

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



AKADEMİK S A N A T

ISSN - 2458-8776

YAZ SUMMER 2018 • **SAYI** ISSUE 5

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





GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

AKADEMİK SANAT

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

ISSN - 2458-8776

YAZ SUMMER 2018 • SAYI ISSUE 5

© **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 - 2458-8776

YAZ 2018 - SAYI 5

SUMMER 2018 - ISSUE 5

İNDEKS
INDEX INFORMATION

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

Social Sciences and
Humanities Database (SBVT)

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER
Prof.Dr. İbrahim USLAN

DERGİ YÖNETİCİSİ
Prof.Dr. Saliha AĞAÇ

EDİTÖR EDITOR
Dr.Öğr. Üyesi Emrah HATIPOĞLU

EDİTÖR ASİSTANI ASSISTANT EDITOR
Arş.Grv. Oğuz KALKAN

KAPAK COVER
Arş.Grv. İrem BİLGİ

DİZGİ TYPOGRAPHIC/LAYOUT
Arş.Grv. Kübra ÇİÇEKLİ

YAYIN DANIŞMA KURULU EDITORIAL ADVISORY BOARD

Prof. Aysen SOYSALDI,
Prof.Dr. Hatice Feriha AKPINARLI, Prof.Dr. Mustafa SEVER
Prof.Dr. Şeniz AKSOY,
Prof. Birsen ÇEKEN, Prof.Dr. Melda ÖZDEMİR, Prof.Dr. Pınar
GÖKLÜBERK ÖZLÜ, Prof.Dr. Tansel TÜRKDOĞAN,
Doç.Dr. Sevilay ÇINAR, Doç.Dr. Aysun ALTUNÖZ YONUK

İLETİŞİM CONTACT

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Gazi Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Emniyet Mahallesi, Abant-1.Caddesi No:10/2 E Blok, Kat:9
06500 Yenimahalle/ANKARA
Tel: (0312) 202 81 10
Fax: (0312) 202 82 22
E-posta: akademiksanat@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 artıracaklarını benimseyerek, 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 - 2458-8776
YAZ 2018 - SAYI 5
SUMMER 2018 - ISSUE 5

İÇİNDEKİLER CONTENTS

MAKALELER ARTICLES

Seval ÖZCAN, Levent ÇİNKO

İstanbul Vakıflar Halı Müzesinin Markalaşma Süreci Üzerine Öneriler **10-25**
Suggestions On The Branding Process Of The İstanbul Vakıflar Carpet Museum

Esra BEKİROĞLU, Feriha AKPINARLI

Karatepe Kilim Kooperatifindeki Çalışmaların İncelenmesi **26-41**
Investigation Of The Studies Of Karatepe Kilim Cooperative

Hatice TOZUN, Nurhan BÖYÜKYILMAZ

Güzel Sanatlar Fakültelerinin Bazı Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerindeki Tezhip Çalışmalarının Değerlendirilmesi **42-61**
Evaluation Of Illumination Works In Certain Traditional Turkish Arts Departments Of The Faculty Of Fine Arts

Evrin CENGİZ, Serkan GÜNEŞ

Türkiye'deki Televizyon Kanallarında Prime Time'da Yayınlanan Diziler Arasında Gösterilen Reklam- ların Bilgi İçeriği Analizi **62-75**
Information Content Analysis Of The Advertising Between The Tv Series On Prime Time At The Television Channels In Turkey

Yakup GÖKDAŞ

Moda ve Kültür Yönetimi İlişkisinde Modanın Rolü **76-87**
The Role Of Fashion In Relation To Fashion and Culture Management

Ezgin YETİŞ

Bafra Ulu Cami Duvar Resimlerinin Koruma ve Onarım Değerlendirmeleri **88-111**
The Assessment of Conservation and Restoration of The Wall Paintings In Bafra Ulu Mosque

Asena ERTAŞ

Ankara Etnoğrafya Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Beykoz İşi Cam Eserler Üzerine Bir Araştırma **112-127**
A Study Into Beykoz Glassworks in the Collection of Ankara Ethnography Museum

Recep USLU

Mehmed Said'in 1775'Te Yazdığı Zeyl-İ Risale-İ Edvar-İ Kadızade Adlı Eserin İncelenmesi **128-153**
An Investigation on Music Theory Book Named Zeyl-I Risale-I Edvar-I Kadizade Written by Mehmed Said in 1775

İSTANBUL VAKIFLAR HALI MÜZESİNİN MARKALAŞMA SÜRECİ ÜZERİNE ÖNERİLER

Seval ÖZCAN
Levent ÇİNKÖ

ÖZET

Müzecilik, Halı Müzesi ve marka konusunun incelendiği bu çalışmada müzecilik konusundaki gelişmeler, değişimler, yeni yaklaşımlar ve markalaşma deneyimleri, Halı Müzesi örneğinden hareketle irdelenmektedir. Tarih boyunca kültürel mirasa çok önemli katkılarda bulunan müzecilik anlayışı, 21. yüzyıl dünyasında önemli bir eğitim ve iletişim kurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzeler, günümüzün modern yaşam merkezleri gibi kentlerin en önemli sosyal çekim alanlarından biri olmuş durumdadırlar.

Bir tarafta kültüre ait kurumların en üst sırasında yer alan müzecilik anlayışı, diğer tarafta piyasa odaklı, sektörel bir terim olan markayı bir araya getirmek çok kolay olmasa da dünyada başarılı örnekleri görüldüğünden, Halı Müzesi ülkemizde çağdaş müzecilik anlamında gelişmeye açık bir konumdadır.

Bu çalışmada, Halı Müzesi'nin çağdaş müzecilik anlayışıyla değerlendirilmesi için pazarlama faaliyetleri ve uygulama önerileri sunulması amaçlanmaktadır. Müzelerdeki değişim iyi kurgulanmalıdır, günümüzde ülkelerin kültürel anlamdaki güçlü konumunu belirlemek, sürekliliğini göstermek açısından müzecilikte bir inovasyon mutfağı yaratmak; araştırma geliştirme ekipleri oluşturmak, hediyelik eşya bölümünden youtube kanalına uzanan bir yelpazede yeni tasarımlar, yeni fikirler üretmek gerekmektedir. Bir müze için uygulanan her bir pazarlama faaliyeti zaman içinde etkisini gösterecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzecilik, Halı Müzesi, Markalaşma, Dijital ustalık

SUGGESTIONS ON THE BRANDING PROCESS OF THE İSTANBUL VAKIFLAR CARPET MUSEUM

ABSTRACT

In this study which examines museology, the Carpet Museum and branding, the developments, changes, new approaches in and branding experiences of museums are examined through the example of the Carpet Museum. The concept of museology, which has made very important contributions to cultural heritage throughout the history, emerges as an important educational and communication institution in the 21st century. Museums, just like the modern urban living centers of today, have become one of the most important social attractions of cities.

While it is not easy to bring together the concept of museology on the one hand, which is located at the top of cultural institutions, and a sector-oriented term, branding on the other hand, since successful examples are witnessed around the world, the Carpet Museum in Turkey is in an open to development position in the sense of contemporary museology.

The aim of this study is to present marketing activities and application proposals to make an evaluation of the Carpet Museum from a contemporary museology understanding. The change in museums must be well structured. Today, in terms of determining the strong position of countries in terms of culture and demonstrating its continuity, it is necessary to create an innovation kitchen in museology, to create research and development teams, to create new designs and new ideas ranging from souvenir sections in museums to YouTube channels. Each marketing activity implemented for a museum will be effective over time.

Keywords: Museology, Carpet Museum, Branding, Digital mastery

GİRİŞ

Müzecilik anlayışının temelinde büyük bir paradoksal bakış açısı vardır: Müzeler ziyaret edilecek mekanlar arasındadır, ancak pek sık ziyaret edilmezler. Bu kurumlar aynı zamanda kendi kulvarlarında kültürün-sanatın merkezi oldukları iddiasındadırlar ama günümüzde birçok insan buralardan uzakta kalmaktadır. Sadece ülkemizde değil, dünyanın birçok ülkesinde, insanlar müze ziyaretlerini eğlenceden ziyade genelde ödev olarak gerçekleştirmektedir. İnsanlar yaşadıkları şehrin müzelerini pek ziyaret etmezken, turist olarak gittikleri bir kentte gittikleri ilk yer müze olmaktadır. Ayrıca, müzenin genel kavramları içerisinde ölümü hatırlatan bazı olgular bulunmaktadır. O halde müzeyi hem bu kadar hayatın dışında, hem de bu kadar vazgeçilmez kılan nedir? İnsanlara hep müzeleri ziyaret etmeleri önerilirken, günümüz müzecilik anlayışında ve müzeciliğin tanımlanmasında toplumların ihtiyacı olarak karşımıza çıkmaktadır?

Bu sorulara verilecek yanıtlar çerçevesinde, özellikle 1990'lardan itibaren hızla gelişen müze kurumu ve kavramının içerdiği anlamları geniş bir kültürel çerçeveye oturtarak, ne tür gereksinimlere karşılık verebileceği üzerine düşünülmektedir. Dünyanın her bölgesinde kurulan müzeler, daha çok Batı müzelerini örnek aldığı ve aynı çizgide geliştiği varsayımı çok yaygın bir yaklaşımdır. Ancak, ilk bakışta taklitçilik gibi görünen bu mevcut anlayış, çöküş veya özentili belirtisi olmasının aksine, bir değişim sürecinin göstergeleri olarak algılanmalıdır.

1. GENEL MÜZECİLİK KAVRAMININ GELİŞİMİ

Dilimizdeki “müze” sözcüğü tarihsel olarak Grekçe “mouseion” kelimesinden türemiştir, Museion kelimesi Yunan mitolojisindeki ilham perilerinin adı olan Musa'lara adanan tapınak ve Atina'da Musa'lara ayrılan tepenin de adıdır. Aynı kelime Latinceye ve diğer batı dillerine “museum” şeklinde geçmiştir. Eski çağlarda tapınaklarda saklanan ilk koleksiyonlar, tanrılara ve tanrıçalara (Yunanistan'da sanatların koruyucusu olan Musa'lara) adanmış eşya veya yazıtlardan oluşmuştur (Gerçek, 1999, s.1).

Uluslararası Müzeler Konseyi (International Council of Museums - ICOM), “müze”yi şöyle tanımlamaktadır: “Müze, toplumun gelişmesine yardımcı olan ve toplumun hizmetine sunulmuş, aynı zamanda halka açık, toplumların yaşam çevrelerini sorgulayan ve somut kanıtlarını araştıran, eğitim ve keyif alma amacıyla onları bir araya getiren, koruyan, ileten ve sergileyen daimi, kar amacı gütmeyen kuruluştur” (<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>, 14 Mart 2017).

Müzeler geçmişin korunup saklandığı mekanlar olarak bilirse de geçmiş dediğimiz kavram hiçbir zaman somut olarak karşımıza çıkmamaktadır. Müzeyi, yaşanmışlıkları ve yaşanmışlıklardan geriye kalanları “geçmiş” anlamında niteleyip anlaşılmasını sağlayan bir mekan şeklinde tanımlayabiliriz (Shaw,2004, s.7).

Müzeler, tarih boyunca bir medeniyet göstergesi olarak algılanmıştır. İlk müze olarak adlandırılacak yapılar, Antik dönemin en gelişmiş bölgeleri olan Mısır'da İskenderiye, Anadolu'da Bergama'da görülmüştür. Günümüzde müzeler doğa, bilim, etnografya, arkeoloji, tarih, müzik, askeriye, plastik sanatlar ve muhtelif merak alanlarında olmak üzere oldukça çeşitlilik göstermektedir (Baraz, 2010, s.14).

Müzeler ait olduğu toplumun kültürel vitrinleridir; maddi bir varoluş simgesi ve kültürel yapının en sağlam temelleridir. Müzelerin varlığı (ya da yokluğu) ait olduğu toplumun kültürel durumunu anlatan en önemli kaynaklardan biridir. Sadece bu tanımdan baksak bile, kendini başka toplumlara tanıtmak ve ulusal birikimlerinin gücünü gösterebilmek bakımından, her toplumun müzelere ayrı bir önem verdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Her müze kurumsal olarak toplum içindeki duruşu ve koleksiyonu ile bir iletiye sahiptir. Bu ileti sergileme yolu ile ziyaretçiye ulaştırılır. Müzenin dili olarak gösterilen sergileme, dilbilim yöntemleri ile bakıldığında, ziyaretçi açısından kullanılması gereken etkin yol olarak tanımlanmıştır.

Dünyada müzeler birer eğitim ve iletişim kurumu olarak da algılanmaktadır. Toplumda yaşayan bireyler genelde müzelerde bir araya gelirler, aynı zamanda bu mekanlarda kültürel etkinliklerini yapmış olurlar. Sinema salonları, heykel bahçeleri, kütüphaneleri, restoranları, hediyelik mağazaları ile müzeler, günümüzün modern devasa yaşam merkezleri gibi, kentlerin en önemli sosyal çekim alanlarıdır. Louvre Museum (Paris), The Museum of Modern Art – MoMA (New York), Tate Modern (Londra), Metropolitan Müzesi (New York), British Museum (Londra), Centre Pompidou (Paris) gibi müzeler, buldukları kentlerin yaşamında önemli bir yer tutmaktadırlar. Günümüzün global ekonomik ve siyasi yapılanmasının, sanatı paraya dönüştürme noktasına getirmesi, müzeleri birer ticari işletme kimliğine sokmuştur. Dünyanın her yerinde müzeler, idari, basın ve halkla ilişkiler, pazarlama ve muhasebe departmanları olan, koleksiyon, depo ve güvenlik ekipleriyle herhangi bir işletme gibi çalışan kurumlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Dokak, 2009, s.173,174).

Türkiye’de ilk müzecilik anlayışı 19. yüzyılın ortalarında görülmeye başlanmıştır. O döneme kadar Osmanlı sanatının eski eser niteliğindeki değerli olarak kabul edilen eşyaları Enderun Hazinesi’nde tutulurken, Kutsal Emanetler ise Topkapı Sarayı’ndaki Hırka-i Şerif Dairesi’nde koruma altına alınmış ve özel zamanlarda protokolün ziyaretine açılmıştır. 1846 yılında, Tophane-i Amire Müşiri Ahmed Fethi Paşa’nın destekleriyle toplanan eski silahlar, İstanbul’da Topkapı Sarayı avlusundaki Aya İrini (Sainte Irene) Kilisesi’nde sergilenmeye başlanmıştır. Daha sonrasında “Mecmua-ı Esliha-ı Atika ve Mecmua-ı Asar-ı Atika” adıyla anılan ve iki bölümden oluşan ilk müze kurulmuştur. Mecmua-ı Esliha-ı Atika’nın genel yapısına bakacak olursak, önceleri “Müze-i Askeri” denilen bölümün daha sonra “Askeri Müze” olarak adlandırıldığı görülmektedir (Önder, 1999, s.11).

Ali Paşa’nın 1869 yılında sadrazam olmasından sonra Müze-i Hümayun (İmparatorluk Müzesi) adı verilen kuruma Galatasaray Lisesi hocalarından İngiliz E. Goold, müdür olarak atanmıştır. 1872 yılında Ahmet Vefik Paşa Maarif Nazırı olunca, müze müdürlüğe Alman Dr. Anton Dethier getirilmiştir. Dethier’nin müdürlüğü sırasında 1874 yılında 36 maddelik ilk “Asar-ı Atika Nizamnamesi” çıkarılmıştır. Dethier’nin görevi sırasında yaptığı en önemli iş Çinili Köşk’ün de müze haline dönüştürülmesi olmuştur (Önder, 1999, s.13). 1880 yılı Ağustos ayında açılışı yapılan Müze-i Hümayun müdürlüğüne 1881’de Dethier’in ölümü üzerine Sadrazam Ethem Paşa’nın oğlu, ressam Osman Hamdi Bey tayin edilmiştir.

Ressam Osman Hamdi Bey’in müze müdürlüğü yıllarında Türk müzeciliği için yeni bir dönem açılmıştır. Türkiye’nin tarihi hazineleri için Asar-ı Atika Nizamnamesi çok büyük önem taşımaktadır. Şüphesiz ki, bu çok önemli tüzüğün hazırlanıp yürürlüğe konulmasında Osman Hamdi Bey’in hatırı sayılır bir hizmet payı olduğu bilinmektedir (Cezar, 1995, s.285).

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, Türk müzeciliği adına çok önemli gelişmeler görülmüştür. 1924'te Topkapı Sarayı tadilatından geçirilerek içerisinde mevcut eşyası ile müze haline getirilerek ziyarete açılır. Süleymaniye'deki Evkaf-ı İslamiye Müzesi de Vakıflar'dan ayrılarak Maarif Vekaleti Müzeler Müdürlüğü'ne bağlanır ve 1927 yılında da Türk ve İslam Eserleri Müzesi adını alır. 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla, buralarda bulunan eserler de müzelere mal edilerek koleksiyonları zenginleştirilmiştir (Önder, 1999, s.14).

Cumhuriyetin ilk yıllarında, duyarlılıkla takip edilen eski eserlerin korunması konusundaki kararlılık ve çaba, devletin en üst düzey yöneticileri tarafından da özen ve önem gösterilen konulardan olmuştur. Cumhuriyet döneminin ilk Hars (Kültür) Müdürü olan Mübarek Galip Bey de konuya yabancı biri değildir. Mübarek Galip, ressam ve müzeci Osman Hamdi Bey'in kardeşi İlk Türk koleksiyonculardan İsmail Galip Bey'in oğludur. Mübarek Galip Bey'in, ilk faaliyetleri Ankara'da, bu gün Anadolu Medeniyetleri Müzesi olan müzenin kuruluşunu başlatması olmuştur. Osmanlı döneminde ülkemizdeki Türk ve İslam eserlerinin sahibi durumunda olan Evkaf Nezareti de Cumhuriyet devrinde önce Evkaf Vekaletine ardından da Başbakanlığa bağlı Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne dönüştürülmüştür. Vakıflar Genel Müdürlüğü bünyesindeki bulunan bazı objeler sanatsal anlamda değerlendirilerek müzeye dönüştürülmüş, örnek olarak hat, kilim ve halı eserleri de İstanbul'da bir araya getirilerek, her malzeme türü için uzmanlaşmış müzeler oluşturulmuştur.

2. GENEL MÜZECİLİK KAPSAMINDA VAKIFLAR HALI MÜZESİ TARİHÇESİ ve OLUŞUM SÜRECİ

Dünya uygarlık tarihine Türklerin bir armağanı olarak geçen "Halı Sanatı" başlangıcından itibaren Türklerle ilişkili olarak gelişmiştir. Esas maddesi yün olduğu için halı, koyun besleyen topluluklarla ilişkilidir ve Türklerin yaşadığı hemen her coğrafyada görülmektedir. Halının tekniği Büyük Selçuklu Sultanlığı devrinde kurulan diğer devletlere, İslam alemine ve sonra bütün dünyaya Türkler tarafından tanıtılmıştır. Ancak Büyük Selçuklulardan günümüze herhangi bir halı örneği kalmamış, Anadolu Selçuklularından kalan Konya halıları 20. yüzyıla kadar gelişen halı sanatının en erken örnekleri olmuştur. Türk halı sanatı aralıksız, yedi asır boyunca yeni tiplerin yaratıldığı parlak bir gelişme aşaması gösterdiği bilinmektedir (Aslanapa, 2015, s.13).

Halı sanatı, Türklerin ananevi ve köklü sanatlarından biri olarak, Türk sanat tarihinde öncelikli yerini almıştır. Halı sanatı, Orta Asya'da Türklerin yaşadığı bölgelerde başlamış, gelişmiş ve bütün İslam dünyasına Türkler tarafından tanıtılmıştır. Halı sanatının tarihinin Türk tarihine paralel bir yol izlediğini söylemek abartılı olmayacaktır. Halıcılık, Türk dünyasındaki en eski sanatlardan biri olarak varlığını sağlam tekstil motifleri ve düğüm tekniği ile günümüze kadar devam ettirmiştir. Düğümlü halıların geçmişe uzanan tarihi bir geçmişi vardır. Bu teknik, göçebe bir kavmin kalın ve sıcak bir zemin bulmak arzusu gibi bir pratik bir sebeple izah edilmektedir. Avcı ve göçebe olarak yaşayan kavimler ilk zamanlar avladıkları hayvanların postlarını kullanırken, sonraları hayvanlarının yünlerinden elde ettikleri yün iplikleri dokumaya ve uçlarını düğümleyerek suni bir post yapmak yoluna gitmişlerdir. Düğümlü halıların en basit hali bu şekilde keşfedilmiştir. Daha sonra çok büyük bir gelişme gösterecek olan düğümlü halı tekniğinin, Orta Asya'da Türklerin bulunduğu bölgede başlamış olduğu bugün bütün dünyada bilinmekte ve kabul edilmektedir (Yetkin, 1974, s.9, 132).

Anadolu Selçukluları ve Osmanlı dönemlerinde cami, medrese, zaviye, şifahane gibi yapıların gündelik veya düzenli kullanımı için ihtiyaç duyulan tefriş malzemeleri, bağış geleneğiyle sağlanmış veya vakfedilerek ya da vakıf gelirleriyle satın alınarak temin edilmiştir. Halı, kilim gibi tefriş malzemesi başta olmak üzere rahle, şamdan, buhurdanlık, Hilye-i şerif sandukaları, levha vs. gibi eşya ve objenin hayır amacıyla ile vakfedilerek yapılara konulduğu veya bu tür malzeme ve hizmetlerin temini için vakıf gelirinden ödenek ayrıldığı birçok vakfın yaptığı işler listesinden anlaşılmaktadır (Özçelik, 2014, s.186).

Öte yandan, Anadolu kültüründe camilerimize halı bağışlamak geleneği vardır. Vakfedenin dışında bir caminin etrafında yaşayan kişiler de inançları çerçevesinde camilere halı bağışlardı. Bu olguda amaç hayır yapmak, dolayısıyla iyilik kazanmaktır. Müslüman Türklerde görülen bir adet vardır, ölen kişi bir halı veya kilime sarılarak camiye getirilmektedir. Ölümlük adı verilen bu halı ve kilimler evlenecek olan kızlarımız tarafından çeyiz olarak, kendisi ve eşi için dokunmaktadır. Defin işlemi yapıldıktan sonra bu halı veya kilim tekrar eve götürülmemektedir, camiye serilmektedir. Bu gelenek Anadolu'nun bazı yerlerinde hala devam etmektedir. Camilerde kullanılan bu eşyalara "bağışlanmış eşya" anlamına gelen "teberrükat eşyası" denilmektedir. Bunlar bağışlanmış olduğu için iyice eskimeden camiden çıkarılması, atılması, satılması kesinlikle mümkün değildir. Camilere halı ve kilim bağışlamak geleneği yüz yıllardır artarak devam ettiği için, bugün camilerimiz birer halı kilim deposu haline gelmiştir. Bütün camiler ihtiyacının çok üstünde halı ve kilime sahip olmuştur. Bunlar camilerde ya üst üste serilmekte ya da toplanarak bir kenarda veya depoda muhafaza edilmektedir. Bu muhafaza şekli sağlıklı olmadığından çürümelerine neden olmaktadır (Bayraktaroğlu, 1988, s.22,23).

Günümüzde müzelerimizi süsleyen en erken tarihli halılar camilerden alınmıştır, evlerden veya başka kuruluşlardan müzelere intikal etmiş erken tarihli halı ve kilim bulunmamaktadır. Bu durum vakıf olgusu ile açıklanmaktadır. Bunlar camilere vakfedildikleri için, camiden çıkarılması mümkün olmadığından korunarak günümüze kadar gelebilmişlerdir. 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu halıları Konya Alaaddin Cami ve Beyşehir Eşrefoğlu Caminde bulunmuşlardır. Daha sonra Divriği Ulu Camiinde ve diğer camilerde tespit edilen çok kıymetli halılar bugün müzelerimize taşınmıştır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde toplanan ve korunan koleksiyon daha sonra Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne bağlı Halı Müzesi'ne dönüştürülmüştür. Vakıflar Halı Müzesi, dünyanın en zengin halı koleksiyonlarından birine sahiptir. Koleksiyonundaki halılar, vakfeden ya da ölen kişinin adına yapılmış dini amaçlı bağışlar olduğundan ve özellikle camiler için dokunmuş halılardır, döneminin en üstün zarafet, estetik ve sanatsal özelliklerini yansıtmaktadırlar (Bayraktaroğlu ve Özçelik, 2007, s.9). Aslında Vakıflar teşkilatının müze kurma çalışmaları da daha eskilere uzanmaktadır. Vakıflar idaresi ilk müzesini yaklaşık yüz yıl önce kurmuştur. 1914 yılında kurulan Evkaf-ı İslamiye Müzesi, halı sanatının en önemli örnekleri olan 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu halılarının sergilendiği, günümüzdeki Türk ve İslam Eserleri Müzesidir. Aradan geçen uzun zamandan sonra 13 Nisan 1979 tarihinde Sultanahmet Cami Hünkar Kasrında Halı Müzesi, 1982 yılında da aynı caminin altındaki boş mekanda Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar Müzesi açılmıştır. Sultanahmet Cami Hünkâr Kasrı'nın mekan olarak uygunsuzluğu da dikkate alınarak, Ayasofya İmaret binasına taşınmış ve 15 Kasım 2013'te ziyarete açılmıştır. Bu nakil için gereken 5-6 yıllık süreçte de, müzenin yeni mekanında sergilenecek eserlerin temizlik, bakım ve onarımı için Sultanahmet Camii altında bir konservasyon atölyesi kurulmuştur.

Bir sosyal yardım müessesesi olarak değerlendirilebilecek olan imaret, Türk hayır yapılarındandır. Ayasofya İmareti, 1742-1743 tarihinde dönemin padişahı I. Mahmut tarafından, bütün imarethaneler gibi yoksulların, muhtaçların, medrese talebelerinin ve yolcuların günlük yemek ihtiyacını karşılamak amacıyla inşa edilmiştir (Özçelik, 2014, s. 189,190). İmaret kavramı 16. yüzyıla kadar daha geniş kapsamlı olarak kullanılırken, 17. yüzyıldan itibaren sadece, içerisinde aş pişen ve yoksullara yemek dağıtılan yapıları ifade etmiştir. Günümüzde Halı Müzesi olarak işlevlendirilen Ayasofya İmareti binası, Ayasofya'nın kuzeydoğu arka tarafında, Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayun'un kapısının güney batısında, tarihi Ayasofya konaklarının yer aldığı Soğukçeşme sokağının başında yer almaktadır. Ayasofya İmareti'nin güneydoğusunda III. Ahmet Meydan Çeşmesi yer almaktadır. İmaretin avlusu ile Ayasofya arasında bir Bizans yapısı Skeuophylakion (dini törenlerde kullanılan, kutsal eşyaların saklandığı hazine dairesi) bulunmaktadır. Bizans yapısı Skeuophylakion, bazı araştırmacılara göre 4. yüzyıl, bazı araştırmacılara göre 5. ve 6. yüzyılda yapılmıştır. Ayrıca 6. yüzyıla tarihlendirilen, imaretin avlusunun altından başlayıp Topkapı Sarayı doğrultusunda devam eden bir Bizans sarnıcı bulunmaktadır. Osmanlı döneminde, I. Mahmut döneminden itibaren imaretin erzak deposu olan yapı, bu işlevini 19. yüzyıl sonlarına kadar sürdürmüştür. 20. yüzyılda ise bir süre arşiv binası olarak kullanılmıştır. Mutfak/aşhane, fırın/fodlahane ve yemekhane/me'kel, olmak üzere üç bölümden oluşan imaret binası, taş ve tuğla malzemeyle almaşık duvar tekniğinde inşa edilmiştir. Batıya doğru uzanan uzun mekan yemekhane, bitişiğindeki diğer iki mekan ise mutfak ve fırın bölümleridir. Her bölüme giriş, avluya açılan kapılardan sağlanır. Tamamen bağımsız tasarlanan üç kısımlı bina, ön ve arkada iki avlu ve iki kapıdan oluşur. İmaretin en görkemli parçası, avluya açılan büyük ve anıtsal giriş kapısıdır. III. Ahmet Meydan Çeşmesi'nin karşısındaki kapı, İstanbul'da Barok üslubunun en güzel örneklerinden biridir. İmaretin kapısındaki kitabe Beşir Ağa ve Nimetullah Efendi tarafından yazılmış olduğu bilinmektedir. Ayasofya'nın kuzey dış çevre duvarına bitişik olarak uzanan bina almaşık duvar tekniğinde taş ve tuğla ile inşa edilmiştir. Sonraki yıllarda, 1777, 1871, 1884 ve 1893 yıllarında da onarım gören İmaret binası 1920'den itibaren Vakıflar Baş Müdürlüğü tarafından arşiv ve sonraki yıllarda da kurşun atölyesi olarak kullanılmıştır (Özçelik, 2016, s. 187).

Günümüze gelindiğinde; geniş kapsamlı bir restorasyondan geçirilmiş, 2010 yılından itibaren ise "Müze Teşhir Tanzim Uygulaması" yapılarak Halı Müzesi'ne dönüştürülmüştür. Müzenin yeni mekanında, eserlerin en iyi şekilde korunarak kuşaktan kuşağa aktarılması amacıyla, müzecilik kurallarına uygun, lamine, güvenliğe uygun cam sistemi, son teknoloji şifreli elektronik panelli, elektronik sürgülü duvar tipi modüler vitrinler, müze standartlarına uygun aydınlatma, nem ayarlayıcı sistemler, ısıtma ve soğutma sistemleri ile dokunmatik ekranlı interaktif sistemler gibi güncel teknoloji ürünleri kullanılmaktadır.

Halı Müzesinde kronolojik sırayla ve desen gruplarına göre Türk Halı sanatının gelişimini gösterir biçimde üç galeri halinde sergilenmektedir. Birinci galeride Beylikler Dönemi (erken ve klasik dönem Osmanlı) ve sonrasına ait Anadolu'da dokunan halılar; İkinci galeride Osmanlı dönemine ait orta ve doğu Anadolu halıları ve halı seccadeler; Üçüncü galeride ise Uşak yöresine ait büyük boyutlu halı örnekleri ile saf halı seccadeler sergilenmektedir.

Birinci Galeri, imaretin eski dönemlerde yemekhane olarak kullanılan bölümüdür. Bu galeride Anadolu halı sanatının gelişimine uygun olarak, Beylikler Dönemi, Erken ve Klasik Osmanlı Dönemi ile sonrasına ait

halı örnekleri sergilenmektedir. Anadolu halı sanatındaki öncü gelişmeler Anadolu Selçuklu döneminde görülür ve Beylikler Dönemi'nde de bu gelişme devam etmiştir. Türk halı sanatı tarihinde “Beylikler Dönemi Halıları” veya “14-15. Yüzyıl Anadolu Halıları” diye bilinen halılar hayvan figürleriyle süslüdür, bu nedenle “Hayvan Figürlü Anadolu Halıları” diye de bilinir. Bu dönemde hayvan figürlü halılardan başka, Anadolu Selçuklu mimari süsleme unsurlarının yer aldığı halılar da dokunmuştur. Bu halı zemininin daha çok kare ve dikdörtgen şekillere bölünerek, içlerine geometrik ve soyut bitki motiflerinin yerleştirildiği diğer bir halı grubu “Geometrik Motifli Anadolu Halıları”dır. Alman ressam Hans Holbein'in tablolarında oluşturulan mekan kurgusu ve kompozisyon içerisinde sistematik ve düzenli biçimde konu edildiğinden literatürde “Holbein Halıları” olarak adlandırılmıştır. 14-15. yüzyıllarda hayvan figürlü halılarla birlikte bu halılar, klasik devre geçişin örnekleri olarak kayda geçmiştir. İkinci galeri, imaretin eskiden mutfak bölümü olarak kullanılan mekan da konumlanmıştır. Bu bölümde Osmanlı dönemine ait Orta ve Doğu Anadolu'da geleneksel anlayışı ile dokunan halılar sergisine yer verilmiştir. Bu halıların merkezinde genellikle kenarları dilimli veya yıldız biçiminde bir madalyon yer almaktadır. Konya, Karapınar, Sivas ve Divriği çevresindeki merkezlerde kaliteli ve seçkin örnekler dokunmuştur. Batı Anadolu'da Uşak'ta dokunan madalyonlu halılar, renk ve desen özellikleriyle bu halılardan farklılık taşır ve aynı zamanda ayrı bir grup olarak karşımıza çıkmaktadır. Halı Müzesinin ocaklar bölümünde Orta ve Doğu Anadolu'nun değişik halı örnekleri ile Milas, Gördes, Kula, Konya (Karapınar) ve Hereke'de dokunan halı seccadelerin en güzel ve dikkat çeken örnekleri sergilenmektedir.

En erken örnekleri, 15. yüzyıla kadar uzanan seccadeler Türk halı sanatı içinde önemli bir yere sahiptir. Bu seccadeler ibadet amaçlı, üzerinde namaz kılmak için dokunan küçük boyutlu halılardır. Seccadeler mihrap, ayetlik, alınlık ve tabanlıklar gibi birçok bölümlere ayrılmaktadırlar. Üçüncü galerinin de, imaretin eskiden fodlahane bölümü olarak kullanılan alanda konumlandığı görülmektedir. Eskiden fodla denilen bir çeşit pideye benzer ekmeklerin pişirildiği fırınların bulunduğu alanlara fodlahane adı verilmiştir. Bu bölümde 16-19. yüzyıllarda dokunmuş, büyük boyutlu Uşak Halıları ve Saf Halı Seccadeler sergilenmektedir.

Anadolu'nun çeşitli yörelerinde Karaman, Sivas, Konya (Karapınar, Ladik) Batı Anadolu'da eski halı merkezlerinde (Milas, Uşak, Gördes, Bergama, Kula) ve Doğu Anadolu'da dokunan en seçkin halı örneklerinin sergilendiği Halı Müzesi, interaktif uygulamalarla zenginleştirilerek, halıların gizemli ve büyümlü dünyasında geçmişten bugüne renkli ve tarihi bir yolculuk yapmak üzere ziyaretçilere açık bulunmaktadır.

3. MÜZECİLİKTE İŞLETME KAVRAMI KAPSAMINDA PAZARLAMA ve HALKLA İLİŞKİLER SÜRECİ

Metropolitan Müzesi'nin (Metropolitan Museum of Art) ve Britanya Müzesi'nin (British Museum) evrensel bir müze olma iddiasında olmaları, koleksiyonlarında bulunan ve uygarlık tarihini anlatan eser ve imajların ayrıntılı olarak araştırılmış olduğu kadar, onları herkes için anlaşılır ve hatırlanabilir bir biçime dönüştürmeye yönelik kurumsal yetilerinden kaynaklanmaktadır. Sundukları her yaşa uygun eğitim etkinlikleri, üyelikler ve gönüllü programları bu çalışmalarından sadece birkaçı olarak sıralamak mümkündür. Müze etkinlik programları her geçen yıl daha fazla toplumsallaşarak, yeni hizmetler ve yöntemlerle geliştirilmektedir. Metropolitan Müzesi'nin kısaltma olarak İngilizce “MET” kelimesini kullanması ve kısaltmayı her

uygulanmasına eklemesi (Met Media, Met Kids, Met store, My Met uygulaması) insanlara müzeyle buluşmasının büyük bir deneyim olduğu hissi uyandırmayı ve marka değerini hatırlatmayı amaçlayan bir yöntem olarak görülmektedir (Uralman, 2014,s. 54). Buradan anlaşılıyor ki müze işletmeleri de kurumsal kimlik kavramına önem vermektedirler. Kurumsal kimlik bir kurumun kendini en düzgün şekilde ifade etmesi şeklinde tanımlanabilir. Müze işletmeciliğinde, kurumun hedef kitleyle iletişime geçebilmesi, onların dikkatini çekebilmesi de büyük önem taşımaktadır. Bu kapsamda dünyada pek çok müze profesyonel ajans hizmeti alıp, kurumsal kimliklerini bütünden parçalara en doğru biçimde yansıtmaya çalışmaktadır. Logo tasarımından, müzenin sloganının oluşturulmasına, kurumsal renk belirlenmesine, kartvizitin ebatından, antetli kağıtlara, zarflara, tabelalara, müzenin tüm koleksiyonu ile ilişkilendirilmiş hediyelik eşya koleksiyonuna kadar pek çok önemli detayı düşünmek gerekmektedir. Bu çerçevede her müze işletmesine kılavuzluk edecek, profesyonellerce hazırlanmış bir kurumsal kimlik kitabı olmalıdır. Firmalar ve markaların kurumsal kimlikle ilgili uygulamalarına kılavuzluk görevi üstlenen bu kitap, müzeler için de sürdürülebilirlik açısından çok büyük önem taşımaktadır. Müzenin kurumsal kitabına bakan herhangi biri tarafından da müzenin kurumsal kimliğinin nasıl kullanılması gerektiği kolaylıkla algılanabilmelidir. Müzelerin kurumsal kimlik kitabı, tüm müze yönetiminde çalışanlara kolaylık sağlayan bir yol haritası olarak tanımlanabilmektedir. Kurumsal kimliğin net olması kadar, korunabilmesi de büyük önem taşımaktadır. Sürdürülebilirliğin sağlanması için itibar ve algı yönetimi açısından da büyük önem taşımaktadır. Kullanılması gereken ve asla kullanılmaması gereken renkler, fontlar çok açık biçimde belirtilmelidir.

Müzelerin misyon olarak hedeflerinin koleksiyon temelli mi yoksa insan temelli mi olması gerektiği; araştırma kurumu ya da kamu eğitim kurumu kimliğine mi bürünmeleri gerektiği hala günümüzde tartışılan önemli bir konudur. Müzecilik çalışmalarında, Avrupa’da özellikle İngiltere’de, “yeni müzeoloji” terimi kullanılmaya başlanmıştır. Müzelerde ulusal ve uluslararası olgu ve nesne konulu sergilerin yerini, daha deneyimsel ve katılımcı bakış açılarının hakim olduğu yeni kavramsal sergileme düzenleri oluşturulmaya başlanmıştır (Erbay, 2014, s.37,38). Bu yeni anlayıştan hareketle müzeciliğin amacının, var olanı göstermekten çok, koleksiyonda faklı okumalara olanak sağlayan yeni bir düzleme taşındığını söylemek mümkündür. Yeni müzeoloji kavramı, yerel toplulukların ihtiyaçlarının ortaya çıkardığı şekiller üzerinden oluşan içerikleri tanımlamaktadır. Bu yeni müzecilik anlayışında sosyal özneler sosyal anlamlara dönüşmektedir. Sergilenen nesnelere eski anlamlandırmaların yerini yeni söylemlere bırakarak, müze binası dışına taşımıştır. Müze denen olgu, bir binanın içine sıkıştırılmışlıktan çıkarılarak, geniş kavramlara ve okumalara fırsat vermektedir. Şimdiye kadar ziyaretçisinden belirli entelektüel donanım bekleyen müzeler, her yaş grubundan tüm kitlelerinin kullanımına açılmıştır. Yeni müzecilik anlayışıyla müze mekanları, zaman ve boyutları değişmiş, daha fazla ziyaretçi çekme çabası ile bilim ve teknolojiyi en üst düzeyde kullanan merkezlere dönüştürülmüştür. Müzelerde ziyaretçilerin dokunduğu eserleri kopyalayabildiği eğitim atölyeleri ve uygulamalarla ile yeni bir müze anlayışı doğmaktadır.

Müzelerin önemi, kültür endüstrisinin büyümesi ve turizme etkisinin görülmesiyle beraber daha üst düzeye çıkmıştır. Geniş alanlara ve koleksiyonlara sahip müzelerin sergi düzenleri ve sergileme politikaları yeniden kurgulanmaktadır. Bu dönüşümde müzelerin ziyaretçi kapasitelerini artırmaları, turizm ve kültür endüstrisindeki rolleri de oldukça önemli bir belirleyici olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzelerde halkla

ilişkiler kavramı, müzelerin buldukları yerlerde iletişimde olduğu her kesimin desteğini, sempatisini ve anlayışını kazanmak amacıyla oluşturulan bir yönetim fonksiyonudur. Müzenin devamlılık yapısı ve sürdürülebilirliği kitleler tarafından benimsenmesine bağlıdır. Bu bağlamda halkla ilişkiler, müzenin kültürel amaçlarına ulaşması konusunda önem taşıyan kitlelerle iletişim sağlaması adına önemli bir olgu olarak görülmektedir. Müzelerdeki halkla ilişkiler konusu üzerine 1983'te ilk çalışmayı yapan Donald Adams'a göre, müzelerde halkla ilişkiler, halka dokunmak ve onlarla uzun soluklu ilişkiler kurmak bilgi ve fikirlerin alışverişini sağlamak için olduğunu ifade etmektedir. Müzelerde halkla ilişkilerin daha etkili olabilmesi için halkla ilişkiler stratejisinin, hedef kitlenin kimler olduğu dikkate alınarak belirlenmesi gerekmektedir. Bu çerçevede "etkililik", basitçe, halkla ilişkiler için belirlenen "amaçlara ulaşmak" şeklinde ifade edilmektedir (Gürel, 2009, s. 179,190).

Sosyal medyanın insan yaşamına girmesi üzerine, müzeler de dönüşümün bir parçası olarak bu yeni medyayı kullanmaktadır. Yeni medya formlarının gelişmesine rağmen yüz yüze iletişim geleneksel bir yöntem olarak müzeler için vazgeçilmez bir iletişim aracı olmaktadır. Müzelerin tanıtımı için gönüllü kazanmak önemlidir, bunun için mevcut gönüllülerden arkadaş ve aile çevrelerinde tanıtım yapmaları istenmektedir. Dahası müzelerin komşularıyla sıradan bir komşuluk ilişkisinden ötesine sahip olmaları gerekmektedir. Birkaç müze çalışanının toplumla iletişim kurmaktan sorumlu tutulmasının müzeye pozitif anlamda katma değer sağlayacağı öngörülmektedir. Ayrıca müze çatısı altında her kademede tüm çalışanların, müzenin amaçlarını ve hedeflerini öğrenmesi, anlaması ve yaptıkları işin müzedeki diğer çalışanların işleri ile olan ilişkisini bilmeleri gerekmektedir. Toplumdaki bilgi akışını hızlandıran ve çeşitliliği artıran iletişim kanallarının çokluğu, iletişim stratejisi belirlemenin önemi daha da artmıştır. Müze iletişiminde kullanılacak araçlar belirlenirken bu araçların nasıl bir iletişim modeline dayandığı bilgisi ve yapılacak tercihlerin neler olduğu, iletişim stratejisinin konularında biri haline gelmiştir. Bu doğrultuda, tek yönlü iletişim modeli müzenin çevresiyle monolog bir iletişim kurmasını sağlarken; iki yönlü iletişim modeli müzenin çevresiyle kurduğu iletişimi diyalog haline dönüştürmektedir. Müzenin bir diyalog mekanı, bireylerin görüşlerini önemseyen ve onlarla fikir alış-verişi ve işbirliği içinde olan bir kurum olmaması gerekmektedir. Bu nedenle iki yönlü iletişim kurmaya yönelik iletişim araçlarının olması gerekmektedir. Müze iletişim uygulamalarında, seçilecek araçlar ve yürütülecek kampanyalar, müze ziyaretini öncesi, esnası ve sonrası olarak kurgulanmalıdır. Böylelikle gerçekleştirilen tanıtımın sürekliliği sağlanmış olur. Ziyaretçilerin müzeye gelmeden müze ziyaretine yönelik teşvik edici duyurularda bulunulması, müze ziyareti sırasında kendilerini keyifli ve beklentilerinin karşılandığı bir ortamda olduklarına dair ikna edici mesajların iletilmesi ve ziyaretin ardından müzeyi çevrelerine duyurabilecekleri, misafirleri ile müzeye gelebilecek ve iyi vakit geçirebilecekleri konusunda hatırlatmada bulunulur. Müzenin mesajının anlamlı olması müzenin ulaştığı kitle tarafından mesajların anlaşılır olması ile ilgilidir. Müze iletişimi konusunda kullanılan mesajların yaratıcılık gerektiren bir süreç olarak tasarlanmalıdır (Uralman, 2014, s. 58,61).

Müze ziyaretçileri kavramı günümüz müzecilik kavramı kapsamında çok önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kavram ile ilgili yapılan çalışmalar günümüzde çok sınırlı bir düzeyde kalmaktadır. Geleneksel müzecilik anlayışının fikrinin sorgulandığı ve yeni baştan şekillendiği günümüzde, müzelerin en önemli hedefi potansiyel izleyici sayısını artırmak olarak öne çıkmalıdır. Diğer yandan batı müzelerini

incelediğimizde oradaki kurumsallaşmanın daha çok izleyici kitleyi çoğaltma konusunda çaba gösterdikleri bunun yanı sıra harcadıkları bütçeler ve işletme giderleri ile açısından ciddi anlamda bir bütçe ayırdıkları gözlenmektedir.

Günümüz dünyasında marka kavramını sadece 'isim, işaret ve sembol' olarak nitelemek kabul gören bir bakış açısı değildir. Çünkü artık marka, üretici ve tüketici arasındaki iletişimin gerçek aracı olarak algılanmaktadır. Bu kapsamda, markanın üreticiden çok tüketici için anlam ifade ettiği söylenebilir. Bu nedenlerle bir ürünün rakiplerinden farklılaşabilmesi için birçok ek özellikleri olması gerekmektedir. Satış noktası iletişimi anlayışı, satış geliştirme, kişisel satış, halkla ilişkiler, reklam ve sponsorluklar bir ürünün ek özellikleri kapsamında değerlendirilmektedir. Bu çalışmaların tümü ürünü rakiplerden farklı kılan unsurlardır. Marka iletişimi, kurumsal bazda gerçekleştirilir. Günümüz dünyasında kurumlar, giderek artan rekabet ortamı ve hedef grupların bilgi düzeyinin iletişim teknolojisindeki gelişmeler sonucunda ivme kazanmasından dolayı kurumsal iletişim, marka olmak isteyen kurumların sistematik ve bütünlük çalışmaları gereken en önemli bir alan niteliği kazanmıştır. Kurumsal iletişim, bir kurumun sadece kendisini değil, ürünlerini de etkilemektedir. Kurumsal iletişim, genel olarak işletmelerin hedeflerine ulaşmak ve hedeflerini gerçekleştirmek için gereken stratejileri ve planları uygulamak için gerçekleştirdikleri iletişim çalışmalarının tümü olarak tanımlanabilmektedir (Tosun Babür, 2014, s.3-21).

Her markanın bir kimliği vardır. Bu markalar tüketicisine mutlaka en az bir öneri sunmaktadır. Her markanın doğru algılanmak ve markasını konumlandırmak istediği bir noktadan da bahsetmekte yarar vardır. Oysa günümüz dünyasında gelinen nokta, marka ile müşteri buluştuğu anda yaşanan deneyimin kendisidir. Buradan şunu açıkça ifade edebiliriz ki gerçek olan tek şey müşterinin deneyimi olmaktadır (Batı, 2017, s. 3,17).

Bunlardan hareketle şu tespit yapılabilir: her müzenin bir kurumsal kimliği olmalıdır. Müzenin kamuoyundaki değeri, müze ziyaretçilerinde yarattığı deneyimlerin bütünüdür. Bu deneyimler içerisinde belirleyici olan tek şey de her yaş grubundan oluşan müze ziyaretçilerinin izlenimleridir.

Günümüze gelindiğinde marka kavramı genel kabul edilebilir bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kavram her yönüyle ele alınmalı ve markalaşma kavramının piyasalardaki etkisi göz ardı edilmemelidir. Markayı, 'Bir nesne hakkında bilgi vermek ve çağrışım oluşturmak için o nesne ile ilintili olan her şeyi kapsayan etiket' olarak nitelendirmek mümkündür. Marka iletişiminin genel bakış amacı; marka farkındalığını oluşturmak, marka tutumu ve marka sadakatini gerçekleştirmektir. Marka iletişiminin öz amacını gerçekleştirmek ise, mesajların doğru yerde ve doğru zamanda verilmesi ile mümkün olmaktadır (Tosun Babür, 2014, s. 9).

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Müzelerin güçlü bir iletişim yaratıp yaratmadığını anlamak için ilk etapta bazı sorular sormak mümkündür. Müzeniz insanların hayatını renklendiriyor mu? Yeni heyecanlar yaşamalarına aracı oluyor mu? Müzenizin çevresinde yaşayanlar ayda birkaç kere müzenize geliyor mu? Müzeniz hafta sonları gelmek için tercih edilen bir yer mi? Çok sayıda insanın anısında, deneyiminde müzenizin yeri var mı? Müzenizin koleksiyonu değişik ilgi alanlarından insanları ilgilendiriyor mu? Müzenizin çevresinde yaşayanlar tanıdıklarına müzenizi gezdiriyor mu? Müzenizin çevresinde yaşayanlar sizi başkalarına tavsiye ediyor mu? Müzeniz hakkında yazılıp çiziliyor mu? Müzeniz hakkında konuşuluyor mu? Müzenize bağış yapmak/destek olmak isteyen oluyor mu? Evlerde müzenizle ilgili bir eşya ya da bir tanıtım malzemesi bulduran çok sayıda insan var mı? Müzenizde çalışma hayali kuran çok insan var mı? Akla çabuk gelen bir müze misiniz? Hafızanızda müzenizi hatırlatan renkler, semboller var mı? (Uralman, 2014, s. 63). Müzenizin ekonomik anlamda mali boyutu nedir? Müzenizin ulusal uluslararası marka değeri var mı? şeklinde sıralanan ve daha da arttırılabilecek bunun gibi birçok soru tipi müzecilik kavramının ne olduğunun anlaşılması ve müzecilik kavramının ilerleyen yıllara aktarılabilmesi için çok önemlidir (Özcan, 2017, s.71).

Markanızı görünür kılmak ve hatırdaki kalır olmasını arttırmak için ne yapmalısınız? sorusu önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Eskiden “Marka” yaratmak bir usuldü, artık yeni usul ise hareket yaratma kabiliyetidir. Bir marka yaratmak, ihtiyaç duyduğunuz fikirlerden daha fazlasına, ihtiyaç duymanız anlamına gelmektedir. Hatta bu şekilde birçok firma önce markalarını yaratmışlardır ve günümüzde bu markalar hareket yaratmaya devam etmektedirler. Bu markaların tüm hareketleri anında duyulmakta ve tüm dünyada konuşulmaktadır. Eskiden müşteriyle iletişim kurmanın çok az yolu bulunmaktaydı. Bunlardan biri basın aracılığıyla, diğeri de direkt iletişimle yani mekanınıza kadar gelen kişiyle sohbet ederek gerçekleşirdi. Ancak şimdi bunun binlerce yolu bulunmaktadır. Artık istediğiniz kişiyle, istediğiniz zaman iletişim kurabilme olanağınız vardır. Ama bu her yolu denemek anlamına gelmemelidir. Önemli olan markanıza bir yol seçmektir. Bu durum müzelerimiz için de geçerli olmaktadır. Müzeyi görünür kılmak ve hatırdaki kalınlığını arttırmak için ne yapmalıyız sorusu tüm müze yönetimin her zaman sorması gereken bir soru olarak görülmelidir (Balfour, 2014, s. 17).

Sürdürülebilir bir başarı elde etmek için müzelerin de araştırma geliştirme ekipleri (Ar-Ge) oluşturulmalıdır. Bu ekipler, hem dünya müzelerini takip ederek, analizler yapmalıdırlar. Aynı zamanda müze iç süreçlerinizi optimize ederek, bu konuda dışarıdan farklı bilim dallarından danışmanlar ile çalışmalıdırlar. Bu sayede müze ziyaretçilerine ilişkin tek bir görüşe ulaşma olanağı verir. Süreç ve performans toplantıları düzenli aralıklar ile yapılmalıdır. Müzelerin gelir elde edebilmesi adına çok önemli olan, hediyelik eşya bölümünün dünya müzelerinde olduğu gibi ziyaretçilerin online olarak da ulaşım satın alabileceği şekilde yapılandırılmalıdır (Özcan, 2017, s. 72).

Eski bir özdeyiş “Ölçemediğin şeyi yönetemezsin” demektedir. Bu tüm iş faaliyetleri için geçerli olduğu gibi müze yönetimi içinde geçerli kabul edilmektedir. Düzgün bir ölçme ve izleme sisteminin varlığı, yatırımların ve iş değişikliklerinin müze yönetimine somut faydalar sağlayacağı yönünde bir güven verecektir. Sosyal medya ve kesintisiz veri akışı örgütsel sınırları aşabilir ve hiyerarşileri düzleştirebilir. Teknoloji iş dünyasının

her köşesine uzanarak müzelerin de örgüt yapıları, yönetim biçimleri, faaliyet ve rekabet tarzlarında derin değişikliklere yol açmaktadır. Dijital teknolojilerdeki gelişmeler her zaman sürprizlerle doludur. Daha on yıl önce basit bir oyalanma aracı kabul edilen sosyal medyanın milyarlarca kişiyi birbirine bağlayacak kadar büyüyeceğini ve örgütleyici görev anlayışına dönüşeceğini kim bilebilirdi?

Dijital ustaları teknolojiyi rakiplerinden çok daha etkili kullanırlar ve ondan muazzam yararlar elde ederler (Westerman, Bonnet, ve McAfee, 2014, 2015, s. 17). Bu sebeple müzelerin de bir dijital ustası olmaları, bu konu üzerine çalışmaları çok büyük önem arz etmektedir. Teknolojiye kayıtsız kalan müze yönetimleri ya da teknolojiyi müzenin can damarı haline getirmeyi başaramayan müze yönetimleri, inovasyonların çoğalmasıyla birlikte müzecilik yönetimi alanında çığır açan atılımlar gerçekleştirmedikleri sürece, iyice zorlanmaya başlayacaklardır.

Günümüzde ülkelerin kültürel anlamdaki güçlü konumunu belirlemek, sürekliliğini göstermek açısından müzelerdeki değişim iyi kurgulanmalıdır. Devletin sürekliliğini gösterecek mekanlar olarak, kültürel değişimin izlerini doğru sergileme yapısına sahip olmalıdırlar. Pek çok ülkede, devlet müzeleri hızla değişmektedir. Müzecilik sisteminde ulusların yapılanmasında devletlerin müzeleri, kurması fikri desteklenmelidir. Devletlerin yeni kimlikleri, modern fikirlerin kültürü ve kimliğinin tasarlanarak yansıtıldığı alanlar olarak müzeler gittikçe önemli hal olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Shaw, 2004, s. 24).

Artık sadece bir müze olmaktan çıkıp, İstanbul Vakıflar Halı Müzesi'nin ziyaretçilerinin yaşamlarının bir parçası olma yolunda ilerlemesi gerekmektedir. Müze çalışanları ve ziyaretçileri kapsayan bütün paydaşlarını entegre etmek ve genişletilmiş bir (kültür) işletme ortaya çıkarmak önemlidir. Müzecilikte bir inovasyon mutfağı yaratmak ve hediyelik eşya bölümünden, pazarlamadan, youtube kanalına uzanan bir yelpazede yeni tasarımlar, yeni fikirler üretmek gereklidir (Özcan, 2017, s.73).

Linus Pauling, "İyi bir fikir bulmanın en iyi yolu, birçok fikir bulmaktan geçer. Başlangıçta fikir bulmak, el dokuması bir Şark halısında kırıntı bulmaya çalışmak kadar zor olduğu söylenmektedir. Ancak sonra desteler halinde gelmeye başlar. Gelmeye başladıklarında fikirleri analiz etmeyi sürdürün. Eğer sürdürmezseniz, akışı, ritmi, sihri durdurursunuz. Gelen fikri hemen yazın ve bir sonrakine geçin. Böylece bir sonraki noktaya gidebiliriz (Sullivan, 1998,2002, s. 96). Pazarlama faaliyetlerinin etkileri, zamanla ortaya çıkmaktadır. Buna perspektif kuralı da diyebiliriz. Günlük hayatta, kısa vadedeki kazanımların uzun vadede kayıplara neden olmasına yönelik pek çok örnek ile karşılaşmak mümkündür. Enflasyon bir ekonomiyi kısa vadede canlandırabilir ama uzun vadede buhrana neden olabilmektedir. Bir başka örnek aşırı yemek kısa vadede tatmin edici, doyurucu olabilir ama uzun vadede obezliğe ve bunalıma neden olmaktadır. Her şey aslında bakış açısına bağlı olmaktadır (Ries Al, 1993,2008, s.69).

Bir müze için de pazarlama faaliyetlerinin etkilerini, perspektif kuralı içinde değerlendirmemiz gerekmektedir. Yapılan her bir pazarlama faaliyeti zaman içinde etkisini gösterecektir.

Ulusal ve uluslararası karar vericilerin bir araya geldiği seminerler ve organizasyonlar gerçekleştirilmelidir. Halı müzesinin hediyelik eşya bölümü için üniversitelerin ilgili bölümlerinin katkısıyla, müzenin koleksiyonuyla ilişkili hediyelik eşyalar tasarlanmalıdır (Özcan, 2017, s.76).

Sonuç olarak; günümüzde müze çalışmaları olgunlaşarak, çağdaş toplumsal ihtiyaçlara göre uyarlama geçirmiştir. Müzeler, sabit bir koleksiyonu aynı tekniklerle sergileyen ve yıllar boyu değişmeyen mekanlar olmaktan çıkmışlardır. Kültür endüstrisinin başlıca birimleri olmak üzere, hızla değişen şartlara ayak uydurmaktadırlar. Koleksiyonlarını genişleten, sergileme ve sunum tekniklerini geliştiren, sadece sanat eseri sergilemekten öte, bireyi bu kültür sanat merkezinin bir parçası, üyesi olmaya çağırarak bir dijital yapı içerisinde bulunan oluşuma dönüşmüşlerdir (Erbay, 2014, s.41). Her müze yönetimi farklıdır, dolayısıyla her müze yönetiminin ustalığa ulaşma yolu da farklı olacaktır. İstanbul Vakıflar Halı Müzesi'nin de dijital dönüşüme uğramış yeni bir dünyada var olmasını dileriz.

KAYNAKÇA

- Aslanapa, O. (2015). Türk Halı Sanatının Bin Yılı. (Birinci Baskı). İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Bayraktaroğlu, S. ve Özçelik, S. (Editörler). (2007). Halı Müzesi ile Kilim ve Dokuma Yaygılar Müzesi Kataloğu, Ankara.
- Bayraktaroğlu, S. (1998). Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün Halıcılık Çalışmaları ve Karşılaşılan Sorunlar. Halıcılık Semineri Türk El Halıcılığının Sorunları ve Çözüm Yolları. Ankara: Türkiye Kalkınma Vakfı.
- Batı, U. (2017). Marketink ya da Farkettink Deneyimsel Pazarlama ya da Duyusal Markalama. (Birinci Baskı). İstanbul: Sena Ofset.
- Baraz, Y. (2010). Sanat Müzeleri. (Birinci Baskı). İstanbul: Galeri Baraz Yayınları.
- Balfour, L. K. (2014). Nasıl Cool Kalınır?. (Birinci Baskı) Marka Konferansı 2014'de sunuldu. İstanbul: Yürekli Yayınları.
- Cezar, M. (1995). Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.
- Dokak, H. (2009, Mayıs). Müze İşletmeciliği Hakkında. 27. Müzeler Haftası Geçmişten Geleceğe Türkiye'de Müzecilik II Sempozyum. Ankara: Vehbi Koç ve Ankara Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Erbay, F ve Maktal Canko, D. (2014). "Müzecilik Anlayışında Değişenler", Müzeler, Oyunlar, Oyuncaklar ve Çocuklar. (Birinci Baskı). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Gerçek, F. (1999). Türk Müzeciliği. (Birinci Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Gürel, E. (2009, Mayıs). Müzelerde Pazarlama ve Halkla İlişkiler. 27. Müzeler Haftası Geçmişten Geleceğe Türkiye'de Müzecilik II Sempozyum. Ankara: Vehbi Koç ve Ankara Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Önder, M. (1999) Türkiye Müzeleri. (Beşinci Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özçelik, S. (2014) . İstanbul Halı Müzesi -Geçmişten Bugüne Halı ile Tarihi Bir Yolculuk. Vakıflar Dergisi. Sayı 41.
- Özcan, S. (2017) İstanbul Vakıflar Halı Müzesinin Markalaşma Süreci. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Ries Al, T. J. (2008). Pazarlamanın 22 Kuralı. (çev. M. Yaz). İstanbul: MediaCat Yayınları. (Eserin orijinali 1993'de yayınlandı).
- Shaw, M. K. W. (2004) Osmanlı Müzeciliği. (Birinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sullivan, L. (2002). Satan Reklam Yaratmak. (çev. S. Yaman). İstanbul: MediaCat Yayınları. (Eserin orijinali 1998'de yayınlandı).
- Tosun Babür, N. (2014) Marka Yönetimi. (İkinci Baskı). İstanbul: Beta Yayınları.
- Uralman, H. ve Maktal Canko, D. (2014). "Güçlü Bir Müze İletişimi Yaratmak". Müzeler, Oyunlar, Oyuncaklar ve Çocuklar. (Birinci Baskı). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Yetkin, Ş. (1974) Türk Halı Sanatı. (Birinci Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Westerman, G., Bonnet, D., McAfee, A., (2015) Leading Digital, (çev. Ü. Şensoy). İstanbul, Türk Hava Yolları Yayınları. (Eserin orijinali 2014'de yayınlandı).

<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/> adresinden 14 Mart 2017'de alınmıştır.

KARATEPE KİLİM KOOPERATİFİNDEKİ ÇALIŞMALARIN İNCELENMESİ

Esra BEKİROĞLU

Feriha AKPINARLI

ÖZET

Geleneksel kültürümüzü en güzel şekilde temsil eden el dokuma kilimler günümüz şartlarına yenik düşmeye başlamıştır. Bu çalışmadaki amaç; Osmaniye ili, Kadirli ilçesinde bulunan Karatepe kilim örneklerini belgelemek, kilim kooperatifini incelemek ve bu alanda eksikliği hissedilen bilimsel bir doküman hazırlamaktır.

Araştırma; tarama yöntemiyle yapılmıştır. Veri toplamada kilim dokuma ile ilgili literatür taranmış, Karatepe kilim kooperatifinde kilim dokuyan bireylerden bilgi almak için anket uygulanmış ve bireylerin dokudukları kilimler bilgi formu ile incelenmiştir. Elde edilen tüm veriler değerlendirilerek sonuca gidilmiştir.

Kilim dokumacılığı ile uğraşan bireylerin çoğunluğu genç yaş ve üstünde, eğitim düzeyleri düşük, kilim dokumacılığını meslek haline getirmiştir. Yörede kilim dokumacılığı sadece kooperatifte yapılmaktadır, bu sayede yörede çeyiz geleneği az da olsa devam etmektedir.

Kilim dokumayı bireylerin çoğu kurs merkezlerinden öğrenmiş ve bunu boş zamanlarını değerlendirmek ve geçim kaynağı olarak devam ettirmişlerdir.

İhtiyaçlarını karşıladıkları dokumaların fazlasını yapma gereği görmeyen dokumacılar bunun sebebini pazarlama sorunu, kullanım ve saklama zorluğu olarak belirtmişlerdir. Makine dokumaların ucuz olduğu günümüzde emeklerinin karşılığını alamayacaklarını düşünmektedirler.

Anahtar Kelimeler: Karatepe, Kilim Dokumacılığı, Kompozisyon, Renk, Motif.

INVESTIGATION OF THE STUDIES OF KARATEPE KILIM COOPERATIVE

ABSTRACT

Hand woven rugs, which represent our traditional culture in the most beautiful way, have begun to be defeated in today's conditions. The aim of this study is to document the samples of Karatepe rugs in the kadirli district of Osmaniye Province, to examine the kilim cooperatives and to prepare a scientific document that is lacking in this field.

The research was done by scanning method. In data collection, the literature about kilim weaving was scanned, the survey was conducted to obtain information from the kilim weaving individuals in Karatepe kilim cooperative and the kilim weaving information form was examined. All the data were evaluated and the result was reached.

The majority of the individuals dealing with kilim weaving have made kilim weaving profession with low educational levels, young age and over. Rug weaving in the region is done only in cooperative, so that the tradition of dowry in the region is still a little.

Most of the individuals learned rug weaving from the course centers and continued it as a source of livelihoods.

The reason for this is the marketing problem, the difficulty of use and storage. Today, they think that machine weaving is cheap and their labor will not be paid.

Key words: Karatepe, Rug Weaving, Composition, Color, Motif.

1. GİRİŞ

Anadolu'nun birçok yöresinde yaygın, çuval, yastık vb. dokumaların üretilmesi gelenek haline gelmiştir. Özellikle kadın ve kızlar, esas işlerinden boş kalan zamanlarda ihtiyaçlarını karşılama, çeyiz, hazırlama, bazen de aile bütçesine katkı sağlama amacıyla eşsiz güzellikteki dokumalar yapmaktadır. Hammaddesi lif geleneksel tekstil sanatlarından dokumacılık; mekikli, kirkitli, çarpana dokumalar olmak üzere farklı tekniklerden oluşmaktadır. Kirkitli dokumalar kendi arasında düz ve havlı kirkitli dokumalar olarak gruplandırılır. Düz kirkitli dokumalar veya bazı kaynaklarda belirtildiği gibi düz dokuma yaygılar kilim, cicim, sumak ve zili (sili) teknikleri ile yapılmaktadır (Akpınarlı, 2007, s.115).

Kilim kelimesi ise, Farsçadan geldiği söylenirse de, Türkçe bir kelimedir. Farsçada aynı anlama gelen gelim, kelime kelimesinin Türkçeden alındığı kabul edilmektedir. Tüm Slav dilleriyle, Ukrayna ve Rusya dillerine Türkçeden geçmiştir. Yine bazı kaynaklarda kilim kelimesinin "Farsça ve Türkçe yazılmış eski metinlerde yere serilen yaygın ve derviş cübbesi anlamına geldiği, bazı eski Türkçe metinlerde saçaklı kilim kelimesine rastlandığı, asıl bu terimin bugün bizim anladığımız kilim kelimesinin karşılığı olduğu" belirtilmektedir (Deniz, 2000, s.11).

Kilim, geçmişten günümüze köprü niteliği bulunan bir sanat eseri olma hakkını üzerinde fazlasıyla taşıyan bir ürün olarak kültürel kimliğin de temsilcisidir. Doğumundan ölümüne çadır (mimari) üzerinde taşıdığı renk ve sembolik biçimlerle kullanıldığı yere göre; (duvar resmi, mozaik) olma özelliğiyle plastik değerler de taşırlar. Kilimler aynı zamanda konar göçer dönemde yaşanan sosyolojik, psikolojik, antropolojik tüm bilgileri içinde saklayan ata yadigarıdır. Bu özellikleri nedeniyle tekniğinden çok, kültürel fonksiyonunun yanı sıra, tasarım ve renk anlayışının özgünlüğü de önemini arttırmaktadır (Say, 2002, s. 200-201).

İki bin yıllık geçmişe sahip olan Çukurova'nın en eski yerleşim yerlerinden biri olan Kadirli, Osmanlı İmparatorluğu'nun denetimine geçtikten sonra 1926'ya kadar Kars Pazarı ismiyle tanınmaktaydı. 1926'da doğuda Kars ilinden ayırt edilebilin diye adı Kadirli olarak değiştirilmiştir.

Kadirli'den daha kuzeye doğru 22-25 km. uzanıldığında Karatepe adı ile anılan köyde dünyaca ünlü kilimler dokunmuştur. Evlerde kilim dokumacılığı azalmış olduğundan yörede Karatepe kilim dokumacılığının yaşatılması için kooperatif kurulmuştur. Bu kooperatif bünyesinde dokuma ve doğal boya atölyesi bulunmaktadır. Ayrıca kooperatif bünyesinde kilimler bitkisel boyar madde ile boyanmış yün iplikler kullanılmaktadır. Karatepe'de dokunmuş olan kilimlerde özgün motif ve renkler esas alınarak dokunmaktadır. Yurtiçi ve yurtdışında birçok şehirde sergilenen kilimler büyük ilgi görmektedir. Doğal boya ile boyanan yünlerden yapılan Karatepe kilimleri, dünyaca ünlü olup yurt dışına ihraç edilmektedir.

40 yıl önce Karatepe kilimleri sadece yerel bazda Karatepe'de ve Osmaniye'de kullanılırken kooperatifin kurulmasıyla beraber ve kooperatifin kurulmasına öncülük eden arkeoloji profesörü Halet Çambel'in girişimleri sayesinde ulusal ve uluslararası düzeyde çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanılmaya başlanmıştır (Şimşek, 2017, s. 140-141).

Halet Çambel'in desteğiyle 1975 yılında Ali Cafri öncülüğünde eğirme, bükme, boyama, dokuma, halı, kilim, battaniye projesini gerçekleştirmek için Karatepe Kalkındırma Kooperatifi kurulmuştur. Kooperatifin

asıl amacı yörede geleneksel olarak dokunan kilimlerin ölmesini önlemek, aslına uygun olarak ve özgün biçimiyle dokunmasını sağlamaktır. Bu sürü zorluklar Ali Cafri'nin yapıcı, yaratıcı girişimiyle çözülmüş, bu sayede bugün Karatepe 225 tezgahta kilim dokunmaktadır. Büyük bir üretim girdisi, birçok ailenin gelir kaynağıdır. Ali Cafri yöre kilimlerini tanıtmak için, 1975'lerden bu yana Türkiye'nin, Avrupa'nın, AB Devletlerinin birçok kentinde dokuma sergisi açmıştır (Seyirci, 1993, s.291).

Günümüzde ise iletişim ve internet teknolojisinin gelişmesiyle birlikte Karatepe kilimleri internet üzerinden dünyaya satılmaktadır. Küreselleşmeyle beraber Karatepe kilimleri de yerellikten çıkıp ulus ötesi bir konuma ulaşmıştır. Karatepe kilimleri önceden yöre halkı tarafından ihtiyaçlar doğrultusunda zorunluluk olarak dokunup, gündelik hayatta kullanılırken, zaman içinde küreselleşme sürecinde ekonomik, sosyal, teknolojik, kültürel ve iletişim alanındaki değişimlerle Osmaniye'nin simgesi haline gelmiştir. Günümüzde Karatepe kilimleri, Osmaniye'yi temsil eden, tanıtan, şehrin markalaşmasını ve farkındalık yaratmasını sağlayan önemli öğelerden bir tanesidir.

Bu araştırmanın genel amacı; Karatepe köyü kilim kooperatifinde üretilen kilimleri araç-gereç, teknik, renk, motif ve kompozisyon açısından inceleyerek, tanıtmaktır.

Bu çalışma; geleneksel tekstillerin yaşatılması ve dokuma geleneğinin gelecek nesillere aktarılacak yöresel kültürün devamını sağlamak bakımından önemlidir. Ayrıca günümüzde azalan ürün çeşidi ve bu ürünler hakkında bilgi alacak kaynak kişilere ulaşmada çekilen sıkıntılar araştırmanın önemini arttırmaktadır.

Araştırmanın evrenini, Kadirli ilçesi, Karatepe köyü kilim kooperatifindeki kilim dokumacılığı yapan 15 birey oluşturmaktadır. Üretilen farklı özellikteki 20 kilim örneği üzerinde çalışılmıştır.

2. BULGULAR ve YORUM

Karatepe köyü kilim kooperatifinde kilim dokuyuculara uygulanan anket sonucunda elde edilen veriler değerlendirilerek şu sonuçlar tespit edilmiştir:

- Karatepe köyü kilim dokuyucuların bireysel özellikleri değerlendirildiğinde;

Dokuyucuların çoğunun evli (%53,3), genç yaş grubunun (%33,3) kilim dokumayla uğraştığı, çoğunluğunun ev hanım, eğitim ve ekonomik düzeylerinin düşük, yeşil kart sahibi olduğu ve Kadirli ilçesi, kursa yakın çevrede ikamet etmekte oldukları (%86,6) tespit edilmiştir.

Kilim dokumacılığıyla ilgili karşılaştıkları sağlık sorunları olarak; sırt ve kol ağrılarının olduğu belirtilmiştir.

- Karatepe kilim dokumalarında kullanılan tezgah olarak; metal, sarma tipi istar tezgah ve yardımcı araç olarak Kirkit kullanılmaktadır.

Atkı ve çözümlü ipliklerinde yün iplik kullanıldığı, ipliklerin çoğunu kendi yetiştirdikleri koyunlardan elde ettikleri yünden Kirman aracı ile (%86,6) eğirdikleri, bazılarını ise hazır aldıkları, iplikleri doğal boyalar ile boyadıkları tespit edilmiştir.



Fotoğraf 1. Karatepe Kilim Dokuma Tezgah Örneği (Bekiroğlu, 2017)



Fotoğraf 2. Yün İplik Örnekleri (Bekiroğlu, 2017)

- Kilim dokuyan bireylerin kilim dokumaya ilişkin teknik özellikleri; dokumaya başlarken; dokuma hesapları yapma, çözü çökme, tezgaha yerleştirme ve dokuma işlemi gerçekleştirilir. Çözgü hesaplamaları dokunacak ürünün özelliklerine göre değişir.

Kilim dokuyan bireylerin belirttikleri teknik özelliklerden dokuma özellikleri sırayla;

Çözgü çökme, yerleştirme, germedir.

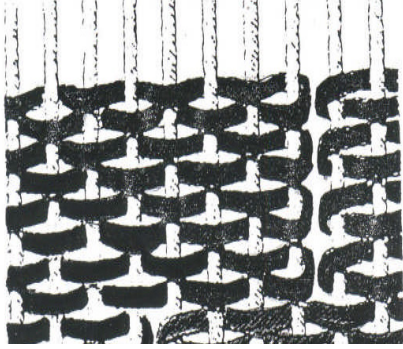
Karatepe kilimlerinde; İlikli, İliksiz ve Normal atkı ipliklerin arasına ek atkı iplikleri sıkıştırılan kilimlere rastlanmıştır. Bu tekniklerin özelliklerine bakacak olursak;

- İlikli Kilim;

Desen oluşturmak için çözgü ipliklerinin bir üst ve bir altından geçen atkı iplikleri, komşu desenin sınırına gelince en son çözgü ipliğine dolanarak geri döndüğünde iki renkteki atkının karşılaştığı dikey çizgilerde birer ilik (yarık) meydana gelir. Bu tür iliklerin meydana geldiği kilimlere ilikli kilim denilmektedir.

Kilimde ilik sayısının fazla ve 1 cm'den uzun olması tercih edilmez. Bu nedenle motifler genellikle köşeli, çapraz, enine ve kesik çizgilerden oluşmaktadır (Onuk, Akpınarlı,2003, s.19). Kilimde ne kadar ilik bulunursa kilimin yapısı ve değeri o derece zayıflar. Bu ilikleri yok etmek içinde çeşitli teknikler kullanılır (Deniz,1991, s.16).

Anadolu'da bir desenden diğer desene geçerken meydana gelen iliklere farda, gedirge, kirtik, yırtık, yarık gibi isimler verilmektedir (Deniz,1991, s.68).



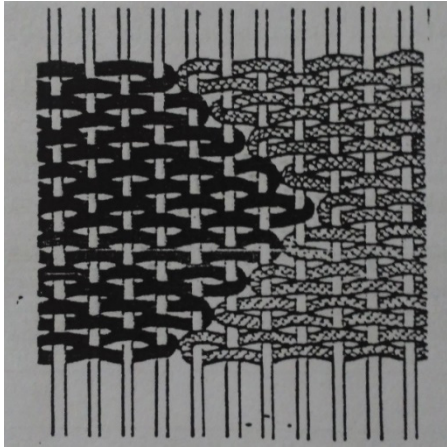
Şekil 1. İlikli Kilim (Bekiroğlu, 2017)



Fotoğraf 3. İlikli Kilim Örneği (Bekiroğlu, 2017)

- İliksiz Kilim ise;

İliklerin meydana gelmesini önlemek için, dikey çizgilerden kaçınılarak, çoğunlukla çapraz veya enine çizgilerden oluşan desenler dokunmaktadır (Onuk ve Akpınarlı, 2003, s.19; Acar, 1982, s.48).



Şekil 2. İliksiz Kilim (Bekiroğlu, 2017)



Fotoğraf 4. İliksiz Kilim Örneği (Bekiroğlu, 2017)

Normal Atkı ipliklerin Arasına Ek Atkı iplikleri Sıkıştırılan Kilimler

Kilim dokunması esnasında belirli yerlerde bir grup atkı atılarak sıkıştırılır. Tekrar üzerine atkı ipliği geçirilerek dokunmaya devam edilir. Daha önceden muntazam şekilde atılmış ve kirtik ile sıkıştırılmış atkılar, üzerine belirli yerlerde bir grup atkı atılarak sıkıştırılır ve tekrar üzerine muntazam bir şekilde birkaç sıra asıl atkılardan atılarak dokumaya devam edilir (Onuk, Akpınarlı, Ortaç ve Alp 1998, s.13; Acar, 1982, s.50).

Kilim dokuma üretimi yapan bireylerin kursa gelmeden önce kilim dokumayı bilmedikleri, kilim dokuma tekniklerini öğrenme kaynağının kurs merkezi olduğu (%73,3),

Karatepe kilim dokuma üretimi yapan bireylerin günlük ortalama 4 -6 saat arası kilim dokuduğu (%60), kilim dokuyan bireylerin büyük kısmının günde 2-4 m. dokurken; 8-10 m. dokuyan bireylerin en az orana sahip olduğu tespit edilmiştir.

Kilimlerin boyut özelliklerini incelediğimizde; enlerinin aritmetik ortalaması 80,15 (en düşük 48, en yüksek 150), boy ölçülerinin aritmetik ortalaması ise 137,8 (en düşük 50, en yüksek 310) olarak hesaplanmıştır.

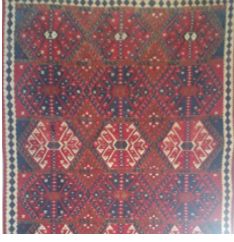




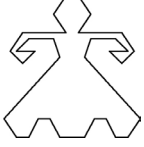



Çözüğü çözüğü çekme aparatında çektikleri, Çözüğü ipi dokunacak olan düz kiritli dokumanın boyuna göre hesaplandıktan sonra çubukların üzerine sarıldığı, çözüğü aparatından tezgaha aktarılan çözüğüde kilim dokumaya 15cm saçak bırakılıp; zincir çekildiği, 1-2 cm bez ayağı dokunduktan sonra esas örgüye başlandığı tespit edilmiştir.







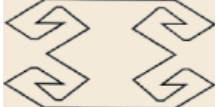
Zincir örme atkı iplerinin çözülmemesi ve başlangıç dokumasının net, düzgün durması için gerekli olduğu tespit edilmiştir.

Çözüğü sıklıkları 1 cm'de 6-7 iplik ve atkı sıklıklarının 1cm'de 8-10 iplik sıklıkta olduğu; kilim dokuma kalınlıklarının 2mm olduğu; bireylerin çoğunluğunun kilim dokumayı kendi ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla yaptığı tespit edilmiştir.

Kooperatifte dokunan (Nisan 2017) kilimlerin farklı desen özelliğinde olan 20 kilim örneği şöyledir:

<p>Örnek 1</p> <p>Boyut: 108*196</p> <p>Motif adı: Koçboynuzu</p> <p>Teknik: Normal atkı ipliklerinin arasına ek atkı iplikleri sıkıştırılan kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Kahverengi, gri, kırmızı</p>		
<p>Örnek 2</p> <p>Boyut: 110*185 cm</p> <p>Motif adı: Baklava</p> <p>Teknik: Normal atkı ipliklerinin arasına ek atkı iplikleri sıkıştırılan kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Gri, krem, kırmızı, sarı, yeşil</p>		

<p>Örnek 3</p> <p>Boyut: 150*230 cm</p> <p>Motif adı: Küpeli</p> <p>Teknik: İlikli kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Krem, lacivert, kırmızı</p>		
<p>Örnek 4</p> <p>Boyut: 100*200 cm</p> <p>Motif adı: Koç boynuzu</p> <p>Teknik: Çift kenetleme ile yapılan kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Kırmızı, kahverengi, yeşil, gri, sarı, beyaz</p>		
<p>Örnek 5</p> <p>Boyut: 78*141 cm</p> <p>Motif adı: Eli belinde</p> <p>Teknik: İliksiz kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Yeşil, krem, kırmızı</p>		
<p>Örnek 6</p> <p>Boyut: 85*120 cm</p> <p>Motif adı: Zincirli</p> <p>Teknik: Normal atkı ipliklerinin arasına ek atkı iplikleri sıkıştırılan kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Krem, kırmızı, kahverengi, sarı, gri, yeşil</p>		
<p>Örnek 7</p> <p>Boyut: 81*129 cm</p> <p>Motif adı: Zincirli</p> <p>Teknik: İliksiz kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Yeşil, sarı, bordo, krem</p>		

<p>Örnek 8</p> <p>Boyut: 65*142 cm</p> <p>Motif adı: Baklava</p> <p>Teknik: Çift kenetleme ile yapılan kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Krem, bordo, krem, yeşil, kırmızı</p>		
<p>Örnek 9</p> <p>Boyut: 50*50 cm</p> <p>Motifler: Merdivenli</p> <p>Teknik: İliksiz kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Siyah, krem, kahverengi, mavi, beyaz, siyah, kırmızı</p>		
<p>Örnek 10</p> <p>Boyut: 50*50 cm</p> <p>Motif adı: Koçboynuzu</p> <p>Teknik: İliksiz kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Siyah, beyaz, gri, kırmızı</p>		
<p>Örnek 11</p> <p>Boyut: 116*310 cm</p> <p>Motif adı: Hayat ağacı</p> <p>Teknik: Çift kenetleme ile yapılan kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Siyah, kırmızı, yeşil, sarı, turuncu, beyaz, mavi</p>		
<p>Örnek 12</p> <p>Boyut: 50*100 cm</p> <p>Motif adı: Koçboynuzu</p> <p>Teknik: İlikli kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Siyah, pembe, yeşil, sarı</p>		

<p>Örnek 13</p> <p>Boyut: 58*86 cm</p> <p>Motif adı: Baklava</p> <p>Teknik: İliksiz kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Siyah, pembe, kırmızı, sarı</p>		
<p>Örnek 14</p> <p>Boyut: 48*128 cm</p> <p>Motif adı: Saç bağı</p> <p>Teknik: İlikli kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Krem, turuncu, sarı, yeşil, kırmızı</p>		
<p>Örnek 15</p> <p>Boyut: 107*160 cm</p> <p>Motif adı: Çini motifi</p> <p>Teknik: İliksiz kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Açık yeşil, kırmızı, sarı</p> <p>Örnek 16</p> <p>Boyut: 90*95 cm</p> <p>Motif: Muska</p> <p>Teknik: Normal atkı ipliklerinin arasına ek atkı iplikleri sıkıştırılan kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Krem, yeşil, kırmızı, kahverengi</p>	 	 
<p>Örnek 17</p> <p>Boyut: 66*130 cm</p> <p>Motif adı: Bereket</p> <p>Teknik: Sarma kontürlü kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Gri, kırmızı, kahverengi, krem, yeşil</p>		

<p>Örnek 18</p> <p>Boyut: 65*86 cm</p> <p>Motif adı: Küpeli</p> <p>Teknik: İliksiz kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Kırmızı, siyah, beyaz, yeşil</p>		
<p>Örnek 19</p> <p>Boyut: 76*128 cm</p> <p>Motif adı: Yar yâre baktı</p> <p>Teknik: İliksiz kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Siyah, gri, beyaz</p>		
<p>Örnek 20</p> <p>Boyut: 50*90 cm</p> <p>Motif adı: Baklava</p> <p>Teknik: İlikli kilim</p> <p>Kullanılan renkler: Kiremit, kırmızı, sarı, yeşil, mavi, bej, sütlü kahve, bordo</p>		

- Karatepe Kilimlerinde Kullanılan Renk, Desen, Motif ve Kompozisyon Özellikleri

Karatepe kilimleri incelendiğinde kilim örneklerinde bordürde en çok krem, kırmızı, siyah; zeminde gri, kırmızı; desende; kırmızı, sarı, krem, yeşil renklerinin kullanıldığı,

Kilimlerde kullanılan motiflere, kullanıcılarına göre; bereket, mutluluk, doğurganlık, uğursuzluk, nazar, yavuklu gibi inanışlarla ilgili anlamlar verilmiştir. Merdivenli, tarak, yıldız, koçboynuzu, küpeli, zincirli, eli belinde, bereket motiflerinin kullanıldığı; yine dokunan kilimlerde en çok Geometrik ve Sembolik bezemeler de tespit edilmiştir.

Kilimlerde orta kısım kompozisyonu bütün zeminin çoğunu kaplar. Geri kalan kısımlar bordür şeklinde dikey ve yatay olarak geniş su, yol şeklinde tamamlanmaktadır. Kompozisyonu oluşturan motifler tekrarlamalı şekilde ya da tek tek olarak dokunmuştur. Kullanılan renk, motif, ve kompozisyon olarak geleneksel kilim örneklerinden yararlanıldığı, çoğunluğunda geometrik ve sembolik bezeme kullanıldığı ve motiflerin dikey olarak yerleştirildiği tespit edilmiştir. Genel olarak kompozisyonlar aynı görünümde, motifler kilimin ortasında simetrik şekilde, kenar bordürleri dar, geniş ve atlamalı olarak tekrarlanmıştır.



Fotoğraf 5. Karatepe Kilimi Başlama Aşaması (Bekiroğlu, 2017)



Fotoğraf 6. Karatepe Kilimi Dokuma Aşaması (Bekiroğlu, 2017)

- Karatepe Kilimlerinin Kullanım Alanları

Kilim eskiden de sadece ev eşyası olarak değil cami, mescit, medrese gibi din ve sosyal kurumlara hediye, hayır amacıyla verilmek üzere de dokunuyordu. Ayrıca Anadolu'da ölen kişinin cenazesi ile birlikte camiye getirilir bağışlanır.

Dokunan kilimlerin kullanım alanlarının en çok namazlık, yer sergisi, yastık, heybe ve duvar kilimi olduğu tespit edilmiştir.

Kilimlerin birçok kullanım alanı bulunmaktadır. Bunlar;

Namazlık, yer Sergisi, duvar kilimi, yük kilimi, divan örtüsü, yastık ve heybedir.



Fotoğraf 7. Karatepe Kilim Divan Örtüsü Örneği (Bekiroğlu, 2017)



Fotoğraf 8. Karatepe Kilim Yastık Örneği (Bekiroğlu, 2017)



Fotoğraf 9. Karatepe Kilim Heybe Örneği (Bekiroğlu, 2017)

3. SONUÇ

Karatepe kilimlerinde elde edilen bilgilere göre kilim dokumacılığı her evde yapılıyorken günümüzde kooperatif vasıtasıyla yapıldığı; renk, kompozisyon ve motifler zaman içinde çok fazla bir değişikliğe uğramadan özelliklerini korumuşlardır. Yörede yüzyıllardır aynı teknik ve hammaddelerle Karatepe kilimleri kadınlar tarafından üretilmeye devam etmektedir. Eski dokunan kilimlere baktığımızda bozulmaların çok az olduğu, dokuma tekniğinin aynen devam ettiği, tezgah olarak metal dik tezgah kullanıldığı, iplikleri boyama işlemini kendi bünyelerinde boyadıkları gözlenmiştir.

Karatepe kilim kooperatifi; her dönem 15 tezgah ve 15 kursiyerle kilim dokumacılığını yaşatmaya devam etmektedir. Kursiyerlerin kilim dokuma öğrenmenin yanı sıra gelen siparişleri dokuyarak ek gelir sağladıkları tespit edilmiştir.

Günümüzde küreselleşmeyle beraber seri üretimin artmasıyla halı ve kilimlerin fabrikalarda daha kısa sürede ve daha az maliyetle üretimi sağlanmaktadır. Bu gelişmeler de Karatepe kilimlerini temel amacından uzaklaştırıp hediyelik eşya, duvarlarda sergi, estetik veya süs amacıyla kullanılmasına neden olmuştur.

Kilim dokumacılığının azalma nedenleri arasında yerleşik hayat, pazarlama imkanları, azalan hayvancılık, malzeme sıkıntısı ve toplumsal değişim yer almaktadır. Kilim dokumacılığının geliştirilmesine ilişkin, tanıtıma önem verilmesi, gelenekselliğin bozulmaması, pazarlanmasına yardım ve kilim sanatını yaşatmak için bireylerin bilgilendirilmesi gerektiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Acar, B. B. (1982). "Kilim Cicim ZilicSumak Türk Dokuma Yaygılar", İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Akpınarlı, F. (2007). "Karakeçili Kilimlerinde Kalitenin Önemi". 8. Uluslararası Karakeçili Kültür Festivali Paneli, 9 Mayıs. Şanlıurfa.
- Deniz, B. (2000). "Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları", Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Deniz, B. (1991). "Ayvacık (Çanakkale) yöresi düz dokuma yaygılar (Kilim-cicim-zili)". İzmir: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Erten, B. (1989). "Karatepe Kilim Dokumaları", Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gül, F. G. (2015). "Gaziantep İli Kilim Dokumalarının Özellikleri". Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı : Ankara.
- Kırıçoğlu, O. (1991). "Sanat Eğitimi Görmek, Anlamak, Yaratmak". Ankara: Pegem Yayınları.
- Onuk, T., Akpınarlı, F. (2003). "Şanlıurfa Karakeçili Kilimleri". Atatürk Kültür Merkezi Yayınları
- Onuk, T., Akpınarlı, F. (1998). "İçel El Sanatları", Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları
- Ortaç, H.S., Onuk, T., Akpınarlı, F., & Alp, Ö. (1998). "Tarsus el sanatları". Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Öngen, A., Gamze. (2016). "Çağdaş Türk Kirkitli Dokuma Sanatçıları", Akdeniz Sanat Dergisi.
- Özbayır, Ş. Nazan., (2010). "Mersin ili merkez köylerinde Kirkitli Düz Dokuma Geleneği", Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Say, N. (2002). "Tekstil Anasanat Dalı'nın Lise Müfredat Programlarında İşlerlik Kazandırılması ile İlgili Öneriler". Ankara: Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 16, Sayı 1.
- Seyirci, M. (1993). "Halet Çambel ve Çukurova Kültüründe Karatepe", 1. Uluslararası Karacaoğlan-Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu.
- Şimşek, G. (2017). "Anadolu'da Kilim Kültürünün Değişiminde Küreselleşmenin Rolü: Örnek Olay İncelemesi Osmaniye Karatepe Kilimleri", Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi.
- Tepecik, A. (1991). "Grafik Sanatların Kültür Aktarımındaki Rolü ve Önemi". Milli Kültür Dergisi, Ankara.
- Yeşilbaş, E. (2011). "Diyarbakır Karacadağ Kilimlerinin Desen ve Motif Özellikleri". Arış Halı, Düz Dokuma, Kumaş, Giyim, Kuşam ve İşleme Sanatları Dergisi.

**GÜZEL SANATLAR FAKÜLTELERİNİN BAZI GELENEKSEL TÜRK
SANATLARI BÖLÜMLERİNDEKİ TEZHİP ÇALIŞMALARININ
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Hatice TOZUN

Nurhan BÖYÜKYILMAZ

ÖZET

Birçok köklü süreçten geçerek günümüze değin gelmiş Geleneksel Türk Sanatlarımız bir dönem çağdaş sanatın gölgesinde kalmış olsa dahi özellikle son yıllarda yüksek öğretim kurumlarının bünyesinde yer alan akademilerde büyük bir özveri ile disiplin içerisinde varlığını sürdürmektedir. Bu çalışma ile günümüz akademilerinin bazıları içerisinde tezhip alanındaki 48 bireyin katılımı ve elde edilen 61 eser incelenerek eserlerin belgelemeye yönelik genel analizleri yapılarak sonuçlandırılmıştır. Katılımcıların görüşleri ve elde edilen eser analizlerinin sonucunda sanatsal çalışmalar arasındaki farklar klasik ve güncel yaklaşımlar, teknik ve malzeme farkları, kompozisyon, üslup ve biçim farkları, özgünlük ve istihdam olanakları ile ilgili verilere ulaşılmıştır. Belgeleme unsurları fotoğraf ve tablo analizleri şeklinde hazırlanarak sonuçlandırılmış veriler ile hazırlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Geleneksel Türk Sanatları, Tezhip, Tezhip Eğitimi, Sanat Çalışmaları.

EVALUATION OF ILLUMINATION WORKS IN CERTAIN TRADITIONAL TURKISH ARTS DEPARTMENTS OF THE FACULTY OF FINE ARTS

ABSTRACT

Even though our Traditional Turkish Arts have passed through many rooted processes to get to where it is today, they have remained in the shadow of contemporary arts for a period of time, however, they continue to exist as a result of great devotion and discipline at the academies located within the institutions of higher learning in recent years. This study has been brought to a conclusion through the participation of 48 individuals within the field of illumination from some of today's academies and the implementation of a general analysis for documentation purposes of 61 works that have been obtained. As a result of the participants' views and analysis of the acquired works, data regarding the differences between the artistic works, classical and current approaches, technical and material differences, compositional, stylistic and formal differences, originality and employment opportunities have been reached. Documentation elements were prepared with finalized data in the manner of photographs and table analyzes.

Keywords: Traditional Turkish Arts, Illumination, Illumination Training, Art Works.

1. GİRİŞ

Sanat; insan ile var olmuş ve insanın doğası gereği istemsizce uyguladığı bir süreçler bütünüdür. Dünya üzerinde bu süreçler bütününe verilen önem toplumlara göre farklılık göstermektedir. Toplamların yansıttığı bu farklılıklar kültürlere göre çeşitlilik göstererek yüzyıllar boyunca uygar topluluklar düzeyinde incelenmiştir. Uygarlık, bir toplumu diğer toplumlardan ayıran, onun kendine ait olan yanını ortaya çıkaran, yaşama tarzlarının, kullanılan araçların, çalışma şekil ve yöntemlerinin, dini ve düşünsel inançların, sanatsal çalışmaların, sosyal ve siyasal topluluk biçimlerinin tümüdür (Tanili, 2010, s. 11). Gelenekler ise evren içerisinde devam ederken değişen, değişirken devam eden bir kavram olarak geçmiş yaşantımızın değişimin içerisinde birikimli olarak bugünlere aktarılmasıdır (Dellaloğlu, 2011, s. 44). Aktarımlar uygarlıklar bazında düşünüldüğünde her kültüre göre değişebileceği gibi zamana ve mekâna göre de farklılık göstermektedir ki; bu bağlamda Geleneksel Türk Sanatları da Türk kültürünü, yaşayışını ve eğitimini zamana ve mekâna göre farklılıklar göstermesine rağmen en güzel şekilde anlatan, temsil eden parçalanamaz bir bütündür.

Türk Sanatı için en önemli ve zor görevlerden biri ise; Türk olmayan milletlerin, Türk hükümdarlar egemenliği içerisinde buldukları zaman çerçevesinde ortaya koydukları sanat eserlerinin, gerçek düzeyde Türk sanat eseri olup olmayacağını ve bu eserlerin ne ölçüye kadar Türk sayılabileceğini tayin etmektir (Ettinghausen, 1959, s. 175). Tüm bunların yanı sıra “Türk sanatı bütün dünyaca ihmal ve inkâr edilmek talihsizliği içerisinde senelerce meçhul kalmıştır”(Sevin, 1959, s. 339). Meçhul kalmış Geleneksel Türk Sanatları, kapsadığı konulara göre genel anlamda; günlük kullanım eşyaları, kült eşyaları, süsleme ve dekorasyon unsurları, kitap sanatları ve mimari (Öztürk, 1998, s. 68) gibi başlıklar altında toplanabilir. Başlıkların alt açılımlarına bakıldığında ise; Tezhip, minyatür, hat, cilt, kilim, halı, kat-ı, çini, kalemişi, künde-kârı ve ebru gibi vb. çok zengin bir sanat arşivi ile karşı karşıya kalınmaktadır. Arşiv içerisindeki araştırma dâhilinde yer alan tezhip sanatına geçmeden önce özellikle eğitim olgusu ile ilgili olarak Hun Devleti döneminden günümüze değin Geleneksel Türk Sanatlarının dönemlere göre farklı eğitim kurumlarında ele alındığını bilmemiz gerekmektedir. Bunun için üzerinde durulması gerekli olan diğer bir konu ise Geleneksel Türk Sanatlarının icra edildiği kurumlardaki eğitim sürecidir.

Bu hususta Türk eğitim sürecini İslamiyet öncesi Türk devletleri ve İslamiyet sonrası Türk devletleri olarak iki ana başlık altında belirli bir kronoloji içerisinde inceleyebiliriz. Bu kronolojide eğitim sistemine bakıldığı zaman üç olgu ile karşılaşılmaktadır. Birincisi; İslamiyet öncesi Türklerde yer alan Hun, Göktürk ve Uygur Devletlerinin yaşadıkları bozkır coğrafyasının yapısına uygun olarak geliştirmiş oldukları usta-çırak ilişkisi içerisinde devam eden bir eğitim sistemi olmasıdır. İkincisi; İslamiyet sonrası Türk devletlerinden Karahanlı, Selçuklu ve Osmanlı Devletlerinin ilk olarak Karahanlı Devleti döneminde Müslümanlığı kabul etmeleriyle birlikte eğitim sistemi üzerinde uzun asırlar devam edecek olan medrese sistemi ve daha sonra Osmanlı ile nakkaşhanelerin yaygınlaşmasıdır. Son olarak üçüncüsü; Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin benimsemiş olduğu günümüz eğitim sistemi içerisinde yer alan akademi sistemidir. (Karip, 2009, s. 55, 79). Bütün bu sürece en genel anlamda değinecek olursak “Eğitimin asıl yayıcısı ve uygulayıcısı Batı'da kiliseler, Doğu'da ise Müslüman ülkelerde birer dinsel kurum sayılan medreseler olmuştur” (Demirel ve Kaya, 2006, s. 26). Ayrıca eğitim, kültür, sanat olguları toplumların ve ulusların yaşamlarında uzun süreçte en az ekonomi kadar önemli olmasına karşın gelişmiş toplumlarda dahi buyurgan yöntemlerin günü kurtarma uğraşına

yönelik olarak siyasal çıkarlar neticesinde ileriye görmek istemeyen politikalarında ilk gözden çıkarmış oldukları eylemlerdir (Ayan, 1994/2000, s. 71). Tüm bu eylemlere karşın Türk sanat eğitimi birçok köklü süreçlerden geçerek, bir İmparatorluğun çöküşüne, bir Cumhuriyetin doğuşuna ve demokrasideki gelgitlere tanıklık ederek günümüze değin varlığını sürdürmüş ve halen en güzel şekilde devam ettirmektedir (Arpalı, 2008, s. 1).

Asırlardır var olan bu süregelen içerisinde dünya üzerindeki tüm milletler evrensel boyutta sanat verebilmek, kendi öz değerlerini yansıtarak farklı yaklaşımlar ortaya sunabilecek sanatçılar yetiştirebilmek için sanat eğitimi programlarını her açıdan besleyerek kendilerine özgü bir model oluşturma çabası içerisinde. Dolayısıyla dünya çapında ve Türkiye Cumhuriyeti sınırları dâhilinde sanat eğitimi veren kurumlara bakıldığında bu kurumların asli amacı, sanatı insan yaşamının vazgeçilemez bir parçası haline getirecek bilinci kazandırmasıdır. Bu bilinç her şeyden önce oluşturulan bu kurumlarda yer almakta olan eğitim faaliyetlerinden ve bu faaliyetler neticesinde ortaya çıkardıkları sanat çalışmalarından geçmektedir. Tam bu noktada araştırma kapsamındaki tezhip sanatı ile ilgili olarak genel bilgiye kısaca değinmek yararlı olacaktır.

Tezhip sanatının kökeni eski Türk uygarlıklarından Uygur Devletine kadar dayanmaktadır. Bu açıdan Türk Tezhip Sanatı uzun bir geçmişe sahiptir. Uygur sanatçıları, İslam dünyasında siyaset için önemli olduğu kadar sanat ve bilim için de o denli önemli olan Bağdat, İran, Tebriz gibi merkezlerde çalışmışlar ve bu şekilde Türk kültürünün yayılmasına olanak sağlamışlardır. Yayılmalar neticesinde Türk kültürü Çin'i ve İran'ı etkisi altına almıştır. Uygur sanatçıları bunun için önemlidir. Klasik Türk Sanatları alanında yüzyıllar boyunca devam edecek olan stilize bitki motiflerini, çekik gözlü, ay yüzlü, küçük ağızlı yüz karakterlerini ortaya çıkarmışlardır (Özkeçeci, 2014, s. 25-36). Bunun nedeni M.Ö. 1. yüzyıldan M.S. 13. yüzyıla kadar Orta Asya'da uzun süre yaşayan ve kültür tarihimizi oluşturan önemli sanat faaliyetlerinin ilk uygulayıcıları olmasıdır. Aynı zamanda Uygur sanatçıları kendi sanat üsluplarını beraberinde götürerek Orta Asya'dan Ön Asya'ya ve oradan Anadolu'ya doğru ilerleme göstermişlerdir. 13. yüzyıldan itibaren ise Uygurlu sanatçılar bu sanat üsluplarının İranlılara geçmesinde etken rol alarak, Türk, Acem ve Arap Süsleme sanatını meydana getirmişlerdir (Ersoy, 1988, s. 22). Karahanlı Devleti 9. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüş, Uygur Devletinden hemen sonra kurulmuş ve aynı zamanda ilk İslam-Türk Devleti'dir. Uygurlardan devraldıkları sanatı kabul ettikleri dinin doğrultusunda geliştirmişlerdir. Gazneliler Horasan, Afganistan ve Kuzey Hindistan'da yaşamışlardır. Sultan Mahmut ile birlikte İslam ve Hint toplumlarının birleştiği önemli bir merkez haline gelmiştir (Demirkaya, 2016, s. 36, 42). Büyük Selçuklular İslamiyet'in kabulünden sonra ki ikinci en önemli dönemi oluşturan devlettir. 11. ve 12. yüzyıllarda bu döneme ait uzun kenarları 20 cm'den 35 cm'e kadar farklılık gösterebilen Kur'an nüshaları İslam tezhip sanatının erken dönem örneklerini oluşturmaktadır. Anadolu Selçuklu 13. yüzyılın ortalarından başlayarak kendisini daha net olarak ortaya koyabilmiştir. Bu döneme ait olduğu düşünülmekte olan Şahname-i Firdevsi nüshasının 1217 yılında ele alındığı var sayılmaktadır (Özcan, 2012, s. 245, 246).

14. yüzyıl Beylikler dönemi klasik anlamdaki Osmanlı dönemi sanatları için bir hazırlık aşaması olarak düşünülebilir. Çünkü İstanbul'un fethedilmesine kadar ki süreç için İran sanatının başlıca merkezleri olan Bağdat, Tebriz ve Herat sanat ekollerinin devamı kapsamında olduğu düşünülmektedir. İstanbul'un

fethedilmesiyle birlikte Fatih Sultan Mehmet'in sanata verdiği önemin de katkısıyla Osmanlı dönemi klasik sanatın temelleri, Topkapı Sarayı'nda bir nakkaşhanenin kurulması ve başına ise bir Özbekli sanatçı olan Baba Nakkaş'ın getirilmesiyle tam anlamda atılmıştır. Fatih ile başlayan sanattaki bu gelişmeler Kanuni döneminde ise olgunluk noktasına ulaşarak büyük bir ilgi ve talep kazanmıştır (Ersoy, 1988, s. 24-26).

Bu yüzyıllar içerisindeki diğer bir önemli olgu ise Şahkulu'nun uyguladığı ve gelişmesini sağlamış olduğu genel hatları doğrultusunda başlangıç tarihi 16. yüzyıl olarak nitelendirilen Sazyolu Üslubudur (Garagaşov, 2006, s. 24). Saz yolu üslubunun başlangıcı 16. yüzyıl olarak nitelendirilmiş olsa dahi, Osmanlı sınırları içerisinde varlığı sürdürülen bu bezeme üslûbunu direkt 16. yüzyıl temelli olarak nitelendirmek yanlış olacaktır. Çünkü geçmiş yazılı kaynaklar incelendiğinde saz sözcüğünün 14. yüzyılda Dede Korkut hikâyelerinde bahsi geçmekte olan orman anlamındaki saz sözcüğü ile bağdaştırılarak kullanıldığı tanımlanmıştır. Dolayısıyla aslan, fil, geyik, Zümrüdü Anka gibi hayvanların hançerli sivri uçlu kıvrık yaprakların arasında stilize edilmiş çiçekler beraberinde işlendiği çalışmalar Osmanlı kaynaklarına saz işlemek ya da saz yazmak olarak geçirilmiştir. Yazılı kaynaklar neticesinde saz yolu üslubunun kökeni 14. ve 16. yüzyıllar arasında yaşayan Celayirli, Timurlu, Safevi ve Türkmen asıllı sanatçıların mürekkep ile yapılmış oldukları Kalem-i siyahî sanat geleneğine dayandırılmıştır (Balci, 2016, s. 26- 31). Sonrasında 16. yüzyıl ile birlikte geometrik tasarımların yaygınlaştığı görülmektedir, fakat ilerleyen süreçte saray nakkaşhanesinde çalışmış, Karamemi olarak bilinen Mehmed Çelebi Şahkulu'nun öğrencisi olmuş ve bu yüzyıla ait olan saray bahçelerinin tüm özelliklerini; bahar dallarını, gülleri, hançer yapraklarını, sümbülleri, karanfilleri ilk kez doğal bir üslup ile kullanmıştır. 17. yüzyılın sonuna kadar Osmanlı' da müzehhipler geleneğini korumuşlardır. Fakat 17. yüzyılın sonu 18.yüzyılın başlarına doğru gölgeli boyamalar yapılmaya başlanmıştır. Özellikle Şahkulu'nun ortaya çıkardığı saz yolu üslubu bu dönemde Ali Üsküdarî'nin yorumuyla tekrardan ele alınmıştır. Avrupa' da yaşanan sanat alanındaki gelişmeler ve değişimler 18. yüzyılla birlikte yavaş yavaş kendisini göstermeye başlamıştır. 19. yüzyıl ile tezhip alanında Barok ve Rokoko sanat olarak nitelendirdiğimiz vazolar, çiçek buketleri, sepet ve saksılar gölge verilerek hacim kazandırılarak oluşturulmuş üslup ortaya çıkmıştır (Özcan, 2012, s. 264-275).

Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında ülkemizde 20. yüzyılın başlarında usta müzehhipler ve müzehhibeler, 16. yüzyıl Osmanlı Klasik dönem geleneğine bağlı kalarak eserler ortaya çıkarmışlardır. Günümüz tezhip uygulamaları tek sayfa şeklinde güzel bir söz örneğine eşlik ederek duvarları süslemek amaçlı yapılmaktadır.

Sonuç olarak Orta Asya'dan başlayarak Anadolu topraklarına kadar gelmiş ve burada gelişmeye devam etmiş gelenek, görenek, kültür ve ahlaki değerleri yansıtmakta bir aracı görevindeki geleneksel anlamdaki sanat eserleri Osmanlı İmparatorluğunun gerileme dönemine kadar en güzel biçimde varoluşlarına devam etmiştir. Gerileme döneminden sonra batılı düşünce sistemine yenik düşerek temel özelliklerini yitirmeye ve neredeyse yok olmaya yüz tutmuştur. Türk tezhip sanatı açısından gerileme döneminden sonra geriye dönüş felsefesi izlenmiş tekrardan klasik sanat anlayışı benimsenerek bu yöndeki çalışmalara yer verilmiştir. Halen ise günümüz sanat akademilerinin eğitim sürecinin bir bölümünde bu felsefe üzerinden çalışılmaktadır. Çünkü bir toplumun gelecek nesillere kendisi hakkında bilgi bırakmasının en güzel yolu sanat eseri ya da yazılı belge bırakmış olmasıdır. Özellikle sanat eserleri yazılı olmakla birlikte toplumun içerisinde bulunduğu dönem özelliklerini, gelenek, görenek, ahlak ve kültürel öğeleri hakkında

derinlemesine izler taşıyabilmektedir. Bu yönden; geleneksel sanatlar perspektifinde ortaya çıkarılan her çalışma aslında gelecek nesiller açısından tarihi bir belge niteliğindedir. Bir tarih belgesinin gelişi güzel ele alınmaması gerekli olduğundan bu alanlarda üretilen sanat çalışmaları önemlidir. Büyük bir özveri ve titizlikle yürütülmelidir.

Tüm bu veriler kapsamında araştırmanın genel amacı; Türk sanat eğitimi dâhilinde günümüz Güzel Sanatlar Akademilerinin bazılarının içerisinde yer almakta olan Geleneksel Türk Sanatları bünyesindeki tezhip anasanaat dalından mezun olan bireylerin, aynı program ismiyle mezun olmalarına rağmen lisans eğitimleri sürecinde aldıkları eğitim programı içerisinde uygulanan sanat çalışmaları göz önünde bulundurularak ilgili fakültelerin ve içerisinde yer alan bireylerin alanları doğrultusunda aralarında oluşan farkların belirlenmesidir. Alt amaçları ise;

- Geleneksel Türk Sanatları fakültelerinin sanat yaklaşımları arasındaki farklar nelerdir?
- Geleneksel Türk Sanatları fakültelerinin sanat çalışmaları arasındaki farkların sebepleri nelerdir?
- Geleneksel Türk Sanatları fakültelerinde sanat çalışmalarının arasındaki farkların sebepleri doğrultusunda sanatçılar arasında oluşan farklar nelerdir? Şeklinde oluşturulmuştur.

Bu konuda daha önceden ele alınmış kitap, dergi ve makaleler taranarak araştırmayı destekleyecek nitelikteki literatür bilgilerine ulaşılmıştır.

2. BULGULAR ve YORUMLAR

Günümüzde yer alan güzel sanatlar akademilerinden bazı Geleneksel Türk Sanatları bölümlerinde tezhip sanatı konusunda eğitim veren kurumlardan gönüllülük esasına dayalı olarak 48 öğrenciden elde edilmiş bilgiler ve 61 adet eser incelenmiştir. Amaç ve alt amaçlar çerçevesinde uygun başlıklar altında şu verilere ulaşılmıştır.

2.1. Geleneksel Türk Sanatları Fakültelerinin Sanat Yaklaşımları Arasındaki Farklar

Fakültelerin tezhip alanı ile ilgili olarak sanat yaklaşımlarının değerlendirilmesi klasik ve güncel-özgün yaklaşımlar olmak üzere iki alt başlıkta incelenmiştir.

2.1.1. Klasik Yaklaşımlar

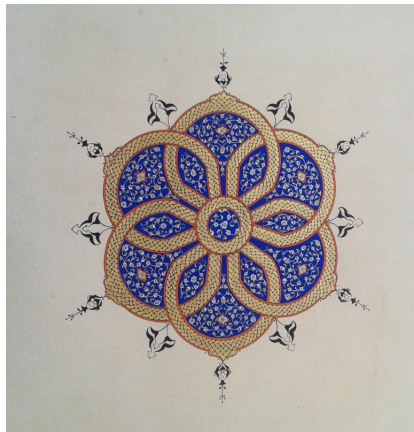
Araştırma sonucunda ulaşılmış veriler üzerinden fakültelerin ilgili bölümlerinin hepsinde mutlak suret ile en az bir yıl klasik anlamdaki sanat çalışmalarına odaklanılmış olduğu gözlemlenmiştir. Bunun nedeni modern ve estetik değeri yüksek bir tezhip tasarımının ancak detaylı bir klasik tezhip özümsemesinden geçtiği olgusudur. Fakat bazı fakültelerin ise bu konudaki tutumlarının daha kati olduğu saptanmıştır. Çünkü

modern tezhip değil, klasik tezhip vardır. Ancak bu şekilde klasik tezhip ile geçmiş bağlar bozulmadan nesilden nesile aktarılabilmiştir. Bu düşünce yapısında klasik sınırların dışarısına çıkmadan ilerleme göstermekte olan kurumlar için Marmara, Atatürk ve Sakarya Üniversitelerinin ilgili fakültelerinde yer alan tezhip alanlarını gösterebiliriz. (Bkz. Görsel 1, 2, 3).



Görsel 1. 1 Numaralı Eser Marmara Üniversitesi

1 numaralı eser (Görsel 1) yaklaşık 50 cm genişliğinde 70 cm uzunluğunda gramajı yüksek kâğıt üzerine kalem işi tarzında klasik tezhip tekniği kullanılarak uygulanmıştır. Dikdörtgen plan içerisine $\frac{1}{4}$ simetrik kompozisyon formunda tasarlanmıştır. $\frac{1}{4}$ simetrik kompozisyon; tasarlanacak alanın dört eşit paftaya bölünerek bir paftasına tasarımın yerleştirilmesi ve diğer paftalara ise tasarımın yerleştirildiği paftanın aynasının alınması işlemidir. Kompozisyon içerisinde rumi, bulut, merkezi-yönlü hatai ve goncagüllere yer verilmiştir.



Görsel 2. 2 Numaralı Eser Atatürk Üniversitesi

2 numaralı eser (Görsel 2) yaklaşık 40 cm genişliğinde 40 cm uzunluğunda mukavemeti yüksek kâğıt zemin üzerine klasik tezhip tekniği kullanılarak geometrik geçmeler şeklinde uygulanmıştır. Daire formunda 1/12 simetrik kompozisyon olarak tasarlanmıştır. 1/12 simetrik kompozisyon; 360 derecelik bir daire formunun 30 derecelik açılar şeklinde 12 eşit paftaya bölünerek bir paftasına tasarımın çizilmesi ve diğer 11 paftaya ise tasarımın uygulandığı paftanın aynasının alınmasıdır. Kompozisyon içerisinde penç, rumi, goncagül ve geçme cetvel etrafına tiğ kullanılmıştır.



Görsel 3. 3 Numaralı Eser Sakarya Üniversitesi

3 numaralı eser (Görsel 3) yaklaşık 50 cm genişliğinde 50 cm uzunluğunda dayanıklılığı yüksek kâğıt üzerine klasik tezhip tekniği ile daire formunda dendan tasarım biçiminde yerleştirilmiştir. 360 derecelik daire planlı dendan tasarım 1/8 simetrik kompozisyon olarak tasarlanmış içerişi ise 1/16 simetrik tasarım kullanılarak çiçeklendirilmiştir. 1/8 simetrik kompozisyon; 360 derecelik bir daire formunun 45 derecelik açılar şeklinde 8 eşit paftaya bölme işlemidir. 1/16 simetrik kompozisyon; 360 derecelik daire formunun 22,5 derecelik açılar şeklinde 16 eşit paftaya bölünmesidir. Kompozisyon içerisinde rumi, merkezi-yönlü hatai, goncagül ve kuzu etrafında tiğ kullanılmıştır.

Görsel 1, 2 ve 3 açısından ilgili kurumlar değerlendirildiğinde klasik tezhip geleneğine bağlı kalınarak sanat çalışmalarının uygulandığı saptanmıştır. Tezhip alanında ortaya çıkarılan eserlerdeki söz konusu olan klasiğe dayalı olma eğiliminin nedeni günümüz şartları içerisinde değerlendirildiğinde geçmiş yıllarda olduğu gibi tamamen bir konuyu somutlaştırmak ya da işlevselliğini artırmak için midir? Sadece klasiğe bağlı kalma çabası içinde midir? Başka bir araştırmanın kapsamlı bir şekilde tartışması gereken unsurlardır. Fakat elde edilen veriler ışığında ilgili kurumlardaki sanat yaklaşımlarının bir konuyu somutlaştırmak veya işlevselliğini artırmaktan ziyade klasiğe bağlı kalma, geleneği sürdürme içerisinde oldukları yargısına varılmıştır.

2.1.2. Güncel ve Özgün Yaklaşımlar

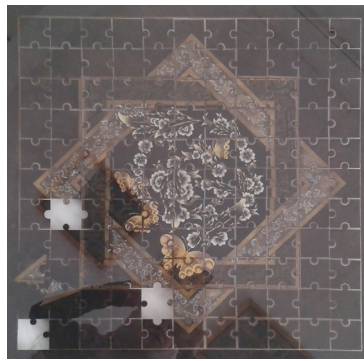
Araştırma kapsamında bazı fakültelerin ise klasik yaklaşımların yanı sıra teknolojinin ışığında gelişen ve değişen sanat olgularını dikkate almak kaydı ile güncel sanat çerçevesinde ilerleme kaydettikleri izlenmiştir. Mimar Sinan, Dokuz Eylül ve Selçuk Üniversitelerinde yer alan çalışmalar incelendiğinde klasik

yaklaşımların ışığında güncel sanat yaklaşımları benimsenerek özgün tasarım ve yorumlamaların olduğu çalışmalara ulaşılmıştır. (Bkz. Görsel 4, 5, 6).



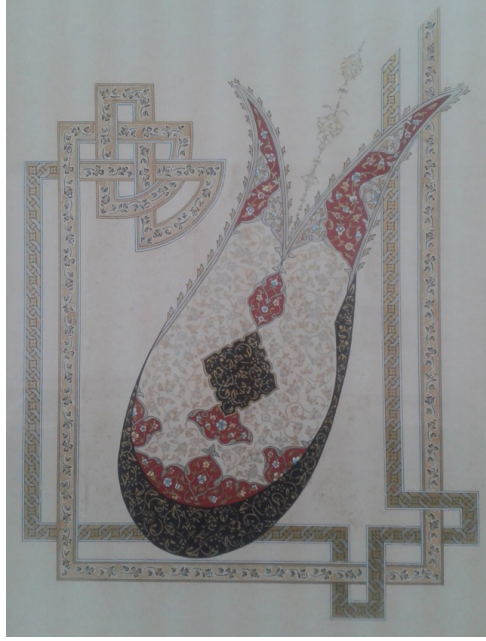
Görsel 4. 4 Numaralı Eser Mimar Sinan Üniversitesi

4 numaralı eser (Görsel 4) yaklaşık 35 cm genişliğinde 50 cm uzunluğunda ahşap üzerine klasik tezhip ve halkar tekniği kullanılarak oluşturulmuş amblem tasarımı çalışmasıdır. Dikdörtgen plan üzerine $\frac{1}{2}$ simetrik kompozisyon olarak yerleştirilmiştir. $\frac{1}{2}$ kompozisyon; tasarım uygulanacak olan ölçülü alanın tasarım şekline göre dikey ya da yatay doğrultuda iki eşit paftaya bölünmesini ifade etmektedir. Kompozisyonun dış çerçevesinde zer-şikâf halkar kullanılmış, iç kısımda ise klasik tezhip uygulanmıştır. Kompozisyon içerisinde stilize edilmiş baykuş, dişli hareketli yaprak, yönlü hatai ve goncagül izlenmiştir.



Görsel 5. 5 Numaralı Eser Selçuk Üniversitesi

5 numaralı eser (Görsel 5) yaklaşık 60 cm genişliğinde 60 cm uzunluğunda gramajı yüksek renkli kâğıt zemin üzerine halkar tekniği kullanılarak yapboz biçiminde birbiri içerisine geçmiş 1/8 simetrik kare bordür çevrenin iç kısmında tek çıkışlı serbest tasarım uygulanmıştır. Kompozisyon içerisinde kelebek, merkezi hatai ve dişli hareketli yapraklara yer verilmiştir.



Görsel 6. 6 Numaralı Eser Dokuz Eylül Üniversitesi

6 numaralı eser (Görsel 6) yaklaşık 55 cm genişliğinde 80 cm uzunluğunda mukavemeti yüksek kâğıt üzerine klasik tezhip tekniği kullanılarak lale formunda tasarım planı asimetrik düşünülmüştür. Lekelerde $\frac{1}{2}$ simetrik kompozisyon uygulanmıştır. Geçme bordür çerçeve içerisinde tasarlanmıştır. Kompozisyon içerisinde rumi, lale, gonca, bahar dalı ve geometrik formlara yer verilmiştir.

Tezhip sanatındaki çalışmalarda bulunması gereken özellikler düşünüldüğünde klasik sanatın çağdaş sanatla birlikte özümsemesi yapılarak güncel ve özgün yaklaşımlar oluşturulabilir mi? Araştırma kapsamındaki görsel 4, 5 ve 6 dikkate alındığında böyle bir yaklaşımın söz konusu olabileceği kanıtlanmıştır. Yargımız neticesinde özellikle Mimar Sinan Üniversitesine ait bir amblem tasarımı olan 4 numaralı görsel incelendiğinde bu amblem tasarımının klasik sanat anlayışının teknik özellikleri çerçevesinde çağdaş sanatın gerektirdiği yorumlama olgusunu bir arada kullanarak konuyu somutlaştırmış, sadeleştirmiş ve işlevselliğini artırmış olduğu görülmüştür. Günümüz teknolojisi ve gereksinimleri açısından ele alındığında geleneksel sanatlar, klasik olgusunu deforme etmeksizin çağdaş sanat anlayışında kendisini tekrar etmeden ilerleme göstererek bu yönde varlığını sürdürmelidir. Çünkü geleneksel sanatlar gelecek nesillere geçmiş ve günümüz hakkında bilgi bırakmak için kullanılacak birincil somut kaynaklardan ise bu durumda klasik sanat durmaksızın kendisini tekrar etmemelidir. Şu an için var olan şartları da içerisinde barındırmalıdır. Ancak bu perspektifte ilerleme gösterildiği takdirde gelecek nesillere doğru bilgiler bırakılmış olunur.

2.2. Geleneksel Türk Sanatları Fakültelerinin Sanat Çalışmaları Arasındaki Farkların Sebepleri

Tezhip alanı ile ilgili olarak fakültelerin sanat çalışmaları teknik-malzeme farkları, kompozisyon farkları ve üslûp-biçim farkları doğrultusunda değerlendirilmiştir.

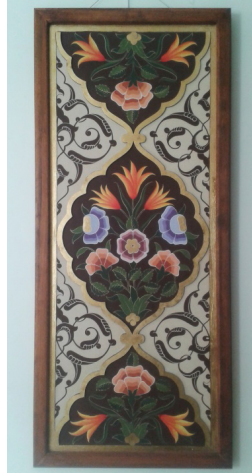
2.2.1. Teknik ve Malzeme Farkları

Marmara ve Selçuk Üniversitesinin ilgili fakültelerinin çalışmalarının diğer fakültelerin sanat çalışmaları açısından araştırma kapsamında farklılık gösterdiği izlenmiştir. Marmara Üniversitesindeki çalışmalarda yoğun olarak büyük ebatlarda kalemişi ve çini pano tarzında artı kontrplak zemin üzerine çalışılmış eserlere ulaşılmıştır. Selçuk üniversitesindeki çalışmalarda ise kontrplak zemin üzerine yine büyük ebatlarda dandan ve dikdörtgen pano şeklinde çalışılmış kalemişi tarzındaki eserler gözlemlenmiştir. (Bkz. Görsel 7, 8).



Görsel 7. 7 Numaralı Eser Marmara Üniversitesi

7 numaralı eser (Görsel 7) 50 cm genişliğinde 70 cm uzunluğunda kontrplak zemin üzerine $\frac{1}{4}$ simetrik kompozisyon olarak halkar tekniği ile uygulanmış hurderumi tasarımıdır. Pozitif negatif renklendirme yapılmıştır. Kompozisyon içerisinde rumi, merkezi-yönlü hatai ve goncagüllere yer verilmiştir. Rumi kapalı kompozisyon etrafı çiçeklendirilmiştir. Hurderumi; rumi içinde rumi lekelerinin kullanılması ile oluşturulmuştur.



Görsel 8. 8 Numaralı Eser Selçuk Üniversitesi

8 numaralı eser (Görsel 8) yaklaşık 45 cm genişliğinde 110 cm uzunluğunda kontrplak zemin üzerine dendan bölgelerin içerisinde klasik tarama tekniğinde stilize çiçek lekeleri uygulanmıştır. Genel kompozisyon 4/1 olarak tasarlanmıştır. 4/1 kompozisyon; tek bir pafta olarak tasarlanmış bir bütünün kendisidir. Dendan bölgelerin dış kısmında ise ½ simetrik rumi kompozisyon kullanılmıştır. Kompozisyon içerisinde rumi, stilize çiçekler izlenmiştir.

Malzeme ve teknik, bir eserin var olmasında etken olan en temel gereksinimlerdir. Sanat açısından her sanat alanının kendisine özgü olan bazı değişmez varsayılan malzeme ve teknikleri vardır. Bunun ile ilgili olarak tezhip sanatı konusunda en genel yargı kâğıt üzerine uygulanacağı eylemidir. Tezhip sanatı gerçekten kâğıt dışında başka bir materyal kullanılarak uygulanabilir mi? Peki teknik açıdan uygun ve estetik olur mu? Görsel 7 ve 8 göz önünde bulundurulduğunda bu yöndeki yargının kati olmadığı ve kâğıt dışında farklı materyaller üzerine uygulanabileceğinin mümkün olduğu ve estetik açıdan ise bir deformasyona uğramadığı saptanmıştır. Bu yönde günümüz teknolojisi ve materyalleri doğrultusunda daha farklı bakış açıları da geliştirilerek uygulanabilir.

2.2.2. Kompozisyon Farkları

Tezhip sanatı açısından katılım göstermiş kurumların eserlerinde uygulamayı tercih ettikleri kompozisyon özellikleri aşağıda yer almakta olan tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Anket ve eser analizlerinden elde edilen kompozisyon farkları

Katılım Gösteren Kurumlar	Kompozisyon farkları
Mimar Sinan Üniversitesi	1/2, 1/4, 1/6, 1/8, 4/1, “S” hareketli simetrik ve serbest simetrik kompozisyonlar
Marmara Üniversitesi	1/2, 1/4, 4/1, “S” hareketli simetrik kompozisyonlar
Dokuz Eylül Üniversitesi	1/2, 1/4, 1/8, 1/12 simetrik ve serbest simetrik kompozisyonlar
Atatürk Üniversitesi	1/2, 1/4, 1/6, 1/8, 1/10, 1/16, “S” hareketli simetrik ve serbest kompozisyonlar
Selçuk Üniversitesi	1/2, 1/6, 1/8, 1/9, 1/32, 4/1 simetrik ve serbest simetrik kompozisyonlar
Sakarya Üniversitesi	1/3, 1/4, 1/8, 4/1, “S” hareketli simetrik kompozisyonlar

Tablo 1 değerlendirildiğinde genel olarak 1/2, 1/4, 1/6, 1/8, 4/1 simetrik kapalı-açık ve “S” hareketli simetrik kompozisyonlardan oluşturulmuş sanat çalışmaları gözlemlenmiştir. Fakat Dokuz Eylül, Atatürk, Selçuk ve Sakarya üniversitelerindeki bazı çalışmaların ise serbest tasarım, 1/3, 1/10, 1/12, 1/16 ve 1/32 simetrik kompozisyonlar kullanılarak uygulandığı tespit edilmiştir.

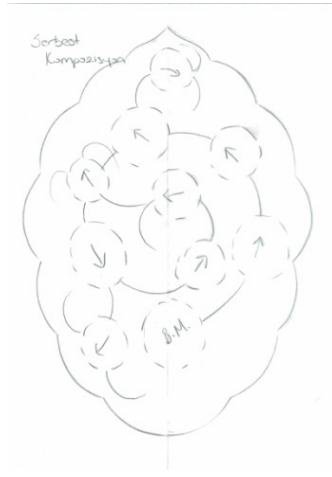
Tezhip sanatı geometrik kompozisyonlardan oluşmakta olan bir bezeme sanatıdır. Dolayısıyla kompozisyon çeşitleri bunun için kesirli olarak ifade edilmiştir. Kesirli ifadelerin açılımı ise 360 derecelik bir tasarım bütününün üzerinden sırasıyla;

1/2 simetrik kompozisyon; 180 derecelik açılardan oluşan 2 pafta,

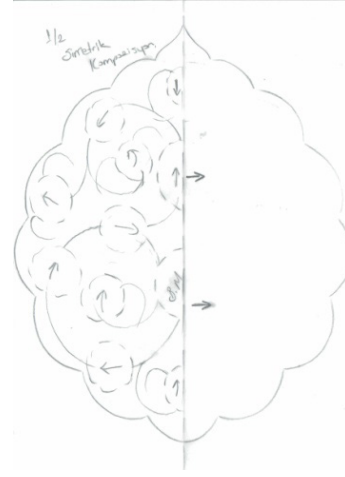
1/3 simetrik kompozisyon; 120 derecelik açılardan oluşan 3 pafta,

1/4 simetrik kompozisyon; 90 derecelik açılardan oluşan 4 pafta,

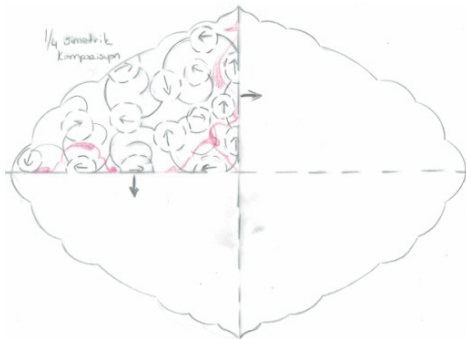
1/6 simetrik kompozisyon; 60 derecelik açılardan oluşan 6 pafta,
 1/8 simetrik kompozisyon; 45 derecelik açılardan oluşan 8 pafta,
 1/9 simetrik kompozisyon; 40 derecelik açılardan oluşan 9 pafta,
 1/10 simetrik kompozisyon; 36 derecelik açılardan oluşan 10 pafta,
 1/12 simetrik kompozisyon; 30 derecelik açılardan oluşan 12 pafta,
 1/16 simetrik kompozisyon; 22,5 derecelik açılardan oluşan 16 pafta ve
 1/32 simetrik kompozisyon; 11,25 derecelik açılardan oluşan 32 paftadan oluşturulmuştur.



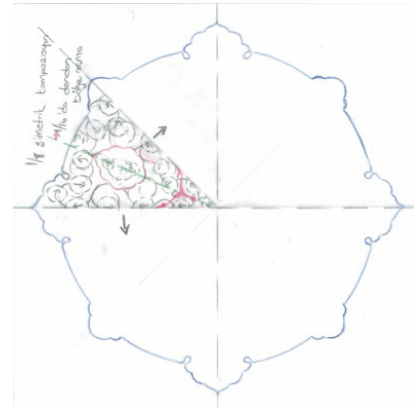
Görsel 9. 1 Numaralı Çizim Serbest
Kompozisyon



Görsel 10. 2 Numaralı Çizim 1/2 Simetrik
Kompozisyon



Görsel 11. 3 Numaralı Çizim 1/4 Simetrik
Kompozisyon



Görsel 12. 4 Numaralı Çizim 1/8 ve 1/16
Simetrik Kompozisyon

2.2.3. Üslûp ve Biçim Farkları

İncelenmiş kurumların tezhip çalışmalarında klasik tezhip çalışmalarının yanı sıra bazı üslûbî farklılıklara yer verilmiştir.

Tablo 2. Anket ve eser analizlerinden elde edilen üslûp ve biçim farkları

Katılım Gösteren Kurumlar	Biçim özellikleri	Üslûp özellikleri
Mimar Sinan Üniversitesi	Özgün tasarımlar Geometrik ve bitki formları Altın ağırlıklı	Klasik tezhip
		Zerşikaf haklar
		Tahrirli halkar-minyatür
		Halkar
		Şukufe
		Foyalı haklar
		Sazyolu
Marmara Üniversitesi	Büyük ebatlarda Kontrplak zemin üzerine Guvaş ağırlıklı Bitki formları	Klasik tezhip
		Kalemişi
		Halkar
		Sazyolu
		Rokoko tarzı
Dokuz Eylül Üniversitesi	Geometrik, bitki ve hayvan formları Özgün tasarımlar Altı-guvaş ağırlıklı	Halkar
		Klasik tezhip
		Klasik negatif uygulama
		Klasik tezhip-tarama
		Klasik tezhip-minyatür
Atatürk Üniversitesi	Geometrik formlar Guvaş ağırlıklı	Halkar
		Klasik tezhip
		Klasik tezhip-halkar
		Halkar-minyatür
Selçuk Üniversitesi	Özgün tasarımlar Geometrik formlar Altın-guvaş ağırlıklı	Klasik tezhip
		Halkar
		Klasik tezhip-halkar
		Kalemişi-sazyolu
Sakarya Üniversitesi	Bitki formları Guvaş- mürekkep ağırlıklı	Karamemi
		Klasik tezhip
		Renkli haklar
		Sazyolu

Tablo 2 incelendiğinde Mimar Sinan Üniversitesinde özgün tasarımlar üzerine halkar, Marmara Üniversitesinde büyük ebatlarda kalemişi tarzı ve klasik tezhip, Dokuz Eylül Üniversitesi ve Selçuk Üniversitelerinde özgün tasarımlarda klasik tezhip, Atatürk Üniversitesinde klasik tezhip, Sakarya Üniversitesinde ise klasik tezhip ve karamemi üslûbunda yoğun olarak çalışılmış olduğu saptanmıştır. (Bkz. Görsel 9). Bu doğrultuda katılım gösteren kurumların genelinde Klasik tezhip çalışılmaktadır ki, eser analizlerinden elde edilmiş olan

bu veriler anket analiz sonuçları ile tutarlılık göstermiştir.



Görsel 13. 9 Numaralı Eser Sakarya Üniversitesi

9 numaralı eser (Görsel 13) yaklaşık 25 cm genişliğinde 40 cm uzunluğunda karamemi üslûbunda uygulanmış bir çalışmadır. Dikdörtgen plan üzerine etrafı dilimli yapraklarla bezenmiş, bordür içerisi ¼ simetrik “S” hareketli kompozisyon olarak tasarlanmıştır. Kompozisyon içerisinde bulut, merkezi-yönlü hatları, yarı üslûplaştırılmış çiçeklere yer verilmiştir.

Sanat kavramı içerisinde en çok üzerinde tartışılan ve bir sanat eserinde ilk incelenen her zaman üslûp-biçim özellikleri olmuştur. Üslûp-biçim özellikleri sanat eserinin tanımlanmasında neden bu denli önemlidir. Çünkü 16. yüzyıl sanat eserleri ile 19. yüzyıl sanat eserlerinin üslûp-biçim yaklaşımları o dönem şartları ve özellikleri doğrultusunda farklılık göstermektedir. Özellikle tezhip gibi geleneksel bir uygulama olan, sanat alanı için uygulandığı dönem hakkında bilgi sağlama hususunda üslûp-biçim özellikleri incelenerek kesin yargılar çıkarılabileceğinden ötürü bu denli önemlidir. Görsel 9 bu yönde incelendiğinde karamemi üslûbunda bitki formlarının stilize edilmesi ile oluşturulmuş 16. yüzyıl ortalarında hâkim olan görüş ve dönem özellikleri çerçevesinde tasarlandığı görülmüştür.

2.3. Geleneksel Türk Sanatları Fakültelerinde Sanat Çalışmalarının Arasındaki Farkların Sebepleri Doğrultusunda Sanatçılar Arasında Oluşan Farklar

Araştırmanın bu noktasında ilgili kurumların sanat yaklaşımlarından yola çıkarak sanatçılar arasında oluşabilecek farklılıklar hususunda özgünlük ve istihdam olanakları değerlendirilmiştir.

2.3.1. Özgünlük ve İstihdam

Özgünlük ve istihdam günümüz koşulları düşünüldüğünde karşımıza çıkan iki önemli kavramdır. Özgünlük gerek geçmiş dönemlerde olsun gerekse şu an olsun bir sanatçı ve sanat eserinde aranmakta olan en önemli unsurdur. Çünkü sanatçı ve sanat eseri kendisini toplumun diğer olgularından farklı kılabildiği sürece talep sağlamaktadır. Diğer şekilde var olan döngü içerisinde sürüklenmeye mecbur kalacaktır. Böyle

bir ilerleme söz konusu olduğunda ise istihdam olanakları büyük ölçüde etkilenecektir. Bunun ile ilgili olarak şu an var olan son durum aşağıda yer alan tablo 3' de verilmiştir.

Tablo 3. Anket ve eser analizlerinden elde edilen özgünlük ile ilgili dağılım

Kurumlar	Özgünlük
Mimar Sinan Üniversitesi	Modernize edilerek özgün ve klasik yorumlamalar şeklinde gerçekleştirilmektedir. Birey özgündür.
Marmara Üniversitesi	Klasik tarzda fakat farklı materyaller üzerine pano şeklinde uygulanmaktadır. Birey kısmen özgündür.
Dokuz Eylül Üniversitesi	İnce ve detay gerektiren tasarımlar olarak klasik anlamda ele alınmaktadır. Birey kısmen özgündür.
Atatürk Üniversitesi	Klasik tezhip çalışmaları doğrultusunda yoğunluk göstermektedir. Birey özgün değildir.
Selçuk Üniversitesi	Özgün ve farklı tasarımlar ışığında klasik çalışmalar işlenmektedir. Birey özgündür.
Sakarya Üniversitesi	Klasik çalışmalar üzerine gerçekleştirilmektedir. Birey özgün değildir.

Tablo 3'de yer alan veriler neticesinde özgünlük açısından Mimar Sinan ve Selçuk Üniversitesi öğrencileri daha özgün çalışmalar yapmaktadır. Bu şekilde günümüz modern sanat olgusuna daha kolay adaptasyon sağlamaktadırlar. İstihdam olanaklarını buradaki bireyler kendi üslûplarını geliştirerek modern bir sanatçı olmak sureti ile kendi atölyesini açmak olarak değerlendirmiştir. Katılım gösteren diğer kurumlardan Dokuz Eylül ve Marmara Üniversitelerindeki çalışmalarda kısmen özgün tasarımlar gözlenmiştir. Bunun ile birlikte ise Sakarya ve Atatürk Üniversitesindeki çalışmalar tamamen klasik tarzda ele alınmıştır. İstihdam olanakları Akademisyenlik, öğretmenlik ve yenileme çalışmalarında yer almak olarak belirtilmiştir.

3. SONUÇ

Günümüz sanat akademilerindeki tezhip bölümleri açısından yürütmüş olduğumuz çalışmamız ile ilgili olarak veriler ışığında katılım sağlayan kurumlar içerisindeki gönüllü bireylerin önemli bir kısmının zaman zaman cevap vermekten kaçınmış olduğu gözlenmiştir. Katılımcılar kurumlarındaki sanat faaliyetlerini ve çalışmaları yeterli görmemektedirler. Bu yetersizliklerin nedeni olarak; tasarım özgünlüğüne izin verilmemesi, teorik bilgiye fazla zaman ayrılması, kurumlardaki öğretim elemanı sayısının az ve bundan dolayı aynı öğretim elemanın birden fazla derse girmesi, çağımızın teknolojik gereksinimlerine karşın ilgisiz olunması, öğrenciye tanınması gerekli olan malzeme, çalışma ortamı ve etkinlik gibi imkânların ve bunun ile birlikte aynı fakülte içerisindeki sanat dallarının birbirinden habersiz bir şekilde ilerlemesi yargılarına dayandırılmış olması gösterilmiştir. Bireyler sanat çalışmalarını uygulama aşamasında belirli bir zaman kısıtlaması olmadan özgün tasarımlar ışığında proje odaklı gezi ve gözleme dayalı usta-çırak ilişkisi tarzında çalışmak istemektedir. Yargılar bu yöndedir fakat bazı noktalarda kurumlar içerisinde katılımcıların bu savları ile çelişkiye düştükleri izlenmiştir.

Not ağırlıklı olunmaksızın günümüz sanat ve sanatçıları ile paralel bir şekilde uygun zaman ve imkânlar dâhilinde klasik tezhip tasarımları dayatılmaksızın özgür bırakılarak sanat çalışmalarına yer verilmelidir. Çünkü eğitim süreci içerisinde bireye her sanat çalışmasında hocasından onay alınması ilerleyen süreçte eğitim süreci bitse dahi bireyi kendi içerisinde ve sanat çalışmalarında birileri tarafından onaylanma ihtiyacı duyar hale getirerek olumsuz yönde etkilemektedir ki; tam bu noktada özgür bırakılmak önem arz etmektedir. Kurumların sanat faaliyetleri ve bireylerin sanat çalışmalarının uygulama süreci daha planlı olmalıdır. Zaman sorununun çok fazla yaşanmakta olduğu saptanmıştır. Bunun nedeni olarak; tasarım ve uygulama sürecindeki aşamaları çok düşünmek ile birlikte sabır ve titizlik istemesinden dolayı yavaş ilerlemesi ve aynı zamanda nadiren de olsa kişisel hayatlarında yaşanan problemler gösterilmiştir.

Sanat çalışmalarında katılımcıların en fazla geliştirmek istedikleri nokta özgünlük ve güncellik olmuştur. Katılımcılar bunu standartlara bağlı bir doğrultuda düşündürücü, estetik ve modern ile birlikte harmanlanmış bir gösterim çerçevesinde sunmak istemektedir. Her ne kadar kurumları içerisinde bireyler sanat çalışmalarına günlük olarak ortalama yedi sekiz saat zaman ayırmış olsalar dahi çalışmalar klasik yöntemler çerçevesinde ilerletildiği için modernize ve yaratıcılık açısından büyük bir zaman kaybı yaşanmıştır. Yoğun olarak kurumların genelinde klasik tezhip çalışmalarına yer verilmiştir. Dolayısıyla genel anlamda hemen hemen katılımcıların büyük bir çoğunluğu özgür bırakılmak istemektedir. Bakış açılarını özgür bıraktıklarında sanat çalışmalarına en uygun şekilde aktarabilecekleri savunulmaktadır. Ancak tam bu noktada katılımcıların sanat çalışmaları açısından istihdam edilecekleri yerlerdeki yetkinlikleri ile ilgili olarak vermiş oldukları bilgiler ile çelişki içerisinde olduğu gözlenmiştir.

Elde edilen tüm bu verilerin ışığında kurumlar ve içerisinde gerçekleştirilen sanat çalışmaları günümüz sanat olgusuyla birlikte değerlendirildiğinde aralarında büyük farklılıklar olmamak suretiyle bazı küçük detaylar ortaya çıkmıştır. Bu detaylara bakıldığında özellikle kurumlar arasında sanat çalışmaları noktasında Mimar Sinan, Dokuz Eylül ve Selçuk Üniversiteleri daha modernize ve yoruma dayalı bir şekilde modern sanatın perspektifinde eserde var olması gerekli olan klasik boyutu aşmadan ilerlemeyi tercih ettikleri izlenmiştir. Marmara, Atatürk ve Sakarya Üniversitelerinin ise geleneğe sıkı sıkıya bağlı klasiğe dayalı olarak belirlenmiş çizgisinin içerisinde ilerlediği gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, B. (2001). Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. 1 (45), 219.
- Arpalı, F.S. (2008). Türkiye’de Sanat Eğitimi Yöntemleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Ayan, A. (1994/2000, 7-10 Mart). Günümüzde Türk Sanatı ve Sorunları. Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirisi, İstanbul.
- Balcı, N. (2016). Tezhip Sanatında Saz Yolu Üslubu.(1. Baskı).Ankara: Önder Matbaacılık.
- Dellaloğlu, B. F. (2011). Gelenek Meselesi. Sosyoloji Dergisi. 3,(22). 43-46.
- Demirel, Ö. ve Kaya, Z. (Editörler). (2006). Eğitim Bilimine Giriş, Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Demirkaya, Ş. (2016). Tezhip Sanatının Tarihte Adımları. İstanbul: Yele Ofset.
- Ersoy, A. (1988). Türk Tezhip Sanatı.(1. Baskı).İstanbul: Hilal Matbaacılık.
- Ettinghausen, R. (1959). İran’ın Selçuklu Devri Gümüş Eşyasında Türk Unsurları.(Çev.A. Uysal). Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi. Ankara. Ankara Üniversitesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü, s.175.
- Garagaşov, V. (2006). Tezhip Sanatında Saz Yolu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karip, E. (Editör). (2009). Eğitim Bilimlerine Giriş, Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Özcan, A. R. (2012). Hat ve Tezhip Sanatı.(2. Baskı)Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Özyurt Matbaacılık.
- Özkeçeci, İ. ve Ş. B. (2014). Türk Sanatında Tezhip.(1. Baskı).İstanbul: Yazıgen Yayıncılık.
- Öztürk, İ. (1989). Geleneksel Türk El Sanatlarına Giriş. Ankara: Başkent Klîşe & Matbaacılık.
- Sevin, N. (1959). Türk resim geleneğinde esas unsur insan resmidir. Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi. Ankara. Ankara Üniversitesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü, s. 339.
- Tanili, S. (2010). Uygarlık Tarihi.(24.Baskı). İstanbul: Kurtiş Matbaacılık San. Ve Tic. Ltd. Şti. Cumhuriyet Kitapları, 11.

**TÜRKİYE'DEKİ TELEVİZYON KANALLARINDA PRIME TIME'DA
YAYINLANAN DİZİLER ARASINDA GÖSTERİLEN REKLAMLARIN
BİLGİ İÇERİĞİ ANALİZİ**

Evrin CENGİZ

Serkan GÜNEŞ

ÖZET

Bu çalışma, Türkiye'deki televizyon kanallarında yayınlanan reklamların içeriklerini bilgi yönünden analiz yapmaktadır. Televizyon reklamı bilgi içeriği üzerine değerlendirilen çalışmalara kaynak oluşturması ve katkı sağlaması amacı ile hazırlanmıştır. 24 Kasım – 1 Aralık 2014 tarihleri arasında Türkiye'nin en çok izlenen beş televizyon kanalında (ATV, Fox TV, Kanal D, Show TV ve Star TV) Prime Time'da (20:00 - 22:59 (22:59 dâhil) saatleri arasında) yayınlanan diziler arasında gösterilen toplam 2481 reklam incelenmiştir. Bilgi içerikleri Resnik ve Stern (1977); Abernethy ve Franke (1996); Chan ve Chan (2005)'in kriterleri doğrultusunda incelenmiştir. Diziler arasında yayınlanan dört reklam kuşağı olduğu tespit edilmiştir. Reklamlar bilgi verici reklam kategorisindedir. Sektör bazında değerlendirildiğinde reklamların içerikleri ve bilgi verici olup olmaları değişiklik göstermektedir. Sonuçlar değerlendirildiğinde çalışma Resnik ve Stern'in sonuçları ile benzerlik göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Televizyon Reklamları, Reklam İçeriği, Bilgi İçeriği, İçerik Analizi.

INFORMATION CONTENT ANALYSIS OF THE ADVERTISING BETWEEN THE TV SERIES ON PRIME TIME AT THE TELEVISION CHANNELS IN TURKEY

ABSTRACT

This study analyzes the contents of advertisements broadcast on TV channels in Turkey in terms of information. Television advertising has been prepared for the purpose of providing resources and contributing to the work evaluated on the content. Between November 24-December 1, 2014, 2481 commercials have been reviewed of Turkey's most watched television channels (ATV, Fox TV, Channel D, Show TV and Star TV) on prime Time (20:00 - 22:59 / including 22:59). Information content have been examined in accordance with the criteria Resnik and Stern (1977), Abernethy and Franke (1996), Chan and Chan (2005). It has been determined that there are four advertising bands published among the series. Ads are in the informative ad category. The content of the ads that are informative and are evaluated on the basis of sector, they vary. When the results are evaluated, it is similar to the results of Resnik and Stern.

Keywords: Television Advertisements, Advertisement Content, Information Content, Content Analysis.

GİRİŞ

Reklam kavramını değişik bakış açıları ve değişik ölçülerle sınıflandırmak mümkündür. Genel bir tanımlama ile reklam, “gazete, dergi, radyo, televizyon, afiş, tabela gibi medyalar aracılığıyla çeşitli mal ve hizmetlerin geniş halk kitlelerine tanıtımı”dır. Modern reklamcılığın kurucusu kabul edilen Albert Lasker, reklamı yazılı basında vaade dayalı bir satıcılık olarak tanımlamaktadır (Arens, 2006). Koloğlu’na göre ise reklam: “Bir ürün veya hizmetin beğendirilmesini, satılmasını veya kiralanmasını sağlamaya, bir davayı veya fikri yaymaya, bu amaçlarla mesajların kamuya ulaşabilmesi amacı ile iletişim araçlarının kullanılmasında özel yollar aramaya yönelik çabaları içeren bir çalışma alanı”dır (akt. Babacan, 2008).

Reklamın önemli aşamalarından biri reklam ortamının belirlenmesidir. Televizyonun icadı ile televizyon elektronik eşya olarak satılmaya başlanmış, gazete çıkarmak gibi geleneksel iletişim mecralarına alternatif olmuş ve daha geniş kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Televizyonun yeni bir unsur olması reklamcılığın dev adımlarla ilerlemesini sağlamıştır. Hızlı bir aktarım ile kitlelere ulaşabilmesi, evrenselliği yakalayabilmesi ile insanların günün belli bir saatini televizyon kanallarını izlemesini sağlamıştır. Hem göz hem de kulağa hitap etmesi yanı sıra her yaştan ve her sosyo - ekonomik yapıdan bireyin kendine uygun programı bulabilmesi, okuma yazma oranı düşük kitleyi etkiliyor olması ve en etkin iletişim araçlarından biri olması televizyonu reklamcılar için vazgeçilmez hale getirmiştir (Avşar ve Elden, 2004:363).

Televizyonun reklam aracı olarak ilk kullanımı 1940 yılında ABD’de başlamıştır. Ülkemizde ise ilk televizyon reklamı 1972 yılında TRT tarafından yayınlanmıştır. Televizyon günümüzde de reklam dünyasında etkin bir rol oynamaya ve önemini korumaya devam etmektedir. Televizyon ve televizyon reklamcılığının gelişmesi reklamın ölçülebilir bir konu olmasına yol açmıştır. Reklam dünyası televizyonculuğa kolay adapte olmuş ve reklam ajansları için vazgeçilmez olma yolunda ilerlemiştir. Televizyon reklamcılığı neredeyse televizyonun kendisi kadar eskidir. Fakat, televizyon reklamcılığının bilgi içeriğini sistematik olarak belirlemek için yapılan girişimler 1970’lerin ortalarında başlamıştır. Yine de bu 1977’ye kadar televizyon reklamlarının etkisinin merak edilmediği anlamına gelmemektedir. Örneğin, 1965 ve 1976’da yayımlanan iki çalışma televizyon reklamcılığının çalışma şeklini deneysel açıdan inceleme konusundaki merakı göstermektedir. Krugman (1965) televizyon reklamlarının izleyicilerin tutumlarını değiştirerek satış yaratıp yaratmadığını ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Krugman, 1965:349). Robertson (1976) Krugman’ın televizyonun düşük katılımlı bir ortam olması fikrine karşı çıkmıştır.

1970’lerde yayımlanan üç makale, televizyon reklamcılığı araştırmalarına yeni bir yön vermiştir. Bu öncü çalışmalar her bir reklamdaki bilgi içeriğini nesnel bir şekilde belirlemeye çalışmıştır. İlk çalışma 1975 Nisan’ında Resnik ve Stern (1977) tarafından 378 televizyon reklamının içerik analizinin yapılmasıdır. Yazarlar “sıradan bir izleyici bir reklamı izledikten sonra, izlemesinden önceye kıyasla, daha akıllı bir satın alma kararı verebiliyorsa”, bu reklamın “bilgi verici” olduğunu kavramsal olarak tanımlamıştır (Resnik ve Stern, 1977:50). Diğer bir ifade ile reklam tüketicilerin kendi alım hedeflerine ulaşabilmeleri için ipuçları sağlamalıdır. Bir reklamın “bilgi vericiliğine” karar vermek için, bilgi ipuçları olarak isimlendirilen ve akıllı karar verme sürecinde potansiyel kullanılacak olan etkenleri temsil eden on dört kriter uygulamalı olarak tanımlanmıştır. Her bir reklamın değerlendirilmesinde kodlayıcılara reklamın ürün, hizmet ya da

kurum hakkında aşağıdaki ipuçlarından birini iletip iletmediği sorulmuştur:

1. Fiyat veya değer,
2. Kalite,
3. Performans,
4. Bileşenler veya içerik,
5. Erişilebilirlik,
6. Özel teklifler,
7. Tat,
8. Besin değeri,
9. Paket veya şekil,
10. Garantiler veya teminatlar,
11. Güvenlik,
12. Bağımsız araştırma,
13. Şirket araştırması,
14. Yeni fikirler.

Resnik ve Stern (1977) en az bir bilgi ipucunu ileten reklam “bilgi verici” olarak değerlendirilmiştir. Rastgele seçilen ve değerlendirilmesi yapılan reklamların yarısından azının (%49,2) “bilgi verici” olduğu tespit edilmiştir. Bu reklamlardan %16,1’i iki bilgi ipucunu iletmiş ve sadece %1’inin (dört reklam) üç ya da daha fazla ipucu içerdiği bulunmuştur. Ürünün doğasının da iletilen bilgi miktarındaki değişikliklerde payının olduğu görülmüştür. Kurumsal reklamların reklam başına en fazla ipucu ortalamasına sahip olduğu (%1,13) ve bunları hobi, oyuncak ve ulaştırma reklamlarının izlediği (%0,91) tespit edilmiştir. En düşük reklam başına ipucu oranı (%0,57) gıda ürünleri kategorisinde bulunmuştur. İkinci öncü çalışmada Stern, Resnik ve Grubb (1977) aynı veri tabanını almış, kapsamını genişletmiş ve ek istatistiksel analizler yapmıştır. Üçüncü öncü çalışma Marquez (1977) tarafından 1973-1976 arasındaki dönemde tüketiciye yönelik basılı yayımlardan 600 reklamlardan oluşan örneklem ile yapılmıştır. Bağımsız bir devam çalışmasında, Laczniak (1979) bilgi içeriğini doğru ölçmek için Marquez’in tanımsal yaklaşımının öznel olduğunu öne sürmüştür. Daha sonra Stern, Krugman ve Resnik (1981) tarafından yapılan bir çalışma 100 tüketici dergisinden 1500 reklamı kapsayan bir örnekleme Resnik ve Stern (1977) tipolojisini uygulayarak veri tabanını genişletmek amacıyla tasarlanmıştır. Yinelenen çalışmalardaki en önemli bulgu 1977 yılındaki örneklem ile 1986 yılındaki örneklem arasında on yıl geçmiş olmasına rağmen bilgi verici reklamların oranında bir değişiklik olmamasıdır (gösterge çalışmada %51,2 - yinelenen çalışmada %49,2).

Son yıllarda reklam içerikleri kültürler üstü bir bakış açısı ile analizi yapılmıştır. Bu çalışmalardan bazıları ABD ile İngiltere, Avustralya, İsveç vb. batı ülkeleri arasında reklamların bilgilendirme ve yaratıcılık yönlerindeki benzerlikler ve farklılıklar üzerine odaklanmıştır (Wiles, Wiles ve Tjernlund, 1996). Bir başka grup çalışma ise ABD ile Japonya, Kore, Tayvan vb. gibi birbirine benzer olmayan ülkelerin reklamlarının bilgi ve yaratıcılık yönünden analizini yapmıştır (Taylor, Miracle ve Wilson, 1997). Bunların yanı sıra, Al-Olayan ve Karande (2000) ABD ile Arap dünyası arasındaki dergi reklamı içeriklerinde bulunan farkları araştırmıştır (Abernethy ve Franke, 1996). Mueller'de (1992) Japonya'da reklamcılığın giderek daha yoğun bir şekilde Japon kültürünü yansıttığını bulmuştur. Diğer taraftan, daha önce yapılmış bir çalışma Japonya'daki reklamların ABD'deki reklamlara kıyasla daha bilgilendirici olduğunu belirlemiş ve bu farkın nedenini Japon kültürüne bağlamıştır (Madden, Caballero ve Matsukubo, 1986). Türkiye'de ise; araştırmalar çoğunlukla dergi reklamları içerikleri üzerine odaklanmış çalışmalarla sınırlıdır. Televizyon reklamları içerikleri üzerine hazırlanmış yeterli düzeyde araştırma ve bulgu bulunmamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma Türkiye'deki televizyon reklamlarında reklam içerik bilgisi üzerine değerlendirilen çalışmalara kaynak oluşturması açısından önemlidir ve çalışmalara katkı sağlaması amacı ile hazırlanmıştır. Türk televizyon kanallarında yayınlanan reklamların içeriklerini bilgi yönünden analiz yapmak temel amacdır. Çalışma bir hafta sürmüş olup 24 Kasım – 1 Aralık 2014 tarihleri arasında ATV, Fox TV, Kanal D, Show TV ve Star TV televizyon kanallarında, 20:00 - 22:59 (22:59 dâhil) saatleri arasında dizilerin arasında yayınlanan reklamlar çalışmaya konu edilmiştir. Bu saatler arasında yayınlanan dizilerin arasında dört reklam kuşağı olduğu tespit edilmiştir. Televizyon reklamlarının içeriği hakkında bir çok çalışma yapılmıştır. Çalışmaların hepsi bilgi içeriği araştırmalarında Resnik ve Stern'in 14 kriterini baz almıştır. Bu nedenle televizyon reklamlarının analizi Resnik ve Stern (1977); Abernethy ve Franke (1996); Chan ve Chan'in (2005) kriterleri doğrultusunda incelenmiştir. Sonuçlar SPSS V.21 uygulamasıyla analiz yapılmıştır. Bu anlamda öncelikle genel sonuçlar ortaya konmuş, daha sonra her bir kriter için çapraz tablolama (cross-tabulation) analizi yapılarak sektörler arasındaki farklılıklar ortaya konmuştur.

Sınırlılıklar ve Kısıtlılıklar

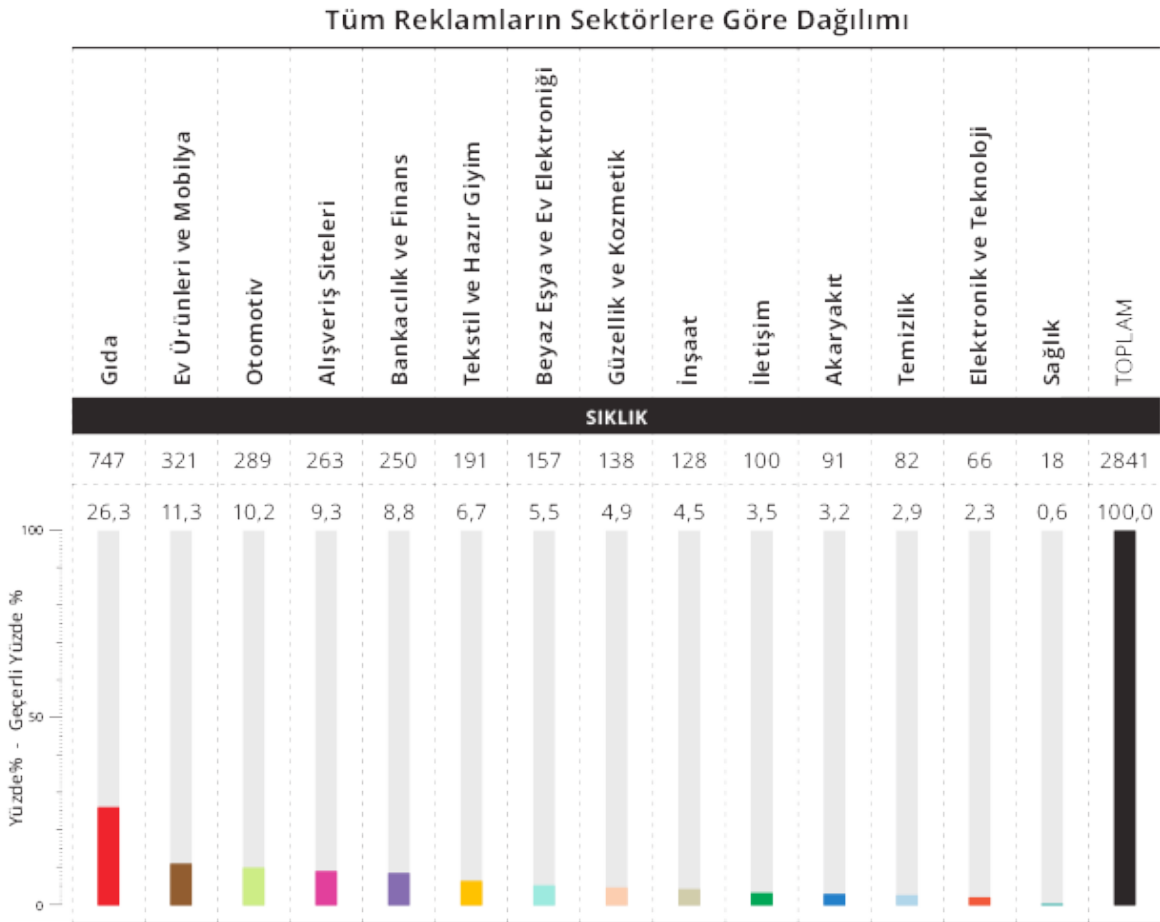
Reklamlar 24 Kasım – 1 Aralık 2014 tarihleri arasında bir hafta süre ile Türkiye'deki beş ulusal kanalda (ATV, Fox TV, Kanal D, Show TV ve Star TV) "prime time" ismi ile bilinen 20:00 - 22:59 (22:59 dâhil) saatleri arasında gösterilen dizilerin arasında yayınlanan reklamları ile sınırlıdır.

En önemli kısıtlılık reklam süreleriyle ilgilidir. Araştırmaya konu olan reklamlar süre açısından birbirinden farklıdır. Bu anlamda on saniyelik reklamlar ile bir dakikalık reklamların bilgi yönünden kıyaslanması zor olmakla birlikte reklam kuşağının portresinin oluşturulması açısından değerlendirilmiştir. İkinci bir kısıtlılık ise reklam kuşakları ile ilgilidir. Çalışma, kış mevsimi ve belirtilen saat aralığında yayınlanan dört reklam kuşağı ile sınırlıdır. Sabah kuşağında yayınlanan reklamlar ev hanımları ve çocuklara yönelik olduğu

düşünüldüğünde reklamlar değişebilir ve reklamda bilgi sonucu farklılık gösterebilir. Yine benzer bir şekilde mevsim geçişlerinde veya mevsim aralarında reklamların değişebileceğinden sonuçlarda farklılık gözlemlenebilir. Sonuçlar değerlendirilirken bu kısıtlılıkların da göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

BULGULAR

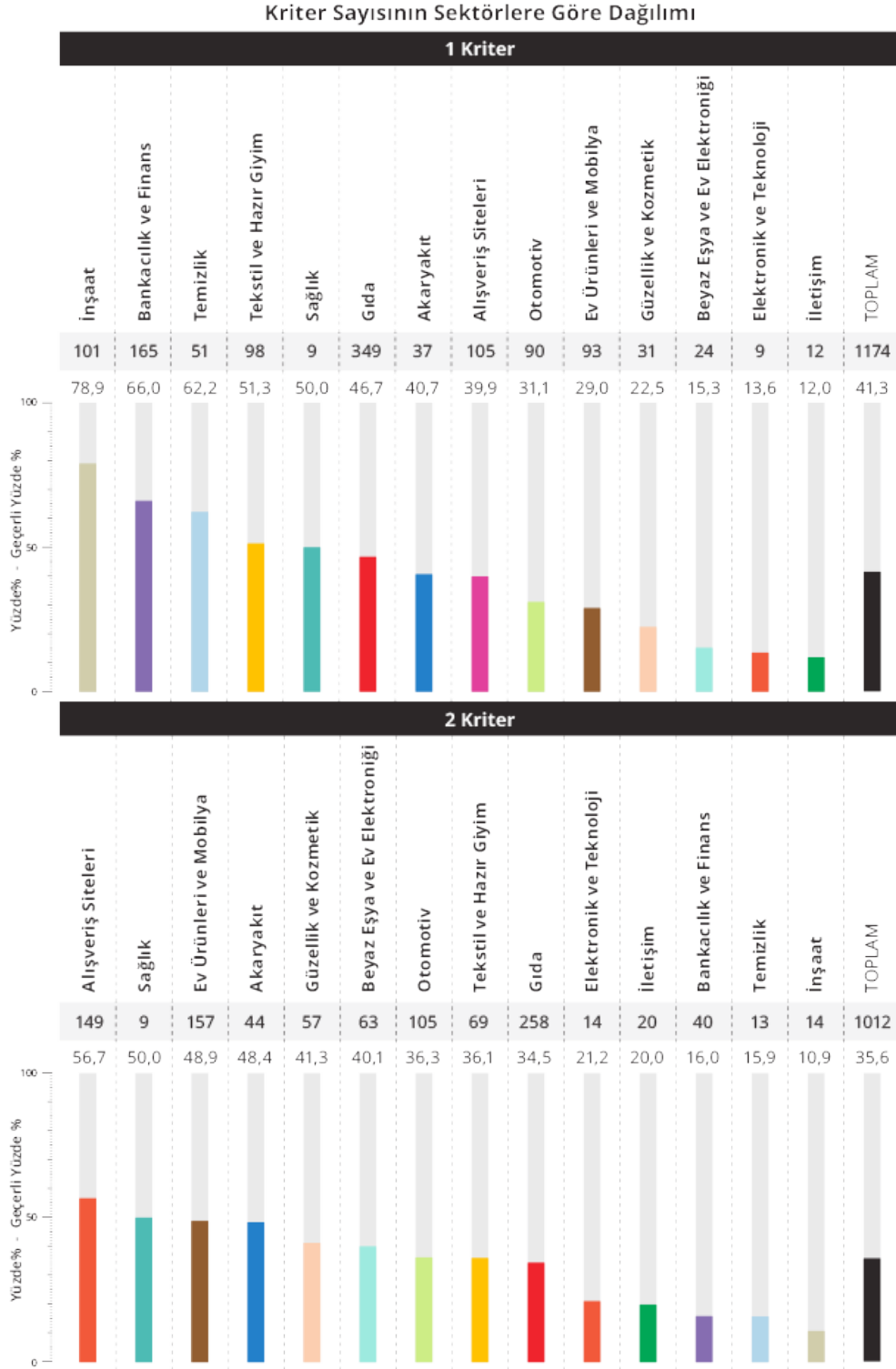
Çalışmada toplam 2841 reklam incelenmiştir. Reklamların sektörlere göre dağılımı Tablo 1’de verilmiştir.



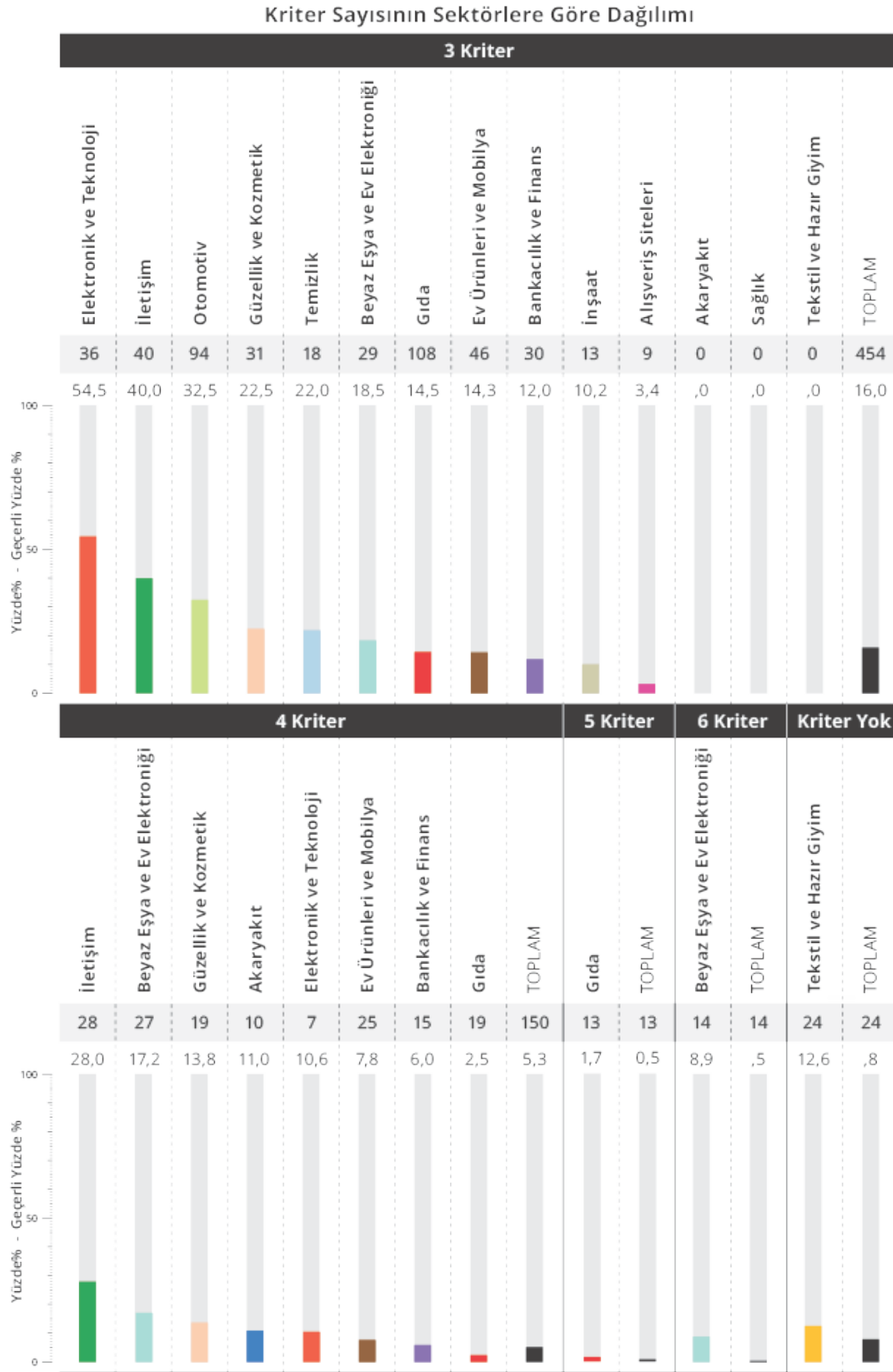
Tablo 1. Tüm Reklamların Sektörlere Göre Dağılımı

En çok reklam %26,3 ile gıda sektörü tarafından verilmiştir. Bunu takiben %11,3 ile ev ürünleri ve mobilya, %10,2 ile otomotiv, %9,3 ile alışveriş siteleri, %8,8 ile bankacılık ve finans sektörleri gelmektedir. En az reklam ise %0,6 ile sağlık sektörü tarafından verilmiştir. Hızlı tüketilmesi gereken gıda mallarının diğer sektörlerle kıyasla kâr marjları düşük olsa da ürünün niteliklerinden ötürü daha fazla reklam yapılan bir sektör olduğu görülmektedir. Bu anlamda ürünlerin niteliğinin Türkiye’de yapılan reklamlar üzerinde bir etkisinin olduğu düşünülebilir. Sağlık sektörü ise her ne kadar rekabetin yoğun olduğu bir sektör olsa da bu sektör için reklamların yetersiz olduğu görülmüştür. Bunun sebebi sağlık ve benzeri konularda

halkımızın ağızdan ağıza yani öneriler ile hareket etmesi ve özel sağlık kuruluşlarının sigorta anlaşmalarının kapsamından kaynaklanabileceği varsayılabilir.

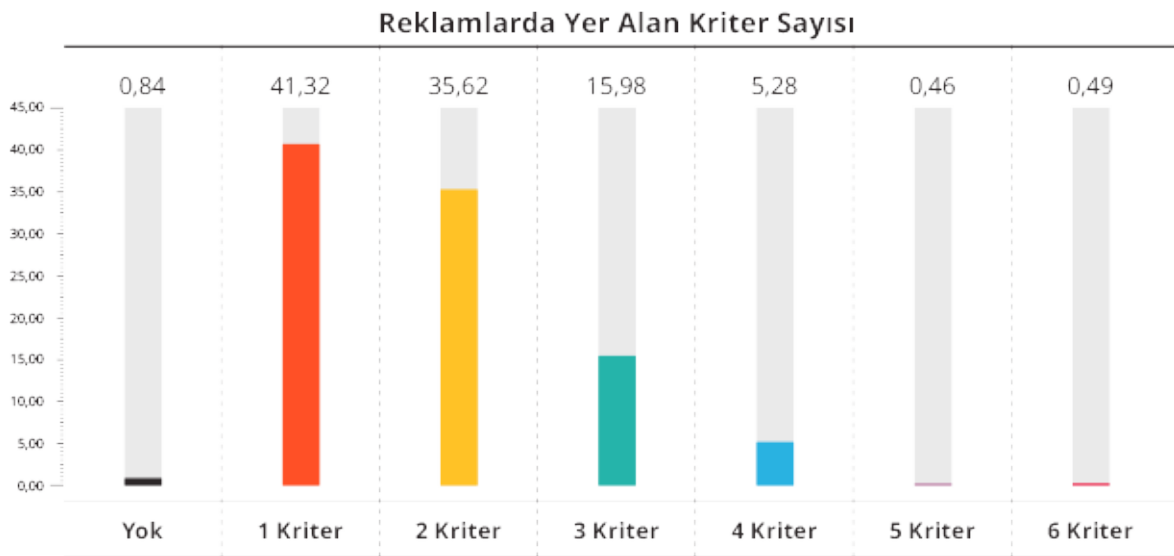


Tablo 2. Kriter Sayısının (1 ve 2) Sektörlere Göre Dağılımı



Tablo 2. (Devam) Kriter Sayısının (3 ve üstü) Sektörlere Göre Dağılımı

Tablo 2’de reklamlardaki kriter sayısının sektörlere göre dağılımı incelendiğinde tekstil ve hazır giyim sektörünün reklamlarının %12,6’sında hiç kriter yoktur. Genel sonuçlara göre %78,9 ile İnşaat, %66 ile bankacılık ve finans, %62,2 ile temizlik, %51,3 ile tekstil ve hazır giyim, %50 ile sağlık sektörlerinde sıklıkla bir kriterin kullanıldığı; %56,7 ile alışveriş siteleri, %50 ile sağlık, %48,9 ile ev ürünleri ve mobilya, %48,4 ile akaryakıt reklamlarında iki kriterin kullanıldığı buna karşılık %54,5 ile elektronik ve teknoloji, %40 ile iletişim sektörlerinde ise üç kriterin kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Reklamda tanıtımı yapılan ürün veya hizmet ile rakip ürün veya hizmetlerden üstün niteliklerini göstermek amacı ile üç ya da daha fazla kriter kullanılması bu sektörlerin rekabet ortamını oluşturmaktadır. En çok bilgi ipucu ise altı kriter içeren %8,9 ile beyaz eşya ve ev elektroniği sektöründe kullanılmıştır. Ayrıca yedi ve üstü kritere ise rastlanmamıştır.



Tablo 3. Reklamlarda Yer Alan Kriter Sayısı

Bu çalışmada en az bir reklam kriterine sahip olan reklamlar tüm reklamların %41’ini, en az iki kriterine sahip olan reklamlar tüm reklamların %35’ini, en az üç kriterine sahip olan reklamlar tüm reklamların %16’sını ve en az dört kriterine sahip olan reklamlar ise tüm reklamların %5’ini oluşturmaktadır. Buna göre çalışmayı oluşturan reklamların çok büyük bölümü bilgi verici reklam kategorisindedir ve etkilidir. Bu önemlidir çünkü kavramsal olarak eğer sıradan bir izleyici reklamı izledikten sonra, izlemesinden önceye kıyasla, daha akıllı bir satın alma kararı verebiliyorsa, reklam bilgi vericidir (Stern ve Resnik, 1991). Yani etkilidir.

SONUÇ

Çalışmanın sonuçları Stern ve diğerlerinin (1981) sonuçlarıyla benzerlik göstermektedir. Buna göre Stern ve diğerlerinin 1981 yılında yapmış oldukları çalışmanın sonuçları reklamların %86'sının en az bir bilgi ipucu içerdiğini göstermiştir. Kriter sayısının iki bilgi ipucuna çıkarıldığı durumda reklamların sadece %52'sinin bu niteliğe sahip olduğu belirlenmiştir. Benzer şekilde değerlendirmede üç ya da daha fazla ipucu dikkate alınırca örneklemin sadece %26'sı standardı karşılamaktadır. Bu çalışmada ise; en az bir reklam kriterine sahip olan reklamlar tüm reklamların %41'ini oluşturmaktadır. Buna göre çalışmayı oluşturan reklamların çok büyük bölümü bilgi verici reklam kategorisindedir ve etkilidir. Bu önemlidir çünkü kavramsal olarak eğer sıradan bir izleyici reklamı izledikten sonra, izlemesinden önceye kıyasla, daha akıllı bir satın alma kararı verebiliyorsa, reklam bilgi vericidir (Stern ve Resnik, 1991). Yani etkilidir.

Aynı zamanda Resnik ve Stern (1977) çalışmalarını günün zamanlarına göre ayırarak yaptıkları analizde karşılına çıkan sonuç göstermiştir ki hafta içi ve hafta sonu akşam yayınlanan reklamların bilgi vericiliği çok daha fazladır. Reklamların yaklaşık %60'ının bilgi verici olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmanın da akşam saatlerinde yayınlanmış olan reklamlar üzerinde yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda çalışmanın benzer sonuçlar ortaya koyduğu söylenebilir. Stern ve diğerleri (1977) de yaptıkları çalışmayla bir reklamın bilgi vericiliği ile yayımlandığı gün içi zamanın arasında güçlü bir ilişki olduğu fikrini desteklemiştir.

Bu çalışmanın sektör bazındaki bulguları da göstermiştir ki reklamların içerikleri ve bilgi verici olup olmaları da sektör bazlı olarak oldukça farklıdır ve değişmektedir. Resnik ve Stern (1977) çalışmalarında ürünün doğasının da iletilen bilgi miktarındaki değişikliklerde payının olduğunu belirtmişlerdir. Bu çalışmanın sonuçları ise farklı olarak ortaya çıkmıştır. Bu çalışmaya göre en az ipucu elektronik ve teknoloji sektöründeyken en çok ipucu inşaat sektöründe görülmüştür.

ÖNERİLER

Türkiye'de araştırmalar çoğunlukla dergi reklamları içerikleri üzerine odaklanmış çalışmalarla sınırlıdır. Televizyon reklamları içerikleri üzerine yeterli düzeyde araştırma ve bulgu bulunmamaktadır. Bu nedenle çalışmanın kısıtlılıkları ve sınırlılıkları göz önünde bulundurulduğunda gelecek çalışmalar için önerilerde bulunulabilir. İlk ve en önemli öneri televizyon reklamlarını saniyeleri üzerinde değerlendirildiğinde belirli bir sürenin üzerinde yayınlanan reklamların hedef alınarak analizinin yapılmasıdır. On saniyelik reklamlar ile bir dakikalık reklamların bilgi vericiliği kıyaslanması zor olsa da reklam kuşağının portresinin oluşturulması açısından başka bir bilgi tespit edilememiştir. İkinci bir öneri, mevsimler açısından yeniden değerlendirilmesidir. Kış aylarında yayınlanan reklamlar ile yaz aylarında reklamların bilgi içerikleri gözlemlenerek farklı sonuçlar elde edilebilir. Örneğin; ilkbahar ile birlikte havanın ısınmasıyla dondurma reklamlarının, sonbahar ile birlikte masrafların artmasıyla banka reklamlarının, kışın ise soğuk havaların başlaması ile birlikte ısıtıcı reklamları artarak reklam içeriklerini değiştirecektir. Bir diğer öneri ise, benzer bir araştırmanın gündüz kuşağını kapsayarak akşam ve gündüz kuşağı arasındaki farkların ortaya konulmasıdır. Türkiye'de gündüz saatlerinde televizyon daha çok kadınlar ve çocuklar tarafından

seyredilmektedir. Örneğin; futbol maçı seyircisini daha çok erkeklerin oluşturması ve akşam saatlerinde yayınlanması veya çizgi film izleyicisini daha çok çocuklardan oluşması ve gündüz saatlerinde yayınlanması gibi süreler düşünülerek televizyonlarda gösterimi yapılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Son öneri ise, sabah ve akşam kuşağı reklamlarının karşılaştırmalı bir çalışma ile yapılması, genişletilmesi ve tüm reklam kuşağı kapsanarak sonuçların gözlemlenmesidir.

KAYNAKÇA

- Abernethy, A. M. ve Franke, G. R. (1996). "The Information Content of Advertising: A Meta-Analysis" *Journal of Advertising*, 25(2), 1-17.
- Al-Olayan, F. S. ve Kiran, K. (2000). "A Content Analysis of Magazine Advertisements from the United States and the Arab World", *Journal of Advertising*, 29(3), 69-86.
- Anonim. (1998). *Reklam Halkla İlişkiler ve Ötesi*, Ankara: MediaCat Yayınları.
- Arens, W.F. (2006). *Contemporary Advertising*. New York: Mc Graw Hill International Edition.
- Avşar, B. Z. ve Elden, M. (2004). *Reklam ve Reklam Mevzuatı*. Ankara: RTÜK Yayınları.
- Babacan, N. (2008). *Nedir Bu Reklam?* İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Chan, K. ve Chan, F. (2005). "Information Content of China's TV Advertising: An Update", *Asian Journal of Communication*, 15(1), 1-15.
- Krugman, H. E. (1965). "The Impact of Television Advertising: Learning Without Involvement", *Public Opinion Quarterly*, 29, 349-56.
- Laczniak, G. R. (1979). "Information Content in Print Advertising", *Journalism Quarterly*, 56(2), 324-27, 345.
- Madden, C. S. Caballero, M. J. ve Matsukubo, S. (1986). "Analysis of Information Content in U. S. and Japanese Magazine Advertising", *Journal of Advertising*, 15(3), 38-45.
- Marquez, F. T. (1977). "Advertising Content: Persuasion, Information or Intimidation", *Journalism Quarterly*, 54(3), 482-491.
- Mueller, B. (1992). "Standardization vs. Specialization: An Examination of Westernization in Japanese Advertising", *Journal of Advertising Research*, 32(1), 15-24.
- Resnik, A. ve Stern, B. (1977). "An Analysis of Information Content in Television Advertising", *Journal of Marketing*, 41(1), 50-53.
- Robertson, T. S. (1976). "Low Commitment Consumer Behavior", *Journal of Advertising Research*, (16), 19-27.
- Stern B. L. ve Resnik A. J. (1991). "Information Content in Television Advertising: A Replication and Extension", *Journal of Advertising Research*, 31(3), 36-46.
- Stern, B. L. Krugman, D. M. ve Resnik, A. J. (1981). "Magazine Advertising: An Analysis of its Information Content", *Journal of Advertising Research*, 21(2), 39-44.
- Stern, B.L., Resnik, A.J. ve Grubb, E.L. (1977). *Information Content in Television Advertising: A Further Analysis*. B. A. Greenberg, ve D. M. Bellenger (Editörler). *Contemporary Marketing Thought*. Chicago: American Marketing Association, s. 358-361.

Taylor, C. R. Miracle, C. ve Wilson, D. (1997). "The Impact of Information Level on the Effectiveness of US and Korean Television Commercials", *Journal of Advertising*, 26 (1), 1-17.

Wiles, C. R. Wiles, J.A. ve Tjernlund, A. (1996). "The Ideology of Advertising: the United States and Sweden", *Journal of Advertising Research*, 36, 57-66.

MODA VE KÜLTÜR YÖNETİMİ İLİŞKİSİNDE MODANIN RÖLÜ

Yakup GÖKDAŞ

ÖZET

İçinde yaşadığımız çağın anlamlandırılması ve adlandırılması sosyal zorunluluktur. Bir tasarım ve eğilim çekişmesi sonucunda tanımlanan çağın ayırt edici özelliği, medya ve dijital yayın araçlarının organize olmasından kaynaklanır. Modernizm ve son olarak da postmodernizm tanımlamalarının oluşumu ve gerekçeleri aslında bir tasarım ve yönetim süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern eğilimler ve şifrelemeler neticesinde diğer alanlarda olduğu gibi kültür alanında da yönlendirmeler söz konusudur. Kültür yönlendirmeleri ya da yönetimlerinin birçok alanla ilişkili olduğu bilinmektedir. Bunlardan birisi de moda ve tasarımlarının toplumsal/sosyal kitleler üzerindeki etkisini kullanabilmesidir. Sosyal düşünce olarak ortaya çıkan modanın yönetilmesi ve tasarlanması kadar bu yolla toplumların yönlendirilmesi, yönetilmesi söz konusu olabilmektedir. Araştırmanın içeriğinde modanın sermaye ve kültür yönetimleri döngüsü güncel bir örnekle ele alınmaktadır. Moda ve toplum, çağdaşlık, pop kültür, kapitalizm arasındaki ilişkilerin ortaya konulmasına yönelik bu çalışma literatür taramasına dayanır.

Anahtar Kelimeler: Moda, Sermaye, Yönetmek, Kültür, Toplum.

THE ROLE OF FASHION IN RELATION TO FASHION AND CULTURE MANAGEMENT

Abstract

The meaning and entitling of the age we live in is social necessity. The distinctive feature of the era described in the results of design and trend contention stems from organization of media and digital publishing tools. The formation and the reasons of defining modernism and, finally, postmodernism emerge in fact as a design and management process. Orientations are concern in the field of culture as well as in other fields in the result of postmodern trends and ciphers. Cultural orientations or managements are known to be associated with many areas. One of them is ability of use of influence of fashion and designs on communal / social masses. It is possible to direct and manage the societies in this way as much as the management and design of the fashion that emerged as social thought. In the context of the research, the fund and cultural management cycle of fashion is discussed with a current example. The study is based on literature review that fashion and society, modernity, pop culture, capitalism.

Keywords: Fashion, Fund, Managing, Culture, Society.

1. GİRİŞ

Yerel anlamı ile giysi, giyinme biçimleri olarak ele alınsa da, moda kavramı hemen her alanda güncel beğenilerle eşdeğer görülür. Giyim tarzında olabileceği gibi, mimaride, sanatta, tüketim nesnelerinde ve düşünsel alanda geçerli bir kavram olarak varlığını devam ettirir. “Değişiklik ihtiyacı veya süslenme özentisiyle toplum yaşamına giren geçici yeniliktir, belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlüktür, geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olandır, Yaygın duruma gelmek ve herkesçe kabul edilmektir”(TDK, 1992; s.1032). Bu anlamıyla moda güncel ait olup, tüketim, pop kültür gibi modern kavramlarla doğrudan ilgilidir.

“Bir iletişim biçimi olarak moda, sembolik etkileşim aracıyla toplumsallaşma sürecinde, kurallara göre değil, seçimlere göre işleyen ve kimlikleri ifadelendiren bir araçtır... Değişkenler, kimliklerin, tüketim örüntülerinin, toplumsallaşma süreçlerinin ve kullanılacak sembollerin ve sınırların belirlenmesinde etkili ve önemli öğelerdir ”(Gençtürk-Hızal, 2003; s.65-66). Seçimlere göre işlemesi sonucunda bireyin seçimleri üzerinde etkili söylemler geliştirmek zorunda olan moda, kimlikler üzerinde doğrudan rol oynar. Fakat modanın sınırlılıkları sadece bireyle ilgili olmayıp daha çok toplumsallığı ve kitleleri hedef alır. Gençtürk-Hızal’ın ifadesiyle; “Giysi/giyinme biçimleri toplumsal etkileşimde, iletişim bağlamında bir sembol olarak kullanılmaktadır. Bu semboller, bireyin içinde bulunduğu toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik yapıda anlam üretirler ve kimliklerin toplumsal, ekonomik, siyasal, içerim ve ifadelerinde önemli rol oynarlar. Kendini ifade etmek, sözsüz bir iletişime dayanarak, giysiler aracılığıyla anlamları paylaşmak ve farklı kimlikler oluşturmaktır”(2003; s.67).

Sosyal yapı denilen ağ, çeşitli araçlarla birbirlerine bağlı, çoğu zaman aynı yönde hareket eden, birbirlerini tamamlayan oluşum, kavram ve hareketlerden oluşmaktadır. Bu kavramları ortaya koymak gerekirse; coğrafik toprak parçası-vatan, kültür, ekonomi, siyaset, inanç gibi geçmişten günümüze kabul gören sistemleri sıralayabiliriz. Toplamların bu kavramlar çerçevesinde düşündükleri, ürettikleri, etkiledikleri ya da etkilendikleri bilinmektedir. Yönetim biçimleri, hukuk sistemleri, insana/bireye bakış, kısacası her türlü üretim ve algı biçimlerinin bu çerçevede şekillendiğini söylemek yanlış olmaz.

Yukarıda sıralanan kavramlar bir temsiliyetin sembolüdür. Sosyal yapının kimliğini ortaya çıkaran bu temsiliyetler aynı zamanda kendisine bağlı olan, aynı yönde hareket eden sosyal birlikteliğin ve dolayısıyla gücün varlığına işaret etmektedir. Bu gücün oranı birlikteliğin, diğer bir söylemle aynı yönde hareket etmenin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Modern dönemde moda kavramı bu sosyal gücün artırılması ya da karşısında ise parçalamanın/zayıflatmanın bir aracı olarak ortaya çıkmaktadır. “Her dönemin kendi estetiğini yaratması ve bunu içselleştirdikten sonra, o estetik değerden vaz geçmesi, modanın içinde bulunduğu toplumun kendini yeniden üretebilmesi için neredeyse bir önkoşuldur” (Gençtürk-Hızal, 2003; s.68). Toplumsal anlamda bu yeniden üretimler zorunluluk veya bir öncü etken vasıtasıyla gerçekleşirler ve yumuşak güç genelde moda kavramıyla karşılaşılır. Diğer bir söylemle moda kavramı sosyal yapının aynı yönde hareket etmesinin sağlayıcısı ya da parçalayıcısıdır. Bunun sonucunda ortaya çıkan güç tasarımın, yönetmenin gücüdür.

Modanın işlevlerinden bahsederken Barnard; “Korunma, mütevazılık-gösteriş, abartı-sadelik, iletişim, bireysel dışavurum, toplumsal statü, toplumsal rol belirleme, ekonomik statü, büyü-dini durumlar, siyasi sembol olma, toplumsal ritüeller gibi sosyal unsurlar üzerindeki etkisine işaret eder.”(2001; s.47-68). Toplumsal sınıfların ortaya çıkması, karşıt görüşlerin güçlenmesi neticesinde var olmak ya da olmamak, yönetmek ya da yönetilmek anlayışlarına bağlı olarak birçok unsur gibi moda, bu amaçlarla kullanılan kavramların başında gelmektedir.

Sosyal yapıların kendi karşıtı olanları hal etmesinin temelde üç yöntemi bulunmaktadır. Birincisi karşıt görüşe sahip sosyal yapıyı kendisine dâhil etmek. Böylece kendi varlığını ve gücünü sürdürebilmek. İkincisi sosyal yapıya dokunmadan onların yapısal kimliğini ve şifrelerini ayarlayarak kendi lehine kullanacağı bir hale getirmek(yarı sömürge). Son olarak da; karşıt görüşteki sosyal yapıyı güç kullanarak yok etmek. Bu anlayışlardan birincisi, modern yönetimler ve siyasi anlayışlar gereği günümüzde uygulaması kârlı bulunmayan, ele geçirilen toplumların yönetsel zorlukları neticesinde ortaya çıkan siyasi sorunlar ve diğer toplumlar tarafından tepkiyle karşılanması nedeniyle uygulanamamaktadır. Üçüncüsü, karşıt sosyal yapıların yıkılmasının maliyetinin yüksek oluşu nedeniyle zorunlu olmadıkça başvurulacak bir yöntem olarak görülmemektedir. Savaş maliyetlerinin yüksek oluşu, diğer milletlerin tepkisi ve yok edilen sosyal yapının tüketici kitlesi olmaktan çıkması neticesinde daimi bir sermaye kaynağının zarar görmesi neticesinde kârlı görülmemektedir. Ancak ikinci yöntem olan, sosyal yapının kimliği ve şifrelerinin ayarlanarak sürekli, yönetilebilir, geliştirilebilir bir sermaye kaynağı olarak dizaynı oldukça risksiz ve kârlı görülmektedir. Bu nedendir modern dönemin olduğu gibi postmodern dönemin silahları, yumuşak güç olarak adlandırılan kültür, sanat, moda, sinema, hazır tüketim nesnelere, hazır gıdalar ve ilaç sektörleri olarak düşünülmektedir. Temelinde algıya dayalı oluşturulan bu unsurların günümüzdeki gücü, yaptırımları ve getirileri ise tartışmasızdır.

Amaç ve Problem

19. yüzyılda Batı'nın Asya ve diğer coğrafyalarda ağırlık kazanmaya başlayan etkisi sanayileşme, uluslaşma, eğitim, ekonomi ve siyasi modellemelerde kendisini hissettirir. Sanayileşmeye bağlı olarak büyük kentlerin kurulması, yeni kültürlerin oluşmasına zemin hazırlar. Gelişimini tamamlayan Avrupa'nın, henüz bu aşamalara ulaşmamış toplumlar üzerindeki etkisi daha çok kültürel alanlarda görülür.

Araştırmada, Avrupa'da 19 ve 20. Yüzyıllarda kapitalist sürecin sınırlarını belirlediği moda kavramının, diğer toplumlarda öncesinde var olan algılanımlar üzerindeki etkisinin ortaya konulması amaçlanır. Bu etkilemenin kendiliğinden gelişen bir olgu olması kadar, büyük sermayelere bağlı şirketler vasıtasıyla yürütülen bir organizasyon olması sebebiyle kapitalist ilkelerle bağlarının araştırılması söz konusudur. Doğu ve Batı ilişkilerinde son iki yüz yılda Batı lehine dönüşümler, kapitalist anlamda üretilen modanın, Doğulu kültürler üzerinde oluşturduğu sosyal ve düşünsel etkilerinin genel anlamda ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Veri toplama araçları olarak literatür taraması yapılmıştır. Batı'daki ekonomik modellerin niteliğinin ortaya konulması kadar, ekonomik modellere bağlı stratejik hedeflerin modayla olan ilişkileri incelenmiştir.

Uygulamaların toplumsal yansımaları, gözlem, deneyim ve birebir görüşme teknikleriyle literatür bulgularının karşılaştırılmasıyla elde edilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırmada kullanılan moda kavramı, tarihsel süreç içerisindeki geniş anlamıyla değil, Fransız İhtilali, sanayileşme düşünceleri genelinde oluşan kapitalist alt yapısıyla ele alınmıştır. Moda kavramı giyim-kuşam ile sınırlandırılmış olup, bir strateji çerçevesinde kapital hedeflerle oluşturulan şirketlerce yönetilen, etkileme, propaganda, değiştirme, yönetme anlamlarıyla sınırlandırılmıştır. Beğeni, üslup, tercih gibi modanın tarihi doğal süreçleri bu kapsama dâhil edilmemiştir. Modanın geleneksel, yerel kültürler üzerindeki etkileri ve sosyal-kültürel uyumsuzlukları genel anlamda ele alınmış, araştırmanın sınırlılıklarını oluşturmuştur.

Modanın Gücü

Gelenekselin toplumları birleştiren ve elbette bir görüşe/inanca bağlı anlayışının kapitalizmle birlikte yıkılmasının ardından modern anlayışta var olanın parçalanması ve yok edilmesi gündeme gelir. Bu anlamda fikir ayrılıkları ve var olana/geleneksele karşı koymak önemle vurgulanan bir düşünce tarzı haline gelir. Emerson'un; "Bilinen yolun seni götürdüğü yere gitmek yerine, yol olmayan bir yere git ve iz bırak" (Kara, 2005; s.259) şeklindeki düşüncesi, bütün bir modernizmin neredeyse öznesi haline gelir. Bu anlayışla bilinen ve mevcut olanın yıkılması önündeki bağlar ve fikirler ortadan kalkacaktır. Adorno'nun ifadesiyle; "Gerçekçi fikir ayrılığı, satılabilecek yeni bir fikri olanların markası haline geldi... koro ile şef arasındaki ayırım uçuruma dönüştükçe, farklılığını iyice hazırlanıp sunarak üstünlüğünü sergileyen herkes zirvedeki yerini bulacaktır."(2014; s.62). Farklı olmak, bir aidiyet duygusundan ayrılarak/ayrıştırılarak diğer bir aidiyete ulaşma anlamına da gelmektedir. Bu bağlamda gelenekselden koparılan birey veya sosyal yapılar aynı zamanda farklı olanlara dâhil olmayı, yeni aidiyeti zorunlu kılmaktadır(Ayrıntı için bkz; Waquet, 2011; s.77-79; Barbarosoğlu, 2017; s.29). Moda bu aidiyet duygusu zorunluluğu ve bu zorunluluğu yönetme işlevini üstlenerek sosyal tabakalar üstünde bir güç elde etmektedir.

Modanın farklı olmak, ilgi çekmek, sıra dışılık, var olana karşı olmak tezleri her alanda kendini hissettirse de, kullandığı kavramlar içerisinde en etkili olanlardan birisi 'güzellik' tir. Göreceli bir kavram olmasına rağmen, ideal imge seçimleriyle rol model üzerinden toplumları etkilemek temel hedeflerden biri olarak kullanılır. Gerçekte ilahi dinler dâhil hemen her inançsal, düşünsel, ideolojik vb... her düşünün bir güzellik tanımı ve anlayışı var olmuştur. Hatta her coğrafyanın, etnik yapının, milletlerin güzellik tanımları ve anlayışlarından bahsedilebilir. Ancak moda kavramının modern çerçevedeki tanımları bütün bu ayrımları, farklı düşünceleri ortadan kaldırarak, kendinden olmayan anlayışları öteki olarak lanse eder. Biyolojik, coğrafik, etnik, fiziksel bütün özellikleri ortadan kaldırarak, tek bir idol etrafında inanmış kitleler yaratma isteğindedir. Bu nedenle fiziksel, gen ve biyolojik farklılıklara sahip her kesimden kadın veya erkek, rol model etrafında, ona benzeme, onun gibi davranma ve giyinme özelemleriyle spor salonlarını, manken ajanslarını, güzellik salonlarını vb... doldurmak için yarışır. Bu aynı zamanda belirli çevrelerde ötekileşmekten korkan psikolojilerin kabul görme mücadelesidir. Modanın yarattığı rol modeller ile şişman ya da fiziksel farklılığı olanların güzel olamayacağı mesajı, bireyleri zorunlu yöne kanalize eder. Göle'ye göre; "Yüzyıllar boyu süren beyazlık, yuvarlaklık, yavaşlık, uzun saç, sürme üzerine kurulu doğu güzellik anlayışı yerini zarif, enerjik, korseli, kısa saçlı 'ecnebi

güzelliğine' bırakmıştır”(Göle, 1991; den alan: Koca, E., Koç, F., 2010; s.266) ifadeleri, ötekinin kabulüyle var olanı ötekileştiren anlayışa işaret eder.

Bu anlamda Batı'nın Doğu üzerinde etkisini gösterdiği son iki yüz yıl boyunca, geleneksel yapıların yıkılarak yerine yeni kavramların yerleştirilmesi çabaları gözlerden kaçmaz. Koca'ya göre; “Güzellik yarışmaları Batı'nın Batılı olmayan ülkelere Batılılaşma yönünde verdikleri bir başarı belgesi şeklinde sunulmuştur. Batılı olmayan kadınlar da Batılı kadınlar gibi giyindiğinde onlar kadar, hatta onlardan daha güzel olabilir vurgusunun yapıldığı yarışmalarda, 'Batı normlarına uygun olarak biçimlendirilen giysiler' batı güzellik anlayışında temel prensip olarak yansıtılmaktadır.”(Koca, E., Koç, F., 2010; s.266). Dolayısıyla moda, mevcuda karşı koymak, yeniyi benimsetmek ve ötekileştirdikleriyle ve daha fazlasıyla... Hedefleri olan, düşünsel bütünlük arz eden planlı bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Baudrillard'a göre; “Moda, orijinalinden tamamen kopmuş bir modelin yeniden üretiminden doğar. Bütün gerçek değerleri ortadan kaldırarak yalnızca yenilik kavramını korur”(Baudrillard, 1984; s.12).

Sosyal yapılarda aidiyet duygusu özgür bir seçim olarak ileri sürülse de gerçekte böyle olmadığı tüm otoritelerce bilinmektedir. Böyle olduğu içindir ki birey ve toplumda ait olma zorunluluğunun yönetilmesine olan ihtiyaç, birçok iktidarı ve güç meraklılarını cezbetmektedir. Bu anlamda moda farklı olanların gurubuna ait olmayı teşvik ederek gücü yönetmek istemektedir. Farklı olmanın yüceltilmesi kadar farklı olanların elit kesimi oluşturduğu izlenimleri ise bu gücü elde etme ve sosyal yapıları yönetme konusunda bir avantaj/ araç olarak ileri sürülmektedir. Dışlanma ise bir korku unsuru olarak kullanılmaktadır. Ortaçağ Avrupa'sında “Benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin” anlayışı yerini; “Benim gibi düşünmemekte özgürsün, yaşamın, malın, mülkün, her şeyin sende kalacak, ama bugünden itibaren aramızda bir yabancısın... Uyum sağlamayan herkes ekonomik yoksunluğa mahkûm edilir...”(Adorno, 2014; s.64). Günümüzde moda-barlar, sinema, klipler, tv dizileri ve reklamlarda kullanılan anlayış, özendirilenin yanında dışlanma ile korkutarak önerilene ait olmaya zorlama işlevi görmektedirler. Stone'a göre; “müzik, sinema, manken gibi popüler kişiler modanın liderleri olarak hem modayı yönlendirmişler hem de yaygınlaşmasında aracı olmuşlardır. Sürekli göz önünde olmaları nedeniyle insanların kendileriyle bütünleştirmek istemeleri, bu popüler kişileri moda liderleri yapmaktadır.”(Stone, E., 2001; den alan Koca ve Koç, 2010; s.267).

Benzer bir işlevi moda, yukarıdaki argümanları/araçları kullanarak kendine has söylemleri ile gerçekleştirir. Sosyal yapıları ve sosyal yapılar içerisindeki bireye kadar inen mesajlarıyla moda, zevkli, eğlenceli hatta özgürlükçü söylemleriyle, aslında hiç gerçekleşmesini/sonuca varmasını istemediği kavram ve algılarla sadece 'umut tüccarlığı' ile kazanımlarını elde eder. Moda takipçilerinin tatmin beklentileri ise, başka bir yeni mesajın arkasından 'umut' olarak akıp gitmek üzere hazırdırlar. İnsanlığın var oluşundan beri bireyde ve sosyal yapılarda var olan 'umut', moda için kaynağı tükenmez bir sömürü aracı haline dönüşmüştür. Bu nedenle modanın en önemli kaynaklarından birisini psikolojik yönetimler/temeller oluşturur. Sosyal psikolojiyle iç içe hareket eden bireyin yönetilmesi, aynılık ve farklılık döngüsüyle mümkün olur. Simmel sınıf modası kavramını şu şekilde açıklar; “Yüksek tabakaların modaları, kendilerini alt tabakaların modalarından ayırır; ne zaman ki alt tabakalar yüksektekilerin modalarını devralmaya başlar, o zaman yüksek tabaka bunlardan vaz geçer”(2003;106). Moda bir yandan yüksek tabakalara farklı olmanın ayrıcalığını pompalarken alt sınıflara ise, yüksek tabakaya ait olmanın (aynılık) umutlarını pazarlar(Barlas,

1983; s. 442; Barbarosoğlu, 2017; s. 52-53).

İdeolojiyi ya da ürünü pazarlamada eğlenceli hale dönüştürme günümüz anlayışından öncede vardı. Ancak Adorno'ya göre; “Şimdi bunlar tepeden kavranıp zamanımızla aynı seviyeye getirilerek güncelleniyor. Kültür endüstrisi şunları yapmış olmakla övünebilir: eskiden çoğunlukla hantalca gerçekleşen bir süreci, sanatın tüketim alanına dönüşümünü kararlı bir biçimde gerçekleştirmiş ve bu dönüşümü ilke düzeyine yükseltmiştir; eğlenceyi sıkıcı naifliğinden arındırıp metaların niteliklerini geliştirmiştir”(2014; 66). Dolayısıyla moda, eğlence yetisini tüm imge ve simgelerle yönetme işini üstlenerek gücünü artırır.

İnsanlığın var oluşuyla başlayan süreçte ihtiyaçlar doğrultusunda tüketim anlayışları da var olmuştur. Biyolojik varlığın sürdürülmesi için gerçekleştirilen tüketim anlayışları günümüze kadar öncelikli sırasını korurken, zamanla sosyo-kültürel faktörler ve psikolojik faktörler önem kazanmaya başlamışlardır. Din, kültür, aile, sosyal sınıf, referans gruplarını içeren sosyo-kültürel faktörler yanında, güdülenme, algılama, öğrenme, inançlar ve kişilikten kaynaklı psikolojik faktörler (Vatandaş,2015;36), tüketim öncelikleri ve çeşitliliklerinin artmasına vesile olmuştur. İhtiyaç oranındaki tüketimlerin, günümüz modern toplumlarında dahi makul karşılandığı söylenebilir. Makul kavramından kasıt; kişisel, sosyo-kültürel ve psikolojik faktörlerin sınırları dâhilinde, toplum tarafından öngörülen/kabul edilen tüketim seviyeleri oranlarıdır. Ancak oranlar, sınırlar ve makul ölçütlerinin değişebilir olması, modanın bu esnekliği kullanmasının önünü açmaktadır. Devreye sokulan algı yönetimleriyle sınırların ve oranların tüketim ve sermaye lehine değiştirilebilmesi, modanın gücünü arttırmasına sebep olmaktadır.

2. MODA ve GİYİM

Giyisi sektörüne ait bir kavramın seçilmiş olması, modanın yalnızca giyimle alakalı bir kavram olduğunu düşündürmemelidir. İnsan yaşamındaki kullanımlar, üretimler, tüketimler hepsi modanın sınırları içerisinde. Geniş bir alanı kapsayan moda gücünün yönetim merkezlerinin Avrupa ve ABD’de olduğu düşünülürse, bu gücü kimin hangi yönde kullanmakta olduğu ortaya çıkar. Geleneksel unsurları ve değerleri yok eden, inançları dizayn eden modernizmin kültür anlayışı yine bu çerçevede uygulanır. Kapitalist tasarım yönetimi ve moda sektörü geleneksel kültürleri yıkarak nesilleri yönlendirme, hayat tarzlarını değiştirme, dolayısıyla dünya algısını değiştirmede yöntemlerini yenilemektedir. “Kırsal olanla şehirli olan arasına, Batı ile Doğu arasına, sömürgeci ile sömürge halkı arasına küçümseme girdiğinde, küçümsemenin modası bu aşağılamanın ilk hedeflerinden birini oluşturur. Bu ilk red evresinin ötesinde, egemen grup kendi modasını tabi grubun seçkinlerine dayatmaya çalışır. Bu bir asimilasyon iradesi midir, egemenin iktidarına aracı ihtiyacı ile tabi olanlar açısından egemenin iktidarının bir bölümüne sahip olma arzusu ya da iktidarı taklit teşebbüsü müdür? Her zaman olduğu gibi gerekçeler çok sayıda ve karmaşıktır”(Waquet, D., Laporte, M., 2011; s.83).

Moda yönetiminde her yıl hatta mevsimlik tasarımlarla, geçen yıl alınan bir ürün “modası geçmiş” olarak sosyal ve psikolojik baskıyla dışlanmakta ve kişi yeni ürün almaya mecbur bırakılarak tasarımın ve altında dayatılan ideolojilerin pazarlanması sürekli hale getirilmektedir. Dolayısıyla her yeni tasarım, yeni bir imajın

empoze edilmesini güncellemektedir.

Değişimle moda ve tasarım yetkisi/yetisini ellerinde bulundurmak ise moda yöntemlerinin temelini oluşturur. Her yeni yıl daha önceden modası geçmiş olarak lanse edilen kumaş ve ürünler çok ucuz maliyetlerle alınmakta, yeni algılarla pahalıya satılmaktadır. Ancak bu konuda modanın kullanılmayan ürünlerin ekonomiye ya da en azından moda şirketlerine kazancından söz etmek mümkündür. Değiştirilen tasarım üretimleriyle ideal tasarıma ve ergonomiye ulaşılması engellenmekte dolayısıyla uzun zamanlar piyasayı, ekonomiyi, sosyal yapıları, şirketleri, üretimleri yönetebilmektedirler. Küçük şirketlere yaşama hakkı tanınmazken, tekel olma konusunda önemli adımlar atılmış olmaktadır.

Mevcut sosyal yapıların özüne, geleneğine ve ihtiyacına uygun olmayan ürünler sürekli pompalanarak/ülke mağazalarında satılarak, sosyal yapıya ait fertlerin asıl ihtiyaç duydukları ürünlere olan özlemleri canlı tutulmakta ve almaya, aramaya, tüketmeye sevk edilmektedirler. Modayla tarz ya da stil oluşturularak, gençler özendirilmektedir. Yönlendirilen birey, yapay kültürle geleneksel veya yerel kültürler arasında tercih yapmaya zorlanır. Oluşturulan yapay kültürle geleneksel kültürün çatışması sonucunda sosyal baskıdan çekinen birey, geleneksel kültürünü terk etmeye ve yeni yapay kültürüne daha sıkı bağlanmaya mahkûm edilir(Ayrıntı için bkz; Barbarosoğlu, 2017; s.63). Moda bunu yaparken psikolojileri yönetir. Kilosu olan bir hanımın (ki bu da göreceli bir kavramdır), televizyonda gördüğü bir film yıldızının giyindiği elbiseyi –üzerine olmadığı halde- giyinmeye çalışması, onun gibi davranmasının altında yatan tercih, modanın imaj pazarlamasından kaynaklı oluşturduğu algıdır(Barbarosoğlu, 2017; s.63). Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde toplumsal hafızaya dayanılarak, çevremizden hatta aile ve akrabalarımız arasında giysiden önce imaj seçiminin etkili olduğunu gözlemlemiştir (Ayrıntı için bkz; Barbarosoğlu, 2017; s.63-64). Ancak bu imajlar ve içerdiği mesajların geleneksel kültürlerle bir ilişkisi bulunmamaktadır. Geleneksel kültür yargılarından olan “iyi(toplumsal değer), “iyilik(ahlaki değer) ve “kutsal(dini değerler)”, modanın kullanmadığı yargılardandır (Barbarosoğlu, 2017; s.44; Ayrıca bkz.; Mircea, 1993; s.171). Türkiye’de son yirmi yılda belirgin olarak artmaya başlayan yerel, geleneksel kültürlerin yükselişe geçmesiyle, yerel imajların oluşturulması sürecine geçildiğinden bahsedilebilir.

Modayla sadece giyinme kültürünün değişmesi değil, tümünden yaşam felsefesinin ve dünya algısının değişmesi durumu söz konusudur.(Barbarosoğlu, 2017; s.63). Bu durum kendisine kayak ayakkabısı giydirilen kişinin durumuyla örtüşür. Kişi rahat yürüyemediği için kaymaya zorlanır. Giydirilen kayaklar diğer kayak malzemelerinin alımını da zorunlu kılmaktadır. Bere, baton, salopet, eldiven, gözlük, mont, içlik derken tüketime yönlendirilen birey için bir çıkış noktası bırakılmaz. Kaymanın bir özgürlük ve zorunlu bir uğraş, hayatı tamamlayan önemli bir unsur olduğuna inandırılan birey için artık kayak kulüplerine, kayak merkezlerine gitmekten başka seçenek bulunmamaktadır. Böylece sadece kayak ayakkabısı giydirilen kişi tüketici olmasından öte, hayat tarzı değişmiş olarak yeniden tasarlanır. Barbarosoğlu’na göre, giyim tarzıyla sınıf atladığına inan birey, yeni sınıfının konumunu kendisi belirlemiştir. Kendini özdeşleştirdiği kişi ya da grubun sınıfından olduğuna inanır(2017; s.63-64). Benzer şekilde moda stratejileri, bireyin iyi bir tüketici olması için bir birini tamamlayan adımları devreye sokar. Artık iyi bir tüketici/tüketimci olan birey bağımlı hale gelmiş olmasının yanında, geleneksel kültürleri de tüketerek, yapay kültürlerin önündeki en büyük engelin ortadan kalkmasının savaşımını verir bir hale dönüştürülür. Tomlinson’a göre, “kültürel

ögeler, ekonomik-siyasi hâkimiyetin sürdürülmesi için bir araçtır”(1999;15). Bu nedenle moda adı altında ürünler tasarlanırken aslında kültürlerin/yaşam biçimlerinin pazarlanması daha kârlı yatırımlar olarak ekonomi yanında siyasal gücün yönetilmesinin bir aracı olarak görülmektedir. O nedenle Barker kültürel emperyalizmi, emperyalist denetim sürecini destekler nitelikte kültür biçimlerinin ithal edilmesi olarak görmektedir(1989; s.292).

İster birey olarak ister bilimin gerekleri neticesinde insanın şu soruyu sorması kaçınılmazdır; “Moda neden sosyal yapıların ihtiyaç duyduğu ürünleri pazarlamaz?”. Sosyal yapılar kendi kimlikleri, kültürleri, inançları gereği hatta iklim özellikleri, çalışma, üretme türlerinin gerekleri sonucunda üzerinde uzlaşılan/anlaşılan giyinme tasarımlarına sahip olmak ister. Mantık ilkelerine göre topluma, kendi ihtiyaçlarına uygun ürünlerin pazarlanması kârlı bir iş gibi görülebilir. Ancak, topluma doğal yapısı içerisinde gerek duyduğu ürünlerin pazarlanması aslında hiç de kârlı sonuçlar doğurmaz. Siyasi, ekonomik, kültürel ve daha birçok alanla ilgili olan modanın yönetiminin/tasarımının bu derece basit hedefler için kullanımı, günümüz uluslararası şirketler stratejileriyle alay edilmesi anlamını taşıyabilir. Şöyle ki; sosyal yapı denilen bütünsel organizmada ihtiyaç çeşitliliği az oranlarda arttığı için, ürün yelpazesi ve satış oranları açısından aşırı kârlar elde etmek için yeterli görülmemektedir. Moda ürün yelpazesi/çeşitliliğini artırabilmek için sosyal yapı üzerinde algıyı yönetirken(ihtiyaç, zevk, ayrıcalık, özgürlük gibi), diğer taraftan talebi karşılayacak ürün artırımına gider. İkinci olarak, sosyal yapının doğal ihtiyaçları her seviyeden ticari kitlelerin tespit edebilecekleri bir özellik taşıdığından, pazarların küçük ticari işletmeler dâhil paylaşılması söz konusudur. Bu durumda büyük sermayeli şirketlerin kar oranları düşmektedir. Demek oluyor ki moda şirketleri; küçük işletme, ticarethane ve daha ilgili alanda ne kadar söz söyleyebilecekler var ise ortadan kaldırmak ve sermaye riskini ve paylaşımını sifıra yaklaştırmayı hedefler. Üçüncüsü; ürün pazarlamada sürekliliği sağlamak. Müdahale edilmemiş/toplum mühendisliği uygulanmamış sosyal yapılarda kanaat duygusu hâkim olabilmektedir. Bu ise ihtiyacı azaltan bir etkidir. Oysa şirketlerin sermaye artışına ihtiyaçları zorunluluktur. Sürekli bir ihtiyacın moda yoluyla temin edilmesi gerekmektedir. Diğer taraftan kültürel yozlaşmanın sağlanması; kendi öz benlikleri, kimlikleri yok edilen toplumlar sürekli almaya meyilli hale getirilir ki, modanın gücü burada yatmaktadır. Barbarosoğlu'na göre, “Kitle içerisinde zihin farklılıklarının olduğu kadar estetik farkların da ortadan kalkması modanın sosyal hortum olma sürecini hızlandırmaktadır. Le Bon'un tabiriyle kitle içerisinde ferdin şuuru uyuyan bir insanın şuuruna benzediğinden muhakeme kabiliyeti yok olmaktadır. Dolayısıyla modanın 'niçin'i sorgulanmamaktadır. Modayı takip eden kişi 'niçin bu işkenceye katlanıyorum' sorusunu kendisine sormaz. Çünkü bu soru kişinin nazarında absürddür. Niçin bu ayakkabıları giyiyorum sorusunun cevabı sadece 'moda olduğu için'dir”(2017; s.53, ayrıca bkz; Bon, 1974; s.96).

Bilinen, geleneksel değerler özgüven hissi doğurur. Bu ise kişinin/toplumun kendini güvende hissetmesi ve telkinlere, yönlendirmelere kapalı olması anlamına gelir. Oysa özgüveni, gelenekseli yıkılan toplumlar bir güven noktası, Tunalı'nın ifadesiyle; “bir sığınma noktası” arama hususunda sürekli hareket halindedir ve bu hareket moda vasıtasıyla yönetilebilir. Bir diğeri, aynılaşarak çoğalma ve güçlenme stratejisidir. Aynı giyinen, aynı düşünen ve yaşayan tek tip toplumlar denetlenebilir, kontrol edilebilir, yönlendirilebilir niteliktedir. Bu toplumlar/kitleler tüketici olmalarının yanı sıra verilen algıyı taşıyıcı konumundadırlar ve diğer sınıflar, sosyal yapılar üzerinde bir baskı olarak kullanılabilir ve yeni, daha geniş itaatkâr tüketicilerin

kazanılmasında önemli rol üstlenebilirler. Yönetilemeyen ve karşıt grup olarak değerlendirilen diğer kesimlerin baskı altına alınması gene aynı yöntemle sağlanmış olmaktadır.

Low Rise/düşük bel tasarımların ya da yırtık pantolonların eğlenceli yanları bir yana, birey ve toplum üzerindeki etkilerini yukarıdaki kavramlar ışığında düşünmek gerekir. Burada açıklananlar yeni karşısında bir kısıtlama yöntemi ileri sürmek değil; tam tersine kitle iletişim araçları, rol model/ünlüler kullanılarak yapılan bilinçaltı yönlendirmelerine karşı koyma, gerçek anlamda özgürleşme sağlamaktır. Bu özgürleşme şüphesiz fitrata yani insan doğasına daha yakın ve toplumların kendi yaşam tarzlarına, değerlerine uygun yaşamasına imkân tanıdığı için daha insanidir. Bu anlayışla hareketin neticesinde ekonomik kazanımların yanında, özülle uyuma, kendisi ile barışık olma, aile, çevre ve toplumla pozitif iletişim halinde bulunma gibi birçok kazanımın olacağı şüphesizdir.

3. SONUÇ

Modanın günümüzde birçok yönetsel hedef argümanları bulunmasının yanında uygulama alanları çeşitlilik göstermekte ancak hedef hiç değişmemektedir; sermaye/kapital- yönetme/güç- var olma içgüdüleri/ ezmenin hazzı. O nedenle “körler çarşısında ayna satmak” modern dönemde moda ile kârlı bir işe, çok büyük sermayeli şirketlere yol gösterir vazgeçilmez bir yöntem olmuştur. Ortaçağ İslam Medeniyetinde ve daha öncesinde ilahi dinlerin egemenliğinde toplumların pozitif anlamda yönlendirilmesinde istenmeyen ve tercih edilmeyen her kavram ve argüman, modern toplum kurucuları ve yönetenleri için vazgeçilmez birer ilkeye/ değere dönüştürülmüştür. İslam coğrafyasında tekelin temsili alış-veriş merkezlerindeki (AVM) uluslararası şirket mağazalarında marka adı altında satılan ve çoğu zaman coğrafya, inanç, toplumsal farklılıklar, kültürel farklılıklar gözetilmeden tasarılan ürünlerin hangi gerekçeyle sunulduğu daha iyi anlaşılabilir. Bireyin ve toplumun özüne, doğasına uygun örtünme/giyinme özgürlüklerinin ellerinden alınarak, sadece tüketme, alma özgürlüğüne! Nasıl dönüştürüldüğü artık bir muamma/bilinmez olmaktan çıkmıştır. “Yabancı bir kültürün değer ve alışkanlıklarını, yerli bir kültür pahasına yaymak ve yüceltmek için ekonomik ve siyasi güç kullanılması” modayı bir araç haline dönüştürmektedir (Bullock,A., Stallybrass,O., 1977, s.303). Ancak geri ya da gelişmekte olan ülkelerin bunu idrak edebilecekleri uygulamalara ve stratejilere ihtiyaç bulunmaktadır. Yönetemeyen toplumların yönetilmesi siyasal bir kanunluluktur. Aynı zamanda sosyal bir dengedir. Bu durumdaki toplumlar için tepki, çalışma ve üretme, kendi ihtiyaçları ve özüne uygun stratejiler geliştirme ve uygulamaya geçme azmi ve bilinci ise, bu toplumlar için birincil değerler olmalıdır.

Kapitalizmin varlığını devam ettirebilmesi ve gücünü koruması için ileri sürdüğü ve yönettiği dinler arası savaşlar, çatışmalar, bireyin hakları ve toplum içindeki yeri, algıların yönetilmesi(ki ortaçağda din yapıyordu), enerjinin yönetilmesi, değerlerin yönetilmesi gibi sorunlara çözüm bulunmadıkça üçüncü dünya toplumlarının seçme özgürlüklerinin olmadığına bilinmesi gerekir. Bu ise az gelişmiş ve hiç gelişmemiş toplumların beğenilerini de göz önünde bulunduracak, onları ötekileştirmeyecek yeni bir dünya algısı/ anlayışının kurulmasına olan ihtiyacı gündeme getirir.

KAYNAKÇA

- Adorno, W.Theodor (2014); Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi. (çev; Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Barbarosoğlu, F. (2017); Moda ve Zihniyet. İz Yayıncılık, İstanbul.
- Barker, M. (1989); Comics: Ideology, Power and the Critics. Manchester University Press, Manchester.
- Barlas, T. (1983); Toplum Bilimlerine Giriş. Savaş Yayınları, Ankara.
- Barnard, M. (2001); Fashion as Communication. London, New York: Routledge.
- Baudrillard, J., (1984); La Mode ou La Feerie du Code, "Traverses", No 3, La Mode, s.26-43.
- Bon, G.,L. (1974); Kitleler Psikolojisi. (çev; Selahattin Demirkıran), Yağmur Yayınevi, İstanbul.
- Bullock,A., Stallybrass,O. (Der.) (1977); The Fontana Dictionary of Modern Thought. Fontana Books, Londra.
- Ertürk, N. (2011); Moda Kavramı, Moda Kuramları ve Güncel Moda Eğilimi Çalışmaları. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 1-32, ART-E, Isparta
- Gençtürk-Hızal, G.S. (2003); Bir İletişim Biçimi Olarak Moda: "Modus"un Sınırları. S.65-86, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/665/8484.pdf>
- Göle, N. (1991); Modern Mahrem. Metis Yayınları, İstanbul.
- Mircea, Eliade, (1993); Mitlerin Özellikleri. (çev; Sema Rifat), Simavi Yayınları, İstanbul.
- Şener, M.; İslam Ansiklopedisi; "Avret" maddesi. (<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=040126>. (28.02.2018).
- Kara, Ayşe (2005); ABD'de Eğitimin ABC'si. Okuyan us Yayınları, İstanbul.
- Koca,E., Koç, F. (2010); Güzellik Yarışmalarının Türkiye'deki Moda Bilincinin Oluşumuna Etkileri. Kültür Tarihimizde Yarış. Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, II/1, s. 262-288.
- Tomlinson, John (1999); Kültürel Emperyalizm. (çev; Emrehan Zeybekoğlu), Ayrıntı yayınları, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu İmla Klavuzu; "moda" kavramı. <http://www.tdk.gov.tr/imla/t16.htm>
- Simmel, G. (2003); Moda Felsefesi; Modern Kültürde Çatışma. (çev; T.Bora), İletişim Yay, İstanbul.
- Stone, E. (2001); The Dynamics of Fashion. Fairchild Publications, New York.
- Vatandaş, Celalettin (2015); Modern Çöküş. Açılım Kitap, İstanbul.

BAFRA ULU CAMİ DUVAR RESİMLERİNİN KORUMA VE ONARIM DEĞERLENDİRMELERİ¹

Ezgin YETİŞ

¹ Bu çalışma “19th Symposium on Mediterranean Archaeology” sempozyumu için “Symposium Program and Abstract” kitabında “The Wall Paintings in Bafra Ulu Mosque: Assesment of Conservation and Restoration” başlığı ile özet olarak basılmıştır.

ÖZET

Samsun'un Bafra ilçesinde bulunan Bafra Ulu Cami 17. yüzyılda yapılmıştır. Harimde özellikle duvar üzerinde ve ahşap tavanda duvar resimleri bulunmaktadır. Duvar resimlerinin 19. yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir. Resimler harim duvarlarında yayılmakla birlikte son cemaat yerine bakan kısmında günümüzde mevcut olmayan manzara tasvirlerinin olduğu eski arşiv belgeleri ve fotoğraflardan anlaşılmaktadır.

Bafra Ulu Cami'nin zaman içerisinde geçirdiği birçok değişiklik kaydedilmiştir. Mihrabın özgün parçaları depoya kaldırılmış ve yeniden yapılmıştır. Ahşap minberin konumlandığı yer arşiv fotoğraflarından anlaşıldığı kadarıyla değiştirilmiştir. Yapının diğer unsurlarında da değişiklikler kaydedilmekle birlikte en önemli değişiklikler duvar resimlerinde görülmektedir. Yapının duvar resimlerinin bozulmalarına neden olan temelde iki faktör bulunmaktadır; bunlardan biri yanlış koruma-onarım yaklaşımı ve malzeme seçimi, diğeri ise doğal dış etkenlerdir. Ayrıca incelemeler sonucunda resimler üzerinde bir kaç farklı dönemin boya katmanına da rastlanmıştır.

Bafra Ulu Cami zaman içerisindeki değişimi ve günümüz koşulları bağlamında herhangi bir ölçü aleti kullanılmadan yapılan nitel gözlemler ile yerinde incelenmiştir. Bu bağlamda koruma ve onarım değerlendirmeleri yapılmaya çalışılmıştır. Türkiye'deki duvar resimlerinin korunması anlamında alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada Bafra Ulu Cami'nin sıva üzerine yapılmış duvar resimlerinin koruma-onarım durumları incelenerek tespit edilen bozulmaları açıklanmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak yapının duvar resimleri malzeme bozulmaları ve insan faktörlü tahribatlar sonucunda özgün görünümünden uzaklaşmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kalem İşi, Duvar Resmi, Koruma, Onarım, Bafra Ulu Cami.

THE ASSESSMENT OF CONSERVATION AND RESTORATION OF THE WALL PAINTINGS IN BAFRA ULU MOSQUE

ABSTRACT

Bafra Ulu Mosque, located in Bafra province of Samsun (Turkey), was built in 17th century. In sanctuary, there are mural paintings especially on the walls and on ceiling. The paintings were made in 19th century. Although paintings are spread on sanctuary, it was come out in the archive documents and photos that there used to be landscape pictures on the section facing to narthex but doesn't exist any more.

Changes that Bafra Ulu Mosque had in time were recorded. Genuine pieces of mihrab were stored and then it was rebuilt. As comprehended from archive photos, the location of wooden mihrab was changed. Not only a great variety of changes was recorded but the most important ones could be seen in wall paintings. There are basically two elements causing wall paintings to go bad; one of them is wrong conservation- restoration approach, the other one is natural external factors. Besides, as a result of investigations there was encountered with a few color layers belong to different periods.

It is researched not with using measuring instrument and viewed in situ during changes that Bafra Ulu Mosque had in time. It is tried to be assessed about its situation of conservation-restoration. Also it is thought that this study could contribute the field of wall paintings conservation in Turkey.

In this study it was aimed to investigate the former conservation-restoration condition of Bafra Ulu Mosque's wall paintings on plaster and it was tried to explain defined deteriorations.

Keywords: Kalem İşi, Wall Paintings, Conservation, Bafra Ulu Mosque.

1. GİRİŞ

Samsun'un Bafra ilçesinde bulunan Bafra Ulu Cami 17. yüzyılda yapılmıştır. Ancak iç mekânı süsleyen duvar resimleri 19. yüzyılda yapılmış ve Anadolu'da yaygınlaşan batılılaşma dönemi üslubunu yansıtmaktadır.

Türkiye'deki diğer birçok tarihi yapıda olduğu gibi Bafra Ulu Cami de tarihi süreç içerisindeki onarımlarda uygulanan yanlış yaklaşım ve yanlış malzeme seçiminden payını almıştır (Eskici, 2007: 257-268; Ahunbay, 2004: 116-121). Özellikle farklı dönemlerde bir kaç defa yenileme görmüş olan duvar resimleri özgünlüğünden uzaklaşmış ve niteliksiz bir görünüme bürünmüştür.

Araştırmada, yapının önceki koruma ve onarım durumları incelenerek duvar resimlerinde görülen bozulmalar açıklanmaya çalışılmıştır. Duvar resimleri yerinde incelenmiş; görme ve dokunma eylemi gerçekleştirilerek yapılan nitel gözlemler neticesinde konu ile ilgili değerlendirmeler yapılmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede ölçü aleti kullanmak sureti ile herhangi bir ölçüm gerçekleştirilmemiştir. Söz konusu gözlemler Bafra Ulu Cami örnekleminin zaman içerisindeki değişimi ve günümüz koşulları bağlamında yapılmıştır. Ayrıca çalışmanın Türkiye'deki duvar resimlerinin korunması alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çerçevede tarihi süreç içerisinde geçirdiği değişikliklerin verileri için Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden edinilen belge ve görsellerden faydalanılmıştır.

2. TARİHÇE ve MİMARİ ÖZELLİKLER

Yapı Samsun ili, Bafra ilçesinde bulunmaktadır. İlk olarak Emirza Bey tarafından ahşap olarak inşa edilmiştir (Yiğit, 1981: 34). Cami-i Kebir adıyla bilinen yapının mevcut kitabelerine göre H. 1086/M. 1675-76 tarihinde kargir olarak Ayşe Hatun tarafından yeniden yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Bayraktar, 2007: 464-465) (Resim 1).



Resim 1. Bafra Ulu Cami'nin Dıştan Görünümü (E. Yetiş, 2015).

İçten düz tavan, dıştan kırma çatılı olan yapı, mihrap aksı boyunca dikdörtgen planlıdır¹. Bayraktar (2007)'ın verdiği bilgiye göre 13,30x20,70 m ölçülerinde ve 1,10 m kalınlığında duvarlar ile çevrilidir. Harim güneyinde altlı üstlü ikişer, kuzeyde iki alt, doğu ve batıda üç alt üç üst ve birer üst olmak üzere 20 adet pencere bulunmaktadır. Pencere sivri kemerlidir. Üst pencerelerin alınlıkları yoktur. Alt pencereler ise içi boşaltılmış² olarak alınlıklıdır. Duvarlarda 50 cm'lik su basman bulunmaktadır. Kapı ve pencere çevreliklerinde kesme taş, diğer kesimlerde ise moloz taş kullanılmıştır (Bayraktar, 2007:466-467) (Resim 2).



Resim 2. Bafra Ulu Cami'nin Harim Kısmı (R. Yetiş, 2015).

Son cemaat yeri üzerindeki kırma çatı sekiz adet ahşap direk ile desteklenmektedir. Kırma çatı içten düz ve ahşap çıtalarla yapılmış süslemelerden oluşmaktadır. Çatının saçakları ahşap direklerin hizasından dışarıya taşmaktadır. Geometrik düzende olan ahşap tavan süslemelidir (Resim 3).



Resim 3. Bafra Ulu Cami Son Cemaat Yeri (E. Yetiş, 2015).

1 Eski fotoğraflardan görüldüğü kadarıyla 1960-70'li yıllarda çatının kiremitle kaplı olduğu ve daha sonradan kurşunla kaplandığı anlaşılmaktadır (VGM arşivi).

2 Eski Fotoğraflardan görüldüğü kadarıyla ve Bayraktar (2007)'ın verdiği bilgiye göre alt pencerelerin alınlıkları boşaltılmıştır (VGM arşivi; Bayraktar, 2007: 466).

Kuzeybatıda yükselen tuğladan yapılmış tek şerefeli, konik külahlı bir minare yer almaktadır (Bayraktar, 2007: 469). Minare kaidesi kesme taş ve tuğladan yapılmıştır. Yapının güney duvarında dışta ve etrafı duvarlar ile çevrili on dokuz mezar bulunan bir hazire yer almaktadır (Bayraktar, 2007: 475-476).

Kuzey duvarı boyunca, harimin yarısına kadar uzanan ahşap kadınlar mahfili yer almaktadır. Mahfilin doğu ve batı kolları güneye doğru uzanmaktadır. Mahfil tavanında geometrik düzende yapılmış süslemeli kompozisyonlar bulunmaktadır (Bayraktar, 2007:470). Güney duvarın sağında yer alan ahşap minber yer yer süslemeli ve sade görünmektedir. Yapının orijinal vaaz kürsüsü doğu duvarında konumlandırılmıştır. Ayrıca orijinal mihrap kaldırılarak yerine sonradan bir alçı mihrap yapılmıştır³.

3. DUVAR RESİMLERİ

Mimarideki Konumu: Yapının harim duvarlarında ve son cemaat yeri⁴ harim girişinde kalem işi tekniğinde yapılmış duvar resimleri bulunmaktadır. Harimdeki kalem işi duvar resimleri alt alta iki sıralı bir düzenleme ile yapılmıştır. Bu düzenleme katları üst ve alt kat pencere hizaları ile sınırlandırılabilir. Alt sırada; geniş pencere etraflarına bordürler, sütunlu ve kemerli süslemelerden oluşmaktadır. Üst sıradaki süslemeler ise dikdörtgen panolar içlerine yerleştirilmiştir.

Tarihlendirilmesi: Harim doğu duvarındaki vaaz kürsüsünün üzerindeki kalem işi panoda⁵ yer alan tarihten dolayı H.1217 / M.1802-03 tarihlerinde yapıldığı düşünülmektedir (Bayraktar, 2007: 466). Siyah üzerine beyaz yazılardan oluşan diğer bir kalem işi kitabe ise harim batı duvarında yer almaktadır. Ancak burada herhangi bir tarihe rastlanmamıştır⁶ (Resim 4).

3 Yapının mihrabının koruma ve onarım detayları sonraki bölümlerde açıklanacaktır.

4 Eski fotoğraflardan görüldüğü kadarıyla ve Bayraktar (2007) 'ın verdiği bilgiye göre 2002 yılında kapatılmıştır. Kapatılan resimlerde bitkisel motifler, cami ve çeşitli yapı tasvirleri ve yazılar yer almaktadır. Kapının üzerinde bitkisel süslemeli üçgen bir pano ve panonun üzerinde ikişer şerefeli iki minareli ve kubbeli cami tasvirleri bulunmaktadır. Kapının sağ ve solunda barok kıvrım, yaprak ve çiçeklerden oluşan iki pano içerisinde iki ayrı yapı tasviri bulunmaktadır. Kapının sağındaki panoda ön cepheden resmedilmiş dört adet minaresi bulunan bir cami tasvir edilmiştir. Kapının solundaki panoda ise ortada büyük bir cami ve etrafında küçük köşk benzeri yapılar resmedilmiştir. Genel olarak tasvirler ayrıntılı işlenmiştir.(VGM arşivi, Bayraktar, 2007: 467-468).

5 Kalem işi panoda, siyah zemin üzerinde beyaz harflerle "sene 1217" yazılıdır (Bayraktar, 2007: 466).

6 Bayraktar (2007 ve 2016)'ya göre yapının harimindeki batı duvarında yer alan kalem işi yazıda "1899" tarihi bulunmaktadır. Ancak günümüzde batı duvarındaki yazıda ayet haricinde bir tarihe rastlanmamıştır. Belki de Bayraktar'ın araştırma yaptığı 1994 tarihlerinde onarım nedeni ile kapatılmıştır.



Resim 4. Doğu Duvarındaki Kalem İşi Kitabe (Solda), Batı Duvarındaki Kalem İşi Kitabe (Sağda) (E. Yetiş, 2015).

Üslup olarak; kıvrılmış uzun yapraklar, çiçekler, yapı tasvirleri (ya da manzaralı tasvirler), vazolu çiçekler ve pano çerçevesi düzenlemelerden 18. ve 19. yüzyıllarda Anadolu'da dini ve sivil mimaride yaygınlaşan duvar resimlerine oldukça benzemektedir. Bu da süslemelerin yapıldığı tarihi kanıtlar niteliktedir (Arık, 1976: 23-25; Renda, 1977: 77-78; Kuyulu, 1998: 59-78; Tekinalp, 2002: 442).

Tasvir Özellikleri: Alt sıra, geniş pencere etraflarına bordürler, sütunlu ve kemerli süslemelerden oluşmaktadır. Üst sıradaki süslemeler ise dikdörtgen panolar içlerine yerleştirilmiştir. Üst sırada farklı genişliklerdeki panoların içerisine barok yapraklar, bitkisel motifler, yarı stilize çiçekler ve yazılardan oluşan düzenlemeler yapılmıştır (Resim 5).



Resim 5. Harim Batı Duvarından Bir Görünüm (E. Yetiş, 2015).

Harimdeki resimlerde genel olarak kullanılan renkler kırmızı, yeşil ve sarıdır. Kırmızı ve sarının tonları, yeşilin ise iki farklı çeşidi görülmektedir. Panoların etrafındaki çerçevelerde mavi renk, motiflerin kontur çizgilerinde ise siyah kullanılmıştır (Bayraktar, 2007: 472-474).

Alt sıra pencerelerin hemen üstündeki sarı renkteki sarkıt gibi görünen, zemine doğru bir yön bildiren ve motiflerin tekrarından oluşan bordür benzeri bir sınır; tüm harimdeki alt sıra resimlerini üstten ayırmaktadır. Harimde zeminden yukarı yaklaşık bir metre alanı çevreleyen ahşaptan itibaren resimler başlamaktadır. Tüm alt pencere açıklıklarının etrafını kalın bir bordür dolanmaktadır. Sivri kemerli pencere açıklığını dolandıran bordür süslemesi alttan bitkisel motifler ile başlayıp, sivri kemere doğru tuğla veya taş örgüsü izlenimi veren desen ile sonlanır. Bu da sarı üzerine yeşil çizgiler ile yapılmıştır. Bordürün etrafından kırmızı bir fileto⁷ ve dışa doğru kıvrılmış yapraklardan oluşan bir kompozisyon dolanmaktadır. Kırmızı fileto, kemerin sivri kısmında yukarıya doğru bakan hilal biçiminde aleme dönüşmektedir. Alt pencere aralarında sarı renginde ince sütunlar dikilmektedir. Sütunlara kırmızı çizgiler ile yive benzeyen bir biçim verilmeye çalışılmıştır. Bunların üzerinde sütun genişliğine uygun bir sütun başlığı yer almaktadır. Yaklaşık bir metrelik mesafelerde yerleştirilmiş sütunların arası kemer olarak düzenlenmiş bitkisel desen veya çiçek demetleri ile birbirine bağlanmıştır. Sütunlar ve bitkisel desenler simetrik olarak düzenlenmiştir. Her bir sütunun üzerinde sütundan ayrı olarak havada asılı vaziyette kurdeleli çiçek demetleri bulunmaktadır.



Resim 6. Harim Güney Duvarından Bir Görünüm (E. Yetiş, 2015).

⁷ Fileto: Aynı duvar yüzeyinde aynı renkteki bitişik iki boyalı ya da badanalı alanı birbirinden ayıran çizgi ya da çizgiler (Sözen ve Tanyeli, 2011: 108).

Güney duvarında mihrabın sağ ve solundaki süslemeler birbirinin simetriğidir. Özgün mihrap yerine sonradan eklenen alçı mihraptan dolayı iki yandaki resimlerin bir kısmı mihrabın altında kalmıştır. Sonradan eklenen mihrabın üstünde siyah üzerine beyaz ile yazılmış bir yazı (kitabe)⁸ bulunmaktadır. Yine bazı resimler, güney duvarın sağında ve batı duvarına bitişik olarak konumlandırılmış ahşap minberin altında kalmıştır. Mihrap duvarındaki boya ile yapılmış sütun ve bitkisel desenli kemerlerin her birinin ortasından birer zincir sarmaktadır. Zincirlere asılı olan nesnenin ise bir kandil⁹ olduğu düşünülmektedir. Güney duvarında iki sütun ve bitkisel kemerden oluşan düzenlemeden sağ ve solda toplam dört adet bulunmaktadır. Mihrabın sağ ve solundakinin ortalarında sarı kaide üzerinde yeşil ve ucunda alev olan ikişer adet mum dikilmektedir. Duvarın sağ ve sol köşesinde yer alan resimlerin bir kısmı minber ve vaaz kürsüsü nedeniyle altta kalmıştır. Vaaz kürsüsünün arkasında kalan resimlerde zincirin ucundaki nesne görünmemektedir. Minberin altında kalan resimlerde ise diğerlerinden farklı olarak zincir kemerin ortasından değil, sol tarafından sarmaktadır. Ucunda ise zile benzeyen başka bir nesne asılıdır (Resim 6).

Güney duvarın üst sırasında toplam dört adet geniş, sekiz adet dar pano içerisinde bitkisel desenler, kıvrılmış barok yapraklar, çeşitli ağaç ve çiçeklerden oluşan kompozisyonlar yer almaktadır. Mihrabın sağ ve solundaki panolar ve içerisinde bulunan kompozisyonlar birbirlerine simetrik olarak düzenlenmiştir. Yakın zamanlarda bilinçsiz olarak yapılan yenilemelerden dolayı motifler özelliklerini kaybetmiştir ve detaylı olarak tanımlanmalarında güçlük yaşanmaktadır. Ancak doğu ve batıdakiler ile neredeyse aynı olan üst sıra pano düzenlemesi küçük farklılıklar göstermektedir. Mihrap duvarının üst sırasında küçük ağaç sıralarından yoktur. Hatta mevcut paftalar boş bırakılmıştır. Farklı olarak dar paftalarda salkım söğüde benzeyen üst üste çift sıra halinde tasvir edilmiş ağaçlardan yapılmıştır. Sarkan kısımların her birinin ortasında birer meyve benzeri yuvarlak biçim bulunmaktadır.

Batı duvarında sol tarafta bulunan minberden dolayı boyalı zeminler kesintiye uğramaktadır. Alt sırada güney duvarından farklı olarak; kadınlar mahfiline bitişik sıradaki boyalı sütunların arasında bir selvi ağacı, pencere arasındaki sütunların arasından ise bir çiçek demeti¹⁰ sarmaktadır. Minberin bulunduğu yerde kesintiye uğrayan boyalı zeminin pencere tarafında bir çiçek demetinin olduğu düşünülmektedir. Ancak köşede ve arkada kalan kısım görünmemektedir¹¹ (Resim 5).

Batı duvarının üst sırasında, güney duvarından farklı olarak panolar daha geniştir ve içerisindeki kompozisyonlar farklılık gösterir. Kadınlar mahfiline bitişik olan üçlü panonun ortasındakinde vazo içerisinde çiçek ve meyveler¹² görünmektedir. Sağ ve solundaki panolar simetriktir ve «S» kıvrımlarından oluşan yeşil yapraklar ve sarı üzüm salkımları ile düzenlenmiştir. Üst pencere aralarında bulunan geniş üçlü panoların

ortasındakinde siyah üzerine beyaz ile yazılmış bir yazı¹³ bulunmaktadır. Yazının köşelerine küçük çiçek de-
8 Mihrabın üzerindeki dikdörtgen çerçeve içerisinde, celi sülüs hatla bir ayet kitabesi yer almaktadır (Bayraktar, 2007: 474).

9 Bayraktar (2007: 474) zincirlerin ucunda asılı gibi duran nesnenin bir kandil olduğunu belirtmektedir.

10 Günümüzde burada bir yazı tahtası bulunmaktadır ve sözü geçen çiçek demeti görünmemektedir. Çiçek demeti VGM arşivlerindeki eski fotoğraflardan tespit edilmiştir.

11 VGM arşivlerindeki eski fotoğraflarda minber mihrabın hemen sağında bulunmaktadır. Fakat buraya ait fotoğraf karesi tespit edilememiştir.

12 Yakın zamandaki bilinçsiz yenilemelerden dolayı vazo içerisindeki sarı üzerine siyah kontör ile yapılmış olan şekiller meyve gibi görünmektedir.

13 Yazıda Bakara Suresi'nin 115. Ayeti okunmaktadır. Yazı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. (Bayraktar, 2007: 473).

metleri yerleştirilmiştir. Sağ ve solundaki panolar simetriktir ve vazo içerisinde çiçekler ve iki sıra halinde sarı renkli meyveler yapılmıştır. Soldaki geniş üçlü panonun ortasındaki kupa olduğu düşünülen bir şekil, kıvrılmış dal ve yapraklar ile panonun çerçevesine bitleştirilmiştir. Kupanın sağ ve solundan meyveli çiçek demetleri yükselmektedir. Sağdaki panoda araları sarı ile boyanmış ve üst üste sıralanmış bir yükselti gibi görünen bir şeklin ortasında çiçek ve meyveler bulunmaktadır. Soldaki panoda kupa içerisinde birbirinden bağımsız dallar ile farklı boylarda yükselen sarı çiçekler yer almaktadır. Batı duvarında tüm üst sıradaki panoların üst kısmında yeşil renkli ağaç ve çimen gibi görünen manzaralar yapılmıştır. Bu manzaralar pano içerisindeki kompozisyondan bağımsız, panonun üstüne yaslı ve havadaymış gibi görünmektedir. Yanlardan ve üstten ise pano çerçevesine paralel aynı yeşil renkli fileto çizgileri ile pano çerçevesinden ayrılmıştır. Aynı küçük ağaç dizilerinden doğu duvarına da yapılmıştır.



Resim 7. Harim Doğu Duvarından Bir Görünüm (E. Yetiş, 2015).

Doğu duvarındaki resimler hemen hemen batı duvarındakileri ile simetrik bir düzende yapılmıştır. Farklı olarak doğu duvarının üst sırasında, ortada yer alan siyah pano üzerinde beyaz ile bir yazı bulunmaktadır¹⁴ (Resim 7).

Kuzey duvarının son cemaat yerine bakan kısmında geç dönem duvar resimlerinin üslubunda yapılmış manzara resimleri bulunmaktaysa da günümüzde badana ile kapatılmış vaziyettedir¹⁵(Resim 8 ve 9).

¹⁴ Simetrik bir düzende yazıda “Muhammed” lafzı ve dua ibareleri ile birlikte dört halife ve “sene 1217” tarihi okunmaktadır. Yazı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. (Bayraktar, 2007: 473).

¹⁵ Son cemaat yerindeki manzara resimleri için Bayraktar (2016: 91), 1994 yılındaki onarım çalışmasında raspa yapıp yer yer yenilendiğini, ancak 2002 yılında kapatıldığını söylemektedir. Bunu doğrulayan aynı tarihli görseller mevcut yayında ve



Resim 8. Bafra Ulu Cami Son Cemaat Yeri, 1943 (Vgm).



Resim 9. Bafra Ulu Cami Son Cemaat Yeri, 1960 (Vgm).

Kapatılan resimlerde, kapının üzerindeki üçgene benzeyen panonun içerisinde bitkisel motifler ile birlikte bir cami tasviri bulunmaktadır. Kapının sağdaki tasvirde arka planı manzaralı bir cami ve kapının solundaki resimde ise yine arka planı manzaralı bir cami ve etrafında köşk benzeri yapılar resmedilmiştir (Bayraktar, 2016: 91).

Mimarideki Diğer Süslemeler: Yapının ahşap tavanı çakma çitalar ile geometrik düzende yapılmıştır. Harimde de yeşil ve sarı renkleri hakim iken, son cemaat yerinde kırmızı ve açık mavi renkleri hakimdir. VGM arşivlerinde mevcuttur.

Minber ahşaptan yapılmış olup süslemelidir. Kanatlı kapısı oyma yazı ve rumili-bitkisel süslemelidir. Geri kalanı kapı kısmından daha sade yer yer kabartma ahşap süslemelerden oluşmaktadır (Bayraktar, 2007: 471).

Orijinali mevcut olmayan mihrabın şimdiki durumu alçı süslemelidir. Kavsarası mukarnaslıdır. Kavsarayı alçı süslemeli bordür ve sütunlar çevrelemektedir.

Ayrıca yapının hazire giriş kapısı ve pencere üstlerinde, harim girişinde geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan taş süslemeler yer almaktadır. Özgün süslemelerden biri ise güney duvarının dışa bakan kısmında kornişin hemen altında yaş sivanın mala ile kazınması ile yapılan malakari süslemeler mevcuttur. Bunlar zig-zag'lardan oluşan geometrik ve bitkisel süslemelerdir. Oksit kırmızının da kullanıldığı bu süslemelerde cami tasviri de kullanılmıştır (Bayraktar, 2007: 469).

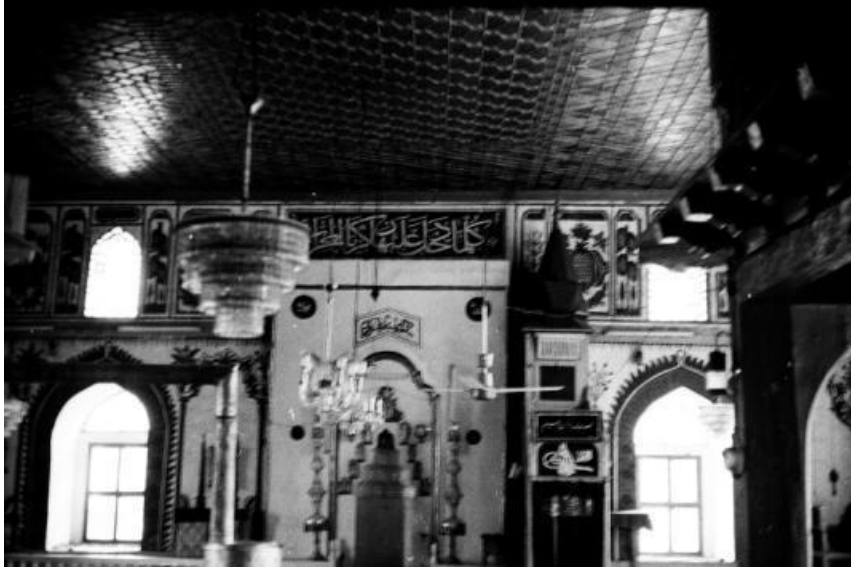
4. ÖNCEKİ KORUMA VE ONARIM MÜDAHALELERİ

Mihrap: 1994 yılında sıvalı mihrap raspa edilerek sıva yapılmak üzere üzerine çentikler atılmıştır. Çentikler atıldığı için bozulan orijinal mihrap parçaları yerinden sökülerek depolara kaldırılmıştır. 2003 yılında özgün parçaların kalıbı alınarak alçıdan yeniden yapılmıştır. Fakat orijinali ile aynı olup olmadığı şüphelidir (VGM arşivi) (Resim 10).



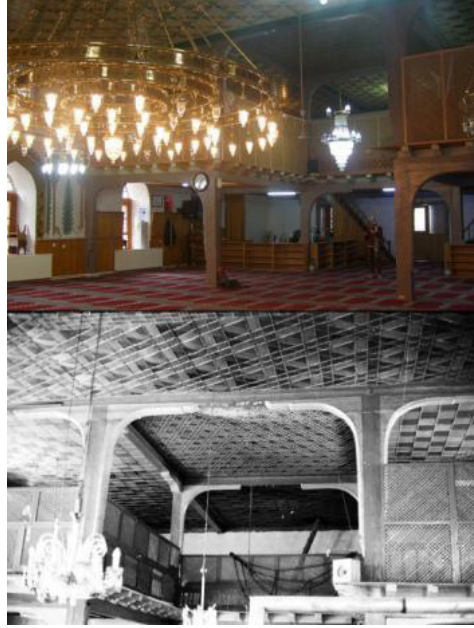
Resim 10. Mihrabın Günümüzdeki Durumu (Solda) (E. Yetiş, 2015), Depoya Kaldırılan Eski Mihrap (Vgm)

Minber: VGM arşivlerindeki eski fotoğraflardan görüldüğü kadarıyla minber 1970'li yıllarda mihrabın hemen sağ bitişiğinde, 1994 yılında ve günümüzde ise güney duvarda batı duvarına bitişik durmaktadır (Resim 11).



Resim 11. Bafra Ulu Cami Mihrap Ve Minberi, 1970 (Vgm).

Kadınlar Mahfili: 1997 yılındaki onarımlarda kadınlar mahfilindeki ahşap kafesler yenileri ile değiştirilmiştir (VGM arşivi) (Resim 12).



Resim 12. Kadınlar Mahfili Üstteki (E. Yetiş, 2015), Eski Fotoğraf, 1970 (Vgm).

Son Cemaat Yeri: Eski fotoğraflarda da görülen batılılaşma dönemi teknikleri ile yapılmış duvar resimlerinin 1994 yılı onarımından sonraki tarihlerde kapatılmış olduğu düşünülmektedir. Bayraktar (2007: 468)'a göre ise 2002 yılındaki onarımda kapatılmıştır.

VGM arşiv belgelerindeki onarım raporuna göre resimlerin sıvaları dökülerek yeniden sıva yapıldığı için özgün olanlarına ulaşmak imkânsızdır (VGM arşivi) (Resim 13).



Resim 13. Son Cemaat Yerindeki Manzara Tasvirlerinin Üzeri Kapatılmadan Önceki Fotoğrafı, Tarihi Belli Değil (Vgm).

Çatı: Önceki fotoğraflardan görüldüğü kadarıyla çatı alaturka kiremitle kaplıdır (VGM arşivi). Fakat 1994 yılı onarımından sonra kurşun ile yenilenmiştir (Bayraktar, 2007: 466).

Ahşap tavan: Harim ve son cemaat yerinde tavandaki çıtalama usulü geometrik ahşap tavanların onarım tarihi belli değildir.

Duvar Resimleri: 1802-3 tarihlerinde yapıldığı düşünülen duvar resimleri tespit edilen farklı boya katmanlarına göre sonraki tarihlerde de birkaç defa yenilenmiştir¹⁶. Duvar resimlerinin en son onarımı ile ilgili arşivlerde 1994 tarihi görünmektedir (VGM). Bununla birlikte sonraki tarihlerde rötuş niteliğinde çeşitli müdahalelerin yapılmış olduğu anlaşılmaktadır.

5. DUVAR RESİMLERİNDEKİ BOZULMALAR

Bafra Ulu Cami'ndeki duvar resimlerinin bozulmalarına neden olan temelde iki faktör bulunmaktadır; bunlardan biri yanlış koruma onarım yaklaşımı ve malzeme seçimi, diğeri ise doğal dış etkenlerdir. Fakat nem, kir, doğal afet gibi doğal-dış etkenlerden kaynaklı bozulmaların da aslında temelinde yatan neden yapının düzenli bakımlarının yapılmamasıdır. Bu etkenlere bağlı olarak oluşan duvar resimlerindeki bozulmalar aşağıdaki başlıklar altında incelenmiştir (Eskici ve Kaboğlu, 2011: 235-250; Eskici, Şener, Akyol, Kadioğlu, 2011: 187-198).

¹⁶ Yapının kitabeleri ile ilgili bkz. (Bayraktar, 2007:463-508; Bayraktar, 2016: 90-100). Ayrıca Bayraktar (2007: 469; 2016: 92)'in araştırmasında; resimlerin yapılabilmesi için, orijinalinde sıvasız olan kuzeydeki son cemaat yerine bakan duvarın sıvandığı düşünülmektedir.

5.1. Malzeme Bozulmaları

Duvar resimlerinde çeşitli nedenler ile küçük çaplı yarık ve çatlaklar, yer yer boya tabakasında dökülmeler ve genel olarak boya yüzeyinde kirlenmeler görülmektedir.

Yarık ve Çatlaklar: Duvarlardaki küçük çatlaklar gözle pek ayırt edilmemekle birlikte yer yer mevcuttur. Pencere kemerlerinin sivri üst kısımlarındaki yarıklar, (taşıyıcıdaki ayrılmayı gösteren) yapısal sorunlardan kaynaklı bir bozulma olduğunu göstermektedir. Bozulmanın ilerleyen zamanlarda sıva ve boya tabakalarına zarar verme ihtimali artacaktır (Resim 14).



Resim 14. Resim Yüzeylerindeki Yarık Ve Çatlak Örnekleri (E. Yetiş, 2015).

Boya tabakasında dökülmeler: Harimde cephelerin alt kısmını dolanan ahşap kaplamaların üzerinde kalan boyalı yüzeylerde boya tabakalarında dökülmeler görülmektedir. Bu sorunların nedeni zeminden yükselen nem ve tuz çıkışları olmalıdır. Ancak duvar resimlerinin genelinde boya tabakalarında ciddi boya dökülmelerine rastlanmamıştır (Resim 15).



Resim 15. Resim Yüzeylerindeki Boya Dökülmesi Örnekleri (E. Yetiş, 2015).

Yüzeysel Birikim: Harimde boyalı yüzeylerin tamamında yıllarca oluşmuş kirlenmeden kaynaklı hafif sararma ve renk değişimi göze çarpmaktadır. Ancak yerinde incelemek mümkün, buradaki resimlerde görmek güçtür.

5.2. Eski Onarım Müdahalelerine Bağlı Bozulmalar

Duvar Resimlerindeki Yenilemeler: Boya tabakasındaki dökülmeler duvar resimlerindeki farklı dönem yenilemelerini göstermektedir. Resim yüzeylerinde yapılan gözleme dayalı incelemenin neticesinde; resim yüzeyindeki dökülmeler detaylı incelendiğinde üç farklı döneme ait tabakanın olduğu anlaşılmaktadır. En alt tabakanın özgün duvar resimleri olduğu, bunun üzerindeki tabakaların ise zaman içerisindeki yenilemeler sonucunda oluştuğu düşünülmektedir (Resim 16).



Resim 16. Duvar Resimlerinin Eski Onarımlarında Yapılmış Olan Yenilemeler (E Yetiş- 2015).

Özellikle son resim tabakasının 1994-2005 tarihleri arasındaki yenilemelerde (dökülen boyalı yüzeylerdeki dekorun tamamlanmasıyla) yapıldığı söylenebilir (VGM arşiv).

Rötuşlar: Duvar resimlerinde farklı dönemlerde yapılan yenilemeler özgün olanlarını tahrip etmiştir. Yenilemelerin haricinde yer yer ton farkından dolayı kendini belli eden niteliksiz rötuşlar görülmektedir. Ayrıca bazı kısımlardaki rötuşlar oldukça geniş alana yayılmış ve rötuş düzeyini aşmıştır (Resim 17).



Resim 17. Resim Yüzeyindeki Rötuş İzleri (E. Yetiş, 2015).

Resim yüzeylerinde yer yer yenileme ve rötuş izlerine rastlanmaktadır. Özellikle doğu duvarındaki özgün vaz vaz kürsüsünün altında ve alt pencere bordürlerinde yenileme izleri belirgindir. Onarım sırasında süslemeli alanın tam ortasından kesit alınarak geri kalan kısmı boya ile yenilenmek sureti ile onarım izi bırakılmaya çalışılmıştır.

Badana ile Kapatılan Özgün Resimler: VGM arşivlerinde bulunan fotoğraflardan görüldüğü kadarıyla 1960-70'li yıllara ait siyah-beyaz fotoğraflardan kuzey duvarının son cemaat yerine bakan tarafında manzara ve yapı tasvirlerinden oluşan duvar resimlerinin olduğu anlaşılmaktadır. 1994 yılı fotoğraflarında da söz konusu duvar resimlerinin mevcut olduğu görülmektedir. Bayraktar (2007: 468; 2016: 91-92)'ın belirttiğine göre, 1994 yılındaki onarımda orijinaline uygun olarak yenilenmişler, ancak 2002 yılında kapatılmışlardır. VGM arşiv belgelerinden ise, son onarımında sıvaları dökülüp yeniden sıva yapıldığı için boya tabakasının altından özgün resimlere ulaşmanın mümkün olmadığı anlaşılmaktadır (Resim 8, 9 ve 13).

Mimari Unsurlardaki Değişiklikler: Yapının onarım süreçlerinde mimari unsurlarda yapılan değişiklikler ya da ekler özgün duvar resimlerinin kesintiye uğramasına neden olmuştur. Sonradan yapılan minberin önce mihrabın sağ tarafına bitişiğine konumlandırılması, sonrasında batı duvarının bitişiğine konumlandırılması boyalı yüzeylerin kesintiye uğramasına yol açmıştır (Resim 2 ve 11). Özgün olmayan mihrap, her iki yandaki boyalı yüzeylerin üzerini örtmüş, resimler altta kalmıştır (Resim 18). Güney ve doğu cephelerinin birleştiği köşede bulunan kürsü özgün değildir ve resimlerin yüzeyini kapatmıştır (Resim 19).



Resim 18. Sonradan Yapılan Mihrabın Altında Kalan Duvar Resimlerinden Bir Detay (E. Yetiş, 2015)



Resim 19. Harimde Doğu Ve Güney Cephelerinin Birleştiği Köşedeki Özgün Olmayan Kürsü (E. Yetiş, 2015).

5.3. İnsan Faktörlü Dekorasyon ve Teknik Tesisat Kaynaklı Müdahale ve Bozulmalar

İhtiyaç doğrultusunda dekorasyon ve teknik tesisat gereksinimine yönelik niteliksiz müdahaleler ve bilinçsiz kullanımdan kaynaklanan bozulmalar, özgün boyalı yüzeylerde tahribata ve estetik sorunlara yol açmakta; bazı durumlarda geri dönülemez bozulmalara sebebiyet verebilmektedir.

Çeşitli Tesisat Yenilemeleri: Harim batı duvarında, pencere açıklığının hemen yanında, elektrik tesisatı geçirilmiş; yapılan değişiklikle boyalı yüzeyler sıva tabakalarıyla tahrip edilerek yeniden çimento içerikli malzeme ile sıvanmıştır. Ancak tesisat borusu, harç ile doldurulan kısımdan açıkça seçilmektedir. Bunun dışında yapının özgüne aykırı ve duvar resimlerinin kesintiye uğramasına neden olan aydınlatma ve ses sistemi tesisatları da göze çarpmaktadır (Resim 20).



Resim 20. Tesisat Yenilemelerinden Bir Detay (E, Yetiş, 2015).

Duvarlardaki Dekoratif Değişiklikler: Kullanımından kaynaklanan nitelsiz dekoratif değişikliklerdir. Harimde batı duvarına yerleştirilen yazı tahtası resim yüzeyini geniş bir kısmını örtmüştür (Resim 21). Güney ve doğu duvarına bitişik olarak konumlandırılmış özgün olmayan kürsünün de resim yüzeylerini büyük bir kısmının üzerini kapattığı görülmektedir (Resim 19). Ayrıca saat ve hoparlör gibi eşyalar da süslemenin birer parçasıymış gibi resim yüzeylerine asılarak dekorasyonu kısmen kapatmışlardır. Buraya yerleştirilen saatler, boyalı sütunların arasındaki zincirden sarkıyormuş gibi görünmektedir. Hoparlör ise boyalı sütunlar arasındaki kemerlerin tam ortasına yerleştirilerek bir nevi gizlenmeye çalışılmıştır (Resim 21 ve 22).



Resim 21. Duvar Resimlerinin Üzerini Örtün Yazı Tahtası (E. Yetiş, 2015)



Resim 22. Süslemenin Bir Parçası Gibi Görünen Saat (E. Yetiş, 2015).

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yanlış koruma yaklaşımı ve malzeme seçiminden payını alan Bafra Ulu Cami'nin tarihi süreç içerisindeki onarımlarında, duvar resimlerinin durumlarının iyileştirilerek korunması yerine yenileme yoluna gidilmiş; bu nedenle süslemeleri özgün renk ve görünümünden uzaklaşmıştır.

Yapıdaki özgün duvar resimlerinde ciddi anlamda bir bozulmanın yaşandığı görülmektedir. Bazı kısımlardaki yarık, çatlak ve boya dökülmeleri gibi malzeme bozulmaları telafi edilebilir niteliktedir. Ancak duvar resimlerindeki en önemli tahribat yakın zamanlarda gerçekleşen niteliksiz onarımlardan kaynaklıdır. Tarihi süreç içerisindeki değişimlerin yanında son dönemlerdeki onarımlar ile birlikte gözleme dayalı olarak en az üç farklı resim dönemi tespit edilmiştir. Bunun yanında bilinçsiz dekorasyon ve teknik tesisatın düzenlenmesiyle oluşturulan bozulmalar yapının denetimsiz kullanımını işaret etmektedir.

Sonuç olarak, duvar resimlerinde rötuşa, yeniden boyamaya neden olan ve kaplamalar üzerinde de izlendiği gibi yeniden başlayan dökülme sorunları, bozulmaya neden olan faktörlerin (nem, su giriş v.b.) ortadan kaldırılması gerekliliğini ortaya koyan önemli bir yapısal sorundur. Bu doğrultuda bina çevresinde nem ve su emilimine neden olan sorunun giderilmesine yönelik (drenaj sistemleri gibi) acil bir çözüm ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Detaylı bir raspa çalışması ile özgün tabaka ile birlikte tarihi süreç içerisindeki farklı onarım katmanlarına ulaşılabilir¹⁷.

Bu çerçevede korunması gereken katmanların duvar resimlerinin zaman içerisindeki değişimlerini gösterecek nitelikte ortaya çıkartılması¹⁸; yakın zamanlarda yapılan bilinçsiz onarım ve müdahalelere ait hatalı malzemelerin ayıklanması ve özgüne uygun ve uyumlu malzeme kullanımına dayalı bilimsel yaklaşıma sahip onarımların yapılması gereklidir.

17 Farklı onarım katmanları ile ilgili bkz. Kuban, 2000: 107-108 ve Ahunbay, 2004: 102.

18 Duvar resimlerinin korunmasında farklı dönemlere ait her katman önem arz edebilir. Bu anlamda özgün olan ilk katmanın üzerindeki katman da uygulandığı zaman içerisinde bir özgünlüğe sahip olabilir ve korunması gerekmektedir (Mora, Mora ve Philippot, 1984: 213). Boya katmanlarının korunmasında doğru bir yerinden kaldırma yöntemi kullanılmalıdır (Mora, Mora ve Philippot, 1984: 257-261).

KAYNAKÇA

- Ahunbay, Z. (2004). Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Arık, R. (1976). Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bayraktar, M.S. (2007). Samsun ve Bafra Ulu Camileri. Geçmişten Geleceğe Samsun (İkinci Kitap) kitabı içinde (s.463-508). C. Yılmaz (editör). Samsun.
- Bayraktar, M. S. (2016). Samsun'da Türk Devri Mimarisi. Samsun: Canik Belediyesi Kültür Yayınları.
- Eskici, B. (2007). Mimari Onarımlarda Malzeme Kullanımı ve Yöntem Sorunları. Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu-1 kitabı içinde (s.257-268). Ankara.
- Eskici, B., Kaboğlu, C. (2011). Balat İlyas Bey Külliyesi Koruma ve Onarım Çalışmaları. Balat İlyas Bey Külliyesi: Tarihi, Mimari Restorasyon kitabı içinde (s.235-250). M. B. Tanman, L. T. Elbirlik (Editör). İstanbul.
- Eskici B., Şener, Y. S., Akyol, A. A., Kadioğlu, Y. K. (2011). İlyas Bey Külliyesi Yapılarına Ait Özgün Malzemelerin Korunmasına Yönelik Araştırma ve Uygulama Çalışmaları. Balat İlyas Bey Külliyesi: Tarihi, Mimari Restorasyon kitabı içinde (s.187-198). (Ed. M. B. Tanman, L. T. Elbirlik (Editör). İstanbul.
- Kuban, D. (2000). Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu Kuram ve Uygulama. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kuyulu, İ. (1998). İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin Düşündürdükleri.II. Uluslararası İzmir Sempozyumu kitabı içinde (s.59-78). İzmir.
- Mora, P., Mora, L., Philippot, P. (1984). Conservation of Wall Paintings. James F. Hamm (Editör). London: Butterworths.
- Renda, G. (1977). Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. (10. Basım).İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekinalp, P. Ş. (2002). Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi. Türkler, 15, s.440-448.
- Yiğit, H. (1981). Bafra Tarihi. Samsun.
- Vakıflar Genel Müdürlüğü Bafra Ulu Cami arşiv belgeleri.

ANKARA ETNOĞRAFYA MÜZESİ KOLEKSİYONUNDA BULUNAN BEYKOZ İŞİ CAM ESERLER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Asena ERTAŞ

ÖZET

Osmanlı Dönemi cam sanatları incelendiğinde cam üretiminin Mevlevi Mehmet Dede'yle başladığı görülür. III. Selim tarafından cam yapım tekniklerini öğrenmek üzere (1807) de İtalya'ya gönderilen ve bir süre Venedik'te araştırma yaptıktan sonra İstanbul'da Venedik üretimi camlara benzeyen eserler vermiş olan Mevlevi Mehmet Dede; kısa bir zaman sonra İstanbul, Beykoz'da kurulan atölyelerde cam sanatını geliştirmiştir.

Türk zevkini çok iyi ifade eden kesme tekniği ve bitkisel motiflerin ağırlıkta olduğu mineleme tekniğinin yanı sıra yaldızlı bezemelerle de süslenmiş, süt rengi, beyaz ya da mavi renkte bir cam hamurundan yapılmış karakteristik cam eşyalar üretilmiştir.

Üretilen bu cam eşyalara yapıldıkları yerle bağlantılı olarak Beykoz işi camlar adı verilmiştir.

Geleneksel Türk camcılığı dendiğinde akla ilk gelen Beykoz cam sanatıdır.

Beykoz da üretilen Osmanlı kültür ve sanatının birer simgesi olan cam eserler dönemin özelliklerini yansıtmaktadır.

Günümüzde Beykoz Cam sanatına benzer üretim yapan Paşabahçe, geleneksel cam üretim teknikleri ile cam atölyelerinde üretimleri devam etmektedir. Cam sanatı değerini kaybetmeyen, devamlılık gösteren el sanatlarımızdan olduğu gibi günümüzde de sürekli gelişme gösteren sanat dalıdır.

Günümüzde birçoğunun kaybolmuş olduğu, var olanlarının da müzelerde ya da özel koleksiyonlarda sergilendiği cam eserlerin tarihsel gelişimleri göz önünde bulundurularak bundan sonraki bilimsel çalışmalara kaynak teşkil etmek üzere belgelendirmek, cam sanatı ile ilgili yazılı kaynaklar oluşturmak açısından önem taşır.

Bu araştırma ile 19.yüzyıl Beykoz camcılığının nadide eserlerin tanıtılmasının gelecek kültürlere de referans olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Cam Sanatı, Ankara Etnografya Müzesi, Gülabdan, Laledan , Beykoz İşi, Paşabahçe.

A STUDY INTO BEYKOZ GLASSWORKS IN THE COLLECTION OF ANKARA ETHNOGRAPHY MUSEUM

ABSTRACT

It is known that glasswork started with Mevlevi Mehmet Dede in the Ottoman period. Sent to Italy in 1807 to learn glass production techniques by Selim III and producing works similar to Venetian glasswork in Istanbul after carrying out a research in Venice for a while, Mevlevi Mehmet Dede improved glasswork in the ateliers opened in Beykoz, Istanbul.

Besides the cutting technique exhibiting Turkish taste and the technique of enamelling dominant with plant motives, some other characteristic glass materials made up of glass dough in milk, white or blue colours decorated with gilding were also produced. These glassworks were called Beykoz work in relation with the place they were produced.

When it comes to traditional Turkish glassware, Beykoz glass art is the first to be remembered. Glasswork, which is a symbol of Ottoman culture and art produced in Beykoz, reflects the features of the era.

Paşabahçe, manufacturing products similar to the art of Beykoz glasswork, has been producing glassworks in the glasswork ateliers with traditional production techniques. The art of glasswork is an art not losing its value, maintaining for long and also an art developing in the current time.

Documenting the works of glass, most of which are lost today and some are being exhibited in private collections and museums, considering their historical developments in order to make them sources for the scientific researchers in the future is of great importance in terms of creating written sources with regard to the art of glass.

It is believed that introduction of valuable Beykoz glassworks of 19th century in the current sty will be a reference for the coming culture.

Keywords: Art Of Glass, Ankara Ethnography Museum, Gülabdan, Laledan, Beykoz Work, Paşabahçe

GİRİŞ

İnsanların yaşam sürecinde önemli bir yeri olan cam, bulunuşundan bu vakte kadar ki süreçte fonksiyonelliği ile birlikte insanların duygularını dışarı vurmasında bir araç olarak kullanılmıştır. Günümüzün vazgeçilmez kullanım malzemelerinden biri olan cam bulunuşundan bu yana kimi zaman teknik kimi zamansa anlam dünyası olan bir madde olarak tanımlanmıştır. Dönem kaynaklarında camın değerini tanımlamak için kullanılan “Bilgelik, altın ve camdan daha değerlidir” ifadesi oldukça önemli bir veri oluşturmaktadır (Atik, 2007: 12). Bu durum eski çağda en değerli malzemelerden biri olarak değerlendirilen camın, altın kadar pahalı olduğunu göstermektedir. Uzuner’e göre cam; insan deneyiminin, bilgisinin, zevk ve refah seviyesinin bir aracı olarak bulunmuştur. Bu nedenle, çağlar boyunca sadece kült objeler ile kıymetli süs eşyalarının yapımında kullanılmıştır(Uzuner,2000,s.7).Cam ısıtıldıkça akıcılık kazanan, soğudukça da sertleşen ve kırılabilen bir malzemedir (Küçükerman, 1995:s.14). Bu tanım geçmişte ve günümüzde de aynıdır. Cam soğurken kristalleşmeksizin donan inorganik bir eriyik üründür (Gürses, 1996: s.2).

Küçükerman Türk camcılık sanatının hangi yıllarda nasıl bir gelişim içinde bulunduğunu ayrıntılı olarak kesin kayıtlarıyla ve tarihsel belgeleriyle bilemediğimizi (1985,s.164) ifade etmiştir. Osmanlı camcılığı kökenini Selçuklu camcılığından almış olmakla beraber zaman içerisinde kendine özgü bir yapıya kavuşmuş ve 19. Yüzyılda büyük canlanma göstererek parlak bir dönem yaşadığı bilinmektedir. Bu yüzyılda İstanbul’da Beykoz civarında çok değişik özellikler taşıyan cam eşyanın üretildiği atölyelerin kurulduğu görülmektedir. Bugün birer el ustalığı eseri olarak nitelendirdiğimiz Beykoz camları yapıldıkları devirde zamanın en ileri teknolojisi ile üretilmiş cam ürünleridir(Küçükerman,1985,s.166).

Geleneksel Türk camcılığında sınırlı sayıda eser olduğu görülmekte ve bu eserler Osmanlı kültür ve sanatının birer simgesi olarak üretildiği dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Zengin dekorlu, kesmeli, altın işlemeli, bir anlamda başyapıt olan bu eserler bugün müzelerde yer almaktadır.

Osmanlı cam sanatı diğer sanat dalları kadar gelişme gösteremeyip varlığını uzun süre koruyamasa da 17.,18. ve 19. yüzyıllarda parlak bir dönem yaşamıştır.

Türk cam sanatının zaman içinde gelişimini engelleyen en büyük etken Avrupa’nın cam merkezleri olarak bilinen Venedik, Bohemya ve Fransa’dan ithal edilen camlardır(İstanbulluoğlu,1997,s.6).Dışarıdan ülkeye çok sayıda getirilen bu camlar zamanla geleneksel Türk camcılığını olumsuz etkilemiş ve bir çok cam atölyesi ekonomik krize uğramış, faaliyetlerini durdurmuştur. Bu sebeplerden dolayı da Beykoz camcılığı zamanla yok olma aşamasına gelmiştir(İstanbulluoğlu,1997,s.6).

Geleneksel Osmanlı Türk cam sanatında 19.yüzyılın başlarına doğru yeni bir gelişme gözlenmiş ve Mehmet Dede isimli bir Mevlevi dervişi, Sultan III.Selim tarafından(1807) cam sanatını öğrenmek ve cam sanatı bilgisini geliştirmek üzere İtalya’ya gönderilmiştir. İtalya da bir süre çalıştıktan sonra İstanbul’a geri dönmüş ve Beykoz ilçesinde bir cam atölyesi kurarak çeşitli cam eşyaları üretmeye başlamıştır (Bayramoğlu, 1974: 23). Bu gelişmelerin devamında çevre bölgeler olan Paşabahçe, İncirköy ve Çubuklu’da da atölyeler kurulmuş ve buralarda üretilen cam ürünlerin hepsi Beykoz işi (Canav,1985: 98) olarak adlandırılmıştır. Bu ürünler geleneksel Türk cam sanatının simgesel örneklerindedir. Beykoz camlarından bazılarının kapak

kulpları Mevlevi dervişlerinin başlıklarına benzemektedir (Yazar ve Aslan, 2013). Bu durumu cam ustası Mevlevi Mehmet Dedenin, Beykoz işi cam eşya üzerindeki etkisine bir kanıtı olarak göstermek mümkündür. Bu açıklamalardan da anlaşılacağı gibi Beykoz camcılığı her ne kadar başka ülkelerden öğrenilen teknik bilgilerin ve yabancı cam ustalarının ışığında gelişme gösterse de üretimi gerçekleştirilen cam eserlerin Türk kültürünü ve estetiğini taşıdığı görülmektedir.

Beykoz camlarının Osmanlı İmparatorluğunun birçok bölgesinde ve hatta uzak Müslüman ülkelerinde büyük rağbet gördüğü; yoğun talepten dolayı farklı ülkelerde Beykoz camının kopyalarının üretildiği görülmüştür (Bayramoğlu, 1974: 24).

Beykoz'a benzer cam objelerin İran, Suriye, Lübnan, Yunanistan, Kıbrıs, Mısır ve hatta Hindistan'a kadar yayıldığı da tespit edilmiştir (Bayramoğlu, 1974: 24).

Ayrıca Beykoz atölyelerinde Avrupalı camcılarının da çalıştığı bilinmektedir. İstanbul'da, Cumhuriyet döneminden önce çok sayıda İtalyan sanatkar ve tüccarların yaşadığı, iki ülke arasında kültür ve sanat alışverişinin eski bir tarihi olduğu belirtilmektedir (Bayramoğlu, 1974: 22). Bu dönemde üretilen eserler bütün inceliğiyle Türk zevkini ve özelliğini yansıtmakta olup en çok kullanılan formlar gülabdan, ibrik, vazo, lâledan, daldırma, kuş, şekerlik, kâse ve tabaktır.

Beykoz işi Cam Eserlerin İncelenmesi

Beykoz işi Cam Eserleri Benzerlerinden Ayırt Etmede Kullanılan Temel Kriterler

19. yüz yılda Beykoz camlarına karşı ilginin giderek artması benzerlerinin İran ve Suriye gibi ülkelere çok miktarda yapılmasına neden olmuştur. Bu ürünlerin hangisinin Beykoz hangisinin Beykoz tipi eşya olduğunu ayırt etmeye çalışan uzmanlar, bu ayrımı yaparken bazı temel kriterleri ve kişisel bulguları göz önüne almışlardır. Bu kriterlerde ise camın özelliği, form, süsleme ve yapısal özellikleri temel olarak değerlendirme yapılmaktadır (Bayramoğlu, 1974:26).

Camın Dokusu

Beykoz yapımı camlarda, cam dokusu gün ışığına tutulduğunda haresel bir yapılaşma gözlenir. Ayrıca bazen yabancı maddelere, beyaz noktasal oluşumlara ve hava kabarcıklarına da rastlanır (İstanbuluoğlu, 1997:21). Billur kapaklı kâselerin tutamaçlarında beyaz noktasal oluşumlar ve hava kabarcıklarına sıklıkla rastlanılır. Beykoz işi cam eserlerde kullanılan camın primitif bir yapıya sahip olduğu söylenilebilir.

Simetri Kayması ve Eğrilik

Beykoz eserlerin bir çoğunda simetri kaymasına rastlanılır. Örneğin, gülabdanların şişkin gövdelerinde ve boyunlarında simetri kayması dikkatlice bakıldığında fark edilmektedir. Beykoz işi ibrikler incelendiğinde ise kulp ve emzik kısımlarında hafifte olsa eğrilikler mevcuttur. Laledanlara da bakacak olursak boyun kısmındaki eğrilikler dikkat çekmektedir (İstanbuluoğlu, 1997: 21).

Kesme Süslemeleri

Beykoz eserlerde en çok kullanılan süsleme çeşitlerinden olan kesmelerin primitif görünümü olduğu belirgindir. Bu kesme dekorlar kısmen gelişigüzel yapılmış görünümlüdür. Camın haresel dokusunun varlığı belirgin şekilde gözlenmektedir (İstanbuluoğlu, 1997: 22).

Kapak Tutamaçları ve Şişe Kapakları

Tutamaçların bazıları Mevlevi sarığı formunda olup üzeri altın yıldızla süslenmiştir. Özellikle kapaklı billur eserlerin tutamaçlarında kesme ve altın yıldız süsleme birlikte görülür. Şişe, ibrik ve ilaç kavanozları da oldukça primitif görünümlüdür. Düzensiz kesme süslemeleri, haresel cam dokusu bu kapaklarda da gözlenmektedir (İstanbuluoğlu, 1997: 21).

Gövde ve Ayak Bağlantısı, Kulp ve Emzik Bölümleri

Beykoz işi gülabdan, ibrik, nargile, şamdan, fincan gibi şişelerinin gövde ve ayak bağlantısı gözle görülebilir bir şekilde ayrı iki bölümden oluştuğu bilinmektedir. Venedik, Bohemya ve Fransız yapımı eserlerde ise gövde ve ayağın birleşme izi gözle görülemez (İstanbuluoğlu, 1997: 24).Gövdenin zemine oturmasını sağlayan dairesel ayak tablasının kenar konturunun tam bir dairesel formda olmadığı gözlenmektedir. Beykoz işi eserlerin dairesel taban tablası dolgun etli bir yapıya sahip değildir. Avrupa merkezlerinde üretilen çeşitli gülabdanların taban tablalarının içi boş ve kalın etli olduğu bilinir (İstanbuluoğlu, 1997: 24).

Eserde Kullanılan Renkli ve Altın Yıldızlı Desenler

Beykoz işi cam eserlerin dış yüzeyleri renkli cam boyaları ve altın yıldızlarla birlikte kullanılarak çeşitli süslemeler yapılmıştır. Eserlerde kullanılan altın yıldızın sarısı kırmızıya çalmaz yeşil altın rengindedir. Yıldızla yapılmış maydanoz motiflerinin Beykoz işi eserlerde saçaklı ve primitif görünümlü olduğu bilinmektedir (İstanbuluoğlu, 1997: 21). Eserlerin yüzeyleri altın yıldız ve cam boyaları ile dekorlandıktan sonra düşük ısıda bir süre fırınlanır. Bu şekilde yüzey dekorların kısa sürede yüzeyden silinmesi önlenmiş olur. Beykoz yapımı opalin eserlerin ise yüzeylerine renkli cam boyaların kullanımı ile pek çok motif ve süslemeler yapılmıştır (İstanbuluoğlu, 1997: 21). Bu bezemelerin çoğu Türk kültürünü ve zevkini yansıtan motiflerden oluşmaktadır.

Ankara Etnografya Müzesinde Bulunan Beykoz İşi Cam Eserlerde Uygulanan Teknikler

Üfleme Tekniği

Kalıp kullanılmadan yapılan üflemede piponun ucu kızıncaya kadar ısıtılır. Sonra suda biraz soğutulmuş ucuna potadan cam alınır. Camın akmasını önlemek için pipo hızla döndürülüp potadan dışarı alınır. Daha sonra yine döndürülerek götürüldüğü işleme masasında yuvarlanarak şekillendirilir (Bayramoğlu, 1974: 33). Sıvı durumdaki cam biraz soğuyup akıcılığı azalınca borunun diğer ucundan yavaşça üflenirse cam balon biçimini almaya başlar. Yumuşaklığını koruyan cam akmaması için döndürülerek üfleme işlemine devam edilir. Kısa bir süre sonra cam soğur, akıcılığını kaybeder ve katılaşmaya başlar (Bayramoğlu, 1974: 33). Elde edilen küre, yapılmak istenilen forma uygun olarak tekrar potada ergimiş camın içine daldırarak çevresine daha büyük bir cam kütlesi sarılır. İstenilen şekil elde edildiğinde ucunda bir parça erimiş cam bulunan noble kabın dibine yapıştırılır ve pipodan ayrılır. Meydana gelen delik işlenerek ağız haline getirilir. Daha sonra cam nobleden ayrılır ve tavlânır. Böylece üfleme tekniği ile biçimlendirilen objeler ortaya çıkmış olur. Bu teknikte kalıp kullanılmadığından ölçüler birbirinden farklıdır.

Kalıplama Tekniği

Üfleme çubuğunun ucundaki cam eriyiğinin pişmiş toprak, taş yâda ahşaptan yapılmış kalıp içinde üflenerek biçimlendirilir. Kalıplar yapılmak istenen esere göre iki veya daha çok parçalı olmaktadır (Şenok, 2011: 24).

Kalıba üfleme tekniği ile çok kısa sürede üretimi sağlanan ve seri üretime geçilerek yaygınlaşan camın, böylece halka inmesi de olanak bulmuştur. Üfleme tekniğiyle yapılan bir çok eser üzerinde renkli motifler yer alır. Kalıp içine sabit üfleme, genellikle köşeli ya da dönemeyecek biçimdeki camların üretiminde kullanılır(Küçükerman,2002,s.135).Kulp, taban, akıtma gibi sonradan eklenmesi gereken kısımlar sıcak cam ekleme tekniği kullanılarak gövdeye eklenmektedir. Elde edilen ürünlerin bezemesinde ise yaldız, mineleme ve kesme tekniği kullanılmıştır.

Yaldız Tekniği

Beykoz işlerinde çeşm-i bülbüller dışında tüm işlerde yaldız kullanılmaktadır. Renkli ve opal camlarda mineleme tekniği ile birlikte kullanılırken şeffaf camlarda kesme tekniği ile birlikte çok sık kullanılmıştır(Küçükerman,1985,s.121).Ürün yüzeyindeki belli başlı bölgeler metalik şeritler halinde süslenmiştir. Bu tür bir uygulama için öncelikle uygun kimyasal çözeltinin hazırlanması ve fırça ile tatbik edilmesi gerekir. Altın, civa veya altınla bal karışımı fırça ile cam yüzeyine sürülerek boyama yapılır. Daha sonra düşük bir ısıda fırınlanır. Bu ısı civanın veya balın altını bırakmasını sağlar. Böylece motifler sabitleşir. Civa yerine kullanılan bal renklerin daha mat bir görünüme sahip olmalarına neden olur(Küçükerman,1985,s.121).

Mineleme Tekniği

Bu teknikte camın üzerine düşük ısıda kolayca eriyen toz cam ve maden oksit karışımından oluşan mine sürülür. Fırınlama sonrası toz cam erir ve şeffaflaşarak cam yüzeye yapışır. Mineleme tekniğiyle çok renkli ve çeşitli desenlerde cam eşyalar üretilmiştir. Bazen mine yerine sadece yıldızla süsleme oluşturulduğu gibi her ikisi birlikte kullanılarak da bezeme yapılabilir.

Bu teknik genellikle opal camlarda bitkisel motifler kullanılarak uygulanmaktadır. Kullanılan boya malzeme bakımından camdır(Aslan,2007,s.94).Renkler boyandıktan sonra düşük ısıda yeniden fırınlanarak boyanın cam yüzeyine yapıştırılması sağlanır. Bu şekilde yapıla boyamada renkler çok uzun süre kendini muhafaza eder(Küçükerman,1985,s.121).

Kesme Tekniği

Dört aşamada sonuçlanan kesme tekniği ile bezeme genellikle şeffaf camlarda kullanılmış olup kesme tekniği ile birlikte yıldızda kullanılmaktadır. Bu tekniğini uygularken ilk işlem işaretlemedir; kesilecek yüzey kırmızı kurşunla çizilir. Daha sonra aşındırıcı olarak ıslak, ince kumla kaplı döner demir çarkla kabaca “U” veya “V” şeklinde kesilerek pürüzlenir. Üçüncü aşamada kabaca kesilmiş yüzey zımpara veya ince kumla kaplı, bakır yada kumtaşı çark kullanılarak pürüzleri giderilip düzgünleştirilir. Son aşamada keçeli çark kullanılarak parlatma yapılır(Aslan, 2007, s. 84).

Sıcak Cam Ekleme Tekniği

Ürünün gövdesi olarak tanımladığımız kısmının tamamlanmasından sonra sap, akıtma taban gibi parçalarının eklenmesinde kullanılan bu teknikte gövde ve eklenecek parça ısıtılarak birbirine yapışması sağlanır. Tabanlı gülabdanların, şişelerin, ibriklerin, vazoların taban ve gövde birleşiminde, daldırma, sürahi, ibrik, şekerlik gibi eşyaların saplarını gövdelerine birleştirmede sıcak cam ekleme tekniği uygulanmaktadır(Küçükerman,2002,s.123).

Ankara Etnografya Müzesinde Bulunan Beykoz İşi Cam Eserlerin Genel Özellikleri***Gülabdanlar***

Dairesel bir ayak üzerine oturtulmuş şişkin gövdeli, uzun boylu, gülsuyu ikramı için kullanılan cam objeye gülabdan denir. Ayak ve gövde olarak iki ayrı parçanın birleştirilmesiyle bu form oluşturulmuştur. Beykozların en çok görülen ve dolayısıyla en çok yapılmış oldukları inancı veren şekil olarak gül suyu serpmeye mahsus şişelerdir. Türklere gülabdan denilen bu muayyen şekilli şişelere İran’da Güleb-paş ve bizdeki gülabdanlara da Kalenderi denmektedir (Bayramoğlu, 1974: 30). Şekil, desen ve renkleri çok değişen bu şişelerin ağızları dişi yivli yapılmış olup, burğu şeklinde yiv açılmış, ortası delikli emzik kapaklar

takılmak suretiyle yapılmıştır.

Üzerlerinde hiç tezyinat olmayan süt renginden, mavi, yeşil, kırmızı renklerin çeşitli tonlarına kadar, opal cam, şeffaf cam veya kristal olarak birçok ton ve boyda yapılmış gülabdan örnekleri bulunmaktadır (Bayramoğlu, 1974: 30).

Gülabdanların üzerinde, meyve, çiçek resimleri; büyük, küçük geometrik şekiller, ay yıldız bulunmaktadır. Form itibariyle de büyük bir çeşitlilik göstermektedirler. Elma veya diğer meyve resimleriyle süslü olanları geometrik motiflileri daha az bulunmakta ve dolayısıyla daha değerli sayılmaktadır. Gülabdanların üzerindeki bezemeler diğer Beykozlar üzerinde de görülmektedir.



Örnek No	: 1
Ürün Adı	: Gülabdan
Cinsi	: Opalin
Boyutlar	: Uzunluk: 25 cm Çap: 7 cm
İnceleme Tarihi	: 24.10.2014
Bugünkü Durumu	: Sağlam durumdadır.
Onarım Durumu	: Onarım görmemiş.
İlgili Koleksiyon	: Ankara Etnografya Müzesi

İlgili Koleksiyonun Açık Adresi : Hacettepe Mahallesi Türkocağı Sokak No:4 Opera / Sıhhiye / ANKARA

Envanter Numarası : 23889

Koleksiyona Geliş Şekli : Kültür Bakanlığının 19.01.1981 tarih ve 345 sayılı yazıları ile Ankara Olgunlaşma Enstitüsünden devredilmiştir.

Koleksiyona Geliş Tarihi : 22.01.1981

Satın Alınma Fiyatı : 350 TL

Kompozisyon : Beykoz opalinden ince uzun boylu, armudi gövdeli, ince ayaklı, geniş kaideli Beykoz işi bir gülsuyu şişesidir. Gövde üzerine yaldızla bitkisel motiflerden süslemeler yapılmış olup bu motiflerin içi turuncu ve yeşil renkli çiçek motifleri ile süslüdür. Serbest üfleme tekniği ile yapılmıştır.

İbrikli Gülabdan

Gülsuyu muhafaza veya ikram etmeye yarayan Beykoz işi cam eşyadır. Dairesel bir ayak üzerine oturtulmuş şişkin gövde ve gövdeye oldukça primitif bir şekilde eklenmiş, sap ve emzik (ibrik) bölümlerinden oluşur (İstanbulluoğlu, 1997: 18).

Beykoz ürünlerinin bol bulunan, hasar görmeleri daha kolay oldukları için daha kıymetli sayılan ikinci yaygın şekli, kulplu ve emzikli ibrik biçimindeki gül suyu serpicileridir. İbrikler desen ve renkleri bakımından gülabdanlar ile benzerlik göstermektedir. Opal camdan yapılan Beykoz işi ibrikler et kalınlığı bakımından daha ince oluşları, ışığa gösterilince kırmızı bir ışık vermeleri, kulplarının gövdeye yapıştırılış tarzları ile başka ülkelerde yapılan benzerlerinden ayrılımlarında kolaylık sağlamaktadır (Bayramoğlu, 1974: 33). İbrik, daldırma, şamdan vb. gibi iki parçadan oluşan cam eşyaların içinde veya altında bazen Latin harfli rakamlara rastlanmaktadır. İbrikler elle yapıldıkları için ağızları çeşitli genişlikte olduğundan, her ibriğin kapağının da birlikte yapılması gerekmektedir. Hangi kapağın hangi ibriğe ait olduğunu kolaylıkla anlayabilmek için, ikisine de aynı numaranın konması gerekmektedir (Bayramoğlu, 1974: 33). İbrik ile kapak numarasının aynı olması orijinal olduğunu netleştirmektedir. Bazı ibrik ve kapaklarda nadiren Arapça rakamlara rastlansa da genellikle numaralı ibriklerde Fransızca rakamlarının bulunması ibriklerin Beykoz değil, Avrupa işi olabilecekleri ihtimalini düşündürmektedir. Beykoz işi olduğu kesin olan gülabdan ve vazolardaki motif ve renklerin tıpatıp aynı motiflerle opal camdan yapılmış bulunan ibriklerde de öyle Fransızca numaraların bulunuşu Beykoz imalathanelerinde çalışan İtalyan veya Fransız ustaların son kontrollerde kullanım kolaylığını temin için koymuş olduklarıdır. Fransızca numaralar, yurt dışına ihraç edilen ibriklere konulmuştur (Bayramoğlu, 1974: 33).



Örnek No	: 2
Ürün Adı	: Gülabdan
Cinsi	: Cam
Boyutlar	: Uzunluk: 24 cm Çap: 8 cm
İnceleme Tarihi	: 24.10.2014
Bugünkü Durumu	: Sağlam durumdadır.
Onarım Durumu	: Onarım görmemiştir.
İlgili Koleksiyon	: Ankara Etnografya Müzesi
İlgili Koleksiyonun Açık Adresi	: Hacettepe Mahallesi Türkocağı Sokak No:4 Opera / Sıhhiye / ANKARA
Envanter Numarası	: 23899
Koleksiyona Geliş Şekli	: Kültür Bakanlığının 19.01.1981 tarih ve 345 sayılı yazıları ile Ankara Olgunlaşma Enstitüsünden devredilmiştir.
Koleksiyona Geliş Tarihi	: 22.01.1981
Satın Alınma Fiyatı	: 350 TL
Kompozisyon	: İbrik şeklinde olup süt beyaz camdandır. Boyun ve gövde de dört sıra halinde yeşil ve kırmızı renge çiçeklerle süslenmiştir. Kaidesi geniş ve üzeri pas kırmızısı renge içe bükey çizgilerle süslenmiştir. Serbest üfleme tekniği ile yapılmış olup İbriğin bezemesinde yaldız ve çiçekler kullanılmıştır.

Laledanlar

Aslı laleden olan ve şükufedan (çiçeklik) da denilen vazolar, tek bir lale konulabilecek kadar ince olanlarından çeşitli boylara kadar mevcuttur. Az sayıda çiçeğin konması ve dengede kalması için bu camlar daima uzun boyunlu geniş ve alçak gövdeli biçimde yapılmıştır. Bu yüzden laledanlar dengeye dayalı ve değişmez biçim almışlardır. Ayrıca böyle bir biçim, camcılık tekniği açısından kolay üretilmektedir. Boyun kısmı dar ve uzun, taban ile gövdenin birleştiği kısım geniş olarak yapılmaktadır. Bazıları renkli camdan bazıları ise opalinden üretilmiştir. Yeşil, sarı, kırmızı ve kahverengi camdan yapılmış bu eserlerin boyu 12-27 cm arasındadır. Hareli camdan yapılmış laledanlara da rastlanılır. Dairesel bir ayakla zemine oturmuş, şişkince gövdeli, zarif uzun ince boyunlu bu laledanların hemen hemen hepsinde bir simetri kayması vardır (İstanbuluoğlu, 1997: 18).



Örnek No	: 3
Ürün Adı	: Laleden
Cinsi	: Opalin
Boyutlar	: Uzunluk: 23,7 cm Çap: 8,6 cm Ağız çap: 9,3 cm
İnceleme Tarihi	:24.10.2014
Bugünkü Durumu	: Sağlam durumdadır.

Onarım Durumu	: Onarım görmemiştir.
İlgili Koleksiyon	: Ankara Etnografya Müzesi
İlgili Koleksiyonun Açık Adresi	: Hacettepe Mahallesi Türk Ocağı Sokak No:4 Opera / Sıhhiye / ANKARA
Envanter Numarası	: 23919
Koleksiyona Geliş Şekli	: Kültür Bakanlığının 19.01.1981 tarih ve 345 sayılı yazıları ile Ankara Olgunlaşma Enstitüsünden devredilmiştir.
Koleksiyona Geliş Tarihi	: 22.01.1981
Satın Alınma Fiyatı	: 250-
Kompozisyon	: Beyaz opalinden, geniş ağızlı, düz kaideli Beykoz işi lale koymaya mahsus bir vazodur. Gövde üzerinde yıldızlarla yapılmış kaydırmalı bölmelerde yeşil yapraklı, sıklamalı renkli çiçek motifleri vardır. Kaide üzerinde ve ağız kenarında aynı renk ince su bulunmaktadır. Gövde üzerinde ayrıca mavi noktalardan oluşmuş üç adet daire motifi ve ortasında ay yıldız bezemesi bulunmaktadır. Serbest üfleme tekniği ile yapılmıştır.

Ankara Etnografya Müzesinde Bulunan Beykoz İş Cam Eserlerde Kompozisyon Özellikleri

Şeffaf cam ile yapılan billur objelerde maydanöz adı verilen yaprak desenleri, saplı ve yapraklı gül gibi çiçek motifleri, ay yıldız, kalp, dalgalı ve kesikli çizgiler ve geometrik bezemeler kullanılmaktadır.

Renkli Beykoz iş cam eşyalarda altın yıldız ve renkli cam boyaları kullanılarak çiçek ve yaprak motifleri, ay yıldız motifleri, geometrik formlar, çizgisel taramalar tercih edilmiştir.

Opalin camlarda da altın yıldız ve cam boyaları ile yapılmış çeşitli süslemeler bulunmaktadır. Bezemelerinde meyve motifleri, sıra hainde dizilmiş tekli çiçek motifleri ya da demetler, geometrik motifler ve ay yıldız motifleri kullanılmıştır.

Çeşm-i bülbüllerde ise tekniğin gerektirdiği çizgisel bezemeler bulunmaktadır.

SONUÇ

Geleneksel Osmanlı Türk cam sanatı 19.yüzyılın başlarına doğru yeni bir gelişme göstermiş ve Mehmet Dede isimli bir Mevlevi dervişi, Sultan III.Selim tarafından(1807)cam sanatını öğrenmek ve bilgisini geliştirmek üzere İtalya'ya gönderilmiştir.

Geleneksel Osmanlı Türk cam sanatı denildiğinde ilk akla gelen Beykoz camları, kendine özgü şekil ve desenleriyle o dönemin izlerini taşır.

Beykoz camcılığı İtalya'da öğrenilen teknik bilgilerin ve ülkemizde çalışmalarda bulunan yabancı cam ustalarının ışığında gelişme gösterse de üretimi gerçekleştirilen cam eserlerin Türk kültürünü ve Türk sanatını yansıttığı görülmektedir. Beykoz camlarından bazılarının kapak kulpları Mevlevi dervişlerinin başlıklarına benzer. Bu durumu cam ustası Mevlevi Mehmet Dedenin, Beykoz işi cam eşya üzerindeki etkisine bir kanıtı olarak göstermek mümkündür.

Bu araştırma kapsamında; Ankara Etnografya Müzesinde bulunan Beykoz işi cam eserin tipolojisi, teknik ve renk özellikleri, süsleme ve kompozisyon bezemeleri incelenmiştir.

Araştırmada ele alınan eserler gülabdanlar, gülabdan ibrikler, laledanlar form olarak incelendiğinde, boyutsal ve şekilsel formunda farklı ustaların ellerinden çıktığı düşünülse de birbirine çok yakın benzerlikler gözlenmektedir.

Renk ve süsleme özelliklerinde görülen farklılıklar ise, süsleme tezyinatını yapan sanatçının veya ustanın özgün çizgilerini içermektedir.

Ancak genel süsleme tekniklerinin özelliklerine bakıldığında birbirine çok benzer çiçek motiflerinin alt alta veya yan yana dizildiği Osmanlı tezyinatının süsleme tekniklerine olan uyumu gözlenmektedir.

Tipolojik değerlendirmeye göre ise; Vazo, şişe ve ibrikli şişeler olarak ele alınan eserlerde form yapısı uzun boyunlu ve alta doğru geniş kaidelidir. Ayak ve gövde iki ayrı parçanın birleştiği görülmektedir. İbrik şişelerde ise kulp ve emzik eklenmiş , ayrıca kapak yapılmıştır. Serbest cam “üfleme” tekniğinde yapılmış olan eserler farklı ellerden üretilmesine rağmen benzer boyutlarda ve süslemede olduğu gözlenmiştir.

İncelenen eserler opak ve şeffaf camlardan üretilmiştir. Döneminin ünlü renkleri olan opak beyaz (süt rengi), turkuaz, kobalt mavisi ve açık mavi ; şeffaf (transparan) camlarda ise kırmızı tonları, mürdüm, yeşil ve mavi rengin tonları kullanılmıştır. Cam eserlerde görülen süslemeler altın yıldız ve renkli emaye boyaları ile yapılmıştır. Beykoz camlarının süsleme tekniği olan” maydanoz” yaprak , saplı ve yapraklı mineler, gül ve ay yıldız en sık kullanılan motiflerdir. Sıra halinde yan yana çiçek demetleri kullanılmıştır.

Günümüzde Beykoz Cam sanatına benzer üretim yapan Paşabahçe ,geleneksel cam üretim teknikleri ile cam atölyelerinde üretimleri devam etmektedir. Cam sanatı değerini kaybetmeyen, devamlılık gösteren el sanatlarımızdan olduğu gibi günümüzde de sürekli gelişme gösteren sanat dalıdır.

Osmanlı cam sanatlarının doğu ve batı sentezinin bilgileri ışığında geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Roma Dönemi cam sanatları ve İslami cam sanatları üst düzeyde eserlerin olduğu dönemlerdir. Günümüzde

tasarım dünyasının vazgeçilmez bir malzemesi haline gelen cam bu anlamda özellikle sanat ve tasarım eğitimi veren kurum ve atölyelerin gelişiminde yol göstericidir.

Yapılan bu araştırma, günümüzde birçoğunun kaybolmuş olduğu, var olanlarının da müzelerde ya da özel koleksiyonlarda sergilendiği cam eserlerin tarihsel gelişimleri göz önünde bulundurularak, bundan sonraki bilimsel çalışmalara kaynak teşkil etmek üzere belgelendirmek, cam sanatı ile ilgili yazılı kaynaklar oluşturmak açısından önem taşır.

KAYNAKÇA

- Aslan, G. (2007). Cam Sanatının Eğitim Kurumlarındaki Yeri. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 84, 94.
- Atik, Ş. (2007). Çağlar Boyu Boncuk, Boncuk: İnanç ve Güzellik. İstanbul: Rezzan Has Müzesi Yayınları, 12.
- Bayramoğlu, F. (1974). Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 22-33.
- Canav, Ü. (1985). Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş. Cam Eserler Koleksiyonu. İstanbul: Çağdaş Yayıncılık ve Basın Sanayi A.Ş. Yayınları, 98.
- Gürses, S. (1996). Endüstriyel Cam Şekillendirme Yöntemleri, Sanatta Yeterlilik Tezi, M.Ü.G.S.E, İstanbul, 2.
- İstanbulluoğlu, A. (1997). Beykoz Camları, İstanbul: Yayıncılık, 6, 18, 21, 22, 24.
- Küçükerman, Ö. (1995). Cam Sanatı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 14.
- Küçükerman, Ö. (1985). Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığında Örnekler, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 121, 164, 166.
- Küçükerman, Ö. (2002). 200 Yıllık Boğaziçi Camcılık Mirası İçinde 'Beykoz' Camları, İstanbul: NTV Yayınları, 123, 135.
- Şenok, N. (2011). Pate De Verre Cam Şekillendirme Tekniği İle Cam Sanat Objeleri Araştırma ve Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 24.
- Uzuner, B. (2000). Bulunuşundan Üfleme Uygulamalı Cam Teknikleri, İstanbul: İnkılap yayınevi, 7.
- Yazar, T., Aslan, T. (2013). Biçimlerin Temel İlkleri Bağlamında Simge Olarak Geleneksel Türk Cam Sanatı ve Gelişimi, The Journal of Academic Social Science Studies, 829.

MEHMED SAİD'İN 1775'TE YAZDIĞI ZEYL-İ RİSALE-İ EDVAR-I KADIZADE ADLI ESERİN İNCELENMESİ

Recep USLU

ÖZET

Edvar adı verilen Türkçe müzik teorisi kitapları Türk müzikolojisinin önemli kaynaklarından. Bazı müzikologlar, Türk müziği tarihinde Türkçe müzik teorisi Anadolu Edvarları'nın özel bir yerinin var olduğunu kabul ederler. Bu makale sistematik müzikoloji yöntemiyle Anadolu edvarları ekolünden bir edvar yazmasının incelemesini amaçlamıştır. Edvar yazması İstanbul Atatürk kitaplığı, Muallim Cevdet, nr. K442'da kayıtlıdır ve bu güne kadar yeterince incelenmemiştir. Makalede önce yazmanın dış ve iç tanıtımı yapıldı. Yazmanın özgün olup olmadığı tartışıldı. Eserin yazarının kim olduğu, nasıl adlandırıldı, ne zaman yazıldığı, eserin nüshaları, eserin kaynakları hakkında bilgiler verildi. Uygun tarafından yayınlanan Kadızade'nin nüshaları ile karşılaştırıldı. Eserin salt Kadızade nüshası olmadığı anlaşılmıştır. Sistematik yöntemle bu makale şu başlıklarla sunulmuştur: müziğin icadı, müzik mitolojisi, müzik biliminin değeri, makam sınıflandırması (makamlar, şubeler, avazeler, terkipler), perdeler, alfabetik sırayla makamların tanımları ve çalgı düzenleri (tanbur, kanun ve çenk gibi). Sınıflandırma işlemi çağdaş Türk müzikolojinin ihtiyacına göre yapıldı. Bulguların sonucunda, Mehmet Said'in bu kitaba yazar, Zeyl-i Risale-i Edvar-ı Kadızade (yani Kadızade'nin eseri olan Risale-i Edvar'a ilaveler) ise bu orijinal eserin adı olması uygun görülmüştür. Makalede açıklandığı gibi yazma 1775 tarihinde yazılmıştır, eserde on yedinci ve on sekizinci yüzyıllara ait iki tip müzik ekolü görülür. İçinde bulunan 93 makam arasında serrenkşuri adlı özgün bir makam vardır ve 23 makamın eski ve yeni ekole göre iki çeşit tanımını verir, usullerden söz edilmez. Eser aynı zamanda III. Selim döneminin müzik tarihi kaynaklarından biridir.

Anahtar Sözcükler: Müzik Teorisi: XVIII. Yüzyıl, Makamlar, Makam Sınıflandırmaları, Perdeler, Müzik Mitolojisi, Türk Müziği.

AN INVESTIGATION ON MUSIC THEORY BOOK NAMED ZEYL-I RISALE-I EDVAR-I KADIZADE WRITTEN BY MEHMED SAID IN 1775

ABSTRACT

Turkish music theory books named “edvar” are from the important sources of Turkish musicology. Some musicologists accept that there is the special place of Anatolian School on Turkish music theory books in the Turkish music history. This paper aims to be investigated an edvar manuscript from Anatolian School with systematic musicological method. This edvar manuscript is in Muallim Cevdet section of Atatürk Library in Istanbul on number K442 and it was not investigated enough until today. In this paper, it was told first external describe of the manuscript and second internal describe of it. It was discussed this manuscript is original or not. It was given some information about who was writer of the manuscript and what was named and when was written and how many copies there are and what are sources of it. Then it was compared with Kadızade’s theory copies who was published by Uygun. It was understood that the manuscript was not solely a Kadızade’s copy but added to it. This paper has the classification under these titles by systematic method: the invention of music, the music mythology, the value of musicology, the classification of makams (makams, şubes, avazes, terkips), music frets, the descriptions of all makams with alphabetical order and accords of some music instruments (like tanbur, kanun and çenk). The classification was done according to the needs of contemporary Turkish musicology. At the end of the research it was deemed appropriate that Mehmet Said was the writer of this book and it was titled Zeyl-i Risale-i Edvar-ı Kadızade (means The Additional of Kadızade’s Book) of this original manuscript. As explained in this article this manuscript was written 1775 and has two types of music schools belong to seventeenth and eighteenth centuries in it. And also there is originally makam named “serrenkşuri” between 93 makams and it was given old and new descriptions of 23 makams and no mention of any rhythms in this book. This manuscript is also new one of the sources on Turkish music history in the reign of Selim III.

Keywords: Music Theory in XVIIIth Century, Makams, Makam Classification, Music Mythology, Turkish Music.

GİRİŞ

Türk Müzikolojisinin en önemli kaynaklarından biri de edvar eserleridir. Müzik tarihimizde, Yeni Sistemci Anadolu Edvarları'nın özel bir yeri olduğu E.Popescu-Judet, S. Agayeva, Yalçın Tura gibi bazı müzikologlarca kabul edilmektedir¹. Bu çalışma bugüne kadar yeterince incelenmemiş bir edvarı sistematik müzikoloji yöntemiyle ele alacaktır, bugüne kadar yapılan çalışmalara bir yenisi daha eklenmiş olacak, XVIII. Yüzyıl müzik tarihine katkıda bulunacaktır.

Bu makalede amaç, yeni bir müzik nazariyatı yazmasının verdiği bilgilerin sistematik müzikoloji yöntemiyle güncel Türk müziği tarihine faydalı olacak şekilde yeniden düzenlenmesi, barındırdığı bilgilerden yola çıkılarak yeni tespitlerde bulunulması olacaktır.

Bu makalede ele alınan yazma, makale yazıldığı sırada (2014) Türk müzikoloji camiasında bilinmeyen yazmalardan biriydi². O. Akdoğu ve S. Ergen tarafından yapılan Türk müziği bibliyografyalarında ve Türk müziği makamlarının bir kataloğunu yapmış olan E. Popescu-Judet'in (2010) eserinde ve M. Tıraşçı'nın nazariyat tarihinde (2017) görülmemekte oluşu, eserin bilinmediğini yeterince göstermektedir. Ayrıca 2016'da yayınlanan Tirevi'nin Musiki Risalesi çalışmasında ise hatalı bir değerlendirme yapılmış, bu yazma "D nüshası" olarak Tirevi'ye ait eserin bir nüshası gibi değerlendirilmiştir (Uygun, 2016: s. 47, 49).

Yöntem

Bu makale Mehmed Said'in eseri XXI. Yüzyıl müzikologlarının ihtiyacı düşünülerek nitel araştırma yöntemlerinden biri olan sistematik müzikoloji yöntemiyle³ ele alınmıştır. Sistematik müzikoloji yönteminde ele alınan yazmanın verdiği bilgiler, güncel müzik biliminin ihtiyacına göre yeniden sistemleştirilmesinden ibarettir. İçerik analizi olarak da adlandırılan yöntemi içinde barındırır. Bu yönteme göre yazmanın barındırdığı bilgiler tek tek fişlenir, güncel müzik biliminin ihtiyacına göre yeniden sınıflandırılır ve yeniden değerlendirilir. Makalede yöntem gereği "bulgular" içinde önce eserin dış ve iç tanıtımı yapılmış, eserin diğer edvarlardan farkı ve özgünlüğü ortaya konulmuştur, eserin adı hakkında öneride bulunulmuş, eserin yazıldığı tarih, eserin kullandığı kaynaklar tespitinden sonra eserin incelenmesine geçilmiştir. Eserin incelenmesi bölümünde yazmanın verdiği bilgiler sırasıyla "müziğin icadı, müziğin değeri, eserde makam sınıflandırması, 12 makam 7 avaze 4 şube ve terkiplerin eserin sunduğu şekildeki sırayla listelenmesi, müzik kozmolojisi bilgileri, eski anlayışla perdeler listesi, yeni anlayışla ebcekle perdeler listesi, alfabetik yöntemle eserde geçen makamların tanımları, çalgılar ve düzenleri" olarak sınıflandırılmıştır. Perdeler dışında tabloya ihtiyaç olmadığı için şekillere yer verilmemiştir. Zeyl-i Risale-i Edvar, bir başka nüshası olmadığı için "edisyon kritik yöntemi" metin üzerinde uygulanamamıştır. Ancak makamlar ve Kadızade metni üzerinden

1 Bu makale bir dönem çalışması olmadığı için dönemlerin uzun uzun açıklamasına girilmeyecektir. Bazı özellikleri ile "Sistemciler"i takip eden, fakat bazı özellikleri ile de nazariyata yeni bir anlatım sistemi getiren, XV. Yüzyılda yazımına başlanan Türkçe Anadolu edvarları ile başladığı kabul edilen döneme "Yeni Sistemci Anadolu Edvarları" adı verilmektedir. Geniş açıklama için bk. Uslu, "Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi", Medeniyet Sanat, sy. 2, 2015, s. 105

2 Yazmayı 2014 yılında bana incelemem için gönderen Dr. Öğr.Ü. Tolga Karaca'ya teşekkür ederim.

3 Sistematik müzikoloji terimi ile iki şekilde karşılaşılacaktır. 1- Bir araştırma alanı olarak müzikolojinin alt dalı olan sistematik müzikoloji terimi genel hatları ile müzik teorisi, nazariyat, edvar konularını kapsar, müziğin sistemleştirilmesi anlamına gelir. 2- Bir yöntem biçimi olarak "sistematik müzikoloji yöntemi" ise, eldeki bulguları çağdaş müzikolojinin ihtiyacına göre düzenleme, müzikle ilgili bilgileri sistemleştirme yöntemidir. Çeşitli makalelerde kullanıldığı görülen bu yöntemi açıklamak makalenin amacı dışındadır.

gidilerek karşılaştırma metoduyla ortaya sağlıklı bir metin konmuştur. Bu yazıda eserin bütünü üzerinde sistematik müzikoloji yöntemi uygulandığı için ayrıca orijinal metnine yer verilmemiştir, eserin metni ayrıca yayınlanmalıdır. Kitabın yazarı bazı makamların farklı anlayışlarla icra edildiğinin farkındadır, onun için derkenar zeyilde aynı makam adlarına bazen aynı bazen farklı seyirlerle rastlanmaktadır. Bu incelemede aynı makam adları, aynı başlık altında bir araya getirilmiş, farklılıklara da işaret edilmiştir. Makalede yer alan bütün varak gösterimleri Atatürk Kitaplığı'ndaki yazmaya aittir.

BULGULAR

Makalenin bulguları yazma esere dayandığı için önce yazmanın iç ve dış tanıtımı yapılacak, sonra eserin yazarı ve özgünlüğü, eserin adı tartışılacaktır. Eserin yazıldığı tarih konusundan sonra eserin kaynaklarının neler olabileceği irdelenecektir, ardından eserin içindekiler müziğin icadı, müziğin değeri, makam sınıflandırması, on iki makam şubeler ve terkipler listeleri, kozmoloji, perdeler, makamların tarifleri, çalgı düzenleri başlıkları halinde ele alınacaktır.

Eserin Tanıtımı:

Dış tanıtım: Başında “istishabahu el-Fakir Abdülkadir el-Mevlevi gufire zenbehu” (bunu sahiplenen Abdulkadir Mevlevi'nin günahları affedilsin) yazmaktadır, bu kişi kitabın sahiplerinden biridir. Mehmed Said'in yazdığı kitap bu kişinin kütüphanesine intikal etmiş demektir. Mehmed Said'in eseri 19 varak kadardır, sonu 18b'de biter, ferağ kaydı vardır. Başlığı “Haza Risâle-i Edvâr. Hamd-i bî-had ve senâi bî-add ol hâlık-ı enfâs” (: Bu Risale-i Edvar'dır, sonsuz hamd ve sayısız övgü nefisleri yaratanadır) ifadesiyle başlamaktadır. Bu başlangıç 1676 tarihli Kadızade'nin eseri ile aynıdır. Yazmanın sonu veya ferağ kaydı: Temmetü'l-edvar bi-avni'llahi'l-gafur. El-fakir Mehmed Said, gafara lehu, sene 1189 (edvar, affedici olan Allah'ın yardımıyla bitti, sene 1775; vr. 18b).

İç Tanıtım: yazı talik türünde, düzyazı metin, okunaklı, içinde şiir bulunmamaktadır. İç tanıtımın bir parçası olarak eserin içindeki konular şu şekilde sıralanabilir: Hamdele, salvele, müziğin icadı, on iki makam, yedi avazeler, şubeler, müziğin değerli bir bilim olduğunu açıklamaya yönelik iki hikâye: Nasreddin Farabi ile deve hikâyesi, bir Arapla güzel sesli çocuk hikâyesi; makam sınıflandırması; makam, avaze ve terkip açıklamaları; perdeler, 12 makamın tarifi, 7 avazenin tarifi, 4 şubenin tarifi, 48 terkinin tarifi ve zeyil (ek) olarak yer alan diğer ilave edilmiş 40 makam veya terkip, eserde toplam 88 terkip olduğu varsayılmaktadır. Sayfa kenarlarına derkenar ilaveler yapılmıştır. Bu ilaveler metinde verilen bilgilerle ilgili değildir, geliş güzel yazılmıştır, hepsi makam tanımlarıyla ilgilidir. Yazmanın sonunda “perdeleri belirtilmemiş bir ney çizimi” ve “ebcet sembolleriyle perdeler” listesi vardır.

Eserin Nüshaları: Atatürk kitaplığı, Muallim Cevdet, nr. K442. Eserin başka bir nüshası bulunamamıştır. Bu eseri Kadızade nüshaları ile karıştırmamak gerekir⁴. Bu konu “eserin yazarı ve özgünlüğü” bölümünde daha ayrıntılı açıklanacaktır.

4 K442 yazması yayınlanan Tirevi'nin Musiki Risalesi (2016, s. 100) adlı eserde Kadızade nüshası gibi değerlendirilmiş, bu durum Kadızade Tirevi'nin eserindeki terkiplerin kırk sekiz mi yoksa yetmiş adet mi olduğu problemini ortaya çıkarmıştır.

Eserin Yazarı ve Özgünlüğü

Eserin Yazarı: Eserde yazar sayılabilecek iki isim görülmektedir. Bunlardan ilki eserin girişinde varak 5b'de "Fakir u hakir Kadızade Tirevi", ikincisi ise eserin ferağ kaydında "Mehmed Said"dir. Bir eserin iki yazarı olamayacağına göre bu problem öncelikle halledilmelidir. Osmanlı kitabet tarihinde genellikle ferağ kaydında istinsah edenin, girişte ise yazarın adı verilmekle birlikte, bu kurala uymayan yazımlar da görülür. Eserin yazarına karar verebilmek için, eserin özgünlüğünün ve kime ait olabileceğinin sorgulanması gerekmektedir. Biraz sonra ele alınacak eserin yazım tarihi, kaynakları, özgünlüğü gibi bilgiler eserin yazarının Mehmed Said olduğuna işaret etmektedir.

Eserin Özgünlüğü: Kitabın kaynakları arasında öncelikle Kadızade Tirevi'nin Risale-i Edvar'ı vardır. Çünkü eserin ana çatısı Kadızade'nin eserinin istinsahı gibidir, fakat bazı farkları vardır. Bu farklar arasında cümle değişiklikleri yanında asıl olan ilaveler özgünlükleri ile dikkat çekicidir. İlavelerin bir kısmı, bazı çalgıların perde anlatımları hakkında olmasıdır: çenk, kanun, tanbur, miskal. Bu bilgilerin bir kısmı, Kadızade risalesinde olmayıp, yine onu kaynak olarak kullanan, elimizdeki eserden daha önce yazılmış olduğu tahmin edilen B (Köprülü Ktp, Fazıl Ahmet Paşa, nr. 275) ve C (Süleymaniye ktp. Nafiz Paşa, nr. 1503) nüshalarında da vardır. Benzer ifade karşılaştırmalarına bakacak olursak B ve C nüshalarından hangisinin öncelikli olduğuna karar vermek zordur. Mesela C nüshasında zirkeşide makamı yoktur. Her ikisi de 48 terkiyle bitmektedir.

Eldeki eserin en önemli ilaveleri esere özgünlük katan ekleridir (eski ifadeyle Zeyl). Bu ekler Kadızade ve nüshalarında bulunmayan makamları içermektedir. Mehmed Said'in eseri bu yönüyle orijinaldir, özgündür. Mehmed Said, Kadızade'nin B veya C nüshalarını veya birini kaynak olarak kullanıp kendisine bir nüsha yaptıktan sonra derkenar ilaveleri ile eserine orijinalite kazandırmıştır. Eserde yer alan "serrenkşuri" makamı eserin orijinalliğini gösteren makamlardan biridir. Derkenar yazılar metin yazısı ile aynı olduğu için farklı biri tarafından ilaveler yapıldığı düşünülmemektedir. Yazmanın sonundaki ebcetle perdeleri ilavesinin ise Abdülkadir Mevlevi tarafından yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

Bu orijinal ilaveler karşısında eserin yazarı kim olabilir? Sorusu üzerinde bir çözüm bulunabilir. Eserin ilk kaynağı Kadızade'nin müzik eseri, ikinci veya üçüncü kaynağı B ve C nüshaları olmasına rağmen, bu eserlerde bulunan 48 terkiye yeni ilavelerden söz ediliyorsa, elimizdeki eserin orijinal yönüyle, yazarın elbette Mehmet Said olduğu kabul edilmelidir. Her ne kadar ferağ kaydında görülen Mehmet Said ismi, eserin müstensahi gibi sayılabilmek ihtimali olsa da, yazmada esere yazar olabilecek başka bir isim görünmemektedir. Ancak ortaya bir başka problem daha çıkmaktadır, Mehmed Said'in yazdığı bu eser nasıl adlandırılmalıdır?

Eserin Adı

Atatürk kitaplığı, Muallim Cevdet, nr. K442'da bulunan yazma esere belirli bir ad verilmemiştir. Eser eğer Kadızade'nin eseri olsaydı, kitabın adına Risale-i Edvar diyebilirdik, ancak, Kadızade'nin yazdıkları üzerine ilavelerle eserin orijinal/özgün hale getirilmiş olduğundan söz edilmiştir. Diğer taraftan eldeki yazmanın metninde Kadızade yazar olarak da belirtilmiştir (vr. 5b). O zaman bu esere sadece Mehmet Said'in Risale-i

Edvar'ı diyerek Kadızade'nin adı dışarıda bırakılmamalıdır. Tersi bir uygulamada ise Mehmed Said'in özgün ilaveleri dışarıda kalacaktır. Eskilerin bu tip eserler için uyguladıkları adlandırma ile adlandırılmasının daha doğru olacağı ortadadır. Bu nedenle eserin yazıldığı dönemi yansıtan ifadelerle Zeyl-i Risale-i Edvar-ı Kadızade (yani Kadızade'nin Risale-i Edvar'ına ilaveler) olarak adlandırılması uygun görülmüştür.

Eserin Yazıldığı Tarih

Eserin ilk kaynağı olan Kadızade'nin ne zaman yaşadığı müzikolojik olarak problemlidir. Kadızade Tirevi'nin eseri üzerinde Uygun yüksek lisans tezi yapmıştır. Yüksek Lisans tezinde Kadızade'yi XV. Yüzyıl yazarı olarak göstermiştir. Bundan etkilenen bazı yazarlar araştırmalarında, Kadızade'yi XV. Yy müzik teorisyeni olarak değerlendirmişlerdir (Uygun, 1990, s. 4; Uslu, 2000, s. 461; Ertekin, 2012; Tıraşçı, 2017, s. 144). Uygun, 2016 yılında basılan kitabında en eski nüshanın 1676 tarihli olmasına rağmen "XVI. ve XVII. Yüzyıllarda yazılmış olabileceği" kanaatini (Uygun, 2016, s. 15, 100) ortaya koymuştur. Popescu-Judetzi Kadızade'yi XVII. Yüzyıl yazarı olarak değerlendirmiştir (Popescu-Judetzi, 2010, s. 13). Eldeki en eski tarihin bulunduğu Kadızade nüshası 1087/1676 tarihli, yani XVII. Yüzyılın ikinci yarısına aittir, bu tarih Popescu-Judetzi'yi doğrulamaktadır. Uygun, basılan tezinde bu en eski tarihli yazmayı A nüshası diyerek esas nüsha kabul etmiş (Beyazıt Devlet ktp., Veliyyüddin, nr. 3181, vr. 174b-181b), eldeki en eski metin olarak değerlendirmiş, araştırmasını bu metin üzerine kurgulamıştır (Uygun, 2016, s. 15, 34, 100, 101). 1676 tarihli Kadızade'nin eseri ve eserden yapılmış diğer nüshalar 48 terkiple biter. Uygun'un tezinde kullandığı diğer B (Köprülü Ktp, Fazıl Ahmet Paşa, nr. 275) ve C (Süleymaniye ktp. Nafiz Paşa, nr. 1503) nüshaları tarihlendirilmemiştir. Ayrıca tezde ve yayında bu iki nüsha arasındaki ilişki yeterince incelenmemiştir, yani hangisi diğerinden öncedir hangisi sonradır?, birbirinden kopya edilmiş midir?, kağıtların su-damgaları/filigranları hangi tarihlere işaret etmektedir? gibi sorular cevapsızdır. Oysa nüshaların içinde buldukları koleksiyonlar düşünüldüğünde, 100 yıl kadar bir ara ile B nüshasının 1676-90, C nüshasının 1770-90 yılları arasında yazılmış olabilecekleri tahmin edilebilir.

Bu makalede incelenen Atatürk Kitaplığı, MC, nr. K442'da bulunan eserin ferağ kaydında açıkça görülen Mehmet Said, eseri 1189/1775 tarihinde yazmış olduğunu belirtir. Eseri yazan kişinin müzisyen olabileceği ve muhtemelen III. Selim'in kafes hayatı yaşadığı şehzadelik döneminde ve müzikle ilgilenmeye başladığı bir sırada yazmış olduğu anlaşılmaktadır. Hızır Ağa'nın 1777'de yazdığı eserden iki yıl öncesinde yazılmıştır. Bu tarihler ve makalenin çeşitli yerlerinde ortaya konan bulgular, hayatı hakkında bilgi bulunamayan yazar Mehmed Said'in 1775 yılında Şehzade Selim'in etrafında yer alan bir mehter müzisyeni olduğu, neyzen olmadığı, Şehzade Selim'in etrafında yer alan Abdülbaki Nasır Dede gibi bazı müzisyenlerle tanıştığı çıkarımlarını yapmayı sağlamaktadır.

Eserin Kaynakları

Elimizdeki eserin başlıca kaynağı, Kadızade'nin edvarı olduğu tahmin edilmektedir, onunla ilgili araştırmalar konumuzu yakından ilgilendirmektedir. Ancak Mehmet Said'in eserindeki bazı cümleler Kadızade'nin 1676 tarihli eserinde yoktur (Uygun'un A nüshası). Bu durum Mehmed Said'in Kadızade Zeyilleri olarak değerlendirilebilecek diğer B ve C nüshalarına, hatta yeni yayınlanan 1642 Tarihli Anonim Edvar-ı Musiki'yi

(2016) kaynak olarak kullanmış olabileceğini düşündürmektedir. Bununla birlikte Kadızade metnine benzeyen 1642 Tarihli Anonim Edvar-ı Musiki'deki metin farklılıkları, Mehmed Said'in bu eseri görmüş olamayacağına işaret etmektedir.

Eserin İncelenmesi

Eser Kadızade'nin eserini barındırdığı için müziğin icadı, müziğin değeri, makam sınıflandırması, on iki makam, yedi avaze, dört şube ve 48 terkip, kozmoloji, on altı perde anlayışı Kadızade'nin yaşadığı dönemin tekrarıdır. Bu makalede eserin özgün bilgilerinden olan ebcet notası ile perdeler, makamlar kısmı ayrı başlıklar halinde ele alınmıştır. Makamların tanımları hem 1676 tarihli Kadızade döneminin ekolünü, hem de yazar Mehmed Said'in eserini yazdığı 1775 yılının ekolünü yansıması ile iki makam anlayışı ekolünü bir araya getirmiştir.

Müziğin İcadı: Mehmed Said, eserini yazarken müziğin icadı konusunu anlatarak başlar. Bu hikâyeye göre bir "Şeyh-i musikar", yani "yaşlı bir müzisyen" veya müzisyenlerin önderi bir yaşlı aynı zamanda edvar yazardır. İşte bu bilge kişi, Davud'un Zebur'unu okuyarak, aşk ile Hicaz, Irak ve İsfahan'ı dolaşmış, onları makam makam tespit etmiş, âşıkları ve büzürk köçeklerini dinlemiştir. Bu bilge kişi gökyüzü semahanesinde ayın raks ettiğini, meleklerin zikir ve sema ettiğini görmüş. Bu bilge kişinin hayretle inlemesini felekler işitmiş ve gözyaşını melekler görmüş. İnleyerek yatan bu bilge kişinin kulağına o esnada vahiy gibi bir güzel ses gelmiş. Belirsiz bir taraftan gelen bu ses, nağmeleri ve nakraları (vuruşları) içeren çok etkili bir sesmiş. Bu ses dönen feleklerin sesi imiş. Bu sesi dinleyerek on iki günde on iki ses işitmiş, on üçüncü gün ilk işittiği sese tekrar dönmüş, böylece on iki makamı hatırında tutmuş, bunları on iki burca benzetmiş, bunlara makam diyerek her birine ad vermiş. O yaşlı "şeyh-i musikar" makamlardan sonra bunları arttırmak istemiş ve iki makamı birbirine ekleyerek yedi avazeyi, sonra bunlardan dört daha yapıp dört unsura benzediği şubeleri ve son olarak yirmi dört adet daha besteleyip (telif edip) bunları günün 24 saatine benzetmiş ve onlara birer isim vermiş. Böylece müzikte asıl olan (3a) on iki makam yedi avaze dört şube ve yirmi dört terkip oluşmuş (vr. 3a-3b)".

Burada anlatılan hikâyeye müziğin icadı hakkında sembolik eski bir hikâyedir. Bu mitolojik hikâyeye aşağı yukarı, Kantemiroğlu'nda şekillenmeye başlamış ve zaman içerisinde bu şeklini almış bir hikâyedir. Bu mitolojik hikâyeye "niçin müzik?" sorusunu kısaca bertaraf etmektedir. Böylece müziğin ne olduğu sorgulanmadan, doğrudan müziği öğrenmeye sevk etmeyi amaçlayan bir anlatıdır. Aralarındaki ufak tefek farklarla hikâyeye zaman içinde bu şeklini almış olmaktadır. Yazar bu hikâyenin benzerinin yer aldığı Kantemiroğlu'nu kaynak olarak kullanmış olabilir mi? Hikâyenin metni Kadızade'nin metnine çok benzediğinden, "şeyh-i musikar" hikâyesinin yer aldığı Kantemiroğlu'nun eserini değil, kendisinden önce yazılmış Kadızade risalesini veya B ve C nüshalarından birini kullanmış olduğu ortaya çıkmaktadır.

Müziğin Değeri: Yazarın müziğin icadı hikâyesinden sonra müziğin değerli bir bilim olduğunu ortaya koymak için Kadızade'den alarak anlattığı iki hikâyesi daha vardır. Bunların müziğin icadı hikâyesine göre, olma olasılığı daha yüksektir, realiteye daha yakındır. Bunlardan birine "Nasrüddin Farabi ile Kemâleddin Buhari ve Ebu'ali İbn Sina" olmak üzere üç isimle başlar. Bunların üçü de aynı zaman diliminde yaşamamış olmalarına rağmen, anakronizm yapılarak bir algı oluşturulur. Okuyucunun zihninde üç değerli bilim

adamının adı canlandıktan sonra “bu azizler” diyerek konuya girer ve bunların terkipleri 48 adet yaptığını ve makamla ezan okumağı bunların çıkardığını, ardından Mısır’da din âlimlerinin makamla ezan okumağı yasaklamağa çalışmaları üzerine, bu azizler diyerek konuya girip, Nasreddin Farabi’nin etrafında hikâye gelişir. “Mısır’ın halifesi huzuruna varıb ahvali zikr idüb bahs idüb, bir deveyi üç gün üç gece aç ve susuz koyup, Halife’nin huzurunda devlet erkânı ve bütün âlimler toplandıktan sonra, o devenin önüne alaf/yiyecek ve su koydular, hemen hayvan yemeğe ve içmeğe meşgul oldu. Sonra o Şeyh Nâsırüddin bir köşeden ağaze idüb rehavi makamı ve zirgulede seyir edip, miskin deveye bir sada/müzik sesi peyda oldu, canına kar etti/işledi, hemen yemeği ve içmeyi bırakıp o sesi/sadayı dinleyib, gözlerinden yaş aktı. Şeyh hazretleri neyavi tamam idince o hayvan yine yemeğe ve içmeğe başladı. Bir daha ağaze edince o hayvan yine kendini yemeden çekti, üç defa böyle vaki oldu. Bundan sonra müteahhirin fukaha kitaplarında yazıp makamlarla ezan okuyan müezzin, harflerden sonra sesi güzelleştirmek için teganni ederse nesne lazım gelmez deyu müstahsen gördüler (vr. 3a-3b)”. Bu hikâye ile hem ezanın makamla okunabileceğini ve okunduğunu hem de müziğin değerli bir bilim olduğunu hem de din âlimlerinin bunu hoş gördükleri bilgisi okuyucuya tatlı bir üslupla aktarılmış, özetlenmiş oluyordu. “Mısırdaki geçen ve müzikten etkilenen deve hikâyesi” aslında ilk olarak Yusuf Kırşehirli Mevlevî’nin edvarında görülen XV. Yüzyıl başlarına ait bir hikâyedir. Orada hikâyenin kahramanı Safiyüddin Urmevi’dir (Doğrusöz, 2012, s. 57).

Devamında yazar hayvanların bile güzel sestem etkilendiklerini ve insanların etkilenmemesinin normal olmadığını dile getiren bir başka hikâyeyi, yine ünlü bir İslam ahlak kitabından İmam Gazali’nin yazdığı İhyau ulumi’-d-din adlı kitaptan aktarır. Bu hikâyeye (vr. 4a-5b) göre güzel sesli bir köle/oğlana sahip bir Arabın onun güzel sesini kontrollü kullanmaması sebebiyle ölen develeri üzerine, sorumlu tuttuğu ve kendisini dinlemediği için verdiği ceza üzerine kuruludur. Fakat sonundaki cümlesi vurucudur: “hayvanca hayvan hub sadayı dinleyip şevke gelsin, insan olası niçin şevke gelip zevk itmezsin” (vr. 5b) yani “hayvan, hayvan iken güzel sesi dinleyip şevke gelir de insan olan kişi nasıl olur da güzel sestem etkilenmez”. Uygun, hikâyenin İhya’da bulunduğunu tespit etmiştir (Uygun, 2016, s. 90).

Makam Sınıflandırması: Mehmed Said, makam sınıflandırması konusunda görüşünü iki şekilde anlatmaktadır. Birincisi “şeyh-i musikar”ın icat ettiği ve düzenlediği. İkincisi ise Farabi, İbn Sina gibi kişilerin terkipleri çoğalttığı, “onlar terkibi kırk sekiz itmiştir” (vr. 2b). Yazar bu konuda takip ettiği kaynağının yazarını da anmaktadır: “bu fakir ve hakir Kadızâde Tirevi dahi onların tarikinden çıkmayub (vr. 5b)” diyerek kaynağının makam sınıflandırmasına bağlı kalarak 12 makam, 7 avaze, 4 şube ve terkipler anlayışına bağlıdır. Eser bu fikir üzerine kuruludur. Eserin yazıldığı 1775’ten iki yıl sonra 1777’de eser yazan Hızır Ağa ise artık ağaze, şube, terkip gibi kelimelerin kullanılmadığını, hepsine makam dendiğini belirtir.

Makam sınıflandırması içinde on iki makam, yedi avaze, dört şube ve terkipler listesi: Yukarıdaki makam sınıflandırmasına göre on iki makam: Rast, irak, isfahan, zirefkentkuçek, uşşak, büzürk, zirgule, rehavi, hüseyni, hicaz, buselik, neva” (2b). Yedi avaze başlangıç ve bitiş perdelerine göre düzenlenmiştir, bu bilgiler aşağıda makamlar içinde verildiği için burada sadece yedi avazenin adı yazılacaktır: geveşt, nevrüz, selmek, şehnaz, hisar, gerdaniye, mâye. Kaynak olarak kullandığı Kadızade’nin eserinde yedi avaze listesi başlangıç ve bitiş perdeleri belirtilerek düzenlenmiş değildir. Bu açıdan Mehmed Said, Kadızade’nin eserine özgün ilavelerde bulunmuştur. Eserdeki dört şube ise şunlardır: Yegâh, düğâh, segâh, çargâh.

Terkipler konusunda yazar, terkiplerin sayısı ve 48 terkipte Kadızade'nin görüşlerini aktarır. Bu konuda bazı eserlerde farklı sayılarda terkiplerin olduğu da aktarılır: “Amma nice nüshalarda terkibi kırk sekizden ziyade buldum, bir risalede elli altı buldum ve bir risalede dahi, diyar-ı Acemde Sultan Üveys'e tutmuşlar, ol risalede altmış dört buldum (vr. 5b-6a)” der. Bu aktarımda en önemli bilgi Sultan Üveyse sunulan müzik teorisi kitabından söz edilmesidir, adı verilmemiştir. Bu eserin Tebrizli hattat Sayrafi'nin müzik eseri olabileceği tahmini dikkatle karşılanmalıdır (Uygun, 2016, s. 24). Ancak terkipler hakkında sonuç “terkibata nihayet yoktur (vr. 6a)” diyerek ifade edilir. Yazar Mehmed Said, terkipler konusunda ilk önce Kadızade'nin 48 terkiplerini topluca verir, bunlar eserdeki sırasıyla: Pençgâh, aşiran, nikriz, mahur, sazkar, türkihicaz, karcigar, nevaaşiran, bestehisar, acem, acemaşiran, nevrucacem, hisarek, nevrucrumi, nigar, zirkeşide, zemzeme, humayun, muhayyer, sünbüle, sipihr, rekib, uzzal, nihavendkebir, nihavendsağır, nihavendrumi, nühüft, gerdaniyebuselik, muhalifek, nevauşşak, zavili, nişaburek, bahrinazik, vechihüseyni, nevaacem, hicazmuhalif, isfahanek, çargahacem, huzi, gülizar, rahatulervah, zirkeşhaveran, ruyirak, besteisfahan, müstear, eviç, müberka, besteniğâr” (vr. 6a; Uygun'un yayınında 49 terkip sayılmaktadır. Bk. Uygun, 2016, s. 78, 79'da “çargâhacem”e iki defa yer verilmesinden kaynaklanmaktadır). Mehmed Said'in, Kadızade'nin eserinde bulunan bazı makamları ayrı bir seyirle de sayfa kenarlarına yaptığı ilavelerde verdiği görülür (21 kadarı), bu da eserin özgün taraflarındandır. Burada dikkat çekici olan “besteniğâr” makamının Kadızade'nin eserinde olduğu gibi terkiplerin en sonunda yer almasıdır, XV. Yüzyıl edvarlarında ise terkiplerin ilk sırasında yer almaktadır. Besteniğâr makamının bir makam sayılıp sayılmayacağı tartışması XVII. Yüzyıla aittir, bu sebeple terkiplerin sonuna alınmıştır. Bu durumu Uygun, Meragi'nin eserinde besteniğâr şubelerin en sonuncusu olarak anmasıyla birleştirerek hatalı bir yaklaşımda bulunmuştur. Meragi'yi takip eden oğlu Abdülaziz'in eserinde de besteniğâr son şubedir (Uygun, 2016, s. 100). Fakat her ikisi de şube olarak besteniğârâ önem vermişlerdir. XVII. yüzyılda terkiplerin en sonunda yer verilmesi değişimi ise Kantemiroğlu'nun açıkça yazdığı gibi bir terkip sayılıp sayılmayacağı tartışmasına dayanır.

Yazar Mehmed Said'in “Derkenar Zeyl”inde ilave ettiği 19 yeni makam ise yazmadaki sırasıyla: Rahatfeza, eviçmuhalif, eviçbüselik, segahmaye, hüzzam, sebzendersebz, arazbar, serrenkşuri, nigârnik, saba, araban, horasan, muhalifirak, uzzalacem, hisarbuselik, muhayyersünbüle, nevasünbüle, bayatimâye, zavil. Bunlar Kadızade'nin müzik risalesinde bulunmamaktadır. Mehmed Said'in kitabında “12 makam, 7 avaze, 4 şube, 48 terkip (toplam 71, bu Kadızade'nin eserindeki rakamla aynıdır) ve ilavelerle birlikte toplam 90 makam adı görülmektedir. Buna ilave edilen 2 makam adı ile birlikte 92 makam adı Mehmed Said'in eserinde yer almaktadır (açıklamalar için bk. “Makamlar” bölümü).

Tespit edilebildiği kadarı ile Kadızade'nin eserini yanlış okumalar yüzünden bazı araştırmalar ve çevirilerde “horezmi, rumirak, eviçirak, murakka, müberkaçargah, ıyd-i nazik” olarak görülen makam adları, Kadızade'nin eserinde yoktur, bunlar yanlış okuma veya imlalardan ibarettir. Bu makam isimlerine Mehmet Said'in eserinde de rastlanmaz.

Kadızade metninde de bulunan bahrinazik, büzürk, düğah, geveşt, hicaz, hisarek, huzi, isfahanek, müberka, müstear, nigar, nihavendkebir, nihavendrumi, nihaventsağır, nişaburek, rekib, sazkar, selmek, sipihr, vechihüseyni, zemzeme, zirefkentkuçek, zirgule (toplam 23) konusunda Mehmet Said'in makam tanımlarında farklı açıklamaları vardır.

Kozmoloji: Mehmed Said'in kitabında makamların astronomik ilişkilerinden kısaca söz edilir. Özel bir başlığı olmayıp, konuyla ilgili bilgileri genelde müziğin icadı mitolojisinde serpiştirmiştir. Hatta bir yerinde “felek devr-i harekâtı sadasından on iki ahz idub ba'dehu dört dahi te'lif idub, badehu yigirmi dört dahi te'lif itmiştir. Niçün? anıñün kim on iki makamı on iki burca, yedi agazei seb'a-i seyyareye, dört şubeyi çar-anasıra ve yigirmi dört terkibi gecenin ve gündüzün saatine teşbih itmiştir” (5b) diyerek özetler. Kitabında bu bilgiler Kadızade'nin eserinde bulunduğu gibidir, bu konuya ilavelerde bulunmamıştır.

Perdeler: Yazar kitabında perdeler konusuna, terkipler listesini verdikten sonra, makamları açıklamaya girerken yer vermektedir. “Geldik şimden geru makamatin avaze ve şubelerin ve terkibâtın ağazeleri ve seyirleri ve karargâhları vardır” (vr. 6b) diyerek “bilmek gerektir” ifadesiyle kurduğu cümlede makamları oluşturan başlangıç perdesi (: ağaze), seyir ve karar perdelerine (: karargâh) dikkat çeker ve bütün makamları “on altı perdenin içinde mevcut” (vr. 6b) diyerek icra edilebileceğini belirtir. On altı perdenin isimlerini Kadızade'nin ekolüne bağlı kalarak sıralar: “Evvelki rast, ikinci düğâh, üçüncü segâh, dördüncü çargâh, beşinci pençgâh, altıncı hüseyni, yedinci yine tiz- segâh, sekizinci tiz- rast, dokuzuncu tiz- düğâh, onuncu tiz- segâh, on birinci tiz- çargâh, on ikinci tiz- pençgâh, on üçüncü tiz- hüseyni” (vr. 6b). Yazar “bunlardan yukarıda perdeye ihtiyaç yoktur, ama aşağıda rast hanesinin altında kullanılan üç perde daha vardır: nerm-segâh, nerm-hüseyni, nerm-pençgâh (vr. 6b-7a). Bu perdelerle her kangi müzik havası çalmak istersen çalabilirsin, hangi perdeyi tutarsan tut, evvelkinin sekizinci oktavi (ahenk) olur: yedi tiz ve yedi nerm perde daha kullanılabilir. Perde arasına perde girmekle veya perde aşımakla yeni bir müzik havası meydana gelir” der. Yazarın on altı perdeden kastı on üç ana perde üçü nerm perdedir⁵. Yazarın eseri yazdığı 1775 yılından iki yıl sonra eser yazan Hızır Ağa'nın eserinde de on beş perdeden söz edilir (Uslu, 2009, s. 90-91) ise de sıralama ve isimlendirme farklıdır. Kadızade'nin verdiği bilgiye göre perdeler tablosu aşağıdaki gibidir:

[1. Oktav]		[2. oktav]	
1.	RAST	8.	TİZ-RAST
2.	DÜĞÂH	9.	TİZ-DÜĞÂH
3.	SEGÂH	10.	TİZ-SEGÂH
	Nerm-segâh		
4.	ÇARGÂH	11.	TİZ-ÇARGÂH
5.	PENÇGÂH	12.	TİZ-PENÇGÂH
	Nerm-pençgâh		
6.	HÜSEYİNİ	13.	TİZ- HÜSEYİNİ
	Nerm-hüseyni		
7.	TİZ-SEGÂH		

5 Nerm perde: “yarım perde” anlamındadır. Tabloda görüldüğü gibi “nerm” kelimesini tam perde isimleriyle birlikte kullanmaktadır, nerm perdelerine ayrı bir isim vermemektedir.

Diğer taraftan Kadızade'nin topluca perdeleri verdiği yere bakılarak yapılan yukardaki tablo yanıltıcıdır, çünkü Kadızade'nin makam tanımlarında “ıraq, aşiran” gibi perdelerin olduğu görülmektedir. Uygun, Kadızade Tirevi (2016) çalışmasında perdeler konusunu yeterince inceleyip değerlendirmemiştir. Mehmed Said'in farklı makam tanımı ilavelerinde de “neva, aşiran, eviç, muhayyer, nim-hicaz” gibi farklı perde adlarına rastlanır. Bu durum perdeler konusunda Mehmed Said'in iki farklı ekolü eserinde bir araya getirmiş olduğunu göstermektedir.

Ebcetle Perdeler: Buraya kadar anlatılanlardan yazarın metinde andığı 16 perde ile Kadızade'nin ekolünü takip etmekte olduğu anlaşılmaktadır, fakat eserin sonunda ayrıca ebcet sembolleriyle 38 perdenin listelenmiş olduğu görülür. Hatalı yazılmış olan ebcet notasyonu ile perdeler, yazara en yakın tarihte, 1794'da eser yazan Abdülbaki Nasır Dede'nin perdeleriyle aynıdır, sadece yazım sırasında kaydırma yapılmıştır. Yapılan karşılaştırma ve düzeltilmiş haliyle 38 perde şöyledir: A yegâh; B pes bayati; C pes hisar; D aşiran; H acemaşiran; V ıraq; Z geveşt; H rast; T şuri; Y zirgüle; YA dügâh; YB kürdi; YC segâh; YD buselik; Yh çargâh; YV saba; YZ hicaz; YH neva; YT bayati; K hisar; KA hüseyini; KB acem; KC eviç; KD mahur; Kh gerdaniye; KV şehnaz; KZ muhayyer; KH sünbüle; KT tiz-segâh; L tiz-buselik; LA tiz-nişabur; LB tiz-çargâh; LC tiz-saba; LD tiz-hicaz; Lh tiz-neva; LV tiz-bayati; LZ tiz-hüseyini; LH tiz-acem. Perdeler Abdülbaki Nasır Dede'nin Tahririye'si ile karşılaştırılmıştır (Uslu-Doğrusöz, 2009, s. 38). A hariç B-YD arası perdeler birer perde kaydırılarak hatalı yazılmıştır, yukarıdaki sıralamada doğru perde adları karşılıkları yazılarak düzeltilmiştir. YV-LH arası perde adlarında farklılık görülmemiştir.

Eserin en önemli sorunu burada başlamaktadır. Eserde iki farklı perde anlayışı olduğu ortadadır. Birincisi on altı perdeden oluşan ve rastla başlayan perdeler anlayışı, diğeri yegâhla başlayan perdeler anlayışıdır. Bu iki farklı perde anlayışı aynı yazarın görüşü olamaz. Yazar her iki görüşü bir arada aktarmağa çalışsa idi, ebcet notasyon kısmını metin içinde yazardı. Ebcet notasyonunun içerdeki Kadızade perdelerinden farklı oluşu, bu notaların eserin dışında oluşu başkası tarafından yazıldığını göstermektedir. Eserde sahibi olduğuna dair kapaktaki yazı ile ebcet notasyon yazısının birbirine çok benzemekte oluşundan bu ilaveyi yapan kişinin Abdülkadir Mevlevi olduğu ileri sürülebilir. Bu ilave perdeler eserin yazıldığı 1775 yılından sonra, 1794 öncesinde yapılmış olmalıdır. Fakat yanlış yazılımlı bir deneme olduğu fikrini de doğrulamaktadır. Bu nedenle Abdülbaki Nasır Dede'nin perdeleriyle karşılaştırması yapılmıştır.

Makamların Tanımları: Eserde yer alan makam, avaze, şube ve terkiplerin hepsine günümüzde makam dediğimiz için, burada makam başlığı altında toplanmıştır. Metinde bazı makamların hem Kadızade ekolü, hem de daha sonra oluşan bir ekolle iki türlü açıklandığı görülmüştür (yukarıda 21 adet olduğu belirtilmiştir). Özellikle “derkenar zeyl”de yer alan makamlar Kadızade'nin görüşlerine bakılırsa, ondan farklı yeni bir ekolü yansıtmaktadır. Bu açıdan her iki ekolle yazılmış aynı adı taşıyan makamlar önce Kadızade, sonra zeyildeki olmak üzere aşağıda bir arada, aynı başlık altında verilmiştir. Kaynaktaki varaklar korunmuştur. Mehmet Said'in yazdığı Muallim Cevdet, nr. K442 yazmasında sahife kenarlarına kaydedilmiş makamların herhangi bir düzenle yerleştirilmediği anlaşılmıştır. Sadece kenarlarda yer alan makamlar alfabetik sırayla “bahrinazik, besteisfahan, büzürk, dügâh, geveşt, hisarek, humayun, huzi, isfahanek, müberka, nigar, nihavendsagir, nihâvendkebir, nihavendrumi, nişabur, rekib, sazkar, selmek, sipihr, vechihüseyini, zavil, zezeme, zirefkendkuçek, zirgüle” olup, makamlar hakkında verilen bilgiler

alfabetik olarak aşağıya yerleştirilmişlerdir. Eserde yer alan makamların sırası bu makalede daha önce yer alan “on iki makam, şubeler ve terkipler” başlığını taşıyan bölümde sıralanmıştır. Aşağıda tanımını vermediği sultaniirak, nevasünbüle gibi makam adlarıyla birlikte 93 makam adını eserinde anmış demektir:

Acem, eserde 10. terkiptir, tanımını “hüseyini üstündeki segâh hanesini, hüseyini hanesine yaklaştırıp, o haneden ağaze edip, inip aşağı düğâh hanesinde karar eder şeklindedir. Azizim, acem terkibi için, eğer çenk yâ kanun çalarsan, hüseyini hanesi üstündeki segâh hanesinin kıllarını bir miktar gevşedesin, o perdeden ağâze edip inip, aşağı düğâh hanesinde karar edesin. Eğer tanbur çalarsan hüseyini hanesi üstündeki segâh hanesini sürüp hüseyini hanesine yakınlaşarak seyir eyle. Eğer miskâl çalarsan hüseyini hanesi üstünde ki segâh hanesinin bir miktar mumunu çekersen, sahih acem olur” (vr. 14b-15a). 1676 yıllarında acem ile nevruzacemin karıştırıldığına nevruzacemin tanımını yapılırken değinilir.

Acemaşiran, eserde 11. terkiptir, “acem makamını tamamlayarak ağaz edip uşşak karar edesin” (15a) diye tanımlanmıştır.

Araban, eserde Mehmed Said’in kenar ekinde geçen makam ilavesidir, tanımını “neva nim-hicaz buselik perdesinde ve düğâh bûselik çârgâh neva nim-hicaz hicazi çârgâh segâh ve düğâh karar eder” (vr. 12b) şeklindedir.

Arazbar, eserde Mehmed Said’in kenar ekinde geçen makam ilavesidir, tanımını “asl-ı gerdaniye acem ve hüseyini ile hisâr beyninde bir nim ile icra badehu hüseyini ve nim-i mezkûr ve neva ve çârgâh segâh ve düğâh karar ede” (vr. 10a) şeklindedir.

Aşiran, eserde 2. terkiptir, tanımını “hüseyini tamam ağaze edib rast hanesinde karar ider” (14a) şeklindedir.

Bahrinazik, eserde 33. terkiptir, “tiz-düğah hanesinden hicaz gösterip segâh yüzünden inip aşağı nerm-düğah hanesinde karar edersin” (17b). Mehmed Said’in Derkenar Zeyl’inde bahrinazik, “hicaz, segâh ile düğâh karar eder” şeklinde aynıdır. Fakat tanımın devamında bahrinazikin başka bir tarifini değerlendirerek “diğer hükmü müstear makamı edası gibidir” (vr. 6b) der. Makamın bazı araştırmalarda görülen iydinazik imlası yanlıştır.

Bayatimâye, eserde kenar ekinde adı geçen Mehmed Said’in makam ilavesidir (16b), tanımını verilmemiştir.

Bestehisar, eserde 9. terkiptir, tanımını “hüseyini hanesi üstündeki segâh hanesinden ağâze edip hisar yüzünden inip aşağı rast hanesinde karar eder” (14b) şeklindedir.

Besteifahan, eserde 44. terkiptir, “ısfahan tamam ağâz edip, inip irak karar edersin” (18b). Mehmed Said’in Derkenar Zeyl’inde (vr. 5a) tekrar yer alan besteifahanda aynı tarif yer alır.

Bestenigâr, eserde 48. terkiptir, tanımını “tiz-rast hanesinden ağaz edip çârgâh hanesinde karar idersin” (18b) şeklindedir.

Buselik, eserde 12 makamın onuncusudur, “segâh hanesini çârgâh hanesine yakın edip hüseyini hanesinden ağaze edip aşağı gidip pençgâh ve çârgâha yakın olan segâh hanelerin seyir edip inip düğâh hanesinde karar edesin (10a). Seyirde ve kararı aynı hüseyini gibidir, ancak farkı segâh hanesidir. Azizim, buselik

makamı için, eğer çenk ya kanun çalarsan segâh hanesinin kıllarını bir miktar çekersen, çargâh hanesinin kıllarına beraber olmalı, buselik olur. Eğer miskal çalarsan segâh hanesinin içine bir miktar mum bırakasın. Eğer tanbur çalarsan segâh hanesi perdesini çargâha yakın edesin, teganni bir miktar daha bundan sürüb çargâha biraz daha yakın edesin” (vr. 10a).

Büzürk, eserde 12 makamın beşincisidir, “çargâh hanesinden ağâze edip aşağı gidip irak karar eder. Yani çargâh hanesinden agaze edip aşağı gidip segâh ve düğâh ve rast hanelerin seyir edip inip aşağı nerm-segâh hanesinde karar ider, ama seyir ederken zaman zaman segâh hanesini aşırur, büzürk böylecedir” (8a-b). Derkenar Zeyl’de büzürk, “hüseyinden buselik nimi ile düğâhtan inip âşirana dek gösterip sonra düğâhı gösterir ve rast perdesinde karar” (vr. 2a) kılar, ayrıca makamın “ferah-ı muris” veya “ferah-ı meveddet” yani rahatlatıcı özelliği olduğu belirtilir.

Çargâh, eserde dört şubenin dördüncüsüdür, biraz “zengule ola nev-i enva kendi hanesini söylemiş idik, segâh hanesi üstünde idi. Kendi hanesinden ağâze edip aşağı gidip segâh ve düğâh ve rast hanelerin seyr edip yine kendi hanesinden çıkar. Kendi hanesinden yukarı zirgule için pençgâh hanesi çargâh hanesine yakın olmasıdır, o perdeye uğrayıp yukarı hüseyini hanelerini seyir edip gelip yine kendi hanesinde karar ider. Çargâhın ağazı ve karargâhı yine kendi hanesidir” (13b-14a).

Çargâhacem, eserde 38. terkiptir, “çargâh tamam ağaze edip acem karar edersin” (18a).

Dilkeş, Mehmed Said’in ilavesidir, ayrıca Kadızade metninde zirkeşhaveran olmak üzere iki farklı imla ile görülen ve tanımından eş anlamlı olduğu anlaşılan makam buradaki listede “Zirkeşhaveran” imlasıyla yer almaktadır, oraya bakılmalıdır.

Düğâh, eserde dört şubenin ikincisidir, biraz “kuçek ola, nev-i enva kendi hanesini söylemiş idik, rast hanesi üstünde olur, ağazı ve karargâhı yine kendi perdesidir. Kendi hanesinden aşağı rast hanesini seyir ederken kendi hanesinden yukarı segâh ve çargâh hanelerini seyir eder” (13a-b). Derkenar Zeyl’de düğâh şûbesi, “nim zirgule düğâh segâh ve çargâh hüseyini sonra çargâh neva çargâh segâh zirgule düğâhta karar olunur” (vr. 8b) şeklinde açıklanmıştır.

Eviç, eserde 46. terkiptir, “tiz-segâh ağaze edip nerm-segâh hanesinde karar edersin” (18b).

Eviçbûselik, eserde kenar ekinde geçen Mehmed Said’in makam ilavesidir, “eviç ve hüseyini ve neva ve nim-hicaz ile tekrar ve hüseyinden yine neva ve çargâha ve nim-bûselikden düğâha dek düğâh karar” (vr. 3a) şeklinde tanımlanmıştır.

Eviçmuhâlif, eserde kenar ekinde geçen Mehmed Said’in makam ilavesidir, tanımı “eviç nim hicaz ile düğâha inüb kârar ide tekrar eviç gösterir” (vr. 2b) şeklindedir.

Gerdaniye, eserde yedi avazenin altıncısıdır, Mehmed Said, Kadızade’den farklı olarak gerdaniye avazesinin başlangıç ve bitiş perdesini rast-hüseyini olarak (vr. 3a) daha başlangıçta vermiştir. Makamın tanımı “hüseyini rastdan gerdaniye hâsıl olur, tiz- rast hanesinden ağaze edip ısfahan yüzünden inip aşağı nerm-rast hanesinde karar ider. Yani tiz-rast hanesinden ağaze edip aşağı gidip segâh hüseyini pençgâh çargâh segâh düğâh hanelerini seyir edip inip aşağı nerm-rast hanesinde karar eder” (12b-13a) şeklinde yapılmıştır.

Gerdaniyebuselik, eserde 29. terkiptir, “gerdaniye gibi başlar, tiz-rast hanesinden ağaz edip inip aşağı buselikte karar edesin” (17b) şeklinde tanımlanmıştır.

Geveşt, eserde yedi avazenin ikincisidir, Mehmed Said, Kadızade'den farklı olarak geveşt avazesinin başlangıç ve bitiş perdesini rehavi-hüseyini olarak (vr. 3a) daha başlangıçta vermiştir. Makamın tanımını “pes imdi hüseyini ile rehaviyi toplayıp adına geveşt konmuştur” şeklindedir. Sonrasında çalgılarda nasıl olacağı anlatılır. “Azizim, geveşt makamı için, eğer çenk ya kanun çalarsan pençgâh hanesin kıllarını bir miktar gevşedesin, hüseyini hanesinden ağâze edip hemen hüseyini gibi seyir edip düğâh hanesinde karar idersin. Eğer miskal çalarsan pençgâh hanesinin bir miktar mumunu çekesin. Eğer tanbur çalarsan çargâh hanesiyle ve pençgâh hanesinin arasına bir perde bağlasan hemen hüseyini gibi seyir eyle” (11b). Mehmed Said ayrıca Derkenar Zeyl'de geveşti, “hüseyinin tamamını edâ ile icra edip sonra tamamen rast kararı nim-rast karar eder” (vr. 5a) yani hüseyini-rast şeklinde farklı bir tanımda verir.

Gülizar, eserde 40. terkiptir, “tamamen huzi ağaz edip çıkıp yine düğâh hanesinde karar edersin” (18a) şeklinde tanımlanmıştır.

Hicaz, eserde 12 makamın dokuzuncusudur, “ağâze hanesi pençgâh hanesidir ve karargâhı düğâh hanesidir. Yolu budur ki çargâh hanesine yakın edip pençgâh hanesinden ağâze edip aşağı gidip, (9b) o perdeye uğrayıp ondan sonra segâh hanesinden inip düğâh hanesinde karar edersin. Azizim, hicaz makamı için, eğer çenk ya kanun çalarsan çargâh hanesinin kıllarını bir miktar çekesin pençgâh hanesinden ağaze edip düğâh hanesinde karar edersin, hicaz olur. Eğer tanbur çalarsan çargâh hanesiyle pençgâh hanesinin arasına bir perde bağla, doğru hicaz olur. Eğer miskal çalarsan çargâh hanesinin içine bir parça mum bırak sahih hicaz olur” (9b-10a). Mehmed Said'in Derkenar Zeyl'inde hicaz tarifi, “hisarek icrası ile uzzal yüzünden kaide-i hicaz ile düğâh karar eder” (vr. 13a) şeklindedir.

Hicazmuhalif, eserde 36. terkiptir, tanımını “hicaz tamam ağaz edip acem karar edersin” (18a) şeklindedir.

Hisar, eserde yedi avazenin beşincisidir, Mehmed Said, Kadızade'den farklı olarak hisar avazesinin başlangıç ve bitiş perdesini büzürk-rast olarak (vr. 3a) daha başlangıçta vermiştir. Makamın tanımını “rast ile büzürkten hisar hâsıl olur. Hüseyini hanesi üstündeki segâh hanesinden ağaze edip aşağı gidip hüseyini pençgâh çargâh hanelerin seyir edip inip segâh hanesinde karar eder. Amma ağaze ettiği haneden yukarı tiz-rast ve tiz-düğâh hanelerin seyir eder ve karargâhı aşağı düğâh ve rast hanelerini seyir eder” (12b) şeklinde yapılmıştır.

Hisarbuselik, eserde Mehmed Said'in kenar ekinde geçen makam ilavesidir, “hisârı nevaya dek icradan sonra buselik hükmü ile düğâh karar eder” (vr. 16a) şeklinde tanımlanmıştır.

Hisarek, eserde 13. terkiptir, “tiz-düğâh hanesinden ağaze edip aşağı gidip tiz- rast hanesinden segâh hanesine geldiği vakit hüseyini ve pençgâh hanelerini aşırıp çargâh ve segâh hanelerini seyir edip aşağı inip düğâh hanesinde karar edesin” (15b). Mehmed Said'in Derkenar Zeyl'inde hisarek, “hüseyini hisar yüzünden segâh ve yine ısfahan yüzünde segâh karar eder” (vr. 7a) şeklinde seyri ve karar perdesi farklıdır.

Horasan, eserde Mehmed Said'in kenar ekinde geçen makam ilavesidir, “bayatinin tamamını icra ile

uşşakta karar ile sonra vechihüseyini icrası ve düğâh, sonra uzal zirgule ile düğâh terkinde karar eder” (vr. 14b) şeklindedir.

Huzi, eserde 39. terkiptir, “buseliği tam ağaze edip acem karar edersin” (18a). Mehmed Said’in Derkenar Zeyl’inde huzi, “neva çargâh segâh segâhtan rasta düğâhsız giriş, sonra düğâhta karar eder” (vr. 5a) şeklinde farklıdır.

Hümayun, eserde 18. Terkiptir. Humayun “zirguleyi tam ağâz edip rehavi karar eder” (15b) şeklinde kısaca tanımlanmış ancak sonra açıklama yapılmak zorunda hissedilmiştir. “Bu mezkurâtın rehâvi karar itmesi budur ki rast hanesiyle düğâh hanesinin arasına bir perde girip dahi ol perdeye ve rast hanesine uğramak ile rehâvi olur” (15b-16a) tanımı eksiktir, karar yeri düğâh ile bitmelidir. “Azizim, humayun terkihi için, eğer çenk ya kanun çalarsan rast hanesi altında olan nerm-segâh hanesini rast hanesine beraber çekesin ve rast hanesini düğâh hanesiyle bu hanenin arasına çekesin. Telin ile eğer tanbur çalarsan rast hanesiyle düğâh hanesinin arasına bas. Eğer miskal çalarsan rast hanesi altında olan nerm-segâh hanesinin içine mum koyup rasta hanesine beraber eyle ve rast hanesine dahi bir miktar mum koyup düğâh hanesiyle o perdenin arasına eyle, rehavi olur” (16a). Mehmed Said, önceki tanımdaki karar perdesi eksikliğini fark etmiş olmalı ki Derkenar Zeyl’de hümayun, “nevadan nim hicaz ile rasta inip ve rast ile irak arasındaki nemi ve rastı gösterip düğâh perdesinde karar eder” (vr. 4a) şeklinde tanımlamıştır.

Hüseyini, eserde 12 makamın sekizincisidir, “pençgâh hanesi üstünde ağaze hanesini demiş idik, o haneden ağaze edip aşağı gidip pençgâh ve çargâh ve segâh hanelerini seyr edip inip düğâh hanesinde karar eder” (9b).

Hüzzam, eserde kenar ekinde geçen Mehmed Said’in Zeyl’indeki makam ilavesidir, “nim-hicaz ile hicaziden neva ve hüseyini ve nim-acem ile gerdaniye hükmüyle ve muhayyer, sonra mezkûr kâideyle nim-hicaz perdesinde karar eder” (vr. 6a). Bu bilgi Mehmed Said’in ilavesiyle derkenarda olmasına rağmen ayrıca “Derkenar Zeyl”de bir başka hüzzam tanımı, “segâh ve çargâh neva nim-hisardan eviç gösterip, yine eviçten nim-hisar ile kararı segâh olur” (vr. 8a) şeklinde verilmesi eserde iki tip hüzzamdan söz edildiğini göstermektedir. Bu yönüyle hüzzamın bir kaç türünden bahseden Abdülbaki Nasır Dede’nin eserine kaynaklık etmiş olabilir.

Irak, eserde 12 makamın ikincisidir, “ağaze hanesi düğâh hanesine ve karargâh hanesi rast hanesi altında olan nerm-segâh hanesinde karar eder, ondan aşağı nerm-hüseyini ve nerm-pençgâh hanelerini seyr eder, amma ağaze hanesinden yukarı segâh ve çargâh hanelerini seyr eder” (7b) şeklinde tanımlanmıştır.

İsfahan, eserde 12 makamın üçüncüsüdür, “ağaze hanesi pençgâh hanesidir, ondan yukarı hüseyini hanesine seyr edüb aşağı gidip çargâh ve segâh hanelerin seyr edip inip aşağı düğâh hanesinde karar eder” (7b-8a) şeklinde tanımlanmıştır.

İsfahanek, eserde 37. terkiptir, “İsfahan tam ağaze edip acem karar edersin” (18a). Aynı makam Mehmed Said’in Derkenar Zeyl’inde, “İsfahan icrâsından sonra segâh karar eder” (vr. 13a) şeklinde farklı karar perdesiyle tanımlanmıştır.

Karcıgar, eserde 7. terkiptir, “buselik tamam ağaze edip inip rast hanesinde karar eder” (14b) şeklinde tanımlanmıştır.

Mahur, eserde 4. terkiptir, “gerdâniye gibi tiz-rast hanesinden ağaze edip uşşak yüzünden inip aşağı nerm-rast hanesinde karar eder” (14a) şeklinde tanımlanmıştır.

Mâye, eserde yedi avazenin yedincisidir, Mehmed Said, Kadızade'den farklı olarak maye avazesinin başlangıç ve bitiş perdesini uzal-rast olarak (vr. 3a) daha başlangıçta vermiştir. Ancak sonrasında yer alan makam tanımından bunun hatalı yazım olduğu, doğrusunun irak-rast olması gerektiği anlaşılmaktadır. Makamın tanımını “irak ile rasttan hâsıl olur, ağazı ve karargâhı düğâh hanesidir. Düğâh hanesinden ağaz edip aşağı gidip rast ve nerm-segâh ve nerm-hüseyini ve nerm-pençgâh hanelerin seyir edip çıkıp yine düğâh hanesinde karar edesin” (13a) şeklinde tanımlanmıştır.

Muhâlifek, eserde 28. terkiptir, “hüseyini hanesi üstündeki segâh hanesinden ağaz edip aşağı hicazda karar edesin” (17b) şeklinde tanımlanmıştır.

Muhâlifirak, eserde Mehmed Said'in derkenar zeylinde geçen makam ilavesidir, bu makamın “sultaniirak” ile aynı olduğundan başka “zirkeşidehaveran tabir olunandır” (vr. 15a) şeklinde bir açıklama yer almaktadır, muhalifirak makamı tarifi verilmemiştir.

Muhayyer, eserde 19. terkiptir, “tiz-düğâh hanesinden ağaze edip hüseyini yüzünden inip aşağı nerm-düğâh hanesinde karar edersin” (16a).

Muhayyersünbüle, Mehmed Said'in kenar ekinde geçen makam ilavesi “muhayyersünbüle” (vr. 18b) tarifi metinde verilmemiştir.

Müberka, eserde 47. Terkiptir, makam “çargâh ağaz edip segâh karar idersin” şeklinde tanımlanmıştır. Bu makam ayrıca Mehmed Said'in Derkenar Zeyl'inde, “ancak saba perdesi icrası ile ve düğâh ve zirgüle perdesinde rastsız ve acemaşiransız segâh karar eder” (vr. 14a) şeklinde açıklanmıştır.

Müstear, eserde 45. terkiptir, “uzal tamam ağaz edip rast hanesi altında olan nerm-segâh hanesinde karar edersin”. Ayrıca Mehmed Said'in Derkenar Zeyl'inde müstear, “segâh nim-hicaz neva ve nevadan nim-hicaz segâha hükm-ü bâlası eviç perdesine dek evvelki kaide üzere segâha ve nim-kürdiye kararı segâh olur” (vr. 8a) şeklinde farklı bir tanımla verilmiştir.

Neva, eserde 12 makamın on birincisidir, “ağaze pençgâh hanesi olup karargâhı düğâh hanesidir. Azizim, neva makamı için, eger çenk ve kanun çalarsan hüseyini hanesinin kıllarını ve üstündeki segâh hanesinin kıllarını bir miktar gevşedesin dahi pençgâh hanesinde ağaze gevşedip, hüseyini ve segâh hanelerin seyir edip aşağı gidip pençgâh ve çargâh ve segâh hanelerin seyir edip inip düğâh hanesinde karar edesin. Eğer tanbur çalarsan hüseyini hanesiyle pençgâh hanesinin arasına bir perde bağla. Zikir olunan gibi seyir eyle sahih neva olur” (10b-11a).

Nevaacem, eserde 35. terkiptir, makam “nevayi tam ağaze edip acem karar edersin” (18a) şeklinde tanımlanır.

Nevaşiran, eserde 8. terkiptir, makam “neva tamam ağaze edip uşşak hanesinde karar eder” (14b) şeklinde tanımlanır.

Nevasünbüle, eserde Mehmed Said’in kenar ekinde geçen makam ilavesidir (vr. 18b), tanımı verilmemiştir.

Nevauşşak, eserde 30. terkiptir, “tiz-dügâh hanesinde neva ağaz edip inip rastta uşşak gösterip karar edersin”. Diğer bir çeşit tanım “neva ağaz edip inip uşşak edip çıkıp rastta karar edersin” (17b) şeklinde verilmiştir.

Nevruz, eserde yedi avazenin ikincisidir, Mehmed Said, Kadızade’den farklı olarak nevruz avazesinin başlangıç ve bitiş perdesini rehavi-hicaz olarak (vr. 3a) daha başlangıçta vermiştir. Makamın tanımı Kadızade metninde “hicaz ile rehaviden nevruz hâsıl olur, ibtida ağaze geveşt için tabir olan pençgâh hanesinden ağaze edip çargâh ve segâh hanelerin seyir edip inip dügâh hanesinde karar idersin” (11b) şeklindedir.

Nevruzacem, eserde 12. terkiptir, “hüseyini hanesi üstündeki segâh hanesiyle hüseyini hanesinin arasına bir perde girer, tiz-dügâh ve tiz-rast ve segâh haneleriyle o perdeye gelince nevruz olur, aşağı gidip acem karar edesin” (15a). Nevruzacem için ayrıca “bu sözü ehli bilür, niceler vardır ki acem firudâşt ederler dahi nevruzacem budur derler, bilmediklerindedir” (15a) notunu düşmüştür, fakat bu not Kadızade’den kalmadır. Nevruzacem konusundaki tartışmanın 1676 yıllarına ait olduğu anlaşılmaktadır.

Nevruzrûmi, eserde 14. terkiptir, “ısfahan yüzünden hicaz ağaz edip inip dügâh hanesinde karar edesin” (15b).

Nigâr, eserde 15. terkiptir, Kadızade metninde “acem tamam ağaze edip rehavi karar edesin” (15b) tanımlanmıştır. Bu makam için ayrıca Mehmed Said’in Derkenar Zeyl’inde ilave ettiği tanım, “gerdaniyenin hükmünü icradan sonra çargâh perdesinde karar eder” (vr. 17a) şeklinde Kadızade tanımından farklıdır.

Nigârnîk, eserde Mehmed Said’in kenar ekinde Zeyl’de geçen makam ilavesidir, “çargâh kâidesinden sonra rehavi yüzünden rast karar eder” (vr. 12a).

Nihaventkebir, eserde 24. terkiptir, “tiz-dügâh hanesinde hicaz edip hüseyini hanesinden inip aşağı hicaz karar edersin” (16b). Ayrıca Mehmed Said’in Derkenar Zeyl’inde nihavendkebir, “hicaz neva hüseyini nim-acem gerdâniye ve yine acem hüseyini ve neva çargâh nim-kürdi ile rast sonra nevada karar eder” (vr. 11a) diye Kadızade’den farklı tanımlanmıştır.

Nihaventrumi, eserde 26. terkiptir, “tiz-dügâh hanesinden hicaz ağaze edip sünbüle gibi kuçek karar edersin. Tiz-dügâh hanesinde hicaz olması budur ki tiz-rast hanesin tiz-dügâh hanesine yakın etmekle hicaz olur, yani tiz-dügâh hanesinden hüseyini hanesine gelince hicaz olur. Azizim, nihavendrumi terkibi için, eğer çenk ya kanun çalarsan tiz-rast hanesinin kıllarını bir miktar çekesin. Eğer tanbûr çalarsan tiz-rast hanesinde perde sürüb tiz-dügâh hanesine yakın edersin. Eğer miskal çalarsan tiz-rast hanesinin içine bir parça mum bırakasın, sahîh hicaz olur” (17a). Ayrıca Mehmed Said’in Derkenar Zeyl’de ilavesiyle nihavendrumi, “rast neva ve çargâh nim-kürdi ile dügâh rast perdesinde karar eder” (vr. 11b) diye Kadızade’den farklı tanımlanmıştır.

Nihaventsagir, eserde 25. terkiptir, Kadızade metninde “tiz-dügâh hanesinden hicaz ağaz edip aşığa gidip çargâh hanesinde karar edersin” (16b) şeklinde tanımlanmıştır. Ayrıca Mehmed Said’in Derkenar Zeyl’inde nihâvendsagir, “rast ve dügâh nim-kürdi badehu çargâh ve nim-saba ile çargâh kürdi dügâh ve rast dügâh karar eder, bir başka rivayette segâh karar olur” (vr. 10b) şeklinde Kadızade tanımından farklıdır.

Nikriz, eserde 3. terkiptir, “hicaz tamam ağaze edip rast hanesinde karar eder” (14a).

Nişaburek, eserde 32. terkiptir, “pençgâh hanesinden neva ağaze edip yukarı hüseyini hanesini dahi seyir edip aşığa gidip çârgâh hanesinde çârgâh yüzünden gösterip segâh hanesinden segâh gösterip inip dügâh hanesinde karar edersin” (17b). Ayrıca Mehmed Said kenar Zeyl’inde nişabur(ek), “neva ve hüseyini ve neva ve nimün-nim ile buselik ile kararı dügâh eder” (vr. 9b) şeklinde tanımlamıştır.

Nühüft, eserde 27. terkiptir, “tiz-dügâh hanesinden İsfahan ağâze edip aşığı hicazda karar edesin” (17a) şeklinde tanımlanmıştır.

Pençgâh, eserde 1. terkiptir, “İsfahan tamam ağaze edip rast hanesinde karar eder” (14a) şeklinde tanımlanmıştır.

Rahatfeza, eserde kenar ekinde Zeyl’de geçen Mehmed Said’in ilk makam ilavesidir, “hüseyini acem gerdaniye sonra acem nim ile dügâhtan inip tekrar çârgâhdan rasta dek ve İrak perdesinde karar eder” (vr. 1b) şeklinde tanımlanır.

Rahatülervah, eserde 41. terkiptir, “hicaz tamam ağâz edip İrak karar edersin” (18a) şeklinde tanımlanmıştır.

Rast, eserde 12 makamın ilkidir, “kendi hanesi bütün perdelerin başıdır, rastın ağazesi ve karargâhı yine kendi perdesidir. Amma şu da bilinsin ki bir sada ağaze edip dura, hareket etmeye, ne olduğu anlaşılmaz, illa meğer ya aşığı veya yukarı seyir etmek gerektir ki ne olduğu anlaşılsın. Şimdi rast dahi kendi hanesinden ağaze edip aşığı gidip nerm-segâh ve nerm-hüseyini ve nerm-pençgâh hanelerini seyir edip kendi hanesinden yukarı dügâh ve segâh ve çargâh hanelerini seyir edip gelip kendi hanesinden karar eder. İşte rast olması bu haneleri seyir etmektir. Daha yukarı seyr eder amma gayrı hava olur” (7a-7b). Mehmed Said, rast perdesine aynı zamanda yegâh dendiğini yegâh şubelerini açıklarken belirtmektedir.

Rehâvi, eserde 12 makamın yedincisidir. Makam “İbtida ağaze hanesi zengule için çargâha yakın olan pençgâh hanesinden ağaze edip aşığı gidip çargâh ve segâh hanelerin seyir edip inip dügâh hanesinde karar eder, amma dügâh hanesiyle rast hanesinin arasına bir perde girip dahi o perde rast hanesini seyir edip çıkıp dügâh hanesinde karar eder” şeklinde tanımlanır. Devamı “Azizim, rehavi makamı için, eğer çenk ve kanun çalarsan rast hanesi altında olan nerm-segâh hanesinin kıllarını rast hanesine beraber çekesin, dügâh hanesi kıllarını dügâh hanesiyle bu hanenin arasına çekesin, sahîh rehavi olur. Eger miskal çalarsan rast hanesi altında olan nerm-segâh hanesinin içine mum koyub rast hanesine beraber edesin ve rast hanesine dahi bir miktar mum koyub dügâh hanesiyle bu ikisinin arasına eyle. Eğer tanbur çalarsan rast hanesiyle dügâh hanesinin arasına bas, sahîh rehâvi olur” (9a-9b) şeklindedir.

Rekib, eserde 22. terkiptir, “kuçek yüzünden çargâh ağaze edip inip dügâh hanesinde karar edersin” (16b). Mehmed Said ayrıca Derkenar Zeyl’de rekib makamını, “segâh ve nim-buselik ile rasta inip sonra dügâh ve

nim-kürdi yine düğâh gösterip rastta karar eder” (vr. 4b) şeklinde farklı bir tanımla vermiştir.

Ruyirak, eserde 43. terkiptir, “segâh ağaze edip irak karar edersin” (18b). Ruyirak bazen hatalı imlayla rumirak olarak yazılmıştır, Kadızade nüshalarının hiç birinde her ikisinin de bir arada bulunduğu görülmemiştir. Popescu-Judetz’in katalogunda görülen “rumirak” imlası hatalıdır, edvarlarda böyle bir makam olmadığı tespit edilmiş ve belirtilmiştir (Uslu, 2012, s. 109).

Saba, eserde kenar ekinde geçen Mehmed Said’in makam ilavesidir, tanımı “kaide-i nevrüz sabâ icra-i tâmdan sonra perde-i çargâhta karar eder” (vr. 12a) şeklindedir.

Sazkâr, eserde 5. terkiptir, “segâh tamam ağaze edip aşığa inüb mâye gösterüb çıkıp yine rast hanesinde karar eder” (14a). Ayrıca Mehmed Said’in Derkenar Zeyl’de ilavesiyle sazkar, “rast düğâh segâh nim-buselik arasında olan nimi gösterip nim mezkûrdan neva hüseyini neva ve nim mezkûr segâh ve düğâh rast, irâk, aşiran, rast karar eder” (vr. 8b) şeklindedir.

Sebzendersebz, eserde Mehmed Said’in kenar ekinde Zeyl’de geçen yedi makamdaki oluşan bir terkip ilavesidir, “çargâh büzürk hicaz pençgâh rehavi nühuft uzzal ile karar-ı düğâh, bu terkiâtı seb’â yoluyla olur” (vr. 6b). Sebzendersebz makamlar terkiibi, yayınlanan eserin aksine Kadızade’nin eserinde yoktur.

Segâh, eserde dört şubenin üçüncüsüdür, “biraz hisar ola, bir çeşidi ise kendi hanesinde demiştik, düğâh hanesi üstünde olur. Kendi hanesinden ağâze edip aşığı gidip düğâh hanesinden inip rast hanesinde karar eder ve kendi hanesinden yukarı çargâh ve pençgâh hanelerin seyr eder” (13b) şeklinde tanımlanır.

Segahmaye, eserde kenar ekinde Mehmed Said’in Zeyl’inde geçen makam ilavesidir, “segâh ve perde perde hüseyiniye dek ve hüseyiniden kaide üzere segâh ve kürdi nim ile segâh nimün-nim ki segâh buselik arasındaki nimbir, anı gösterip segâh düğâh segâh karar eder” (vr. 5b). Segahmâye adı (16b), bayatimaye adıyla birlikte de sayfa kenarına yazılmıştır.

Selmek, eserde yedi avazenin üçüncüsüdür, Mehmed Said, Kadızade’den farklı olarak selmek avazesinin başlangıç ve bitiş perdesini büzürk-zirgüle olarak (vr. 3a) daha başlangıçta vermiştir. Makamın tanımını “zirgüle ve büzürkten selmek hâsıl olur, ağaze ve karargâhı çargâh hanesinden, bunun selmek olması budur ki, çargâh hanesinden ağâze edip aşığa gidip segâh ve düğâh ve rast hanelerin seyir edip çıkıp yine çargâh hanesinden karar edesin. Ama bu seyir ettiği düğâh perdesi ve segâh perdesi ve düğâh hanelerini zaman zaman aşırdaşın” (12a). Ayrıca Mehmed Said, Derkenar Zeyl’de selmek hakkında, “düğâhtan nevaya iki defa bir ân beyandan sonra rast karar ola balaları acem hükmüyle itibar-ı aslidir” (vr. 9b) şeklinde bilgi vermiştir.

Serrenkşuri, eserde terkiptir. Mehmed Said’in kenar ekinde Zeyl’de geçen makam ilavesidir, makam “şuri kaidesinde başlar sonra tam icra ile bala buselikaşiranda karar eder” (vr. 11b) şeklinde tanımlanır. Bu makam adı eserin orijinalitesini gösteren makamlardandır. “Serrenk” makam adı Levendoğlu’nun yaptığı listeye göre Tanburi Artin’in 1740’ta yazılmış eserinde görülmektedir (Levendoğlu, 2002, s. 231). “Serhenk” ve serrenk” imlasını bir sayan Popescu-Judetz’e göre bu makam “Halaçoğlu (1724 tarihli), Tanburi Artin (1740) ve Psouda-Kantemiroğlu (1806 tarihli)” edvarlarında görünmektedir. Fakat buradaki “serrenkşuri”

terkibidir. Eldeki makam listelerine bakılırsa diğer edvarlarda bu isimle görülmeyen bir makamdır. Yazarın Halaçoğlu'nun eserinde varlığı tespit edilmiş olan ve 1724'lerde ortaya çıkan "serrenk" makam geleneğini bildiğini göstermektedir. On sekizinci yüzyılda ortaya çıkmış olan ve Kadızade'nin eserinde olmaması gereken bu makam adının "sireng-i şuri" (Uygun, 2016, s. 84, 100) şeklinde de okunmuştur.

Sipih, eserde 21. terkiptir, tanımı "tiz-dügâh hanesinden ağaze edip hisar yüzünden inip kuçek hanesinde karar edersin" (16b) şeklindedir. Ayrıca Mehmed Said'in kenar Zeyl'inde sipih, "muhayyer kaidesi ile hisâr seyrini icra ve kuçek yüzünden dügâh karar eder" (vr. 7b) şeklindedir.

Sultanirak, Mehmed Said'in ilavesi olup tanımı verilmemiştir, ayrıca bk. muhalıfırak.

Sünbüle, eserde 20. terkiptir, "tiz-dügâh hanesinden neva ağâz edip aşağı gidip kuçek karar edersin yâni tiz-dügâh hanesinden hüseyni hanesine gelince neva olur aşağısı kuçek olur" (16b) şeklinde tanımlanmıştır.

Şehnaz, eserde yedi avazenin dördüncüsüdür, Mehmed Said, Kadızade'den farklı olarak şehnaz avazesinin başlangıç ve bitiş perdesini kuçek-hicaz olarak (vr. 3a) daha başlangıçta vermiştir. Makamın tanımı "hicaz ile kuçekten hâsil olur, ağâzı hüseyni hanesi olub karargâhı dügâh hanesidir. Tariki budur ki hicaz olmak için çargâh hanesi pençgâh hanesine karib olmuş idi. Hüseyni hanesinden ağaze edip aşağı gidip pençgâh perdesinden o perdeye ve segâh hanelerin seyr edip inip dügâh hanesinde karar eder, ama kuçek gibi seyir ederken pençgâh hanesini kuçek gibi aşırıdasın" (12a-12b) şeklinde yapılmıştır.

Türkihicaz, eserde 6. terkiptir, "hicaz yüzünden segâh gösterip inip rast hanesinde karar eder" (14b) şeklinde tanımlanmıştır.

Uşşak, eserde 12 makamın on ikincisidir, "ağaze hanesi bûselik için çargâha yakın olan segâh hanesinden inip rast hanesinde karar eder" (11a) şeklinde tanımlanmıştır.

Uzzal, eserde 23. terkiptir, "hüseynî hanesinden ağaz edip aşağı gidip hicaz karar edersin" (16b) şeklinde tanımlanmıştır.

Uzzalacem, eserde Mehmed Said'in kenar ekinde geçen makam ilavesidir, makam "uzzal yüzünden acem icrâ edip tekrar uzzal ile irakı tamam icrasından sonra dügâh karar eder" (vr. 15b) şeklinde tanımlanmıştır.

Vechihüseyni, eserde 34. terkiptir, "hüseyniyi tam ağaze edip acem karar idersin" (18a). Ayrıca Mehmed Said'in Derkenar Zeyl'inde vechihüseyni, "hüseyniden pençgâh makamda seyir ile dügâh karar eder" (vr. 13b) şeklinde farklı bir karar perdesi verir.

Yegâh (Yekgâh imlasiyla), eserde bahsedilen dört şubenin ilkidir, "biraz rast ola, bu dahi vardır ki her hangi hava tutarsan tut hareket itmediğin zaman yegâh olur, yegâhın seyri olmaz, heman bir miktardır" (13a) diyerek rast ile yegâhın aynı perde olduğuna işaret eder. Bu bilgi Kadızade ile ortak metindedir.

Zavil, Mehmed Said'in ilavesi olan Zeyl'de zavil, "gerdaniye nim-mahur eviçsiz hüseyni nikriz kaidesi ile rast karar eder" (vr. 9a) şeklinde tanımlanmıştır, tanımı farklı olduğu için Zavili'den ayrı bir makam olarak listede yerini almıştır.

Zavili, eserde 31. terkiptir, makam “segâh ağaz edip düğâh hanesinde karar idersin” (17b) şeklinde tanımlanır. Mehmed Said’in sayfa kenarındaki ekteki tanım farklı olduğu için onu “Zavil” olarak ayırdık.

Zemzeme, eserde 17. terkiptir, makam “nevruz ağaze edip rehâvi karar edersin” (15b) şeklinde tanımlanır. Ayrıca kenardaki Zeyl’de zemzeme, “nevruz kâidesi icrâsından sonra segâh ile karar oluna” (vr. 7a) şeklinde başka bir karar perdesiyle tarif edilmiştir.

Zirefkentkuçek, eserde 12 makamdan dördüncüsüdür, “agâze ve karargâhı düğâh hanesidir. Tariki düğâh hanesinden agaze edip segâh ve çargâh ve pençgâh hanelerine uğramadan hüseyini hanesine varıp andan yukarı segâh ve tiz-rast hanelerin seyir edip aşağı gidip pençgâh hanesin aşırıp çargâh ve segâh hanelerin seyir edip inip aşağı düğâh hanesinde karar eder” (8a). Mehmed Said, ayrıca kenardaki Zeyl’de zirefkentkuçeki, “gerdaniye ve eviç hüseyini ve nim-saba sonra segâh gösterip tekrar saba üslubunun üzere düğâh perdesinde karar eder” (vr. 3b) şeklinde tanımlar, ayrıca yazar Mehmed Said bu konunun “kavl-i ihtilâf” (vr. 3b) yani ihtilafli bir konu olduğunun farkındadır.

Zirgule, eserde 12 makamın altıncısıdır. Makam “ağazı ve karargâhı çargâh hanesidir, ondan aşağı segâh ve düğâh ve rast hanelerin seyir edip ağaze hanesinden yukarı pençgâh hanesi çargâh hanesine yakın olup o perdeden yukarı hüseyini ve segâh ve tiz-rast tiz-düğâh hanelerin seyir edip inip çargâh ve tiz-düğâh hanelerin seyir edip inip çargâh hanesinde karar eder” şeklinde tanımlanır. Devamında makamın çalgılarda yer alacağı düzenden söz edilir. “Bilgi ki saz çalarsan, zirgule makamı için, çenk u kanun gibi pençgâh hanesinin kıllarını bir miktar gevşedip, şöyle ki çargâh hanesi kıllarına beraber olmalı. Eğer tanbur çalarsan pençgâh hanesiyle çargâh hanesi arasına bir perde bağla pençgâh hanesine uğramayıp, denilen gibi seyir eyle. Eğer miskal çalarsan pençgâh hanesinin mumunu bir miktar çekersen, sahih zirgule olur, etmezsen de olur ama evvel hanesin renginde olmaz” (8b-9a). Ayrıca Mehmed Said’in sayfa kenarındaki Zeyl’inde zirgule, “menbai düğâh üstünde olan nim ve düğâh hicaza hicazdan yine nimi mezkûrdan aşırıp gösterip nim-zirgule ile düğâh karar eder” (vr. 9a) şeklinde tanımlanmıştır.

Zirkeşhâveran, eserde 42. terkiptir, makam “hüseyini tamam ağâz edip irak karar idersin” (18b) şeklinde tanımlanır. Mehmed Said’in kenar ekinde ayrıca “Dilkeş” imlasiyla zirkeşhâveran aynı başlangıç ve karar perdesi tanımında görülür, “hüseyini kaidesi ile tamam buselik icrâsı ile irak karar eder” (vr. 13a) ifadesinde görüleceği üzere zeyildeki seyirde buselik açıklaması vardır.

Zirkeşide, eserde 16. terkiptir, makam “hüseyini tamam ağaze edip rehâvi karar edersin” (15b) şeklinde tanımlanır.

Zirkeşidehaveran bk. Muhalıfırak

Çalgı Düzenleri: Yazar çenk, kanun, tanbur, miskal ve ney çalgılarından eserinde söz etmektedir. Çağdaş Müzikolojinin sistematik yöntem gereği bu bilgiler için bir başlık gerekli görülmüştür. Yazar 9 makamda çalgı düzenlerini aktarmaktadır. Önce makamı tarif ettikten sonra çenk, kanun, tanbur ve miskal için düzen tarifleri yapmaktadır. Burada dikkati çeken özellik bazı cümleler Kadızade’nin 1676 tarihli eserinde yer almamaktadır, bu durum başka bir edvarı kaynak olarak kullanmış olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Mehmet Said, çalgı düzenleriyle ilgili kısmı yakınlarda yayınlanan Anonim Edvar-ı Musiki: 1642 Tarihli (haz.

R. Uslu, İstanbul Çenk yay. 2017) adlı eserden almış olması da mümkündür, karşılaştırılmalıdır.

Mehmed Said'in eserinin incelenmesiyle ilgili bu bölümünde çenk, kanun, tanbur ve miskal sazlarının düzenleri konusunun metin tekrarı olmaması ve bu düzenlerin makam bilgisinden ayrılması doğru olmadığı için, bu düzenlerin bahsedildiği makamların adlarını burada yazmakla yetindik. İlgili "makamlar" bölümünde makamlar, alfabetik sırayla yazıldığı için yararlanması kolay olacaktır. Bunlar sırasıyla: acem (terkip), buselik (makam), geveşt (avaze), hicaz (makam), humayun (terkib), neva (makam), nihavendrumi (terkib), rehavi (makam), zirgüle (makam). Çalgılar içinde sadece düzen ayrıntılarını vermediği ney için, Kadızade metninde de görülen "Eğer ehl-i nefes isen ehline mürâcaât eyle tâki ma'lumun ola" ifadesini kullanmıştır.

SONUÇ

Bu makalede yapılan araştırma, inceleme sonucunda Atatürk kitaplığı, Muallim Cevdet, nr. K442'de bulunan eserin yazarının Mehmet Said olabileceği, eserin adının ise Zeyl-i Risale-i Edvar-ı Kadızade olması gerektiği belirlenmiştir. Eldeki edvar yazması tek nüshadır, üniktir. Eserin salt Kadızade nüshası sayılamayacağı ayrı eser sayılması gerektiği, eserin özgün yönleri gösterilerek makalede işlenmiştir.

Yazar Mehmed Said miskal, kanun veya tanbur icracısı olabilir. Miskal düzeninden bahsetmesi mehterde görevli müzisyen olmasına işaret etmektedir. Bu tespit III. Selim'in şehzadeligi zamanında onun etrafında yer alan mehter müzisyenlerden biri olduğunu göstermektedir. Eserini yazma sebebi Şehzade Selim'in müzik eğitimine başlamış olması tahmini yapılabilir (ayrıca III. Selim'in müzik hayatını araştıran makalem yayındadır). Yazar eserini 1775'te bir padişah adına yazmış olsaydı onun adını anmaktan çekinmezdi. İki sene sonra eser yazan Hızır Ağa da eserinde Şehzade Selim'in adını açıkça anmamış, ancak eserini Şehzade Selim için yazdığı tespit edilmiştir. Birbirine yakın iki eserin kimin için yazıldığını gizlemek ihtiyacındaki benzerlikten dolayı eserin Şehzade Selim için yazılmış olabileceği kuvvetli bir tahmindir.

Yazar Mehmed Said, 1642 tarihli Anonim Edvar-ı Musiki, Kadızade'nin musiki risalesini, Gazzali'nin İhyau ulumid-din adlı eserini kaynak olarak kullanmış olabilir. Farabi'nin ve İbn Sina'nın veya Sayrafi'nin eserlerini de görmüş olması mümkündür, ancak hiçbirinin adını vermemektedir. Kırk sekizinci terkibe kadar Kadızade'nin ifadelerini aynen tekrarlamakta oluşu, sonrasında yazdıkları ile Kadızade eserine zeyl/ilaveler yaptığını açıkça göstermektedir.

Eserin özgünlüğüne delil olan "serrenkşuri" makamı ve diğerleri yazar Mehmed Said'in, "serrenk" makamınının 1724 tarihli Halaçoğlu'nun nazariyat kitabında görülmesinden hareketle, her iki eserin yazım tarihleri arasındaki zaman farkı ve o günlerin yazma eserlerden yararlanma şartları düşünüldüğünde Rum müzisyenlerle dost olduğunu ve böylece eserden haberdar olabileceğine işaret etmektedir.

Makamlar dışında müziğin icadı, müziğin değeri, perdeler, çalgıların düzenleri hakkındaki bilgilere yer verilmiştir. Eserde usul konusuna yer verilmemiştir.

Eser 1775 yılında yazılmıştır. Bu tarihin Şehzade Selim'in (Sultan III. Selim) müzik eğitimine başladığı tarih olması, miskal çalgısı düzeninden söz eden yazarın onun etrafında yer alan mehter müzisyenlerden biri

olabileceği sonucuna götürmektedir. Buna ilave olarak daha sonra esere sahip olan Abdülkadir Mevlevî'ye bakılırsa yazarın Galata Mevlevihanesi mensubu olması da mümkündür.

Mehmet Said'in Zeyl-i Risale-i Edvar-ı Kadızade adlı eseri XVIII. Yüzyılın ikinci yarısına ait Türk müziği teorisi ve tarihi kaynaklarından. Hüzam makamında işaret edildiği gibi Mehmed Said'in bu eserindeki makam tanımlarının Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik ve Tahkik adlı eserine kaynaklık etmiş olabileceği ortaya çıkan ihtimallerden biridir. Bunun için ayrıca karşılaştırmalı bir araştırma yapmak gerekmektedir.

Müzik perdeleri konusunda yazar Mehmed Said, Kadızade'nin perdelerine yani 13 ana perde, üçü yarım perde olmak üzere 16 perdeye bağlı kalmış olmakla birlikte ilave ettiği bazı makamlarda farklı bir perde anlayışını da takip eder gibidir. Kitabın sonunda yer alan ebceyle yazılmış perdeler ise kitaptan bağımsız değerlendirilmelidir. 38 adet olan bu ebce müzik yazısı ile gösterilen perdeler Abdülbaki Nasır Dede'nin perdelerine benzemektedir. Abdülbaki Mevlevî'nin konuyla ilgisi hakkında bilgi bulunamamıştır.

Mehmed Said, makam sınıflandırmasında Kadızade öncesi 1642 tarihli edvarın ekolüne bağlı kalmıştır. Kadızade'nin toplam 71 adet olan makam, şube, terkiplerine 22 adet ilave yapmıştır. 1775'te yaptığı ilavelerle birlikte eserde "açıklamaları verilen makamların tamamı 85 tane" olup, bu rakamın içinde yer alan 21 adet makamın hem eski hem de kendi zamanının tanımlarını vermiş, tanımları verilmeyen yedi adet makam ismiyle birlikte eserde toplam 93 adet makam adı geçmektedir. Makalenin girişinde iç tanıtım kısmında belirtilen ilk bakışta toplam 88 makam olduğu varsayımının, eserin sistematik müzikoloji yöntemiyle incelemesi sonucunda doğru olmadığı anlaşılmaktadır. Makamlar alfabetik olarak makalede yer aldığı için burada tekrar edilmeyecektir. Sadece makamlarla ilgili dikkat çekici bir kaç tespiti burada yer vermek gerekmektedir. Makamların tarifleri konusunda Kadızade'nin dönemini, yani XVII. Yüzyılı, neredeyse eserin yazıldığı zaman diliminden bir yüzyıl öncesini yansıtmaktadır. Bunlara XVIII. Yüzyılı ilgilendiren ve "Derkenar Zeyl"de yer alan ilavelerde görülen terkipler ilave edilmiştir, bunlar alfabetik sırayla: araban, arazbar, bayatimâye, eviçmuhâlif, eviçbüselik, hisarbuselik, horasan, hüzzam, muhâlifırak, muhayyersünbüle, nevasünbüle, nigârnik, rahatfeza, saba, sebzendersebz, segahmaye, serrenkşuri, uzzalacem, zavil (toplam 19). Sonuncusu olan "zavil" tanımı farklı olduğu için "zavili"den ayrı verilmiştir. Mehmet Said ayrıca, Kadızade'de bulunan 23 makamın farklı tanımlarını da vermiştir.

Makamlar içinde ilave edilen "serrenkşuri" makamı eserin en orijinal yönüdür. Kadızade'nin eserine ilave edilen 19 makamdan biridir. Eserde dikkat çekici makamlardan biri de bestenigârdır. XV. yüzyıl edvarların genel özelliği "bestenigâr"ı terkiplerin en başında yazmalarıdır. Hatta aynı yüzyılda 1625'lerde yazıldığı tahmin edilen Ruhperver'de de bestenigârın ilk sıralarda yazıldığı görülür. Kadızade'nin bestenigârı terkiplerin en sonunda sayması, yazarın bestenigârın makam sayılıp sayılmaması tartışmaları içinde önemli bir yeri olan Nayi Osman Dede'ye ait fikirlerin etkisinde kaldığını, bunu daha sonra Kantemiroğlu'nun "makam" saymaması şeklindeki fikrini yazdığını, dolayısıyla bu fikirden etkilendiği anlaşılmaktadır. Bu makam, Kadızade de olduğu gibi Mehmet Said'in eserinde de en sonuncu terkiptir. Eser bu anlamda Nayi Osman Dede ile başlayan bir ekolü temsil etmektedir.

Eserde teltinlak çalgılardan çenk, kanun, tanbur ve havatınlak çalgılardan miskal çalgıları için 9 makamın düzenleri açıklanmıştır. Bu bilgilerin bazı eksikliklere rağmen 1676 tarihli Kadızade risalesinde de

olması, yazar Mehmed Said'in içinde bulunduğu mehter müzisyeni geleneğini devam ettirdiği şekilde yorumlanmıştır. Miskal çalgısı bir havatınlak olmasına rağmen, yine bir başka havatınlak çalgısı ney için ehline müracaat edilmesini istemesi, yazar Mehmed Said'in ney icracısı olmadığına işaret ettiği söylenebilir.

Eserin sonundaki ney çalgısı çizimi ve ebcetle perdeler listesi, yazıların farklı olması yanında ney konusunda hep ehline müracaat edilmesini söyleyen yazar Mehmed Said'e ait değil daha sonra yapılmış ilaveler olmalıdır.

Bu makalede ele alınan yazmadaki bilgiler, XVIII. Yüzyılın ikinci yarısına ait Türk musikisi nazariyat tarihine ışık tutacak yeni bir kaynağın bilgileri olarak değerlendirilmiş sistematik müzikoloji yöntemi ile ele alınarak incelenmiştir. Bu makalenin dünya müzik tarihi veya Türk müziği tarihi araştırmacılarına kaynaklık edeceği umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Agayeva, S. –Uslu, R. (2008). Ruhperver, Ankara Ürün Yay.

Akdoğan, O. (1989). Türk Müziği Bibliyografyası, İzmir Ege Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı Yay.

Anonim. (2017). Edvar-I Musiki: 1642 Tarihli (Haz. Recep Uslu), İstanbul Çengi Yay. (Yayıma Hazır Çalışma)

Doğrusöz-Dişiaçık, N. (2012). Yusuf Kırşehirli'nin Müzik Teorisi, Kırşehir Valilik Yay.

Ergan, M.s. (1994). Türkiye Müzik Bibliyografyası, Konya

Ertekin, A.I. (2012). Tire'den Payitahta Kadızade Tirevi (Molla Kasım) Ve Musiki Risalesi, İzmir Medya Grafik Yay. 2012

Kadızade Mehmed Tirevi, Risale-İ Edvar, Beyazıt Devlet Ktp., Veliyyüddin, Nr. 3181, Vr. 174B-181B (A Nüshası), 1676 Tarihli; Köprülü Ktp, Fazıl Ahmet Paşa, Nr. 275 (B Nüshası); Süleymaniye Ktp. Nafiz Paşa, Nr. 1503 (C Nüshası).

Levendoglu Yılmaz, O. (2002), XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar Ve Değişim Çizgileri, Doktora Tezi, 2002, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü

Mehmed Said, Zeyl-İ Risale-İ Edvar-I Kadızade, Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet, Nr. K442

Popescu-Judetz, E. (2010). A Summary Catalogue Of The Turkish Makams, İstanbul Pan Yay.

Tıraşçı, M. (2017). Türk Musikisi Nazariyatı Tarihi, İstanbul Kayıhan Yay. 2017

Uslu, R. (2000). "Xv. Yüzyılda Yazılmış Türkçe Musiki Nazariyatı Eserleri", İü Ed. Fakültesi Tarih Dergisi, Sy. 36, S. 453-465

Uslu, R. (2012), "Rumi Makamlar", Porte Akademik, Yıl 3, Sy. 4, İstanbul İtü Tmdk Yay., S. 104-120

Uslu, R. (2015), "Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi", Medeniyet Sanat, Sy. 2, S. 91-109

Uslu, R. (2009). Hızır Ağa Ve Müzik Teorisi, İstanbul Çengi Yay.

Uslu, R.-Doğrusöz-Dişiaçık, N. (2009). Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazımı Tahririye, İstanbul İtü Tmdk Yay.

Uygun, N. (2016). Kadızade Tirevi Ve Musiki Risalesi, Yüksek Lisans Tezi, 1990, Marmara Üniversitesi; Aynı Yazar, Tirevi'nin Musiki Risalesi, İstanbul Dm Kitap Yay.