

GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
— AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ —



# AKADEMİK S A N A T

ISSN -

**KIŞ** WINTER 2016 • **SAYI** ISSUE 1

© GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
© GAZI UNIVERSITY INSTITUTE OF FINE ARTS







GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

**AKADEMİK SANAT**

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

**ISSN -**

**KIŞ WINTER 2016 • SAYI ISSUE 1**

© **GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

© GAZI UNIVERSITY INSTITUTE OF FINE ARTS

**AKADEMİK SANAT;  
SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**

AKADEMİK SANAT;  
JOURNAL OF ART, DESIGN AND SCIENCE

ISSN -  
**KIŞ 2016 - SAYI 1**  
WINTER 2016 - ISSUE 1



## İNDEKS

INDEX INFORMATION

**TÜBİTAK - ULAKBİM**  
**Sosyal ve Beşeri Bilimler**  
**Veri Tabanı (SBVT)**

Social Sciences and  
Humanities Database (SBVT)

### İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

Prof. Dr. Süleyman BÜYÜKBERBER

### GENEL YAYIN YÖNETMENİ EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Dr. Aysen SOYSALDI

### EDİTÖR EDITOR

Doç. Dr. Mithat YILMAZ

Doç. Dr. Pınar GÖKLÜBERK ÖZLÜ

### EDİTÖR ASİSTANI ASSISTANT EDITOR

Arş. Gör. Elif İrem Tekkılıç

### KAPAK VE GRAFİK TASARIM COVER AND GRAPHIC DESIGN

Ahmet Burak ÖZKAN

### YAYIN DANIŞMA KURULU EDITORIAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU, Prof. Aysen SOYSALDI,  
Prof. Dr. Canan DELİDUMAN, Prof. Dr. Hatice Feriha AKPINARLI,  
Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR, Prof. Dr. Mustafa SEVER  
Prof. Dr. Şeniz AKSOY, Prof. Dr. Şule ÇİVİTÇİ,  
Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ, Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER  
Doç. Birsen ÇEKEN, Doç. Dr. Melda ÖZDEMİR,  
Doç. Dr. Saliha AĞAÇ

### İLETİŞİM CONTACT

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi  
Gazi Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Kırım Cad.(Eski 10.Cad.) AŞTİ Karşısı  
Emek 06510 - ANKARA  
Tel: (0312) 216 2281  
Fax: (0312) 215 1599  
E-posta: gse@gazi.edu.tr

### YAYIN TÜRÜ TYPE OF PUBLICATION

6 aylık, yerel, süreli - 6 months, national, periodical

© GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

© GAZI UNIVERSITY INSTITUTE OF FINE ARTS





GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

# AKADEMİK SANAT

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

Akademik Sanat Dergisi, 2015 yılı Ocak ayında yayın hayatına başlayan HAKEMLİ bir dergidir. Dergi, sanat ve tasarım alanlarında yapılan akademik çalışmaları yayımlama ve ilgililerin hizmetine sunmayı amaçlamaktadır. Dergideki makaleler; KIŞ(Ocak) ve YAZ(Haziran) dönemleri olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

Akademik Sanat dergisi; Türk Müziği, Resim, Bileşik Sanatlar, Heykel, Grafik Tasarımı, Temel Sanat Bilimleri, Görsel İletişim Tasarımı, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Medya Tasarımı, Fotoğraf ve Video, Radyo Televizyon Sinema, El Sanatları, Geleneksel Türk Sanatları, Moda Tasarımı, Tekstil Tasarımı ve Kültür Varlıklarını Koruma alanlarını içermektedir.

Akademik Sanat; sanat ve bilim araştırmalarını ilgili araştırmacılara ve okuyuculara ücretsiz sunmanın evrensel bilgi paylaşımını artıracak benimsenerek, içeriğine anında açık erişim sağlamaktadır. Dergi, sürecin her aşamasında, hakemlerin ve yazarların isimlerinin saklı tutulduğu çift-kör hakemlik sistemini kullanmaktadır. Yayımlanacak yazıların sorumluluğu yazara, telif hakkı Enstitümüze aittir.

Academic Art Journal is a peer-reviewed journal, which was founded in January 2015. The Academic Art Journal aims to publish academic works of art and design area. Articles in the magazine are published twice a year as in Winter (January) and Summer (June).

Academic Art Journal includes; Turkish Music, Painting, Compound Art, Department of Sculpture, Graphics Design, Basic Art Sciences, Visual Communication Design, Industrial Design, Media Design, Photography and Video, Radio- Television and Cinema, Handicrafts, Traditional Turkish Arts, Fashion Design, Textile Design and Conservation and Restoration of Cultural Properties areas.

Academic Art Journal; maintains instant access for readers and researchers associated sharing universal knowledge of artistic and design area. Journal, has a system of double-blind peer-reviewed in each phase keeping names of writers' and referees' unknown. Article responsibility belongs to writers, as copyright belongs the Institute as well.

**AKADEMİK SANAT;**  
**SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**  
AKADEMİK SANAT;  
JOURNAL OF ART, DESIGN AND SCIENCE

ISSN -  
**KIŞ 2016 - SAYI 1**  
WINTER 2016 - ISSUE 1

# İÇİNDEKİLER CONTENTS

**Sunuş** Preface ..... **II**

## MAKALELER ARTICLES

### **Aysen SOYSALDI - Elif İrem TEKKILIÇ, Özge KILIÇ**

Geleneksel Türk Motiflerinin Ev Tekstili Tasarımındaki Uygulama Alanları ..... **12-19**  
Areas of Traditional Turkish Motifs In Home Textile Design

### **Feriha AKPINARLI - Pınar ARSLAN**

Anadolu'da El Halıcılığının Coğrafi Dağılımı ..... **20-29**  
Geographical Distribution Of Hand-Made Carpet In Anatolia

### **Şerife Atlıhan - Ashkan RAHMANI**

Şahseven Mafrası; Desen, Teknik, Renk ..... **30-39**  
The Shahsavan Mafrash;

### **Semra ÇEVİK**

Yıldızlaşmış Tasarı Mekânlar: Öyle Bir Geçer Zaman Ki ..... **40-51**  
Stellated Design Spaces: Time Goes By So Fast

### **Dilek OĞUZOĞLU - Oğuz Han ÖZTAY**

30 Mart 2014 Yerel Seçimlerde Siyasi Partilerin  
Sosyal Medya Kullanım Analizi: Ankara Büyükşehir Belediyesi Örneği ..... **52-65**  
Analysis Of Social Media Usage Of Political Parties On 30 March 2014 Local Election:  
Ankara Metropolitan Municipality Example

### **Ceren SELMANPAKOĞLU**

Sanat, Ne İdeolojiler Sevdi, Zaten Yoktular ..... **66-75**  
Art, Loved So Many Ideologies That Were Already Lacking

### **Hikmet ŞAHİN**

Modern Sanatta Geleneğin Reddi ..... **76-85**  
Rejection Of Tradition In Modern Art

### **Pınar Göklüberk ÖZLÜ - Sayara YERGESHOVA**

Kazak Geleneksel Kadın Giysilerinin Çağdaş Kadın Giysi Tasarımlarında Kullanılması ..... **86-93**  
Use Of Traditional Kazakh Women's Clothing in Design of Contemporary Women's Clothing

### **Murat GÜREL**

Nubar Tekyay'a Ait Huzzam Keman Taksiminin Analizi ..... **94-109**  
The Analyse of Nubar Tekyay's Huzzam Violin Taksim



## SUNUŞ PREFACE

Sanat “insanın algı ve bilinç düzeyinde, yüzey, biçim, form, söz veya ses olarak yansımaları gösteren estetik ifade şekli” denilebilir. Sanatın her alanında eseri vasatlıktan ayıran, özgün bir estetik güzelliğe ulaşmış ve insanların his dünyalarında olumlu, hoş algılamalara yol açan her şey sanattır.

Sanat eseri seyreden, dinleyen insanın ruhunu yüceltmeli ve ona hoş duygular, güzel açılımlar yaşatabilmelidir. İnsanın toplumsal aşırılıklara dengeli bir estetik yargı ile yaklaşmasına yardımcı olmalıdır. Toplumsal sorunları hicveden eserlerin estetik bir ifade ile daha geniş kitlelere ulaşması mümkündür.

Sanat varlığın özüne inmeye, varlığın yüreğindeki birlik ritmine katılmamıza, zamanı aşarak, hayatın fani yüzündeki kalıcı ışığı bulabilmeye yardımcı olmalı ve bizi, evrendeki O uyumlu ve ritmik akışa kavuşturmalıdır. Günümüzün en estetik, sağlam ve kusursuz tasarım örneklerinin ilham kaynağı tabiat varlıkları ve onların devinimidir. Toplumun aşırılıklarını azaltmak, hayat kalitemizi yükseltmek, insanları stres ve telaştan, şüphe ve suçlamalardan hoşgörüyeye, anlayışa, barışa davet etmek için sanatın estetik dilini kullanmak gerekmektedir.

“Allah ki yaptığı her eseri, güzel (estetik) yaptı” (Secde 7), ayeti ve “Allah güzeldir ve güzeli sever” Hadis-i şerifinde olduğu gibi estetiğin kaynağı kâinat ve yeryüzündeki tüm varlıklardır.

Hangi yeterliklere sahip sanatçı akademisyenler yetiştirmeliyiz ki üretilen sanat eserleri evrendeki muhteşem birlik ve estetik uyuma katılabilir? İşte bu sorunun cevabını bulmak her sanat alanında, geçmişteki ve günümüzdeki sanat eserleri, sanatçı örnekleri, sanat akımları ve etkileşim metinleri, sanat eğitim ve öğretim yöntemleri gibi konuları içeren makalelerin yayınlanması gerekmektedir. Sanat ve tasarım alanlarında yayınlanan dergilerin azlığını da dikkate alarak sanat ve tasarım alanlarında lisansüstü eğitim veren enstitü dergisi olması gerektiği düşünülmüştür.

Gazi Üniversitemizin köklü sanat eğitimi geçmişine layık olabilmek amacıyla Güzel Sanatlar Enstitüsü “Akademik Sanat Dergisi”ni yayınlama çalışmalarını başlatmış ve bir yıldır makale kabul etmektedir. 2016 yılı Ocak ayı itibariyle ilk sayımızı yayınlamanın ve değerli okurların, öğrenci ve akademisyenlerimizin dikkatine sunmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

**Prof. Aysen SOYSALDI**

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü  
Akademik Sanat Dergisi Genel Yayın Yönetmeni

# GELENEKSEL TÜRK MOTİFLERİNİN EV TEKSTİLİ TASARIMINDAKİ UYGULAMA ALANLARI

Aysen SOYSALDI<sup>1</sup>, Elif İrem TEKKILIÇ<sup>2</sup>, Özge KILIÇ<sup>3</sup>



## ÖZET

Bu çalışma, ev tekstili ürünlerinden döşemelik kumaşlar ve nevresimlerde kullanılan geleneksel Türk motiflerini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Araştırmada, Denizli'de ev tekstili ürünü ve Bursa'da döşemelik kumaş üreten firmalarda Türk süsleme motifleri kullanılmıştır. Araştırma kapsamında bilgi formlarından elde edilen verilere göre nevresimlerde en çok kullanılan motifler rumi, lale ve bahar dalı motifleri, döşemelik kumaşlarda ise stilize bitkisel motifler ve lale motifleri olarak saptanmıştır. En çok kullanılan yerleşim düzeni, nevresimlerde tam rapor, döşemelik kumaşlarda ise yatay-dikey yönde ulama rapor tekrarlarıdır.

Anahtar Kelimeler: Ev tekstili, geleneksel motifler, döşemelik kumaş, nevresim

## AREAS OF TRADITIONAL TURKISH MOTIFS IN HOME TEXTILE DESIGN

### ABSTRACT

This study was done in order to determine of Turk motifs which used in home textile products; upholsteries and linens. In this study, it was observed that, Turkish decorative motifs are used by the companies in Denizli which produce home textile and in Bursa which produce upholstery. According to data obtained from information forms, the most used motifs in linens rumi, tulip and sprig, the most used motifs in upholsteries stylized plant motifs and tulip motifs. The most used composition in linens is center composition and the most used composition in upholsteries is horizontal and vertical repeat composition.

Keywords: Home textile, traditional motifs, upholstery, linens

<sup>1</sup>Profesör, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, [asosyal@gazi.edu.tr](mailto:asosyal@gazi.edu.tr)

<sup>2</sup>Araştırma Görevlisi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Tasarımı Ana Bilim Dalı, [eliftekkilic@gazi.edu.tr](mailto:eliftekkilic@gazi.edu.tr)

<sup>3</sup>Araştırma Görevlisi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Tasarımı Ana Bilim Dalı, [kilicozge@gazi.edu.tr](mailto:kilicozge@gazi.edu.tr)

## 1.GİRİŞ

“Ev tekstilinin bugünkü yerini ortaya koyarken bu kavramdan önce kullanılan “mefruşat” sözcüğüne bakmak gerekmektedir. “Mefruşat” sözcüğü Türkçe olmayıp, Osmanlıca-Türkçe sözlükte “Mefruş” yani döşenmiş, döşeli anlamına gelen Arapça’dan geçmiş bir sıfat olarak ifade edilmektedir. “Mefruşat”; döşemelik eşya, döşeme, döşengi olarak tanımlanmaktadır.” (Develioğlu ve Kılıçkını, 1982:227) Ancak günümüzde bu tanımlar yerini ev tekstili kavramına bırakmıştır. Ayrıca ev tekstili ürünleri, kullanılan ortama göre ürün ve işlev değişikliği göstermektedir.

“Ev tekstil ürünleri yaşadığımız mekanları giydirmek için kullanılan tekstilden yapılan eşyalardır. Perde, yatak takımı, yatak örtüsü, kılıf, dekoratif örtü, dekoratif yastık ve minder, havlu, yolluk ve paspas gibi eşyalar ev tekstil ürünleri kapsamındadır.” (Ersoy ve diğerleri, 2007:2)

Fazla sayıda çeşitlilik gösteren ev tekstili ürünleri, uluslararası ticaret koşullarına uyum sağlayabilmek amacıyla dünyaca kabul gören bir sistemde sınıflandırılmıştır. Bu ürün grupları; ev, işyeri, otel, lokanta, mağaza vs. kapalı yaşam alanlarında fonksiyonel ve dekoratif amaçlı kullanılan perde, havlu, masa örtüsü, yatak çarşafı, yastık, battaniye, döşemelik kumaşlar, duvar kâğıtları ve duvar kaplamalarıdır (İTO, 2002).

Türkiye’nin önemli sektörlerinden biri olan tekstil sektörünün alt kolu ev tekstili sektörü son 5 yıl içinde yakaladığı trend ve gerçekleştirdiği ihracat hacmi ile Türkiye’nin önde gelen sektörlerindedir. Ev tekstili sektörünün ekonomi için yarattığı artı değer göz önüne alındığında sektörün profilinin çıkartılması ve yükselen ihracat trendini desteklemek amacıyla araştırmalar yapılması önemli görülmektedir (İTO, 2002).

Ev tekstilleri sektöründe de diğer tekstil alanlarında olduğu gibi görünümü ve estetiği uygun kılacak, ürüne olan ilgiyi artıracak birtakım unsurlardan faydalanılmaktadır. Bunların başında da şüphesiz ki motif, bezeme ve süslemeler gelmektedir.

Motif, bezeme ve süslemede bütünü oluşturan parçalardan her birine verilen ad olarak tanımlanmakta ve karşılığı olarak Türkçe “Örge” sözcüğü kullanılmaktadır. (Sözen ve Tanyeli, 2012; 214). Motifler; toplumun acısını, hayat tarzını, zevklerini gözler önüne sererek, günışığına çıkararak

ve buna bağlı olarak gelişerek, zenginleşmektedir. Kullanılan motif ve kompozisyonlar dönemleri, bölgeleri, boyları ve birliklilikleri göstermekte önemli bir belge olmuştur. (Ortaç, 2010; 142)

“Türk süsleme sanatlarında kullanılan motifler şu şekildedir;

### 1-Bitkisel Motifler

Çiçekler (Penç, Hatayi, Goncagül, Yarı üsluplaştırılmış motifler, Lale, Gül, Karanfil, Sümbül, Süsen, Zambak, Nergis, Menekşe, Manisa Laleleri),Yapraklar, Ağaçlar, Meyveler.

### 2-Hayvan Motifleri

Yalın Hayvan Formu, Rumi.

### 3-İnsan Figürü

4-Mimari ve İnsan Yapısı Formlardan Esinlenen Motifler

Kaplar, Bina Desenleri, Gemi ve kalyonlar, Eşya Motifleri.

### 5-Doğadan Stilize Edilen Motifler

Bulutlar, Güneş, ay ve yıldızlar, Deniz, akarsu ve durgun su, Ateş ve nur motifleri.

### 6-Yazı Süsleme

### 7-Geometrik ve Sembolik Motifler

Geometrik Motifler ( Ağlar, kapalı ve açık geometrik geçmeler, Geçmeler, Zencirek, Beşgen-Altıgen Yıldızlar, Sekiz Köşeli- On Köşeli dairesel Yıldızlar), Sembolik Motifler (Çintemani)” (Savaş, 2013:89).

Geleneksel Türk Sanatı incelendiğinde gerek kapsadığı dönem gerekse coğrafya bakımından oldukça geniş bir alana sahiptir. Orta Asya’da başlayarak Selçuklu Devleti ile Anadolu’ya gelen ve Osmanlı Devleti döneminde en güzel örneklerle ulaşan Türk sanatı, günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Türk süsleme sanatının, 16. Yüzyıl ortalarından itibaren bütün sanat dallarındaki eserleri süsleyen, gözleme dayanan natüralist üsluptaki çiçek ve bitkisel bezemeleri en büyük başarısı olmuştur (Gürsu, 1988:23). 17. Yüzyılın ilk yarısında sanat kollarında daha bir canlılık, çeşitlilik göze çarpar. Klasik dönemin natüralist üsluptaki Rumi, Hatayi, Sazyolu, Palmet, Lotus, Lale, Karanfil, Sümbül, Gül, Nar, Elma, Çınar Yaprığı, Hançer Yaprığı, Kozalak, Şakayık, Ağaç

gibi çiçek ve bitkisel bezemeleri aynı başarıyla kumaş desenlerine uygulanmış fakat kullanım tarzında ve yerleştiriliş biçiminde bazı değişiklikler olmuştur. (Gürsu, 1988:108)

Osmanlı dönemi kumaş örneklerine bakıldığında, geleneksel süsleme motiflerinin en güzel örneklerini bulmak mümkündür. Bu örnekler günümüz döşemelik kumaşlarında ve ev tekstillerinde de çeşitli düzenlemelerle karşımıza çıkmaktadır.

Ev tekstili ürünleri son yıllarda gittikçe önem kazanmış, moda ve yeni eğilimler tüketici tercihlerini belirler hale gelmiştir. Tıpkı dünyada olduğu gibi ülkemizde de sektör giderek büyümüş, tek başına bir sektör olma yolunda ilerleme yolunda hızlı adımlar atmıştır. Yeni icatlar, keşifler, bakış açıları, batı dünyası ile ilişkilerin çoğalması Türk süslemeciliğine yeni renkler, motifler desenler getirmiştir. (Şengül, 1990:3)

Son yıllarda görsel medya ve iletişim kanalları yoluyla Osmanlı dönemi motif ve desenlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Kitleler edindikleri izlenimler ve popülerite nedeniyle saray desenlerine olan talebi artırmış ve firmalarda bu doğrultuda yeni tasarımlar geliştirmişlerdir.

## 2.YÖNTEM

Araştırmanın evrenini Denizli ilindeki ev tekstili ve Bursa ilindeki döşemelik kumaş üreten firmalar, örneğini ise 7 adet ev tekstili (nevresim) ve 18 adet döşemelik kumaş oluşturmaktadır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi literatür bilgileri doğrultusunda oluşturulmuştur. Firmalardan elde edilen ürün örnekleri, farklı kaynaklarda bulunan geleneksel motiflerle karşılaştırılarak bilgi formları düzenlenmiştir. Bu formlarda yer alan veriler çizelgelere dönüştürülmüş, frekans ve yüzde alınarak yorumlanmıştır.

## 3.BULGULAR VE YORUM

### 3.1.İncelenen Nevresim Takımlarına İlişkin Veriler

Tablo 1’de incelenen nevresim takımlarının zemin ve desenlerinde kullanılan renk özelliklerine ilişkin veriler sunulmuştur.

Renkler	Zeminde		Desende	
	f	%	f	%
Kırmızı	1	14,3	1	14,3
Siyah	3	42,8	2	28,6
Beyaz	1	14,3	5	71,5
Yeşil	2	28,6	3	42,8
Mavi	1	14,3	2	28,6
Krem	1	14,3	-	-
Sarı	1	14,3	7	100
Lacivert	1	14,3	1	14,3
Turkuaz	-	-	1	14,3
Gri	-	-	1	14,3
Kahverengi	-	-	2	28,6

Tablo 1. Nevresim Takımlarında Zemin ve Desen Renk Özellikleri

İncelenen görsellerde, zeminde en çok kullanılan renk siyah, en az kullanılan renkler ise kırmızı, beyaz, mavi, krem rengi, sarı ve lacivert olmaktadır. Desende kullanılan renklerin dağılımına bakıldığında, en çok kullanılan renk sarı, daha sonra sırasıyla beyaz ve yeşil, en az kullanılan renkler ise siyah, kahverengi, mavi, turkuaz, gri, kırmızı ve lacivert olarak belirlenmiştir. Zeminde en çok siyah rengin kullanılması, geleneksel renklere bağlı kalınmadığını göstermektedir. Desende kullanılan renklere bakıldığında ise genellikle sarı, beyaz ve yeşil kullanıldığı görülmüştür. Özellikle 16. yüzyılda üretilen saray kumaşlarından kemhada ve padişah kaftanlarında göze çarpmaktadır. (Atasoy ve diğerleri, 2001: 81-96)



Resim 1. Osmanlı Saten Nevresim Takımı (Kaynak: <http://www.cottonbox.com.tr/2014Kis-OsmanliSatenNevresimTakimi.html>)

Tablo 2’de incelenen nevresim takımlarının motif özelliklerine ilişkin veriler sunulmuştur.



Motif Özellikleri		f	%
	Şemse	3	42,9
	Lale	4	57,2
	Karanfil	2	28,6
	Yıldız (Madalyon)	1	14,3
	Rumi	4	57,2
	Bahar Dalı	4	57,2

Tablo 2. Nevresim Takımlarında Motif Özellikleri

İncelenen örneklerde en çok uygulanan motifler lale, rumi ve bahar dalı motifleri, en az uygulanan motif ise yıldız (madalyon) motifi olarak saptanmıştır. Osmanlı döneminde kullanılan lale, rumi ve bahar dalı motifleri, nevresim takımlarında fazla üsluplaşmamış halleriyle karşımıza çıkmaktadırlar. Geleneksel motiflerin orijinal hallerine ve üsluplarına bağlı kalınması, incelenen ev tekstil ürünlerinden nevresimlerde açıkça göze çarpmaktadır. Lale ve rumi motifleri geleneksel Türk motifleri arasında her daim bulunmuştur. Özellikle lale motifine çeşitli biçim ve büyüklükte rastlamak mümkündür. Lale motifi 16. yüzyılda oval formlarda çizilmiş ve uygulanmıştır. Rumi düzenlemeler erken dönem Osmanlı dönemi tezhip, çini ve işlemelerinde görülür. Bahar dalları 16. yüzyılın ikinci yarısında ve 17. yüzyılın başlarında kullanılan bir üslup olmuştur ve genellikle çatma, kadife yastık yüzlerinde, zengin kompozisyonlarıyla bütün zemini kaplar. (Gürsu, 1998)

Resim 2. Osmanlı Saten Nevresim Takımı (Kaynak: <http://www.cottonbox.com.tr/2014Kis-OsmanliSatenNevresimTakimi.html>)

Tablo 3'de incelenen nevresim takımlarının kompozisyon özelliklerine ilişkin veriler sunulmuştur.

Kompozisyon Özellikleri		f	%
	Dolaşmalı	2	28,6
	Şaşırtmalı	1	14,3
	Sıralı	1	14,3
	Tam Rapor	5	71,5

Tablo 3. Nevresim Takımlarında Kompozisyon Özellikleri

İncelenen örneklerin kompozisyon özelliklerine bakıldığında, en sık kullanılan tam raporlu kompozisyon, en az kullanılan şaşırtmalı ve sıralı kompozisyon olmuştur. Osmanlı döneminde bezemelerin çeşitliliği kadar kompozisyonların çeşitliliği de göze çarpmaktadır. Günümüz nevresimlerinde tam rapor kullanımı daha sık görülmektedir. Tasarımcıların ifadesine göre; göz alıcı ve eşi benzeri bulunmayan geleneksel motiflerimizin en etkili yerleşim düzeni, tam rapor olarak nevresimlerde kullanılmıştır.

Elde edilen verileri değerlendirecek olursak, nevresimlerde zemin renkleri daha çok siyah renkten oluşmaktadır. Daha sonra kullanım sıklığına göre yeşil, kırmızı, sarı, beyaz, mavi renkler gelmektedir. Desenlerde kullanılan renklerde en çok sarı, daha sonra sırasıyla yeşil, beyaz, mavi, kahverengi, kırmızı, siyah ve gri renkler gelmektedir. Kompozisyon ve motif özelliklerine bakıldığında, incelenen görsellerin tümünde bitkisel bezeme uygulanmıştır. Kompozisyonlarda en sık tam rapor olup, sırasıyla dolaşmalı düzen, şaşırtmalı ve sıralı düzen uygulanmıştır.

Resim 3. Osmanlı Saten Nevresim Takımı (Kaynak: <http://www.cottonbox.com.tr/2014Kis-OsmanliSatenNevresimTakimi.html>)

### 3.2. İncelenen Döşemelik Kumaşlarına İlişkin Veriler

Tablo 4’de incelenen döşemelik kumaşların zemin ve desenlerinde kullanılan renk özelliklerine ilişkin veriler sunulmuştur.

Renkler	Zeminde		Desende	
	f	%	f	%
Kahverengi	1	5,6	4	22,2
Açık kahve	4	22,2	2	11,1
Koyu kahve	2	11,1	1	5,6
Bakır yıldız	-	-	2	11,1
Sarı yıldız	1	5,6	2	11,1
Gümüş yıldız	1	5,6	1	5,6
Siyah	1	5,6	4	22,2
Füme	2	11,1	1	5,6
Gri	1	5,6	4	22,2
Beyaz	2	11,1	3	16,7
Pembe	-	-	1	5,6
Açık pembe	1	5,6	1	5,6
Kırmızı	1	5,6	5	27,8
Sarı	2	11,1	4	22,2
Açık sarı	-	-	1	5,6
Yavru ağzı	-	-	1	5,6
Mor	-	-	1	5,6

Tablo 4. Döşemelik Kumaşlarda Zeminde ve Desende Kullanılan Renk Özellikleri

Döşemelik kumaşlarda zemin ve desen renk özelliklerine bakıldığında, zeminlerde en çok açık kahvenin, desenlerde ise en çok kırmızının kullanıldığı görülmüştür. Zemin renginde en az kahverengi, sarı yıldız, gümüş yıldız, siyah, gri, açık pembe ve kırmızı, desende en az koyu kahve, gümüş yıldız, füme, pembe, açık pembe, açık sarı, yavru ağzı ve mor renklerinin kullanıldığı görülmüştür.

Araştırmada, döşemelik kumaş zeminlerinde en çok açık kahve rengin kullanılması, 16.yüzyıl ortası ipek elbiseler, 16. yüzyıl ve 17. yüzyıl kemha kumaşlar ve 19. yüzyıl seveyi kumaşlarda bu rengin kullanımıyla benzerlik göstermektedir. İncelenen döşemelik kumaşların desenlerinde en çok kırmızı rengin kullanılması,16. yüzyıl kemha kaftanlar, 17. yüzyıl çatma kumaşlar ve 18. yüzyıl ipek şalvarlarda bu rengin kullanımıyla benzerlik göstermektedir. (Atasoy ve diğerleri; 2001)

Tablo 5’de incelenen döşemelik kumaşlarda kullanılan motif özelliklerine ilişkin veriler sunulmuştur.

Motifler	f	%
Lale	4	22,2
Şemse(oval madalyon)	3	16,7
Gül	2	11,1
Stilize bitkisel(dal) motifler	9	50
Rumi	2	11,1
Hançer yaprağı	1	5,6
Rozet	2	11,1
Nar	1	5,6
Palmet	1	5,6
Şal	1	5,6
Çintemani	1	5,6
Kaplan çizgisi	1	5,6
Hatayi	1	5,6
Penç	2	11,1

Tablo 5. Döşemelik Kumaşlarda Motif Özellikleri

Bu sonuçlara göre incelenen döşemelik kumaşlarda en fazla stilize bitkisel (dal) motifler ve lale motifleri, en az hançer yaprağı, nar, palmet, şal, çintemani, kaplan çizgisi ve hatayi motifleri olduğu saptanmıştır.

Araştırmada, döşemelik kumaşlarda dal motiflerinin kullanılması, 17. yüzyıl kemha kumaşlar, 18. yüzyıl çatma kaftanlardaki dal motifleri ile benzerlik göstermektedir. Ancak günümüzde bu dönemlerden farklı olarak motifler stilize edilmiş halde karşımıza çıkmaktadır. Lale motiflerinin kullanımı ise özellikle 16-18. yüzyıl çatma, kemha kumaşlarla oldukça benzerlik göstermektedir. (Atasoy ve diğerleri; 2001).

Tablo 6’da incelenen döşemelik kumaşlarda kullanılan kompozisyon özelliklerine ilişkin veriler sunulmuştur.

Yerleşim Düzeni	f	%
Şaşırtmalı (değişimli sıralı)düzen	5	33,3
Yatay-dikey yönde ulama	8	53,3
Sıralı düzen	1	6,7
Dikey dalgalı dal düzeni	1	6,7

Tablo 6. Döşemelik Kumaşlarda Kullanılan Kompozisyon Özellikleri

Bu sonuçlara göre döşemelik kumaşlarda en çok kullanılan yerleşim düzeni yatay-dikey yönde ulama düzenidir. En az kullanılan yerleşim düzenleri ise sıralı düzen ve dikey dalgalı düzendir.

Araştırmada, döşemelik kumaşlarda en çok kullanılan yerleşim düzeni olarak yatay-dikey yönde ulama düzeninin kullanılması, Osmanlı döneminde birçok kumaşta kullanılan yerleşim düzeninin günümüzde de uygulandığını göstermektedir. Geleneksel motiflerimizin özellikle bu yerleşim düzeni ile hem bütünlüğe hem zenginliğe katkısı oldukça fazladır.

Elde edilen veriler değerlendirildiğinde; döşemelik kumaş zeminlerinde en çok açık kahvenin, desenlerde ise en çok kırmızının kullanıldığı, bezemelerin en fazla stilize bitkisel (dal) motifleri ve lale motifleri ile oluştuğu, en çok kullanılan yerleşim düzeninin ise yatay-dikey yönde ulama düzeni olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlar saray kumaşlarının renk ve desen özellikleri ile benzerlik göstermektedir.

#### 4.SONUÇ

Bu araştırma günümüzdeki ev tekstili ürünlerinden döşemelik kumaşların ve nevresimlerin günümüzdeki desen, motif ve kompozisyon özelliklerinin incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Araştırma kapsamında bilgi formlarından elde edilen verilere göre; nevresimlerin zeminlerinde en çok siyah, desenlerinde ise sarı renklerinin kullanıldığı, döşemelik kumaşların zeminlerinde en çok açık kahverenginin, desenlerde kırmızı rengin kullanıldığı görülmüştür. Nevresimlerde en çok kullanılan motifler Rumi, Lale ve Bahar Dalı motifleri, döşemelik kumaşlarda ise stilize bitkisel motifler ve lale motifleri olarak saptanmıştır. Nevresimlerde en çok kullanılan kompozisyon, tam rapor kompozisyon, döşemelik kumaşlarda en çok kullanılan kompozisyon ise yatay-dikey yönde ulama düzenli kompozisyonudur.

Nevresim takımlarında kullanılan renkler, hem günümüz modasına uyması açısından hem de müşterilerin kendi isteklerine göre belirlenmektedir. Geleneksel motifler üsluplarına sadık kalınarak nevresim takımlarında uygulanmıştır.

Döşemelik kumaşlarda ise Osmanlı saray esintisi taşıyan örnekler arasında sık kullanılan renkler ve motiflerin, geleneksel özellikler taşıdığı söylenebilir. Bunun nedeni ise medya yoluyla bu ürünlerin günümüzde oldukça fazla ön plana çıkmış olması ve popülerliğinin artmış olmasıdır. Toplumda ön plana çıkan bu beğeniler döşemelik kumaş üretimindeki tasarımları da etkilemiştir. Ancak bu ürünlerin renk ve motif özellikleri kişisel tercih farklılıklarına ve moda hitap edecek biçimde çeşitli tasarımlarla da zenginleştirilmeye çalışılmıştır.

Günümüzde, sanatın hemen her alanında küreselleşme etkisi ile birbirine benzer işler ortaya çıkmıştır. Zamanla insanlar, bu durumdan sıkılmaya başlamış ve farklı kültürlerle ait eserlere/örneklerle ilgi duymaya başlamıştır. Türk kumaş sanatı tarihinin en önemli örnekleri olarak kabul edilen Osmanlı saray kumaşları günümüzde, popüler kültürün de etkisiyle çok önemli bir yere gelmiştir. İnsanlar, televizyondaki dizilerden, dergilerden vb. etkilenecek geleneksel eserlere ilgi duymaya başlamıştır. Böylece Türk kumaş sanatında kullanılan zengin motifler, moda ve tekstil tasarımcılarına ilham kaynağı olmuştur. Türk ev tekstili tasarımının dünya çapında belli bir yere gelmesi için, tarihimizdeki zengin kaynaklardan yararlanmak ve onları yeni kullanım alanlarında yaşatmak faydalı olacaktır.

#### KAYNAKÇA

ARPACI, F., DEMİRCİ, A., ERSOY, F., TOKYÜREK, Ş. (2007). Kadın Tüketicilerin Ev Tekstil Ürünlerini Kullanım Durumları, Tercih ve Sorunları, Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:20, Ankara.

ATASOY, N., DENNY, W., MACKIE, L., TEZCAN, H. (2001) İpek- Osmanlı Dokuma Sanatı TEB Yayınları, İstanbul.

DEVELİOĞLU, F., KILIÇKINI, N., (1982) Osmanlıca Türkçe Okul Sözlüğü, Rafet Zalimler Kitabevi, İstanbul.

GÜRSU, N. (1988) Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler, Redhouse Yayınevi, İstanbul.

İstanbul Ticaret Odası (2002), *Ev Tekstili Sektörü ve Çek Cumhuriyeti Polonya Pazar Araştırması*. İTO Yayınları, İstanbul.

SAVAŞ, F., (2013). Türkiye’de Çağdaş Karo Tasarımında Geleneksel Motiflerin Kullanımı ve Örnek Uygulamalar, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

ŞENGÜL, Z., (1990). Süsleme Sanatı, Geçit Kitabevi, İstanbul.

ORTAÇ, H. S. (2010). Çankırı Kızırmak İlçesi Kuzeykışla ve Güneykışla Köyü Kilim Dokumaları, Milli Folklor, 22 (86), s. 140-148.

<http://www.cottonbox.com.tr/2014Kis-OsmanliSatenNevresimTakimi.html>

# EL HALICILIĞININ BÖLGELERE GÖRE COĞRAFİ DAĞILIMI

Feriha AKPINARLI<sup>1</sup>, Pınar ARSLAN<sup>2</sup>



## ÖZET

Kültürel mozağin bir parçası olan Anadolu'da yaşam biçimi haline gelen el halıcılığı tüm Anadolu'da devam etmiş ve etmektedir. Günümüzde halen farklı yörelerde el dokusu halı üretimi yapılmaktadır. Bu bağlamda yöre halkının devam ettirdiği el sanatı özünde farklı kültürel özellikleri barındırmaktadır.

Bu çalışmada kültürel mirasımızın bir göstergesi olan Anadolu'da yapılan el halıcılığına dair teknik, renk, kompozisyon ve desen özellikleri belirlenmiştir. Belirlenen özellikler coğrafi bir dağılım yapılarak yöresel el halıcılığı ile ilgili ortak ve farklı özelliklerin ortaya konulması, birbiriyle olan etkileşimin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Araştırma kapsamında İç Anadolu, Akdeniz, Ege, Marmara, Karadeniz ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri olmak üzere 6 farklı bölgede ve 32 yörede dokunmuş olan 710 adet el dokusu halı örneğine ilişkin coğrafi dağılım yapılarak halı sayısı, il-ilçe, ürün çeşidi, yapım tarihi, düğüm türü, atkı, çözgü, ilme ipliklerinin özellikleri, en-boy, saçak boyu, hav yüksekliği ölçüleri ve kalite ile kullanılan bezeme türleri, kullanılan renkler, halıların onarım görüp görmediğine ilişkin kriterler incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Anadolu, El Halısı, Coğrafi Dağılım

## GEOGRAPHICAL DISTRIBUTION BY REGIONS OF HAND-MADE CARPET

### ABSTRACT

Being a piece of cultural mosaic and a lifestyle in Anatolia, hand-made carpet has continued from in Anatolia and it continues. Nowadays people from different regions still continue to product hand-made carpet. So this hand craft, maintained by the locals, contains different cultural features in itself.

In this study we specified the Anatolian hand-made carpet in terms of the features of technique, color, composition and design, which are the indicators of our cultural heritage. By applying a geographical distributions according to determined specialties, it is aimed to reveal the common and different features of local hand-made carpet and the interactions among the regions.

In this research we studied on 710 hand-made carpets from 32 different provinces and 6 different regions including Central Anatolia, Mediterranean, Aegean, Marmara and the Black Sea and Southeast Anatolia regions. After specifying the geographical distribution according to the number of carpets in city/province distribution, we analyzed the carpets in terms of product range, year of weaving, knot-type, weft, warp, features of pile yarn, width-length, web length, pile height, dimensions and the quality of used decorations, colors, and the criteria of being under repaired or not.

Keywords: Anatolia, Hand-Made Carpet, Geographical Distribution.

<sup>1</sup>Profesör, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü, ferihaak@gmail.com

<sup>2</sup>Araştırma Görevlisi, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı ve Üretimi Bölümü, pinar-arlan@windowlive.com

## 1. GİRİŞ

Tarihi süreç içerisinde birçok kültüre ev sahipliği yapan Anadolu’da, halkın kendisini ifade edebildiği ve geçim kaynağının temelini oluşturduğu el sanatları ile ilgili ürünlerin çeşitliliğini görebilmek mümkündür. “El sanatları, bireylerin bilgi ve becerisine dayanan, özellikle doğal hammaddelerin kullanıldığı elle veya basit araçlarla yapılabilen, toplumun kültürünü, gelenek, görenek ve adetlerinin özelliklerini taşıyan, ayrıca üretimini yapan bireylerin duygu, düşünce ve becerisini yansıtan, gelir getirici üretime yönelik ürünlerdir. Maddî kültür varlıklarımız arasında yer alan el sanatları; Türk Folklorunu karakterize edebilmesi, geçmişinin çok eskilere dayanması, çeşitliliği ve sanat değeri taşıması açısından dünya el sanatları içerisinde seçkin bir yere sahiptir” (Akpınarlı, 2008).

Türk kültürünün sahip olduğu kültürel mozaiklerin yansımaları şüphesiz ki Geleneksel Türk El sanatlarına dair yapılmış olan sanat ve estetik uyumun bir arada varolduğu eşsiz örneklerdir. Bu örnekler arasında yer alan Türk el halısı ilmek ilmek dokuyucunun toplum ile yaşam arasındaki bağı en iyi şekilde yansıtmaktadır.

İnanılmaz inceliği, yüksek kalitesi, motiflerin zenginliği, özellikleri ile dikkat çeken, Altay dağlarında bir kurganın içerisinde bulunan ve bilinen en eski düğümlü halı Pazırık halısıdır. Ancak Pazırık halısından 45 yıl kadar önce Aurel Stein tarafından Doğu Türkistan’da bulunan M. S. 3. ve 4. yüzyıllara tarihlendirilen en eski halı parçaları bulunmuştur (Stein, 1907: 337-398).

Türk halılarının en önemli diğer bir buluntusu ise Abbasiler döneminden kaldığı kabul edilen halılardır. C. J. Lamm tarafından Fustat’ta yapılan kazılar sonucunda tek argaca düğümlenerek dokunan 7. ve 9. yüzyıllara ait 2 halı parçası bulunmuştur. Her 2 halı parçası geometrik bir örnekte olup genellikle kızıl kahverengi zemin üzerine koyu mavi, yeşil ve deve tüyü renkleri kullanılmıştır (Deniz, 2000: 22 ; Aslanapa, 2005: 21 ; Yetkin, 1991: 4).

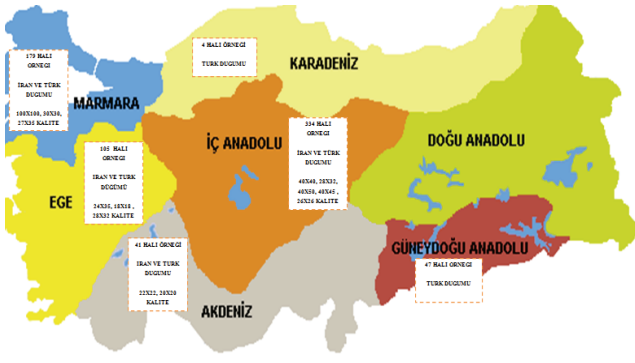
Türk halı sanatının önemli halı buluntuları ile zenginleşen tarihinin yanı sıra Anadolu’da göçebe hayatı süren Yörüklerin yaşamında çadır başta olmak üzere, halı, kilim, keçe, örtü, torba, heybe gibi çeşitli yünlü dokumalar üretilmiştir. Yörükler halıyı dokumak için kullanılacak olan çözü, atkı ve ilme (düğüm) ipleri için kendi hayvanlarının ürünlerinden (yün, keçi kılı) yararlanmışlardır. Halı desenlerini ise yaşadıkları iklim ve coğrafi koşullardan etkilenerek kendi duygularını, düşüncelerini, özlendiklerini, yaşamlarını yansıtan bir iletişim aracı olarak görmüştür. Böylece Türkler Orta Asya’dan Batı’ya doğru yapmış oldukları göçlerle birlikte halı dokumacılığını da beraberinde getirmiştir (Okumura vd., 2007: 77).

Orta Asya’dan Anadolu’ya göç ederek, Anadolu’nun fetih ve yerleşiminde önemli roller oynayan çeşitli Türkmen boyları kendilerine özgü motif ve kompozisyon anlayışlarını yeni yerleştikleri bölgelerde dokudukları halılarda da kullanmışlardır. Ancak batıya göç etmeleri ile bazı motif ve kompozisyonlarda birtakım değişiklikler olmuştur. Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi halılarının motifleri, Anadolu şehirlerindeki evlerde ve halı dokuma atölyelerinde geliştirilip, Orta Asya geleneklerinden biraz daha farklı yönde değiştirildikleri de görülmektedir. Buna rağmen ana unsurları devam ederek, Anadolu halıları üzerindeki motiflerin temel taşlarını meydana getirmişlerdir (Türkmen, 2001: 85-86).

Bugün Anadolu’da halı ve düz dokuma yaygıların dokunduğu merkezler Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi dokumalarının da yapıldığı yerlerdir. Eski usullerle, halı ve düz dokuma yaygıların dokunduğu bu merkezler, kendi dünyası içinde dokumacılık geleneğini sürdürmektedir. Türk halı ve düz dokuma yaygıların taşıdığı gelenekler, Orta Asya’dan bu yana devam eden, kültür zenginliğini göstermektedir. Bu zengin kültür de, Türk dünyasının ortak özelliklerini meydana getirmektedir (Deniz, 2000: 201).

Türk el halıları geçmişten günümüze kadar yöreden yöreye farklılıklar ve benzerlikler göstererek yöresel kültürümüze katkıda bulunmaktadır. Halk kültürü ürünleri yaşadıkları yörenin özelliklerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda halkın ortak duygu ve düşüncelerini dile getirmeleri bakımından Türk kültürünün korunmasında ve yaşatılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Türk halı sanatına dair yapılan araştırmalar göz önünde bulundurulduğunda yöresel halı ile ilgili araştırmaların oldukça fazla olduğu gözlenmektedir. Ancak günümüzde her yörenin ayrı ayrı incelendiği araştırmaların yanısıra yöreler arasındaki teknik ve desen özelliklerinin karşılaştırılabildiği, yöreler arasındaki farklılıkların ve benzerliklerin kolaylıkla belirlendiği bölgesel halı dağılım şemasını konu alan araştırmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu alanda yapılan çalışmaya örnek olarak; Sürür (1987) tarafından “Türkiye Halı Tipleri Atlası Çalışmasına Örnek, Doğu Anadolu Yöresinden Bir Kesit” çalışması yapılmıştır. Yapılan çalışmada Malatya yöresindeki halı merkezleri örnek olarak alınmış, karşılaştırma için ise Sivas ve Adıyaman geleneksel halı örnekleri ile birlikte 568 halı örneği motif, renk ve boya açısından incelenerek harita üzerinde dağılımı yapılmıştır (Sürür, 1938: 350).

Ancak bu araştırmada; yöresel dağılımın ve incelenen halıların teknik ve desen (yöresi, halı cinsi, yüzyılı, kullanılan malzeme, en-boy , düğüm tekniği, kalite, saçak boyu, hav yüksekliği, bezeme türü, hasar durumu) özellikleri eklenerek geniş kapsamlı araştırma sonucunda halıların coğrafi dağılımı hazırlanmıştır.



Fotoğraf 1. El Halıcılığının Coğrafi Dağılımı

## 2. YÖNTEM

Araştırma tarama yöntemi ile yapılmıştır. İç Anadolu, Akdeniz, Ege, Marmara, Karadeniz ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri olmak üzere 6 farklı bölgede dokunmuş olan el dokusu halılar araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Hereke, Kayseri Merkez, Kayseri-Bünyan, Kayseri-Yahyalı, Balıkesir - Sındırgı, Nevşehir-Avanos, Niğde-Taşpınar, İzmir-Selçuk, Manisa-Demirci, Manisa-Yuntdağı, Sivas-Merkez, Niğde-Bor, Konya-Ereğli, Aksaray-Taşpınar, Konya-Sarayönü, Çanakkale- Ayvacık, Konya-Derbent, Antalya-Döşemealtı, İzmit-Derince, Isparta-Şarki Karaağaç, Niğde-Merkez, Adıyaman-Sincik, İzmir-Bergama, Nevşehir- Ürgüp, Konya-Karapınar, Uşak, Kırşehir, Kırşehir Kaman Çankırı, Bolu-Mengen, Kahramanmaraş ve Şanlıurfa olmak üzere 32 yörede dokunmuş olan 710 adet el dokusu halı örneği oluşturmaktadır. Coğrafi dağılımında; halı sayısı, il-ilçe, ürün çeşidi, yapım tarihi, düğüm türü, atkı, çözgü, ilme ipliklerinin özellikleri, en-boy, saçak boyu, hav yüksekliği ölçüleri ve kalite ile kullanılan bezeme türleri, kullanılan renkler, halının onarım görüp görmediğine ilişkin kriterler incelenmiştir. Elde edilen veriler tablolar halinde ve harita üzerinde sunulmuş ve yorumlanmıştır. (Bknz: Ek 1: Tablo 1 ve Ek 2: Tablo 2).

## 3. BULGULAR

### 3.1. Halıların Coğrafi Dağılım Özellikleri

Araştırmanın örneklemini oluşturan halıların özellikleri tablo haline getirilmiştir. Tablo 1 incelendiğinde; Türkiye'nin 6 farklı bölgesindeki (İç Anadolu, Ege, Karadeniz, Marmara, Akdeniz ve Güneydoğu Anadolu), 32 yörede dokunmuş olan 710 halı örneği tespit edilmiştir. Buna göre; bölgelerde dokunmuş olan halıların özelliklerini şöyle yorumlayabiliriz.

Karadeniz Bölgesi Bolu- Mengen yöresindeki 4 halı örneğinin 20. yy'da dokunduğu ve % 100 Türk Düğümü olduğu, çözgü ve atkı ipliği olarak % 75'i yün, % 25'i

pamuk, ilme ipliği ise % 100 yün elyafı kullanıldığı, ürün çeşidi olarak % 75'i heybe ve % 25'i duvar halısı olduğu, bu halıların eni 44 ile 80 cm arasında değişmekte ve 55 cm olduğu, boyu ise 60 ile 138 cm değişmekte ve 120.5 cm olduğu tespit edilmiştir. Bugünkü durumu sağlam olan ve onarım görmemiş halılarda bitkisel, geometrik ve sembolik bezeme türü kullanılmıştır. İncelenen halılarda yoğun olarak siyah, beyaz, mor, yeşil, krem ve kırmızı renkler kullanılmıştır (Bknz Tablo 2).

Güneydoğu Anadolu Bölgesi Şanlıurfa, Adıyaman-Sincik yörelerindeki 47 halı örneğinin 20. yy'da dokunduğu ve % 100 Türk Düğümü olduğu çözgü ipliği olarak % 68'si yün, % 31.9'u pamuk, atkı ipliği olarak % 63.8'i yün, % 36'sı pamuk, ilme ipliği ise % 100 yün elyafı kullanıldığı, ürün çeşidi olarak % 80.8'i halı, % 17'si yastık ve % 2.1 yer halısı olduğu bu halıların eni 57.7 ile 107.4 cm arasında değişmekte ve 82.5 cm olduğu, boyu ise 143.3 ile 289 cm arasında değişmekte ve 216.1 cm olduğu tespit edilmiştir. Bugünkü durumu sağlam olan ve onarım görmemiş halılarda bitkisel, figürlü, geometrik, sembolik ve nesneli bezeme türü kullanılmıştır. Adıyaman-Sincik yöresinde dokunan halıların hav yüksekliği ise 1.3 mm dir. İncelenen halılarda yoğun olarak kırmızı, siyah, beyaz, yeşil, turuncu ve kahverengi renkler kullanılmıştır.

Akdeniz Bölgesi Antalya- Döşemealtı, Isparta-Şarkikaraağaç, Kahramanmaraş yörelerindeki 41 halı örneğinin % 97.5'i 20. yy. ve % 2.4'ü 18. yy'da dokunduğu ve % 14.6'ü İran Düğümü, % 85.3'ü Türk Düğüm olduğu, çözgü, atkı ve ilme ipliği olarak % 100 yün elyafı kullanıldığı, ürün çeşidi olarak % 29.2'si taban, % 21.9'u heybe, % 9.7'si namazlık, % 9.7'si yolluk, % 9.7'si yaygı, % 4.8'i paspas, % 4.8'i yastık, % 4.8'i halı, % 2.4'ü minder ve % 2.4'ü duvar halısı olduğu bu halıların eni 68.4 ile 106.4 cm arasında değişmekte ve 88.1 cm olduğu, boyu ise 154.2 ile 192.5 cm arasında değişmekte ve 177.6 cm olduğu, saçak boyunun 2.8 ile 4.4 cm arasında değişmekte ve 2.4 cm olduğu, hav yüksekliği ise 0.5 ile 3.6 mm arasında değişmekte ve 1.3 mm olduğu tespit edilmiştir. Halıların % 12.1'i 22x22, % 7'si 20x20 kaliteye sahip olduğundan ağırlıklı olarak kaba kaliteli halı grubunu oluşturmaktadır. Bugünkü durumu sağlam olan ve onarım görmemiş halılarda bitkisel, figürlü, geometrik, sembolik ve nesneli bezeme türü kullanılmıştır. İncelenen halılarda yoğun olarak siyah, kırmızı, sarı, yeşil, beyaz ve lacivert renkler kullanılmıştır.

Ege Bölgesi İzmir- Bergama, İzmir- Selçuk, Manisa-Demirci, Manisa- Yuntdağı, Uşak yörelerindeki 105 halı örneğinin % 71.4'ü 20. yy., % 12.3'ü 21. yy., % 3.8'i 17. yy., % 3.8'i 19. yy., % 2.8'si 15. yy., % 2.8'i 16. yy., % 1.9'u 18. yy.'da dokunduğu ve % 12.3'ü İran Düğümü,

% 87.6'sı Türk Dügümü olduğu, çözgü ipliği olarak % 75.2 yün, % 24.7 pamuk, atkı ipliği olarak % 66.6 yün, % 33.3 pamuk, ilme ipliği ise % 100 yün elyafı kullanıldığı, ürün çeşidi olarak % 42.8'si taban halısı, % 14.2'si heybe, % 12.3'ü halı, % 11.4'ü seccade, % 11.4'ü yer halısı, % 4.7'si yolluk, % 0.9'u paspas ve % 0.9'u sedir halısı olduğu, bu halıların eni 124.9 ile 152.4 cm arasında değişmekte ve 139.8 cm olduğu, boyu ise 184.4 ile 250 cm arasında değişmekte ve 221 cm olduğu, saçak boyu 1.7 ile 10.8 cm arasında değişmekte ve 4.9 cm, hav yüksekliği ise 0.7 ile 3.2 mm arasında değişmekte ve 1 mm olduğu tespit edilmiştir. Halıların % 14'ü 24x35, % 12.3'ü 18x18 ve % 12.3'ü 28x32 düğüm sıklığına sahip olduğundan ağırlıklı olarak orta ve kaba kaliteli halı grubunu oluşturmaktadır. Bugünkü durumu sağlam olan ve onarım görmemiş halılarda bitkisel, figürlü, geometrik, sembolik, nesnel ve yazılı bezeme türü kullanılmıştır. İncelenen halılarda yoğun olarak kırmızı, lacivert, beyaz, mavi, yeşil ve sarı renkler kullanılmıştır.

Marmara Bölgesi İzmit- Derince, Hereke, Balıkesir-Sındırgı, Çanakkale- Ayvacık yörelerindeki 179 halı örneğinin % 58.6'sı 20. yy., % 39.1'i 21. yy., % 1.1'i 18. yy., % 0.5'i 19. yy. ve % 0.5'i 16. yy., dokunduğu ve % 0.5'i İran Dügümü, % 99.4'ü Türk Dügümü olduğu, çözgü ipliği olarak % 51.9 ipek, % 39.1 yün, % 8.9 pamuk, atkı ipliği olarak % 48 ipek, % 39.1 yün, % 12.8 pamuk, ilme ipliği ise % 50.2 yün, % 49.7 ipek elyafı kullanıldığı, ürün çeşidi olarak % 26.8'i taban halısı, % 3.3'ü heybe, % 42.4'ü halı, % 11.7'si seccade, % 2.2'si pano, % 1.1'i minder, % 3.3'ü yer halısı, % 0.5'i yastık ve % 0.5'i karyola halısı olduğu, bu halıların eni 87.3 ile 138.5 cm arasında değişmekte ve 111.3 cm, boyu ise 131.6 ile 222.1 cm arasında değişmekte ve 174.3 cm olduğu, saçak boyu 4.6 ile 4.9 cm arasında değişmekte ve 3.5 cm, hav yüksekliği ise 1.1 ile 5.5 mm arasında değişmekte ve 2.1 mm olduğu tespit edilmiştir. Halıların % 26.2'si 100x100, % 9.4'ü 60x60 ve % 7.6'sı 30x30 düğüm sıklığına sahip olduğundan ağırlıklı olarak ince ve orta kaliteli halı grubunu oluşturmaktadır. Bugünkü durumu sağlam olan ve onarım görmemiş halılarda bitkisel, figürlü, geometrik, sembolik, nesnel ve yazılı bezeme türü kullanılmıştır. İncelenen halılarda yoğun olarak kırmızı, sarı, yeşil, mavi, krem, beyaz kullanılmıştır.

İç Anadolu Bölgesi Kayseri- Merkez, Kayseri- Bünyan, Kayseri- Yahyalı, Nevşehir- Avanos, Nevşehir- Ürgüp, Niğde- Merkez, Niğde- Bor, Niğde- Taşpınar, Sivas- Merkez, Çankırı, Kırşehir- Merkez, Kırşehir- Kaman, Aksaray- Taşpınar, Konya- Ereğli, Konya- Sarayönü, Konya- Derbent, Konya- Karapınar yörelerindeki 334 halı örneğinin % 85.6'sı 20. yy., % 12.5'i 21. yy., % 1.1'i 18. yy., % 0.5'i 19. yy.'da dokunduğu ve % 3.2'si İran Dügümü, % 96.7'si Türk Dügümü olduğu, çözgü ipliği

olarak % 57.4 yün, % 40.7 pamuk, % 1.7 ipek, atkı ipliği olarak % 78.4 yün, % 21.5 pamuk, ilme ipliği ise % 96.1 yün, % 3.8 ipek elyafı kullanıldığı, ürün çeşidi olarak % 26'si taban halısı, % 20'si yastık, % 15.2'si seccade, % 4.7'si yolluk, % 4.4'ü heybe, % 3.8'i halı, % 3.5'i kelle, % 3.2'si minder, % 2.3'ü somya, % 1.7'si namazlık, % 1.7'si sedir halısı, % 1.4'ü yer halısı, % 1.4'ü karyola halısı, % 1.4'ü telefon altlığı, % 1.4'ü divan halısı, % 0.5'i duvar, % 0.2'si paspas, % 0.2'si sergi halısı ve % 0.2'si çanta olduğu, bu halıların eni 56.5 ile 174.7 cm arasında değişmekte ve 112.1 cm olduğu, boyu ise 108 ile 271.6 cm arasında değişmekte ve 180.2 cm olduğu, saçak boyu 3 ile 15 cm arasında değişmekte ve 3.2 cm olduğu, hav yüksekliği ise 0.5 ile 6.1 mm arasında değişmekte ve 2.2 mm olduğu tespit edilmiştir. Halıların % 5'i 40x40, % 4.7'si 28x32, % 4.4'ü 40x50, % 4.1'i 40x45 ve % 3.5'i 26x26 düğüm sıklığına sahip olduğundan ağırlıklı olarak ince ve orta kaliteli halı grubunu oluşturmaktadır. Kenar, hav, saçak bölgeleri yıpranmış olan Nevşehir-Avanos halıları ile kenar bölgeleri yıpranmış olan Konya Sarayönü halıları haricinde bugünkü durumu genellikle sağlam olan ve onarım görmemiş halılarda bitkisel, figürlü, geometrik, sembolik ve nesnel bezeme türü kullanılmıştır. İncelenen halılarda yoğun olarak kırmızı, yeşil, beyaz, siyah, kahverengi ve mavi renkler kullanılmıştır.

İncelenen halıların kaliteleri göz önüne alındığında genellikle orta kaliteli halı grubunu oluşturduğu gözlenmiştir. Özel (1989) yaptığı çalışmada ince kaliteli halılar dm<sup>2</sup>'de 100x100, 80x80, 70x70, 60x60, 50x50, 40x40 düğüm sıklıkları arasında, orta kaliteli halılar dm<sup>2</sup>'de 30x50, 38x38, 30x45, 32x40, 30x42, 32x36, 26x33 düğüm sıklıkları arasında ve kaba kaliteli halılar ise 20x28, 24x22, 18x28, 22x22, 20x24 düğüm sıklıkları olduğunu belirtmiştir (Özel, 1989: 17-19).

İncelenen halılarda kullanılan renkler göz önüne alındığında ise % 84.5 kırmızı, % 70.5 yeşil, % 63.5 beyaz, % 58,1 siyah, % 56.7 mavi, % 51.2 sarı, % 48.3 kahverengi, % 46.7 lacivert ve % 44.7 krem olmak üzere 9 farklı renk yoğun olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

#### 4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Belirlenen kriterler doğrultusunda farklı bölgelerde dokunmuş olan halıların özellikleri tablo haline getirilmiştir. Tablo sayesinde bölgeler arası aynı ve farklı özelliklerin kıyaslanması yapılabilmektedir. Buna göre; Türkiye'de el halıları en çok Türk düğüm tekniği ile 20. ve 21. yy. 60x60, 24x35, 28x32, 18x18 olmak üzere ince, orta ve kaba kalitelere dokunmuştur. Atkı, çözgü ve ilme ipliğinde ise yoğun olarak yün ipliği kullanılmış olup genellikle bugünkü durumu sağlam ve onarım görmemiştir. Ayrıca Türkiye'de dokunan el halılarında



en çok bitkisel, figürlü, geometrik, sembolik ve nesneli bezemeler yer alırken, kırmızı, yeşil, beyaz, siyah, mavi, sarı, kahverengi, lacivert ve krem olmak üzere 9 farklı renk halılarda yoğun olarak kullanılmıştır.

Sonuç olarak, Türk kültürünün varolmasında etkili olan Türk el halılarının geçmişe dair izlerinin unutulmadan geleceğe doğru ve birebir aktarılması için halılara özgü özellikler kayıt altında tutulmalıdır. Buna göre; farklı alan çalışmalarına ait veri kaybının önüne geçilmesi, kıyaslama yapılabilmesi ve nitelikli yöresel halı sınıflandırılması için bölgesel halı dağılım şemalarına yapılan araştırmalarda yaygın olarak yer verilmelidir. Bu çalışmada yapılan coğrafi dağılım ülkemizde üretilen yöresel el halılarının özelliklerini karşılaştırmalı olarak sunma imkanı sağlamaktadır. Ayrıca farklı bölgelerde dokunan halı özelliklerinin benzer nitelikler taşımasından dolayı birbirleri üzerinde etkileşiminin sürdürdüğünü de görmek mümkündür.

## KAYNAKLAR

AKPINARLI, H. F. (2008). "Akşehir El Örgü Çoraplarında Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi", I. Uluslararası Selçukludan Günümüze Akşehir Kongresi ve Sanat Etkinlikleri. Konya.

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

DENİZ, B. (2000). Türk Dünyasında Halı Ve Düz Dokuma Yaygılar. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

OKUMURA, S. vd. (2007). Anadolu dokuma mirası I. Uluslararası Doğu Halıları Konferansı 11. Ankara.

ÖZEL, A. (1989). Halıcılık. Ankara: Adak Matbaacılık.

STEIN, A. (1907). Ancient Khotan. Oxford: Clarendon Press.

SÜRÜR, A. (1987, Haziran). Türkiye halı tipleri atlası çalışmasına örnek Doğu Anadolu yöresinden bir kesit, III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi'nde sunulmuş bildiri, Ankara.

TÜRKMEN, N. (2001). Orta Asya Türkmen Halıları İle Tarihi Anadolu-Türk Halılarının Ortak Özellikleri. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

YETKİN, Ş. (1991). Türk Halı Sanatı. Ankara: Tisamat Basım Sanayii.

## ÖRNEKLEM OLARAK ALINAN ARAŞTIRMALAR

AKGÜL, İ. (1992). Aksaray İli Taşpınar İlçesi Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

AKLEYLEK, B. (1996). Manisa İli Yunt Dağı Köyleri Yağcıbedir Halıcılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ALTINBAŞ, N. (1995). Kayseri İli Bünyan İlçesi Halı

Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ALTINDAĞ, H. (1995). Niğde İli Bor İlçesi Bahçeli Kasabası Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ARICI, G. (1996). Yahyalı Halılarının Tarihi, Gelişimi, Oluşumu ve Günümüzdeki Durumu, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ARITÜRK, M. (1994). Nevşehir İli Ürgüp İlçesi Ürgüp Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ARSLAN, P. (2011). Ayvacık Yöresi DOBAG Halılarının Teknik ve Desen Özellikleri, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

AYRAL, D. (1997). Çanakkale İli Ayvacık El Dokuma Halıları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

AYPAN, S. (1991). Kayseri İli Bünyan Halıları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

AZİZOĞLU, Z. (1995). Çanakkale İli Ayvacık Yöresi El Dokusu Halıları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

BAHADIR, N. (1998). Kayseri İli Bünyan İlçesi El Halıları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

BAKIRÇİVİ, H. (1995). Kayseri İl Merkezi Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

BOZKURT, S. (1995). Manisa İli Demirci İlçesi Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

BURGAZ, B. (1997). Sultanköy Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ÇELEBİ, A. (1996). Antalya Döşemealtı Halıcılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

DİKBAŞ, R. (2013). Uşak İli El Dokuma Halılarının Renk, Desen ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

DOĞAN, S. (1996). Kayseri El Halıları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

DURAKLI, V. (1996). Uşak İli Susuz Ören Köyü Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

EKİNCİ, Ö. (2005). Hereke Halı Satıcılarının Karşılaştıkları Pazarlama Sorunları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

GÜLBAHAR, H. (1988). Niğde İlinde Dokunan Halıların Renk, Teknik ve Desen Özellikleri İle Ekonomik Alanda Karşılaşılan Durumlar, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

GÜLCÜ, E. H. (1995). İzmir İli Bergama İlçesi Yağcıbedir Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

GÜLDAL, G. (2009). Sivas Cezaevlerinde Dokunan Halıların Özelliklerinin İncelenmesi, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

GÜNER, S. (1999). Hereke El Dokuması İpek Halıcılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

KAÇAR, F. H. (1988). Antalya İli Döşemealtı Halıcılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

KARAHAN, T. (1998). Kırşehir İli Halıcılığı Teknik ve Desen Özellikleri, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

KARTAY, F. (1996). Kocaeli İli Hereke Beldesi Halıcılığı Teknik ve Desen Özellikleri, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

KIRCALI, M. (1991-1992). Manisa İli Demirci Yöresi Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

KIVRAK, H. (1990). Konya İli Derbent İlçesi Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

KÖPRÜKÖY, S. (1996). Balıkesir-Sındırgı İlçesi Yağcıbedir Halıları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

MANAP, G. (1997). Isparta İli Şarkikaraağaç İlçesi Çarık Saraylar Kasabasında Dokunan Halılar, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

NAHYA, O. (1996). Konya İli Sarayönü İlçesi Ladik Kasabası (Konya Etnografya Müzesinde Bulunan) Ladik El Dokuması Halı Seccadeleri, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ÖZBEK, S. (1990). Kayseri İli Hacılar Bucağı Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ÖZER, A. (1996). Konya İli Ereğli İlçesi ve Kutören Kasabası Halıları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ÖZGENÇ, A. (1997). Karapınar İlçesi El Dokusu Halıları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

RALA, A. (1998). Balıkesir İli Sındırgı Yöresi Yağcıbedir Halıcılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

SERT, Z. (2009). Hereke Halılarında Renk, Motif, Malzeme ve Teknik Özellikler, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

SEYHAN, G. (1997). Bünyan El Dokuma Halıları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

SOYTAŞ, S. (1995). Kırşehir Kaman Halı Yastıkları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ŞAHİN, S. (2001). Hereke Yöresinde Dokunan Halılar, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

TEKİNARSLAN, İ. (2007). Niğde Yöresi El Halıcılığının Teknik, Motif ve Kompozisyon Açısından Değerlendirilmesi, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

TEPE, H. (1996). Nevşehir İli Avanos İlçesi Halıcılığı Teknik Ve Desen Özellikleri, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

TOKMAK, N. (1990). Kayseri İli Bünyan Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

TURGUTALP, T. (1997). Niğde İlinde Dokunan Taşpınar Halıları, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

TÜRECİ, İ. (1995). Hereke İpek Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

UĞURLU, A. (1997). Konya İli Ereğli İlçesi El Dokusu Halıcılık, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ÜRK, G. (2007). Kayseri Yahyalı Halısı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

ÜSTÜN, D. (1990). İzmit Derince İlçesi İpek Halıcılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

YALAMA, M. (1999). Konya Ereğli İlçesi Kuzukuyu Köyü El Dokusu Halıcılığı Üzerine Bir Araştırma, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

YAYLAS, T. (1995). Adıyaman İli Sincik İlçesi Dilektepe Köyü Halı Dokumacılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

YILDIRIM, N. (1996). Hereke Halıcılığı, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

YILDIZ, M. (2001). Yahyalı Yöresinde Dokunan Halılar, Yayınlanmamış lisans tezi. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.

Ek 1: Tablo 1 Örnekler Olarak Alınan Halıların Özellikleri

SIRA NO	BÖLGELER	HALI SAYISI	İL-İLÇE	ÜRÜN ÇEŞİDİ	YÜZYILI	DÜĞÜM TÜRÜ	GEREÇLER			BOYUTLAR				BEZEME TÜRÜ								
							ATKI	ÇÖZGÜ	İLME	EN	BOY	KALİTE	SAÇAK BOYU	HAV YÜKSEKLİĞİ	BİTKİSEL	FIGÜRLÜ	GEOMETRİK	SEMBOLİK	NESNELİ	YAZILI	BUGÜNKÜ DURUMU	ONARIM
1	MARMARA BÖLGESİ	10	Hereke	HA(64)/T(5)/S(13)/P(3)/KA(1)	20.(52) 21.(50)	Türk(101) İran(1)	İ(86)-P(16)	İ(79)-P(23)	İ(82)-Y(20)	87.3	131.6	100x100(47) 60x60(17) 40x60(3)	4.9	1.1	X	X	X	X	X	X	-	-
2		22	Balıkesir - Sındırgı	T(10)/S(3)/M(2)/YE(6)	20.	Türk	Y	Y	Y	95.1	160.9	27x35(5) 25x36(4) 30x38(2)	4.6	1.9	X	X	X	X	X	-	-	
3		7	İzmit-Derince	H(6)/T(1)	20.	Türk	İ	İ	İ	138.5	222.1	-	-	-	X	X	X		X	-	-	
4		48	Çanakka le-Ayvacak	T(32)/S(5)/Y(1)/HA(12)/P(1)	16.(1) 18.(2) 19.(1) 20. (24) 21. (20)	Türk	Y	Y	Y	124.4	182.7	30x30(13) 27x32(3) 26x33(2)	4.8	5.5	X	X	X	X	X	-	-	
5	AKDENİZ BÖLGESİ	16	Antalya-Döşemealtı	N(3)/T(5)/P(1)/H(7)	18.(1) 20.(15)	Türk	Y	Y	Y	106.4	192.5	22x22(5) 20x20(3)	2.8	0.5	X	X	X	X	X	-	-	
6		13	Isparta-Şarıkı Karaağaç	T(7)/YO(4)/M(1)/P(1)	20.	Türk(7) İran(6)	Y	Y	Y	68.4	154.2	-	4.4	3.6	X	X	X		X	-	-	
7	G-ANADOLU BÖLGESİ	12	Kahramanmaraş	HE(2)/Y(2)/NA(1)/HA(2)/YAYGI(4)/D(1)	20.	Türk	Y	Y	Y	89.5	186.3	-	-	-	X	X	X	X	X	-	-	
8		38	Şanlıurfa	H(38)	20.	Türk	Y(30)-P(8)	Y(32)-P(6)	Y(38)	107.4	289	-	-	-	X	X	X	X	X	-	-	
9		9	Adıyaman-Sincik	Y(8)/YER(1)	20.	Türk	P	P	Y	57.7	143.3	-	1.3	X	X	X	X		-	-		
10	KARADEĞİZ BÖLGESİ	4	Bolu-Mengen	H(3)/D(1)	20.	Türk	P(1)-Y(3)	P(1)-Y(3)	Y	60	120.5	-	-	-	X		X	X		-	-	
11	EGE BÖLGESİ	15	İzmir-Selçuk	T(15)	20.	Türk	Y	Y	Y	152.7	191.9	24X35(15)	10.8	3.2	X	X	X	X	X	-	-	
12		33	Manisa-Demirci	Y(12)/T(3)/YO(2)/S(1)/P(1)/SE(1)/HA(13)	20.	Türk(20) İran(13)	Y(20) P(13)	Y(20) P(13)	Y	136.5	248.2	18X18(13)	2.9	0.7	X	X	X	X	X	-	-	
13		10	Manisa-Yuntdağ	T(8)/H(1)/YO(1)	20.	Türk	Y	Y	Y	141	250	26X33(10)	9.5	-	X	X	X	X		-	-	
14		12	İzmir-Bergama	H(12)	20.	Türk	Y	Y	Y	124.9	184.4	60X60(7) 40X60(3)	-	-	X	X	X	X	X	-	-	
15		35	Uşak	YO(2)/T(19)/H(2)/S(11)	15.(3) 16.(3) 17.(4) 18.(2) 19.(4) 20.(5) 21.(13)	Türk	P(13)-Y(22)	P(22)-Y(13)	Y	144.2	230.8	28X32(13)	1.7	1.5	X	X	X	X	X	X	-	-

16	İÇ ANADOLU BÖLGESİ	30	Kayseri Merkez	T.A (4)/ T (5)/ SE (3)/ Y(4)/S(9)/ N(3)/YE (1)	20.	Türk	İ (24)- P(6)	İ (24)- P(6)	İ(13)- Y(17)	112.7	171.6	70X70 (9) 60X60 (8)	6.6	1.3	X	X	X	X	X	X	-	-
17		58	Kayseri-Bünyan	T(23)/YO(7)/ KA(5)/Dİ(3)/ SE(1)/K(7)/ SO(5)/S(7)	20.	Türk (39) İran (10)	P(31) - Y(18)	P(31)- Y(18)	Y(49)	167	271.6	30x40 (3) 40x40 (12)	4.6	4.4	X	X	X	X	X	X	-	-
18		37	Kayseri-Yahyalı	T(15)/Y(5)/ SE(1)/S(3)/ H(1)/HA (12)	20.(14) 21.(23)	Türk	Y	Y	Y	110.2	179.2	35X40 (8) 30X35 (5) 30X40 (5) 40X40 (4)	5.9	4.3	X	X	X	X	X	X	-	-
19		12	Nevşehir-Avanos	S(3)/SE(3)/ Y(2)/YE(4)	20.	Türk	Y	Y(6)- P(6)	Y	128.8	219.5	26x33(2) 28x34 (2)	-	0.6	X	X	X		X	Ke nar	-	-
20		14	Niğde-Taşpınar	T(5)/Y(4)/ M(2)/S(1)/ YO(2)	20.	Türk	Y	Y	Y	124.4	175.5	28X32 (14)	5.3	5	X	X	X	X			-	-
21		9	Sivas-Merkez	K(4)/T(5)	21.	Türk(9) )- İran(1)	P	P	Y	174.7	265.1	60X60(2) 50X50(7)	15	3.5	X	X	X				-	-
22		10	Niğde-Bor	Y(7)/M(1)/Y O(1)/T (1)	20.	Türk	Y	Y	Y	76	120	21X28 (4) 40X45(6)	-	5.8	X	X	X				-	-
23		48	Konya-Ereğli	Y(14)/T(10)/ H(2)/T.A(1)/ S(16)/D(1)/M (2)/P(1)/ SER (1)	20.	Türk	Y	Y(45)- P(3)	Y	79.8	134.9	26X26 (12) 24X24 (9) 22X22 (6) 30X30 (3)	4.3	1.5	X	X	X	X	X	X	-	-
24		9	Nevşehir-Ürgüp	H(9)	20.	Türk	P	P	Y	114.4	194.7	-	5	-	X	X	X	X	X	X	-	-
25		13	Konya-Karapınar	M(2)/T(5)/ Y(2)/N(2)/ YO(1)/Ç(1)	20.	Türk	Y	P	Y	104.1	168.1	24x31- 32(2) 23x32- 33(2)	5	0.5	X	X	X	X	X	X	-	-
26		20	Kırşehir	Y(10)/M(4)/ N(1)/YO(3)/ SE(1)	20.	Türk	Y(16) )- P(4)	Y(6)- P(14)	Y	83.7	167.4	35X37 (4) 28X32 (2) 32X35 (2) 35X38 (2)	3	0.8	X	X	X	X	X	X	-	-

27	İÇ ANADOLU BÖLGESİ	2	Çankırı	H(1)/HA(1)	20.	Türk	Y	Y	Y	116	159	-	-	-			X	X			-	-		
28		9	Aksaray-Taşpınar	T(3)/Y(3)/ H(1)/M(2)	20.	Türk	Y	Y	Y	92.2	126.6	22X53(7)	-	1	X	X	X					-	-	
29		15	Konya-Sarayönü	S(15)	18.(4) 19.(2) 20.(9)	Türk	Y	Y	Y	109.2	188.8	40x50 (15)	-	6.1	X	X	X		X			Saç ak, Ha v, Ke nar	-	
30		23	Niğde-Merkez	YO(2)/Y(2)/ T(13)/K(1)/ S(1)/H(1)/ SO (3)	20. 21.	Türk	P(4)- Y(19)	P(4)- Y(19)	Y	123.5	210.7	40X45 (8) 25X25 (5) 30X30 (4)	-	2.9	X	X	X	X				-	-	
31		11	Konya-Derbent	D(1)/S(6)/ T(2)/Dİ(2)	20.	Türk	Y	Y	Y	132.7	203.1	30x35(2) 25x32(2) 25x30(2)	-	-	X		X		X			-	-	
32		14	Kırşehir-Kaman	Y(14)	20.	Türk	Y	P	Y	56.5	108	-	-	-	X	X	X	X	X	X			-	-

\*KA: Karyola Halısı T: Taban Halısı Y: Yastık Halısı YO: Yolluk M: Minder halısı S: Seccade H: Heybe Ö: Örnek halı SE: Sedir halısı YE: Yer halısı

Dİ: Divan halısı D: Duvar halısı K: Kelle N: Namazlık P: Paspas Ç: Çanta T.A.: Telefon altlığı SO: Somya halısı HA: Halı Pa: Pano SE: Sergi Halısı



Ek 2: Tablo 2 İncelenen Halıların Renk Özellikleri

SIRA NO	HALI SAYISI	İL-İLÇE	KIRMIZI	LACİVERT	SİYAH	BEYAZ	TURUNCU	SARI	HARDAL SARI	MOR	BORDO	GÜL KURUSU	YEŞİL	MAVİ	KREM	KAHR ENGİ	GİRİ	PEMBE	TURKUAZ	YAVRU AĞZI	SOMON
1	9	Adıyaman-Sincik	9		8	8	3	1					1	1		8	8				
2	9	Aksaray-Taşpınar	9	9	9	8		5	4				9	8		1					
3	16	Antalya-Döşemealtı	16	16	16	16		2					10	3		13					
4	22	Balıkesir - Sındırgı	22	8	14	22								14		7					
5	4	Bolu - Mengen	3		4	4	2	1	1	3			3		3			3			
6	48	Çanakkale-Ayvacak	45	23	31	31	18	37	3	19			40	40	15	6					
7	2	Çankırı	2		2	2		1					1	2				1			1
8	102	Hereke	69	52	55	48	29	87	6	6	38	7	83	69	88	59	8	27	38	8	
9	13	Isparta-Şarki Karaağaç	6	4	10	6		12					12	10	5			3			
10	7	İzmit-Derince	6			4		6					7	6	3	6					
11	12	İzmir-Bergama	12	12	1	11															
12	15	İzmir-Selçuk	15	10	3	7		10					8	12	9	2				5	
13	12	Kahramanmaraş	11	7	9	9	2	8	5	1	4		9	5	2	2		2			
14	30	Kayseri	22	16	12	16	3	13	5	1	3		24	13	17	19		9		1	
15	58	Kayseri-Bünyan	33	16	31	29	12	20			4		52	22	33	51		13			
16	37	Kayseri-Yahyalı	34	20	12	17		10	17		6		22	25	23	16	1				

17	20	Kırşehir	19	1	18	18	1	6		1	6		17	16		17	12	14			
18	14	Kırşehir-Kaman	14	7	12	5	3	6			5		7	7	8	12	5	5			
19	48	Konya-Ereğli	46	21	37	34	9	36	1	2	1		31	36	26	26	3	5			
20	11	Konya-Derbent	11		10	10		6					7	11		10	3	2			
21	15	Konya-Sarayönü	10	4	7	14	2	13		2	4	1	13	11	1	9		4			
22	13	Konya-Karapınar	13	9	5	12	3	1					10	8	6	8					
23	33	Manisa-Demirci	24	13	12	15		11	1	1	7	3	21	14	11	13		1			
24	10	Manisa-Yuntdağı	10	10							9				10						
25	12	Nevşehir-Avanos	12	1	12	12	3	7		4	1		9	1		8	4	6			
26	9	Nevşehir-Ürgüp	9	2	7	1	4	3		1			9	3	6	3	1	1			
27	23	Niğde	23	14	11	22	2	14					18	10	15	8	4				
28	10	Niğde-Bor	6	10	8	8		2	7		5	3	6	6	1	3	1				
29	14	Niğde-Taşpınar	14	13	3			12			3		8	7	13	2					
30	9	Sivas-Merkez	9		9	9		9			9	9	9	9	9	9					
31	38	Şanlı Urfa	35	17	36	31	32	5	9	15			35	9	2	14		7			
32	35	Uşak-Merkez	31	17	9	22	14	20	1		2		20	25	12	11		8			
T	710	-	600	332	413	451	142	364	60	56	107	23	501	403	318	343	50	111	38	14	1
%	100	-	84.5	46.7	58.1	63.5	20	51.2	8.4	7.8	14.7	3.2	70.5	56.7	44.7	48.3	7	15.6	5.3	1.9	0.1

# ŞAHSEVEN MAFRAŞI; DESEN, TEKNİK, RENK

Şerife ATLIHAN<sup>1</sup>, Ashkan RAHMANI<sup>2</sup>

## ÖZET

Şahsevenler Türk kökenli bir toplum olarak İran'ın Kuzey Batısında bulunan Azerbaycan ile Erdebil bölgesinde yaşamaktadır. Geçim kaynakları hayvancılık ve halı-kilim dokumacılığıdır. Yaşam tarzına bağlı birkaç çeşit saklama eşyası Şahsevenler tarafından dokunmaktadır. Çanta, mafraş, heybe, gaşıklık (kaşık), torba ve çuval bu dokumalardandır. Bu dokumalar arasında mafraşlar üç boyutludur. Yükte yer alan en büyük saklama eşyası yine mafraşlardır. İçinde günlük kullanılmayan yatak örtüleri ve kıymetli takım elbiseler konulur. Eskiden genç kızlar evlenmeden önce en az bir çift çeyizleri için dokurdu. Geometrik motiflerle dokunan mafraşlar, desen düzenlemesi bakımından genelde dört grupta ele alınır. Yatay şeritli, diyagonal, madalyonlu ve serbest serpilmiş olan motifler. Mafraşlar, genelde ilikli kilim ve "gayık" denilen sumak tekniği ile üç parça halinde dokunur. Dokunduktan sonra üç parça dikilerek birleştirilir. Mafraş dokuması için "göy hanesi" denilen dikey tezgah kullanılır. Kırmızı ve tonları, mavi, sarı ve beyaz ana renk olarak tercih edilir. Bu bildiriye, Doğu Azerbaycan bölgesi Tebriz, Ahar, Kaleybar merkez ve As yaylasındaki göçebelerde yapılan alan araştırması sonucunda tespit edilen 24 adet (As yaylası: 7 örnek, Kaleybar: 5 örnek, Ahar: 4 örnek, Tebriz: 8 örnek) Şahseven mafraşlarının motifleri, desen düzenlemesi, teknik ve renk özellikleri açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şahseven, mafraş, İran, Yörük, desen, renk, teknik

## THE SHAHSAVAN MAFRASH

### ABSTRACT

Shahsavan is a Turkish population in Azerbaijan and Ardabil provinces in Northwest of Iran. Their livelihood is based on ranching and weaving carpets and kilims. Depending on their lifestyle, they weave some container weavings; "çanta" (small bag), "mafraş" (bedding bag), "heybe" (saddlebag), "gaşıklık" (bag for spoon), "torba" (bag) and "çuval" (storing sacks) are some of them. Among these weavings, Mafrash is three dimensional weaving. Mafrash is a biggest weaving-container that placed on the load too. It is used to store daily unused bedspreads and precious cloths. From the past, young girls weave at least a couple of them before getting married, as their dowry. Mafrash woven with geometric motifs, are divided into four groups, in terms of design composition; horizontal panel, diagonal, with medallion, and the free sprinkled motifs. Mafrash is weaved in three pieces with kilim technique and so called "gayık" as a soumak technique. After weaving, three pieces are combined by sewing. A vertical loom called "göy hanesi" is used to weave mafrash. Red and its shades, blue, yellow and white colors are the main preferred colors. In this paper, the properties of patterns, design composition, techniques and colors of the 24 pieces of Shahsavanmafrash identified as a result of field research in the East Azerbaijan province; Tabriz, Ahar, Kaleybar cities and As summer pasture (As summer pasture: 7 pieces, Kaleybar: 5 pieces, Ahar: 4 pieces, Tabriz: 8 pieces).

Keywords: Shahsavan, mafrash, Iran, nomads, design, color, technique

<sup>1</sup>Profesör, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları, atlihanerife@gmail.com

<sup>2</sup>Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, rahmani.ashkan@yahoo.com

## 1.Giriş

Tarih boyunca Türkler sanatın farklı dallarıyla uğraşmıştır. Mimari, minyatür - tezhip, çinî, dokumalar, ahşap, hat vb. gibi sanatlar uğraştıkları bu dallardandır. Ürün verdikleri bu sanat dallarında, Türkleri dünyaya tanıtan sanat grubu dokumadır. Bunda dokumanın Türk karakterli oluşu etkilidir. Bu sanat İran’da yaşayan Türkler tarafından hala sürdürmektedir. Kaşkaylar, Afşarlar, Halaçlar, Türkmenler ve Şahsevenler İran’ın en büyük Türk soylu toplumlarıdır. Şahsevenler’li (Boy) İran’ın büyük göçebelerinden sayılır. Coğrafya olarak üç ülkenin (Azerbaycan, İran, Türkiye) hemen hemen arasında olan Şahsevenler’in çoğu hala konar-göçer hayatı sürdürmektedir (resim1, 2). Asıl mesken tuttıkları yerler İran’ın Kuzey Batısında bulunan Azerbaycan ile Erdebil bölgesidir. Bu toplum genelde düz dokuma kilim, çözgü yüzlü cicim ve verni gibi dokumalarda kendilerinden söz ettirirler. Konar-göçer olmaları saklama eşyalarına daha çok önem vermelerinde etkili olmuştur. Yaşam tarzına bağlı birkaç çeşit saklama eşyası bu toplum tarafından dokunmaktadır. Çanta, mafraş, heybe, kaşıktan, torba ve çuval bu dokumalardandır. Bunlar arasında sadece mafraşlar üç boyutludur ve en büyük saklama dokuması yine mafraşlardır. Gerek estetiği gerekse işlevselliği bakımından Şahsevenler mafraşları, Türk kökenli dokumalar arasında önemli bir yere sahiptir.



Resim 1. Kaleybar yöresinde As Yaylası, Şahseven (Arasbaran İli),  
23.06.2014



Resim 2. Keçi ve koyun sağma, Kaleybar, As Yaylası, Şahseven  
(Arasbaran İli), 23.06.2014

## Sosyal Yapı

Şahseven kelimesini ilk açıklayan 1560 – 1632 tarihleri arasında yaşayan İran tarihçisi İskender Beg Münşi’dir. İskender Beg Münşi’nin yazdığı İran tarihi kitabında yer alır (Azadi ve Andrews 1985, 17). Şahsevenler, Safevi hanedanlığının (1502 – 1737) döneminde I. Şah Abbas (1587 – 1629) tarafından bir çok taifenin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bunlar hükümdara sadık ve onlara bağlı olanlardır. Kendilerine “şahi seven” (Şahi Seven) denilmiştir (Tapper 1986, 509; Tapper 1999, 1422-1423). Timur Han, I. Beyazıt (1402)’ı mağlup edip ülkesine geri dönerken Şam ve Anadolu’dan 5000 aileyi esir olarak götürmüştür. Timur, Erdebil’de Şeyh Ali (Şah İsmail’in atası) ile görüşükten sonra Anadolu esirlerini serbest bırakmıştır. Bazıları Anadolu’ya dönüş yaparken Bazıları ise Şeyh’in etkisi altında kalarak orada kalmayı tercih etmiştir. Kalanların birçoğu Rumlu, Afşar, Kaçar, Ustaclu, Teklu, Şamlu gibi önemli aşiretlerdendir (Kuhestani 2002, 39-41; Tanavoli 1985, 13). Daha sonra bu aşiret mensupları ve civar aşiret mensuplarının katılımıyla İran’da Kızılbaş 2 ulusunu oluşturmuşlardır. Kızılbaşlar Safevi hanedanlığının oluşmasına vesile olurken aynı zamanda önemli görevlerde de bulunmuşlardır. Bu grubun başında bulunan kişiler görev almak için rekabet ederek Safevi hanedanlığının güvenliliğinin sarsılmasına ve zamanla kaybolmasına neden olmuşlardır. Böylece I. Şah Abbas Kızılbaşların gücünü azaltmak için o toplumu dağıtmaya karar vermiştir. Farklı toplumların ve Kızılbaşların katılımıyla yeni bir toplum oluşturulmuş, bu yeni toplum oluşturulurken etnik farklılıklar önemsenmemiştir. Bu karma topluma “şahi seven” adı verilmiştir. Bu grubu oluşturan taifeler arasında da Türkler dışında Kürt, Gürcü, Tacik kökenli de vardır (Tapper 1974, 321- 354; Kuhestani 2002, 39-40; Tanavoli 1985, 13- 18).

19. Yüzyıl’ın başında İran - Rusya savaşının neticesiyle Şahsevenler pek çok toprak kaybetmişlerdir. Dolayısıyla birçoğu sınır dışında yani Azerbaycan’da kalırken birçoğu da güneye göç etmek zorunda kalmışlardır. Şahsevenler Miyane, Heştrud, Hamse, Kazvin, Saveh, Qom ve Tahran’ın güney doğusuna kadar çekilmişlerdir (Tapper 1986, 509 – 515). 19. Yüzyılda Rusya’dan kaçan birçok Kafkasyalı – Gence, Karabağ, Şirvan, vd. Şahsevenlere katılmışlardır (Housego 1978a, 43). Günümüzde kışlaları Irmak dere’nin doğusunda ve yaylaları Sarab, Mişkinşehr’in civarındaki tepelerde ve Erdebil yöresinde olan göçebelere



Şahseven denilmektedir. Kışları Irmak dere'nin batısında ve yaylaları Mişkinşehir'in güney batısı ve Ahar yöresi'nin yüksek yerlerinde olanlara ise Arasbaran İli (Boy) denilmektedir. Önceden Arasbaran İline (Boy) Karadağı İli (Boy) denilirdi (Kuhestani 2002, 39-41). Şahsevenlerin nüfus olarak en yoğun yaşadıkları Moğan ve Sevelan yöresidir. Bununla beraber Haştrud, Kazvin, Saveh ve Hamse'de de rastlamak mümkündür (Tanavoli 1991, 17).

### Mafraş Tanıtımı

Arapça bir sözcük olan mafraş, yaygı anlamına gelmektedir. Literatürlerde mafraş denilen bu tür dokumaya, İran ve Azerbaycan bölgelerinde farklı telaffuzlarına rastlamak mümkündür. Bakü ve Ordubad lehcesinde “mefrec”, “merfeş” denilirken Salyan'da ise “marfac” denilmektedir (Axundov vd. 2007, 45-52). Şahsevenlerde ise “mafraş”, “farmaş”, “mafrac” (Andrews 1985, 124), “farneş” (Azadi ve Andrews 1985, 27), “marfaş” (Tanavoli 1985, 160), “ferneş” denir. Alan araştırmasında Kaşkaylar toplumunda “mafrec” ve “marfac”, Kürtlerin Celali taifesinde “maşraf” denildiği tespit edilmiştir. Araştırmacı Andrews, Topkapı Sarayı müzesinde deriden bir “mafraş” gördüğünü ve altındaki künyede “Osmanlı firmesi” yazdığını söyler (Andrews 1985, 126). İran'nın Farsça konuşan toplumlarında “mafraş, rakhtekhab-piç, khabgah” (Wertime 1978, 24) ve “galeh” denir (Franchis ve Wertime 1976, 16).

Mafraş üç boyutlu bir saklama eşyası olarak göçebe toplumlarına ait bir dokuma türüdür. İşlev bakımından aynışehir ve köylerdeki sandıklar gibidir. İşlevinin yanı sıra şekil bakımından benzerliği de söz konusudur. Mafraş dolu olduğu zaman sandık gibi şekil alır ve üç boyutlu hale gelir. Mafraşın uzunluğu 80-120, yüksekliği 40-60 ve genişliği 40-60 cm arasındadır. Yüksekliği ve genişliği yaklaşık bir ebatta olmak üzere, uzunluğu bunların iki katıdır. Küçük yüzü heybelerin bir gözü olduğu gibi bir kara alanındadır. Çuvallar gibi her zaman hayvanlara yüklenebileceği için çift dokunur.

Göçebeler kültüründe kadın ve kızlar dokuma ile ilgilenir. Eskiden yörükler kültüründe genç kızlar evlenmeden önce kendi çeyizleri için en az bir çift dokurdu. Gelinlerin yatak takımları, yatak örtüleri ve elbiseleri mafraş içine yerleştirilerek damat evine gönderilirdi. İran'ın göçebe toplumlarında mafraş dokuyanların arasında Şahsevenler en başta bulunur. Şahseven İline (Boy) çadırlar

içinin düzenlemesinde mafraşların has bir yeri var. Duvar dibine giriş karşısına yan yana oturtularak hem soğuğa karşı koruması hem de oturan kişinin sırtını dayaması sağlanır (resim 3). Sırayla yığılan düz taşların (birbir yanına koyulan taşlar eni 50 cm civarındadır.) üstüne mafraşlar boyuna yerleştirilir (resim 4). Yüklükte alt kısımda bulunan bu mafraşlar üstüne günlük yaygı ve örtüler konulur. Bu dokuma çift olarak yükte bulunur. Her çift sonraki çiftle deseni, malzemesi, renk ve boyutu bile farklı olabilir. Bazı zamanlar bu farklılıklar ön planda göze çarpmaktadır. Her ailede en az bir çift bulunan bu mafraşlar varlıklı ailelerde dört, beş çifte kadar çıkar. Birden fazla olmasının o ailenin itibarı ve maddi durumunu göstermektedir. Bir İran atasözü de bu durumu destekler; “varlıklı aile çadır ve mafraşlarından bellidir.” İran ve Azerbaycan'da mafraşlar ala çuvallara göre daha önemlidir. Bu yüzden daha desenli dokunur.



Resim 3. Şahseven (Arasbaran İli) çadırı içinde mafraşın yeri,

Kaleybar, As Yaylası, 24.06.2014

Mafraşlar kullanılmadığı zaman katlanarak diğer bir mafraşın içine konulabilir. Yörüklerde günlük kullanılmayan yatak örtüleri, kıymetli kıyafetler, takım elbiseler, özellikle misafir için saklanan yatak örtülerin, tozlanmaması için mafraşlarda saklandığı bilinir. Ağzı cicim veya kilim dokumayla örtülür. Mafraşlarda saklanan eşyaların dökülmemesi için ağzı bantlar yardımıyla bağlanır.

Şahsevenlerin yerleşmiş olduğu veya göç ettiği bölgelerde, her birisinin kendine has bir mafraş biçimi var. Mafraşların boyutu ve biçimleri genelde birbirine benzemesine rağmen detayı birbiriyle farklıdır. Bazılarının üst kısmında kapak olmadığı halde, öbürleri çeşitli kapaklıdır. Kapaksızlarda halkalar ağız kısma dikilmiştir ve Moğan, Miyaneh ve Haştrud Şahsevenleri tarafından dokunur. Moğan mafraşları diğer yöreler mafraşlarından daha büyüktür. Kapaklı mafraşlar farklı biçimlerde görülür. Bazısında büyük bir kapak üst ve iki küçük yanı örter. Bazıları ise iki küçük yanın ucu uzun bırakılır. Diğer bir grupta, bağlamak için deriden

bant ve toka kullanırlar. Deri bant kullanılmayan mafraşlarda ağzı, ip ile bağlanır. Kapaklı mafraşlar genelde Bicar ve Şahseven hamsesi tarafından dokunur (Tanavoli 1985, 160- 161).

Göç sırasında en önemli eşyaların başında gelen mafraşlar,dolu olduğu zaman ağır olur. Ona göre genelde büyük hayvanlara- en güçlü deve, at ve katır gibilere- yüklenir. Günümüzde artık göçebe toplumlar da kamyonlar ile göç etmektedir. Çadırlarda eskiden çift olan mafraş ve çuval gibi dokumalar, günümüzde bazen bir adet bulunmaktadır. Çift bulunsa bile, birebir aynı boyutta olması dikkate alınmamaktadır. Sağlam bir saklama eşyası olan mafraşlara eskilerdeki gibi ihtiyaç duyulmamaktadır. Şayet ihtiyaç duyulsa bile günümüzde sentetik çuvalların kullanılıyor olması mafraşların işlevini yitirmesine neden olmuştur.



Resim 4. Şahseven (Arasbaran İli) mafraş ve çuvalı,  
Kaleybar, As Yaylası, 23.06.2014

## Desen

Şahsevenler dokumalarının en kıymetli unsurlarının birisi desenlerdir. Desen bakımından zengin bir hazineye sahiptir. Dokumalar çeşitli iri ve küçük geometrik desenlerden meydana gelir. Desenler ezber veya öncede dokumuş olan örnekler üzerinden dokunur. Bu desenleri oluşturan üçgenler, baklavalılar, eşkenarlar ve karelerin bir araya gelmesiyle farklı motifler oluşturulur. Motifler sitilize edilmiş biçimlerde görülür. Bazı motiflerin kökenini ve hangi kültürden geldiğini öğrenmek mümkün olmayabilir. Çünkü çoğu Türk soylu gruplara ait olan dokumalarla ortaktır. Sadece biçim olarak tekniğe göre değişmiştir. Kullanılan motif konuları üç gruba sınıflanır (Tanavoli 1985, 46):

- Sitilize edilmiş hayvan figürleri (tavus, ejderha, kartal,yengeç, çiftbaşı hayvan, kaplambağa,vb.)
- Yıldız (olduz) çeşitleri
- Sitilize edilmiş Bitkisel motifleri (çiçek, yaprak)

Hayvan motifleri					
	Tavus	Ejderha (yılan)	kartal	Çiftbaşı hayvan	Yengeç, kaplambağa
Yıldız motifleri					
	Çeşitli Yıldız (Olduz) motifleri (dört, altı ve sekiz kollu yıldızlar)				
Bitkisel motifleri					
	Sekiz yapraklı çiçek (Dört, altı yapraklı)	Tirme gül	Çiçek motifleri		

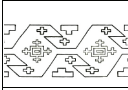
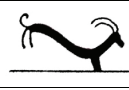
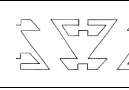

Çizim a) Şahseven dokumalarında kullanılan motifler

Sitilize edilmiş hayvan figürleri arasında en çok tavus, ejderha, kartal ve çiftbaşı hayvan kullanılır. Şahseven dokumalarında “hayvan motifleri geometrik biçimlerde olmakla birlikte bütün bir figür şeklinde dikkati çeken ve hangi hayvan olduğu belli olan sade fakat net şekillerdir.” (Soysaldı, Sarnesar 2007, 17) Bazı görüşlere göre Şahsevenlerde kullanılan çiftbaşı hayvan figürlü motif, belki de bu toplumun oluşmasından önce yerli desenlerin bir parçasıymış (Opie 1992, 254).

“S” şekli en sevilen ve yaygın motiflerden birisi olarak dokumalarda görülür. Farklı tekniklerde uygulanan bu motif, teknikler ve yöreye göre farklı biçimler ve isimler alır. Şahsevenlerde “Aptal-burun” denilen bu motifin bir biçimine, Kaşkaylarda “ağaceri” adı verilir (çizim 1). Türkmenistan, Azerbaycan ve Anadolu’da da görülen bir motiftir (Azadi ve Andrews 1985, 37). Araştırmacılara göre, “S” biçimi yılan ve ejderha şeklini andıran bir motiftir (Opie 1990, 133; Tanavoli 1985, 52). Diğer görüşler ise ejderha ve yılan bu motifin bir kaynağı olduğu halde başka kaynakların olması da muhtemeldir. Parham’a göre, yuvarlak çizgiler 12. yüzyıldan sonra Çin minyatürlerinden İran minyatürlerine geçmiştir. Bu biçim daha çok eski tarihe dayanabilir. Sonralarda deforma olarak bu biçimi almıştır. 3000 M. Ö. İran’da Giyan tepesinde bulunan çanak çömlek üzerinde resim edilen antilop motifi (çizim 2), “S” şeklinin kaynağı olabilir (Parham 1991, 361).

Anadolu’da “eli belinde” olarak söylenen motife, Şahsevenlerde “eli göynünde” denir (çizim 3). Mikayllı “kuş”, Geyikli taifesinde “baş-göt” veya “göt-baş” adı verilir (Azadi ve Andrews 1985, 40). Şahseven dokumalarında en çok yıldız biçimli

motifler görülmüştür. Bu tip motifler dokuma tekniği ve kullanıldığı alana (bordür, zemin) bağlı olarak çeşitli formlar alır. Diğer bir biçimden bahs edersek çengel motifidir. Özellikle mafraş dokumalarında sık sık görülen bir biçimdir. Yöreden yöreye adı değişir. Kaynaklarda çengel olarak adlandırılan motif dokuyucularca, “ginah”, “gara ginah”, “kuş başı”, “tırnak” veya “dırnakh” olarak isimlendirilmiştir (çizim 4). Şahseven dokumaları arasında mafraşların eski desenleri hala devam etmektedir. Yeni dokumaları eski örneklerle karşılaştırdığımızda malzeme ve renkler değiştiği halde, aynı desen ve düzenleme hala devam etmektedir. Her ailenin ihtiyacı olan bu dokuma, genelde taban kısmı dışında, her tarafı aynı desenden oluşur. Taban kısmı sade ve desensizdir.

			
1. Aptaiburun	2. İran- Giyantepe, çanak çömlek üzerinde resim edilen antilop motifi (Parham 1991, 361)	3. Eli göyünde	4. ginah

Çizim b) Şahseven dokumalarında görülen motiflerden örnekler

Desen düzenlemesi bakımından genel olarak Şahseven mafraşı dört grupta toplanır:

1. Yatay şeritlerden oluşan mafraşlar: bu tür düzenleme bütün Şahsevenlerde ortaktır. Mafraş enine şeritler halinde bölünmüştür. Genelde üç geniş ve birkaç çeşit ince yatay şeritlerden oluşmaktadır. Üst detay ve alt detaydaki geniş şeritlerin deseni ve renkleri aynıdır ve bir simetrik olayı görülmektedir. Ortadaki ana şerite nazaran daha geniş ve deseni de çoğu zaman farklıdır. Bu grupta yer alan motiflerin yerleşmesinde, birkaç düzenleme görülmektedir:

- Aynı desen simetrik olarak sırayla yanyana tekrarlanır. Motiflerin arasındaki boş alanları, iki yan motif doldurur (resim 5).
- Alternatif olarak, motif dizileri, sırasıyla düzenlenmiştir.
- Şeritler içerisinde dikey olarak motifler karşı karşıya yerleştirilir.

2. Serbest serpilmiş olan motifler: bu grupta, zemini farklı motifler oluşturur. Fakat zeminde özgürce tekrarlanmış motifler bordür ile sınırlandırılır.

3. Madalyonlu: bordür ile sınırlanmış bir düzenlemedir. Ortada bir veya iki madalyon oluşmaktadır (resim 6).

4. Diyagonal: motiflerin yerleşmesi, diyagonal olarak mafraşın yüzünü kaplar. Bu tür desen düzenlemesi diğer gruplara göre azdır.



1. Yatay şeritli mafraş



2. Serbest serpilmiş motifli mafraş



3. Madalyonlu mafraş



4. Diyagonal motifli mafraş

Moğan mafraşlarının çoğu yatay şeritler halinde dokunur. Ana bantta yer alan ve “gara ginah” denilen motif simetrik olarak madalyon gibi dört kısımdan oluşmaktadır (resim 7). Bazı yerlerde de “yumurta” ismi verilir. Bordürlerde yer alan tavuslar her zaman bir yönlüdür. Soldan sağa hareket etmesi daha çok görülmektedir (Azadi ve Andrews, 38). Miyane ve Hamse3 mafraşları, desen düzenlemesi bakımından daha çok çeşitlilik göstermektedir. Örneğin madalyonlu, gül ve botteh desenlidir. Bu grup mafraşların desen düzenlemesi daha çok bu bölgenin heybelerine benzer (Tanavoli 1985, 161). Botteh desenli mafraşların, hepsi Haştrud ve Hamse’ye yerleşen Şahsevenler tarafından dokunmaktadır (Housego 1978b, 11). Hamseler genelde bordürlerin zemini için fildişi- beyaz arası renk ve deseninde çeşitli yıldız motifi kullanmaktadır. Haştrud’a yerleşen Şahsevenlerin mafraşları sadece bir yüzü desenlidir (Wertime 1998, 45).

Miyane ve Bicar arasındaki Şahsevenler mafraşlarının tabanları sade yatay çizgilidir. Hamseler mafraşlarının tabanı hepsi kırmızıdır. Kazvin ve Save’ye yerleşmiş olan Şahsevenler mafraşlarının özelliği Bicar ve Hamselerle ortaktır, fakat biraz kalındır (Tanavoli 1985, 161). Kazvin Güneyinde yaşayan İnanlı taifesi, Save yöresinde yaşayan Bağdadi4 mafraşları genelde ilikli kilim ve bordürleri ise sumak denilen tekniği ile dokunur. Bağdadi taifesinin dokumaları desen ve teknik bakımından şüphesiz Türk dokumalarındandır. Kullanılan çözümlerin rengi fildişi ile kahverengi arasındadır. Bazı örneklerde de pamuk kullanıldığı mümkündür. Başlangıç ve bitiş kısmı sade dokunur ancak atkılar çözümler arasından iki üst, iki alt veya üç üst, üç alt atlatılarak geçirilir (Housego 1978b, 12; Wertime 1998, 41).

Tanavoli’ye göre Kilim teknikli dokunan mafraşların hangi Şahseven grubuna ait olduğunu anlamak zordur. Sadece onların desen düzenlemesi,



renk ve bazen de kapakları üzerinden anlaşılır (Tanavoli 1985, 160- 161). Çünkü Şahsevenlerin dağılmış olduğu yörelerde hemen hemen aynı kilim motifi uygulanır (resim 8).



Resim 5. Şahseven (Arasbaran İli), ginah ve tavus desenli mafraş, Kaleybar, As Yaylası, 24.06.2014



Resim 6. Şahseven, madalyon desenli ve gayık teknikli mafraş, Tebriz, 02.07.2014



Resim 7. Şahseven, ginah desenli mafraş, Kaleybar, 24.06.2014



Resim 8. Şahseven, ilikli kilim teknikli mafraş, Tebriz, 02.07.2014

### Teknik:

İran'ın Türk soylu toplumlarında Türkmen, Afşar ve Kaşkaylarda halı dokumacılığı daha çok yaygındır. Anadolu yörelerinde gördüğümüz gibi, Şahsevenlerde de düz dokumaya daha çok önem verilir. Bu yüzden yaygılar, örtüler, saklamalar (çanta, heybe, çuval vb.) çeşitli düz dokuma tekniği ile dokunur. Onlar sumak denilen tekniğe "sekme"(Andrews 1985, 126), "gayık" ve "verni" gibi isimler verirler. Mafraşların dokuması için farklı teknikler uygulanır. En tercih edilen teknikler "gayık", ilikli kilim ve cicim tekniğidir. Bazı örneklerde üç tekniğin bir arada uygulandığını da rastlanmıştır. Bazen halı tekniğiyle de dokunur ve ona "gebbe" denilir.(Andrews 1985, 126). Az sayıda da ters ekstra ilme sarma atkı tekniği (ters sumak) kullanılır. Mafraşların yüzü ve yanlarında ne teknik dokunursa dokunsun, tabanı sade kilim ve bazen de ilikli kilim dokunur. İlikli kilim tekniği ile dokunan mafraşlara, Tebriz pazarında "mihrabı" ve "hamamı" denir. Tebriz'in kapalı çarşısında, halı tüccarlarının söylediğine göre bu grup mafraşların ömürleri genel olarak sumak teknikli mafraşlara göre daha çoktur (Mehdi Mirzay, 2014).

Alan araştırmasında ilikli kilim teknikli mafraşların çözgüsünün yün olduğu; "gayık" tekniği ile dokunanlarda ise hem yün ve hem pamuk kullanıldığı tespit edilmiştir. Pamuk çözgülerde, ipliğin katı 5 – 13 arasında değişilir. "Gayık" tekniği ile dokunan mafraşlarda desen sıraları arasında bazen bir, bazen de iki defa, üç ve dört katlı pamuk atkısı atılır. Bu teknikte, zemin atkısı çözgüleri bir alt, bir üst geçer. Sonraki sırada geri dönüp tekrar bir üst- bir alt geçerek boşlukları doldurulmasıyla zemin dokuma sırası tamamlanmış olur. İncelenen mafraşlarda balıksırtı "gayık" tekniği tercih edilmiştir. "Gayık" tekniği genelde 2/1 harekette dokunur. Fakat 4/2 hareket desen sınırlarında kullanılır. Kilim tekniğiyle dokunan mafraşlarda bir katlı atkı ipliği kullanılır. Alan araştırmasında kilim teknikli mafraşların boyutları, "gayık" teknikliye göre daha küçük olduğu tespit edilmiştir.

Malzeme olarak halkın kendi beslediği koyun yünü(resim 9) ve bazen deve yünü az sayıda da olsa keçi kılından elde edilir. Yakın zamanlarda pamuğun kullandığı da görülür. Şahsevenler çözgüye arış, desen ipliğine "honi" ve atkıya "arğaç" denir. Kullanılan diğer bir iplik "dahna" ipidir; Kalın bir ip, "honi" ve arğaçları güvenli bastırmak için, her sıra dokunduktan sonra kullanılır.



Şahsevenler dokumaları için sonbaharda kesilen yünden kullanırlar (Andrews 1985, 129). Bazı örneklerde “arışlar” üç katlıdır. Bazı görüşlere göre, üç katlı “arışların” kullanmasının nedeni Azerbaycan etkisidir. İran’ın diğer yörelerinde de üç katlı arış kullanılmamaktadır (Azadi ve Andrews 1985, 42). Eski örneklerin çözgü, atkı ve desen iplikleri olmak üzere çoğunlukla yün ipliği kullanılmıştır. Son zamanlarda yapılan mafraş dokumalarda ise çözgü ve yer atkısı pamuk, desendeyün ipliği kullanılmış olduğu rastlanmıştır.

Miyane yöresinde oturan Şahsevenler mafraşlarının ön ve iki yanları “gayık” tekniği, taban ve arka yüzü, sade kilim tekniği ile dokunmuştur. Bu yöre mafraşlarının eskileri, küçük bir grup olarak sadece ön yüzü “gayık” tekniği ve diğer kısımlar hepsi atkı yüzü sade ve ilikli kilim tekniği ile dokunmuştur. Miyane Şahsevenleri ve Hamse taifesi arasındaki mafraşların tabanı atkı yüzü sade ve çok nadir zamanda ilikli kilim tekniği ile dokunmuştur (Tanavoli 1985, 160-161). Şimdiye kadar tanınmayan ve atfedilmeyen ters sumakla dokunan Şahseven mafraşları ve hurjinleri (büyük ebatla olan heybe) muhtemelen Haştrud Şahsevenlerine aittir. Bağdadi Şahseven mafraşları hem kilim tekniği ve hem de “gayık” denilen sumak teknikle dokunmuştur (Housego 1978a, 44).

İlmeli teknikle dokunan mafraşlar, genellikle Veramin yöresine yerleşmiş olan Türk kökenli toplumlar tarafından dokunur. Bu yöre mafraşlarının sadece ön yüzü ilmeli teknikle dokunmuştur (Tschebull 1978, 46). Hamselerin mafraşlarının sadece bir yüzü “gayık” denilen teknikle dokunur. Diğer üç yüzü başka tekniklerle dokunmaktadır. Boyut olarak Azerbaycan bölgesi ve Kafkaslar’a göre daha küçüktür. Bazılarında ana parça fazla dokunur. Bir çeşit kapak görevini görür. Diğer bir grupta, küçük parçalar bu görevi yaparlar (Wertime 1998, 45).

Haştrud ve Miyane’ye yerleşen Şahsevenlerin mafraşlarına baktığımızda malzeme ve teknik olarak iki grup özellik dikkatimizi çekmektedir:

a) Dokumaları sık, ince kumaş gibi dokunmuştur. Yumuşak yüzeye sahiptir. Desen ipliğinde çok miktarda (beyaz alanda) pamuk kullanılmıştır. Bazı örneklerin yer atkısında ipeğe rastlamak mümkündür.

b) Mafraşlarda çözgü etrafına sararak düğümlü teknik kullanılır (Wertime 1998, 86-100).

Mafraşlar üç parça halinde dokunmaktadır. Ön,

taban ve arka yüzü bir parça halinde, diğer iki küçük yüzü de ayrı ayrı dokunur. Sonra üç boyut yapmak için küçük parçalar büyük parçaya dikiilir. Aynı tezgahta, ana parça dokuması biter bitmez başına iki küçük parça dokunabilir. Ağız kısmına, çeşitli demir, keçi kılı veya pamuk ipinden yapılan halkalar dikiilir. Örgü bantlar bu halkaların içinden geçirilerek mafraşın ağızını kapatır. Deri bant va halkalar da görülmektedir. Genelde bir mafraşın boyunda iki veya üç, eninde ise bir halka yapılır. Ana parçayı yanlarla birleştirmesi için, çeşitli renkli yün ipliği kullanarak çuvaldız ile çapraz sarma yapılır.

Şahsevenlerde, ensiz dokumalar (cicim, bant vb.) “yer hanası” denilen yatay tezgah ile dokunur. Enli dokumalar – mafraş, çuval, heybe, hurjin – “göy hanası” adı verilen dik tezgahlarla dokunur (resim 10). Kirmana “girvanka” derler. İki çeşit kirkıt kullanılır. Metaldan yapılan hilal şeklinde, uçları tarak gibi, buna “hilal” denmektedir. Diğerleri yine metal yapılı uçları öbürüne göre daha uzun ve tarak sayısı çoktur.



Resim 9. Koyun kırkımı, Kaleybar, As Yaylası, Şahseven  
“(Arasbaran İli), 24.06.2014



Resim 10. Verni dokuma, Kaleybar, As Yaylası,  
Şahseven (Arasbaran İli), 23.06.2014

**Renk:**

Mafraşlarda kullanılan renkler hemen hemen o bölgelerin diğer dokumalarında da görülür. Şahsevenler II. Dünya savaşına kadar dokumalarının boyamasında sentetik boya kullanmamışlardır. Kırmızı için kök boya, sarı renk için isperek (esparag) ve mavi için de indigo kullanırlar. Fildişi rengi ile kahverengi arası için da boyanmamış koyun yünü ve bej- kahverengi arasında deve yünü kullanılmıştır. Yeşil ile mor arasındaki renkler saf bir renk olmadığından renklerin birleşmesinden elde edilir. Meşkinşehir ve Erdebil yöresinde oturan Şahsevenler bu boya maddelerini ya pazardan hazır olarak satın alırlar ya da bölgeyi seyyar olarak boyamacılar aracılığıyla elde ederler (Azadi ve Andrews 1985, 49). Şahseven dokumalarında en sevilen renkler açık ve parlak kırmızı, mavi, yeşil, turuncu, pembe, mor ve beyazdır. Beyaz için genelde yün yerine pamuk kullanılır (Housego 1978b, 9).

**Sonuç:**

Tebriz, Ahar, Kaleybar merkez ve As yaylasında yapılan alan araştırması sonucunda bölgede Şahsevenlerin saklama dokumaları özellikle önemli bir parçası olan mafraşlar satılarak kaybolmaya yüz tutmuş görülmüştür. Bu durum sadece şehir ve köylere yerleşenlerde değil, aynı zamanda göçebe hayatı devam edenlerde de rastlanır. Kalan örneklerde anneleri veya başkası tarafından miras olarak ulaşılmıştır. Yaşam şartlarının değişmesi neticesiyle günümüzde evlenen kızlar artık eskideki gibi çeyizleri için mafraş dokunmamaktadır. Araştırma sırasında, As yaylasında çadırların birçoğunda mafraşın bulunmadığı darastlanmıştır. Aileler mafraşlar yerine çeşitli makine ürünü kullanmaktadır. Öte yandankamyonlarla göç ettikleri için göç sırasında mafraşa ihtiyaç duyulmamaktadır. Bir dokuyucu dokuma sanatını hala devam ederse üreticiler için ücretli çalışır. Bu nedenle malzeme hazırlama ve boyamaya işlemleriyle uğraşmamaktadır. Git gide dokuma sanatına bağlı olan dallar kaybolmaya başlamıştır. Eskide Şahsevenlerin konduğu yurtlar ve orada dokuyucuların denemiş olduğu doğal boyar maddeler birer boyama atölyesi nitelendirilebilir. Değişik boyacıların yaptığı boyalar, sonuçta herkesin hoşlandığı farklılıklar yaratır. Bu da mafraşlara estetik bir görünüm verir. Ama günümüzde artık şehirdeki boyacılar bu görevi yapmaktadır. Dolayısıyla renk çeşitliliğinin azalmasına sebep olmuştur. Mafraşlar göçebelere has bir dokuma olduğu için ticari amaçtan uzak

tutulmuştur. Bu yüzden eski desenler düzenlemesi bozulmayıp devam etmiştir. En son örneklerde eski desen düzenlemeleri görülebilir. Hammaddeler bakımından eski örenklerin malzemesi yüzde yüz yün olduğu halde yakın zamanlardaki “gayık” teknikli örneklerde çözgü ve yer atkısı için pamuk kullanılmıştır.

Yörük dokumalarının renk ve motifi, kültür yapılarının bir ögesi olup anlatamadığı düşünceyi ve duyguyu yansıtmaktadır. Bu kültürü korumak için Yörük dokumalarını, şehirdeki yaşam biçimine uyarlanarak devam ettirilmelidir.

**Not**

1. Bu çalışma; Marmara Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Koordinatörlüğü tarafından desteklenmiştir. (Proje No: SOS – C – SYP – 280214 - 0050)
2. On iki Türkmen kökenli taifeden oluşan Kızılbaşlar, Şii inancını yaymayı amaçla başlarına on iki imamı temsil eden on iki katlı kırmızı bir başlık takarlarmış. Bu isim I.Şah İsmail (1502- 1524) tarafından bu topluma verilmiştir. Kızılbaşlar taifeleri içinde Anadolu'dan katılan birçok taifeler de görülür. Kızılbaş altında bulunan taifeler şunlardır: Afşar, Şamlı, Tekli, Bayat, Rumlu, Karamanlı, Zulkadirli, Varsak, Halac, İnanlı, Ustaçlı, Baharlı, Kacar. (Tapper 1974, 321-324).
3. 18.yüzyılda Nadirşah (1736 – 1747) tarafından göç edilen Şahsevenler Karagan ve Hamselere yerleştirilmişlerdir (Andrews 1985, 126).
4. Bayat Boyundan olup, 19. yüzyılın başında Anadolu'dan şimdiki bölgelerine geldiklerinde, bir müddet Bagdat şehri yakınlarında kalmışlar diye iddea edirlendir. (Housego 1978b, 12)

**KAYNAKÇA**

Andrews, P. A. (1985), “Farmash – Weaving among the Shahsevan”. International Conference on Oriental Carpet and Textile Studies I, Halı, London: 124-130.

Axundov, A. A., Q. Ş. Kazımov, and S. M.Behbudov. (2007), Azerbaycan Dilinin Dialektoloji Lüğeti. Bakı: Şerq – Qerb.

Azadi, S. and P. A. Andrews. (1985), Mafrash, Woven Transport Packs as an Art form among the Shahsevan and

other Nomads in Persian, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Franchis, A. de and J. T. Wertime. (1976), *Lori and Bakhtiyari Flatweaves*. Tehran: Tehran Rug Society.

Housego, J. (1978a), "Northwestern İran & Caucasus". *Yörük the Nomadic Weaving Tradition of the Middle East*. Pennsylvania: Museum of Art: 44-46.

(1978b), *Tribal Rugs; An İntroduction to the Weaving of the Tribes of İran*, London: Van Nostrand Reinhold Company.

Kuhestani, H. (1381/2002), *Tahlile Eghtesadi – Eejtemai Tolid ve Bazaare Varnidar Manateghe Ashayeri Arasbaran (Socio- Economic Analysis of Verni Manufactures and markets in Arasbaran Nomads Area)*. (Unpublished Project). Tebriz: Department of Tribal Affairs in East Azerbaijan.

Opie, J. (1990), "Fragments of Ancient Puzzel, Part I: The Original of Tribal & Village Rug Motifs", *Halı*, 53, (Oct.): 121 – 135.

(1992), *Tribal Rugs; Nomadic and Village Weavings from the Near East and Central Asia*. Portland: The Tolstoy Press.

Parham, C. (1991), *Destbaft haye Aşayeri ve Roostayi Fars (Tribal and Village Rugs from Fars)*. Vol. 2, Tehran: Amir Kabir.

Soysaldı A., K. Sarnesar. (2007), "İran – Şahseven Dokumaları ile Türkiye Yörüklerinin Alaçuval ve Heybe Dokumaları Arasındaki Teknik ve Desen Benzerlikleri", 38. ICANAS, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 10-15 Eylül, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı Yay.

Tanavoli, P. (1991), *Bread and Salt İranian Tribal Spreads and Salt Bags*. (Translated to English by Shirin Samii). Tehran: Ketabsara.

(1985), *Shahsavan Iranian Rugs and Textiles*. New York: Rizzoli International Publication.

Tschebull, R. (1978), "Northwestern İran & Caucasus". *Yörük the Nomadic Weaving Tradition of the Middle East*. Pennsylvania: Museum of Art: 46-48.

Tapper, R. (1999), "Frontier Nomads of İran: a Political and Social History of the Shahsevan". Review by: Philip S. Khoury, *The American Historical Review*, Vol. 104, No. 4 (Oct.): 1422 – 1423.

-(1986), "Raiding, Reaction and Rivalry: The Shahsevan Tribes in the Constitutional Period". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*,

Vol. 49, No. 3: 508-531.

(1974), "Shahsevan in Safavid Persia". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol. 37, No. 2: 321-354.

Wertime, J. T. (1998), *Sumak Bags of Northwest Persia and Transcaucasia*. London: Laurence King.

(1978), "The Names, Types & Functions of Nomadic Weaving in İran". *Yörük; The Nomadic Weaving Tradition of the Middle East*, Pennsylvania: Museum of Art: 23-26.

Sözlü görüşme, Mirzayi Mehdi (Tebriz Kapalı Çarşısı), Tebriz, 02.07.2014

# YILDIZLAŞMIŞ TASARI MEKÂNLAR: ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ

Semra ÇEVİK<sup>1</sup>

## ÖZET

Eşyaları ve nesneleriyle evsel mekânlar önemli birer göstergedirler. Yuva olarak sıcaklık duygusu veren, sarıp sarmalayıp kucaklayan, dinlendiren bu özel alanlar sanatsal bir anlayışla tasarlandıklarında bireyin kimlik oluşumunda ve toplumsal statüsünü belirlemede önemli bir işlev görür. Televizyon dizilerinde karşılaştığımız mekânlar konunun geçtiği uzamdır ve öykünün anlatılmasında vazgeçilmez bir araçtır. Modern televizyon dizilerinde fon olarak kullanılan görkemli tasarı mekânlarını anlatının emrinde, dış dünyadan, yaşam alanlarından ayrılmış, arınık sanat mekânları olarak görmekteyiz.

Bu makalede, 2010 – 2011 sezonunda Türk televizyonlarında izlenme rekorları kıran “Öyle Bir Geçer Zaman ki” (2010) dizisi mekânları ekseninde dizi karakterlerinin kimlik oluşumundaki rolü ve mekânın toplumsal statü oluşturmadaki işlevi araştırılmıştır. Bu çerçevede medyada da geniş yer alan bu mekânın anlatıda nasıl bir ana rol üstlendiğini, mekânlar ve o mekânlarda kullanılan nesnelerin yıldız olma durumu Bachelard’ın “uzam-insan diyalektiği” ve Baudrillard’ın “Nesneler sistemi” kuramına dayanarak imgesel nesnenin kişiselleştirme ve simgesel statü kazandırma niteliği sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ev, İmge, Kimlik, Mekan, Nesne

## STELLATED DESIGN SPACES: TIME GOES BY SO FAST

### ABSTRACT

Household spaces with their furnitures and objects are important indicators. When place spaces which home gives you the feeling as warmness, that wraps you up and embraces are designed by artistic insights that has an important function in determining social status and the formation of the identity. Places where we come across in television series are spaces that subjects pass and an indispensable tool in describing the subject. According to majestic spaces are used as a backdrop in the modern television series we saw art venues that separated from the outside world, the living area.

In this article, the role of the identity formation of serie characters and function of places that create social status were investigated in the season 2010 - 2011, “Time Goes By So Fast” (2010) series that had breaking rating records in the Turkish televisions “ by axis of places. In this perspective, the narrative of this space that widely covered in the media that how take a major part and situation of being star of places and objects in that places are questioning the eligibility of personalize imaginary object and gaining iconic status based on theories of the Bachelard’s “space-human dialectics” and Baudrillard’s “objective system”.

Keywords: Home, Image, Identity, Space, Object

<sup>1</sup>Yardımcı Doçent, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, scevik@gazi.edu.tr



## Giriş

Mekân, bireyin kimlik oluşumunda ve toplumsal statüsünü belirlemede önemli bir işlev görür. Bu bağlamda eşyaları ve nesnelere evsel mekânlar önemli birer göstergelerdir. Yuva olarak sıcaklık duygusu veren, sarıp sarmalayıp kucaklayan, dinlendiren özel alanlardır. Televizyon dizilerinde ise mekân konunun geçtiği uzamdır ve öykünün anlatılmasında gerek sinema gerekse televizyon açısından vazgeçilmez bir araçtır.

Modern televizyon dizilerinde fon olarak kullanılan görkemli mekânları anlatının emrinde, dış dünyadan, yaşam alanlarından ayrılmış, arınık olarak görmekteyiz. Ev, bahçe, teras, balkon, odalar, salonlar, antreler, ofisler, arabalar ihtişamlı biricik izole alanlar olarak sunulur. Zengin olan güçlüdür ve seçkin şeyler kullanır ve ona yaraşır mekânlarda diğer insanlardan uzakta korunaklı yaşarlar. Sanki içinde çalışan hizmetliler daha çok mekânda yaşıyor gibidirler, mekânın sahiplerininse içinde dolaştıkları mekânla iletişimleri mesafelidir. Mekân resmi bir iletişimdir/ilişkidir adeta. Ancak bazı anlatılarda mekân fon olmanın ötesine geçer ve hikâyenin geçtiği dönemin sosyal, ekonomik ve politik olaylarının, ideolojilerinin ikona karakterini taşır. Hikâyeyi parlatan, izlenmesini kolaylaştıran, izleyeni koşullandıran ana kurucu unsurdur mekân.

Bu çalışmada, 2010–2011 sezonunda Türk televizyonlarında izlenme rekorları kıran “Öyle Bir Geçer Zaman ki” (2010) dizisi mekânları ekseninde dizi karakterlerinin kimlik oluşumundaki rolü ve mekânın toplumsal statü oluşturmadaki işlevi gösterilmeye çalışılmıştır. Dizinin 14. bölümünde ana mekânın yanma-sı ve ardından konu gereği yeniden inşa edilen evin kamuoyunun ilgisini çekmesi ile yapımcı firmaya gelen yoğun satın alma talepleri televizyon dizi mekânını ilk kez oyuncuların önüne geçirmiştir. Sanat yönetmeni Soydan Kuş ile yapılan bir röportajda;

Tüm dekoru, birer oyuncu olarak değerlendiriyorum sözü tezimizi doğrulamaktadır. Böylece bir diziyeye ait mekân ekonomik bir değer kazanarak kapitalist sistemin aracı olmuştur. (All Dekor Dergisi, Ocak, 2011;76-83)

Bu çalışmada amacımız, medyada geniş yer bulan bu haberler sonucu mekânın anlatıda nasıl bir ana rol üstlendiğini sorgulamaktır. Bu noktadan hareketle dizide yer alan üç ana mekânın ve karakterlerinin evleri ile sınıfsal statü oluş-turma ve karakterlerin mekân ile ilişki pratikleri değerlendirilmektir. Güç ve iktidar sarmalında evsel mekânlar yuva duygusu, sıcaklık, sarıp sarmalayan kucaklayan özel alanlar olarak mı sunuluyor? Yoksa gündelik yaşam içinde insan karakterine yön veren imgeseldüşsel alan olarak mı sunulmaktadır?

Kapitalist sistemin ekranlar aracılığıyla sunduğu tüketim kültürü mekân imgesi üzerinden kendisini dizi ve oyuncular aracılığıyla meşrulaştırılmakta ve böylece kişilerin yıldız olması gibi mekânlar ve o mekânlarda kullanılan nesne ve objeler de yıldızlaşabilmektedir. Çalışmada mekânın sadece ev olma işlevi değil aynı zamanda dizide sunulan mekânlarla ya da mekân görünümlerinin bütünselliği içinde saklı bir gerçeklik olduğu, oyuncuların/karakterlerin mekânla olan ilişkisi ve etkileşiminin nasıl olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda mekâna karakter oluşumunda etkisi ve mekân içindeki eşya ve nesnelere ait doku, renk, ışık, derinlik gibi farklı görsel öğelerle simgeselleştirilen şeyler açısından bakılmıştır. Çünkü, mekân ve nesnelere toplumsal yaşamda simgesel bir öneme gönderme yaparlar.

Özellikle televizyon ve simülasyon konusundaki çalışmalarıyla bilinen Baud-rillard (2010) nesnenin kişiselleştirme ve simgesel statü kazandırma niteliğinin altını çizer:

*Kullandığımız nesnelerin her biri bir ya da birçok yapısal unsurla bağlantılı olmanın yanı sıra teknik yapısal özelliklerini terk ederek bir an önce ikinci bir anlamlandırma düzeni içinde yer almaya, yani teknolojik sistemden kültürel sisteme geçiş yapmaya çalışmaktadırlar.*

Bu noktada görsel kültürün görüntü üreten teknolojilerinde mekân-ev imgeleri arzularımızın haz aracı olarak varlık kazanır. Richard Leppert Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi (2002) adlı kitabının girişinde: İmgelerin insanlara asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini belirtir ve imgelerin, gösterilen şeyler değil bunların temsili simgesi yani ‘yenidensunumu’ olduğunu belirtir. Yine Leppert’e göre “İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir”. (2002: 43)

İzleyici söz konusu temsili görsel imgeleri kendi sosyo-kültürel düzeyi çerçevesinde anlamlandırır. Ve imgenin sahip olduğu değişmeceli/metaforik anlamla mekâna kimlik kazandırır. Kendi yaşamlarından pasajlar bularak gerçek yaşamında yapamadığını, söyleyemediğini kahraman aracılığıyla gerçekleştiren izleyici etkileniyor. Çünkü tüketim formülleri kullanılarak dizi aracılığıyla izleyicinin arzuları yönlendirilmektedir.

Sınıfsal ayrışmanın belirgin ögesi mekânı en basit şekliyle doğal ve kurmaca olarak iki sınıfta inceleyebiliriz. Doğal mekân var olan gerçek mekânların kullanılmasıdır. Gerçek duyumsal ve bilgiye dayalı zihinsel süreç algısına dayanır. Kurmaca mekân ise

stüdyo denilen anlatıya özgü düzenlenmiş, tasarlanmış mekândır. İncelediğimiz Öyle Bir Geçer Zaman Ki dizisinde mekân hikâyesinin çö-zülmesi gereken karakteri konumundadır. Doğal mekân ile örtüşen kurmaca kullanımı öne çıkar. Dizide burjuva, orta sınıf ve kerpiç kulübe bir sacayağı oluşturur. Üçgenin bir ucunda Ali Kaptan evi, diğer ucunda Cemile evi ve kent soylu balıkçı evi yıldız mekân olgusu çerçevesinde öne çıkmaktadır. Dolayısı ile temelde söz konusu üç karakter üzerinden mekân; ev ve uzantıları, anılar, düşler, tekne ve kozmik güven kavramları ekseninde çözümlenmiştir.

## 1.Mekân ve Diziler

Mekân çözümlenmesinde ev

*Evlerin çoğu eskidi gitti, tamir edilemedi,*

*Evlerin çoğu gereği gibi tasvir edilemedi.*

*Kimi hayata doymuş göründü,*

*Bazıları zamana uydular.*

*Evlerin içi oda oda üzüntü,*

*Evlerin dışı pencere, duvar.*

*Behçet Necatigil*

Behçet Necatigil'in de vurguladığı gibi evler elimizden kayıyor, durup bakmıyoruz onlara, tasvir etmeye ise hiç kalkışmıyoruz, yaşamın koşturmasında. Onlar da biz onlara bakalım diye zamana ayak uyduruyorlar (<http://siir.ihya.org/siir/17807.htm>).

Kimileri de hayata doymadan çekip gidiyor: Tıpkı Öyle Bir Zaman Geçer Ki (2011) dizisindeki evlerden biri gibi. Dizide o kadar çok ev var ki! Yanan ev, onun yerine yapılan ev. Daha sonra anne ve çocukların oturduğu doğayla bütünleşen, sokaklardan oldukça uzak 'düşün' ev. Balıkçının köşküne ev demek zor ama o da ev kuşkusuz: köşk-ev. Ayrıca Aylın'ın gelin gittiği köşk-ev de var. Evlerin, köşk-evlerin içi odalarla dolu, odalar da üzüntülerle; bazılarında daha az, bazılarında daha çok. Pencereleler, kapılar nereye açılıyor onu bırakalım, evi tanımlamaya çalışalım. Mekân, Arapçadan dilimize geçen ve "kevn" yani "olmak" kökünden türemiş bir ke-limedir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde "yer, mahal, ev, yurt, oturlan yer" gibi anlamlarla ifade edilmiştir. Mekân insanın kendisiyle ve diğer insanlarla ilişkilerinde bir dekor olmanın ötesinde yaşantının, dizide anlatının temel dinamiklerinden biri olarak da tanımlanabilir.

Mekân, çeşitli yaklaşımlarla farklı tanımlamalara konu olmakla beraber geniş bir çerçevede ifade edilirse insanı çevreden belli ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk ve sınırları algılanabilen uzay parçası olarak tanımlanabilir. Diğer

tüm nesnelere gibi insan mekânla bütünleşir ve anlam kazanır. Ev gündelik hayatın sunumuyla ilgili verileri içeren tarih ve toplumun referansı olan kodların barınağıdır. Bu anlamda herhangi bir mekân olmanın ötesinde ev, var olmanın tam da kendisidir. Olayların geçtiği, insanların içinde yaşadığı bir tür sahnedir. İmge ve imgelemler dōşeğidir. Hatta yuva ev ana rahmi gibi koruyucu sığınaktır. İçindeki eşya ve nesnelere ait doku, renk, ışık, derinlik gibi farklı görsel öğelerle simgeselleştirebileceğimiz bu sığınak mahrem veya değil anılarımızın saklandığı bir tür Pandora kutusudur. Bachelard'ın (2008) da dediği gibi:

Ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir acundur.

Oraya doğarız, yaşama ilişkin ilk deneyimlerimiz, karakterimiz o evrende şekillenir. Taşrada, köyde ya da kentte, şu ya da bu formda, bize ilişkin yaşayan bir tanıktır. İçinde düşlerin kurulduğu, bozulduğu, anıların yaşatıldığı, mahrem, gücün, güçsüzlüğün yaşama dair her şeyin yer aldığı bir gövdedir. Bachelard'ın bizi barındıran çatı olmaktan çok düşleri barındıran çatı olarak değerlendirdiği ev'i açıklamayı şöyle sürdürür:

*Ev, düşlemi barındırır, düş kuranı korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar. İnsanca değerleri yalnızca düşünce ve deneyimler uygun bulmaz bize. İnsanı derinden damgalayan değerler düşünce aittir. Hatta düşlemin kendi kendini değerlendirme ayrıcalığı da vardır. Düşlem, kendi varlığından doğrudan yararlanır. Dolayısıyla, düşlemin yaşandığı yerler de yani bir düşleminde kendini yeniden kurar. Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşlem gibi yeniden yaşarız. (2008: 41)*

Bunların yanı sıra ev barındırdığı imgeler çerçevesinde sosyal farklılıkların, sınıfsal ayrılıkların da gösteri alanıdır diyebiliriz. Bir anda ya da uzun zamanda yığılan, biriktirilen ya da dayanıp-döşenen eşyalar (kanepe, masa, sandalye, koltuk, piyano, vb.) yaşayanlarının halleri, statüsü hakkında bilgi verir. İnsanla yaşadığı ev ve eşyaları arasında temsil edici bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Kişinin bilgi birikimi ve kültürü, seçimlerinde belirleyici bir rol oynadığına göre içinde yaşadığı yer de bu seçimlerin (gücü yettiğince), inşa edilmek istenen yaşam düzleminin bir somut örneği olacaktır. Evin ve eşyanın sahip olduğu özellikler günümüz televizyon dizilerinin çoğunda anlatının güçlü anlamlarını taşıyan bir parçasıdır. Müstakil lüks villalar, yalılar, yazlıklar, kışlıklar gibi gösterişli nesnelere dolu mekânlarda geçer öyküler. Dizilerde genellikle sessiz sedasız biçimde anlatı örgüsünde sinik durur görünürken, giderek öykülerin üst sınıf karakterlerinin zenginliğini, hikâyelerinin önemini durmadan işleyen

<sup>1</sup>Tüketim kültürü insanlara kimlik oluşturmaktadır. Bu kimliği kazanmak için bireyin sunulan her şeyi tüketmesi gerekmektedir. Reklamlar ve televizyon dizileri üzerinden talep yaratılmakta ve bu talebi arz etmeyen yani tüketmeyen kimliksizliği hiç durmadan vurgulanmaktadır.

bir arzu nesnesi olarak büyütülmüştür mekân-ev. Öyle Bir Geçer Zaman Ki dizisinde en az oyuncu imgesi kadar mekânlar da ilgi çeker. Karakterlerin içinde dolandıkları sıradan, olağan, farkında olunmadan, karmaşık hikâyelere gömülü yaşadıkları maddi güç ve iktidar ikonaları gibidir.

Dizide ev, yuva olmasının yanı sıra sınıf ve statü farklılıklarını gösteren kültür izleği olarak da anlam kazanır. Baudrillard'ın (2008:63) “Bu gün nesnelere mekândan ve mekânların toplumsal olarak sınıflandırılmasından daha az önemlidir. Beklide konut diğer tüketim nesnelere tersine bir işlev görür” sözü bu iddiayı kanıtlıyor. Evlerevlerimiz dolabı, koltuğu, sandalyesi ve içinde bulunan tüm diğer nesnelere kişiliklerin, kişinin sahip olduğu kültürün izlerini taşır. Kimi seçkin klasik bir tarzda kimi ise modern veya Amerikanvari. Mobilyaları, duvardaki resimleri kişinin tarzını ve sosyal statüsünü açıklar. Odalarda kullanılan nesnelere, ilgi alanlarını yansıtır ve evin bölümleri yaşam tarzının diğer sınıflardan ayırıcı göstergeleridir. Örneğin oturma odası (parlour), Viktorya za-manından gelen orta sınıfa ait bir kavramdır. Misafir odası (drawing room), asilzadelerin içerideki oda, çekilme odasından (withdrawing room) gelmekte; ön oda (front room) işçi sınıfının iki oda yukarıdaki oda aşağıda ev tipiyle ilgili ve salonsa ticari ve Amerika'ya özgü, daha modern, orta sınıf odasından çıkıyor ve bir otelde, kamusal mekanda ya da trende sohbet ve eğlence amaçlı olarak sosyal bir odayı açıklamaktadır (Barnard;1988: 208). Görüldüğü gibi sahip olduğumuz evler ve onlar aracılığıyla yansıtılan kültür biçimleri kendilerini salt nesnelere değil aynı zamanda mimari tarzıyla ya da bir başka ifadeyle odalarının diziliş/düzenleniş biçimiyle de simgeliyor. Bu simgeler kişinin özgür iradeleriyle seçilmiş ev ve nesnelere aittir.

Mekân çözümlemesinde “ev” yaşam biçimine uygun eski ya da modern takımlarıyla, eşyaların sahip olduğu işlevle bireye toplumsal ilişkiler kurmasını sağlayacak bir özgürlük alanı olarak da ele alınabilir. Herkes sahip olduğu ev'in fiziksel çevresi ölçüsünde (iç ve dış nesnelere) özgürlüğünü temsil eder. Baudrillard bunun kısmi bir özgürlük olduğunu, çünkü burada özgürleştirilen nesnenin kendisi değil işlevi olduğunu söyler. İnsanın bir nesneden özgürce yararlanabilmesi için nesnenin sahip olduğu işlevinin ötesine geçerek özgürleşmesi gerektiğini düşünen Baudrillard nesnelere arası karşılıklı bağlantıların kurulması, bir ritim oluşturulması ve nesnelere sahip olduğu işlevin ötesine geçmesi gerektiğini vurgulamaktadır:

*...yatak yalnızca bir yatak, sandalye de yalnızca bir sandalye işlevi gör-mekten başka bir işe yaramıyorsa bunlar arasında herhangi bir ilişkiden söz edebilmek*

*mümkün değildir. İlişki yoksa yeterli miktarda boş alan yok demektir; zira geniş bir alandan söz edilebilmesi için nesnelere arasında karşılıklı bağlantılar kurulması, bir ritim oluşturulması, yaratılması ve nesnelere de bu yeni yapılanma içinde sahip olduğu işlevlerin ötesine geçmeleri gerekmektedir. Nesne ancak geniş bir mekânda özgürleşebilirken, mekânın burada biçimsel bir özgürlükten başka bir işleve sahip olmadığı görülmektedir. Burjuva yemek odasının belli bir düzeni vardı; ancak bu düzen dışı kapalıydı. Buna karşın işlevsel çevrenin daha açık, daha özgür görünmekle birlikte bir düzenden yoksun, yalnızca değişik işlevler bütününden ibaret bir şey olduğu görülmektedir. (2010: 25)*

Bu durumda ev'in, bireyin düşünceleri, anıları ve düşleri için hem bir beden ve hem de ruh olduğunu söyleyebiliriz. Beden olarak insanı doğal oluşumlarından (yağmur, kar, fırtına) korur. Ruh olarak ise evin fırtına karşısındaki direnişi gibi yaşanan tüm olumsuz deneyimlere karşı ayakta kalmasını sağlar.

## 2.Olay örgüsü ve karakterler

Öyle bir geçer zaman ki 1970'lerde orta sınıf bir ailenin babası Ali Kaptan'ın yabancı bir kadınla evlenerek Tekelioğlu'nun ifadesiyle “Ecnebi” bir sarışının rüzgarına kapılan ve bu nedenle mutlu mesut yuvasını terk eden bir erkek tipolojisi ve sığınacak son sığınak olarak tarif edilen bir kurumun yani ailenin tepesinden “babadan” sarsılmasının, kendi yağıyla kavranan, başını sokacak bir evi olan, çoluğuyla, çocuğuyla bir düzen tutturmuş giden kanaatkâr bir “orta direk” ailesinin başına gelenleri anlatıyor. Tekelioğlu; “Ali'nin bu kadın yüzünden “babalık” durumundan vazgeçmesi ve ailesini terk etmeyi göze alması”nı şaşırtıcı bularak şöyle devam ediyor:

*Dikkat edilirse, tam da bu noktadan başlayarak anlatı, yaygın aile tipolojisindeki iktidar durumuna, daha doğrusu “otorite boşluğunda”, evdeki iktidara şevkle, sevgiyle bağlanan otoritesiz kaldığında nasıl başka “sevgilere” doğru koştuğunu, bulamayınca nasıl kolayca faşistleştiğini anlatmaya başlıyor. Böylece mağdurlar, ya ken-dilerinden nefret edip ağır bir depresyona giriyorlar (Cemile'nin hapishanedeki hâli) ya da sevginin ötekisine, yani “şiddete” sarılıyor, saldırganlaşıyorlar. Sadece Mete mi, herkes şiddete meyyal zaten. Kadınlar önce şoke oluyor, bayılıyor, sonra bir öfke patlaması yaşıyor, en sonunda sevdiklerine tokat atıyorlar. Sembolik ya da açık bir şiddet içeriyor hislerin dışavurumu, mikrofaşizm potansiyeli her an varit ve ailenin merkezinde. (Radikal Gazete 2010)*

Dolayısı ile yakın geçmişte anlatan, her birimizin geçmişine ait bir şeyler bulabildi-ği dizi kahramanlarının hemen hepsinin farklı mağduriyetler içinde olduğunu görüyoruz.



Baba Ali Kaptan lakabından da anlaşılacağı üzere denizci, bir geminin ikinci kaptanı olarak genelde evden uzakta, belli zamanlarda, gemi yük almaya Türkiye'ye geldiğinde evine uğrayan bir erkek. Bir bölümde annesine söylediği gibi yabancı bir kadında (Carolin) sevgiyi, mutluluğu bulduğuna, yalnızca onun tarafından anlaşıldığına inanıyor. Bu uğurda geleneksel değerleri göz ardı edecek kadar gözü kara. Kendi saadeti ve iktidarı için etrafındaki herkese şiddet ve öfke yağıdır.

Cemile, Ali'nin karısı ve dört çocuğunun annesi. Kocası uzak diyarlarda iken çocuklarına bakan, ev işlerinden başka uğraşı olmayan geleneksel, sıradan bir ev kadını. Anlatı Cemile ekseninde geçiyor yani trajedinin baş kahramanı o. Dağılan yuvasını toplamaya, bir araya getirmeye çalışıyor. Terk edilmiş, başını soktuğu evden kovulmuş mağdur kadın. Her an çıkan bir fırtına ile mücadele eden, kendi boyutlarını boşandıktan sonra fark eden, ezilen ama yine de ayakları üstünde durabilen içimizden biri.

Çocukları Berrin, Mete, Aylin ve en küçüğü Osman babanın evi terk etmesiyle bitmez tükenmez bir dizi trajik olaylar içinde buluyorlar kendilerini. Zaten babasız geçen çocukluk yıllarının ezikliği ailenin dağılmasıyla artıyor ve düzenleri bozuluyor.

Ailenin ilk çocuğu olan Berrin Hukuk Fakültesinde okuyan bir öğrencidir. Dönemin sosyal ve siyasal olaylarını onun penceresinden, yaşam döngüsünden izliyoruz. Okul arkadaşı Ahmet, siyasi kimliği ön planda ve devrim evliliği yapmış bir öğrencidir. Berrin Aylin gibi zengin oğlanı seçmez aksine o imkansız bir oğlana aşiktir.

Küçük kız Aylin lisede okuyan, babanın eksikliğini yaşça kendinden büyük bir adamla baba sevgiliyle gidermeye çalışan evin ikinci kızıdır. Adam da onu sevmekte ama hastalıklı kardeş sevgisi ve ona karşı sorumluluğu aşkını ifade etmesini engellemektedir. Aylin'e sakat kardeşiyle evlenmesi karşılığında güç, iktidar ve rahat bir yaşam vaat edilmektedir. Arabalar, takılar ve lüks yaşamın bedeli aşık olmadığı ve sevmediği sakat oğlanla evlenmek olan Aylin de imkânsıza aşiktir.

Evin büyük oğlu Mete 15 yaşında lise öğrencisidir. Çocukluğu babasız, sevgisiz geçmiş olan Mete baba özlemi içinde annesi yerine koyduğu müzik öğretmenine aşiktir. Müzik öğretmeni İnci Hoca aşkına cevap vermeyerek, kendisine hiç değer vermeyen biriyle evlenir. Ayrıca, Mete'nin baba sevgisinden mahrum büyümesinden kaynaklandığını düşündüren ciddi bir şiddet eğilimi de vardır. Örneğin babasını ve bilinçaltında onunla özdeşleştirdiği arkadaşını (Necati) öldürmesiyle dövebilmektedir.

Osman, evin küçük oğlu ve dizinin en masum ve korunmasız karakteridir. Anlatıyı onun gözünden görmekte ve onun dilinden dinlemekteyiz. Babasını bir bulan bir kaybeden, kavga ve şiddet ortamında arada kalan mutsuz bir çocuk olan Osman'ın mutluluğu her yakalayışının ardından avuçlarından kaydığını, yenilenen mutsuzluk girdabına girdiğini görüyoruz (Tekelioğlu; Radikal Gazete 2010).

Balıkçı, namı diğer Hikmet Karlı, Ali Kaptan'nın İstanbul'da olduğu zamanlar rakı sofrası arkadaşı, dert ortağı. Cemile'nin Karolin'i bıçaklaması ile yolları kesişiyor. Osman'ın kurtarıcısı Cemile'nin işvereni ve aşığı konumuna gelmektedir.

### Mekan, Ev ve uzantıları

Kültürel kodları barındıran mekân/ev dizilerde ya da bir başka deyişle çağdaş söylenlerde (diziler) anlattıkları dönemin görsel kodlarını barındırır ve televizyon dizilerini etkili kılan öğelerden biri olarak anlatıya yön verir. Mekân-ev dizide anlatı dilini zenginleştiren bir araçtır. Ev imgelerle dolu bir kutudur. Kişi bu imgeleri yineleyerek kendini anlatır, var olur. Karmaşık imgeleri ayırt etmek, evin ruhunu dile getirmek, eve ilişkin gerçek bir psikoloji geliştirmek insan için önemli bir bağlantı izleğidir. Bu açıdan evi yapısal olarak incelerken Bachelard'ın belirttiği başlıca iki bağlantı izleği düşünülmelidir: evin dikey ve yatay uzantıları. Katlı ev (mahzen, giriş katı, tavan arası) ve de merdiven dikey ilişkiyi oluşturuyor. Bunun tam tersi yatay ilişki ve yatay ilişkide bahçe veya orman uzantısı var. Bachelard, dikey uzantıya sahip olan ev özelliklerini şöyle açıklar:

*Dikey bir varlık olarak düşünülen ev, aşağıdan yukarıya yükselir ve dikeyliği yönünde farklılaşır. Dikeylik bilincimize yapılan çağırılardan biridir. (...) Dikeylik, mahzen ile tavan arasının kutupsallığıyla ortaya çıkar. Bu kutupsallığın izleri o kadar derindir ki imgelem fenomenolojisi için bir bakıma farklı iki eksen oluştururlar. (2008: 54)*

Gerçekten de diyerek devam eder "Çatı ussallığı ile mahzenin usdışılığı neredeyse hiçbir açılımla gerektirmeksizin karşı karşıya konulabilir. Çatı, varlık nedenini daha ilk bakışta ortaya koyar: Yağmurdan ve güneşten sakınan insanın üstünü örter" (2008: 55). Çatı insanı korurken, mahzen evin karanlık köşesi, derinliklerin yer altı sığınağıdır denilebilir. Çatı aydınlık, mahzen karanlıktır. Çatıda umut, mahzende korku, umutsuzluk hüküm sürer. Bu açıdan bakıldığında dizideki Ali Kaptan evinin önce ve yandıktan sonra yenilenen biçimiyle dikey varlığı belirgindir. Üst kat ve alt kat arasında aracılık eden yukarı uzanımlı merdiven dikeyliğin en belirgin izleğini oluşturur. Ali Kaptan

evi iki katlı mütevazi bir orta sınıf şehir evidir. Evin alt katında mutfak ve çocukların yatak odası, üst katta ise ebeveyn yatak odası ve salon bulunur. Misafirlerin ağırlandığı, aynı zamanda yemek yenen yaşam alanıdır üst kat. Ali Kaptan evini Cemile’li ve Karolin’li olarak iki aşamada inceliyoruz. İlk önce Cemile’nin oturduğu döneme bakacak olursak onu da kendi içinde Ali’li ve Ali’siz olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Ali’siz dönemde ev ataerkiil yuva yapısındadır. Baba imgesi eksik olduğundan karanlıktır diyebiliriz. Oysa Ali’li eve geldiğinde aydınlanıyor, ışıklı, “mutlu” görece umut taşıyan bir ev oluyor.

Karolin eve yerleştikten sonra mutluluk mekânı değişim içine girer. Değişim yangınla başlar ve Karolin eski evdeki Cemile’ye ait izleri silmek için çalışır. Ev dıştan içe duvarları, mobilyaları ve kullanım nesnelereyle hep birlikte değiştiriliyor. Ataerkiil aile tepetaklak oluyor. Kendi kimliğinin, kişiliğinin simgesel izlerini kazır.

Yatay düzlem olarak “ev”i incelediğimizde, barınılan yer yoğunlaşmış bir varlık olarak imgenir. Bu form merkezileşmeye yönelik bilince çağırır. Basit ve ilkeldir ama güven ve mutluluk verir. Bir tür kulübedir. Bahçe, orman vb. evin yatay uzantılarıdır. Bu çerçeveden Cemile’nin Ali Kaptan’dan ayrıldıktan sonra kurmaya çalıştığı kırdaki beton evi yatay uzantıya sahip diyebiliriz. Evin etrafı geniş bir bahçe/orman ile çevrelenmiştir. Kapısı penceresi olmayan, oda ayrımları kumaş perde ile sağlanan eklettik bir yapıdır. Ancak dış dünyada benzeri olan, emekle oluşturulmuş, düzenlenmiş yuvaya dönüşmüş sıcak, sarıp sarmalayan kucaklayan bir ev. Sade, görkemsiz ve mütevazi. Cemile evi meydan okuyan ve karşılığını bulan bir mekân. *Braudel; Uygurlukların Grameri’nde* (2006:42) insanın doğayı kendi iradesine göre düzenlemeye çalışması diyalektiğini anlatırken dediği gibi İnsanın verdiği karşılıklar, onu hem çevresine karşı özgürleştirmekte, hem de kurguladığı çözümlerin kölesi haline getirmektedir. Bir belirleyicilikten kurtulurken, bir başkasının içine düşmektedir diyerek mekânın çelişkisine dikkat çekmektedir. Bu çerçeveden bakılınca Cemile’nin oturduğu gecekondu kulübe-ev Ali Kaptan’a bir cevap niteliğinde diyebiliriz. Cemile’nin yeni mekânı Ali Kaptan’ın değildir. Ali Kaptan yanan evin baba ve koca figürü idi ama Cemile’nin yeni evi baba ve koca figürünün olmadığı bir ‘özgür’ eve dönüşürken Cemile kültürel ortaklıkları olmayan mekanın sunduklarını kabul etmek zorunda kalarak bu yeni evin aynı zamanda kölesi olmaktadır.

İnşaat halinde sıvasız ve çıplak gecekondu-ev bir taraftan despot baba karakterinden azade özgürlüğü imleyen bir ev gibi görünürken öte yandan ağır

fiziksel kültürel şartları ile de karanlık bir evdir. Fakat Cemile’nin *Sevgimizle bu ev yuva olacak* diyerek umutla baktığı geleceğin teminatı olan ev mahalleli ve büyük kız Berrin’in okul arkadaşlarının dayanışması ile yapılan derme çatma kapı ve penceresiyle evin temel fiziksel özelliklerine kavuşmaktadır. Böylece pencereler naylon perde takılabilecek konuma getirilmiş ve odalar da naylon/basma perdeler takılarak birbirinden ayrılmıştır. Bu haliyle modern bir eve dair temel özelliklerden yoksundur. Evde mutfak ayrımı yoktur. Temel beslenme gereksinimi teneke soba üzerinde ya da portatif ocakta pişirilerek sağlanmaktadır. Merdivenin biçimi ise filmin mekânsal anlatısında önemli bir yere sahiptir. Anılar, geçmiş ve mekân arasındaki bağlantı Bachellard’ın

*Birinci kattan üçüncü ya da dördüncü kata çıkan merdivenler vardır. Bunların tümü de birbirinden farklıdır. Mahzenin merdivenlerini hep ineriz. Anularımızda hep bu inişi koruruz, bu merdiven düşselliğine işte bu damga basar. Odaya çıkan merdiveni hem çıkarız hem ineriz. (2008:64)*

tanımlamasında belirttiği gibi aşağı doğru inen merdiven Cemile’nin yaşam karşısındaki düşüşünün de simgesel görünümüdür.

Üçgenin bir diğer ucunda bulunan Balıkçı evini de Bachellard’ın izlediği çerçevesinde yatay düzlemde değerlendirebiliriz. Ev deniz kenarında yani sahilde arkasını koruluğa dayamış kentsoylu muhteşem bir yalvilladır. Barok oturma takımları, telefon ve mobilyalarda altın yaldız kaplama işlemler, kadife perdeler, geniş bir bahçe içinde havuzu olan bu ev, evde iş gören hizmetlilerle de toplumsal düzen içerisindeki sınıfsal ayrımın en önemli göstergelerini oluşturmaktadır. Ancak bu ev de karanlıktır. Hastalıklı, düş dünyasında yaşayan bir kadın bir başka ifadeyle balıkçının eski karısıyla mekânın insan ile ilişkisi öne çıkmaktadır. Bir kent soylu olan kadın gençliğinde piyano çalmakta (Chopin’in Nokturn’unu çaldığını hatırladığı anısından anlıyoruz) fakat oğlunun ölümünden sonra dünyadan koparak ruhsal bunalım içinde yaşamaya başlamıştır. Oğlunu kocasının başka bir kadınla ilişkisi sonucu çıkan tartışmada kaybetmiş acılı bir anne olarak bu kadının varlığı lüks içindeki evin karanlık yanını inşa etmektedir. Bu karanlık yan bize evin ilk bakışta anılarının da olmadığı yönünde bir izlenim vermektedir. Evin düşleri tümleştirici anısı yoktur.

### **Düş ve Anılarla ilişki**

*Orda bir ev var uzakta gitmesek de,*

*Kalmasak da o ev bizim evimizdir*

Mekâna ilişkin bir ögenin bellekte saklanması, bireyin mekânı algılayarak ve mekânla kurduğu duygusal ve algısal ilişki ile olmaktadır. Mekân birey için ne kadar çok anlam içeriyorsa o oranda kalıcı olmaktadır. İnsanların yere ilişkin anılarının doğal olarak sayısız çarpıtmaya maruz kalmasına karşın, bu tür yerler (mekân-ev) çoğunlukla kimliğin tanımlayıcı göstereni olarak ele alınır diyebiliriz. Anılarımız çoğu kez ortak bir geçmişin ürünüdürler ve karmaşık bir süreç sonucu ortaya çıkarlar. Anılarla ve deneyimlerle kişinin hatırladıkları ve/veya mekânın akılda kalan yönleri çoğaldıkça evi yuvaya dönüştürebilir mi? Travmatik anılarla dolu Ali Kaptan evi veya doğulan ev hem anılardan kaçma ve hem de arzu nesnesidir. Mobilyaları, fotoğrafları, bibloları ve diğer nesnelere geçmişin izlerini taşır. Yaşanmışlık kokar her yer. Başlangıçta düşleri kurulan, anı dolu doğulan ev iken yangınla birlikte tüm anılar yok olur. Mete'nin evi yakması sonucu doğulan ev değildir artık ve Ali Kaptan'ın egemenlik alanı olarak gücün merkezidir.

Bu ev düşlenen ev olmaktan yangınla birlikte yenilenecek uzaklaşır çünkü onu düşlenen ev yapan anıların izlerinden silinir. "İz" her zaman yokluğu temsil eden ve silinme, ortadan kaldırılma ihtimali ile kurulmuş bir ötekiliğin izidir (Saybaşı: 2011, 62). Dolayısıyla, Ali Kaptan evi de artık geçmişten hiçbir iz, imge barındırmamaktadır. Eski evin üzerine yapıldığı için ev "miş" gibi yapmakta ve hakim, baskın anıların "iz"leriyle bağlantı kurulamayan bir konuma gelmiştir. Bachelard iz ve düş bağlantısını şöyle anlatıyor:

*...düşler bazen belirsiz bir geçmişin içinde öyle derinlere dalar ki, doğduğumuz eve ilişkin açık seçik anıların bizden kopup ayrıldığı izlenimine kapılırız. Bu düşler düşlemimizi şaşırtır. Öyle ki yaşadığımız yerde yaşadığımızdan kuşkuyla kapılmaya varır iş. Geçmişimiz bir başka yerdedir, yerlere ve zamanlara gerçek dışılık siner. (2008: 102-103)*

İşte bu belirsizlik kaptan ev'ini güvensiz ve tekinsiz bir yere dönüştürüyor çünkü oradan kopulmuştur. Kaptan evi canlı bir yuvaya dönüştürmek için Osman'ı yanına alır. Onu kendi büyütecek, yıllardır yapmadığı babalık duygusunu tadacaktır. Ne çare yabancı kadın orada annedir ve bu evi yuva yapmaya yetmez. Eğlenen kadın evlenen kadın olarak aile ortamını kuramaz ve orada ne Osman'a ne de Aylin'e yer yoktur.

Bir şeyler anılarımızı bir araya getirir gibi yapar ama geçmişin nehrinde hep birlikte eriyip gideriz. Geçmiş olmayan bir ev hafızasını kaybetmiş bir insana benzemez mi? Yeni ev emek ister, bilinmez bir geleceğe yolculuktur. Yenilikler bilinmezlik içerir bu

nedenle reddedilir. Eski her zaman iyidir. Geçmişte yaşanmış deneyimler ve anılar o eski mekânın içindedir, o evdedir. Artık yabancı bir kadın o evde olsa bile, geçip giden zaman içinde o mekân kötü anıları barındırır da yaşanması arzu edilir. O ev artık ulaşılamayacak olması nedeniyle değerlidir. Anıların mekânla iç içe geçmişliği Ali Kaptan evini düşsel kılıyor. Eşyaların ruhuna sinen, anıların saklandığı bilinçaltı dünyamızın karanlık bölgesi tıpkı evin mahzeni gibidir. Her an gün yüzüne çıkmayı bekleyen anılar saklıdır orada. Sadece gündelik yaşamın içinde geçtiği ev olarak değil, sokak komşular, manav, bakkal, fırıncı da oradadır ve yaşarken farkında olmadığımız birçok değeri, anıyı barındırır. Geçmişin izlerini taşır mekâna anlam katarlar. Aylin özlemlerine, arzularına ulaşabileceği baba evinde yaşamayı seçer. Ev'de olmasa bile mahalle anıları taşımaktadır. Şehirde ve modernidir. Bu nedenlerle kulübede yaşamaktansa düşlerinin evinde yaşamak için baba evine kaçır ama baba onu kabul etmez. Aylin iyidir fakat numaracıdır. Osman dışında yeni evde eskiyi hatırlatacak hiçbir şey istemediğini anıların rakı masasında özeleştiri yaptığında.

Cemile'nin taşınmak zorunda kaldığı ev ise şehrin dışında bir gecekonudur. Duvarları sıvasız, penceresi olmayan, içi dışı belirsizdir. Yerler taş, odaların kapısı yoktur. Kapı işlevini naylon perdeler görmektedir. Ortada teneke soba, tahta sedirler, duvara asılı leğen, mutfak yoktur. Saklısı gizlisi olmayan, mahremiyeti menkul ilkel bir yaşam tarzı sergiliyor. Hafızasını kaybetmiş bir insana benzeyen geçmişi, geçmiş olmayan bir mekândır. Çünkü orada eskiden yaşanmış bir anı, düş yoktur. Bu evde anılara artık ulaşılmaz. Ali Kaptan'ın oturduğu eski yan evi ile birlikte tüm düşler de yok olmuştur. Düşlerini kurdukları çocukluk anıları evle birlikte yanmıştır. Böylece Ali kaptan'ın yan evi mitleşir. Bu noktada Bachelard'ın düşlenen eve dair söylediklerine katılmak gerekiyor:

*Geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık, daha geniş olabilir bazen. Doğduğumuz evin tersine, düşlenen ev imgesi çalışıp durur. Yaşamımızın ileri döneminde, hala sırtı yere gelmez bir yüreklilikle, o zamana kadar yapamadıklarımızı daha sonra yapacağımızı söyleriz. Ev ayağa dikilecektir. (2008:106)*

Bachelard'ın da belirttiği gibi Cemile onur ve gurur ile ve tüm yalnızlığına karşı yüreklilikle bir koza örmeye çalışır. Kulübe bile olsa, yeniden üretilmiş olsa da kendi mutlu ev resmini çizer, inşa eder Cemile. Taşınan ev onların geçmişinden hiçbir şey barındırmaz, hiçbir şey hatırlatmaz. Hiçbir imge, simge anısı olmayan belleksiz bir evdir. Ne geçmişin sevinçleri ne de acı dolu anıları yoktur. Ruhsuzdur. Fakat yine de anne yanı, yatağı sıcak

<sup>2</sup>Rilke'nin varlığın, yitirilmiş evle kaynaşmasını anlattığı "çocuk olarak geliştirdiğim anılarda yeniden bulduğumda bir yapı değil artık o ev; tümüyle erimiş, içime dağılmış: Şurada bir oda, orada bir başka oda, buradaysa o iki odayı birbirine bağlamayan, içinde ayrı bir parça olarak kalmış bir koridor. İçimdekiler böyle dağılmış işte..." aktaran Bachelard (2008: 102)



ve her daim tazeleyicidir.

Dizinin ilerleyen bölümlerinde yaşam öyküsünü izlediğimiz balıkçı geçmişinde yaşadığı deneyimden yola çıkarak Ali Kaptan'ı uyarmaya çalışır ve kendi düştüğü hataya düşmesini engellemek ister. Adam Smith bu durumu:

*Aynı anda biz de aynı şeyi yaşamıyorsak, benzer bir durumda kendimizin neler hissedeceğimizi düşünmek dışında, başka insanların neler hissettiğini bilemeyiz (...) onun hangi duyguları yaşadığı konusunda bir anlayışı ancak düşleyerek oluşturabiliriz” sözleriyle net biçimde ifade ediyor. Daha sonra şöyle devam eder: “Düşleyerek kendimizi onun yerine koyarız, sanki onun bedenine giriyormuşçasına, tümüyle aynı eziyetleri çektiğimizi varsayarız” (akt.Sennett; 1999: 120-121).*

İşte balıkçı tam da bu varsayımda olduğu gibi kendi yaşadığı deneyimi kaptanın geleceğinde görür. Oysa Ali Kaptan kendisi için yarattığı mekân aracılığı ile egemenliğini yeniden üretme peşindedir. Anılar denize âşık Ali Kaptan'ı da sarıyor, O da sıklıkla eski günleri düşünmektedir. Fakat evden vazgeçememe durumu vardır. Aslında Ali Kaptan deniz kabuklusunun eklem bacaklarıyla kayaya tutunması gibi mahalleye ve sunduklarına bağlıdır

Hem Karolin'le evlenecek ve hem de Cemile'ye sahip olarak ikircikli bir durum olmasa da her şeyin kontrolü elinde tutup egemen zihniyeti sahiplenen Ali Kaptan: “Burası Türkiye, boşanmış olsam bile ‘O’ benim eski karım. O kadar” diyerek Karolin'e karşı çıkacaktır. Ali Kaptan'ın çalıştığı gemi ve yaşamı arasındaki bu kontrol isteği yine mekân ve kişi arasındaki ilişkiyle ele alınmaktadır.

### **Kozmik güvene çağrı ilişkisi**

Kozmik dünyada her şey birbiriyle eşit konumdadır. Her insan nereye bakarsa baksın, konumu ne olursa olsun evren mekan açısından değişmez. Değişen insandır ve insanoğlunun içinde uyuyan güçler vardır, kendi bile şaşırır karşılaştığında. Çünkü bu güçlere sahip olduğu aklıdan bile geçmez. Bu güçler uyandırılıp eyleme geçirilebilirse o kişinin hayatında büyük değişiklikler olur. Kainatı anlamak için mekân ve zaman ilişkisinde soyutlanmak gerekir. Kainatı anlamak için, uzay ve zaman ilişkisinden sıyrılarak kozmik bir bilince ermek gereklidir. Kozmik bilinç, “evrendeki bilim” demektir. Kozmik bilinç kâinatı, hayvanatı, nebatatı idare eden tek bir merkez güç olduğunu ve merkezin de bize neler bildirdiğini araştırmaktadır. Kozmik bilince bu yönü ile kâinat kitabı diyebiliriz.

Bu noktada Cemile boşandıktan sonra çatısını kurmak, ailesini bir arada tutmak ve en önemlisi geçimini sağlamak için girdiği mücadelede kendi kozmik gücünün farkına varır. Gücü ayakta durmasını ve direnme gücünü çoğaltır. Artık Ali Kaptan'a muhtaç değildir. Kozmik bilinç enerjisiyle kanatları açılır, öz güveni katlanır. Önce temizlikçilik sonra da balık satıcılığı yapar. Fakat Ali onun çalışmasını istememektedir. Çünkü o, sahip olduğu güç ve değer sistemi çerçevesinde bir başka ifadeyle onun gözünde bu işlerde çalışanlar *ahlaksal ve fiziksel tehlikelerle* karşı karşıyadırlar. Sennett'in de belirttiği gibi “evin dışına çıkmak anneliğe zarar verirdi” (1999: 46). Bu nedenle Cemile evde oturmalı, evinin işlerini yapıp, çocuklarının bakımını sağlamalıdır. Ancak köprünün altından çok su akmıştır ve Cemile boyunduruk altında kalmaz. Baskılardan kurtulması, ayaklarının üstünde durması gerekmektedir. Özgür bir birey olarak kendi kurallarını koyması gerekmektedir ama nasıl? Rousseau pozitif ve negatif özgürlük tanımlamasında bunu şöyle açıklar:

*Gerçek özgürlük, kuralızsızlık ya da başıboşluk değil, kendi kurallarını koyma ya da kendini yönetme yeteneğiyle ilişkilidir. Hiçbir kuralın olmadığı durumda değişken arzularımızın kölesi olur ve sürükleniriz. Sadece bugünün yaşadığı, geçmiş ve gelecekle hiçbir bağın olmadığı böylesi bir ‘serbestlik’, hayvanların da yaşadığı bir durumdur ve insana özgü olan gerçek özgürlükten farklıdır.(...) Toplumsal yaşam, belirli kurallara tâbi olmayı ve karşılıklı bağımlılık ilişkilerini gerektirir. Bu nedenle doğal durumdaki toplumsal duruma geçince zorunlu olarak doğal özgürlüğümüzü yitiririz” (akt. Silier; 2007:75).*

Dönemin geleneksel erkek tipi Ali Kaptan arzularının kölesi olarak hiçbir kural tanımaz hatta kendi duygularının gerçekleşmesi için Cemile'ye kısıtlamalar getirerek tecavüze kadar vardırı işi. Silier'in özetlediği gibi *başkalarının özgürlüğünü, kendi özgürlüğümüze yönelik bir tehdit olarak algılamaya başladık.* (2007: 76) Ali Kaptan tecavüz ederek Cemile'yi kendine bağımlı kılmak, onun tek sahibi olduğunu göstermek ve balıkçının gözünde ise “kirletilmiş” bir kadın imgesi oluşturmak niyetindedir. Fakat unuttuğu veya kabul etmek istemediği diğer konularda olduğu gibi Cemile'nin ahlaksal özgürlüğe ve kendi bedenine de sahip olduğu gerçeğidir. Beden eğretilenme olarak erkek iktidarının sürdürüldüğü egemenlik alanı, mekândır ya... Yaşanan ya da yaşatılan her şeye rağmen o beden Cemile'ye aittir ve kullanma hakkı sadece kendisindedir. Sennett'in Rousseau'dan yorumladığı “*Fırtınalar gelir geçer; kırlardaki ve ruhlardaki fırtınalar yani. Doğa dopdoludur ama kadın, günün ve mevsimlerin ritmiyle felakete uğramaz, çünkü taşmaz*” gibi. (1999: 98)

<sup>3</sup>Bana göre Rousseau'nun söylemek istediği özgürlüğün kaçış değil yüzleşme ile gerçekleştiğidir ve Cemile bu anlamda hep mücadelecisi bir tavır sergilemektedir(tartışma için bkz. Silier, Y. Özgürlük Yanıl-saması,2007, İstanbul, Yordam Kitap)

Göstergeyi hep bir anlam amacının belirtisi olarak ifade edersek kaptanın tecavüzünün arkasındaki amaç ve algılama biçimini açıklayabiliriz. İzleyici kurgunun yarattığı gerçeklik duygusu içinde aldığı bildirimle kendini izlediğine bir başka ifadeyle yayına katar. Geleneksel değerler çerçevesinde algılanan görseldeki tecavüz meşrulaşır. Ya da başka bir deyişle Ali Kaptan Cemile’yi cezalandırmıştır. Çünkü kendince toplum kurallarını gözetmeye yönelik kasıtlı bir geri bildirimde bulunmuş, “yapmazsan yaptırırım/yaparım” mantığı ile davranmıştır. (Dökmen; 2006:138)

Cemile’nin güveni zedelenmiştir, evi, sığınağı, yuvası onu korumaya yetmemiştir. Bachelard’ın da dediği gibi *Yuvası seyre daldığımızda, kendimizi dünyaya güvenmenin kökeninde buluruz, bir güvenin başladığını hissederiz, acunsal güven bizi çağırır.* (2008:162) İşte tam da bu güven duygusuyla boşanmış olduğu kocası tarafından kendi evinde, kendi rızası dışında cinsel tacize uğrayabileceğini beklemiyordu Cemile. Burada yapılan hayvanca bir içgüdünün tatmininden başka nedir ki? Sonuçta bu kötü deneyimin getirdikleri ile Cemile başkalarından yardım beklemeden kendi güven harabesini tamir etmeyi öğrenecektir.

### Tekne ve salyangoz imgesi

Eskiler “aslan yattığı yerden belli olur” derler. Bu atasözü yaşanan yer, mekân hakkında derin bir felsefe içermektedir. Bir başka biçimde insanın gizlerini içinde sakladığı gizli yerlerden biri olarak ev’i içine sığınılan bir kabuk imgesi olarak da düşünmek mümkündür. Sığınılan, koruyan, sağlam bir kılıf gibidir kabuk. Bachelard insanların yaşadığı alanları fenomenolojik bakış açısıyla incelediği *Uzamin Poetikası* eserinde “kabuk izleği” konusundaki imgelemi deniz kabuklusu ve salyangoz ile ilişkilendirir ve taşın içinde canlı varlık olarak kabuk sakinini “küçük-büyük” ve “özgür varlıkzincire vurulmuş varlık” diyalektiğinde işler (2008:173). Ona göre:

*Bir kabuktan çıkan varlıkta her şey diyalektiktir. Ve de dışarı bütünüyle çıkamadığı için, dışarı çıkan, içeride kalana ters düşer. Varlığın geri kalan bölümleri, katı geometrik biçimlerin içine hapsolür. Ne var ki dışarı çıktığında yaşamın o kadar acelesi vardır ki (...) Gerçekten de kabuğundan çıkan varlık, karma varlık düşlemleri uyandırır. Bu da yalnızca “yarı insan, yarı balık” bir varlık değildir. Yarı ölü, yarı diri varlıktır; daha da aşırıya kaçılırsa, yarı taş, yarı insan varlıktır (2008:171)*

Gerçekten de Ali Kaptan kabuğundan çıkmış ya da tam olarak çıkamamış bir salyangoz gibi kendini sıkıştırılmış ve çaresiz bulur. Kabuk-ev’inden uzakta sıkıştırılmışlığını saldırganlık, hırçınlık ve öfke

nöbetlerinde acımasızca gösterir. Sevgi-nefret, korku-cesaret, merhamet-öfke ikilemelerinde gidip gelen karmaşık duygu dalgalanmaları yaşar. Kabuğundan çıkmış, sudan çıkmış balık gibidir. Kabukta yalnızdır ve kabuk-ev (gemi kamarası) bir sığınaktır. Orası kaptanın hem konutu hem de kalıbı kabuğu gibi bir yerdir. İş gereği yaşamı denizlerde, gemi kamarasında geçerken hastalığı onu beklenmedik bir şekilde yerleşik yaşamaya mecbur kılmaktadır.

Eski ev Kaptan için yuva olmaktan çok ara sıra uğradığı, kabuğundan çıkıp boynuzlarını uzattığı herhangi bir limandır. Mahremiyetini yaşadığı kamara gibi sığınma düşleri kurduğu bir mekân değildir. Suyun toprağa kavuşması gibi mutlu, aşkın hayalleri yok eski evle ilgilidir. Diğer gelişlerinde olduğu gibi yine gemi yükünü alacak ve kaptan başka limanlara yelken açacaktır. Ne var ki işler karışır, yabancı sevgili ortaya çıkar. Cemile aldatılmışlığına karşın yuvasını dağıtmamak adına kaptana evine dönmesini söylemeye gider. Kader ağlarını örmüş bir sürpriz hazırlamıştır bile. Cemile hiç ummadığı bir anda, ona tepeden bakan sarışın sevgiliyle karşılaşır. Aşağılanmış, yaralanmıştır. Kendini kaybeder ve yabancı kadını bıçaklar. Bu olayı takiben bir dizi acı ve üzücü, keder verici olaylar zincirleme gelişir. Kaptan hastalanır, yalnızdır. Cemile ona bir süreliğine bakmayı kabul etse de çocukları annelerinden boşanmak istemesi nedeniyle öfkeli dirler ve onu evde istemezler. Tek sığınağı kamarasına (kabuk-ev) koşar. Heyhat gemi onun iyileşmesini beklememiş yükünü alıp gitmiştir. Yuva dağılmıştır. Artık ne Cemile ne de çocuklara huzur yoktur. Öteki kadın kaptanı ve evi ele geçirmiş, geçmişe ait her şeye sahip olmuştur.

Yeni ortamla oluşan, önceden var olmuş mekânla ilişkiye boyun eğer kaptan. Ancak toplumun erkeğe tanıdığı istediği her şeyi yapma özgürlüğüne sahip olduğunu hatırlaması uzun sürmez ve toplum düzeni ile tutarsız, değişken ilişkilerine tanık oluruz. Kabuğundan çıkınca zihinsel açıdan sağlıklı ilişkiler kuramaz. Gündelik yaşamın sunduğu toplumsal dayatmalar mekânı ev olmanın ötesinde Kaptan’a üstünlük duygusu yaşıtan bir yer olmuştur. Aslında ekonomik durumu oldukça iyi olan Kaptan yeni bir ev alabilir böylece karısı ve çocukları eski evde yaşamlarına devam edebilirdi fakat ataerkini sürdürmek, Cemile’yi ezerek ve baskılayarak ona üstünlük sağlamak için eski evden vazgeçmemekte dahası çocuklarına, özellikle Berrin ve Mete’ye hadlerini bildirmek için bu yolu seçmiştir. Paul Valéry’ye göre: *Evini kurmak için yaşamak gerekir; yoksa içinde yaşamak için evini kurmak değil* (akt. Bachelard, 2008:168). Bu bağlamda Ali Kaptan’ın evinin içinde yaşamak için kurduğu ev olduğunu söyleyebiliriz. Ancak yaşamaktan çok intikam ve öç alma duygusunun tatmin aracıdır. Ali Kaptan için ‘ev’

biçimsel bir nedenle seçtiği yeni kabuktur ya da yaşam biçiminin seçtiği yerleşmedir. Konak, tekne veya otel hepsi sonludur. Bachellard'ın dediği gibi:

*En ufak bir işaretle kabuk insanlaşır, ama kabuğun insanca olmadığını hemen anlarız. Konutta oturmanın yaşam atılımı kabukla çok kısa sürede sona erer. Doğa kapalı yaşamın güvenini çabuk elde eder. Ne var ki, düşü, duvarlar sağladığında kendi işinin sona erdiğini düşünmez ve de kabuk kuran düşlerin böylesine geometrik olarak bir araya gelmiş moleküllere yaşam ve hareket kazandırması da bundandır. (Bachellard 2008:180)*

Ali Kaptan da benzer bir biçimde işinin sona erdiğinin farkında değildir. Evini yenilemiş, sağlamlaştırmıştır fakat hastalığı nedeniyle işinden kovulmuş, yabancı kadınla evlenerek hem ailesinin (başta annesi), hem de mahallelinin gözünde itibarını kaybetmiştir. Cemile balıkçıya ilgi duymaya başlamış, kendisi son sıralarda bile yer almamaktadır. O artık dokunamayacağı, ulaşamayacağı kadar uzaktadır ve yuva ve kabuk, ancak düşsellikleri sayesinde güçlü biçimde birleşebilirler (Bachellard, 2008: 185). Kaptan sığınağında gözlerini gerçeklere kapamış, umutsuz çırpınmaktadır. Tekne-restoran kaptan için yeni bir yuvaya dönme umududur. Denize ve özlemini çektiği tekne yaşamına kavuşmuştur. Ama bu Cemile'den vazgeçtiği anlamına gelmez. Düşler tezgâhında Cemile'yi denetleme ve balıkçıdan uzaklaştırmak için ağını örer, pusu kurar. Tıpkı Bachellard'ın (2008:191) kabuklu hayvanın saldırgan yanını ortaya koyan göndermesinde *çinde pusu kurulmuş evler bulunduğu gibi, tuzak kabuklar da vardır. İmgelem bunları yemli ve tetikli yetkin birer balık avlama sepetine dönüştürür* ifadesinde olduğu gibi avını beklemektedir. La Boétie'nin (1995: 19) dediği gibi *çoğu kez güce boyun eğmek zorundayızdır; sürekli en güçlü olunamayacağı için en uygun durumu bekleyerek zaman kazanmak gerekir ama uygun zaman bulunabilecek mi?*

Sennett *Gözün Vicdanı yapıtında kötülük konusunda herkesin paylaştığı ortak görüş, insanların bir kötülüğün farkına vardıklarında ona karşı tepki göstereceği* (1999:80) ifadesinde olduğu gibi Cemile teklife karşı çıkar, resti görmüştür ve tekeden kaçıp kurtulmak ister. Ancak tetikte bekleyen kaptan kabuğunu kapatır ve her şeyi ezer. Çünkü düşlerine ancak bu yolla ulaşabilir.

## Sonuç

Mekânın bir ev olmanın ötesinde, içinde barındırdığı imgeler aracılığıyla kimlik oluşumundaki rolü ve bu nesnelere aracılığıyla sınıfsal göstergelerin taşındığı bir arzu nesnesi kavramı olarak 2010-2011 yayın döneminde izlenen *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dizisi mekânları

hikâyenin çözülmesi gereken karakteri konumundadır. Sığınak olamayan, eşitsizliği ve buna bağlı kimlikleri üreten anlatıya özgü düzenlenmiş, tasarlanmış bir mekândır.

Hemen herkes çevresinde yaşayan birçok kişinin karakterinin evine yansıdığından söz eder. İnsanı sarrafi olmuş denilen büyükler mekân-insan ilişkisi konusunda deneyimlerini özetleyerek, insanın yaşadığı yere benzediğini ya da yaşadığı yeri kendine benzettiğini söylerler. Bu noktadan hareketle *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dizisinde mekân kullanımı ile ilgili şunları söyleyebiliriz:

1. Ev'ler, odaları ve düzenleniş biçimleri mekânın sahipleri olan kahramanlarının izlerini yansıtmaktadır.
2. Mekan-ev bizzat yaşanan, olayların geçtiği yer olarak ve anlatının ruhuna uygun tasarlanmıştır. Özellikle Cemile mekânının karakter izlerini daha iyi ortaya çıkaran bir karakterdir.
3. İncelediğimiz üç evin de konumu, eşyaların seçimi ve düzenleniş biçimi sınıf ve toplumsal statü farkını başarılı bir şekilde yansıtmaktadır ve sembolik değer ifade eden eşyalar da tıpkı mekân gibi kullanan kişi ile özdeşleşmektedir.
4. Mekânla karakterler arasında bir bağ olduğu gözlenmektedir. Üç evde yaşayan karakterlerin mekânın bir parçası olduklarını ve hatta bütünleştiklerini söyleyebiliriz.

Televizyonun genel işlevinin diziler üzerinde ustalıklı yürütüldüğü gerçeğini de göz ardı etmeden mekân ve yıldız üretiminin altını çizmek gerekmektedir. Televizyon son kertede sinemadan miras kalan yıldız olgusunu dizilerle sürekli yaratarak tüketim olgusunun önünü açan bir araçtır. Mekânın da tıpkı insanlar gibi arzulanan, ulaşılmak istenen yıldız mekânlara dönüşümü televizyon endüstrisinin ürettiği simulasyon/yanılsama bağlamında ele alınmalıdır. İmaja dayalı kişiler ve mekânlar bu noktada ustalıklı bir araya gelmektedir. Televizyon dizisi bu bağlamda lüks yaşamları yeniden üretirken görece bir yoksunluk, yetersizlik ve kıskançlık duygularını harekete geçirir. Bu noktada kişide doldurulması imkansız bir boşlukla daha fazla tüketme ihtiyacını körükleyen bir yanılsama yaratır (Silier, 2007:68). Böylece söz konusu yanılsama kişinin iştahını kabartarak toplumsal statüsünü arttırmak için nasıl görüldüğüne ya da görünmesi gerektiğine, neleri tüketmeye odaklanmasını sağlamaktadır. Diğer insanların nezdinde değerli ve beğenilen olmak uğruna dizide gördüğü kişi, nesne ve mekânlara öykünmektedir.



İşte tam da bu çerçeveden bakarak televizyon dizilerinde kişilerin yıldız olma özelliklerini taşıdığı gibi mekânlar ve o mekânlarda kullanılan nesnelere ve objelerde yıldız olabilir mi? sorumuzun yanıtını verebiliriz. Evet olabilir. Tıpkı dizi oyuncusu ya da yıldızlar gibi tasarlanan mekânlar ve onlara ilişkin tüm detaylar (evin aksesuarları, eşyalar, kumaşlar, renkler) da yıldız olabilir. Birer meta haline gelir. Bunda izler kitlenin talebi çok belirleyicidir. Örneğin bir ev veya dizi evinde kullanılan koltuk modeli, perde kumaşı ya da halı bir süre sonra piyasada aranıyor olabilir. O zaman kapitalist sistemin usta aktörleri hemen düğmeye basar ve o ürünün fabrikasyon çoğaltımını yapar. İzleyici, mekânın imgesi üzerinden kendisini dizi oyuncularını ve anlatı ile olduğu gibi özdeşleştirir. Ali Kaptan'ın yangından sonra yeni yaptırdığı evi, merdiven korkulukları ya da yeşilsarı çizgili İskandinav koltuk takımı, oyuncunun taktığı kolyeyi bulmak ya da sipariş etmek de diziyi veya o görseli izleyene kadar izleyicinin belki de aklında hiç yoktu. Ancak izleyici talep ettiği ve sahip olmaya çalıştığı andan itibaren artık o mekân ve içindeki nesnelere yıldızlaşacak, sihirli kutuda görücüye çıktıktan sonra yeni mekânlara doğru yol alacaktır.

Sonuçta; *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dizisi mekânları bir tasarı mekânı olarak görsel kültürün bir çok yönünü kullanarak daha önce ve daha sonra hiçbir dizide olmadığı kadar oyuncuların önüne geçirmiş, yıldızlaştırmıştır. Öyle ki hem dizi karakterlerinin kimlik oluşumunda mekânların etkililiği öne çıkmış ve hem de mekânın toplumsal statü oluşturmada ve algılatmadaki işlevi yerli yerinde kullanılmıştır. Dizi mekânı, görüntünün egemenliği boyutunda imgesel olanı ticari bir meta ve ideolojiye dönüştürerek, simgeselleştirilen içerik ile simülasyon ve sanallıkla aynı zamanda toplumsal düzeni yeniden üretmiştir.



*Cemile'nin oturduğu, Ali Kaptan'ın eski evi*

## Kaynakça

Bachelard. Gaston; 2008, Uzamın Poetikası, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları

Barnard, Malcolm; 2002, Sanat Tasarım ve Görsel Kültür. Çev., Güliz Korkmaz. Ankara: Ütopya

Baudrillard. Jean; 2008, Tüketim Toplumu Söylenceleri/ Yapıları, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

Baudrillard. Jean; 2010, Nesnelere Sistemi, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Boétie. Etienne de La; 2011, Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev, Ankara, İmge Kitabevi

Braudel. Fernand; 2006, Uygarlıkların Grameri, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi

Dökmen. Üstün; 2006, Küçük Şeyler..., İstanbul, Sistem Yayıncılık

Leppert. Richard; 2009, Sanatta Anlamın Görüntüsü. İstanbul: Ayrıntı

Saybaşı. Nermin; (2011), Sınırlar ve Hayaletler Görsel kültürde Göç Hareketleri, Çev: Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayıncılık

Sennet. Richard; 1999, Gözün Vicdanı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

Silier. Yıldız; 2007, Özgürlük yanılsaması Rousseau ve Marx, Yordam Kitap

T.D.K. (1988), Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

## İnternet kaynakları

Behçet Necatigil, <http://siir.ihya.org/siir/17807.htm> Erişim: 28 /06/2011

<http://www.gizemlikapi.com/parapsikoloji/36574-kozmetik-bilinc-nedir.html>, Erişim:19,07,11

Tekelioğlu. Orhan; Radikal 2- Gazete , Erişim: 1.5.2011



# **30 MART 2014 YEREL SEÇİMLERDE SİYASİ PARTİLERİN SOSYAL MEDYA KULLANIM ANALİZİ: ANKARA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ÖRNEĞİ**

Dilek Oğuzoğlu<sup>1</sup>, Oğuz Han ÖZTAY<sup>2</sup>

## ÖZET

Bu çalışmanın amacı; Türk siyasi hayatındaki partilerden olan, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve Milliyetçi Hareket Partisi (MHP)'nden aday olan kişilerin 30 Mart 2014 Ankara yerel seçimlerine yönelik yaptıkları sosyal medya çalışmalarını karşılaştırmalı bir biçimde değerlendirmektir. Siyasi partilerin, siyasi tartışmaların ve halkın seçtiği parti ya da kişi olmanın önemi göz önüne alındığında, aday olan kişilerin halk ile iletişimi, sosyal medya ile yakınlık ilişkileri, afiş çalışmaları gibi unsurlar büyük önem arz etmektedir.

Çalışmamızın bulguları, iki parti adayının da sosyal medya platformlarında etkin bir biçimde yer almaya çalıştıklarını, Facebook, Twitter gibi sosyal ağlardaki çalışmalarını organize bir biçimde yürüttüklerini, görsel reklamlara önem verdiklerini ve hedef kitleleri ile kurdukları iletişimin iki yönlü olduğunu ortaya koymuştur. Ayrıca adaylar, afişlerden, seçim şarkılarından, görsel tasarımlardan yararlanmışlardır.

Anahtar Kelimeler: İletişim, sosyal medya, seçim, siyaset, siyasi parti, CHP, MHP

## ANALYSIS OF SOCIAL MEDIA USAGE OF POLITICAL PARTIES ON 30 MARCH 2014 LOCAL ELECTION: ANKARA METROPOLITAN MUNICIPALITY EXAMPLE

### ABSTRACT

This study aims to evaluate by comparing the social media campaigns related to Ankara local elections on 30 Mart 2014, of candidates from Republican People's Party (CHP) and Nationalist Movement Party (MHP) which are the Turkish political parties. In view of importance of being the person or party elected by public and political parties, political discussions, the factors such as communication of candidates with public, their relationships with social media and poster works have a significant importance.

Findings of our study put forward that both candidates have a try to be on social platforms actively, conduct their works on social networks such as Facebook, Twitter organizedly, pay attention to their visual media and their communication with their target audiences is duplex. Besides, candidates get benefit from posters, election songs, visual designs.

Keywords: Communication, social media, election, politic, political parties, CHP, MHP

<sup>1</sup>Yardımcı Doçent, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf ve Video Bölümü

<sup>2</sup>Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, oguzhan\_oztay@hotmail.com

## GİRİŞ

İletişim, insanlığın tarihinden beri var olan bir kavramdır. Çağının gereklerine, teknolojisine göre değişim gösterse de varlığı yadsınamaz bir gerçektir. İnsanlar, ihtiyaçlarını anlatabilmek, kendilerini ifade edebilmek için iletişim kurmak zorundadırlar. Daha önceleri beden diliyle var olan bu kavram günümüzde oldukça karmaşık ve farklı bir hal almıştır.

Son zamanlarda bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, iletişimin de dönüşüm yaşamasını doğrudan etkilemiştir. Bu gelişmeler, iletişimi daha fazla ön plana çıkararak konu ile ilgili yapılan çalışmaları da yoğunlaştırmaktadır. Bakıldığında iletişimin birçok kurum tarafından etkileyici araç olarak kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

İletişimi kullanan kurumlardan birisi de siyasi partiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöneten-yönetilen ya da arz-talep ilişkisinin mevcut olduğu her yerde iletişim kaçınılmaz bir olgudur. Siyasi partiler rekabetin üst düzey olduğu kurumlardır. Çünkü o alanda iktidarı ele geçirme arzusu ve yarışı söz konusudur. Siyasi partiler de yaptıkları faaliyetlere, ideolojilerine, düşüncelerine destek bulabilmek amacıyla iletişimi sıklıkla kullanmaktadırlar. Bu iletişim denilen olgu günümüz dünyasında “sosyal medya” halini almıştır. Dolayısıyla kullanılan iletişim bağlamında karşımıza sosyal medya ve sosyal ağlar çıkmaktadır.

Partilerin ve adayların sosyal medyayı ve sosyal ağları etkin bir biçimde kullanmalarının amacının, hedef kitlelerinin güvenini kazanmak ve hitap ettikleri kesimi daha da yaymak olduğu söylenebilir. Üye sayısını ve destekleyici sayısını arttırma, iktidara gelme gibi amaçlar siyasi partilerin birincil amaçlarıdır. Bu amaçlarına ulaşabilmek için de sosyal medya olgusunu yoğun bir biçimde kullanarak, halk ile yakın bir ilişki içerisinde olmak durumundadırlar.

İletişime, sosyal medyaya, halkla ilişkilere en çok ihtiyaç duyan kurumların siyasi partiler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü seçmen kitlelerden talep edilen oylar doğrudan iktidarı şekillendirmektedir. Dolayısıyla siyasi partiler iletişimi, sosyal medyayı ve sosyal ağları etkin bir biçimde kullanarak aldıkları oy sayısını arttırmak durumundadırlar.

### Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada amaç, 30 Mart 2014 yerel seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve Milliyetçi Hareket Partisi’nden (MHP) başkent Ankara’da adaylığını koyan isimlerin, sosyal medya çalışmalarına yönelik araştırmalar yapmaktır. Bu genel amaç ile aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. İletişim son yıllarda nasıl bir değişime uğramıştır?
2. Siyasetçilerin sosyal medyayı etkin kullanımı ile halka ulaşması arasında nasıl bir ilişki vardır?
3. Yerel seçimlerde CHP ve MHP’den adaylığını koyan kişiler sosyal medyayı ne ölçüde etkin kullanabiliyor?
4. Adaylığını koyan kişilerin sosyal medya çalışmaları hedef kitlelerine ulaşmasını kolaylaştırıyor mu?

### Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın önemi, gerçek yaşamdan alınan örnekten hareketle sosyal medya çalışmalarının siyasete entegre edildiğinde nasıl sonuçlar doğuracağını ortaya koymak ve politikacılara bu konu ile alakalı öneriler sunabilmektir. Başka bir önemi ise halk açısından böyle bir sürecin bilinmesinin, halkın oy verme sürecinde, yaptıkları tercihlerde daha bilinçli olmalarındaki etkisidir.

## 1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

### 1.1.Sosyal Medya

Sosyal medya ifadesi “sosyal” ve “medya” kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Bu kelimeler gündelik dilde kabul görmüş olup; “sosyal” sözcüğü insanların birbiri ile iletişim kurmasına ve etkileşim içerisine girmesine karşılık gelmektedir. “Medya” kelimesine baktığımızda ise, geleneksel anlamda dergi, gazete, televizyon gibi kitle iletişim araçlarını kapsayan bir kelimedir. “Medya” sözcüğü kitle iletişim araçlarının yanı sıra haberin oluşturulma ve dağıtım sürecinde etkin olan video, ses ve fotoğraf gibi öğelerinin tamamını da bünyesinde bulundurmaktadır (Safko ve Brake, 2009:3).

Günümüzde sosyal medya ile beraber birçok kavram da farklı anlamlar kazanmaya başlamıştır. Paylaşım, özgürlük, güvenlik, ün bahsedilen kavramlar arasında sayılabilir. Sanal ortamda sürdürülen ilişkiler, sanal ortam paylaşımları ve sahip olunan sanal özgürlükler gerçekliğin yeni bir boyut kazanmasına da neden olmaktadır. Sosyal medya geleneksel medyanın aksine kullanıcılarına birtakım olanaklar sağlamaktadır. Sunduğu en önemli şeyin ise sınırsız bir özgürlük olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu konuyu blog yazarları açısından örneklemek gerekirse; onların yazı işleri müdürlerinin olmadığı, yayın ilkelerini kendilerinin belirlediği koşullarda yazı yazabildiği ve düşüncelerini paylaşabildiği bir ortam söz konusudur (Peltekoğlu, 2012).

Safko, sosyal medya kavramına farklı bir tanımlama getirmiştir. O, sosyal medyayı yeni teknolojilerden

beslenen yeni iletişim araçlarının bir birleşimi olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca bu ortamı potansiyel müşterilerle sürekli iletişim kurarak sadakat temelli ilişkiler geliştirmek amaçlı bir mecra olarak değerlendirmektedir (Safko ve Brake, 2009:5).

Bir başka tanıma göre sosyal medya, Web 2.0 teknolojilerinin ideolojik ve teknik temelleri üzerine kurulu olan bir kavramdır. Bunun yanı sıra kullanıcılar tarafından üretilen içeriğin oluşum ve değişimi üzerine temellenen internet uygulamalarını ifade etmek amaçlı kullanılmaktadır (Kaplan ve Haellein, 2010:61).

Sosyal medyaya kişiler farklı anlamlar yükleyebilmektedir. Kimileri için sosyalleşmeden kaçtığı, kendiyile baş başa ve yalnız kaldığı, daha çok izleyici konumunda olduğu bir ortamdır. Kimileri için ise sosyalleşmek, topluluklar içinde taktir görmek, takip edilmek isteğinin dışı vurumu biçimindedir. Sosyal medya, insanların gündelik yaşamdan kaçma, bilgilenme, eğlenme, iletişim kurma, vakit geçirme gibi isteklerine etkileşim boyutuyla cevap vermektedir. Günümüzde insanları en hızlı ve en fazla kuşatan, kişiselleşebildiği oranda da gelecek vadeden bir araç haline gelmiştir (Hazar, 2011:153-154).

Sosyal medya bazen özgüveni eksik ve asosyal olan bireylerin kendilerini ifade edebildiği sanal ortamda iletişim kurduğu bir platform olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra popüleritenin oldukça önem kazandığı günümüzde bireylerin ön planda olma, beğenilme, kendini gösterme gibi arzularını da ortaya koyduğu bir ortam haline gelmiştir.

Sosyal medyaya dar anlamda baktığımızda, dünyadaki bilgisayar ağlarını ve kurumsal bilgisayar sistemlerini birbirine bağlayan elektronik iletişim ağı olarak tanımlanan internetin gelişmesiyle bireyleri farklı bireylerle sanal ortamda buluşturan web tabanlı hizmetler olduğunu görmek mümkündür. Geniş anlamda ise, sınırları belli olan bir sistem içerisinde bireylerin açık ve yarı açık profil oluşturmalarına izin veren farklı kişilerle bağlantı paylaşımında bulunan kişilerin listesini gösteren web tabanlı hizmetlerdir (Kuşay, 2010:67).

Sosyal medyanın bireylerin psikolojisini etkilediği üzerinde duran pek çok çalışma mevcuttur. Bunlardan biri sosyal medyanın en önemli platformlarından biri olan Facebook kullanıcılarının eski ve yeni ilişkilerini sürdürmek istedikleri için bu mecra da yer aldıkları vurgusunu yapmaktadır (Anderson ve diğerleri, 2012:29).

Bir başka çalışmaya baktığımızda ise, sosyal medyanın bireyler tarafından kullanılma sıklığından yola çıkılarak sosyal medyanın bağımlılık yarattığı konusunun altı çizilmektedir (Hazar, 2011:152).

Sosyal medya toplumsal bir Rönesans'ı, gelişen kültür ve yaşam tarzları tarafından desteklenen benzersiz, canlı bir ekosistemi temsil etmektedir. Sosyal medya, medyanın sosyalleştiği bir ortamdır. Ayrıca çevrimiçi konuşmaları ve temasları gerçekleştiren bir araç niteliğindedir. Arkadaşlar, akranlar ve etkin kişilikler arasındaki bağlantı ve iş birliğidir. Kişileri, izleyicileri ve onları bir araya getiren öykülerin insancıl hale gelmesinin ilanıdır, sevecenliktir, kelimelerdir, resimlerdir, videodur, sestir. En önemlisi ise tecrübe, gözlem ve görüş içermektedir. Sosyal medya bir fırsat ve ayrıcalık niteliği taşımaktadır. İnsanları içerik tüketen durumdan, içerik yayımlayan hale getirerek bilgiyi demokratikleştirmektedir. Yayımcılık süreçlerindeki, bir kaynaktan bir çok izleyiciye modelini, çok kaynaktan çok izleyiciye diye değiştiren süreçtir (Solis, 2010:68).

## 1.2.Sosyal Medya ve Geleneksel Medya Arasındaki Farklar

Geleneksel medya içerisinde kitap, gazete, dergi gibi kitle iletişim araçları yer almaktadır. Bunlar, geleneksel medya için başvuru kaynaklarıdır. Yeni medyada ise internet üzerinde yer alan arama motorları, veri tabanları, veri bankaları, teletext, videotext, audiotext gibi sabit bilgi sorma hizmetleri yer almaktadır. Bunların yanı sıra yeni medya hizmetlerine baktığımızda cep telefonundan bilgi sorma, bilgi alma hizmetleri, kablolu veya etkileşimli televizyon gibi hizmetler öne çıkmaktadır. Bu bağlamda yeni medyanın sağladığı çoklu ortamlar onun multimedya olarak adlandırılması sonucunu doğurmaktadır (Sandıkçıoğlu, 2012:19).

Televizyon hala insanların politik bilgiyi edindikleri birincil kaynaktır. Fakat son dönemde yapılan araştırmalar, internetin özellikle daha genç nüfusa yönelik olmak üzere daha fazla insana politik bilgi aktarma açısından daha etkili olabileceğini göstermektedir (Woolley ve diğerleri, 2010:635).

Geleneksel medya bilgi akışını tek yönlü bir biçimde gerçekleştirerek bilginin sadece tüketimini sağlamaktadır. Yeni medyada ise internet ve özellikle sosyal medya kullanıcılarının birbirleri ile etkileşimi söz konusudur. Etkileşim de çok yönlü bir bilgi akışına imkan sağlamaktadır (Himmelboim ve diğerleri, 2012:94).

Geleneksel medyada mesaj ve içerik oluşturma gücü eşik bekçileri ve medya çalışanlarının elindedir. Sosyal medya ise herkese bu gücü vermektedir. Bu durum ise kurum ve kuruluşları daha dikkatli hale getirmektedir. Çünkü sosyal medyada online konuşmalar oldukça fazladır. Web 2.0 ortamında zaman ve mekanda

kısıtlama olmaksızın içerik yaratılmakta, fikir ve görüşler paylaşılmaktadır. Bunların pek çoğu da ürünler, markalar ve kurumlar hakkında olmaktadır. Online konuşmalar, yapılan paylaşımlar olumlu olabileceği gibi olumsuz da olabilmektedir (Uzunoğlu ve diğerleri, 2009:131).

Geleneksel medya ile sosyal medya arasındaki en büyük fark birincisinin sınırlı olmasıdır. Sosyal medya için ise duyulan, okunan, güncellenen her mesaj bir süreç işidir ve alıcı tarafından düzeltilmekte ve yorumlanmaktadır (Lester,2012:118). Sosyal medya kullanıcılarına sınırsız yorum hakkı tanımaktadır. Bu bağlamda bireylerin sosyal medya ortamında düşüncelerini ifade etme hak ve özgürlüğünün olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Yeni medya ve geleneksel medya arasındaki başka bir fark ise; teknolojik bazda sayısal verilerin yerine “bit” olarak ifade edebileceğimiz sayısal bilgisayar biriminin kullanılması noktasında karşımıza çıkmaktadır. Kullanıcı açısından kıyaslandığında da yeni medya ve geleneksel medya arasında birçok fark olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, yeni medyanın alıcıya seçme ve kendini ifade etme özgürlüğü noktasında daha geniş bir alan sağladığını söylemek mümkündür (Vural ve Bat, 2010:3350).

Yeni medyanın kitlelere sağladığı katılım gücü, geleneksel medyanın kitleler üzerindeki spekülatif gücünden oldukça farklıdır. Günümüzde medyanın içerik üreticileri ve kullanıcıları birbirinden bağımsız roller üstlenmek yerine birbirlerinin istek ve taleplerine önem veren bir yapılanma içerisindedirler. Uyumlama süreci medya kullanıcılarının tamamına eşit ölçüde yansımamakla birlikte; yeni medya kullanıcılarının bilgiyi arama, başka kullanıcılarla bağlantılar kurma ve etkileşim yaratma konularında desteklemektedir (Jenkins, 2006:3-4).

Geleneksel medyanın merkezdi bir yapısı vardır. Sosyal medya ise bu yapının tamamen karşısında olan yapısı ve geniş bir ifade özgürlüğü sağlaması sayesinde eski medya tipini temelden sarsmıştır. Bu anlamda, sosyal medyanın sadece tek yönlü bir iletişime imkan sağlayan kitle iletişimini de derinden etkilediğini söylemek mümkündür. Çünkü, sosyal medya ortamının sağladığı iletişim ortamı, hem bireysel iletişimi hem de kitle iletişimini desteklemektedir. Bu durum geleneksel medya alanının giderek daralmasına yol açmaktadır (Akman, 2012:16).

Sosyal medyanın bu açıklamalar çerçevesinde geleneksel medyadan farkları şu şekilde özetlenebilir (Vural ve Bat, 2010:3348-3382):

- Erişim: Hem geleneksel medya hem de sosyal medya teknolojileri herkesin bir kitleye ulaşabilmesine olanak sağlar.
- Erişilebilirlik: Geleneksel medya için üretim yapmak genellikle özel şirketlerin ve hükümetlerin sahipliğindedir. Sosyal medya araçları ise genel olarak herkes tarafından az veya sıfır maliyetle kullanılabilir.
- Kullanılabilirlik: Geleneksel medya üretimi çoğunlukla uzmanlaşmış yetenekler ve eğitim gerektirirken, çoğu sosyal medya için bu durum geçerli değildir. Yani herkesin üretimde bulunabildiğini söylemek mümkündür.
- Yenilik: Geleneksel medya iletişimlerinde meydana gelen zaman farkı sosyal medyaya göre daha uzundur. Çünkü sosyal medya “anında” etki ve tepkiye sahip bir alandır. Sosyal medyada tepkilerin zaman aralığına katılımcılar karar vermektedir.
- Kalıcılık: Geleneksel medya yaratıldıktan sonra değiştirilmesi mümkün değildir. Örnek vermek gerekirse, bir dergi makalesi basıldıktan ve dağıtıldıktan sonra aynı makale üzerinde değişiklik ve düzeltme yapılamamaktadır. Sosyal medya ise yorumlar veya yeniden düzenlemeyle anında değiştirilebilmektedir.

### 1.3.Sosyal Medyanın Tarihçesi

Sosyal medyanın temelleri world wide web’in (www) halka açılmasıyla beraber, 1991 yılında ortaya atılmıştır (Gönenli ve Hürmeriç, 2012:128).

1979 yılında Duke Üniversitesinden Tom Truscott ve Jim Ellis’in oluşturmuş oldukları dünya çapındaki tartışma sistemi “Usenet” kullanıcılara sosyal mesajlar yayınlamaları konusunda izin vermiştir. Sosyal medya bugünkü anlamını 23 yıl kadar önce Bruce ve Susan Abelson tarafından kurulan ve online günlük yazarları bir araya getiren eski bir sosyal paylaşım sitesi olan “Open Dairry” ile kazanmıştır (Aktaş ve Ulutaş, 2010:136).

Weblog terimi de ilk o yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Blogculardan biri şakayla “weblog” terimini “we blog” cümlesine dönüştürmüştür. Bu durumdan bir yıl sonra terim “blog” olarak kısaltılmıştır (Kaplan ve Haenlein,2010:60-61).

Sosyal ağların ilk örneği sixdegrees.com sitesidir. Site 1997 yılında kullanıcılara profil yaratma ve arkadaş listeleme imkanı tanımıştır. 1998 yılının başında ise arkadaşlarının listelerini inceleme fırsatı sunan arkadaş odaklı bir site haline gelmiştir (Gönenli ve Hürmeriç, 2012:218-219). Bu uygulama kısa süre içerisinde popülerleşmiş ve 2000 yılında 125 milyon dolara



satılmıştır. Ancak bu gibi sitelerin oldukça artması nedeniyle rakiplerinin karşısında direnememiş ve 2001 yılında kapanmıştır. Facebook ise zamanın en çok kullanılan sosyal medya uygulamasıdır. 2004 yılında Mark Zuckerberg ve oda arkadaşları tarafından Harvard Üniversitesi içinde kurulan uygulama, 2005 yılında daha çok akademik camia içinde kalmış fakat 2006 yılıyla birlikte şimdiki niteliklerine kavuşarak oldukça büyük bir kitleye ulaşmıştır (Hazar,2011:155-156).

Video temelli web sitesi ve arama motoru olan Youtube, 2009 yılında kurulmuştur. Site, Google'dan sonra en büyük ikinci arama motoru olmuştur (Gönenli ve Hürmeriç, 2012:220).

Twitter ise mikroblog sitesi olarak 2006 yılında kurulmuştur. Bu site, daha kısa cümleler kurularak tweetler ile iletişim kurulmasıyla, daha çok gençlere ve Hollywood'un ve müzik dünyasının ünlülerine hitap etmesi nedeniyle oldukça ünlenmiştir (Hazar, 2011:155-156).

Sosyal medya, anlık olarak bilgi, fotoğraf ve video paylaşımına olanak sağlayarak tüm kullanıcıları "potansiyel haberci" haline getirmektedir. Özellikle 2009 yılında, cumhurbaşkanlığı seçim sonucuna yönelik olarak muhalif İran halkının sosyal medya aracılığı ile organize olması, "Arap Baharı" olarak adlandırılan halk ayaklanmalarının yine sosyal medya aracılığı ile anlık olarak tüm dünya ile paylaşılması sosyal medyayı oldukça önemli bir güç haline getirmiştir (Sözeri, 2012:272-273). Bu bağlamda sosyal medyanın İran örneğinde olduğu gibi siyasi ve toplumsal kırılmaların yaşandığı bölgelerden uzak olan pek çok kimseye olayları yakından izleme olanağı sağladığını söylemek mümkündür (Papic ve Noonan,2011:166).

#### 1.4.Sosyal Medyanın Özellikleri

Sosyal medya yeni çağın ve dijital ekonominin yapıtaşlarından biridir. Ve en önemli özelliklerinden biri oldukça hızlı ve ucuz olmasıdır. Sosyal medya alanları genel anlamda herkes tarafından az veya sıfır maliyetle kullanılan bir alandır. İnternette içerik oluşturma ve bu içeriği paylaşmada oldukça aktif ve katılımcı kullanıcı kitlelerin bulunması sosyal medyanın bir başka özelliğidir. Geleneksel medya üretiminde çoğunlukla uzmanlaşmış yetenekler ve belli bir eğitim sürecinden geçmiş olanlar faaliyet göstermektedir. Sosyal medyada ise herkes üretimde bulunabilmekte ve üretici kullanıcıların yetenekleri çeşitli, farklı ve yeni bakış açılarına sahip olabilmektedir (Asan,2012:127).

Sosyal medya en yüksek derecede paylaşımın gerçekleştiği, online medyanın yeni bir türü olarak fırsatlar sunduğu en yeni fikirlerden biridir (Vural ve Bat,2010:3352) ve şu özellikleri içermektedir:

**Katılım:** Sosyal medya kullanıcılarına cesaret vererek katılım sağlar. Ayrıca iletişim kurulan her bir kişiden geribildirim alma özelliğine sahiptir. Sosyal medya, izleyici ile arasındaki çizgiyi silikleştirerek patronajı kullananın hizmetine verir (Hazar,2011:157).

**Açıklık:** Çoğu sosyal medya hizmetleri katılım ve geribildirime açık bir yapıdadır. Bilgi paylaşımını, oylamayı ve yorum yapmayı desteklemektedir. Nadiren kullanıcılarına engeller koyar. Bu engeller genelde içerikten faydalanma ve giriş ile ilgilidir (Akar,2010:18).

**Karşılıklı Konuşma:** Geleneksel medya daha çok tek yönlü iletişimin kurulduğu bir alandır. Çünkü klasik kitle iletişim araçlarında dönüt zor ve zaman alıcıdır. Sosyal medya ise tam tersi bireylere çift yönlü iletişim, rahat ve zamanında geribildirim sunmaktadır (Hazar,2011:157).

**Toplum:** Sosyal medya topluluklara çabuk ve etkili bir oluşum için izin vermektedir. Bu durum, toplulukların sevdikleri fotoğraf, politik değerler, favori TV şovları gibi ilgili oldukları şeyleri paylaşmalarına olanak sağlamaktadır (Vural ve Bat,2010:3352).

**Bağlantısallık:** Birçok sosyal medya bağlantısaldır. Kullanıcı kolaylığı, reklam veya herhangi bir gerekçeden dolayı diğer sitelere, kaynaklara ve kişilere link vermektedir (Hazar, 2011:157).

#### 1.5.Sosyal Medyanın Siyasal Alandaki Kullanımı

Siyasal iletişim sürecinde politikacılar, içinde buldukları çağın nimetlerinden mümkün olduğunca faydalanmaktadırlar.

Web 2.0 teknolojisinin sunduğu yeni medya ortamı çeşitli sosyal ağlar, bloglar, mikro bloglar, video paylaşım siteleri ve forumlar gibi platformlar siyasal kurum ve aktöre hiçbir zaman ve mekan sınırlaması olmadan mesajını kitlelere iletme imkanı sunmakta, kitlelerin iletilen mesaja yanıt verebilmesiyle karşılıklı iletişim ve geribildirim ortamının oluşmasına olanak sağlamaktadır (Hanson, 2010:587).

Sosyal medya, siyasal aktörle seçmen kitlenin sanal ortamda karşı karşıya gelmesine imkan sağlamaktadır. Bu durum, seçmenin sorularını ya da görüşlerini doğrudan siyasal aktöre iletmesine olanak sağlamaktadır. Diyaloğun sağlandığı ortamlarda geri bildirim de anında mümkün olmaktadır. Geleneksel medya ise tek yönlü iletişim sağlayan platformlar olarak seçmene siyasi parti ya da aday ile ilgili haber ve sınırlı mesaj iletmenin önüne geçmemektedir (Çıldan ve diğerleri,2012).

Oluşturulan yeni iletişim ortamında, siyasetteki

“komut veren” ve “komuta eden” anlayışının sonu gelmiştir. Bu ortamda siyasetçiye eskiye oranla daha kolay ulaşılabilir. İletişim teknolojilerinin hayatlarımızı şekillendirdiği yeni dünya düzeninde halk, konuşur, yorum yapar, itiraz eder ve tartışır duruma gelmiştir. Fikirlerini blogunda, Facebook ya da Twitter sayfasında dile getirip, kendisi gibi düşünenlerin sayısını arttırmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda halkın daha çok siyasetin içine çekildiğini söylemek mümkündür. Halk ile siyasetçi arasında oluşan etkileşim ortamı, siyasetçilerin halkın taleplerini almaya, önerilerini sormaya ve onları bu kanallar aracılığı ile dinlemeye başlamasını sağlamıştır (Özkan, 2010:52).

Siyasetçiler, genç seçmene ulaşma konusunda yaşadıkları zorluğu sosyal medya ortamından faydalanarak aşmaya çalışmaktadırlar. Ayrıca sosyal medya, sadece konuşulunan dinlendiği miting ortamı ve geleneksel medya ortamından etkileşim ortamına geçilerek, daha demokratik bir durumun oluşmasına katkı sağlamaktadır (Çıldan ve diğerleri, 2012:5)

1.6.2014 Yerel Seçimleri MHP Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı Adayı: Mevlüt Karakaya ve Siyasi Hayatı

Mevlüt Karakaya, Ankara'nın Balırcıların Çavuşlu Köyü'nde doğmuştur. Kazan'da yatılı geçen ortaokul yıllarından sonra 1981 yılında Ankara Ticaret Lisesi'nden, 1985 yılında Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü'nden mezun olmuştur. Karakaya, 37 yaşında profesör unvanını almıştır. Ayrıca Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Muhasebe ve Finansman Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisans ve doktora dereceleri almıştır. ABD'nin çeşitli üniversitelerinde eğitim alan ve araştırmalarda bulunan Karakaya, üniversite senato üyesi, dekan yardımcısı gibi idari görevlerde üstlenmiştir (<http://www.mevlutkarakaya.com/hakkinda/>)

Mevlüt Karakaya, Dünya Bankasının bir projesinde Finans yöneticisi olarak yurt dışında bir yıl süreyle çalışmıştır. Çeşitli ülkelerde yürütülen projelerin finansal yönetim sistemlerinin kurulmasında görev almış ve danışmanlık yapmıştır (<http://www.haberdar.com/mevlut-karakaya-kimdir-nereli-ne-is-yapar-siyasi-hayati-biyografisi-3959221-haberi/>)

Karakaya, 1999 yılında Toprak Mahsulleri Ofisi Genel Müdürü olmuştur. En genç KİT Genel Müdürü olan Mevlüt Karakaya 2000 yılında “Yılın Kamu Yöneticisi”, 2002 yılında “Yılın Bürokratı”, 2003 yılında ise Hazine Müsteşarlığı tarafından “En Başarılı KİT Yöneticisi” ödülleriyle ödüllendirilmiştir. Mevlüt Karakaya 10 yılı aşkın süredir de MHP Merkez

Yönetim Kurulu üyesidir. 2011 yılından bu yana MHP Mali İşlerden Sorumlu Genel Başkan Yardımcısı görevini yürütmektedir. 2014 yılı yerel seçimlerinde de Ankara Büyükşehir Belediye Başkanlığı'na aday olarak gösterilmiştir ([www.mevlutkarakaya.com](http://www.mevlutkarakaya.com)).

1.7.2014 Yerel Seçimleri CHP Ankara Büyükşehir Belediye Başkan Adayı: Mansur Yavaş ve Siyasi Hayatı

1955 yılında Beypazarı'nda dünyaya gelen Mansur Yavaş, ilk, orta ve lise öğrenimini Beypazarı'nda tamamlamıştır. 1983 yılında ise İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun olmuştur. Mezuniyetinden hemen sonra, yerine getirdiği vatani görev sırasında Nursen Yavaş ile evlenmiştir. Askerliğini tamamladıktan sonra 1986 yılında, Beypazarı'na dönerek serbest avukatlık yapmaya başlamıştır. Mansur Yavaş'ın siyasete olan ilgisi gençlik yıllarında başlamıştır. 1989-1994 yılları arasında Belediye Meclis üyeliği yapmıştır. 1994 yılında Beypazarı Belediye Başkan Adayı olmuş fakat kazanamamıştır. Serbest avukatlık ve meclis üyeliğine devam eden Yavaş, 18 Nisan 1999 yılında yapılan seçimlerde ikinci kez adaylığını koymuş ve %51 oy oranı ile kazanarak, Beypazarı Belediye Başkanı olmuştur. Mansur Yavaş, üniversitelerin, halkın ve sivil toplum kuruluşlarının desteğiyle uyguladığı ‘Sosyal Belediyecilik’ anlayışıyla “Beypazarı Modeli”nin mimarı olarak anılmıştır. Yavaş, uluslararası arenada da pek çok kez örnek gösterilmiştir. Tarihi Beypazarı Konakları'nın restorasyonu ve binlerce yıllık Beypazarı tarihini koruma çalışmalarıyla “2001 Yılı'nın En İyi Yerel Yöneticisi” seçilirken, Türkçe'nin korunması adına gerçekleştirdiği çalışmalarla Türk Dil Kurumu tarafından onur ödülüne layık görülmüştür. 2004 tarihinde TÜSİAV tarafından

“Yılın Belediye Başkanı” seçilmiştir.

(<http://www.mansuryavas.com.tr/icerik.php?page=hakkinda>).

Mansur Yavaş, 29 Mart 2009 tarihinde yapılan yerel seçimlere, Milliyetçi Hareket Partisi'nden Ankara Büyükşehir Belediye Başkan Adayı olarak katılmış fakat seçimleri Melih Gökçek ve de Murat Karayalçın'ın arkasında kalarak üçüncü olarak kaybetmiştir. Yine de Ankara halkından %27 oy almayı başarmış ve Beypazarı'nda yaptığı hizmetlerin karşılığını almıştır. Mansur Yavaş, 2009 seçimlerinin sonrasında MHP'den kopma noktasına gelmiştir. Bunun nedeni Devlet Bahçeli ile girdiği polemikle ilgilidir. Mansur Yavaş ile genel başkan Bahçeli arasındaki gerilim, seçimlerden bir süre sonra Bahçeli'nin yönetim tarzını eleştiren bir mektup yazmasıyla başlamıştır. MHP Genel Başkanı Devlet Bahçeli, Mansur Yavaş'ın 2014



yerel seçimlerinde MHP'den adaylığı konusundaki tartışmalara son noktayı koymuştur. Bahçeli, "İlgi alanımızdan çıkmış şahsiyet, ne yaparsa yapsın" deyince Mansur Yavaş CHP'ye gitmiştir. 21 Aralık 2013 tarihinde Cumhuriyet Halk Partisi, Parti Meclisi toplantısında Merkez Yönetim Kurulu (MYK) tarafından alınan karar ile Mansur Yavaş, CHP üyeliği kabul edilmiş ve ardından, 30 Mart 2014 tarihinde yapılacak yerel seçimler için Ankara Büyükşehir Belediye Başkan Adayı olmuştur. 22 Aralık 2013 tarihinde Mansur Yavaş'ın Ankara Büyükşehir Belediye Başkan Adaylığı kesinleşmiştir (<http://www.biyografi.info/kisi/mansur-yavas>).

## 2.YÖNTEM

### 2.1.Araştırmanın Modeli

Araştırmada, 30 Mart 2014 Ankara yerel seçimleri, iki parti adayının sosyal medya çalışmaları bağlamında değerlendirilmiştir. Günümüzde artık sosyal medya iletişim anlamında egemen bir konumdur. Sosyal medyanın siyasi partiler açısından da önemi yadsınamaz bir boyuttur. Çalışmada bu durumun çözümlenmesine gidilerek, kaynak kişilerin sosyal medya çalışmalarına yer verilmiştir.

Çalışmada sabit karşılaştırma analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu analiz yönteminin temel amacı veri seti içerisinde yer alan temaların ortaya çıkarılması ve bu temalara dayalı olarak kuram geliştirmektir (Leech ve Onwuegbuzie, 2007).

Nitel verinin analiz edilmesinde kullanılan sürekli karşılaştırma analizi yönteminde veriler okunmakta ve birbirleri ile karşılaştırılmaktadır. Böylece birbiri ile ilgili veriler belirli kavram ya da kategoriler altında toplanmaktadır (Have, 2004:136).

### 2.2.Evren ve Örneklem

Araştırmanın evren ve örneğini, Ankara ilinden aday olan kişilerin çalışmaları oluşturmaktadır. Ayrıca, bu çalışmaların nicelikleri yorumlanmıştır.

### 2.3.Verileri Toplama Teknikleri

Veri toplama tekniği olarak, literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Konu doğrultusunda kitaplar taranmış, süreli yayınlar incelenmiş, internetteki güncel kaynaklardan yararlanılmış, makaleler ve var olan tezler incelenerek gerekli bilgilere ulaşılmıştır. Aynı zamanda kaynak kişiler ve ekipleriyle görüşülerek bilgi alınmış, onların düşüncelerine yer verilmiştir.

Araştırmada, ulaşılan bilgiler doğrultusunda amaca uygun olanlar iletişim, iletişim kavramı, iletişimin

tarihçesi, sosyal medya çalışmaları ile ilgili olan kriterler belirlenmiştir. Kaynak kişilerle ve ekipleriyle görüşmeler doğrultusunda yapılan uygulama çalışması ve değerlendirilmesi bilimsel verilere dayandırılmıştır.

## 3.PARTİLERİN SOSYAL MEDYA ÇALIŞMALARI VE YEREL SEÇİM SONUÇLARI

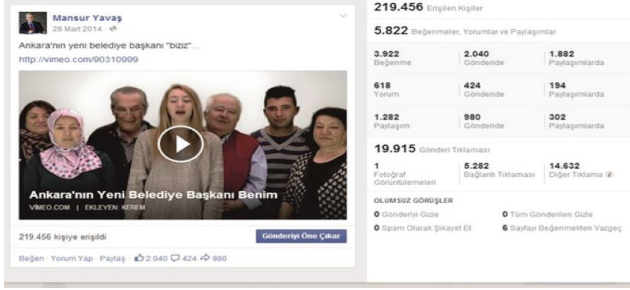
Çalışmanın bu bölümünde partilerin seçimlere yönelik yaptıkları sosyal medya çalışmaları incelenecektir. CHP ve MHP Türkiye'nin siyasi tarihindeki iki partiyi temsil etmektedir. Bu noktada çalışmamızın içerisinde olan iki partinin 30 Mart 2014 yerel seçimleri için uyguladıkları sosyal medya faaliyetleri irdelenecektir.

### 3.1.Mansur Yavaş'ın Facebook Sayfası Etkileşim İncelemesi



Şekil 1: 25 Mart 2014 Tarihinde Öne Çıkan Gönderi

25 Mart 2014 tarihinde Mansur Yavaş'ın Facebook sayfasından bir gönderi yayınlanmıştır. Bu gönderide devletin önemli birimleri tarafından yapılan uyarılar doğrultusunda bir basın toplantısı gerçekleştirildiği konu alınmaktadır. Mansur Yavaş'ın kendisine ve ekibine yönelik bir saldırı planlandığının bildirildiği duyurulmuştur. Bu gönderiyle 113.664 kişiye erişilmiştir. Gönderi, 4.948 beğeni, yorum ve paylaşım almıştır. Bu sayının 3.208'i beğeni, 366'sı yorum ve 1.374 tanesi paylaşımından oluşmaktadır. 3.208 beğenin 1.689'u gönderide, 1.519'u ise sayfadan yapılan paylaşımlardır. 366 yorumun 211 tanesi sayfadaki gönderiye gelirken 155 tanesi sayfadan yapılan paylaşımlara gelmiştir. 1.374 paylaşımın 1.117'si sayfadaki gönderi paylaşımıyken, 257 tanesi yapılan paylaşımlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bu gönderi toplamda 20.315 kere tıklanmıştır. Bu sayının ise 7.547'si fotoğraf görüntülemeleri, 6 tanesi bağlantı tıklaması ve 12.762 tanesi diğer tıklamalardır. Bununla beraber olumsuz görüşlere baktığımızda ise 2 kişinin sayfayı beğenmekten vazgeçtiğini söylemek mümkündür.



Şekil 2: 28 Mart 2014 Tarihinde Öne Çıkan Gönderi 1

Seçimlere 2 gün kala 28 Mart 2014 tarihinde Mansur Yavaş'ın Facebook sayfasından "Ankara'nın Yeni Belediye Başkanı Benim" başlıklı bir video yayımlanmıştır. Bu gönderiyle 219.456 kişiye erişilmiştir. Gönderiye 5.822 beğeni, yorum ve paylaşım gelmiştir. Bu sayının 3.922'si beğeni, 618'i yorum ve 1.282 tanesi paylaşımdan oluşmaktadır. 3.922 beğenin 2.040 tanesi sayfadaki gönderiye gelirken, 1.822 tanesi sayfadan yapılan paylaşımlar aracılığıyla gelmiştir. 618 yorumun 424 tanesi gönderinin kendisine yapılırken, 194 tanesi sayfadan paylaşımlara yapılmıştır. 1.282 paylaşımın 980'i sayfadaki gönderiden yapılırken, 302 tanesi paylaşımlar aracılığıyla yapılmıştır. Gönderi, 19.915 defa tıklanmıştır. Bu sayının 1 tanesi fotoğraf görüntülemeleri, 5.282 tanesi bağlantı tıklaması ve 14.632 tanesi diğer tıklamalardır. Olumsuz görüşlere baktığımızda ise sayfanın 6 kişi tarafından beğenmekten vazgeçildiği görülmektedir.



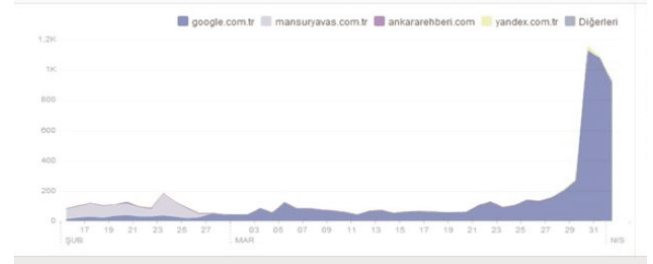
Şekil 3: 28 Mart 2014 Tarihinde Öne Çıkan Gönderi 2

Yine aynı tarihte, sayfada "Mansur Yavaş'tan Güldüren Melih Gökçek Montajı" başlıklı bir video yayımlanmıştır. Melih Gökçek'in CHP açısından güçlü bir rakip olduğu düşünüldüğünde, video ile oldukça fazla kişiye erişildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu gönderi ile 455.552 kişiye erişilmiştir. Gönderiye toplamda 8.786 beğeni, yorum ve paylaşım gelmiştir. Bu sayının 5.754'ü beğeniden, 637 tanesi yorumdan ve 2.395 tanesi paylaşımdan oluşmaktadır. 5.754 beğenin 2.486 tanesi sayfadaki gönderiye gelirken, 3.268 tanesi sayfadan yapılan paylaşımlara gelmiştir. 637 yorumun 155 tanesi

gönderinin kendisine yapılırken 482 tanesi sayfadan yapılan paylaşımlara gelmiştir. 2.395 paylaşımdan 1.817 tanesi direk sayfadan paylaşılmıştır. 578 tanesi ise sayfadan paylaşımlar aracılığıyla paylaşılmıştır. Gönderi toplamda 81.085 kere tıklanmıştır. Bu sayının 3 tanesi fotoğraf görüntülemeleri, 27.084 tanesi bağlantı tıklamaları ve 53.998 tanesi diğer tıklamalardır. Olumsuz görüşlere baktığımızda ise sayfanın beğeni sayısının 10 sayı düştüğü görülmektedir.

Yukarıda analiz ettiğimiz Facebook sayfası gönderilerini yorumlamak gerekirse, 17 Şubat 2014 tarihinden seçim gününe kadar genel olarak sayfadaki gönderiler doğrultusunda erişilen kişilerin sayısında bir artış olduğunu görmekteyiz. Gönderilere yapılan beğeni, yorum ve paylaşım sayılarının dalgalı bir seyir izlediğini söylemek mümkündür. Bu 45 günlük süre içerisinde gönderilerin tıklanma sayısında gitgide bir artış olduğunu, seçim gününe 1 gün kala ise bu sayının tekrar azaldığını söylemek mümkündür. Sayfadaki olumsuz görüşlerin sayısında ise dikkat çekici bir hareketlilik yoktur.

### 3.1.1. Mansur Yavaş'ın Facebook Sayfası İstatistikleri



Şekil 4: Mansur Yavaş'ın Facebook Sayfası'nı Ziyaret Sayısı

İnsanların Mansur Yavaş'ın Facebook sayfasına hangi internet sitelerinden geldiğine baktığımızda; 15 Şubat-31 Mart 2014 tarihleri arasında özellikle google.com.tr sitesinin çok fazla kullanıldığı görülmektedir. Bu siteden Facebook sayfasına ulaşma sayısı 29 Mart tarihine kadar 0 ile 20 bin arasındayken, o tarihten sonra büyük bir ivme alarak 1 milyonun üzerine çıktığı görülmektedir. Mansuryavas.com.tr sitesinden sayfaya gelme sayısına baktığımızda ise 17-27 Şubat tarihleri arasında olduğu ve sayının en fazla 20 bine yaklaştığı görülmektedir. Ankararehberi.com sitesinden sayfaya gelme sayısı ise 17-23 Şubat tarihleri arasında hemen hemen aynı orandayken, 23 Şubat'tan sonra 20 bine yaklaşmış ardından tekrar düşüşe geçmiştir. Yandex.com.tr sitesinden sayfaya gelme sayısı ise önceleri dikkat çekmezken 29-31 Mart tarihleri arasında belirgin bir biçimde artış göstererek 1 milyonun üzerine çıkmıştır. Genel anlamda ise sayfaya ulaşmada en yaygın olarak google.com.tr sitesinin kullanıldığını söylemek mümkündür.



### 3.1.2. Mansur Yavaş'ın Seçimlere Yönelik Afiş Çalışmaları

Siyasi afişler; partilerin seçmen, kararsız ve çekimser kitlelere yönelik yaptıkları seçim çalışmalarından biridir. Afişler, maliyetinin ucuz olması ve görsel olarak dikkat çekmesi yönleriyle partilerin vazgeçemedikleri reklam araçlarından biridir. Mansur Yavaş'ın 30 Mart 2014 yerel seçim çalışmalarına yönelik hazırlanan afişleri şu şekildedir:



Şekil 5: Mansur Yavaş Afiş 1

Bu afişte Mansur Yavaş'ın "Sözüm Söz" başlığı altında seçildikten sonra uygulayacağını söylediği birtakım vaatler bulunmaktadır. Ayrıca CHP'nin seçim şarkısına da konu olan "Yavaş Gardasıym Yavaş Geliyor Mansur Yavaş" cümlesinin afişte yer aldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra CHP'nin amblemi olan altı ok simgesi de afişin sağ alt kısmında bulunmaktadır. Afiş dikey olarak tasarlanmıştır. Mansur Yavaş'ın fotoğraftaki beden dili mutlu, kendinden emin ve gözlerinde gülümseyen bir ifade bulunmaktadır. Afişte direk göze çarpan büyük puntolarla ve kırmızı zemin üzerine beyaz renkle yazılan "Yavaş Gardasıym Yavaş" cümlesidir. Bu afişte çağdaş, dinamik, gülümseyen, güvenilir Mansur Yavaş portresi yer almaktadır. Arka fonda bulunan gökyüzü ve bulutlar, kullanılan renk ve tonlamalar seçimde özellikle "güven" algısına işaret etmektedir.



Şekil 5: Mansur Yavaş Afiş 1

Bu afişte ise Ankara Çayı Projesi, Kızılay Yenileme Projesi ve Ulus Koruma Projesi açıklamalarıyla birlikte yer almaktadır. Ayrıca afişin sağ alt kısmında yine CHP'nin amblemi olan altı ok simgesinin yer aldığı görülmektedir. Afiş dikey olarak tasarlanmıştır. Afiş çerçevesinin sol üst köşesine adayın fotoğrafı yerleştirilmiştir. Parti amblemi ise sağ alt köşede yer almaktadır. Afişte zemin rengi olarak beyaz kullanılmıştır. Adayın ismi için siyah renk ve proje yazısına göre daha büyük punto kullanılmıştır. Afiş, fotoğraf ve yazı ile birlikte tasarlanmıştır. Aday fotoğrafında yer alan kodlara baktığımızda; çekim ölçeği olarak göğüs çekim kullanılmıştır. Dış çekim yapılmış ve renkli fotoğraf basılmıştır.

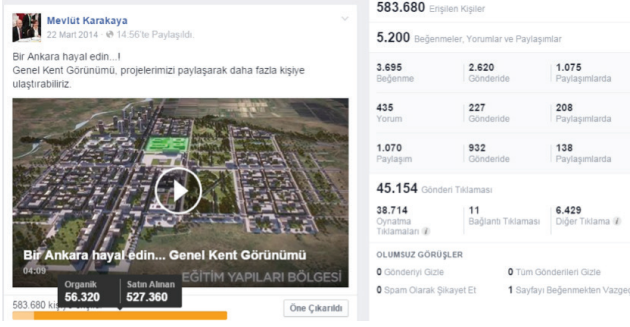
### 3.2. Mevlüt Karakaya'nın Facebook Sayfası Etkileşim İncelemesi

Mevlüt Karakaya'nın sosyal medya faaliyetlerini sabit gönüllü 75 kişilik bir ekip dönüşümlü olarak yürütmüştür. Seçim, iletişim merkezinde 20 bilgisayar üzerinden yapılmıştır. Sosyal medya koordinatörü Hüseyin Özkan'dır. 25 ilçenin 5'inde 10'ar kişilik ekipler gönüllü olarak çalışmıştır. Bu ilçeler; Keçiören, Yenimahalle, Sincan, Kazan ve Etimesgut'tur.



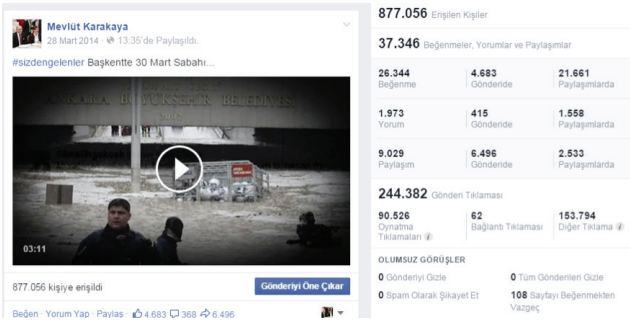
Şekil 7: 12 Mart 2014 Tarihinde Öne Çıkan Gönderi

12 Mart 2014 tarihinde Mevlüt Karakaya'nın Facebook sayfasından yapılan paylaşımlar arasında öne çıkan gönderi, üzerinde "Ankara'nın yeni yüzü yeni gücü" yazan ve MHP'nin ambleminin olduğu bir fotoğraf olmuştur. Bu gönderiyle 510.208 kişiye erişim sağlanmıştır. Sayının 18.944'ü organiktir. 491.264'ü ise verilen reklamlar aracılığıyla erişilen kişilerdir. Gönderiye toplamda 7.878 beğeni, yorum ve paylaşım yapılmıştır. Sayının 6.756'sı beğeni, 346 tanesi yorum ve 776 tanesi paylaşımıdır. 6.756 beğenin 5.640 tanesi sayfadaki gönderiye gelirken, 1.116 tanesi paylaşılanlara gelmiştir. 346 yorumun 124 tanesi sayfadaki gönderiye yapılırken, 138 tanesi sayfadan paylaşılan gönderilere yapılmıştır. 776 paylaşımın 638 tanesi sayfadan gerçekleşirken, 138 tanesi paylaşılanlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Gönderi, 8.067 kere tıklanmıştır. Bu sayının 8.060 tanesi fotoğraf görüntülemeleri ve 7 tanesi bağlantı tıklamasıdır. Bu tarihte herhangi bir olumsuz görüş gerçekleşmemiştir.



Şekil 8: 22 Mart 2014 Tarihinde Öne Çıkan Gönderi

22 Mart 2014 tarihinde Mevlüt Karakaya'nın Facebook sayfasından "Bir Ankara hayal edin... Genel Kent Görünümü" başlıklı bir projenin videosu paylaşılmıştır. Videoyla 583.680 kişiye erişilmiştir. Sayının 58.320'si organik, 527.360'ı ise reklam aracılığıyla erişilen kişilerdir. Gönderiye, 5.200 beğeni, yorum ve paylaşım gelmiştir. Bu sayının 3.695'i beğeni, 435'i yorum ve 1.070 tanesi paylaşım, 3.695 beğenin 2.620 tanesi sayfadaki gönderiye gelirken, 1.075 tanesi sayfadan yapılan paylaşımlara gelmiştir. 435 yorumun 227 tanesi sayfadaki gönderiye yapılırken, 208 tanesi sayfadan yapılan paylaşımlara gelmiştir. 1.070 paylaşımın 932 tanesi sayfadaki gönderiden gerçekleşirken, 138 tanesi sayfadan paylaşanlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Gönderi, 45.154 kere tıklanmıştır. Bu sayının 38.714 tanesi oynatma tıklamaları, 11 tanesi bağlantı tıklaması ve 6.429 tanesi diğer tıklamalardır. Bu tarihte olumsuz görüşlere baktığımızda 1 kişinin sayfayı beğenmekten vazgeçtiğini görmek mümkündür.



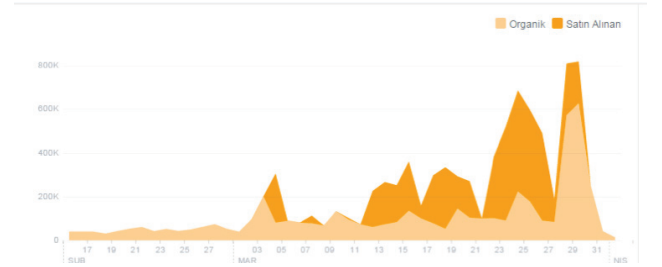
Şekil 9: 28 Mart 2014 Tarihinde Öne Çıkan Gönderi

28 Mart 2014 tarihinde Facebook sayfasından yapılan paylaşımlar arasında "Başkentte 30 Mart Sabahı" başlıklı video en popüler gönderi olmuştur. Gönderiyle, 877.056 kişiye erişilmiştir. Ayrıca gönderiye toplamda 37.346 beğeni, yorum ve paylaşım gelmiştir. Bu sayının 26.344'ü beğeni, 1.973 tanesi yorum ve 9.029 tanesi paylaşım, 26.344 beğenin 4.683 tanesi sayfadaki gönderiye gelirken, 21.661 tanesi sayfadan yapılan paylaşımlara gelmiştir. 1.973 yorumun 415 tanesi sayfadaki gönderiye yapılırken, 1.558 tanesi sayfadan yapılan paylaşımlara gelmiştir.

9.029 paylaşımın 6.496 tanesi sayfadaki gönderiden gerçekleşirken, 2.533 tanesi sayfadan yapılan paylaşımlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Gönderi, 244.382 kere tıklanmıştır. Bu sayının 90.526 tanesi oynatma tıklamaları, 62 tanesi bağlantı tıklaması ve 153.794 tanesi diğer tıklamalardır. Bu tarihte sayfadaki olumsuz görüşlere baktığımızda ise 108 kişinin sayfayı beğenmekten vazgeçtiği görülmektedir.

Yukarıda analiz edilen Facebook sayfası gönderilerini yorumlamak gerekirse, 15 Şubat 2014 tarihinden seçim gününe kadar genel olarak sayfadaki gönderiler doğrultusunda erişilen kişilerin sayısının büyük bir artış gösterdiğini, seçimden bir gün önce ise bu sayının tekrar düştüğünü görmek mümkündür. Gönderilere yapılan beğeni, yorum ve paylaşım sayılarının dalgalı bir seyir izlediğini söylemek mümkündür. Bu 45 günlük süre içerisinde gönderilerin tıklanma sayısında gitgide bir artış olduğunu, seçim gününe 1 gün kala ise bu sayının tekrar azaldığını söylemek mümkündür. Sayfadaki olumsuz görüşlerin sayısında ise 28 Mart tarihine kadar dikkat çekici bir hareketlilik olmadığı, o tarihte ise diğer günlerden farklı olarak sayının fazla olduğu görülmektedir.

### 3.2.1. Mevlüt Karakaya'nın Facebook Sayfası İstatistikleri



Şekil 10: Mevlüt Karakaya'nın Facebook Sayfasındaki Gönderi Erişimi

Mevlüt Karakaya'nın Facebook sayfasındaki gönderilere erişen kişi sayısına baktığımızda; 17 Şubat-3 Mart tarihleri arasında organik erişim yakın bir düzeyde devam etmişken, 3 Mart tarihinden itibaren yavaşça artış göstermiş ve 29-31 Mart tarihleri arasında 600 bine ulaşmıştır. Reklam aracılığıyla satın alınan erişim sayısına baktığımızda ise; 3 Mart'tan itibaren bu erişimin gerçekleştiğini ve 29-31 Mart tarihleri arasında 800 bine ulaştığını görmek mümkündür.

### 3.2.2. Mevlüt Karakaya'nın Seçimlere Yönelik Afis Çalışmaları

Mevlüt Karakaya'nın 30 Mart 2014 yerel seçimlerine yönelik afiş çalışmaları şu şekildedir:







değişmeler meydana gelmiştir. Bu değişmeler özellikle sosyal medya alanında ortaya çıkan uygulamaları kapsamaktadır. Sosyal medyanın gelişmesi ile artık mesafeler neredeyse yok olmuş, zaman ve mekan kavramlarının anlamları değişmiştir. İnsanlar artık birbirleri için “ulaşılabilir” niteliktedir. Bu gelişmeler, geleneksel medya tüketicisi olan bireyi de üretici haline getirmiştir.

Sosyal medya uygulamalarını yoğun bir biçimde kullanan bireyler, hem bireysel konular ile ilgili hem de toplumsal konular ile ilgili haberleri anında sosyal medya ortamında paylaşarak, bu mecranın üreticisi haline gelmeye başlamışlardır. Geleneksel medyanın görmek istemediği konular, gelişen teknolojik cihazların özelliklerinden faydalanılarak sosyal medya ortamına koyulmakta, böylece geleneksel medyayı altüst eden yeni bir medya düzeni oluşturulmaktadır.

Siyasal iletişim alanında yapılan reklam çalışmalarının geçmişinde gazete, radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının kullanılması söz konusudur. Günümüzde ise sosyal medya bu alanları oldukça daraltmış ve partilere büyük kolaylıklar sağlamıştır. Eskiden ulaşılmaz olarak nitelenen parti liderlerinin halka, halkın da liderlere ulaşması oldukça kolaydır. Partilere düşen ise bu alanı etkin bir biçimde kullanmak ve sosyal medyanın bu özelliklerinden faydalanmaktır.

Siyasal iletişimin en yaygın kullanıldığı dönem seçim dönemleridir. Amaç, seçmenlerin oyunu kazanmak, taraftar toplamaktır. Bu noktada karşılıklılık söz konusudur. Seçmenden alınan oy karşılığında, seçmenin beklentilerini karşılamak, seçmene verilen sözlerin yerine getirilmesi ortaya çıkmaktadır.

Çalışmamızda incelediğimiz örnekler çerçevesinde baktığımızda, sosyal medya kavramının siyasal iletişimde araç olarak kullanılmasının Mansur Yavaş ve Mevlüt Karakaya tarafından sergilendiğini görmek mümkündür. Bu örnekler siyasal alanda bir ilk değildir fakat ülkemiz açısından değerlendirdiğimizde olumlu bir ilerleme olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Dünyada ve Türkiye’de seçimler öncesinde yapılan yorumlar, sosyal medya ve internet etkinliklerinin, bu alanda yapılan anketlerin, gerçek seçimlere çok yakın olduğu yönündedir. Şu da unutulmamalıdır ki; sadece sosyal medya araçları kampanya süreçlerinde tek başına etkili değildir. Fakat, belirli bir kesimin isteği doğrultusunda habercilik yapan geleneksel medyanın açığını kapatmak için etkisi yadsınmaz nitelikte olan önemli bir alandır.

Çalışmamızın sonuçlarını değerlendirecek olursak;

Aday olan iki isim, sosyal medya ve internetin önemini bilir nitelikte çalışmalar sergilemişlerdir. Çalışmamıza

konu olan partilerin, profesyonel yöntemlerle sosyal medya çalışmalarını yürüttükleri kanısına varılmıştır. Bu durumun en açık göstergesi, sosyal medya çalışmaları için organize bir ekip oluşturulmasıdır. Ayrıca MHP’nin sosyal medya danışmanının Google’dan aldığı eğitim, partinin sosyal medya alanını önemsediklerini göstermektedir.

Çalışmamızda, adayların resmi Facebook sayfalarındaki istatistiklerde ise, Yavaş’ın takipçi sayısının Karakaya’nın takipçi sayısından daha fazla olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca Mevlüt Karakaya’nın takipçi sayısının, seçimlerden sonra daha da azaldığı görülmektedir. Yavaş’ın takipçileri ise seçim akşamı artış yaşamıştır bunun nedeni ise seçim sonuçlarına olan itirazlar ve halkın bu konuda verdiği destekten ötürüdür.

Yavaş’ın öne çıkan gönderilerinden en çok erişilen 455.000 kişi iken, Karakaya’nın 877.000’dir. Yavaş’ın en çok beğenilen gönderisi 8.800 iken, Karakaya’nın 37.300’dür. Yavaş’ın en çok yorum alan gönderisi 637, Karakaya’nın 1973’dür. Yavaş’ın gönderilerinden en çok gönderi tıklaması alan paylaşımı 20.300, Karakaya’nın 45.100’dür. Buradan yola çıkacak olursak Karakaya’nın takipçilerinin Facebook sayfalarında daha fazla etkili oldukları görülmektedir. Yavaş’ın daha çok takipçisi olmasına rağmen Facebook sayfasının aktifliği Karakaya’nın sayfasına göre çok daha düşüktür.

İki parti adayının da afiş çalışmaları içerisinde vermek istedikleri mesaj yer alır bir biçimde hazırlanmıştır. Ayrıca, tasarımlarda etkili boyutların kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, reklam çalışmalarının önemini göz önüne aldıklarını göstermektedir. Bunun yanı sıra Mansur Yavaş’ın kullandığı afişlerin Karakaya’nın afişlerinden daha etkili olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle kullanılan sloganın akılda kalıcı olması en büyük payı yaratmaktadır.

Mevlüt Karakaya ve Mansur Yavaş’ın halk tarafından tanınma durumuna baktığımızda ise, Yavaş, Karakaya’ya göre daha çok tanınan ve bilinen bir adaydır. Şüphesiz ki bu durum sosyal medyanın, reklamların gücüyle alakalıdır. Mansur Yavaş bu mecralardan istifade etme konusunda oldukça başarılı göstermiştir. Karakaya ise adaylığından birkaç ay sonra tanınır hale gelmiştir. Bunun sebebi ise, aday olduğu ilk aylarda sosyal medya ve reklamları yeterince kullanamamasıyla alakalıdır.

Her iki aday da geleneksel medyadaki eksikliklerini sosyal medya ile kapatmaya çalışmıştır. Bunun sebebi ise, yönetimde olan parti adayının özellikle televizyon kanallarında gösterilme süresinin kendilerine göre daha fazla olmasıdır.

Bu çalışmada incelenen iki parti, 2014 yerel seçimleri propaganda dönemi içerisinde, bütçe ve planlamaları doğrultusunda kampanyalarını oluşturmuşlardır. Partilerin kurumsal kimlikleri ve seçim dönemi çalışmaları uyum içerisinde. Adaylar, aslında temsil ettikleri ideolojileri de reklamlar aracılığıyla seçmene sunmuşlardır. Seçim

dönemi boyunca birçok siyasal reklam uygulaması gerçekleştirilmiştir.

Sonuç olarak, sosyal medya ve internet, hayatımızı daha görünür ve daha yakın hale getirmiştir. Siyaset kurumunun bu alanda görevi, halkın taleplerini, beklentilerini, tepkilerini, sorunlarını en hızlı öğrenebileceği ortamlar olan internet ve sosyal medyadan gerektiğinde faydalanmak, bu mecraları etkin bir biçimde kullanabilme becerisi kazanarak uygulamaya koymaktır. Böylece adaylar seçmenleri için bir farkındalık yaratabilecek ve karşı tarafa olumlu duygular kazandırabileceklerdir. Bu sonuçlar ise, sosyal medya aracılığıyla siyasal alandaki başarıyı getirecektir.

## KAYNAKLAR

Akar, E. (2010) Sosyal Medya Pazarlaması. Ankara, Efil Yayınevi.

Akman, S. (2012). Siyaset-Sosyal Medya İlişkisi: Türkiye ve Dünya Örnekleri Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Aktaş, H. ve Ulutaş, S. (2010). Tekno Nevrotik Kaçış: Web 2.0, Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, 12, 126-147.

Anderson, B., Patrick F., Woodnutt, T. Chammorro-Premuzic T. (2012). Facebook Psychology: Popular Questions Answered by Research, Psychology of Popular Media Culture, 1(1), 23-37.

Asan, A. (2012). Eğitimde Bir Yeni Yönelim Alanı: Sosyal Medya, İstanbul: Alfa Yayınları.

Çıldan, C. ve diğerleri. (2012). Sosyal Medyanın Politik Katılım ve Hareketlerdeki Rolü. Akademik Bilişim Konferansı, Uşak, 1-3 Şubat.

Gönenli, G. ve P. Hürmeriç. (2012). Sosyal Medya: Bir Alan Çalışması Olarak Facebook Kullanımı. İstanbul: Beta Basım Yayım.

Hanson, G. (2010). The 2008 Presidential Campaign: Political Cynicism in the Age of Facebook, MySpace, and YouTube. Mass Communication and Society, 13:584-607.

Have, P. T. (2004). Understanding Qualitative Research and Ethnology. London: SAGE Publications

Hazar, M. (2011). Sosyal Medya Bağımlılığı-Bir Alan Çalışması, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 32, 151-175.

Himmelboim v.d. (2012). Social Media and Online Political Communication: The Role of Interpersonal Informational Trust and Openness. Journal of Broadcasting & Electronic Media 56(1). ss. 92-115.

<http://www.biyografi.info/kisi/mansur-yavas, e.t.: 21.12.2014>

<http://www.haberdar.com/mevlut-karakaya-kimdir-nereli->

<http://www.mansuryavas.com.tr/icerik.php?page=foto e.t:02.02.2015>

<http://www.mevlutkarakaya.com/hakkinda/ e.t.: 25.12.2014>

Jenkins, H. (2006) Convergence Culture: Where Old and New Media Collide, New York, New York University Press.

Kaplan, M. A., ve Haenlein, M., (2010). Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media, Business Horizons, 53, 59-68.

Kuşay, Y. (2010). Sosyal Medyanın Gücü ve Uygulama Örnekleri. İstanbul: Alfa Yayınları.

Leech, N. L., Onwuegbuzie, A. J. (2007). An Array of Qualitative Data Analysis Tools: A Call For Data Analysis Triangulation. School Psychology Quarterly, 22, 557-584.

Lester, Deborah H. (2012, January). Social Media: Changing Advertising Education. Online Journal of Communication and Media Technologies, Volume:2, Issue:1, pp.116-124.

Özkan, A. (2010, Aralık). Sosyal Medya Komut ve Komuta Siyasetini Sona Erdirdi. Türkiye Bilişim Derneği Dergisi, Sayı 127, ss. 52-56.

Papic, M. ve Sean N. (2011). Sosyal Medya: Bir Protesto Aracı, Türk Kütüphaneciliği, 25(1), 165-172. Peltekoğlu, F.B. (2012). Sosyal Medya Sosyal Değişim, Sosyal Medya/Akademi. İstanbul:Beta Basım Dağıtım.

Safko, L. ve Brake, D. (2009). The Social Media Bible:Tactics, Tools &Strategies For Business Success, New Jersey: John Wiley and Sons Inc.

Sandıkçıoğlu, B. (2012). Tarihsel Gelişim Süreci İçinde Siyasal İletişim. ss.2-29. Siyasal İletişim. Ferruh Uztuğ ve Yasemin Özgün (Editörler). Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Yayını no. 2630 [Elektronik Kitap] / <http://eogrenme.anadolu.edu.tr/eKitap/mei105u.pdf / 20.12.2014>

Solis, B. (2010). Sosyal Medya Toplumsal Bir Rönesansı Temsil Eder, Brand Age, 22.

Sözeri, G. (2012). Siberalemdede Çocukluğun Yeniden Üretimi. İstanbul: Beta Basım Yayım.

Uzunoğlu, E. Onat, F., Alıkcı, Ö. Yeygel S. (2009). İnternet Çağında Kurumsal İletişim. İstanbul: Say Yayınları.

Vural, Z.A. ve Bat, M. (2010) Yeni Bir İletişim Ortamı Olarak Sosyal Medya: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesine Yönelik Bir Araştırma, Journal of Yasar University, 20(5), 3348-3383.

Woolley, A. Chabris, W. Pentland, C.F. Hashmi, A. N. Malone, T. W. (2010). Evidence for a collective intelligence factor in the performance of human groups, Science, 330.

# **SANAT, NE İDEOLOJİLER SEVDİ, ZATEN YOKTULAR**

Ceren SELMANPAKOĞLU<sup>1</sup>

## ÖZET

Tutarlı bir bütünlüğe sahip olmadığı halde işlevsel olduğuna kendimizi inandırmak için gerekçeler bulduğumuz 'toplumsal gerçeklik', sanki'ler ve atıflar üzerinden kurgulanmıştır. Gerekli görüldüğüne daha baştan inanıldığı için toplumsal gerçekliğin Yasa'sının ardında bir doğruluk, bir anlam olduğu varsayılır. Halbuki, toplumsal gerçeklik, tutarlı, rasyonel bir bütünlük olabilme imkânsızlığı üzerine kurgulanmıştır. Bunu göz ardı etmemize hizmet etmesi için inanılmış bir fikirler dizisi olan ideoloji, mistifikasyonu ile bizi yönlendirir. İdeolojinin işlevi, toplumsal gerçekliğin imkânsız bir girişim olması travmasından bize kaçış stratejisi sunmaktır. Böylece gerçekliğin anlamsız, irrasyonel oluşu göz ardı edilir. Bu nedenle mesele ideolojiler değil, gerçeklik ideolojisidir.

Aynı şekilde ideolojik kimlik de kimliğinin imkânsızlığını, kimliğindeki boşluğu maskelemek için fetişleştirilmiş bir düşman figürü üzerinden yürür. Halbuki kendi üzerinde iktidar kurabilen öznedede potansiyel bir reddetme, yani özgür olma koşulu vardır. O halde, bu gerçeklikten bağlarını koparabilir ve onu değiştirebilir.

Sanat da, ideolojileri oluşturan hiyerarşik ikilikleri yeniden üreterek gerçeklik ideolojisini olumlar. Burada incelenen güncel sanatın temsili örnekleri her ne kadar kendi ideolojik bakışları üzerinden kendi kimliklerini meşrulaştırma niyetinde olsalar da aslında kimliğin imkânsızlığının boşluğunu doldurmak için kurgulanan hiyerarşik ikiliklerin birer fantezi, kurgu olduğunu ele verir. Dahası gerçeklik ideolojisinin aslında yokluktan -hiçlikten- kaçış stratejisi kapsamında kurgulandığını farkında olmadan itiraf eder. Bu nedenle sanatın takip ettiği gerçeklik ideolojisi aslında yoktur.

Anahtar Kelimeler: İdeoloji, gerçeklik ideolojisi, kimlik fantezisi, iktidar, sanat

## ART, LOVED SO MANY IDEOLOGIES THAT WERE ALREADY LACKING

### ABSTRACT

'Social reality' is constructed through as if's and attributions that even though it does not have a consistent integrity, we find reasons to make ourselves believe in its functionality. It is assumed that there is a meaning, trueness behind the Law of social reality because from the beginning it is already believed necessary. However, social reality is constructed on the impossibility of its consistent and rational integrity. In order to serve us to ignore this fact, ideology, as a believed set of ideas, leads us through its mystification. The function of ideology is to offer us an escape strategy from the trauma of the impossibility of social reality. Thus, the meaninglessness and irrationality of reality is ignored. For this reason, the problem is not ideologies, but the reality ideology.

With the same token, ideological identity proceeds through a fetishized enemy figure in order to mask the gap in the identity and its impossibility. Whereas, subject who applies power over self has the potential of rejection, in other words there is the condition of freedom. Hence, they can unleash themselves from reality and change it.

Art too affirms the reality ideology by reproducing the hierarchic dualities that form ideologies. Even though they have the intention of legitimizing their identities through their ideological perspective, the representational examples of contemporary art that are analyzed here, actually give away that the hierarchic dualities, which are constructed in order to fill the gap of impossibility of identities, are in fact fantasies, fictions. Moreover, they unwittingly confess the fact that reality ideology is actually constructed as an escape strategy from the lack. For this reason the reality ideology that art pursues is actually lacking.

Keywords: Ideology, reality ideology, identity fantasy, power, art

<sup>1</sup>Öğretim görevlisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, [ceren.s@hacettepe.edu.tr](mailto:ceren.s@hacettepe.edu.tr)

## 1. İdeoloji İnancı

“İdeoloji” kelimesi, Yunanca idea (biçim, görünüm, model anlamından fikir, düşünce anlamına değişen) ve -logie (söylem, teori, bilim) sözcüklerinden türemiş olan Fransızca idéologie kelimesinden gelmektedir. İdeoloji, 1796 yılında Fransız düşünür Destutt de Tracy tarafından, fikirlerin “niteliklerini, yasalarını, gösterdikleri anlamlarla bağlantılarını ve kökenlerini inceleyen” “fikir bilimi” anlamında kullanılırken, 1907 yılı itibarıyla İngilizcede “sistemik fikirler dizisi, dünyanın yorumlanma doktrinleri” anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Bu sistemik fikirler dizisi, 1918’den itibaren bugüne kapsamını genişleterek “siyasal veya toplumsal bir öğretiyi oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukukî, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü” olarak, siyasî veya ekonomik bir sisteme dayanan veya insanların davranışlarını fazlasıyla etkileyen inançlar dizisi anlamında kullanılmaktadır.

Burada dikkat çekici olan, bu bütünsel öğretilerin “davranışlara yön veren” ve “inançlar dizisi” olarak tanımlanmasıdır. Buradan, bu davranışlara yön veren kapitalizm, sosyalizm, komünizm, faşizm, anarşizm vb. gibi tüm ideolojilerin belli bir ön kabulden, yani inançtan yola çıktıkları anlaşılır. Örneğin, liberallerin, bireylerin doğasını rekabete; sosyalistlerin, insanların eğitimle iyi sosyalist haline gelmelerine; anarşistlerin ise insanın doğasını dayanışmaya dayandırdığı (Cantzen, 2000, s. 26-30) inançlar dizisi söz konusudur ve bunlar inanılmış ön kabullerdir. Halbuki Fromm’un, yapılan deneyler doğrultusunda açıkladığı gibi ‘doğuştan’ eğilimler olarak adlandırılan özcü eğilimler bile değiştirilebilirdir (Fromm, 1993, s. 57-59). İdeolojinin “inançlar dizisi” ile “insanların davranışlarına yön verme” anlamları birlikte ele alındığında anlaşılır ki ideoloji, insanların davranışlarının inanılan belli ön kabuller doğrultusunda yönlendirilmesidir. O halde ideoloji, inanılmış bir fikirler dizisinin insanları yönlendirmesidir. Bu yönlendirme elbette ‘toplumsal gerçeklik’ dediğimiz yapının içinde gerçekleşir ve ideoloji, bu yapının politik, hukukî, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik vb. gibi kurumları aracılığıyla aktarılan düşünceler bütünü olduğundan din, ırk, milliyet, sınıf, cinsiyet vb. gibi olgular üzerinden yürütülür. İdeolojik akımlar da bunlar üzerine kurulduğundan ideoloji dediğimizde sadece bu akımları düşünmemek, daha çok üzerine kuruldukları bu olguları ele almak gerekir.

## 2. Gerçeklik İdeolojisi

Žižek, ‘toplumsal gerçeklik’ dediğimiz şeyin bir etik inşa olduğunu; belli bir sanki’den destek aldığını ifade eder. “Sanki bürokrasinin kadir-i mutlaklığına inanıyormuşuz gibi, sanki Başkan Halk İradesinin tecessümümüştü gibi, sanki Parti işçi sınıfının nesnel çıkarını ifade ediyormuş gibi davranırız...” Bu da bize toplumsal gerçekliğin fiili işleyişi içinde cisimleşmiş, maddileşmiş olan inancın kaybolması halinde toplumsal alanın yapısının dağılacağını gösterir (Žižek, 2008, s. 51). Bu sanki’ler rasyonel değil, inanca dayalı olduğundan, özne, belli akıl yürütmeler sonucunda karar vermez. Zaten karar verilmiş, öyleymiş gibi olduklarına inanılmış olgulara eylemleriyle yeniden karar verir: Žižek’in, Blaise Pascal’in yazısı üzerinden yaptığı çıkarımla özetlersek: “Rasyonel akıl yürütmeleri bir kenara bırak ve kendini sadece ideolojik ayine teslim et, anlamsız jestleri yineleyerek kendini aptallaştır, sanki zaten inanıyormuşsun gibi davran, inanç kendiliğinden gelecektir” (Žižek, 2008, s. 54). O halde, daha baştan ideolojik ayine kendimizi teslim etmeyi seçtiğimiz için, toplumsal her türlü olumsuz vakayı, toplumsal gerçekliğin ideolojik kurumlarının varlığının ve yasasının haklı gerekçeleri ya da meşru göstergeleri haline getirebilmekteyiz. Örneğin, siyasî seçimlerle ortaya çıkan sonuçları sanki toplum zaten öngörerek seçim yapıyormuş gibi kabul ederek seçim sistemini meşru kabul edebilmekteyiz. Ya da şiddet eylemleri gerçekleştiğinde devletlerin kendini koruma refleksi için daha önceden yaptığı düzenlemeler gerekçelenmiş, meşrulaşmış olabilmektedir.

Bu çalışmada söz konusu olan toplumsal ideolojiler değil, toplumsal gerçekliğin, yani gerçeklik ideolojisinin kendisi olduğundan, gerek tarihî dönemler ve farklı toplumlar gerek siyasî ideolojilerin yapısını ve önermelerini tartışan araştırmalar bu çalışmanın konusu değildir. Bu çalışmada, Žižek’in, aşağıda detaylandıracağım gibi, ideolojinin, toplumsal gerçekliği yürürlükte tutma işlevi olduğunu açıkladığı analiz merkezî rol oynar. Bu doğrultuda psikanalitik analizle görülür ki daha baştan ideolojik ayinin kendisi yapısal olarak kendimizi teslim ettiğimiz ve sonradan ona gerekçeler bulduğumuz bir yapıya sahip olduğundan Yasa’nın rasyonel bir çıkış noktası olduğunu söyleyemeyiz. Yasa’nın kuruluşu itibarıyla anlamsız karakteri, ona, adil, iyi, hatta yararlı olduğu

<sup>1</sup>İdea, Online Eymology Dictionary içinde, <http://www.etymonline.com/index.php?term=idea>

<sup>2</sup>Ideology, Online Eymology Dictionary içinde, <http://www.etymonline.com/index.php?term=ideology>

<sup>3</sup>[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5662a5f21500f1.15820981](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5662a5f21500f1.15820981)

<sup>4</sup>Ideology, Online Eymology Dictionary içinde, <http://www.etymonline.com/index.php?term=ideology>

<sup>5</sup>Ideology, Online Eymology Dictionary içinde, <http://www.etymonline.com/index.php?term=ideology>

<sup>6</sup>İdeoloji, Türk Dil Kurumu Sözlüğü içinde,

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5662a5f21500f1.15820981](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5662a5f21500f1.15820981)

<sup>7</sup>Ideology, Longman Online Dictionary içinde, <http://www.ldoceonline.com/dictionary/ideology>



için değil, sadece yasa olduğu için itaat etmemizdedir. Žižek, bu itaatin ‘dışsal’ bir itaat olduğunu çünkü ikna olduğumuz için değil, itaat edilmeyi hak ettiğini söyleyen yargı gücümüzü takip ettiğimiz için itaat ettiğimizi açıklar. Yani, inanmak için yeterince iyi nedenler bulduğumuz için inanmayız; zaten inandığımız için inancımızı ispat eden nedenler buluruz. Yasa’nın bu travmatik, bütünleşmemiş, irrasyonel karakteri, tam da “bu otoritenin pozitif bir koşuludur.” Yasa’nın ‘normal biçimde’ işleyebilmesi için, adetin, sırf kabul gördüğü için adil olmasının travması bastırılarak bilinçdışına itilmelidir. Yani, bastırılan şey, “tam da Yasa’nın bir doğruluk olarak değil, sadece bir gereklilik olarak kabul edilmesi gerektiği olgusudur: otoritesinin doğruluk içermemesi olgusudur.” O halde, toplumsal gerçekliğin Yasa’sı, otoritesini, doğruluktan değil, tam da gerekli görüldüğüne inanılmasından alır ve bu gerekliliğin toplum içindeki aktarımı sayesinde “Yasa denen o aptalca, travmatik, tutarsız olgunun ardında, bu şekilde bir Doğruluk, bir Anlam olduğu varsayılır” (Žižek, 2008, s. 52-53). Žižek, ideoloji makinesinin bu travmatik irrasyonel, anlamsız artığı nedeniyle hiçbir zaman içselleştirilemeyecek olduğunu, ama zaten tam da bu artığın, Yasa’ya otoritesini veren şey olduğu için, öznenin ona teslim olmasının koşulu olduğunu açıklar. İdeolojik Devlet Aygıtı, gücünü, özne üzerinde tam da bu travmatik, anlamsız emiri ile uygular (Žižek, 2008, s. 58-59).

Bu nedenle ideolojinin çarpıtıcı gözlüğünü çıkarıp atsak bile, Žižek’in açıkladığı gibi, toplumsal gerçekliği olduğu gibi algılamamız söz konusu değildir. Çünkü zaten toplumsal gerçekliğin kendisi bu ideolojik mistifikasyon denen şey olmadan yeniden üretilememektedir (Žižek, 2008, s. 43). Dolayısıyla, söz konusu olan ideoloji makinesi değil, ideolojinin irrasyonel, saçma olan toplumsal gerçekliğin yeniden üretilmesine hizmet etmesidir. Dahası, Žižek’e göre, ideoloji, zaten ‘gerçeklik’ dediğimiz bu saçma, irrasyonel makineye tutarlılık veren bir fantezi-kurgusudur (Žižek, 2008, s. 59). Toplumsal ilişkilerimizi yapılandıran bir yanılısma olarak, imkânsızlığı maskeler. Daha net söylersek, ideoloji, toplumsal gerçekliği bir imkânsızlık üzerine kurgulamış olmamızı göz ardı etmemize hizmet etmesi için kurduğumuz bir fantezi dizisidir. O halde, ideolojinin işlevi, gerçekliğimizden bir kaçış noktası sunmak değil, tam da toplumsal gerçekliğin kendisini travmatik gerçekten kaçış olarak sunmaktır (Žižek, 2008, s. 60-61). Bu travmatik gerçek de gerçek diyebileceğimiz tutarlı bir bütünlük olan bir yapının zaten var olmadığı, gerçekliğin sanki’lerden destek işlevi görenek kurgulanmış bir imkânsızlık olduğudur.

İnsanlar, toplumsal gerçeklik dediğimiz yapının, tutarlı, rasyonel bir bütünlük olabileme imkânsızlığının

üstünü örtmek için sanki’ler ve atıflar üzerinden inanılacak ideolojiler kurgulamıştır. Fikirler bütünü olarak ideolojiler, toplumsal gerçekliğin sanki rasyonel, tutarlı bir bütünlükmüş gibi olduğuna inanmamıza aracılık eder. Bizi bu yapının gerçekliğine, tutarlılığına, işlevine inanmaya yönlendirir. Toplumsal gerçeklik dediğimiz yapının imkânsız bir ajanda üzerine kurulmuş olmasının üstünü örtme girişimi kapsamında kurguladığımız ideolojilerin yürürlükte kalması ve bizi toplumsal gerçekliğin gerçekliğine inandırmaya devam etmesi için, ideolojileri yürürlükte tutan ideolojik kurumlara rasyonel olduğuna inandığımız işlevler, gerekçeler buluruz.

Toplumsal mekanizmanın ideolojik kurumları üzerinden nasıl çalıştığı incelenirken dikkat edilmesi gereken unsurlardan biri, kurumların insanlardan bağımsız olarak çalışan aygıtlar olmadığını unutmamak, yani insanların yürüttüğü bu kurumlara sorumluluğu atmamaktır. Çünkü her ne kadar toplumsal gerçekliği ve onun ideolojik kurumlarını doğduğumuzda hazır bulsak da, bunlar kendinde varlık olmadıklarına göre bizim kurgulamış olduğumuzu göz ardı edersek ideolojilerin ya da toplumsal gerçekliğin tam da bu göz ardı etme üzerinden yürüyor olduğunu atlamış oluruz. Mesele, ideolojik kurumların kendileri değil, bunlara atfedilen varsayımların, varsayma refleksinin, dolayısıyla varsayma dünyasının bertaraf edilmesidir.

O halde, bizi yönlendiren fikirler dizisi olarak ideolojilerin fantezileri ve sanki’leri; toplumsal bir ajandadan ziyade, toplumsal gerçekliğin gerçekliğine yönlendirme işlevi yürütür. Bu da çözümün, ideolojileri, gerçekliğin imkânsızlık çıkmazından kaçmak için inşa etmiş olduğumuzla hesaplaşmamızda olduğunu gösterir. Bu hesaplaşma, Žižek’in dediği gibi, fantezinin yorumlanması anlamında değil, onun katedilmesi anlamındadır. Çünkü “fantezi temelde, temel bir imkânsızlığın boş yerini dolduran bir senaryo, bir boşluğu maskeleyen bir perde” olduğundan, katedildiğinde, “onun ‘ardında’ hiçbir şey olmadığını ve fantezinin tam da bu ‘hiçbir şeyi’ maskelediğini yaşayarak” görebiliriz (Žižek, 2008, s. 143). Halbuki toplumsal ideolojik fantezi, var olan meşru bir toplum inşa etme arzudur.

O halde, ideoloji, ‘var-olan bir toplum’ fantezisi olup, toplumsal gerçekliği gerçeklik olarak koyarak gerisindeki hiçliği maskeleyen girişimidir. Bundan kurtulmanın yolu ise, fantezinin katedilerek aslında hiçbir şeyi maskeleyen ile hesaplaşmaktır. Laclau ve Mouffe’un ifadeleriyle, toplumsal gerçeklik “bir imkânsızlık etrafında yapılanmış tutarsız bir alan” olduğundan “toplum diye bir şey yoktur” ve bu nedenle “bize sabit bir toplumsal-sembolik kimlik veren

bütün özdeşleşme süreçleri nihai olarak başarısızlığa mahkûmdur” (Žižek, 2008, s. 144). Bu alan tutarsız ise, bu tutarsızlığın içinde sabit bir toplumsal kimlik sunan özdeşleşme süreçleri de elbette başarısızlığa mahkûmdur. Zaten özdeşleşme, temel blokajın fetişist bir cisimleşmesi olarak bir düşman figürünü kapsar. Şöyle ki, özdeşleşme, kendini, gözlemlendiğin yerle özdeşleşerek inşa etme girişimi olduğundan, her zaman burası ve dışarıya ya da ben ve öteki üzerinden kurulmak durumundadır. Bu da kimliğin imkânsızlığını, boşluğunu kapatmak için fetişleştirilmiş bir düşman figürü ya da fantezisi gerektirir. O halde özetlersek, ideolojik fantezi; toplum diye bir şeyin olmamasının ve toplumsal kimliğimizi veren özdeşleşmenin başarısızlığının üstünü örtme işlevinde hem toplumun hem de kimliğimizin imkânsızlığının yerini tutacak fetişist figürleri bünyesine katar.

### 3. İdeolojiyi Var Eden Öznenin İktidarı

İdeolojiler –toplumsal kimlik gibi- kendi imkânsız girişimlerindeki boşluğu örtecek bir fetişist düşman figürü ile var olduklarına göre, bu ikilik çatışmayı ve iktidar ilişkisini işaret eder. İktidar hem iki ayrı kişi arasında hem de insanın kendisi üzerinde uygulanabilir. Foucault’ya göre, “potansiyel bir reddetme ya da başkaldırma olmadan iktidardan söz edilemez” (Foucault, 2011, s. 55). İnsanın reddetmesi veya başkaldırması ise, bir maddi kısıtlama içindeyken değil, aksine hareket edebileceği zaman söz konusu olabileceğinden, bu, iktidar uygulayabilmenin koşulunun özgürlük olduğunu gösterir (Foucault, 2011, s. 74-75). Özgür olmak, Foucault’ya göre, insanın kendi iştahlarının kölesi olmaması anlamında, kişinin kendi kendisine “bir iktidar, hükmetme ilişkisi kurmasını içerimler” (Foucault, 2011, s. 228). Bu da hem iktidar kavramının olumsuz bir anlamının olmak zorunda olmadığını hem de özgür olmayan bir öznenin ne başkalarıyla ne de kendiyile bir iktidar ilişkisini yürütemeyeceğini gösterir. Fakat “eğer iki kişiden biri tamamen ötekinin yönetiminde olur ve onun üzerinde sınırsız ve sonsuz bir şiddet uygulayabileceği nesnesi haline gelirse burada iktidar ilişkileri olmaz” (Foucault, 2011, s. 236). Bu Foucault’ya göre tahakküm durumudur ve tahakküm öznenin özgür olmadığı ve dayatmaya maruz kaldığı iması nedeniyle olumsuz algılanır. Foucault’nun iktidar-tahakküm ayrımında iktidar ilişkileri belli bir özgürlük üzerinden yürürken, tahakküm bu iktidar oyunlarının hukuk, yönetim, ahlak gibi pratikler ile değiştirilemez bir biçime bürünmeleridir. Fakat Foucault iktidar oyunlarının tahakküm ile değiştirilemez biçime bürünme nedenini insanların kendi davranışlarına bu pratikleri geçirip yerleştirmesine dayandırır (Foucault, 2011, s. 244).

Yani, bu iktidar oyunları kendiliğinden tahakküme dönüşmez, insanların ideolojik kurumların kurallarını kendi davranışlarına vermesiyle tahakküme dönüşür. O halde tahakküm de dışsal değil, öznenin kendi seçimiyle, özgürlüğü ile gelmek durumundadır. Bu da bunların aslında değiştirilemez olarak tanımlanamayacağını ele verir.

İdeolojik kurumların atflarını kendi davranışlarımıza vererek değiştirilemez kurallar haline dönüştürdüğümüzde yarattığımız dayatmalar, tahakkümler belli ikili hiyerarşik atflar üzerinden yürütülür. Örneğin, ‘güçlü-güçsüz’, ‘iyi-kötü’, ‘ahlaklı-ahlaksız’, ‘suçlu-suçsuz’ vb. gibi hiyerarşik kabulleri insanlar ideolojik kurumların denetimine transfer etmekle birlikte bunları kendi davranışlarına vererek birer tahakküm aracına dönüştürür. Baudrillard’ın deyimiyile “simülasyon çağı”nda artık bu kabullerin ve kurumların değil, bunların kendi kendilerini ele verip, işlevsizliklerini deşifre ettikleri sinik bir yapının tahakkümüne geçilmiştir. Bu Baudrillard’ın “maskeli balo” dediği yapının tahakkümüdür (Baudrillard, 2010, s. 35). Ama aslında sistemin daha ‘başarılı’ stratejiler geliştirerek kendini yürürlükte tutuyor olması, yapının üzerine kurulu olduğu mantığı ya da mantıksızlığı değiştirmemektedir. Zaten toplumsal gerçekliğin Yasası bir irrasyonelite ve imkânsızlık üzerine kurulu olduğundan, yani hiçbir zaman ideoloji makinesinin tam olarak içselleştirilemeyecek olmasından dolayı, ideolojik kurumların zaten işlevsizken işlevsizliklerini deşifre etmeleri insanların inançlarını sürdürmelerinde bir fark yaratmaz. Daha açık söylersek, insanlar zaten baştan bu gerçeklik aygıtının, onun ideolojik kurumlarının, hiyerarşik kabullerin işlevsizliğini bilir ama işlevliymiş gibi inanmak için gerekçeler bulur ve tam da bu sayede gerçekliğin ideolojisi yürürlükte kalır. Bunu, felsefeci ve toplum bilimci Jeremy Bentham’ın kurumsal bina tasarımı olan Panoptikon’u Foucault’nun yorumlaması üzerinden de açıklayabiliriz. Panoptikon, ortada gözetleme kulesi olan ve şeffaf hücrelerin bu gözetleme kulesinden gözetlenebilecek şekilde etrafında dairesel olarak yerleştirildiği yapıdır. Böylece, örneğin mahkûm, izlenmese bile izlendiğine inandığı sürece, kendi kendisinin bekçisi haline gelir. Kendi-kendini gözetlemeyi içselleştirdiğinden kendi kendine boyun eğer (Newman, 2006, s. 143-144). Bu da dayatma gibi gözükken atflarımızın aslında kendi kendimizi inandırdığımız tahakkümler olduğunu gösterir. Tersten söylersek, aslında olmayan tahakkümü biz var ederiz. Toplumsal kimliğimizi gözlemlendiğimiz yerle özdeşleşerek kurduğumuzdan denetimin de yine gözlemlendiğimiz yer üzerinden kurguluyor olmamız kimliğimize içkindir: Hep bir dışarıya üzerinden yapılandırdığımız bir refleksi ima eder.

Dolayısıyla, görülür ki mesele ideolojilerin kendileri değildir. Toplumsal yapılara hangi ideoloji hâkim olursa olsun, sorun, insanın, ideolojik mistifikasyon ile toplumsal gerçekliğin hiçliği maskeleyemeye hizmet etmek üzere bir imkânsızlık üzerine kurulmuş olmasıyla hesaplaşmaktan kaçınıyor olmasıdır. Bu yapıyı dağıtacak ve değiştirecek olan; bir kendilikmiş gibi sistemin ya da toplumsal gerçekliğin kendisi olmadığına göre, insanın sorumluluklarını ideolojik kurumlara transfer ederek gerçekliğin travmatik imkânsızlığını maskeleyemeye yarayan gerçeklik ideolojisine inancını sürdürmeyi seçmekten vazgeçmesi olacaktır. Dolayısıyla, 'hâkim sınıfın hâkim ideolojisi' gibi yüzeysel ve tam da bu kurgunun sürmesine aracılık eden fetişist düşmanlar üzerinden konuşan bakış yerine, asıl hâkim ideolojinin gerçeklik ideolojisi olduğunu ve irrasyonel oluşu sayesinde varlığını sürdürdürebildiğini kabul etmektir. O halde mesele, gerçeklik ideolojisinin hüküm sürmesine aracılık eden ve bizim kendimizi emanet ettiğimiz ideolojik kurumlara atfettiğimiz sanki'leri bırakmaktır.

İşte tam da bu yüzden Sartre, özgürlüğü, "dünyanın çağrılarının olumsuzlanmasından doğan" dolayım olarak tanımlar. "Kendimi bağlamış olduğum dünyadan bağlarımı koparır koparmaz özgürlük ortaya çıkar." Bu özgürlük, "değerleri dünyadan hareketle kavrayan, değerlerin şeyci ve güven verici tözleştirilmesiyle yetinen" ciddiyetin karşısına dikilir. Sartre, bu ciddiyet halinin, kendini nesneden hareketle tanımlama olduğunu; yani, "özgürlüğümün dünyaya vermiş olduğu anlamı dünyadan geliyormuş gibi, mecburiyetlerimi ve varlığımı kuruyormuş gibi" kavramak olduğunu ve "girişmekte olmadığım bütün girişimleri imkânsız diye, a priori bir yana bırakmak" olarak açıklar. Bu da "bizi asla olduğumuz şeyden başka olmamaya" indirger (Sartre, 2011, s. 92-94). Bu ciddiyet hali, sorumlulukların transfer edildiği mekanizmayı tanımlar. Sorumluluklarımızı transfer etme nedenim de özgürlüğümü kabullenmem halinde seçimlerimin sorumluluğunu almak zorunda kalacak olmamdır. Bu nedenle özgürlük içdaralması yaratır. Halbuki içdaralması halinde hem özgür olduğumu hem de dünyanın anlamını sağlayanın ben olduğumu, yani dünyaya verdiğim anlamın dünya sayesinde değil, özgürlüğüm sayesinde olduğunu kavrarım. Bu da anlam ve atıf dünyasının değiştirilebilir olduğunu gösterdiğinden gerçeklik ideolojisinin dağılması anlamına gelir. Bu tespit, imkânsızlıktan kaçış stratejisi olarak kurguladığımız atıfsal gerçekliğin yerine, özgürlüğümüzü ve sorumluluklarımızı kabullendiğimiz yeni bir gerçeklik inşa edebileceğimizi işaret eder.

Bu inşa eylemi doğrudan yaratma eylemi gerektirdiğinden sanat alanı sanki bu konuda önermeler sunuyormuş yanılığına düşülür. Oysa sanat, atıfsal dünyayı yerle bir edeceğine –ya da zaten var olmadığını

işleyeceğine- ve yeni gerçeklik önermeleri ortaya koyacağına, gerçeklik ideolojisinin kurumlarından biri olarak bu yapıyı yürürlükte tutmanın peşine düşer: Gerçeklik ideolojisi içinde, varlığının işlevsizliğine işlevsel gözüken gerekçeler bulur.

#### 4. Sanatın Gerçeklik İdeolojisi

Güncel sanatta öne çıkan örneklerle bakıldığında, bunların büyük bir bölümünün, ideolojik konuları ve ideolojinin üzerine kurulduğu hiyerarşik ikilikleri olduğu gibi yeniden ürettiği görülür. Burada not düşmekte fayda var ki ideoloji dediğimizde -izimler değil, bunların üzerinden yürütüldüğü din, ırk, milliyet, sınıf, cinsiyet vb. gibi olguları düşünmek gerekir. Özellikle son birkaç İstanbul Bienali'nde, kimlik siyasetini ya da ideolojisini tekrar eden örnekler çokça yer almıştır. İdeolojik mistifikasyonla meşru görünüm kazanan ideolojik kimlikler, kimliğindeki boşluğu zaten fantezi kimlikler düşman ile doldurduğundan, sanat da bu işleme ayna tutmaktadır.

Aşağıda temsili olarak seçilen örneklerle sınırlı kalmadan da söylenebilir ki, güncel sanatsal çalışmaların öne çıkarılan örnekleri, aktarmaya çalıştıkları ideolojik bakışın ve ideolojik kimliklerin aslında birer fantezi olduğunu, yani var olmadığını ele vermektedir. Her ne kadar bunun aksini yapma amaçları olsa da, yani aslında kendilerini var ettikleri ideolojik bakış onlar için meşru, yani gerçek olsa da, ideolojik mistifikasyonun dışından bakılan bir analizle görülür ki bırakın ideolojik aktarımlarını ve kimliklerini meşrulaştırma girişimlerini, aksine bunların kurgusalıgını, fetişist cisimleşmelerini ve fantezi nesnelere olmalarını ele vermektedir.



Görsel 1. Glenn Ligon, 2011, *Bilgi Özgürlüğü Yasası Çizimleri / FOIA Drawings*. 12. İstanbul Bienali. (2011). İstanbul: Antrepo

12. İstanbul Bienali'nde (2011) sergilenen Glenn Ligon'un "Bilgi Özgürlüğü Yasası Çizimleri" çalışması (Görsel 1), bir yandan gizliliği kaldırılmış ama aynı zamanda sansürlenmiş belgeler üzerinedir. Bu belgeler, FBI'nın Martin Luther King ve Siyah Panterler üzerine yaptıkları takibin belgeleridir ve kimi kısımlarını FBI siyah şerit ile sansürleyerek yayınlamıştır. Ligon ise, FBI'nın sansürlemediği, okunabilen kısımları beyazla kapatır ve sansürlenmiş kısımları olduğu gibi siyah muhafaza eder. Ortaya çıkan sonuç, aslında eleştiriyor görüldüğü siyah-beyaz ırk ayrımını, yani gerek



siyahların gerek beyazların ikisinin de kurduğu ideolojik bakışı yeniden üretmektir. ‘Beyaz’ FBI’ın, ‘siyah’ Martin Luther King hakkındaki belgeyi sansürlerken siyah şerit kullanması, ‘siyah’ sanatçı Ligon’ın ise onların sansürsüz bıraktığı yerlere ‘beyaz’ şeritle tekrar sansürlemesi, her iki tarafın da yürürlükte tuttuğu fetişleştirilmeyi işaret eder. ‘Siyah-beyaz’ üzerinden yürüyen ırka dayalı ideolojik fantezi, her iki ırkın da fetişleştirilmesini, yani gerçekliğin imkânsızlığındaki boşluğu doldurmak üzere inanılan bir fanteziyi temsil eder. Birinin varlığı öbürünün düşmanlaştırılmış bir fetiş olmasıyla mümkündür. Bunu, sanatçının, ikili sansürleme eylemi içinde olmasından okuyabiliriz: FBI’ın sansürünün üstüne, sanatçının, onların bıraktığı yerleri sansürlemesi onun da aynı bakışı uyguladığını gösterir.

Bununla birlikte, aslında tüm metnin sansürlenmiş halini sergileyerek de, metnin zaten hiç var olmamış olma olasılığını, yani zaten kurgusal, atıfsal bir yapının söz konusu olduğunu ele verir. Metin artık hiç okunamamaktadır, yani yoktur ki adeta hiç var olmamıştır. Kendi kendini ele verir: Çizilmiş yerlerin anlamını boşluktan kurgulayarak vareden refleksimizi yakalarız. Böylece, bu ideolojik bakışın; aslında gerçekten var olmayan her iki ırkın da, yani ırk olgusunun sadece bizim atıflarımızla kurulmuş varsayımlar olduğunu ve bunu da kimliklerdeki boşluğu diğer ırkın kimliği ile doldurduğumuzu ve toplumsal gerçekliğin irrasyonel, imkânsız oluşunu maskeleyerek için kurguladığımızı göz ardı etmemize hizmet ettiğini ele verir: Metin zaten yoktur, ırk zaten yoktur.

Gerek FBI’ın takibi gerek bizim ideolojik mistifikasyonu takibimiz, biz ona ‘takip’ dediğimiz sürece, dahası biz onu takip ettiğimiz sürece söz konusu olacaktır. Ligon’ın, bu belgeleri, “okuyabildiğiniz ama okuyamadığınız belgeler” (Maerke, 2013) olarak tanımlamasından da yine aslında toplumsal gerçekliğin kurguladığımız bir yapı olduğunu bildiğimizi, yani bunu okuyabildiğimizi, ama ideolojik mistifikasyon ile, yani kendi içinde tutarlı, rasyonelmiş gibi gözükken fikirler dizisine inancımızı takip etmemiz aracılığıyla okuyamıyormuşuz gibi yaptığımız sonucunu çıkarabiliriz.

Bunların yanında, sonuçta metnin tamamının üstünün şeritlenerek silinmesi, her şeyin silinip atılmasının ancak mevcudun geride bırakılması ile mümkün olduğunu ihbar ediyor gibidir. Yani, mevcut toplumsal gerçekliğin yazılmış –kurgulanmış– metni, ancak okunup, katedilip geçildikten sonra yeni bir gerçeklik tasarlanabilir.



Görsel 2. Aslı Çavuşoğlu, 2015, Kırmızı/Kırmızı / Red/Red. 14. İstanbul Bienali. (2015). İstanbul: İstanbul Modern

Aslı Çavuşoğlu, 14. İstanbul Bienali’nde (2015) sergilenen “Kırmızı/Kırmızı” çalışmasında (Görsel 2), Ermenistan’da Ararat kırmızı böceğinden (Porphyrophora hamelii) elde edilen kırmızı rengi ile Türk bayrağının kırmızısı arsında bir ilişki kurar. Çalışmanın künyesinde, “Türkiye kırmızısı varlığını sürdürmektedir, oysa Ararat kırmızısı yok olmaya mahkûm edilmiştir” denir. ‘Varlığını sürdüren’ Türk kırmızısı defterlerde net gözükürken, ‘yok olmaya mahkûm’ Ararat kırmızısı daha silik çalışılmıştır. Öncelikle söz konusu olan defterler, defterlerdir, yani FBI’ın ‘takip’ metni gibi, zaten ‘yazılmış’, kurgulanmış nesnelere. Ne var ki, bu çalışmada, net olarak gördüğümüz; bir ülkenin varlığını sürdürdüğü iddia edilen kırmızısı ile, varlığı yok olmaya mahkûm edilmiş bir ülkenin kırmızısı arasındaki karşıtlıkla kurulmuş milliyet ideolojisi karşıtlığıdır. Bu doğrudan fantezi kimliğimin imkânsızlığını maskeleyerek için icat ettiğim düşman fantezi figürü karşıtlığıdır. “Yok olmaya mahkûm” ifadesi de zaten tam da “var olduğunu” iddia ettiğim bir kimlik sayesinde kendimi var etme girişimidir. Bununla birlikte, yok olma tehlikesi zaten başlı başına bir zamanlar var olmuş olma atfı ile kendini var etme girişimidir. Bu söylem ve bakış, varlığını mümkün kılan unsurdur. Hep kaybolmakta olma olasılığı sayesinde var olabilmek anlamına gelir.

Bu ikilikte, birinin kırmızı rengi daha net gösterilirken, diğerinin daha silik işlenmiştir. Fakat biz izleyici olarak, hangisinin hangisi olduğunu, yani net olanla silik olanın hangi milleti temsil ettiğini aslında bilmemekteyizdir. Dahası, her bir ikili çizimin, gerek tek bir tablo olarak sergilendiğinde gerek bir defterin iki karşılıklı yüzeyleri olarak bize gösterildiğinde ele verdiği şey, ikisinin ancak bir arada olduklarında kimliklerini sürdürebiliyor olmalarıdır. Yani hangisine hangisi atfedilirse atfedilsin, biri diğerinin fantezisi ile ancak var olabilmektedir. Dahası, bu bir adalık bize varlığın yokluğu ilişkisini işaret etmektedir. Yani, şöyle de okunabilir: Var edilen, net olarak ortaya konan aslında yoktur, silik, kaybolmuş görünümdeki aslında bir zamanlar var olmuş olmalıdır ki yok olmakta olsun. Böyle bakıldığında tüm denklem ters-yüz olduğundan aslında ikisinin de zaten kurgusal, atıfsal oluşunu deşifre eder.



Görsel 3. Shirin Neshat, 1996, *Dili Tutulmuş / Speechless*. New York: Gladstone Gallery. <http://www.gladstonegallery.com/artist/shirin-neshat/work#&panel1-4>

Shirin Neshat, “Dili Tutulmuş” çalışmasında (Görsel 3), 1979 İslam Devrimi sonrası İran’a gittiğinde karşılaştığı silahlı çarşafli kadınlardan yola çıkar. Neshat, çoğu çalışmasında olduğu gibi burada da dine dayalı ideoloji ile birlikte cinsiyete dayalı ideolojinin, yani İslami ideoloji ile feminist ideolojinin bakışını birlikte aktarır. Burada işlediği kadınları, Allah aşkı, inanç ile şiddet ve suç arasında gönüllü olarak duran kadınlar olarak tanımlar (Neshat, 2010, 5’-5’10”). Bu nedenle Neshat, kadınlar üzerinden ülkenin yapısını ve ideolojisini okumanın mümkün olduğunu, yani kadınların tarihi olarak siyasî dönüşümü cisimleştirdiğini ifade eder (Neshat, 2010, 4’40”). Din ve cinsiyete dayalı ideolojik bakış da diğerleri gibi toplumsal gerçekliğin imkânsızlığındaki boşluğu maskelemek için kurguladığımız hiyerarşik ikiliklerdendir. Belli bir din ya diğer dinlerle ya da dinsizlikle karşıtlığı üzerinden var edilir. Öznenin kimliğindeki gibi, bir din fantezisi onu tehdit eden başka bir din ya da dinsizlik fantezisi üzerinden var edilebilir. Neshat örneğinde, din, varlığındaki boşluğu kadınla doldurur. Kadını kendi ideolojik kimliğine sıkıştırarak kimliğindeki boşluğu doldurması her ikisinin de fantezisini göz ardı etmesi ya da maskelemesi için ‘başarılı’ stratejilerdir. Böylece hem kadın, kendi kimliğini din üzerinden meşrulaştırma mücadelesi içinde kendini var eder hem de din, kadının

onu var kabul etmesi sayesinde kendini var ederek kendi fantezisini yürürlükte tutar. Burada her iki tarafın da diğeri üzerinden kendisini meşrulaştırma girişimi söz konusudur. Kimliklerindeki boşluğu birbirleriyle doldurarak ideolojik mistifikasyonu yürürlükte tutarlar ve böylece travmatik gerçekten kaçıp kimliklerinin imkânsızlığını maskelerler. Neshat’ın bu kadınları inanç ve şiddet arasında gönüllü duran kadınlar olarak tanımlıyor olması da, yani gönüllülikle gelen bir seçimin olması hem din hem de kadın üzerinden kurulan ideolojik fanteziyi isteyerek yürürlükte tuttuklarını ele vermektedir. Neshat’ın bunu işliyor olması, yani doğrudan bunu aktarıyor olması da aynı fanteziyi Neshat’ın da yeniden ürettiğini gösterir.

Bununla birlikte kadın kimliği üzerine kurduğumuz atıflar erkek üzerine kurguladığımız atıflarla birlikte çalışır. Diğer bir deyişle, din üzerinden inşa edilen kadın imgesi, erkek olma üzerine yaptığımız atıfların imkânsızlığını maskelemek için, kimlikteki boşluğu doldurmak için kurulur. Kadın imgesi erkeğin bakışı üzerinden kurulur. Aynı şekilde erkek imgesi de kadın bakışı üzerinden kurulur. Halbuki her ikisi de bizim atıf dünyamızın sonucunda öldürdüğümüz kimliklerdir. Burada önemli olan nokta, bu bakışları yürürlükte tutma amacımızın, dahası bu ideolojik inançları meşrulaştırmak için kendimize gerekçeler bulmamızın nedeninin gerçeklik ideolojisinin kurgusallığını, imkânsızlığını göz ardı etmemize hizmet etmeleridir. Neshat da kadın-erkek ikiliğindeki erkeğe yüklenen hiyerarşiyi eleştirir görünürken aslında kendi kurgusal kimliğini muhafaza etmek için kendine gerekçeler bulur. Yani İran’daki ideoloji, Neshat’ın gerek kimliğini gerek sanatını var etmesini sağlayan ve meşrulaştıran ve böylece onu da aynı ideolojinin parçası yapan unsurdur. Bu ideoloji, toplumsal gerçekliğin kurgusal, irrasyonel, tutarsız bir imkânsızlık olduğu travmasından Neshat’a kaçış noktası sunar. Tam da bu kaçış imkânı nedeniyle bu ideolojik bakış sürekli yeniden üretir.

Bunların yanında, bu çalışmada da –Neshat’ın birçok çalışmasında ve yukarıdaki örneklerde olduğu gibi– beden üzerine yazılan bir metin söz konusudur. Farsça bilmiyorsanız metnin ne yazdığını anlamanız mümkün değildir. Bu da izleyiciye istediği şeyi o metne atfetme işlevi verir. Beden ya da yüz üzerine yazılan metin bir yandan insanın kimliğinin yazılmışlığını diğer yandan istediğimizi atfetmeyi sağladığı için de bizim de istediğimizi atfeden yazarlığımızı ele verir. Fotoğraf aslında metinsizdir, metin fotoğrafın üstüne sonradan yazılmıştır ki bu Glenn Ligon’ın çalışmasında (Görsel 1) olduğu gibi, kurmacalığı ele verir. Bununla birlikte, metin dediğimiz bizim tarafımızdan yazılmış olmalıdır. Ama biz kendi yazmışlığımızla, yani atıfsal gerçekliği sanki’lerle bizim inşa etmiş olduğumuzu



göz ardı etmek için yazıyı, yazılmışlığı mutlak bir olguymuş gibi algılamaya daha baştan istekliyizdir. Bu nedenle, bu fotoğraf (Görsel 5), İslami öğelerle ‘kadersel’ bir ideolojiye yönlendirir bizi ki bu başlı başına gerçeklik ideolojisini yürürlükte tutmak için bizim kendimize verdiğimiz en sabit duruştur. Bu sabitlemişliği arzulamamızın nedeni de gerçekliğin tutarsızlığını, irrasyonelliğini ve kimliğimizdeki boşluğu öncül, özcü ya da kadersel belirlenmişliklerle, doluluklarla tamamlayarak bertaraf etmektir. Bu nedenle bu çalışma daha baştan bir değiştirilemezliği onaylamakta ve İrandaki kadın üzerinden yürütülen ideolojinin bir yansısını bize sunmaktadır. Bununla birlikte yazı ile aktardığı yazılmışlık, kadersellik ile bu değiştirilemezliği onayladığını ele vermektedir.



Görsel 4. Juree Kim, 2010, 124 Hwigyeong, Inter-Nallae. (2010). Seul: Sungkok Art Museum.

Juree Kim’in “124 Hwigyeong” çalışması (Görsel 4), Seul’da kentsel dönüşüm nedeniyle kaybolan mahalleleri temsil eder. Çalışmada, bu mahallerdeki evlerin mimari modelinde çamurdan şekillendirilmiş ve tabanı su dolu kuvüze yerleştirilen evlerin yavaş yavaş çözüldüğü görülür. Çamurdan ev suyu çektikçe yavaş yavaş tabanından dağılmaya başlar. Fakir mahalleri zengin bölgelere çeviren ‘kentsel dönüşüm’ stratejisi ekonomik sınıf ideolojisine dayalı bakışımızı gösterir. ‘Fakir-zengin’ şeklinde ayırdığımız sınıf ideolojisinin işlemlerinden biridir ‘kentsel dönüşüm’ stratejisi. Fakat bu sınıflama artık daha katmanlı hale getirilmiştir. Mimar Duygu Koca’nın tanımlamasıyla “Uluslar ötesi kapitalist sınıfın yönlendirdiği” bir ekonomi sektörüdür kentsel dönüşümde söz konusu olan (Koca, 2015, s. 29). O halde, ekonomik sınıf ikiliklerine eklenen sınıfların çoğaltılması aracılığıyla daha fazla gerçeklik ideolojisine gömülme için gerekçeler buluruz. Bu durum, travmatik gerçeği –hiçliği- maskeleyerek için girişmiş olduğumuz gerçeklik ideolojisinin mistifikasyonunu kaybetmemek için sürekli kendini yenileyen bir gerçeklik kurduğumuzu gösterir.

Diğer örneklerdeki ‘siyah-beyaz’, ‘Türk-Ermeni’, ‘kadın-erkek’, ‘din-kadın’ gibi burada da hem ‘eski-yeni’ hem de ‘zengin-fakir’ ikiliği ile birinin öbürü üzerinden meşruiyet kurma, dahası kendini var etme girişimi söz konusudur. Hâlbuki her ikisi de temelde inşa etmekle ilişkilidir. Hiyerarşik olarak atfettiğimiz

ikilikler kurgusal olmakla birlikte aslında işlevsizdir; biz bu ikiliklere inanmak için onlara işlevsel gözükün gerekçeler buluruz ki gerçeklik ideolojisini – varolma ideolojisini- yürürlükte tutabilelim. Biz kurguladığımız halde, bu hiyerarşik ikiliklerin varlığı, fikirler dizisi olan ideolojilerin üzerine kurulduğu inancımızı sürdürmek için gerekçelerimizdir.

Juree Kim, bu çalışmada suyun hem çalışmaya can verdiğini hem de onu imha ederek çalışmanın tamamlanmasını sağladığını söyler. Çalışmayı şekillendirmeyi bitirdiği anın çalışmanın çözülüşünün başlangıç noktası olduğunu belirtir (Pinos-Lopez, 2015). Hem çalışmanın kendisinde hem de bu açıklamada, kendi kendimize inşa ettiğimiz yapının –gerek toplumsal gerçekliğin gerek onun öğelerinin- yıkılışının ona içkin oluşunu görürüz. Ev inşa edilmiştir ve inşa, başlangıçta travmatik gerçekten kaçış aracı olduğundan daha başlangıçta yıkıma, başarısızlığa mahkûmdur. Buna ek olarak, bu çalışmada, Glenn Ligon’ın silinmiş metnindeki gibi, yıkılan bir ev söz konusudur. Yani, daha temel bir ikilik olarak ‘varlık-yokluk’ ikiliği ideolojik mistifikasyonumuzu ele verir: Metnin okunmuş olması, evin yaşanmış olması gibi, gerçekliğin de katedilmiş olması gerekir ki yeni bir metin yazılabilirsin, yeni bir ev inşa edilebilirsin, yani yeni bir gerçeklik tasarısı ortaya konabilirsin.

## Sonuç

Sonuç olarak, yukarıda verdiğim her bir örnek, aslında ırk, milliyet, sınıf, cinsiyet gibi ideolojilerin kendilerini üzerine kurduğu atıfların, ikiliklerin aslında var olmadığını, bunları bizim sanki’lerimizle inşa ettiğimizi ve yine sanki’lerimizle yürürlükte tuttuğumuzu ele vermektedir. Her biri kendi kurgusallığını ya da kurgusal, irrasyonel, imkânsız bir girişimin sonucu olduklarını itiraf etmektedir: Kurgulanan gerçekliğin ve kimliklerin imkânsızlığının ve saçmalığının boşluğunu doldurmak için hiyerarşik ikilikler üzerinden kurguladığımız fetişist düşman figürünün de kendi kimliğini aynı fantezi inşası üzerinden kurduğunu ele vermektedir. Ayrıca, gerçeklik ideolojisinin ve onu yürürlükte tutmak ve ona meşruiyet vermek için bulduğumuz hiyerarşik gerekçelerin işlevsizliği de ele verilmektedir. İşte bu nedenle, Atilla İlhan’ın “ne kadınlar sevdim, zaten yoktular” (İlhan, 2014, s. 33) şeklinde başlayan şiirinden yola çıkarak “sanat, ne ideolojiler sevdi, zaten yoktular” önermesi, fikirler dizisi olan ideolojilerin aslında travmatik gerçekten –hiçlikten- kaçmak için yokluktan var edilmiş gerçeklik ideolojisine inancı sürdürmek için bizim ve sanatın gerekçeler bulma refleksini yaşayıp, katedip, geçmesi tespitidir.

**Kaynakça**

Baudrillard, J. (2011). Sanat Komposu (E. Gen, I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). The Agony of Power (A. Hodges, Çev.). Los Angeles: Semiotext(e).

Cantzen, R. (2000). Daha Az Devlet Daha Çok Toplum: Özgürlük, Ekoloji, Anarşizm (V. Atayam, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fromm, E. (1993). İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri-1 (Ş. Alpogut, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Foucault, M. (2011). Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2 (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İdea, Online Eymology Dictionary içinde, <http://www.etymonline.com/index.php?term=idea>

İdeology, Online Eymology Dictionary içinde,

<http://www.etymonline.com/index.php?term=ideology>

İdeology, Longman Online Dictionary içinde,

<http://www.ldoceonline.com/dictionary/ideology>

İdeoloji, Türk Dil Kurumu Sözlüğü içinde,

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5662a5f21500f1.15820981](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5662a5f21500f1.15820981)

İlhan, A. (2014). Böyle Bir Sevmek. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Pinos-Lopez, O. (2015). Online Exhibition: Intimate Immensities. Erişim tarihi: 11. 12.2015

<http://garlandmag.com/article/online-exhibition-intimate-immensities/>

Koca, D. (2015). Türkiye’de Çağdaş Konut Üretiminin Yeniden Okunması. Tasarım

Kuram. 11(19). Erişim tarihi: 11. 12.2015 <http://tasarimkuram.msgsu.edu.tr/index.php/tasarimkuram/article/view/311/268>

Maerke, A. (15.11.2013). Ecriture/Erasure/Ecstasis, Glenn Ligon ile görüşme. Erişim tarihi:

09.12.2015 [http://www.art-it.asia/u/admin\\_ed\\_itv\\_e/1dCiXAKb35D7MQhqrV0o/](http://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv_e/1dCiXAKb35D7MQhqrV0o/)

Neshat, S. (2010). Art In Exile: TED Talks. Erişim Tarihi: 14.12.2015.

[https://www.ted.com/talks/shirin\\_neshat\\_art\\_in\\_exile?language=en](https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile?language=en)

Newman, S. (2006). Bakunin’den Lacan’a Anti-Oteriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu (K.

Kızıltuğ, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sartre, J. P. (2011). Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi (T. Ilgaz, G. Çankaya

Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Žižek, S. (2008). İdeolojinin Yüce Nesnesi (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

# MODERN SANATTA GELENEĞİN REDDİ

Hikmet ŞAHİN<sup>1</sup>

## ÖZET

17. yüzyıl Aydınlanma projesiyle ortaya çıkan ve dünyaya olağanüstü bir gelecek vadeden avangard/aydınlanmacı görüşün timsali olan modernizm umulan cennet beklentisini karşılayamamış; endüstrileşmenin ve bireyselleşmenin getirmiş olduğu çöküntüler gerek sosyal gerekse sanatsal yönden Batı ve evrensel kültür bağlamında tüm dünyada hüsrarla sonuçlanmıştır.

Sanatsal bağlamda ele aldığımızda Aydınlanma fikir ve mantığının tezahürü Avangard ruh sürekli yeniye ve geleceği hedeflemiştir; O ana dek eşi benzeri görülmemiş bir sanatın ortaya çıkmasına ön-ayak olmuştur. Böylelikle 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Modern Sanat denilen ve yaklaşık bir asır sürecek, etkileri günümüze kadar devam edecek bir sanat döneminin tohumlarını atılmıştır.

Modernlik bir anlamda geçmişten kopuşu ve gelecekçiliği düşlerken, diğer taraftan modernizmin evrensel kültür söylemi adı altında formal/biçimci bir sanat anlayışına gönderme yapan, yerel kültür özelliklerini reddeden bir yapı haline dönüşmüştür. Sanatta geleneğin reddi anlamına gelen modern sanat, sanayileşme ve toplumsal çöküntünün sebep olduğu yalnızlık ve karamsarlık gibi fenomenleri sanat eserlerine yansıtılmıştır.

Bu çalışmada birlikte modern sanatın iç dinamiklerinden geleneksele karşı çıkış ve bireyin yalnızlaşması gibi temel olarak iki kavramdan söz edilmiştir. Çalışma modern sanatının her dönemi ve anlayışının ortaya konmasıyla birlikte kronolojik ve genel-geçer bilgi tekrarı olacağı düşünüldüğü için sadece karakteristik akım, fikir ve sanatçılarla sınırlı kalmıştır.

Anahtar Kelimeler: modern, sanat, gelenek

## REJECTION OF TRADITION IN MODERN ART

### ABSTRACT

Modernism, which emerged as a result of the 17th century Enlightenment project and represented the enlightened/avant-garde view that promised the world an extraordinary future, failed to meet the expected paradise and the depressions brought about by industrialization and individualism resulted in frustration in the West in terms of society and art, and all over the world in terms of universal culture.

When we deal with it in the context of art, the avant-garde spirit, which is a manifestation of enlightened thought and logic, always targeted the new and the future and pioneered the emergence of a kind of art unprecedented until then. Consequently, from the second half of the 19th century onwards, seeds were sown of an artistic period which was called Modern Art, which would last nearly a century and whose implications have survived until today.

While modernism envisioned a break away from the past and futurism on the one hand, it became a construct that referred to a formalistic view of art and rejected features of local culture under the guise of a universal culture on the other hand. Modern art, which came to mean rejection of tradition in art, reflected phenomena such as isolation and pessimism caused by industrialization and social decadence in works of art.

In this study, two fundamental concepts of modern art, namely rejection of tradition and isolation of the individual, were dwelt on as internal dynamics of modern art. The study was limited only to characteristic movements, ideas and artists as it was believed that if all periods and approaches of modern art were attempted to be depicted, it would be yet another presentation of chronological and ordinary information among many.

Keywords: modern, art, tradition

<sup>1</sup>Öğretim görevlisi - Doktor, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, hikmet.sahin@hotmail.com

*“Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir.”*

*(Jeanniere, 1993: 16).*

## GİRİŞ

İçinde yaşadığımız dönemin sanat, estetik anlayışlarını anlamının belki de en kolay yolu onları gerçekleştiren ve özümseyen bireylerin yani sanatçıların ele alınması ya da çözümlenmesidir. Sanat varolduğu andan itibaren hep bir devrim içerisinde olmuş; etki noktaları incelendiğinde sosyal, politik, ekonomik ve düşünsel bir takım evrelerden geçerek günümüze kadar gelmiştir. Günümüz sanatı olarak farklı biçim ve anlayışlarla karşımıza çıkan sanat eserleri her ne kadar kendinden önceki anlayışı yadsımış olsa da; onu kendinden ayrı tutmak veya bir kenara itmek isteğini etimolojik olarak yapamamıştır.

Modernizm veya modernlik dediğimiz kavram elbette bir düşün kaynağından gelerek farklı dinamiklerin altında evrilmiş ve sosyal bir yapı oluşturmuştur. Sanayileşmenin etkisiyle sosyal/kültürel çeşitliliğin arttığı banliyö yapısı içerisinde sosyal insan beraberinde gelen kültür çatışmasına maruz kalmış ve tabiri caizse kimliksiz/kültürsüz bireyler haline gelmiştir. Böyle bir sosyal ortamda öncelikle bir birey olarak yaşayan sanatçı mutlak olarak bu sosyal sınıf çatışmalarından, sağlıksız yaşam koşullarından, ekonomik politika ve kapitalist kültür menfaatçılığından dolayı mutsuz/umutsuz insan modeline dönüşmüştür. Kökeni Aydınlanma felsefesine dayanan ve insanlara mutlu bir tablo çizen modernizm, en nihayetinde toplumsal bunalımlara sebep olmuş; ancak sanat adına yaşanan bu bunalımlar bir çağın etkin sanat/estetik formlarına dönüşmüştür.

Aydınlanma, Avrupa’da 17. Yüzyılın ikinci yarısıyla, 19. Yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan ve önde gelen birtakım filozofların akli insan yaşamındaki mutlak yönetici ve yol gösterici yapma ve insan zihniyle bireyin bilincini, bilginin ışığıyla aydınlatma yönündeki çabalarıyla seçkinleşen kültürel bir dönemdir. Düşünce özgürlüğü, dini eleştiri, akıl ve bilimin değerine duyulan inancı temsil eden; hümanizm, deizm, akılcılık, ilerlemecilik, evrenselcilik gibi kavramlara sahip kültürel bir harekettir (Cevizci, 2000: 35). Habermas’ın belirttiği gibi Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi, nesnel bilimi, evrensel ahlak ve yasayı ve kendi iç mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşuyordu (Habermas vd., 1994: 37). Hilav’a göre Aydınlanma: “İnsan aklına karşı sınırsız bir güvene, her şeyin akıl süzgecinden geçirilerek eleştirilmesine, tartılıp biçilmesine dayanan bu düşünce sistemi, toplumsal yaşama, devlete, ahlaka, dine ve insan aklını sınırlayarak boyunduruk altına almak isteyen her türlü otoriteye karşı şiddetli bir mücadeleye girişilmesine

yol açmıştır” (Aktaran: Doğan, 1998: 97-98).

Descartes’tan sonraki düşünüler kendilerini yeni bir Us Çağı’na girmiş gibi görmeye başlamışlar; geleneğe, otoriteye ve hurafelere esir olmak şeklinde tanımlanan ortaçağ ruhunun zincirlerinden nihayet kurtulmuş yeni bir çağdan bahsetmişlerdir (Law, 2010: 37). Modernitenin özgürlük, serbestleşme ve ortaya çıkmakta eşitlik söylemleri için uzam açtığı öne sürülmüştü; Aydınlanma Çağı da insanları batıl inançların, mistisizmin ve dinsel dogmaların baskısından kurtarmıştı (McRobbie, 1999: 15).

Aydınlanma, araçsal akılcılık, doğalcılık ve bilimcilik nedeniyle ciddi bir tenkide uğramıştır. Romantikler Aydınlanmanın aklının ruhsuz olduğunu söylerken, muhafazakârlar onu çok radikal bulmuşlardır. Yine Aydınlanma, doğa bilimlerini örnek alan bir bilgi ve akılcılık anlayışı geliştirdiği için eleştiriye uğramış; aynı çerçeve içinde, Aydınlanma akılcılığına, geleneksel ahlak ve dinin hakikatlerine karşı düşmanca tavır aldığı için karşı çıkmıştır. Nihayet yüzyılımızda Aydınlanma hareketi, bireysel ve kültürel farklılıkları göz ardı ettiği için eleştirilmiştir. Aydınlanmanın temel öğeleri olan hümanizmin, iyimserliğin, insanın sınırsızca etkinleşebileceğine duyulan inancın, bilim ve teknoloji yoluyla ilerleme ülküsünün, akılcılık ve evrenselciliğin, yaşanan toplumsal ve ekonomik koşullara bağlı olarak, önemli ölçüde erozyona uğraması sonucunda Aydınlanma fikri özellikle Avrupa’da gecekondulaşan semtlerin doğuşuna, akıl tarafından yönetilen, kendine güvenli, dışa dönük insan tipi yerine 19. Yüzyılda daha çok duyguları tarafından yönlendirilen, tedirgin, yabancılaşmış ve içe dönük bir insanın ortaya çıkışı olgusunun yarattığı hayal kırıklığıdır (Cevizci, 2000: 35-36).

## MODERN SANATTA GELENEĞİN REDDİ

Aydınlanma düşüncesiyle beraber gelen gelenekçilik, modernizm arasındaki çatışma ve ayrılıkları alevlendiren Fansız Devrimi ve Endüstri Devrimi, kesinlikle, sosyolojinin ikilemlerini ve parametrelerini belirlemiştir. Endüstriyalizm çalışma koşulları, özel mülkiyetin dönüşümü, kentleşme, teknoloji ve fabrika sistemiyle ilgili problemleri arttırmış; demokratik devrim merkezileşme, eşitlik, dünyevilik, bürokrasi, bireysel haklar, ailenin ahlaki yeniden inşası, kilise ve mülkiyetle ilgili problemleri de beraberinde getirmiştir (Loyal, 2003, s. 15). Beck’e göre modernite, önce insanı, daha sonra insanın dünyasını etkilemiştir. O halde, modernite sözcüğüne bir anlam vermek mümkündür. Burada söz konusu olan, geçmişin bilinmedik semantik alanının yapılaştıran yeni bir mantık, yeni bir dünya görüşünün mantığıdır. Modern olmak artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak anlamına gelecektir (Aktaran: Özkiraz, 2007: 17).



Günümüzde yaygın şekilde kullanılan “modern” sözcüğü Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. İçeriği sürekli değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendini eskiden yeniye bir geçişin sonucu olarak görmek için, Antik Çağ ile kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir (Habermas vd., 1994: 31). Zaman zaman popülerleşen modernizm kavramı, tarih boyunca en karakteristik özelliği bir “kopma” durumu yansıtması olduğunu söylersek abartmış olmayız. 18. yüzyıl Aydınlanma filozofları tarafından ortaya atılan modernlik, insana kendi potansiyelini gösterdiği gibi, insanın kendi dışındaki otoritelerden (gelenek, Tanrı vb.) “kurtulmasının” da yolunu aralamıştır. Modernlikle birlikte “insan” adeta yeniden keşfedilmiş veya insana yeni payeler biçilmiş ve insan olgusu tekrar tanımlanmaya çalışılmıştır (Özkiraz, 2007: 14-15). Fransızcadaki Modernite kullanımı, modernliğin zamanın süresizliği, gelenekten kopma duygusu, yenilik duygusu ve şimdinin geçeci, yüzgezer ve olumsal doğası karşısında duyarlı olunmasına yol açan modern hayatın bir niteliği olarak görüldüğü modernlik tecrübesine işaret eder (Aktaran: Featherstone, 1996: 23).

Habermas’a göre ‘modernlik’ düşüncesi, tarihten itibaren hep vardır; bu yüzden, ‘modernlik’ kavramının Rönesans ve Aydınlanma ile sınırlandırılması tarihsel bir eksiklik olarak karşımıza çıkacaktır. Ortaçağ’dan bu yana sanat anlayışları bir şekilde modernlik ile ilişkilendirilmiştir. Herkes tarafından 19. Yüzyıla ilişkilendirilen modernizme Habermas: ‘romantik modernlik’ demektedir. Ona göre bu en yeni modernizm, gelenek ve yenilik üzerine bir karşıtlık temeline dayanmaktadır. Yeni olan yüceltilmiş, eski olanlar yerilmiş ve geleneğe karşı çıkmıştır (Yılmaz, 2006: 13). Featherstone, Alman sosyolojik teorisinin bakış açısından ele alındığında, modernlik geleneksel düzenle karşıtlık içerisine konular ve toplumsal dünyanın ilerici iktisadi ve yönetsel rasyonelleşmesini ve farklılaşmasını oluşturduğunu söylemektedir (Featherstone, 1996: 21-22).

Modernizm basitçe gelenek ve şimdi arasında soyut bir karşıtlık kuran bir anlayıştır ve bu estetik modernizm içinde bulunduğumuz dönemlere kadar uzanmıştır. Modernlik ve gelenek arasındaki bu ilişki başkaldırı unsuruna dek ulaşmaktadır. Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırmaktadır; modernlik, tüm kurallara isyan etmektedir. Bu başkaldırı ve isyanda ahlakilik ve yararlık standartları etkisiz hale getirilmeye çalışılmaktadır. Portoghesi’ye göre de modernizm “geçmişten ve onun sembollerinden bağımsız bir süreç” başlatma projesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Aktaran: Yamaner, 2007: 13-14). Modernizmin diğer düşünlerden farklı olarak ayırt edici özelliği “yeni” olması ya da yeniyi üretme çabasıdır. Ancak kavram belli tarih sınırları içerisinde geçerlidir diyebiliriz. Modernizmin üretmiş olduğu “modern” eserler günümüz dikkate alındığında klasik kavramının içerisine konulabilecek bir mahiyettedir.

Oysa ki günümüzde bile modern kelimesi “yeni”yi ve güncel olanı çoğu zaman karşılayan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Modernizm tamamen geleneksel yapının değişmesini öngörmekte ve geleneğin yerini daha güvenilir bir şeye değiştirmektedir. Modernizm aslında bir kopuşu (kırılmayı) ifade etmektedir. Modernizmin, postmodernizmden farklı olarak geleceğe dönük hesapları, kesinlik ifade eden iddiaları ve bir bilinç durumu olarak yaklaşımlarında açıklık vardır (Özkiraz, 2007: 17). Yılmaz, modernizm açısından önemli olan şeyin eskiyi, yani geleneksel olanı reddetme ve yeniyi, yani modern olana ulaşmak; hatta bununla yetinmeyip yarını planlamak olduğunu söylemektedir (Yılmaz, 2006: 16).

Modernizm geleneğin karşısına dikilen bir kavram olmuş; genel olarak değerlendirildiğinde her çağda görülebilen bir olgu haline gelmiştir. Özellikle, 20. yüzyılın ilk yarısında oluşan sanat akımları ve çağdaş formlarla meydana gelmiş, fakat modern süreçlerin de doğmasını sağlamıştır. Modern olgusu, hiçbir zaman çağdaşlıkla karıştırılmamalıdır. Örneğin; Giotto, Ortaçağ sonları itibarıyla hem çağdaş, hem de modern bir ressamdı. Fakat günümüz itibarıyla Giotto’ya bakacak olursak sadece modernisttir (Eroğlu, 2003: 246-247).

Sanayi toplumu kişilerin kendi anlam ve tanımlarını geliştirmeleri için zorlandıkları ‘bireyselleştirilmiş toplum’ olarak dönüşmüştür. Modern zamanın bireyleri yeni kesinlikler bulmak ve icat etmeye mecbur bırakılmışlardır. Kendi özgeçmişinin, kimliğinin, toplumsal ilişkiler ağının, taahhütlerinin, inançlarının bir tasarımcısı olarak birey, bağlamı olmayan asılsız bir serbestlik ile ben-merkezci bir yaşam şeklinden keyif almaktadır. Modernliğin bugünkü hali olan ‘bireyleştirme’ bireylerin özel ve gündelik hayatlarında kendilerini sorguladıkları, kendileri üzerine derin düşüncelere daldıkları, kasımlı politikalar eşliğindeki kasımlı süreci ifade etmektedir (Aktaran: Talu, 2010: 148). Endüstrinin, arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda da objeyi parçalama eğilimi belirlemiştir. Bu eğilim, yüzyılımızın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanı olarak belirtilmektedir. Endüstri insanın iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Gauguin (Resim 1), bozulmamış doğayı ve endüstriyel ortamın bozmadığı saf insanı ve ortamı aramak için Tahiti adasına gitmişti. Kübistler ve Empresyonistler ise, eşyanın gerçek görünüş formunu parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdi. Bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım konusu olarak reddedip tuvalinden tamamen atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme olan düşmanlığı gösteren soyut akımlar izlemiştir (Turani, 2010: 554).



Resim 1: Paul Gauguin, İki Tahitili Kadın, TÜY., 94x72,  
Metropolitan Müzesi, Amerika

Genellikle modernitenin onaltıncı ve onyedinci yüzyıllarda başladığı kabul edilirken, modernizm sanatlarda ondokuzuncu yüzyılın sonunda başlayan bir paradigma değişikliği olarak kabul edilir... Lash, estetik modernizmde kilit noktasının kendi kendini sonsuzlaştırmaya yönelik itki olduğunu; özbenin zorbalığı hakkındaki sınırların ötesini aramaya zorlanmış kendi 'kendini sonsuzlaştıran yaratık olarak insan' hakkında modernizmin ısrarcı olduğunu belirtir (Lash, 1993: 47-49).

Gelenekten kopuş olarak tanımlanmış olan modernlik bizzat bir gelenek haline, "yeni geleneği" haline gelmiştir. Modernizmin etkisi altında modernlik, sonu gelmeyen bir yenilikten daha fazla bir şey değildir: Üslubun sonsuz değişimleri, modanın sonsuz döngüleridir. Baudrillard "Değişim uğrunda bir değişim estetiği haline gelebilmek için modernlik, başlangıçta temelini oluşturan tüm tözsel ilerleme değerini parça parça kaybeder..." der (Aktaran: Kumar, 1999: 122). 20. yüzyılda güçlenen tüm akımların paylaştığı tek özellik konuları doğada oldukları gibi işlemeye karşı çıkıştı. O dönemin kimi sanatçıları bu konuda fazla istekli olmadıkları halde, eleştirmenlerin çoğunluğu gelişmeye uzanan yolun gelenekselden tamamen kopmaktan geçtiği inancındaydılar (Gombrich, 1992: 494).

Estetik modernlik ruhu ve disiplini, Baudelaire'in yapıtlarında net kontürlere bürünmüştür. Bundan sonra modernlik çeşitli avangard hareketlerin doğmasını sağladı ve nihayet sürrealistlerle doruk noktasına ulaşmıştır. Estetik modernlik kendisini değişik bir zaman bilincinde buldu ve bu zaman bilinci avangard metaforlar aracılığıyla modern sanatı ortaya çıkarttı. Habermas avangardı ani, tehlikelere atılmak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, geleceği fethetmek olarak tanımlar. Avangard kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede bir yön bulmaktır. Bu, modernist duyarlılığın "geçmiş" hakkında neden soyut bir dille konuştuğunu da açıklar. Modernlik geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırır; modernlik normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Avangard sanatta geliştirilen zaman bilinci, sadece, tarih dışı olmakla kalmaz; tarihte yanlış normatifik diye adlandırılabilir olan şeye karşı da yöneliktir. Avangard tarihin nesnelleştirme gücü dolayısıyla geçmişi bir yana atar ve tarihselciliğin müzeleştirdiği eserleri reddeder (Habermas vd., 1994: 33).

Öncü ya da Fransızca aslıyla avant-garde, askeri alanda kullanılan bir terimken 1820'lerde siyasi ilerliciliğin simgelerinden biri haline gelmiştir. Kavram sanat camiasında geleneksel kalıplara meydan okumayı, yeni yollar açmayı çağrıştırmak üzere sokulmuştur. Modern sanatçı, geleneklere bağlı çalışan sanatçılara iyi gözle bakmaz. Önemli olan, sanatçının doğayı eskimiş kurallara göre değil, çağın gereklerine göre yorumlaması ve ayrıca bilinmeyi keşfe çıkmasıdır. Bu ise öncü ruha sahip olmakla mümkündür (Yılmaz, 2006: 17). Unutulmamalıdır ki bir sonraki resim sanatı dönemi, bir öncekine göre hep avangardist/öncü olmuştur. Her şeyden öte öncülük, sanatın her kolunda olduğu gibi resimde de bir etki-tepki ortamı oluşturmuştur. Resim sanatının gelişim dinamiklerinden biridir bu kavram. Sonra gelenler, öncekilere göre işi bulunduğu yerden daha ileri götüremezlerse gelişme olmayacak, böylece öncü kavramına da hizmet veremeyecektir (Eroğlu, 2003: 56-57).

19. Yüzyılın öncü akımları (Avant-garde), benimsenen geleneksel kural ve standartları sorgulamıştır. Artık geçmişle olan tüm bağlar koparılmıştır ve çağdaşmanın ruhunu görsel olarak aktarabilmek için köklü yeni çözümler aranmaktadır. Zamanın sanatçıları, yeni bir yüzyıla girmiş olmanın da bilinciyle, çağdaş ve özgün olmak için çabalamışlardır. Yenilik yapmak en büyük hedef haline gelmiştir. Bazı sanatçılar, biçim, mekan, renk ve konu seçimi gibi geleneksel kavramlara meydan okumuşlar ve konu seçerken duygu, zeka ve soyutlama alanlarını derinlemesine araştırmışlardır (Hollingsworth, 2009: 444-445). Kant, Yüce'nin Güzel'den üstün tutulması gibi temel yönsemelerini tanımak; ayrıca "sanat için sanat" gibi, modern biçimcilik gibi akımların tarihsel ve felsefi dayanaklarını izlemek açısından önemli olduğundan söz eder. Hegel ise sanattaki artistik güzelliğin yaratılmış,

akıl ikinci kez doğurduğu bir güzellik olduğu için akıl ve yaratıları doğadan ve onun görünüşlerinden üstün olduğunu; sanatın insan aklının bir gereksinimi olduğu düşüncesini savunur (Doğan, 1998: 99-103). Yüceltme estetiğinin sanatsal deneyimler dünyasını olanaklarına kapı araladığını, avant-garde'ın bu yoldan geçtiğini belirten Kahraman; sanat eserinin modern sanatta zevk alma aracından ziyade etik bir gerçeklik oluşturduğunu belirtir. Böylelikle sanat nesnesi modelle özdeşleşmeyi aşacak, algılanması olanaksız bir boyutun var olduğunu vurgulayacak, bunu bir varoluş nedenine dönüştürecektir. Sanat yapıtı artık doğayı taklit etmeyecek, toplumsal bir yapıyla özdeşleştirilmeyecek ve entelektüel bir sanat nesnesi olarak müzelere yerleştirilecektir (Kahraman, 1993: 43).

Modern sanat anlayış ve estetiği, klasik sanat anlayış ve estetiğinden kopuş olarak betimlenebilmektedir. Modernizm, Avrupa'da 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve giderek egemen bir konuma gelen belli türde sanatsal estetik anlayışını ifade eden bir kavramdır. Bir başka deyişle, modernizm, en azından belli bir sanatsal estetik anlayışı olarak bütün modernite dönemi için değil, oldukça yakın bir dönem için geçerli olmuş gözükmektedir. Modernite, bir yönüyle akıl ve bilimin egemenliği diğer yönüyle de insanın yücelmesidir. Bu süreç içinde en yüce değer hümanizmadır ve gerçeği kavramak akıl ve bilim yoluyla mümkün olacaktır. Bu tür dönüşümün sanat ve estetik anlayışı, kaçınılmaz olarak gerçekçilik ilkesi üzerine oturacaktır (Şaylan, 2009: 79-82). Gombrich, modern sanatı geçmişin gelenekleriyle tüm bağlarını koparmış ve o ana dek hiç bir sanatçının yapmayı bile düşünmediği şeyler yapmaya çalışan bir sanat olarak düşünür (Gombrich, 1992: 442). Habermas, sanatın giderek artan bir özerkliğe doğru yönelişin izlerini taşıdığını belirtir ve bu özerkliği Rönesans'a kadar tarihlendirir. Kurumsallaşan sanat 19. Yüzyılın ortalarında nihayet sanatta bireyselleşme olarak ortaya çıktı ve yetenekli sanatçı, kendine has ifadesini, rutinleştirilmiş biliş ve gündelik edinim sınırlarından kendisini kurtarabilirdi ancak bireyselleştirmenin getirdiği bazı olumsuzluklar da vardı: Sanatın bireyselleşmesi yüceltme anlayışıyla artırılmış olan nesnenin anlamdan yoksun ya da tahrip edilen nesneden geriye hiçbir şeyin kalmadığıydı. Diğer ise bilişsel, ahlaki-pratik ve dışavurumsal kültürün bir geleneğe ihtiyaç duymasıydı. Böyle bir durum kültürün yoksullaştırılması olarak ortaya çıkacak; sürreal ifadeler bu sebepten dolayı soyutlamadan öteye gidemeyecekti (Habermas vd., 1994: 40).

Benjamin, sanayi toplumlarının ilerlemesi sanatçının enerjisini tükettiğini, yapıtlarının pırlıtısını kararttığını ve nihayet üsluplarındaki coşkuyu söndürmüş olduğunu belirtir (Kahraman, 1993: 37). Her alanı diğer alanlardan ayırma girişimi, yıllar ilerledikçe modern sanatta kendini safçılık olarak göstermiştir. Saf olan şeyin imgesi de ister istemez yekpare olmalıymış gibi düşünülmüştür. Modernist

sanatçı ve kuramcılar sanatı, sanat olmayandan kurtarma operasyonuna girişmiş, böylece öyküleme, dinsel, betimleme, doğallık vb. geleneksel konu ve değerleri birer birer modernlik gemisinden atmaya başlamışlardır. Tarihsel gelişimi içerisinde sanatta bu kadar arınmaya rastlanmaz. Kendisinden önceki değer ve gelenekleri bu kadar dışarda tutan bir sanat dönemi daha görülmemiştir (Yılmaz, 2006: 342).

Bugün çağımız toplumunun kurtarıcısı olarak endüstri görüldüğü gibi, onu ümitsiz yarınlara sürükleyen gene endüstri olmaktadır. Endüstri insanı kendi isteklerine göre şekillendirmiş onu bir otomat olarak kabul etmiştir. Endüstri insanı endüstriden yalın ve yorgundur. Bu otomatik düzenin ürünü de kişilikten yoksun bir biçimdedir. Büyük bir üretim süreci, bütün değerleri değiştirmekte ve değerli şeyleri ucuzlatmaktadır. Bu yüzden kişiliği olan orijinal esere ve el işine özlem, endüstrisi zengin olan ülkelerde ortak bir eğilimdir. Endüstri eşyası ne kadar parlak, düzgün, kaygan ise sanatçının eseri de o oranda ilkel, kaba ve insan elinin izlerine sahiptir. Bu karşıtlık, sanatçının makina imalatına ilk tepkisidir. (Turani, 2010: 556). Modern estetiğin yaratıcıları kendilerini put kırıcılar olarak görmüşlerdi ve fovlar ile kübistlerin savaş çılgılığı, "Müzeleri depoya kaldırın"dı. Raffaello ve Rubens'in eserlerini küçümseyerek bir yana itiyor gibi görünseler de buna karşıt olarak, Çin'e, Eski Yunanistan'a, Ortaçağ Roman sanatına, Kolomb öncesi Amerikan ve hatta siyahi sanatına tutkuyla ilgi duyuyorlardı. Buna rağmen çağdaş sanat, Avrupa'nın dört yüzyıl önce benimsemiş olduğu estetiğin tahrip edilmesi üzerinde temelleniyordu (Bazin, 2015: 545).

Modern sanatın modüler, geometrik estetik anlayışı çoğu zaman eserlerde içinden çıkılmaz bir kısır döngünün oluşmasına neden olmuştur. Yeni Sanat'ın (Art Nouveau) deneylerinde, bunalımdan çıkabilmek için, Japon baskılarından yararlanmıştı. Birinci Dünya Savaşını önceleyen yıllarda doruğuna ulaşan Afrika heykeltiriliğine karşı duyulan coşku, bu devrimci akım sırasında değişik eğilimli genç sanatçılar arasında ortaktı. Hayran kalınan nesnelere, eski eşya satan dükkânlarda hiç pahasına satılıyordu. Bazı Afrika kabile maskeleri (Resim 2), bu yolla, Akademi sanatçıların atölyelerinin süsü olan Belvedere Apollonu'nun alçı kopyasının yerini aldı (Gombrich, 1992: 446). Kabile sanatı olarak adlandırabileceğimiz 1900'lü yıllarda sanatın esin kaynaklarından olan Afrika ve Okyanusya kültürüne ait "ilkel" objelerin modern sanat sürecinde kullanımı hayli ilgi çekicidir. Kimi sanatçıların modern zamanların bir eleştirisi ve içgüdüsel bir yaratım olarak değerlendirdiği bu imgeler gelenekselliği gözardı eden kimi sanatçılar için kullanılması modern sanat etiğiyle tezat oluşturmaktadır. Alman ekspresyonist ressamların üzerinde etkisinin görüldüğü bu yerli objeler Emil Nolde (Resim 3) gibi kimi ressamlarca duygusal gücün vurgulanması için kullanılmış biçimlerdir. Oysa ki



geleneksel değerlere köklü bir başkaldırı olan Die Brücke (Köprü) grubu, kabile sanatlarının tinsel nesnelarını duygu ve korkularını aktarmada oluşturdukları çoğu tahta oymalarda bu yerli objeleri kullanmışlardı (Hollingsworth, 2009: 446).

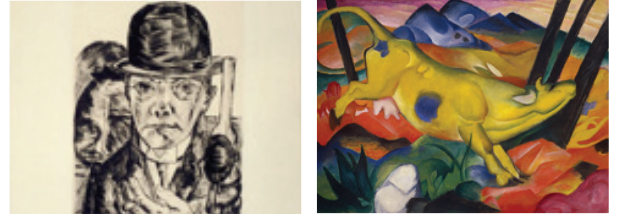


Resim 2: Gabon Bölgesinden Bir Mask

Resim 3: Emil Nolde, Masklar(Still Life III), 1911

Paul Raabe, ekspresyonist genç sanatçılarının dokuzuncu yüzyılın güven dolu, rahat düşlerini silip süpüren I. Dünya Savaşı'nı önceden sezinlediklerini ve yeni bir toplum düzeninin yollarını aramaya koyulduklarından bahseder ve "Babalarının bıraktığı dünyaya sırt çevirme, gelenekleri küçümseme ve kavga tutkusu bu gençleri bağlayan eş yönler olmuştur" der (Aktaran: Doğan, 1998: 243).

Kapitalizmin gelişmesi ve kapitalizme alternatif bir dünya sisteminin siyasal gerçekliği ya da bir başka deyişle değişen dünya, sanatçının üzerinde ağır baskılara yol açan bir değişme sürecini ortaya koymuştur. Böylece misyonu dünyayı değiştirmek olan modern sanatçı açmaza girmiş ve kendi dünyasına dönüş biçiminde bir kaçışa yönelmiştir (Şaylan, 1999: 71). Dünyamızın sosyal dengesizliklerine yabancı kalamayan sanatçının, büyük kuvvetler karşısında hiçliğini anlayarak kendi içine kapanması sonucu, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesiyle ortaya çıkmış bir iç muhasebesi, kişisel bir dünya görüşü olduğunu görürüz. Beckmann (Resim 4) "Ben endişeme, üzüntüme egemen olmak için resim yapıyorum." Franz Marc (Resim 5) ise: "Ben korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum" diyorlardı (Turani, 2010: 559). Bernard Focroulle modern çağda ortaya çıkan bireyin "benzersiz" bir birey olduğunu, dünyanın uçsuz bucaksızlığını bünyesinde barındıran özgür bir birey olduğundan söz eder (Focroulle vd., 2014: 26). Oysa ki modern zamanların getirmiş olduğu toplumsal çöküşün bir sonucu olarak toplumda birey ahlaki ve ruhsal yalnızlığa itilmiş, sanatçılar sosyal ve ekonomik bozukluğun bir tezahürü olarak eserlerinde toplumun psikolojik bozukluklarını ifade etme yoluna gitmişlerdir.



Resim 4: Max Beckmann, Şapkalı Otoportre, 32x25cm, Sprengel Müzesi, Hannover, 1921

Resim 5: Franz Marc, Sarı İnek, TÜY., 140x189cm, Verdunsur Müzesi, Fransa, 1911

Gelenekselliğe bakışı açısından ele alındığında Kübizm modern zamanların en saygın akımı gibi görülmektedir. Picasso'nun kübist heykelleri (Resim 6) konu, malzeme ve yöntemle ilgili geleneksel yaklaşımlarda da devrim yapmıştır. Kompozisyonlarında, Afrika sanatında kullanılan çeşitli malzemelerin bir arada kullanılmasından esinlenerek ip, eski tahta parçaları ve metal levha kullanmıştır. Picasso geleneksel yöntemlerde olduğu gibi model yaratma ve oymaktansa, doğrudan dövmek ve delmek için demircinin metal aletlerinden yararlanmıştır. Bu modernizmin hem teknik hem de içerik olarak yeniyi üretme gayretinden kaynaklanmaktadır. Makine kültürünün en güçlü aktarımı kendisini Fütürist bayrağı altında bulmuştur. Hareket adından da anlaşılacağı gibi geçmişin standartlarına ve ideallerine başkaldırmaktadır. Flippo Tommaso Marinetti ilk Fütürist Manifesto'da (1909), yeni sanayi çağını, hız güzelliğini, tehlikeyi, fabrikaların ve lokomotiflerin dinamizminden övgüyle bahseder. Sanatçı Samotrake Nike'na örnek vererek, kendisini heykelin kendisinden çok yarış arabasının heyecanlandığından söz eder (Resim 7) (Hollingsworth, 2009: 448-451).



Resim 6: Pablo Picasso, Boğa, 117x144x10cm, Ağaç Dalı, Ahşap Levha, Civi ve Vidalar, 1958, MOMA, New York

Resim 7: Umberto Boccioni, İnsan Dinamizminin Sentezi, 1913

Jameson modern dönem sanatçılarından Munch'ın "Çılgılık (Resim 8)" adlı tablosunu ele alarak modern zamanların dramatik bir yorumunu yapar: "Kuşkusuz, modernizmin büyük temaları olan yabancılaşma, anomiyi, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve tecritin saygın bir ifade, vaktiyle kaygı çağı diye adlandırılan o dönemin



neredeşye programatik amblemidir.” der (Jameson vd., 1994: 71-72). Tüm bunlar tarihsel bir dönemi işaret eden kaygı ve yabancılaştırma gibi kavramların ileri modernizmin uyuşturucu ve şizofren deneyimleriyle Van Gogh örneğinde hayat bulur. Jameson, sanatçının 1888’de yapmış olduğu “Ayakkabılı Natürmortunu (Resim 9) alarak modern dönemin sosyolojik ve psikolojik olumsuzlukların sanatçılar ve bireyler üzerindeki etkilerinden sanatçının resmini ele alarak bahseder (Jameson vd., 1994: 65-75).



Resim 8: Edvard Munch, Çığlık, TÜY., 84x66cm, 1893, Ulusal Galerî, Oslo  
Resim 9: Vincent Van Gogh, Ayakkabılı Natürmort, TÜY., 1886, Van Gogh Müzesi, Hollanda.

Modernizm, dadacılık ve gerçeküstücülükte olduğu gibi akıl ve bilime saldırabilir ve aynı zamanda bunları Malevich’in (Resim 10) ‘Suprematizm’ ile de De Stijl ve Bauhaus hareketlerinde olduğu gibi kucaklayabilirdi. Modern teknolojiyi ve sanayinin yarattığı hayat tarzını Henri Rousseau’nun (Resim 11) ilkelci resminde ve D.H. Lawrence’ın romanlarında olduğu gibi teknoloji ve sanayiden gurur duyabilirdi. Dönemin resim ve mimarisinde büyük çoğunluğunda görüldüğü gibi modern kent hayatını alkışlayabilir ve Munch’un resimlerinde, Joyce ve Eliot’ın yazılarında olduğu gibi kimsesizlik, yalıtılmışlık ve yabancılaşmayı bu hayatta bulabilirdi. Modernizm sanat ve kültürü tarihin dışına çıkarmayı, bunları zamandan arındırmayı amaçlıyordu; ve bununla eşzamanlı olarak, çalışmalarının, içinde yaşadıkları kendi modern zamanlarının en yeğîn canlılıkta dışavurumları olduklarını iddia ediyordu (Aktaran: Kumar, 1999: 121).



Resim 10: Kazimir Malevich, Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, MOMA, New York.

Resim 11: Henri Rousseau, Yılan Oynatıcısı, 1907.Fransa, 1911

Benjamin, “Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olduğundan söz eder. Bu olgu bir belirti niteliğini taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır; denebilir ki genelleştirilmek istendiği takdirde: yeniden-üretim tekniğı, yeniden-üretilmiş olanı geleneğîn alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır, bu gelenek sarsıntısı, şü andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir” (Aktaran: Talu, 2010: 144).

Çağdaş sanatın tanımına ilişkin kriz, tarihsel bir konu olmaktan çıkıp kuramsal bir niteliğe bürünmüştür. Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg’in bugün artık pek ender kabul gören “modernizm” tanımı, biçimci (formalist) resim ve heykeli ön plana çıkarırken, 1960’ların Pop Art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi önemli akımları göz ardı etmişti. Bazı akademisyenler ve eleştirmenler için, kaynağını yirminci yüzyılın ilk yarısındaki gelişmelerden alan soyut sanatı ifade etmek amacıyla kullanılan bu tür olgucu (positivist) “modernizm” tanımı, artık geçerliliğini yitirmişti. Bütünüyle estetik bir yargı olarak yorumlanabilecek bu gerçek “modernizm” tanımı, sanatın insana ve dünyaya ilişkin deneyimlerle şekillenen imgeler ve düşünceler çerçevesinde de var olabileceği olasılığını gündeme getiren başka bir avant-garde sanat yaklaşımıyla çatıştıyordu. Fransız sosyolog Jean Baudrillard, bir zamanlar “sahne” ve “perde” diye nitelediği iki olgu arasındaki ayrımı ortaya atmıştı. “Sahne”, tarihsel neden ve sonuç ilkesine bağlı eski dünyayı içine alırken, “perde” neden ile sonuç arasında hiçbir algılanabilir ilişkininin bulunmadığı sanal bir dünyaya gönderme yapıyordu (Morgan, 2000: 186).

Lyotard, “Modern geçen günden devralınmış olsa bile kuşkulananmak gerekir.” Sözü modernin sürekli yeniyi üretme, yeninin peşinden gitme ve kendisini güncel tutması için sürekli aktif olması gerektiğini belirterek şunları söyler: “ Bir yapıt ancak önce postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder.” (Lyotard vd., 1994: 53). Lyotard, Kant’ın “yüce” felsefesine atıfta bulunarak modern estetiğîn bir yüce estetiğı olduğunu, yüceliğîn estetiğînin acı ve hazdan oluştuğunu belirterek onun nostaljik olduğunu ancak modernist sanat anlayışının bunu ifade etmekte zorlandığından bahseder (Lyotard vd., 1994: 57).

Baudrillard’a göre, artık bir “anlık etki” dünyasında yaşıyorduk ve yaşadığımız zamana ayak uyduran sanat

da, modernizmin elle tutulur sanatı değil, elektronik çağın anlık etkiye dayanan sanatıydı. Baudrillard bu bağlamda, içinde yaşadığımız simülasyon çağının en önemli sanatçısının Andy Warhol olduğunu düşünüyordu. Warhol modern sanatın katı tutumuna karşın, seri üretim teknikleriyle güncel olayları ve sinema yıldızlarını konu alıyor, anlık görsel etki ve sansasyonel cazibe yaratıyordu (Morgan, 2000: 186).

Modern sanat genel geçer toplum beğenisi ve ortaya çıkan ve kabaca tanımlayabileceğimiz sanatsal ürünlere kuşkuyla bakar. Misyon ve seçkin bakış açısı ve anlayışıyla modern sanat kiç (kitsch) üretimlerini, toplumun genel beğeni düzeyine hitap etmeyi kendisi için yok sayar. Modern sanat küreselleşme, birey için evrensel bir denetim ve yönlendirme sürecinin ortaya çıkmasına yol açmakta ve bu süreci tamamlayan bir diyalektik içinde “farklı olabilme” kimlik inşa biçiminde taklit ve yapıştırma, eğretilme vb. eklektik kavramları reddetmektedir (Şaylan, 1999: 83).

Televizyonun egemenliğindeki elektronik çağın bu yeni anlayışı, sanatla ilgili eski varsayımlarını tümünü içeren modernist dünyanın yerini almaktaydı. Greenberg’in “modernizm” kavramına karşı yeni bir kuramsal dil gelişmeye başlamıştı, ancak bu gelişmelerle birlikte çağdaş sanat krizi de gündeme geldi. Greenberg’in modernizmi “yüksek modernizm” olarak nitelendirildi. Birçoğu için, 1960’lar ve 70’lere kadar olagelen her türlü “modern” gelişimin toplamının bir doruğu sayıldı. 1970’lerden sonra ise çağdaş sanatı postmodern kuramlar, imgelerin, estetikten çok belli düşünceler etrafında üretildiği bir göstergeler dünyası bağlamında değerlendirilen yeni bir eleştirmenler kuşağı ortaya çıktı. “Postmodernizm” böylece 1980’lere damgasını vurmuş oldu (Morgan, 2000: 188).

## SONUÇ

Modernizmin kültür ve sanata katkısı tartışılmaz bir gerçektir; ne var ki modernizmin sadece olumlu yönlerinden bahsetmek konunun anlaşılması açısından yeterli değildir. Modern sanat geçmişten günümüze gelen bir sanat anlayışının sanki bir bıçak ile bir noktadan kesilip; geleneksel olanla postmodern olanın arasında özgün kimlik ve sanatıyla hayli uzun ve meşakkatli bir yol katettiği herkesin malumudur. Bu tespiti günümüzde modern sanat ve edimlerinin olmadığına yorumlayıp bir yargıya varmak elbette yanlış bir değerlendirme olacaktır.

Modernizmin her ne kadar gelişimci ve ilerlemeci ruhu (avangard) öznitelik olarak bir hafta gibi üzerine yapılmış olsa da bu ruhun vakti zamanında düşünüldüğü gibi herşeye deva olmadığını da günümüz sanat perspektifinden bakarak görebiliriz. Modernizmle birlikte gelen toplumsal, evrensel ve bireysel kimlik özellikleri bir anlamda sosyal yapıyı oluşturan varlığın yani bireyin kolektif ruh içerisinde

bulunan ve tarım kültürü anlayışına dayalı klasik dönem özelliklerini bir tarafa bırakıp; yoğun ve kalabalık banliyö metropollerinde yalnızlaşmasına neden olmuştur. Bu yalnızlaşma ve yabancılaşma bir bakıma modern dönem sanatçıların eser oluşturmada esin kaynağı teşkil etmesi açısından önemlidir. Modern sanat sadece toplumsal sıkıntıların yansıtıldığı bir meca olmamıştır; modern sanat aynı zamanda teknik/endüstriyel gereksinimlerin ortaya çıktığı, ne kadar şikayet edersek edelim, sanata yeni kavram ve düşüncelerin kazandırıldığı da bir dönemdir. Modern sanatı bireyselleşen sanatçı bağlamında sadece ekspresif/dışavurumcu görmek de yanlış bir tutumdur. Modern sanat Kübizmden sonra nesneye yeni bir bakış açısı getirmiş; sanatta yeni arayışların doğmasına imkan tanımıştır. Dünya savaşlarının ortaya çıkması ve evrensel kültür nosyonunun bir anda kayıplara karışmasıyla beraber Dadaist görüş belirlemiştir. Makineleşmenin ve avangard ruhun bireyi, sanayileşmeden almış olduğu güçle birlikte az gelişmiş veya gelişmekte olan ulusları tahakküm altına alarak niteliksizleştirme yoluna girmiştir. Bu açıdan bakıldığında modernizm ya da modernist sanat yerel kültür özelliklerini deforme etmiş ve hatta yok etmiştir diyebiliriz.

Modernizmi anlamak ve dahası modern toplumun bireysel özelliklerini ve sanata yansımaların görmek günümüz postmodern dönem ve sanatını anlamak açısından önemlidir. Günümüz sanatıyla ilgili sorunlardan birisi sanatı anlamlandırmak ve değerlendirmek gibi görünüyor. Eğer günümüz sanatının alameti farikası postmodern sanat ve kültür ise, postmodernizmi anlamının/anlamlandırmanın en temel yolu modern, modernizm ve modern sanat kavram ve dinamiklerinin iyi bilinmesinden geçmektedir.

## KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu. (2000). Modernizm, Yirminci Yüzyıl Sanatı. İstanbul: P Dergisi, Sayı:16.

BAZIN, Germain (2015). Sanat Tarihi (Selahattin Hilav, Çev.) İstanbul: Birinci Basım, Kabalcı Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet (2000). Felsefe Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Birinci Basım, Paradigma Yayınları.

DOĞAN, Mehmet H. (1998). Estetik. İzmir: I. Baskı, Dokuz Eylül Yayınları.

EROĞLU, Özkan (2003). Resim Sanatı Sözlüğü, İstanbul: 2. Baskı, Nelli Sanat Yayınları.

FEATHERSTONE, Mike (1996). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü (Mehmet Küçük, Çev.) İstanbul: Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları.

FOCROULLE, B., TODOROV T. ve LEGROS R. (2014). Sanatta Bireyin Doğuşu. (Esra Özdoğan, Çev.) İstanbul: 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.

GOMBRICH, E. Henrich (1992). Sanatın Öyküsü (Bedrettin

Cömert, Çev.) İstanbul: 4. Basım, Remzi Kitabevi.

HOLLINGSWORTH, Mary (2009). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

HUYSEN, Andreas, (1993). Postmodernin Haritasını Yapmak. Modernite Versus Postmodernite (Der: Mehmet Küçük). (Mehmet Küçük, Çev.) Ankara: Birinci Basım, Vadi Yayınları.

JAMESON, F., LYOTARD, J. F. ve HABERMAS, Jürgen (1994). Tamamlanmamış Bir Proje: Postmodernizm (Necmi Zeka, Çev.) İstanbul: İkinci Baskı, Kıyı Yayınları.

JEANNIERE, Abel (1987). Modernite Nedir?, Modernite Versus Postmodernite (Der: Mehmet Küçük), (Nilgün Tutal-Küçük, Çev.) Ankara: Birinci Basım, Vadi Yayınları.

KAHRAMAN, H. Bülent (1993). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul: Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları.

KUMAR, Krishan, (1999). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma (Mehmet Küçük, Çev.) Ankara: Birinci Baskı, Dost Kitabevi.

LAW, Stephen (2010). Felsefe (Hülya Yuvalı, E. Özlem Gültekin, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınları.

LOYAL, Steven. (2003). The Sociology of Anthony Giddens. London: Pluto Press.

MCROBBIE, Angela (1999). Postmodernizm ve Popüler Kültür (Almila Özdek, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınları.

MORGAN, Robert C. (2000). Modernizm, Yirminci Yüzyıl Sanatı (s. 186). (Ahu Antmen, Çev.) İstanbul: P Dergisi, Sayı:16.

ÖZKİRAZ, Ahmet (2007). Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum. Konya: 2. Basım, Çizgi Kitabevi.

ŞAYLAN, Gencay, (1999). Postmodernizm. Ankara: Birinci Basım, İmge Yayınları.

TALU, Nilüfer (2010). Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey. (ss. 141-171). Metu, 27:2.

TURANİ, Adnan (2010). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: 14. Basım, Remzi Kitabevi.

YAMANER, Güzin (2007). Postmodernizm ve Sanat. Ankara: Birinci Basım, Algi Yayınları.

YILMAZ, Mehmet (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Birinci Baskı, Ütopya Yayınları.

## RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1: Paul Gauguin, İki Tahitili Kadın, TÜY., 94x72, Metropolitan Müzesi, Amerika**

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.58.1>, Saat: 09:50.

**Resim 2: Gabon Bölgesinden Bir Mask.**

<http://www.african-art.net/gallery/bigFormat/67e88aca3481f73368751b64d3555c11.jpg>, Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:02

**Resim 3: Emil Nolde, Masklar(Still Life III), 1911.**

<http://www.visualnews.com/2012/06/04/bridge-utopia-expressionist-group-die-brcke-early-20th-century/> Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:06

**Resim 4: Max Beckmann, Şapkalı Otoportre, 32x25cm, Sprengel Müzesi, Hannover, 1921.**

[http://www.sprengel-museum.com/works\\_on\\_paper/max\\_beckmann/index.htm?bild\\_id=72037267&PHPSESSID=0f64e-3512c5941e4848f66a03fe3bb0a](http://www.sprengel-museum.com/works_on_paper/max_beckmann/index.htm?bild_id=72037267&PHPSESSID=0f64e-3512c5941e4848f66a03fe3bb0a) Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:16.

**Resim 5: Franz Marc, Sarı İnek, TÜY., 140x189cm, Verdunsur Müzesi, Fransa, 1911.**

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2760> Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:11.

**Resim 6: Pablo Picasso, Boğa, 117x144x10cm, Ağaç Dalı, Ahşap Levha, Çivi ve Vidalar, 1958, MOMA, New York.**

<https://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1559> Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2015, Saat: 11:52.

**Resim 7: Umberto Boccioni, İnsan Dinamizminin Sentezi, 1913.**

[http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto\\_Boccioni#/media/File:Umberto\\_Boccioni,\\_1913,\\_Synth%C3%A8se\\_du\\_dynamisme\\_humain\\_\(Synthesis\\_of\\_Human\\_Dynamism\),\\_location\\_unknown,\\_destroyed.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Boccioni#/media/File:Umberto_Boccioni,_1913,_Synth%C3%A8se_du_dynamisme_humain_(Synthesis_of_Human_Dynamism),_location_unknown,_destroyed.jpg) Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat:10:26.

**Resim 8: Edvard Munch, Çılgık, TÜY., 84x66cm, 1893, Ulusal Galeri, Oslo**

[http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k\\_%28tablo%29](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_%28tablo%29) Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:30.

**Resim 9: Vincent Van Gogh, Ayakkabılı Natürmort, TÜY., 1886, Van Gogh Müzesi, Hollanda.**

<http://harpers.org/blog/2009/10/philosophers-rumble-over-van-goghs-shoes/> Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:30

**Resim 10: Kazimir Malevich, Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, MOMA, New York.**

[http://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir\\_Malevich#/media/File:Kazimir\\_Malevich\\_-\\_%27Suprematist\\_Composition\\_-\\_White\\_on\\_White%27,\\_oil\\_on\\_canvas,\\_1918,\\_Museum\\_of\\_Modern\\_Art.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich#/media/File:Kazimir_Malevich_-_%27Suprematist_Composition_-_White_on_White%27,_oil_on_canvas,_1918,_Museum_of_Modern_Art.jpg) Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 11:00.

**Resim 11: Henri Rousseau, Yılan Oynatıcısı, 1907.**

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Rousseau](http://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_Rousseau) Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:45.

# KAZAK GELENEKSEL KADIN GİYSİLERİNİN ÇAĞDAŞ KADIN GİYSİ TASARIMLARINDA KULLANILMASI

Pınar Göklüberk ÖZLÜ<sup>1</sup>, Sayara YERGESHOVA<sup>2</sup>



## ÖZET

Bir milleti diğer milletlerden ayıran en önemli unsur geleneksel giysiler olduğundan Kazaklar maddi kültürlerinin göstergesi olan giysilerine önem vermişlerdir. Bu çalışmada, farklı ve özgün giyim unsurlarına sahip Kazak geleneksel kadın giysilerin model, kumaş, renk, desen, malzeme ve süsleme özelliklerinin tespit edilerek; gelecek kuşaklara aktarılması, Kazak kadın giyiminde yer alan unsurlardan esinlenerek çağdaş kadın giysi tasarımlarının yapılması amaçlanmıştır. Bu amaçla Kazak geleneksel kadın giysilerinden esinlenilerek giysi tasarımı unsur ve ilkeler doğrultusunda abiye kadın giysi tasarımları yapılmıştır. Çalışma kapsamında geleneksel giyim model ve süsleme unsurlarını ön plana çıkaran 30 farklı modelde giysi çalışma çizimi yapılmıştır. Çalışmanın modele karar verme aşamasında çalışma çizimlerinden seçilen 3 giysi modeli için yapılan alternatif çizimler ile modeller geliştirilmiştir. Üretim için karar verilen 1 modelin model analiz formu ile ayrıntıları tanımlanarak çalışmada sunulmuştur. Kazak kadın giysilerinin çağdaş giysi tasarımlarında esin kaynağı olarak kullanılması amacına yönelik yapılan değerlendirilme sonucunda; süsleme unsurlarının ve model özelliklerinin yeni tasarımlara uygulayabileceği sonucuna varılmıştır. Çalışmada sunulan örnek tasarım süreci uygulamasının moda tasarımı eğitimi alan kişilere veya moda sektöründe çalışan profesyonel tasarımcılara özgün giysi tasarlamada yol gösterici olacağı ve katkı sağlayabileceği düşünülmüştür. Ayrıca, çalışmanın Kazak geleneksel kadın giyim unsurlarının tanıtılması ve yaşatılması açısından da önemli olduğu düşünülmektedir. Geleneksel giyimlerden çağdaş tasarımlar ve moda sektörü açısından yapılabilecek öneriler getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: geleneksel, giyim, kazak, kültür, tasarım

## USE OF TRADITIONAL KAZAKH WOMEN'S CLOTHING IN DESIGN OF CONTEMPORARY WOMEN'S CLOTHING

### ABSTRACT

Considering that the most important factor that distinguishes a nation from others is clothing, Cossacks attached great importance to clothing as a part of their material culture. This study aims to identify models, fabrics, patterns, colors, materials and ornaments in traditional Cossack women clothes in order to transfer this information to future generations and design modern women clothes inspired by traditional Cossack women clothes. To this end, we designed evening gowns using clothing design principles and elements and by taking inspiration from traditional Cossack women's clothing. In this study, 30 different gown sketches were drawn that all emphasizing traditional models and ornaments. Sketches were developed based on alternative versions of 3 models developed during model selection phase of the study. We elaborated the model selected for production using model analysis form and presented this form in this study. We evaluated whether Cossack women clothes can be used as an inspiration for modern designs and concluded that model features can be used in new designs. We believe that the sample design process presented in this study can guide fashion students and professionals in designing original dresses. We also believe that this study is important for publicizing traditional Cossack women clothes. Here, traditional clothes were used for creating alternatives for modern designs and fashion sector.

Keywords: traditional, clothing, cossack, culture, design

<sup>1</sup>Doçent, Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, pinarozlu@gmail.com

<sup>2</sup>Yüksek lisans öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, ergeshovasayora@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Kültür; insanın bir toplumun üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, gelenek ve göreneklerle her türlü beceri ve alışkanlıklarını içeren karmaşık bir bütündür'. (Turan, 2005:16). Kültürün karmaşık ve gelişken olması geleneksel giyim tarzına da yansımış hiyerarşik yapı, ekonomik durum, toplumsal statü, meslekler ve uğraşı alanları giyim tarzını belirleyen birer etken olmuştur (Aydın, 2002: 28). Tarih içinde giyim kültürü incelendiğinde, her toplumun yaşayış biçimleri ve şartlarının etkisiyle birbirinden farklı özellikler gösterdikleri ve bunun sonucunda da geleneksel giysilerin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır (Özüs, Erden, Tufan, 2014: 636).

Kazak toplumunun özelliklerini, yaşam biçimini yansıtan geleneksel Kazak giysileri, geçmişten günümüze gelen en güzel miraslarımızdandır. Bu giysiler incelendiğinde, geçmişin sanat anlayışını, yaşam tarzını görmek mümkündür. Giysiler ayrıca, Kazak insanın zevkini, inceliğini, ortaya koyan bir belge niteliğindedir. Kazak geleneksel kadın giysileri; giysi çeşidine, kullanım şekline, sosyal durumuna, yaş kategorilerine göre ayrılarak; iç giyim, dış giyim, mevsimlik giyim, gündelik giyim ve özel giyim şeklinde farklılık göstermektedir.

İç Giyimler	Dış Giyimler	
<b>Üst Beden</b> İş köylek (İç göynek) Köylek (Elbise)	<b>Yazlık</b> <b>Üst Beden</b> Qamzol (Yelek)	<b>Kışlık</b> <b>Üst Beden</b> Küpi
<b>Alt Beden</b> Dambal (Şalvar)	Şapan(Cüppe) Şekpen <b>Alt Beden</b> Şalbar (Pantolon) Beldemşe (Etek)	Kırmızı ton (Kırmızı cüppe) Işık
<b>Başlıklar</b>		
	<b>Gündelik Baş Giyim</b>	<b>Özel Baş Giyim</b>
	Taquiya, Börk, Qarqara	Saukele, Qasaba, Kıymesek, Şılauş

Tablo 1. Kazak Kadın Giysi Türlerinin ve Aksesuarlarının Sınıflandırılması (Takişeva, Asanova, 2011: 155)

Kazak geleneksel kadın giyimi genellikle bol kesimli, uzunluğu topuğa kadar gelen, insan vücudun tamamını kapatma özelliği taşımaktadır. Kazakların en önemli giysi türleri arasında yer alan köylek, qamzol ve taquiya model, kumaş, renk, malzeme ve süsleme özellikleri açısından değerlendirildiğinde ise mevsim ve kullanım amacına göre farklılıkları ortaya çıkmaktadır.

### • Kazak Geleneksel Kadın Giyimleri

Köylek, Kazak kadın giyiminin en eski ve en önemli, vazgeçilmez iç giyim türüdür (Resim 1).



Resim 1. Kadın köyleği  
(Kazakistan Devlet Müzesinde, 25430 numaralı giysi)

Model özellikleri açısından değerlendirildiğinde dik yakalı, eteği kloş biçimli, kol uzunluğu dirseğe kadar, bol kesimli veya bol verev kesim özelliklerindedir. Ayrıca köyleklerin giyen kişinin yaşına göre modelin farklılaştığı da anlaşılmaktadır. Genç kız köyleği beli dar kesimli ve etek boyu nispeten kısa olmasına rağmen, kadın köyleği bol kesimli, giysinin boy uzunluğu topuğa kadar gelmektedir. Özel günlerde ve gündelik giyilen köylek kullanım yerine göre, kumaş özellikleri açısından değişiklik göstermektedir. Özel günlerde giyilen Köylek'te kadife, ipek, yarı ipek, saten ve simli kumaşlar; gündelik Köylek'te ise pamuk, bez, çuha, basma kumaşlar kullanılmıştır. Köylekler renk özelliği açısından değerlendirildiğinde, giyen kişinin yaşına göre farklılık göstererek mavi rengin yaşlılar tarafından giyildiği, kırmızı rengin ise gençler tarafından giyildiği anlaşılmaktadır. Süsleme özelliği açısından yaş özelliklerine ve kullanım şekline göre değişiklik gösterse de, özel günlerde ve gündelik giyilen genç kız köylekleri arasında süsleme açısından farklılık görülmektedir. Genç kız köyleğinin eteği ve kol ağzı iki veya üç sıra fırfırdan yapılmış veya uc kısmı volanla süslenmiştir. Kadın köyleği ise düz ve sade olarak kullanılmaktadır. Özel günlerde giyilen genç kız köyleğinin yaka çevresi, kol ağzı ve etek ucu canlı renk kumaş üzerine işlemler ve nakışlarla süslenirken, kadın köyleği daha sade olup, ancak varlıklı kadının etek ucu altın renkli ipliklerde yapılan işlemlerle süslenmektedir. Köyleklerde malzeme olarak genellikle nakış iplikleri, düğme, şerit, bant ve saçak; kullanıldığı malzemelerin renklerinde ise, altın, gümüş, sarı ve yeşil gibi canlı renklere rastlanmaktadır (Zaharova, Hodjaeva, 1964: 83-84).

Qamzol, köylek üzerinden giyilen ve yeleğe benzeyen dış giyim türüdür (Resim 2).



Resim 2. Kadının gündelik qamzolu (Takişeva, Asanova, 2011: 151)

Resim 2. Kadının gündelik qamzolu (Takişeva, Asanova, 2011: 151)

Qamzol gündelik ve özel gün giysisi olmak üzere ikiye ayrılarak, gündelik qamzol pamuklu kumaşlardan; özel günlerde giyilen qamzol ise kadife, ipek, saten ve simli kumaşlardan dikilmektedir. Qamzol model özellikleri açısından değerlendirildiğinde, yakasız, önden açık, eteği evaze kesimli, kolsuz veya kısa kollu model özellikleriyle giysinin boyu diz altında veya topuğa kadar gelmektedir. Qamzolun renk özellikleri kullanan kişinin yaşına göre değişmektedir. Genç kızlar çizgile açık renkli qamzol, kadınların ise mavi, sarı ve yeşil renklerde qamzol giymektedirler. Qamzolun ön açıklığı, yaka çevresi ve kol ağzı işleme ve nakışlarla süslenmektedir. Malzeme olarak, altın ve renkli, kalın şerit, iplik, toka, taş ve aplikeler kullanılmaktadır (Alinova, M., Alinova, G., Kabdyrova, 2008: 43).

Beldemşe, köyleğin üzerinden giyilen önden açık bir etek türüdür (Resim 3).



Resim 3. Kadın beldemşesi (Hinayat, Sujikova, 2011:190)

Beldemşe, gündelik giysi veya özel günlerde giyilen giysi olarak kullanılmaktadır. Özel günlerde giyilen beldemşenin kenar ve ön açıklığı samur kürkü ile yapılırken, gündelik beldemşe ise sade olarak dikilmektedir. Beldemşe kumaşları mevsim özelliklerine göre kışlık ve yazlık olarak ayrılarak, kışlık kalın kumaşlardan, yün ve pamuk ile astarlanırken, yazlık ise ince kumaşlardan astarsız olarak kullanılmaktadır. Özel günlerde giyilen beldemşe yarı ipek, ipek, parlak kadife kumaşlardan ve deriden yapılırken, gündelik beldemşenin ise çuha kumaştan yapıldığına da rastlanmaktadır. Beldemşenin modeli iç kısma katlanmış ve kuşak ile üst üste kapana açık ve evaze görünümlüdür. Beldemşenin uzunluğunun köyleğin etek üstüne veya topuğa kadar gelmektedir. Kuşak karton ile astarlanıp, gaze dikişleriyle dikilmesi sebebiyle serttir. Beldemşenin renklerinin giyen kişinin yaş özelliklerine göre değişerek, orta yaştaki kadınların canlı renkler, yaşlı kadınların siyah renkler giydiği görülmektedir. Giysinin süsleme özellikleri kullanım yerine göre, özel günlerde giyilenlerde plaka, gümüş para ve renkli iplikler nakış işlenirken, gündelik beldemşenin daha sade olduğu ve önden toka ile iliklendiği görülmektedir (Zaharova, Hodjaeva, 1964: 98).

Taqiya, Kazak genç kızların vazgeçilmez yazlık bir başlık türüdür (Resim 4).



Resim 4. Genç kız taqiyası

(Kazakistan Devlet Müzesinde, 8044 nolu başlıktır)



Taıya genç kızların evleninceye kadar giydiği başlıktır ve genellikle çuha, ipek ve kadife kumaşlardan yapılmaktadır. Başlığın alt kısmı için düz kumaştan kesilen dikdörtgen parça ile üst kısmı için üç veya dört ayrı üçgen parçanın birleştirilerek dikilmiştir. Gri, kırmızı ve yeşil renkler kullanılan taıyalar işleme, değerli taş ve puhu tüyü ile süslenmektedir (Abılqapqızı, 2011: 303).

Küpı, Kazakların çok eski zamanlardan beri giydikleri giysilerden biri olup, koyun veya devenin ilkbahardaki kalın, birbirine karışmış yününden yapılmış kışlık dış giysidir (Resim 5).



Resim 5. Kadın küpısı

(A. Galimbayeva, "Kazakh National Suit" albümünden, 1958)

Küpı kadife, çuha ve kalın kumaşlardan yapılıp, gündelik olarak giyilmektedir. Model özellikleri açısından dik yakalı, koltuk altından aşağı genişleyen evaze kesimlidir. Uzun ve bol kollu, ön açıklığı soldan sağa kapanan, uzunluğu diz altında olan modellerin yanı sıra yanları düz kesimli inen uzunluğu topuğa kadar gelen modellere de rastlanmaktadır. Renk özellikleri giyen kişinin yaşına göre farklılık göstermektedir. Genç kızlar açık renklerden, kadınlar koyu renklerden küpıler giymektedir. Süsleme özellikleri ise sosyal statüye göre değişerek, varlıklı kadın küpısının, deve yününden yapıldığı, yaka çevresine kunduz kürkü tutturulduğu ve saçaklarla süslendiği görülmektedir (Takişeva, Asanova, 2011: 160).

## 1.1. Giysi Tasarım Süreci

Giysi tasarım süreci araştırma ile başlar ve tasarım için kumaş, aksesuar, düğme gibi uygulamaya yönelik, somut malzemeler veya konsept ya da tema oluşturmaya yardım eden görsel esinlemeler toplanır. Bir sonraki aşamada trendler tespit edilir ve elde edilen kaynaklardan veya sonuçlardan renk ve hikaye panosu hazırlanır. Renk panosu; tasarımların dizilerini göstermek için hazırlanır ve panoya yansıtılabilmek için iplik, yün, boncuk, düğme vb gibi materyaller kullanılır. Hikaye panosu ise; renk, kumaş, süsleme ve yardımcı malzemelere sınırlama getiren modelin özgeçmişini sergileyebilir. Hikaye ve renk panosu doğrultusunda gerçek oranlarına uygun siluet üzerinde çalışma çizimleri yapılır. Çalışma çizimlerinde ortaya çıkan modeller tasarım unsur ve ilkeleri (siluet, çizgi, doku, renk, uyum, denge, ritim, vurgu ve bütünlük) açısından değerlendirilerek ilk çalışma çizimleri arasından seçim yapılarak modelde geliştirilmesi gereken hususlar tespit edilir. Bu aşamada yapılan çizimler giysi tasarımı çalışma çizimlerine alternatif olma amacı taşır. Alternatif model oluşturma çizimlerinde giysinın model, kumaş, renk, süsleme ve malzeme özellikleri de geliştirildiğinden nihai modele karar vermek konusunda yardımcı olan bir süreçtir. Karar verilen modelin özelliğini ayrıntılı bir şekilde açıklamak amacıyla model analiz formu hazırlanır.

## 2. ÇALIşMANIN AMAÇ VE ÖNEMİ

Bu çalışmada, giysi tasarımlarında esin kaynağı olarak geleneksel giysilerin kullanımı ile tasarım süreci uygulamalarını gerçekteşirmek amaçlanmıştır. Bu genel amaç doğrultusunda seçilen Kazak geleneksel kadın giyim örnekleri ile çağdaş kadın giyim tasarım sürecinde model tasarlama süreci gerçekteşirilmifitir.

Milli kültürün ve milli kimliğin bir parçası olan geleneksel giysilerin yaşatılması büyük önem taşımaktadır. Ancak bu giyimleri yaşatmak için günlük hayatta bu giysilere daha fazla yer vererek "olduğu gibi" kullanmak günümüz şartlarında çeşitli nedenlerle mümkün olamamaktadır. Geleneksel giysilerin kumaş, model, renk, süsleme ve malzeme özelliklerinden esinlenerek, ancak özgün ve çağdaş giysi tasarımları bu kültürü korumak ve yaşatmak ile giysi kültürünü korumak, giysileri tanıtmak ve yaşatmak mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, Kazak geleneksel kadın giyim özelliklerini ortaya koyma ve giysi tasarım sürecinde geleneksel giyimi esin kaynağı olarak kullanma durumunu örnekleendirme açısından önem taşımaktadır.



### 3. YÖNTEM

Tasarım sürecinde, Kazak geleneksel kadın giyim öğelerinin esin kaynağı olarak kullanılması ile giysi tasarım sürecinin uygulamalarının örneklendirilmesini amaçlayan bu çalışmada; betimsel yöntem kullanılmıştır. Betimsel yöntem ilgilenilen ve araştırılmak istenen problemin mevcut varolan durumunu ortaya koymaya yöneliktir. Dolayısıyla tasarımlarda esin kaynağı olarak kullanılan Kazak geleneksel kadın giyimi özelliklerini belirlemek amacıyla verilerinin elde edilmesinde Kazakistan Devlet Müzesinden temin edilen fotoğraflar taranarak, doküman incelemesi yapılmıştır. Araştırma kapsamında yer alan giysi örnekleri doküman incelemesi teknikleri ile sistematik olarak incelenip, elde edilen bilgileri düzenlemek amacıyla giysi analiz formu kullanılmıştır. Giysilerde kullanılan kumaş, model, renk, süsleme ve malzeme özellikleri ile ilgili bilgilerin yer aldığı giysi analiz formu doğrultusunda köylek, qamzol ve taqiya ayrıntılı olarak analiz edilmiştir.

Kazak geleneksel kadın giyim unsurlarının model, kumaş, renk, motif, malzeme ve süsleme özelliklerinden esinlenilerek 30 giysi model çalışma çizimleri yapılmıştır. Tasarımlar sulu boya tekniği ile ve farklı kalemlerle zenginleştirilmiştir. Temayı en iyi yansıtan 3 tasarım seçilerek, altı farklı alternatif giysi çizimi ile tasarımda model geliştirme aşaması gerçekleştirilmiştir. Son olarak ise geliştirilen modeller arasından üretilecek 1 modele karar verilmiştir. Modele karar verilirken giysinin giyilecek yere uygunluğu, ekonomikliği, fonksiyonelliği, kullanılabilirliği, silüet, çizgi, renk, doku, uyum, denge, bütünlük, ritim ve vurgu özellikleri dikkate alınarak seçilmiştir. Kazak geleneksel kadın giysilerinin iki parçalı olmasından yola çıkılarak (köylek, qamzol) giysi iki parçalı (elbise ve yelek) ve aksesuar olarak (taqiya) başlık tasarlanmıştır. Karar verilen model için üretime hazırlık iş ve işlemleri gerçekleştirilmiştir.

### 4. BULGULAR

#### 4.1. Kazak Geleneksel Kadın Giyim Özellikleri

Bu bölümde çalışmanın ilk alt amaç doğrultusunda incelenen Kazak geleneksel kadın giyimine ilişkin elde edilen bulgulara yer verilerek, esin kaynağı olarak belirlenen köylek, qamzol ve taqiya için giysi analiz formu hazırlanmıştır. Giysi analiz formunda giysinin envanter numarası, nereden temin edildiği, model, kumaş, renk, süsleme ve malzeme özellikleri yer almıştır.

#### Form: 1a. Giysi Analiz Formu

##### Giysi Adı: Köylek



Fotoğraf 1. Köylek Ön Görünüm

**İlgili Koleksiyon:** 2066 numaralı, Kazakistan Devlet Müzesine ait giysi.

**Model Özellikleri:** Verev kesimli, göğüs altından dikişli sıfır yakalı köylektir. Kol oyuntusu geniş biçimli olup, kol verev kesimlidir.

**Kumaş Özellikleri:** Şifon.

**Renk:** Beyaz.

**Süsleme Yöntem ve Tekniği:** Kol ağzı ve etek ucu iki sıra firfırlarla süslenip, etek ucundan pullar birbirine sık aralıkla yapıştırılmışken, yukarıya doğru pul sıklığı azaltılmıştır.

**Kullanılan Malzemeler:** Kumaş, iplik, düğme, pul.

#### Form: 1b. Giysi Analiz Formu

##### Giysi Adı: Qamzol



Fotoğraf 2. Qamzol Ön Ve Arka Görünüm

**İlgili Koleksiyon:** 101 numaralı, Kazakistan Devlet Müzesine ait giysi.

**Model Özellikleri:** Yakasız, derin kollu, göğüs altından aşağı genişleyen, kloş biçimli bir elbisedir.

**Kumaş Özellikleri:** kadife,

**Renk:** Kahve, sarıdır.

**Süsleme Yöntem ve Tekniği:** Stiliz edilmiş hayvansal motif ile qamzol'un ön yakasından etek ucuna kadar, arka tarafında uç kısmı da gümüş iplikle işlenmektedir.

**Kullanılan Malzemeler:** Kumaş, astar, kahve, ten renkli iplik, pul, işleme iplikti.

#### Form: 1c. Giysi Analiz Formu

##### Başlık Adı: Taqiya



Fotoğraf 3. Taqiya Ön Görünüm

**İlgili Koleksiyon:** 25431 numaralı, Kazakistan Devlet Müzesine ait giysi.

**Model Özellikleri:** Taqiya'nın alt kısmı uzun dikdörtgen biçimli kesilip, iki ucu birleştirilmektedir. Üst kısmı daire şeklinde biçilip, alt parça ile birleştirilmektedir. Alt ve üst parçaları kartonla desteklenmektedir.

**Kumaş Özellikleri:** Kadife

**Renk:** Turuncu, yeşil ve sarı.

**Süsleme Yöntem ve Tekniği:** Süsleme amaçlı, farklı renk aynı kumaştan hayvansal motif uygulamp, aplike edilmiş ve boncuklar ile süslenmiştir.

**Kullanılan Malzemeler:** Kumaş, astar, turuncu, altın renkli iplik, boncuk ve karton.

Resim 5. Kadın küpüsü

(A. Galimbayeva, "Kazakh National Suit" albümünden, 1958)

#### 4.2. Çağdaş Kadın Giysi Tasarımları

Çalışma çizimlerinde Kazak geleneksel kadın giysi örneklerinin incelenmesiyle belirlenen model ve süsleme özellikler doğrultusunda özgün giysi tasarımı çalışmasında ön çalışma olarak 30 kadın abiye giyimi tasarlanmıştır. Tasarlanan bu giysilerin çalışmasında ön çalışma olarak süsleme teknikleri ve motifleri, geleneksel giyimlerin süsleme unsurlarının modernizasyonu yoluyla oluşturulmuştur.



Model 1

Model 2

Model 3

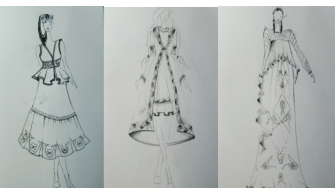
Model 4

Model 5



Model 6

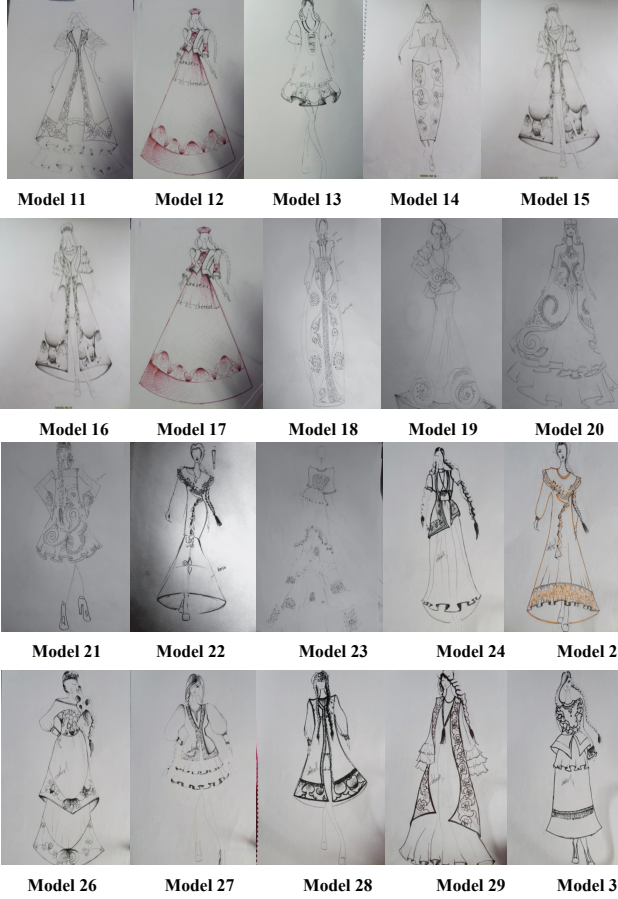
Model 7



Model 8

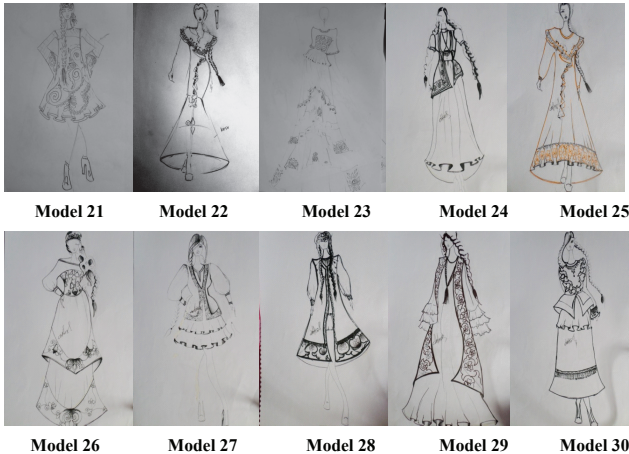
Model 9

Model 10



Resim 4.2. 30 adet özgün tasarımdan oluşan kadın abiye giyim tasarımları

Model geliştirme: Alternatif çizimde; çalışma çizimlerinden kumaş, renk, süsleme ve malzeme özelliklerinden yola çıkarak öğeler seçip, tasarım unsurlarını vurgulayarak yeniden düzenleyip değerlendirmek için model geliştirmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışma çizimleri arasından alternatifler geliştirmek üzere 7, 11,12 modeller seçilip, elbisenin etek ve yelek boyu, genişliği, yakası, kol formu ve süsleme unsurlarında değişiklikler yapılarak alternatifler sunulmuş ve nihai çalışacak modele karar verilmiştir.



Resim 4.3. 7, 11, 12 numaralı modellerden alternatif çizimler ile geliştirilen modeller

Üretilecek Modele Karar Verme: Yapılan tüm çalışma çizimleri sonucunda en iyi sonucu model, kumaş, süsleme özellikleri bakımından, Kazak geleneksel kadın giyimini yansıtan abiye kadın giyimine daha uygun ve üretilebilir olması açısından 4. modelin vereceği düşünüldüğünden üretilmek üzere seçilip, model analiz formu hazırlanmıştır.

#### Çizelge 4.1. Model Analiz Formu

ÜRÜN: Elbise ve Yelek		SEZON: 2015 YAZ/SONBAHAR KOLEKSİYONU
TASARIMCI: SAYARA VERGESHOVA.		TARİH: 14.07.2015
GIYSİ TÜRÜ: ÖZEL GÜNLERDE GIYILEN GIYSİ VE BAŞLIKTIR		
Ön	Arka	<b>BIÇIM TANIMLAMA</b> <b>ELBİSE:</b> Uzunluğu diz üstündedir. Çift kat volanla şifondan yapılmaktadır. Sıfır yakalı olup, belden kesikli ve ön, arkada pens mevcuttur. Kol, yerev kesimli, takma kol özelliğindedir. Alt kolun uzunluğu dirseğe kadar gelip, üst kolun uzunluğu dirseği
		<b>YELEK:</b> 'V' yakalı olup, bele oturan ve aşağı doğru genişletilmektedir. Yeleğin, arkası pensli, belden kesiklidir. Yeleğin yaka çevresi, ön kenarı ve etek ucu 'it kuyruk' isimli motif ile keçe oyma tekniği kullanılarak oyulmuştur. <b>BAŞLIK:</b> Geleneksel modelde biçilip, başlığın sadece üst parçası uygulanmamıştır. Süs amaçlı, başlığa uygulanan motifler oyulmuştur. <b>Model çizimlerinde:</b> Volan ve motifler etkili olan unsurlardır.
<b>DETAYLI ÇİZİMLER</b> 		<b>KULLANILAN MALZEME</b> Elde edilen şifon 2 m, duvak tüllü 1.50cm ve keçe 1.65cm miktarındadır. Modelde ise kullanılan kumaş miktarı şifonda; 1.65cm*2.10 cm, duvak tüllünde 48* 68 cm'dir. Keçe miktarı; 1.65*72 cm'dir. Bir adet düğme, kırmızı ve mavimsi yeşil iplikler.
<b>KALIP LİSTESİ</b> <b>ELBİSE:</b> Ön beden: 1 adet, Arka beden: 1 adet, Etek: 1 adet, Kol: 4 adet, Volan parçası: 2adet, Yerev biye parçası: 1 adet. <b>YELEK:</b> Ön beden: 2 adet, Arka beden: 2 adet, Sağ alt parça: 1 adet, Sol alt parça: 1 adet.		

Resim 4.2. 30 adet özgün tasarımdan oluşan kadın abiye giyim tasarımları

#### 4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Ulusal kültürleri yoğun bir şekilde etkisi altına alarak yok eden küresel kültürün etkilerinin azaltılmasında geleneksel kültür öğelerinin kullanılması önemli bir husustur. Kazak kadın giysilerinin çağdaş giysi tasarımlarında esin kaynağı olarak kullanılması amacına yönelik olarak yapılan değerlendirilmede ise; süsleme unsurlarının ve model özelliklerinin yeni tasarımlara uygulayabileceği sonucuna varılmıştır. Toplum değerlerini korumak ancak kültür değerlerine sahip çıkmakla mümkün olur. Bu da kültür değerlerini ele alarak işlemek, ilgi çekici kılmak çeşitli çalışmalar yapmakla sağlanabilir. Kültür değerleri geniş kitlelere ulaştırmak ve önemini ortaya koymak gerektiği düşünülmektedir. Giysi tasarımında geleneksel giyim unsurlarının kullanılması tasarımcılara farklı bakış

açıları ile esin kaynağı sağlayabileceği gibi tasarımlarda özgünlüğü de katkı getirebilmektedir. Çalışmanın sonucunda; Kazak geleneksel kadın giysilerinin model özellikleri açısından göğüs altına kadar vücudu saran, etek ucuna doğru genişleyen özellikler de olduğu görülmüştür. Kumaşlarda beyaz, kahve ve turuncu, astarda ise bej rengin kullanıldığı tespit edilmiştir. Kumaş cinsi olarak şifon ve kadife kullanıldığı, süsleme malzemesi olarak pul, gümüş, altın sim iplik, boncuk ve karton kullanıldığı görülmüştür. Qamzol ve taqiyada stilize edilmiş hayvansal ve geometrik motifler simli altın ve gümüş iplikle işlenip, süslenildiği saptanmıştır.

Çalışmada sunulan örnek tasarım süreci uygulamasının moda tasarımı eğitimi alan kişilere veya moda sektöründe çalışan profesyonel tasarımcılara özgün giysi tasarlamada yol gösterici olacağı ve katkı sağlayabileceği düşünülmüştür. Ayrıca, çalışmanın Kazak geleneksel kadın giyim unsurlarının tanıtılması ve yaşatılması açısından da önemli olduğu düşünülmektedir.

Geleneksel giyimlerden çağdaş tasarımlar ve moda sektörü açısından yapılabilecek öneriler;

- Kazakların zengin giyim kültürü Batı etkisinde gelişen moda sektörüne farklı bakış açıları kazandırabilir.
- Geleneksel giyimlerden esinlenilerek tasarlanan özgün çağdaş giysiler oluşturmak ve ulusal ve uluslararası platformlarda tanıtmak,
- Geleneksel giysilerin unsurlarından yola çıkılarak farklı, özel gün, günlük ve spor giysi tasarımları yapmak,
- Araştırmalar doğrultusunda incelenen geleneksel giysiler hem aslına uygun olarak hem de yeni tasarımlara dönüştürerek üretime geçirmek,
- Ülke tanıtımı açısından manevi değerlerimizi taşıyan geleneksel giysileri, saklanmakla yetinilmemeli, bu giysiler çoğaltılarak değerlendirilmelidir.

## KAYNAKÇA

- Abılqazı, E. (2011). Qazaq Ayelderining Ulttik Kıyım Keşekteri. Almata: Vestnik Kaznu, (4) , 134.
- Alinova, G., Alinova, M., Kabdyrova, L. (2008). İstoriya Kazahskogo Kostyuma. Pavlodar: (12) , 43.
- Aydın, Semiha, Gülşen, Erenler, Çakar. (1993). Çağdaş Giysi Tasarımında Öge ve Prensipler. 1. Türkiye Hazır Giyim ve Konfeksiyon Kongresi Bildirisi, İstanbul.

Ertürk, N., Erdoğan, D. (2012). Bir Moda Tasarımcısının Koleksiyon Hazırlama Süreci

Ve Simay Bülbül Örneği. Kırgızistan: Akademik Bakış Dergisi, 29, 4.

Ergalieva, J., Şakizadaulı, N. (2000). Kazak Kültürü. Almata: Al Farabi kitabevi, (2), 77.

Galimbayeva, A. (1958). "Kazakh National Suit" albümünden illüstrasyon.

Hinayat, B., Sujikova, A. (2011). Qazaq Halqining Ulttik Kıyımderi. Almata: Almatıkıtap Yayınevi, (17), 190.

Kazakistan Devlet Müzesine Ait 25430 Nolu Köylek.

Kazakistan Devlet Müzesine Ait 8044 Nolu Taqiya.

Kazakistan Devlet Müzesine Ait 2066 Nolu Köylek.

Kazakistan Devlet Müzesine Ait 101 Nolu Qamzol.

Kazakistan Devlet Müzesine Ait 25431 Nolu Taqiya.

Koca, E.ve Koç, F., (2009). Giysi Tasarımında Yaratıcılık. e- Journal of New World Sciences Academy: (4),1.

Özus, E., Erden,F., Tufan, M. (2014). Konya Geleneksel Kadın Kıyafetlerinden Günümüze Yansımalar. Konya: International Journal of Science Culture and Sport, (1), 636.

Takişeva, G., Asanova, S. (2011). Modellirovanie İ Hudojestvennoe Oformlenie Odejdi. Astana: Foliant Yayınevi, (2),155-168.

Zaharova, İ., Hodjaeva, R. (1964). 19-20. Gasırlarda Qazaq Ulttik Kıyımı. Almata: Nauka Yayınevi, (2),130.

# NUBAR TEKYAY'A AİT HÜZZAM KEMAN TAKSİMİNİN ANALİZİ

Murat GÜREL<sup>1</sup>



## ÖZET

Nubar Tekyay (1905-1955), Cumhuriyet dönemi Müsîkî tarihimizde, Türk Müsîkîsi tavrı ile keman icrâcılığında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Tekyay, Müsîkî tarihimizin kayıtlarına ulaşılabilen önemli kemân icrâcıları arasında yer almış, kendine has icrâsı ile sonrasında gelen kemânileri teknik ve tavır özellikleri bakımından etkileyip yol göstermiş, tavrı günümüzde ekol olarak kabul edilmiştir. Çalışmamızda Nubar Tekyay'a ait Hüzzam taksim notaya alınmış, taksim teknik, melodik ve nazari açıdan analizi yapılmıştır. Teknik analiz ile, keman icrâsında pozisyon ve süsleme teknikleri kullanımı analiz edilerek açıklanmıştır. Melodik analiz ile, taksimindeki cümle, sekileme, tartım kullanımı ve ritmik değişkenlikler ortaya çıkarılmıştır. Nazari analiz ile, taksim tamamı cümle cümle ayrılarak makam seyri, geçki ve perde kullanımları açıklanmıştır. Çalışmada elde edilen bulgular doğrultusunda Nubar Tekyay'ın icrâ tavrı, keman icracılarının kullanımına sunulmak maksadı ile somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Nubar Tekyay, Keman, Kemâni, Hüzzam, Taksim

## THE ANALYSE OF NUBAR TEKYAY'S HUZZAM VIOLIN TAKSİM

### ABSTRACT

Nubar Tekyay (1905-1955), makes a contribution to occur taksim tradition in Turkish Music Performing Style with violin in Republic period music history. Tekyay takes part in, among significant violin performers that reach in music history record and also with his own specific perform he leads violin performers, coming after him. Furthermore, he effects them in terms of technical and performing style. His performing style has been regarded as ecole nowadays. In this study, Nubar Tekyay's taksim is notated and analyzed in terms of technical, melodic and theoretical analysis. By technic analyzing, position in violin perform and ornament techniques usages are explained. By melodic analyzing, phrase, step, rhythmic usage and rhythmic variables are revealed. By theoretical analyzing, sebarably phrase of taksim, melodic movement of the makam, modulation and pitch usages are explained. With findings in this study, Nubar Tekyay's performing style is embodied with the purpose of coming into use to violin performers.

Keywords: Key Words: Turkish Music, Nubar Tekyay, Violin, Violin Performer, Violinist, Huzzam, Taksim

<sup>1</sup>Doktora öğrencisi, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitimi Bölümü, muratgurel@gazi.edu.tr

Kökünü 16.yy sonlarına dayanan ve ilk olarak batı müziğinde kullanılan kemandan önce, Türkler yaylı saz olarak yalnız ıklığ çalgısını çalmıştır. Iklığ, Farsçadaki adı ile kemañçe-rebap şeklinde adlandırılmıştır. Keman ismi ise ıklığa sürtülen yayın farsça karşılığı olarak bilinmektedir. (Gazimihal, 1961: 125). 17.yy'nin başlarından itibaren keman çalgısının Türk Müsiki'sinde kullanımına dair çeşitli görüşler mevcuttur. 1697 yılında, ilk olarak yazar Perraul, "Paralles des Anciens et des Modernes"<sup>1</sup> adlı kitabında, Fransa'da İstanbul elçisinin evinde İran asıllı bir Türk kemâni ile Fransız kemancısının sırayla birer parça çaldıklarını ardından birbirlerinin çaldıklarını tekrarlamaya çalıştıklarını anlatmıştır (Aksoy, 2003: 106). 1737'lerde, İstanbul'da ve İzmir'de bulunan İsviçreli ressam J.E. Liotard'ın çizdiği "Keman Çalan Türk Müzisyenler" adındaki resim, o dönemde Osmanlılarda keman çalgısının kullanıldığını gösteren ilk resimdir (Uslu, 2009: 73).

Türk Müsiki'si keman tavrı ile icrâcılıkta bilinen ilk isim konusunda da çeşitli görüşler bulunmaktadır. 1751'de yazılan Fonton'un eserinde "amâ Kemâni Corci"den (1680? - 1775?) Türk topraklarına batı kemanını getiren ilk kişi olarak bahsedilmiştir. (Uslu, 2009: 73) Fonton'un tespitini<sup>2</sup>den iki yüzyıl sonra 1961'de Gazimihal'de Rum asıllı amâ Kemâni Corci'yi ilk keman icrâcısı olarak anlatmıştır (Gazimihal, 1961:125). Öte yandan Gazimihal, 13.yy'dan beri Ceneviz ve Venedik mahallelerinin bulunduğu İstanbul ve Trabzon şehirlerinde, o dönemin Levantenleri<sup>2</sup> arasında eski viol<sup>3</sup> şekillerinin kullanılmış olabileceğini, C.Fonton'da, violün çok önceleri Galata meyhanelerinde çalınmış olabileceğini belirterek, Kemâni Corciden önce, Türk Müsiki'si keman tavrı ile icrâcılık yapan fakat adı bilinmeyen icrâcıların bulunmuş olabileceğini belirtmişlerdir (Gazimihal, 1939: 80).

Cumhuriyet dönemi Türk Müsiki'si tarihinde kendisinden sonra gelen kemânileri teknik ve tavrı özellikleri bakımından etkileyip yol gösteren, Türk Müsiki'si tavrında keman icrâcılığında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunan, müsikî tarihimizin kayıtlarına ulaşılabilen önemli kemân icrâcıları arasında yer alan, çalışmamıza Hüzzam taksimi ile kaynaklık edecek ekol isim Nubar Tekyay'dır.

Nubar Tekyay'ı, 20.yy'ın önemli solistlerinden Alâeddin Yavaşca, "üstün vasıflara sâhip sazende"<sup>3</sup>(Yavaşca, 1928: 7), ud virtiözü Cinuçen Tanrıkorur, ud icrâ tavrını geliştirirken yaralandığı

icrâcıların başında gelen kemâni (Tanrıkorur, 2009: 319), müzik eleştirmeni Doğan Hızlan, Hakkı Derman ve Sadi Işılay ile birlikte Cumhuriyet döneminin en önemli üç kemâni'si içerisinde yer alan isim (Başar, 2006: 64), tanbûrî Sadun Aksüt, "fevkalâde tekniği, hâkimane çalgısı ile dinleyenleri büyüleyip keman sazında tam bir üstad olan icrâcı" (Aksüt, 1967:80), Müzikolog Yavuz Özüstün ise "Nubar başka bir hikayedir, keman ancak Nubar gibi devlerin elinde alaturkada kullanılan bir saz olabilir." (<http://www.musikidergisi.net/?p=1480>), şeklinde anlatmaktadır. 1905 yılında doğan Tekyay (Öztuna, 2006: 386), müsikî eğitimini babası bestekâr ve udî Arşak Çömlekçiyan'dan almış (Sözer, 1964: 418), 13 yaşından itibaren 8 yıl (1918-1926) süre ile babasının yönettiği fasıllarına katılmış (Öztuna, 2006: 386), üstün keman tekniği ve müsikî anlayışı ile kısa zamanda şöhreti yakalayarak (Aksüt, 1967:80) döneminin en iyi kemânileri arasında yer almıştır (Öztuna, 2006: 386). 1927'de kurulan ilk Türk radyosu "Telsiz"de 4 Temmuz 1928 yılında dönemin üstad icrâcıları, Hakkı Derman, Rafet Altıparmak, Şükrü Tunar, Ahmet Yatman, Kadri Şençalar,ERCÜMENT Batanay, Hasan Erkoç, İsmail Karakaş, Yaşar Anlı ile birlikte kayıtlarda bulunmuştur (Özalp, 2000: 253). 1928-1937 yılları arasında "Columbia", "Sahibinin Sesi" ve "Pathe" plak şirketleri için udî Nevres, Mesut Cemil, ve Sadi Işılay eşliğinde, Lale ve Nerkiş hanımlara eşlik ederek, ayrı ayrı ve birlikte 100'ü aşkın plak doldurmuştur Bahsi geçen plak çalışmalarındaki taksimlerinde sergilediği, makam seyri ve geçki anlayışı, kullandığı süsleme teknikleri, zengin motif ve cümle çeşitliliği, kabul gören taklit edilmeye çalışılan keman tonu ile alanında yetkin bir keman icrâcısı olduğunu müsikî camiasına kanıtlamıştır. Üstad Münir Nureddin Selçuk'un ilk plaklarında Tanbûrî Mesut Cemil, Rûşen Kam, Refik Fersan, Fâhire Fersan, Fevzi Aslangil ile birlikte icrâcı olarak bulunan ve (Öztuna, 2006: 274) Türk Müsiki'si'nin yanında batı müziğine de vâkıf olan Tekyay (Aksüt, 1967:80), 22 Şubat 1930'da Fransız Tiyatrosu'nda, Kemañçevî Ruşen Kam, Tanbûrî Mesut Cemil ve Kânuni Artaki Candan ile birlikte Münir Nureddin Selçuk'a eşlik ederek Türk Müsiki'si'ndeki ilk Avrupâî konseri veren heyette bulunmuştur (Öztuna, 2006: 274). Atatürk huzurunda birçok kez Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Tanburî Selahattin Pınar, Hâfiz Yaşar, Necati Tokyay, Şükrü Tunar, Niyazi Seyhun, Yorgo Bacanos ve Aleko Bacanos ile birlikte meşklerde bulunan Nubar'a "Tekyay" soyadını da methiyelerine mazhâr olduğu Atatürk vermiştir (Hüdavendigar, 1999: 158). 1990 yılında çıkan, içerisinde Safiye Ayla, Hâfiz Osman Efendi, Münir Nureddin Selçuk, Hâfiz Burhan,

<sup>1</sup>Eskilerle yenilerin karşılaştırılması.

<sup>2</sup>Büyük liman kentlerinde ticaretle uğraşan gayrimüslimlere verilen ad. (T.D.K. Güncel Türkçe Sözlük 2013)

<sup>3</sup>Keman ailesine ait, dört farklı boyu, altı ve yedi teli olan çalgı.

Şükrü Tunar, Haydar Tatlıyay, Tanbûrî Cemil Bey gibi üstadların 1906 - 1949 yılları arasında icrâ etmiş olduğu eserlerin bulunduğu, Master of Turkish Music (Türk Müsîkîsi'nin Ustaları) albümünde keman taksimi ile yer almış "taksim formunu zirveye ulaştıran kemancı" olarak adlandırılmıştır (Özdoğan, Üstel, Karakaşlı, Kentel: 88).

## 1. NUBAR TEKYAY'A AİT HÜZZAM TAKSİMİN TEKNİK AÇIDAN ANALİZİ

### 1.1.Nubar Tekyay'ın Hüzzam Taksimindeki Pozisyon Kullanımı

Büyükaksoy pozisyon (1997) terimini, konum olarak adlandırmış, "tuşede parmak ve elin yeni bir konuma geçmesine tam konum, elin tuşeye temas noktası değiştirilmeden, sabit tutularak yalnızca parmakların uzatılması ile gerçekleştirilen konum değişikliğine yarım konumdur" (s. 10) tanımı yapmıştır. Keman ile Türk müziği tavrında icrâcılık tarihinde, pozisyon bilgisine sahip, taksimlerinde pozisyon kullanan kemanilerin başında Nubar TEKYAY gelmektedir. Nubar TEKYAY'dan önce ve onun döneminde Türk müziği tavrında icrâcılık yapan kemanilerin icrâlarına dahil etmediği pozisyon kullanımı, Nubar TEKYAY ile birlikte icrâlarda yer almaya başlamıştır.



Örnek, 13.-14.satır

Örnekte Tiz Nevâ sonrasında Tiz Hüseyinî, Tiz Eviç, Tiz Gerdâniye ve Tiz Muhayyer perdeleri icrâ edebilmek için pozisyon kullanımına ihtiyaç duyulmuştur. Tiz Nevâ perdesi III.pozisyonda icrâ edilmiş, Tiz Eviç perdesi 2.parmakla IV.pozisyonda çalınarak Tiz Muhayyer perdesinin icrâ edilebilmesine olanak sağlanmıştır. 2.satırda, Tiz Hüseyinî perdesindeki puandorgun ardından Tiz Çargâh notası ile birlikte 1.pozisyona geçilmiştir.

### 1.2.Nubar Tekyay'ın Hüzzam Taksiminde Kullandığı Süsleme Teknikleri

Süsleme teknikleri, eserin usulünü bozmaksızın yapılan, küçük nota yazımları ile gösterilen, değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alan çok kısa değerlikli...notalardır. (YAHYA KAÇAR, 2009: 28) Süsleme teknikleri icrâcıdan icrâcıya farklılık gösterebilen, besteye ve icrâya dâhil olup icrâcının

yorum gücünü-alanındaki yetkinliğini gösteren, (GÖNÜL, 2010: 37) icrâcılar tarafından doğaçlama kullanılan, bilinçli olarak veya alışkanlıkla icrâ edilen nota dışı bezeyişler (AYANGİL, 2007: 567) icrânın tavrını etkileyen en önemli unsurlardan biri olarak tanımlanabilir. Nubar Tekyay'ın Hüzzam Taksim icrâsında kullanmış olduğu süsleme teknikleri çarpma, çift çarpma, vurkaç çarpma, üçlü çarpma, glissando/kaydırma, çarpma glissando, trill, vibrato, stakato, puandorg, virgüller/kısa duraklamalar ve dem sesi/pedal ses kullanımı alt başlıklarında örnekler ile incelemiştir.

### 1.2.1.Çarpma

Değerini asıl notadan önce veya sonra alan...çok kısa değerlikli notalardır. Çarpma üzeri çizili küçük sekizlik nota ile gösterilmektedir. (YAHYA KAÇAR, 2009: 28) Çarpma süsleme tekniğinin, Tekyay tavrına ve taksimindeki cümlelere etkisini belirgin biçimde ortaya koyabilmek için, çarpmaların kullanıldıkları cümlelerin tamamı alınmıştır.

#### 1.2.1.1.Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalarda asıl nota kuvvetli zamana gelir ve kuvvetli çalınır. Çarpma notası ise zayıf zamanda yer alır. Çarpma, bağ işareti ile kendinden önceki notaya bağlanmaktadır.



Hüzzam Taksim 6.Satır

Örnekte 16'lık değerlikli, Gerdâniye, Muhayyer ve Hisâr perdelerinden sonra, notanın bir üst sesi ile çarpma yapılmıştır.

#### 1.2.1.2.Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Belirsiz Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan belirsiz çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaya göre belirsiz ve hafif icrâ edilen çarpma çeşididir. Belirsiz çarpma nota üzerinde "b." şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 25.satır

Örnekte onaltılık değerlikli üçleme kalıbının içerisinde, Muhayyer perdesine Tiz Segâh perdesi ile yapılan çarpmanın ardından, hafif nüansa geçilmiş Gerdâniye perdesine Muhayyer perdesi ile belirsiz çarpma yapılmıştır.

### 1.2.1.3. Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Vurgulu Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan vurgulu çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaya göre daha kuvvetli icrâ edilen çarpma çeşididir. Vurgulu çarpma nota üzerinde “v.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 22. satır

Örnekte Tekyay değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, belirsiz çarpma ve vurgulu çarpma örneklerini aynı cümle içinde kullanmıştır. Nevâ perdesine Hisâr perdesi ile vurgulu çarpma yapılmıştır.

### 1.2.1.4. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalarda asıl nota zayıf zamana gelir. Çarpma notası ise kuvvetli zamanda yer alır. Çarpma, bağ işareti ile kendinden sonraki notaya bağlanmaktadır.



Hüzzam Taksim 1. satır

Örnekte Segâh perdesi ile Çargâh perdesine, Eviç perdesi ile Hisâr perdesine çarpma yapılmıştır. Örnekte çarpma kuvvetli zamanda yer alarak içinde bulunduğu motife dinamik bir etki vermiştir.

### 1.2.2. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Belirsiz Çarpma

Bu çarpma çeşidi, değerini kendinden sonraki notadan aldığı halde kuvvetli değil zayıf zamana gelmekte ve belirsiz, hafif icrâ edilmektedir. Belirsiz çarpma nota üzerinde “b.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 23.-24. satır

Örnekte Gerdâniye perdesi ile Hisâr perdesine belirsiz çarpma yapılmıştır. Kuvvetli zamanda yer alması gereken çarpmaya zayıf zamanda yer verilerek icrâda nüans farklılığı yaratılmıştır.

### 1.2.3. Çift Çarpma

Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma notalarıdır. “ ” şeklinde küçük onaltılık ile gösterilir (YAHYA KAÇAR, 2009: 28) Çift çarpma asıl nota ve bir üst sesi, asıl nota ve bir alt sesi, küçük üçlü, büyük üçlü ve tam dörtlü aralıklara sahip notalardan oluşabilir.

#### 1.2.3.1. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çift Çarpma

Değerini kendinden sonraki notadan alan çift çarpmalarda asıl nota zayıf zamana gelir. Çift çarpma ise kuvvetli zamanda yer alır. Çift çarpma, bağ işareti ile kendinden sonraki notaya bağlanmaktadır.



Hüzzam Taksim 1.-2. satır

Örnekte Gerdâniye-Muhayyer çift çarpması ve Hisâr-Eviç çift çarpması kullanılmıştır. İki çift çarpma da asıl nota ve asıl notanın bir üst sesinden oluşmakta, asıl notaya geri gelinmektedir. Örnekte çift çarpma bağlı olduğu perdeyi veya ritm kalıbını vurgulayarak ön plana çıkarmıştır.

#### 1.2.3.2. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Belirsiz Çift Çarpma

Bu çarpma çeşidinde, değerini kendinden sonraki notadan alan çift çarpmanın aksine çift çarpma kuvvetli zamanda yer almaz ve belirsiz, hafif icrâ edilir. Belirsiz çift çarpma nota üzerinde “b.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 10.-11. satır

Örnekte Hüseyinî perdesine Hüseyinî ve Acem perdelerinin oluşturduğu çift çarpma ile çarpma yapılmıştır. İnci seyirde, Nevâ perdesinde buselik icrâ etmek ve devamında Segâh perdesi üzerinde Segâh hazırlık yapmak için donanımda yer alan Hisâr perdesi Hüseyinî perdesine, Eviç perdesi Acem perdesine



dönüşmüş, vurgulu icrâda bulunmamak için belirsiz çift çarpma kullanılmıştır.

### 1.2.3.3. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan, Glissando İle Birbirine Bağlanan Çift Çarpma

Bu süsleme tekniğinde, asıl sestem önceki çift çarpma arasında kısa zamanda glissando yapılmaktadır. Glissando ile birbirine bağlanan çift çarpmalar üçlü, dördü ve beşli aralıklarda kullanılmaktadır.

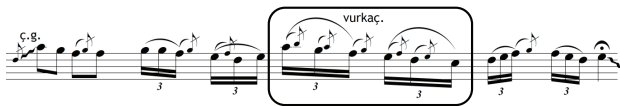


Hüzzam Taksim 3. satır

İncelenen örnekte boş telden dördü aralıkla çıkılarak glissando ile temiz sese ulaşılmaktadır. Çift çarpmanın arasında glissando yapılarak, dördü aralık geçişi yumuşatılmıştır.

### 1.2.4. Vurkaç Çarpma

Sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makam dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye... çarpılarak duyurulan bir süsleme türüdür. (GÖNÜL, 2010: 41) Vurkaç çarpmada nota kuvvetli kuvvetli zamanda, çarpma ise zayıf zamanda yer almaktadır. Vurkaç çarpma icrâsında, çarpmalar temiz ve belirgin olarak duyulmalıdır. Vurkaç çarpma nota üzerine "vurkaç." şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 7. satır

Örnekte Muhayyer perdesinden Çargâh perdesine kadar vurkaç çarpma kullanılmıştır. Onaltılık üçleme içerisinde vurkaç notaları 32'lik değerinde, motifin hızında azalma olmadan, eşit aralıklarla icrâ edilmiştir. Vurkaç çarpmanın geç duyurulması söz konusu değildir. Örnekte teknik düzeyi yüksek vurkaç çarpmalar icrâyı canlı ve kıvrak bir anlatım katmıştır.

### 1.2.5. Üçlü Çarpma

Asıl notanın önüne ya da arkasına konan, üç adet onaltılık notanın birleşmesi ile oluşan çarpma notalarıdır. " " şeklinde küçük onaltılık ile gösterilir. Değerini

kendinden sonraki notadan alan üçlü çarpma kuvvetli

zamanda, asıl nota ise zayıf zamanda yer alır. Üçlü çarpmada üç onaltılık nota eşit olarak icrâ edilmelidir.



Hüzzam Taksim 29. satır

Örnekte Hisâr, Nevâ, Hisâr perdeleri ile Çargâh perdesine üçlü çarpma yapılmıştır. Üçlü çarpma içerisinde icrâ edilen üç perde de eşit tartımla icrâ edilmiştir. Üçlü çarpma, nota değerliğini bağlı olduğu Çargâh perdesinden almaktadır. Çargâh perdesindeki asma kalış üçlü çarpma ile belirgin, vurgulu hale getirilmiştir.

### 1.2.6. Glissando/Kaydırma

Glissando (kaydırma) süsleme tekniğinin tanımı ve kullanımı, keman ile Türk Müziği icrâsında, Türk Müziği'nde kullanılan diğer çalgılara ve Batı Müziği keman tekniğine göre farklıdır. Ud, Tanbur ve Klâsik Kemançe çalgılarında glissando tekniği; Klavye üzerinde bir sestem diğer ses parmağı kaldırmadan ulaşma (YAHYA, 2005: 147), perdeyi basan parmağın telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesi (GÖNÜL, 2010: 45) tanımları yapılmıştır. Batı Müziği keman tekniğinde de glissando; El ve kolun birlikte hareketi ile aynı parmak ile telde kaydırılmasıdır. (BÜYÜKAKSOY, 1997: 18) şeklinde tanımlanmıştır. Keman ile Türk Müziği icrâsında Glissando tekniğini çıkıcı glissando ve inici glissando olarak ikiye ayırdık. Küçük ikili, büyük ikili aralıkları, çıkıcı ve inici glissandoda, Türk müziğindeki diğer çalgıların ve batı müziği keman tekniğinde olduğu gibi parmak kaldırılmadan, aynı parmağın tuşede kaydırılması ile yapılmaktadır. Pozisyon değiştirme olmadan, büyük ikiliden büyük aralıklarda ise çıkıcı glissando, aynı parmakla değil, iki ses arasında parmakların birbirini ittirmesi ile yapılmaktadır.



Hüzzam Taksim 16. satır

Örnekte III. pozisyonda Tiz Nevâ perdesinden Tiz Acem perdesine inici glissando ile gelinmiştir. Tiz Gerdâniye perdesi 4. parmak ile Tiz Eviç perdesine doğru pestleştirilmiş, glissandoyu Tiz Eviç perdesinden devralan 3. parmak, Tiz Eviç perdesinden Tiz Acem perdesine inerek glissando ile temiz perdeye-Tiz Acem

perdesine ulaşılmıştır. Özellikle 4.parmak-3.parmak geçişinde glissando hareketinde kesinti olmaması çok önemlidir. Örnekte glissando süsleme tekniği orta kuvvette icrâ edilmiş, Türk musikisi tavrına aykırı forte-vurgulu glissandolardaki bayağılıktan kaçınılmıştır.

### 1.2.7.Çarpma Glissando / Çarpma Kaydırma

Çarpma Glissando, Eruzun Özel (2010) tarafından “Esas sesin önüne ilave edilen çarpma görevindeki küçük notanın duyurulmasının hemen ardından, esas sese hızla kayarak gidilmesidir” (s.286). şeklinde tanımlanmıştır. Bu teknikte, çarpma süresinde, çarpma notası ile asıl nota arasında glissando yapılmaktadır. Çarpma Glissando süsleme tekniği “ ” işaretinin altında “ç.g.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 1.-2.satur

### 1.2.8.Trill

Trill, İtalyanca “trillo” kelimesinden alınmış olup, titreme manasına gelmektedir. (YAHYA KAÇAR, 2009: 30)

Trilde, esas ses ve icrâ edilen makama göre “bir üzerindeki ses ardarda, çok defa, süratli, eşit değerlerde tekrarlanır. Bu tekrarlamalarla gerçek notun değeri doldurulmuş olur. (BİLGİN, 2011: 16) Tril süsleme tekniği nota üzerinde “ ” şeklinde gösterilmiştir.



Tril'in değeri uzun ise “tr”in yanına tırtıklı bir ek şerit ( *tr* ) ilave edilmektedir. Tril'de yapılan çarpmaların sayısı cümlelerin hız ve karakterine bağlıdır. (GÜREL, 2011: 32)



Hüzzam Taksim 3.-4.satur

Örnekte 8'lik Hisâr perdesi üzerinde Hisâr-Eviç perdeleri aralığında trill süsleme tekniği kullanılmaktadır.

### 1.2.9.Vibrato

Vibrato titreşim anlamına gelir. Basılı bulunan parmağın bulunduğu noktadan ayrılmadan ileri ve geri

salınım yapması ile vibrato oluşur. Vibrato tekniğinde amaç basılan sesin frekansını değiştirmek değil, süsleme yapmaktır. (ORAN, 2004: 134) Batı müziği icrâ eden kemancılar el (bilek) vibratosu, kol vibratosu ve parmak vibratosu kullanılırken, Türk Müziği tavrında icrâ yapan kemancılar ağırlıklı olarak parmak vibratosu, nadiren de el (bilek) vibratosu kullanılmaktadır. Tekyay, vibrato süsleme tekniğini normal vibrato ve hızlı vibrato olmak üzere iki farklı hızda kullanmıştır. Vibrato süsleme tekniği nota üzerinde “vib.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 2.satur

Örnekte 4'lük Çargâh ve Hisâr perdeleri üzerinde vibrato süsleme tekniği kullanılarak puandorg yapılmıştır. Hisâr perdesi Hüzzam makamında hareketli perde özelliği gösterdiğinden dolayı bu perde vibrato ile yumuşatılarak icrâ edilmiştir. Vibratolarda frekans değişikliği ile entonasyon bozukluğu duyulmamıştır.



Hüzzam Taksim 8.satur

Örnekte noktalı 16'lık Gerdâniye perdesinin tartım hızından dolayı hızlı vibrato süsleme tekniği kullanılmıştır. Tekyay, üçleme üzerinde uygulanan çarpmaların ardından kısa süreliğine Gerdâniye perdesi üzerinde dinamik bir etki yaratmıştır.

### 1.3.8.Stakato

Uçan, “Stakato”yu şu şekilde ifade etmiştir; “Kemanda kısa kısa ve kesik çalma tekniğine uluslararası keman müziği dilinde stakato (sıtakato) çalma tekniği denir. Stakato terimi İtalyanca ‘ayırarak’ anlamına gelen stakato sözcüğünden gelir. Bu terimin kısaltılmış yazılışı stacc.’tır. stakato, kısa kısa-kesik kesik çalma demektir” (Uçan, 2005:110). Stakato süsleme tekniği nota üzerinde nokta işareti (.) ile gösterilmektedir.



Hüzzam Taksim 2.satur

Tekyay, sekvensleri ayırmak için stakato süsleme tekniğini kullanmıştır.

### 1.3.9. Puandorg

Puandorg, üzerine konulduğu notanın istenildiği kadar uzatılacağını gösteren işaretidir. (ÖZDEN ULUÇ, 2006: 160) Akdoğu, puandorgun önemini, taksim cümlelerinin bitişinde uzun süreli seslerin kullanılarak soluklanılması gerekir, şeklinde vurgulamıştır. (AKDOĞU, 1989: 30) Puandorg nota üzerinde “ ” şeklinde gösterilmektedir. Tekyay, taksiminde kurduğu cümlelerin sonlarında, makamın karar perdesinde güçlü perdesinde, asma kalış perdelinde puandorglar yapmıştır.

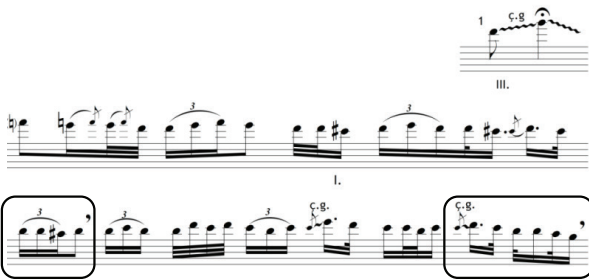


Hüzzam Taksim 1.-2.satr

Örnekte taksimin başlangıcında uzun ses tutmak amacı ile Segâh perdesinde puandorg yapmıştır. İlk cümlelerin Nevâ perdesinde (makamın güçlü perdesinde) bitirilmesi, yarım karar verilmesi amacı ile puandorg kullanılmıştır. Örnek 1'in son cümlesinde Segâh perdesinde (karar perdesinde) puandorg ile kalış yapılmıştır.

### 1.3.10. Virgüller / Kısa Duraklamalar

Kısa duraklamalar, değerliği “sus”dan kısa olan, birim vuruş içerisine yerleştirilemeyen, anlık duraklamalardır. Kısa duraklamalar, duraklama yapılan notanın sağ üst köşesinde virgül (,) noktalama işareti ile gösterilmektedir.



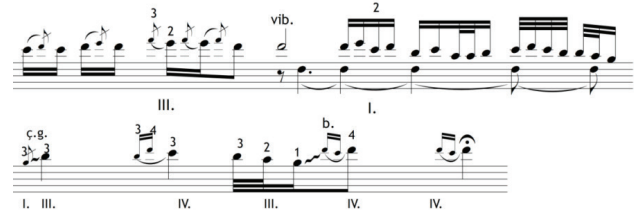
Hüzzam Taksim 16.-17.-18.satr

Örnekte Tiz Segâh ve Gerdâniye perdeleri üzerinde virgüller kullanılmıştır. Virgüllerin “sus”dan daha kısa süreliğine motifi duraklatmıştır.

### 1.3.11. Dem Ses (Pedal Ses) Kullanımı

Dem ses, “tutan ses” demektir. Dem ses herhangi bir nağmeye sürekli eşlik eden sestir. Bu sese armonide “pedal ses” denir. Dem ses en çok makamın durak

veya güçlü perdelerinde duyurulur. (ÖZTUNA, 2006: 223) Kemanda dem ses aynı anda iki tel üzerinde yay hareketi gerçekleştirerek uygulanır. Açık telde bir dem ses sürdürülürken, diğer telde de bir melodi icrâ edilir. Bu şekilde tek keman ile iki keman icrâsı duyumu yakalanmaktadır. Dem ses, bağlı ve nota sapları aşağı şekilde, dem ses üzerine icrâ edilen melodi ise nota sapları yukarı şekilde gösterilmektedir.

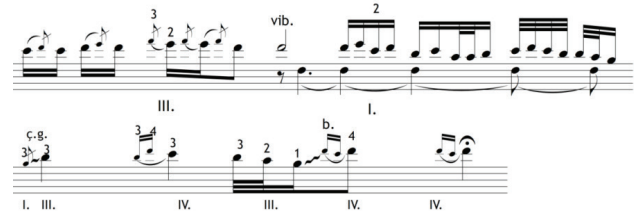


Hüzzam Taksim 15.-16.satr

Örnekte Gerdâniye perdesi üzerindeki Rast'lı kalışta, Rast Makamı'nın ve Hüzzam Makamı'nın güçlü perdesi olan Nevâ perdesi ile dem tutulmuştur.

### 1.3.12.Çift Ses Kullanımı

Çift ses, uyumlu iki sesin birlikte kullandığı icrâ şeklidir. Bu icrâ türünde Batı Müziği etkileri görülmektedir.(YAHYA KAÇAR, 2009: 35) Çift ses, icrâ edilen makam dizisinin etkisini kaybettirmeyecek şekilde icrâ edilen ana sesin alt ve üst perdelerinde üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili ve sekizli derecelerin aynı anda...icrâ edilmesiyle oluşan bir süsleme şeklidir. (GÖNÜL, 2010: 50)



Hüzzam Taksim 28.satr

Örnekte Re-Si notaları ile büyük altılı aralığı tınlattılmıştır. Rast perdesi üzerindeki Rast'lı kalışta Segâh icrâ edilmesi gereken perde, çift ses icrâ edebilmek için buselik perdesi (si natürel) şeklinde icrâ edilerek Tonal Sistem İcrâsı yapılmıştır.

## 2.NUBAR TEKYAY'A AİT HÜZZAM TAKSİMİN MELODİK AÇIDAN ANALİZİ

Taksim, icrâcının birikimini yansıtan, kurulan motif ve cümlelerin icrâcının müzikal seviyesini gösteren, yetenek

ve musiki bilgilerinin özgür olarak sergilenebildiği özel beceri ve yetenek isteyen bir formdur. Nubar Tekyay sahip olduğu müzik kulağı, makam bilgisi, repertuar bilgisi, müzik belleği, hayal gücü, konsantre olabilmek yetisi ve çalgı hakimiyeti ile taksimlerinde özgün cümlelere imza atmıştır. Çalışmamızın bu kısmında Nubar Tekyay'ın Hüzzam taksiminde kullanmış olduğu motifler, cümlecikler, cümleler, sekilemeler, tartım özellikleri, değişkenlik gösteren ritmik özellikler analiz edilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

## 2.1.Nubar Tekyay'a ait Hüzzam Taksimdeki Cümleler

Akdoğu cümleyi (1996) “Birbirlerini tamamlayan en az iki cümlecik oluşturduğu ezgisel bütüne denir” (s.55) şeklinde tanımlamıştır. Akdoğu (1996), cümlecik tanımı ise “Ezgisel gidiş sırasında, çok ender de olsa makamın durak veya güçlü seslerinden birinde, çoğunlukla ilgili makamın durak ve güçlü seslerinin dışında bir ses üzerine soluklanışı sonucu oluşan ezgisel kalıba cümlecik denir. Cümlecik, bir motif olabileceği gibi, birden fazla motiften de oluşabilir.( s.15)

### 2.1.1.Yarım kararlı cümle

Akdoğu,yarım karar cümleyi, makamın güçlü perdesinde biten cümlelerdir. (AKDOĞU;1996, s.57) şeklinde tanımlamıştır. Yarım kararlı cümle iki veya daha fazla cümlecikten oluşabilir.



Hüzzam Taksim 1.-2.satr

Örnekte 1.cümlecik ve 2.cümleciklerin oluşturduğu cümle, Hüzzam makamının güçlü perdesi olan Nevâ perdesinde biterek (yarım karar vererek), yarım kararlı cümle örneği oluşturmuştur.

### 2.1.2.Tam kararlı cümle

Akdoğu'ya göre (1996) tam kararlı cümle, “Makamın durak sesinde biten cümlelerdir. Seslendirildiğinde tam bir bitiş etkisi oluşturur” (s.56). Tam kararlı cümle iki veya daha fazla cümlecikten oluşabilir.

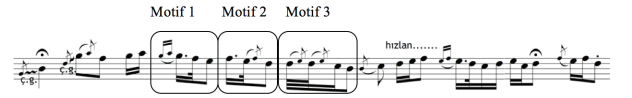


Hüzzam Taksim 1.-2.satr

Örnekte 1.cümlecik ve 2.cümleciklerin oluşturduğu cümle, Hüzzam makamının karar perdesi olan Nevâ perdesinde biterek (karar vererek), tam kararlı cümle örneği oluşturmuştur.

## 2.2.Nubar Tekyay'a ait Hüzzam Taksimdeki Sekileme Kullanımları

Sekileme (sekvens), bir motifin, genellikle ardışık gelen makam dizisi seslerinde, tartım yapısını bozmadan tekrar edilmesidir.(GÖNÜL, 2010: 13) Sekileme de genellikle aynı tartım kullanılır. Benzer tartımların kullanıldığı sekilemeler de görülmektedir. Sekilemeler inici ve çıkıcı seyirler içerisinde kullanılabilir. Sekilemeyi oluşturan Motif'in tanımı Akdoğu (1996), “En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygulusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine motif denir. Motif, bir ölçü içinde bir ses kümesi olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir.” (s.15) Şeklinde tanımlamıştır. Tekyay'a ait sekileme örneklerinde her bir motif kare içerisinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 1.-2.satr

Örnekte inici seyir ile art arda icrâ edilen 3 motifle sekileme yapılmıştır. 3.motifin tartımı diğer iki motifle aynı olmamakla birlikte, benzerlik göstermektedir. Motiflerde sırası ile Hisâr-Nevâ- Segâh perdelerinde kalınmıştır.

## 2.3. Nubar Tekyay'ın Taksimlerdeki Tartım Kullanımları

### 2.3.1.Üçleme tartımı kullanımları.

Doğal bölünümlü ikişerli olan bir nota değerinin, geçici olarak üç eşit parçaya bölünmesine üçleme denir. Üçleme notaların altına ya da üstüne üç yazılır. (İLDAN, 2002: 45) Tekyay'ın farklı tartımlar üzerinde kullanmış olduğu üçleme kullanımı aşağıda gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 3.satr

Örnekte ilk üçlemenin ardından vurkaç çarpımlar ile iki adet üçleme tartımı kullanılmıştır.



### 2.3.2. Beşleme tartımı kullanımları



Örnekte Eviç-Tiz Çargâh çıkışı beşleme tartımı ile yapılmıştır.

### 2.3.3. Altılama tartımı kullanımları



Tekyay altılama tartım kalıbını değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar ile birlikte kullanmıştır.

### 2.4. Nubar Tekyay' ait Hüzzam Taksimdeki Ritmik Özellikler

Nubar Tekyay, taksiminde gittikçe hızlanarak icrâ edilen tartım kalıpları, hızlı icrâ edilen tartım kalıpları, gittikçe ağırlaşarak icrâ edilen tartım kalıpları ve ağır icrâ edilen tartım kalıpları ile ritmik değişkenlikler göstermiştir. Ritmik değişkenlikler aşağıda yer almaktadır.

#### Gittikçe Hızlanarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları



Tekyay'ın özellikle Hisâr-Eviç çift çarpmasının ardından puandorga kadar gittikçe hızlanmıştır. Nubar Tekyay'ın Taksimleri analiz edildiğinde farklı gider anlayışları görülmektedir. Tekyay özellikle 16lık ve 32lik notalarda hızlanma eğilimi göstermektedir.

#### Hızlı İcrâ Edilen Tartım Kalıpları

Tekyay "Gittikçe Hızlanarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları"ndan farklı olarak bir anda hızlandığı tartım kalıplarını da taksimlerinde kullanmıştır.



Örnekte Tekyay işaretli yerde, cümlelerin giderini iki katına çıkararak puandorga yapmıştır.

### 2.3.6. Gittikçe Ağırlaşarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları



Örnekte karara gidilirken, 32'lik ve 16'lık değerlikli notaların bulunduğu cümleciğin hızını yavaşlatmak ve karar etkisi yaratmak için Segâh perdesi üzerindeki puandorga gidilirken gittikçe ağırlaşmıştır.

### 2.3.7. Ağır icrâ edilen tartım kalıpları

Ağır icrâ edilen tartım kalıpları, "Gittikçe ağırlaşarak icrâ edilen tartım Kalıpları"ndan farklı olarak, cümleciğin-cümlelerin bir anda ağır icrâ edilmeye başlanması ile oluşmaktadır.



Örnekte Tekyay, Tiz Nevâ'dan Gerdâniyeye düşerken (Gerdâniye perdesi üzerinde Rast'lı seyredirken), Tiz Nevâ perdesi ile birlikte cümlelerin hızını bir anda düşürerek cümlelerin hızını ağırlaştırmıştır. Ağırlaşma, Rast'lı seyrin ön plana çıkarılmasına, Gerdâniye-Muhayyer-Tiz Segâh-Tiz Çargâh-Tiz Nevâ perdelerinin ağır ağır işlenmesine olanak sağlamıştır.

## 3. NUBAR TEKYAY'A AİT HÜZZAM TAKSİMİN SEYİR, GEÇKİ, ASMA KALIŞ PERDELERİ VE PERDE KULLANIMI ÖZELLİKLERİ

Nubar Tekyay'a ait Hüzzam Taksimi seyir, geçki ve perde kullanımı açısından incelenirken;

Taksim tamamlanırken cümle cümle ayrılmıştır. Cümle ayırma işlemleri nota üzerinden değil, taksim kaydı üzerinden yapılmıştır. Her bir cümle için sol alt köşesinde cümle numarası verilmiş, cümleler nota üzerinde " işaretinin yanında cümle sırası ile (örn: "1) gösterilmiştir. Cümleler analiz edilirken Hüzzam makamı seyri, asma kalıplar, yarım kararlar, yedenli-yedensiz tam kararlar belirtilmiş, farklı makamlara yapılan geçkiler, geçki yapılırken hangi perdelerin hangi perdelere dönüştüğü perde perde açıklanmıştır. Cümleler eş zamanlı olarak taksim kaydı

üzerinden dinlenerek, Tekyay'ın makamı işlerken “çıkıcı, inici, inici-çıkıcı” seyirlerdeki hareketli perde anlayışı, sabit perde olduğu halde hareketli perde özelliği gösteren perde kullanımları açıklanmıştır. Pestleştirilen, dik icrâ edilen, olduğu gibi icrâ edilen perdeler belirtmiştir.

1.cümle: 1.satırda, ikinci satırın başında yer alan 1.cümlede, Hüzam makamı seyri ile Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır. 1.satırın son dörtlüğünde Hüzam makamı perde anlayışı gereği Hisâr perdesi, Dik Hisâr perdesi olarak icrâ edilip (dik icrâ edilip) ile gliss ile Hisâr perdesine doğru pestleştirilmektedir.

2.cümle: Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisâr ve Eviç perdeleri kullanılarak, Hüzam makamı seyri ile Segâh perdesinde yedenli kalış yapılmıştır.

3.cümle: Sırası ile Çargâh, Nevâ, Hisâr ve Eviç perdelerine sekileme (sekvens) ile ulaşılarak, Hüzam makamı seyri ile Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır.

4.cümle: Dik Sünbüle perdesinden Nevâ perdesine inilerek, Nevâ perdesi üzerinde Hümâyûn makamı seyri ile Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır. Gelenekteki Hümâyûn makamı perde kullanımına uygun olarak Hisâr-Eviç perdeleri aralığı dar icrâ edilmiştir.

5.cümle: Hüzam makamı seyri ile Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır.

6.cümle: Muhayyer perdesi üzerinde Kürdî sesleri kullanılarak Muhayyer perdesi üzerinde asma kalış yapılmıştır.

7.cümle: Eviç, Gerdâniye, Muhayyer ve Sünbüle perdeleri ile Gerdâniye perdesinde asma kalış yapılmıştır. A.E.U. nazari sistemine göre Gerdâniye perdesi üzerinde yedenli Buselik gösterilmiştir.

8.cümle: İlk iki dörtlükte Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ perdeleri ile Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak gösterilmiştir. 8.cümlenin 3.dörtlüğü ile birlikte Tiz Segâh perdesi, Sünbüle perdesine dönüştürülmüş, burada Sünbüle perdesi ve Eviç perdesi yerine pest icrâ edilen Dik Acem perdesi ile Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamı geçkisine hazırlık yapılmıştır.

8.cümlenin devamı olarak, 6.satırın başından itibaren Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamı geçkisi yapılmıştır. Ardından icrâ edilen Eviç perdesi ile birlikte Uşşak geçkisinden çıkılıp, Hüzam seyrine devam edilmiş, Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır. Hüzam makamı perde kullanımı gereği Eviç-Hisâr aralığı dar icrâ edilmiştir.

9.cümle: 9.cümlede, 7.satırın tamamında Hüzam

makamı seyri işlenmiş, Hisâr perdesi perde anlayışı gereği Dik Hisâr perdesine pestleştirilerek asma kalış yapılmıştır. 7.satırda üçüncü dörtlük içerisinde yer alan Hisâr-Nevâ-Hisâr üçlemesinde, “Hisâr perdesindeki kalışlarda Hisâr dik icrâ edilir” özelliği gereği, perde Dik Hisâr perdesi olarak icrâ edilmiştir.

10.cümle: 8.satırda yer alan 10.cümlede, Hüzam makamı seyri ile Segâh perdesinde yedenli kalış (tam karar) yapılmıştır. 8.satırda ilk iki dörtlük içerisinde yer alan Hisâr perdelerinde kalış yapıldığı için dik icrâ edilerek Dik Hisâr perdesi olarak icrâ edilmiştir. 32'lik nota değeri ile Eviç perdesinden Segâh perdesine inilirken, Hisâr perdesi inici seyirde yer aldığı için dik icrâ edilmemiştir.

11.cümle: 8.satırın sonu ile 9.satırın tamamından oluşan 11.cümlede, Hüzam makamı seyri ile Eviç ve Çargâh perdelerinde asma kalış yapılarak, Segâh perdesinde yedenli kalış (tam karar) yapılmıştır.

12.cümle: 10.satır içerisinde yer alan 12.cümlede Gerdâniye perdesinde uzun ses tutularak başlanmıştır. Yeden mi bakiye diyezi Acem, Eviç, Gerdâniye, Sünbüle ve Tiz Segâh perdeleri icrâ edilerek Eviç perdesi üzerindeki Hicaz ile Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh iç içe geçmiştir. Tiz Segâh perdesinde kısa bir kalışın ardından yedenli Segâh perdesi tutularak kalış (tam karar) yapılmıştır.

13.cümle: 10. satır ve 11.satırda yer alan 13.cümlede, Tiz Çargâh çarpması ile Eviç perdesine Hicaz'lı düşülmüştür. Ardından Eviç perdesi gliss ile Acem perdesine dönüştürülmüş, Nim Hicaz yedenli Nevâ perdesi üzerinde buselik sesleri (Nevâ, Hüseyinî, Acem perdeleri kullanılarak) gösterilmiştir. Ardından Segâh perdesinde segâh'lı, yedenli kalış yapılmıştır.

14.cümle: 11.satır ve 12.satırda yer alan 12.cümlede, mi bakiye diyezi Acem perdesi yedenli Eviç perdesi üzerinde Hicaz sesleri ile Tiz Segâh üzerindeki Segâh sesleri iç içe geçerek kullanılmış, Gerdâniye perdesinde kısa bir asma kalış yapılmıştır. 14.cümlenin devamında, 12. satırın tamamında Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh sesleri kullanılarak yedenli asma kalış yapılmıştır.

15.cümle: 13.satır, 14.satır ve 15.satırda Gerdâniye perdesi üzerinde Rast makamı geçkisi yapılmıştır. Hüzam makamı içerisinde sıklıkla kullanılan Rast perdesi üzerinde Rast makamı geçkisi bir 8'li yukarıya taşınmıştır. 13 satırın sonunda Rast makamı özelliği olarak çıkıcı seyirde Tiz Nevâ perdesinde Rast sesleri gösterilmiş, inici seyirde Tiz Eviç perdesi Tiz Acem perdesine dönüştürülmüş, bolahenk akord Rast'daki Eviç-Acem perdeleri değişikliği örneklenmiştir. 15.cümlenin sonunda Tiz Acem perdesi kullanılarak, Tiz Nevâ perdesinde asma

kalış yapılmıştır.

16.cümle: 15. Satır ve 16.satırda yer alan 16.cümlede Gerdâniye perdesi üzerinde Rast sesleri kullanılarak Tiz Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.

17.cümle: 16.satırın sonu, 17.satırın tamamı ve 18.satırın başında yer alan 17.cümlede, Tiz Segâh, Tiz Nim Hicaz, Tiz Nevâ, Tiz Dik Hisâr, Tiz Acem ve Tiz Gerdâniye perdeleri kullanılarak Tiz Segâh perdesi üzerinde yedenli Müstear geçkisi yapılmıştır.

18.cümle: 18.satırda yer alan 17.cümlelerin devamı olarak 18.cümlede Gerdâniye perdesi üzerinde Rast geçkisine devam edilmiştir.

19.cümle: 19.satırın ilk sekizliğinde Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh seslerinin yedeni Sünbüle perdesi kullanılarak, çıkıcı seyirde Segâh etkisi verilmiştir. Devamında Sünbüle perdesi yerine Muhayyer perdesi icrâ edilmiş, üçleme içerisinde yer alan Hüseyinî perdesine Hüseyinî sesleri ile (Tiz Çargâh, Hüseyinî, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz buselik,) düşülmüştür. Ardından Tiz Nevâ perdesine ulaşılarak, Nevâ perdesinde Rast makamı geçkisi ile kalış (yarım karar) yapılmıştır. Nevâ perdesi üzerindeki Rast makamı perdelerinden Eviç perdesi, Rast makamı perde kullanımı gereği Acem perdesine doğru pestleştirilerek icrâ edilmiştir. 20.satırın ilk dördlüğünde yer alan Gerdâniye perdesi, hareketli/oynak perde özelliği göstermemesine rağmen inici seyir anlayışı gereği pestleştirilmiştir.

20.cümle: 20. satırın sonunda yer alan 20.cümlede Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî sesleri gösterilmiş, ardından Hüseyinî perdesi üzerinde Nişâbur ile Gerdâniye perdesinde asma kalış yapılmıştır.

21.cümle: Bolahen Akord Uşşak makamında, Dügah üzerinde Uşşak gösterildikten sonra Rast, Irak, Hüseyinînaşiran ve Yegâh perdeleri ile pest bölgeye inme özelliği bir 8'li yukarıya taşınmış, Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak gösterildikten sonra Gerdâniye, Eviç, Hüseyinî ve Nevâ perdeleri ile Nevâ perdesine kalış (yarım karar) yapılmıştır.

22.cümle: 21.satır, 22.satırın tamamı ve 23.satırın başında yer alan 22.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile 22.satırın sonun Çargâh perdesinde asma kalış yapılmış, güçlü Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) verilmiştir.

23.cümle: 23.satır ve 24.satırın başında yer alan 23.cümlelerin, 23.satırdaki bölümünde Nevâ-Tiz Nevâ atlaması ile Nevâ perdesine Uşşak makamı geçkisi ile inilmiştir. Uşşak makamı geçkisi içerisindeki ikinci Acem perdesi, Dik Acem gibi icrâ edilmiştir. Bu durum Tekyay'ın 32'lik notayı bir anlık hata ile Tiz basmış olabileceğini göstermektedir. Dönemin kayıt teknolojileri

gereği, dik icrâ edilen perdenin düzeltilmesi mümkün değildir. 24.satırın başında Hüzzam makamı seyri ile Eviç ve perdesinde asma kalış yapılmış devamında Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır.

24.cümle: 24.satırda yer alan 24.cümlede, ilk iki dördlükte Hüzzam seyri gösterilmiş, son dördlükte ise Hüseyinî perdesinde Nişâbur sesleri kullanılarak Gerdâniye perdesine çıkılmış, hemen ardından Rast perdesinde stakato ile asma kalış yapılmıştır. 24.cümlelerin devamı olarak Hüzzam makamı perde kullanımı ile icrâ edilen Nevâ perdesindeki Hicaz, bir oktav aşağıya taşınmış, Yegâh perdesi üzerinde Hicaz sesleri kullanılarak Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır. Yapılan bu motif 24.cümleyle cevap niteliğindedir.

25.cümle: 25.satırda yer alan 25.cümlede, Hüzzam seyri içerisinde yer alan Sünbüle, Muhayyer, Gerdâniye perdeleri ile Eviç perdesi üzerindeki Segâh sesleri iç içe geçmiştir. 25.cümlelerin devamı olarak Rast çarpması ile Irak perdesinde asma kalış yapılmış, Eviç üzerindeki Segâh kullanımına bir oktav aşağıdan cevap verilmiştir. Cevap motifi "25.c" şeklinde gösterilmiştir.

26.cümle: 25.satırın sonu ve 26.satırın başında yer alan 26.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile Hisâr perdesinde asma kalış yapılmıştır, Hisâr perdesi, üzerinde yapılan kalıştan dolayı dik icrâ edilmiştir. 26.cümlelerin devamı olarak, 24.cümlelerin devamındaki motife benzer şekilde, Hüzzam makamı perde anlayışı ile Yegâh üzerindeki Hicaz sesleri ile Kaba Hisâr perdesinde asma kalış yapılmış, 26.cümleyle cevap motifi oluşturulmuştur. Cevap motifi "26.c" şeklinde gösterilmiştir. Kaba Hisâr perdesi, üzerinde yapılan kalıştan dolayı perde dik icrâ edilmiştir.

27.cümle: 26.satırın ortası, 27.satır ve 28.satırın ortasında yer alan 27.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır. 27.satırda Hüzzam makamı perde kullanımı gereği hareketli/oynak perde özelliği gösteren Eviç perdesi inici seyirde Dik Acem perdesine doğru gliss ile pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Nazariyatta hareketli/oynak perde özelliği göstermeyen Muhayyer ve Gerdâniye perdeleri, inici seyir özelliği gereği pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

28.cümle: 28.satırda yer alan 28.cümlede, Rast perdesi üzerinde Rast sesleri kullanılarak asma kalış yapılmıştır. Rast perdesinden, Rast, dügah, segâh perdeleri ile çıkılarak Çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. Ardından Segâh perdesi üzerinde Segâh seslerine geçişmiş, devamında Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır.

29.cümle: 29.satırda yer alan 29.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile Segâh perdesinde yedensiz karar verilmiştir.

## SONUÇ

Tekyay taksimlerinde Türk Müziği tavrında icracılık yapan kemanilerin zorluk, teknik yetersizlik dolayısı ile tercih etmediği I.II.III.IV.V pozisyonları, I-III-IV-I / II-IV-III-IV-III / III-IV-III-IV pozisyon geçişlerini ile hızlı tartımlar üzerinde, çift çarpmaları kullanarak, farklı geçkileri (Tiz Segâh perdesi üzerinde eksik Müstear, Tiz Nevâ perdesi üzerinde Rast ve Buselik) icrâ edebilmek için kullanmıştır. Pozisyon geçişlerinde entonasyon ve acelitesini kaybetmeyerek, perde anlayışlarını göz ardı etmeyerek bu unsurdaki teknik yeterliliğini ispatlamıştır.

Tekyay çarpmaları 16'lık ve 32'lik değerlikli notaların içinde, farklı ritm kalıpları üzerinde ard arda kullanmış, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmayı, belirsiz çarpmayı ve değerini kendinden önceki notadan alan vurgulu çarpmayı diğer çarpmalar ile birlikte kullanmış, küçük üçlü, büyük üçlü ve tam dördü aralıklara sahip çift çarpmalar kullanmış, belirsiz çarpmalar icrâsını yumuşatmış, tam dördü ve tam beşli aralıklarında çift çarpmaların arasında glissando yaparak iki farklı süsleme tekniğini bir arada kullanmıştır. Tekyay, çarpmaları dahi nüans anlayışı ve müzikal ifade zenginliği ile icrâ edilebileceğini göstermiş, icrâ ettiği motiflere vurgulu ve dinamik bir etki vermiş, çarpmaları temiz, net ve eşit aralıklarla icrâ etmiştir.

Tekyay icrâ ifadesini nitelikli hale getirebilmek için glissandoları kesintisiz icrâ etmiş, glissando sonrası temiz seslere hatasız ulaşmış, Türk musikisi tavrını bozucu, forte-vurgulu glissandolardan kaçınmış, 32'lik nota değerliklerinde dahi trill süsleme tekniğini kullanmıştır. Tekyay asma kalış perdelerinde-puandorglarda vibrato ve hızlı vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır. Vibrato tekniği gittikçe gürleşen nüans anlayışı ile icrâ edilmiştir. Vibratoların hiçbirinde frekans değişikliği ile entonasyon bozukluğu duyulmamıştır. Tekyay, stakato süsleme tekniğini, cümle başları ve sonlarını belirtmek için, uzun cümlelere soluk aldirmek için, icrâda nüans değişiklikleri yapmak için ve sekvensleri birbirinden ayırmak için kullanmıştır. Tekyay puandorgu, Hüzzam taksiminde, nazariyat bilgisi öncülüğünde, yarım karar verirken, karar perdesinde kalış yaparken, karar perdesinde tam karar verirken ve asma kalış perdelerinde kullanmıştır. Puandorgların kullanımı ile soru-cevap cümlelerinin oluşturulması kolaylaşmış, bir önceki cümlelerin olgunlaşmış yeni cümlelerin oluşturulması için zaman kazanılmıştır. Tekyay Nevâ ve Muhayyer tellerinde aynı anda ve kesintisiz yay çekerek, Muhayyer teli üzerinde icrâda bulunurken Nevâ teli dem ses (pedal ses) kullanmıştır.

Tekyay, Hüzzam taksiminde yarım kararlı cümlelerini iki farklı cümlecik birleştirerek oluşturmuştur. Birinci cümlecik ile sorulan soru, ikinci cümlecik ile cevaplanmıştır. Yarım kararlı cümlelerinde, Tekyay ilk

cümlecikinde (soru cümlecikinde) çarpma glissando süsleme tekniği ve sekileme kullanırken, ikinci cümlecikinde (cevap cümlecikinde) değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmayı, ritmik kalıbın hızlanarak icrâ edilmesini, stakato süsleme tekniğini kullanmıştır. Yine başka bir ilk cümlecikinde, sekileme, çift çarpma ve vurkaç çarpma kullanırken, ikinci cümlecikinde çarpma glissando kullanmıştır. Aynı motifi bir oktav aşağıdan tekrarlayarak soru cevap cümlesi oluşturmuştur. Tekyay tam kararlı cümlelerini en az 2, en çok 3 farklı cümlecik birleştirerek oluşturmuştur. Karara giderken veya karar perdesindeki kalışlarda, özellikle son cümlecik, aceliteli (16'lık,32'lik nota değerlikleri kullanılarak), ritmik kalıbı hızlandırarak, vurgulu, dinamik ve temiz perdeler ile icrâ etmiştir. Tekyay farklı cümleciklerde farklı süsleme tekniklerini, ritmik değişiklikleri kullanmıştır. Farklı cümlecikler ile taksim durağanlıktan çıkarılmıştır.

Tekyay, Sekilemeleri en az üç motifi birleştirerek oluşturmuştur. Sekilemelerde aynı tartımların dışında benzer tartımlar da kullanılmıştır. Benzer tartımlı sekilemede her motif üzerinde farklı süsleme teknikleri (çift çarpma, vurkaç çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma) kullanılmıştır. Sekilemeler inici ve çıkıcı seyir ile kullanılmıştır. Tekyay, inici seyirde art arda gelen üç ayrı 8'lik nota üzerinde dahi tavır göstermiş, çift çarpma süsleme tekniğini kullanarak sekileme icrâsında bulunmuştur.

Tekyay, sık kullanmış olduğu üçleme tartımlarının içinde değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaları ve vurkaç çarpmaları kullanmıştır. Üçlemelerde teknik olarak, bağız icrâya göre daha zor olan, yay desteğinin geri planda kalıp, sol el tekniğini ön plana çıkartan bağız icrâ kullanılmıştır. Özellikle çarpmaların yer aldığı 16'lık üçlemeleri temiz perdeler ile bağız icrâ etmiştir. Beşleme ve altılama tartım kalıplarının kullanımı ile tartım zenginliği oluşturulmuştur.

Tekyay, taksimin bazı kısımlarında, puandorga doğru giderken genel davranış olan ağırlaşmak yerine giderek hızlanmayı tercih etmiştir. Aynı şekilde 16'lık ve 32'lik notalarda da giderek hızlanmış, 16'lık notaların oluşturduğu cümlelerde dahi bir anda icrâ hızını yaklaşık iki katına çıkarmış, hızlı icrâ ettiği kısımları cümlelerin diğer yerlerinden ayırarak dikkat çekici hale getirmiş, icrâ zorluğunu arttırarak cümleyi tamamlamıştır. Puandorga doğru giderken hızlandığı cümlelerinden farklı olarak genel davranış sergileyerek, puandorga doğru giderken gittikçe yavaşlamış, cümlelerin hızını ağırlaştırıp karar vermiştir. Taksim içerisindeki geçkilere ait perde kullanım farklılıklarını ortaya çıkarabilmek, ilgili geçkiye dikkat çekebilmek için cümle giderini bir anda ağırlaştırmıştır.

Nubar Tekyay'ın Hüzzam taksimi analizi sonucunda taksiminde kullandığı seyir ve geçki sıralaması;



1) Yerinde Hüzam makamı seyri. 2) Nevâ perdesi üzerinde Hümâyûn makamı seyri. 3) Hüzam makamı seyri. 4) Muhayyer Perdesi Kürdî. 5) Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak. 6) Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamı geçkisi. 7) Yerinde Hüzam Seyri. 8) Eviç perdesi üzerindeki Hicaz ardından Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh 9) Eviç perdesinde Hicaz. 10) Segâh perdesinde Segâh. 11) Eviç perdesi üzerindeki Hicaz ardından Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh. 12) Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh. 13) Gerdâniye perdesi üzerinde Rast makamı geçkisi. 14) Tiz Segâh perdesi üzerinde Müstear. 15) Gerdâniye perdesi üzerinde Rast makamı geçkisi. 16) Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh. 17) Nevâ perdesinde Rast makamı geçkisi. 18) Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî. 19) Hüseyinî perdesi üzerinde Nişâbur. 20) Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak. 21) Hüzam makamı seyri. 22) Nevâ perdesine Uşşak makamı geçkisi

23) Yerinde Hüzam seyri. 24) Yegâh perdesi üzerinde Hicaz 25) Hüzam makamı seyri. 26) Rast perdesi üzerinde Rast. 27) Hüzam Makamı seyri ile karar.

Hüzam taksiminde icrâsında Hisâr-Eviç perdeleri aralığı gelenekteki Hüzam makamı perde anlayışının gerektirdiği gibi dar icrâ edilmiştir. Hisâr perdesi dik, Eviç perdesi pest icrâ edilmiştir. Hisâr perdesinin glissando ile pestleşmesi ile asma kalış yapılmıştır. Bu durum Klâsik icrâda, Tekyay icrâsının genelinde karşımıza çıkmamakla birlikte Tekyay'ın kişisel ifadesi olarak tanımlanabilir. Nevâ perdesi üzerindeki Hicaz'lı seyirlerin içerisinde yer alan Hisâr perdesi, ardından gelen, yerinde Hüzam seyrine hazırlık amacı ile dik icrâ edilmiştir. Hisâr perdesi inici seyirlerde, perde anlayışı gereği Dik Hisâr perdesinden Hisâr perdesine doğru ve Eviç perdesi, inici seyirde Dik Acem perdesine doğru glissando ile pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Hisâr ve Eviç perdesi, geleneğe uygun olarak, asma kalışlarda-uzun süreli kalışlarda dik icrâ edilmiştir. Yegâh perdesi üzerinde Hicaz icrâ ederken, Kaba Hisâr perdesindeki asma kalışlarda-uzun süreli kalışlarda, Kaba Hisâr perdesi dik icrâ edilmiştir.

Tekyay ile birlikte keman icrâcıları inici seyirlerde hareketli/oynak perde özelliği göstermeyen perdeleri (Örneğin; inici seyirde Nevâ perdesi üzerinde Buselik icrâ ederken Gerdâniye perdesinin ve Acem perdesinin pestleştirilmesi, Hüzam makamı seyri içerisinde Muhayyer ve Gerdâniye perdesinin bazı cümlelere inici seyir özelliği gereği pestleştirilmesi ) zaman zaman pestleştirmiştir. Bu durum Tekyay'ın öncülüğünde Türk müziği tavrında keman icrâcılığının unsurları arasında yer almıştır.

Tekyay, Hüzam seyrinin ardından farklı cümlelerde, Çargâh, Eviç ve Hisâr perdelerinde asma kalışlar yapmış, makamın güçlü perdesi olan Nevâ perdesi üzerinde sık sık yarım kararlar vermiş, karar verirken geleneğe bağlı

kalarak Segâh, Çargâh ve Nevâ perdelerini (Segâh üçlüsünü) kullanmıştır. Taksiminde, Kürdî perdesi yedenli ve yedensiz kararları mevcuttur.

Tekyay'ın Hüzam taksiminde benimsediği nazari anlayış, kendi döneminden önce, kendi döneminde ve kendi döneminden sonra yaşayan nazariyatçıların tariflerine paralellik göstermiştir. Nâsır Dede'nin makam tarifine uyarak, Gerdâniye perdesinden Hicaz seyri ve perde anlayışı ile Nevâ perdesine gelerek Segâh perdesinde karar vermiş, Muallim Hakkı İsmâil Bey'in tarifinde yer alan Nevâ perdesi üzerindeki Hümâyûn seyrini kullanmış, Rauf Yektâ Bey ve Arel tarifinde yer alan Eviç perdesi üzerindeki Hicaz'ı kullanmış, Suphi Ezgi'nin tarifinde yer verdiği "orta üçlü"yü, Segâh perdesi üzerindeki Segâh üçlüsünü kullanmış, Yâkup Fikret Kutluğ'un tarifinde yer alan Rast perdesi üzerindeki Rast'ı ve Gerdâniye perdesi üzerinde Buselik'i kullanmıştır.

Sonuç olarak, Tekyay'ın süsleme teknikleri kullanımı, acelitesi, yay tekniği, pozisyon kullanımı tekniği, entonasyonu, özgün cümleleri, sekileme kullanımı, ritmik değişkenleri, klâsik makam anlayışı, gelenek temelli perde kullanımı, taksiminde farklı perdeler üzerinde icrâ ettiği farklı dönemlerdeki farklı nazari tariflere uygun icrâsı ile nazariyata olan hakimliği ve üstün müzik kulağı birleşerek onu dönemindeki diğer kemanilerden farklı bir noktaya taşımış, ekol olmasını sağlamıştır.

## ÖNERİLER

Gelenek temelli Türk Müziği tavrında keman icrâcılığına ve keman eğitime yönelik oluşturulacak alıştırmalar içerisinde;

I-II-III-IV ve V. pozisyon geçişlerini içeren, pozisyon destekli geçki çalışmalarına, özellikle Tekyay'ı Tekyay yapan unsurların başında gelen çarpma, çift çarpma, çarpma glissando, glissando ile birbirine bağlanan çift çarpma, belirsiz çift çarpma ve vurkaç çarpmalara, çarpmalar ve vurkaç çarpmaların dahil olduğu bağlı icrâ edilen üçleme tartımlarına, trill, stakato, puandorg süsleme tekniklerine ve vibrato süsleme tekniğinin icrâsında frekans değişikliği ile entonasyon bozukluğunun olmamasına yönelik çalışmalara yer verilmelidir. İcrâcılar, eğitimciler ve öğrenciler alıştırmaları, aşırı vurgu, abartıdan uzak, farklı metronomlarda, nüanslı ve Türk musikisi tavrı çerçevesinde çalışarak icrâlarına dahil etmelidirler.

Tekyay'ın taksiminde belirlemiş olduğumuz 23 Cümle, taksim notası yardımı ve meşk yöntemi ile icrâ edilmeli, sık tekrar ile farklı hızlarda çalışılan cümle kalıpları icrâyaya yansıtılabilir. Öğrenciler, taksim icrâlarında cümle zenginliği gösterebilmek için, usta icrâcıları dinleyerek cümle saptamaları yapmalı, belirlenen cümleler meşk

yöntemi ile icrâ edilmeli, Türk Müsîkîsi'nin farklı formlarında, farklı makamlarda sürekli dinleme eğitimi yapılmalıdır. Özellikle eski, usta sazandelerin icrâlarını şekillendirirken hâfızlardan, hâfız kayıtlarından, hâfız tavrından istifade ettikleri unutulmamalı, sadece saz eseri formları ile değil, sözlü formlar da meşk edilmelidir.

İcrâcılar, Tekyay'ın taksiminde kullandığı seyir ve geçki sıralaması taksim kayıtları eşliğinde Tekyay'ın perde kullanımına ayrıca dikkat ederek, icrâ gelişimi için çalışmalıdır. Taksimin ana makamından çıkılarak Tekyay'ın seyir anlayışı ve geçkileri ile geçiş taksimi çalışmaları yapılabilir. Eğitimciler, öğrencilerine Tekyay'ın seyir anlayışı ve geçkileri yararlanarak seyir çalışmaları, dikte yazımı çalışmaları yaptırabilirler.

Hüzzam makamında, Hisâr-Eviç aralığının icrâsı, Hisâr, Kaba Hisâr ve Eviç perdelerinin inici, çıkıcı seyirlerdeki, asma kalıtlardaki farklı kullanımının gelenek anlayışına uygun şekilde icrâsı için Tekyay icrâsı sık sık dinlenilmeli, taksim notası yardımı ile perde kullanımı çalışmaları yapılmalıdır.

Tekyay'ın icrâsında görüldüğü üzere, inici seyirlerde hareketli/oynak perde özelliği göstermeyen perdelerin, özellikle yaylı çalgılar ile kaydırılarak pestleştirilmesine yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Eğitimciler bu perdelere eserlerin icrâsında dikkat çekmelidir. Bu perde kullanımının Türk Müziği tavrı ile keman icrâcılığının oluşumunda ve gelişiminde göz ardı edilemez katkısı olduğu unutulmamalıdır.

Nitelikli bir taksim icrâsı için “Merâgi (1353-1435), Hızır bin Abdullah (? - ? ), Lâdikli Mehmed Çelebi (?-1500), Nâyi Osman Dede (1642-1729), Kantemiroğlu(1673-1723), Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1820), Hızır Ağa (? - 1760), Hâşim Bey (1814-1868), Tanbûri Küçük Artin(? - 1890), Muallim Hakkı İsmail Bey (1865-1927), Tanburi Cemil Bey (1873-1916), Rauf Yekta Bey (1871-1935), Kazım Uz (1872-1942) ve Arel (1880-1955) -Ezgi (1869-1962) –Uzdilek (1891-1967)’in makam tarifleri incelenmeli, bu tarifler doğrultusunda gelenek anlayışına bağlı kalarak taksim icrâları yapılmalıdır.

Türk Müziği tavrı ile icrâcılık yapan diğer üstad kemâniler ile ilgili benzer çalışmalar yapılmalı, Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında verilen keman eğitiminde, Nubar Tekyay ekolü, temel icrâ tavrılarından biri olarak benimsenmeli ve öğretilmelidir.

## KAYNAKÇA

AKDOĞU, Onur. (1989). Taksim nedir nasıl yapılır?, İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri. İzmir.

AKDOĞU, Onur. (1996). “Türk Müziği’nde Türler ve

Biçimler”, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir

AKSOY, Bülent. (2003). Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul.

AKSÜT, Sadun. (1967). 500 Yıllık Türk Müsîkîsi Antolojisi, Türkiye Yayınevi, İstanbul.s

BAŞAR, Kürşat. (2006). Sanki Bir Roman Kahramanı, Doğan Hızlan Kitabı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

BÜYÜKAKSOY, Feridun. (1997). Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler, Armoni Ltd. Şti. Ankara.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. (1961). Musiki Sözlüğü, Ankara.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. (1939). Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri, I. Cilt. Numune Matbaası, İstanbul.

HÜDAVENDİGAR, Onur. (1999). Ermeni Portreleri, Burak Yayınevi, İstanbul.

ORAN, Aydın. (2004). Keman Metodu, Gökhan Matbaacılık ve Mücellithanesi, İstanbul.

ÖZALP, Nazmi (2000). Türk Müsîkîsi Tarihi 1 Cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

ÖZDOĞAN, Günay Göksü, ÜSTEL Füsün, KARAKAŞLI Karin, KENTEL Ferhat (2009). Türkiye Ermeniler, Cemaat-Birey-Yurtdaş, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ÖZTUNA, Yılmaz (2006). Türk Müsîkîsi Ansiklopedik Sözlüğü, Ankara: Orient Yayınları.

SÖZER, Vural. (1964). Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Tan Gazetesi ve Matbaası, İstanbul.

TANRIKORUR, Cinuçen. (2009). Sâz ü Söz Arasında, Cinuçen Tanrıkorur’un Hatıraları, Dergâh Yayınları, İstanbul.

TÜRKAN, Derya, Röportaj, 17.05.2013

UÇAN, Ali. (2006). Çevreden Evrene Keman Eğitimi I, Evrensel Müzikevi-Önder Matbaa, Ankara.

ULUÇ ÖZDEN, Murat. (2006) Müzik Sözlüğü, Yurt Renkleri, Ankara.

USLU, Recep (2009). Hızır Ağa ve Müzik Teorisi: Saraydaki Kemancı: A violinist in the Ottoman Court, İstanbul, 3. basım.

USLU, Recep, Röportaj, 03.01.2014

YAHYA, Gülçin (2002). Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

YAHYA, Gülçin (2005). Ud Metodu, Yurt Renkleri, Ankara.

YAHYA KAÇAR, Gülçin (2009). Türk Müsîkîsi Üzerine Görüşler (Analizler ve Yorumlar) Maya Akademi, Ankara.

YAVAŞÇA Alâeddin (1982). Türk Müsîkîsinde Tavır,  
Mızrap Dergisi, Sayı:1, s: 7.

Trt Nota Arşivi 2014

Takvim Gazetesi, 10 Kasım 2007

([http://web.itu.edu.tr/~sosbil/belgeler/programlar/  
KompozisyonAcisindanTaksim%20.pdf](http://web.itu.edu.tr/~sosbil/belgeler/programlar/KompozisyonAcisindanTaksim%20.pdf)) (3 Ocak 2014)

(<http://www.musikidergisi.net/?p=1480>) (3 Ocak 2014)

## Tezler

GÖNÜL, Mehmet (2010), Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

GÜREL, Murat (2011), Keman Eğitimi Kullanan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrasındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

## Makale

ERUZUN, ÖZEL Aşlıhan. (2010). Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research Volume 3 / 11 Spring 2010, 284-298.

## EKLER

### Bolâhenk Akord, Hüzzam Taksim Notası

Hüzzam Taksim  
(Bolâhenk Akord)

İçeri: Nubar TEKYAY  
Notaya Alan: Murat GÜREL

Sire: 3.51

SAYFA -1-

SAYFA -2-

SAYFA -2-