



journal
of arts

International Peer-Reviewed and
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve
Açık Erişimli Elektronik Dergi



ratingacademy.com.tr/ojs

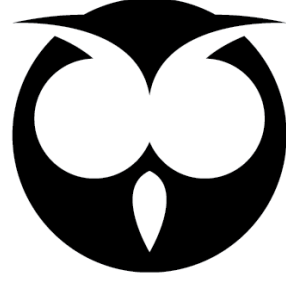
Volume / Cilt : 2

Year / Yıl : 2019

Issue / Sayı : 3

E-ISSN : 2636-7718

DOI : 10.26809



journal of arts

E-ISSN: 2636-7718

*International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal
Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi*

**Volume/Cilt: 2
Issue/Sayı: 3
2019**

Web: <http://www.ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts/index>

E-mail: karayevren@gmail.com

Address: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 276 D-I, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

ABSTRACTING & INDEXING

Dergipark

CROSSREF

Scientific Indexing Services

ISSN

Academic Research Index: ResearchBib

DOI

International Services For Impact Factor and Indexing (ISIFI)

Türk Eğitim İndeksi

Infobase Index

ROOT Indexing

Journal TOCs

ROAD

Society of Economics and Development

Budapest Open Access Initiative

Directory of Resarch Journals Indexing (DRJI)

PKP Index

Google Scholar

ASOS Index

Science Library Index

Bielefeld Academic Source Engine: BASE

Academic Journal Index (AJI)

ABOUT THE JOURNAL / DERGİ HAKKINDA

Journal of Arts (E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566) is an international peer-reviewed and periodical journal. It aims to create a forum on arts. It brings together the views and studies of academicians, researchers and professionals working in all branches of arts. The Journal publishes research papers in the field of arts.

Articles published in the journal; It can be freely accessed, readable, downloaded, copied, distributed, printed, scanned, linked to full text, indexed, transmitted as data to the software, and used for any legal purpose without financial, legal and technical barriers.

*The publication language of the journal is **Turkish and English**.*

The articles are sent electronically via the Article Tracking System.

Journal of Arts (E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566), uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Dergi, sanatın temellerinin tartışıldığı bir forum oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Sanat alanlarında çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmaları Dergide bir araya getirilmektedir. Journal of Arts, bütün sanat alanlarında yapılmış çalışmalara yer vermektedir.

Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabılır, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Derginin yayın dili **Türkçe ve İngilizce'dir**. Yazılar, Makale Takip Sistemi üzerinden elektronik ortamda gönderilmektedir.

Owner/ Sahibi

RATING ACADEMY
Ar-Ge Yazılım Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve Organizasyon Ticaret
Limited Şirketi

Editors/Editörler

*Evren KARAYEL GÖKKAYA, Çanakkale Onsekiz Mart University
(Editor)*

Managing Editor/Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Ali ÖZTEKİN

Contact / İletişim Bilgileri

Adress : Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 276 D-I, Merkez-
Çanakkale / TÜRKİYE

Tel: +90 544 560 17 10

Web : <http://www.ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts/index>

E-mail : karayevren@gmail.com

EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

Evren KARAYEL GÖKKAYA- Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Yeşim ZÜMRÜT-Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Velimir VUCICEVIC -Art University of Belgrade, SERBIA

Çağlar DOĞRU- Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Jerzy WYPHC- Adama Michiewicz University, POLAND

Arzu PARTEN- Kocaeli University, TURKEY

Yıldız GÜNER-Mimar Sinan Fine Arts, TURKEY

Deniz KÜRŞAD-Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Tim HOLTABIDDLE- Salem State University, USA

H. Esra ÇİZMECİ AVCI- Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Milos DJORDJEVIĆ- University in Kragujevac, SERBIA

Juan Bernardo PINADA- Zaragoza Universty, SPANISH

Luigi COLOPIETRO- Academy of Frolance, ITALY

Tuba KORKMAZ- Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

REFEREES IN THIS ISSUE / BU SAYININ HAKEMLERİ

[Ayda TAŞTEKİN](#), Aksaray University, TURKEY

[Begüm AYTEMÜR](#), Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY

[Çağlar DOĞRU](#), Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY

[Fatih BALCI](#), Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

[Filiz BAL KOÇYİĞİT](#), Atılım University, TURKEY

[Mert Nezh RİFAİOĞLU](#), Hatay Mustafa Kemal University, TURKEY

[Özge USLUCA ERİM](#), Mersin University, TURKEY

[Özlem USLU](#), Çukurova University, TURKEY

THE AIM AND SCOPE OF THE JOURNAL

Journal of Arts is an **international refereed journal** which started to be published in 2018. The journal aims to include works in different art fields. In this framework, high quality theoretical and applied articles are going to be published. The views and works of artists, academicians, researchers and professionals working in all fields of arts are brought together. The articles in the journal is published 4 times a year; **WINTER (January), SPRING (April), Summer (July), AUTUMN (October)**. The **DOI number** is assigned to all the articles published in the journal.

Journal of Arts is a **free of charge, electronic and open access** journal. The journal's articles have "free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself."

Manuscripts submitted to *Journal of Arts* should be in line with **the following editorial principles and author guidelines**.

PUBLICATION POLICIES

1. *Journal of Arts* has begun its publishing life in April 2018. It is an internationally peer-reviewed and periodical journal published regularly in four issues per year (**January, April, July and October**), in the fields of **music, sculpture, paint, ceramic, graphic, photography, architecture, tile, cinema, theatre, opera, ballet, literature and etc.** All articles submitted for publication are evaluated by the editors in chief, editorial board and referees.
2. The journal accepts the studies written in **Turkish and English**. Original research papers, technical notes, letters to the editor, discussions, case reports and compilations are published in the journal.
3. Only the original scientific researches are included. It is essential that the information created in scientific study needs to be new, suggest new method or give a new dimension to an existing information
4. *Journal of Arts* is an **open access electronic journal**. All articles published in the journal are assigned the **DOI number**. Researchers worldwide will have full access to all the articles published online and can download them with zero subscription fees.
5. The editor-in-chief and the relevant editors have the authority not to publish the articles, to make regulations based on the format or to give back to the author for correction that do not comply with the conditions of publication within the knowledge of the editorial board. All studies submitted to *Journal of Arts* are sent to at least **two referees** after the initial review of the editors in chief, and editors related to the study issue with respect to formatting and content. After having positive feedbacks from both of the referees, the manuscripts are published. In case of having one positive and one negative feedback from the referees, the manuscript is sent to a **third referee**. Identities of authors are kept in the posts

to be sent to the referees (Double-blind peer review). In addition, the authors are not informed about the referee

6. The referee process is carried out by the **editors in chief**. A study that the editors in chief does not find suitable or does not accept is not included in the journal, even though the referee process is positive. In this regard, authors can not create a liability for the journal and other boards of the journal.
7. The editor in chief have **7 days** for the appointment of the referees after the arrival of the manuscript . While they appoints the referees, they take the views of the other editors related to the study issue. The studies sent to the referees for evaluation are expected to be answered within **30 days**. In case this is overcome, the editor makes a new referee appointment and withdraws the request from the former referee.
8. Required changes must be made by the author within **15 days** after the decision of "Correction required" given in article acceptance decision.
9. The studies submitted for publication in the journal must have **not been published elsewhere** or have **not been sent another journal to be published**. The studies or their **summaries which were presented in a conference or published can be accepted** if it is indicated in the study. In addition, if **the work is supported by an institution or is produced from a dissertation**, this should be indicated by a footnote to the title of the work. Those who want to withdraw their publications for publication for some reason must apply to the journal management with a letter. The editorial board assumes that the article owners agree to abide by these terms.
10. All responsibility of the studies belong to the authors. Studies should be prepared in accordance with international scientific ethics rules also mentioned in the journal. Where necessary, a copy of the ethics committee report must be added.
11. The articles submitted to the *Journal of Arts* are sent to the referees after they have been checked with the "iThenticate" plagiarism scanning program to see if they are partially or completely copied (plagiarism) from another study. Regulation is demanded from the author for the articles which are high in the plagiarism result (**60% and over**). If the required regulation is not made within **60 days**, the study is rejected.
12. Copyright of all published studies belongs to the *Journal of Arts*.
13. **No copyright payment** is made.
14. No study has differentiation or superiority from another study. Each author and study has the same rights and equality. No privileges are recognized.
15. Studies submitted for publication in our journal must be prepared according to the rules of spelling of journal. Spelling and template are included in are included in the "Author Guidelines" heading
16. Articles submitted for evaluation must not exceed 25 pages after they are prepared according to the specified template. Article summary should not exceed 300 words and minimum 3 and maximum 7 keywords should be written.

STYLE REQUIRMENTS

1. The text must be written **single spaced** by using standard Microsoft Office Word format. Margins should be 2,5 cm for all sides of the page.
2. The total length of any manuscript submitted must not exceed **25 pages** (A4).
3. The manuscript, which does not show the names of the authors, must include the followings: Title, Abstract, Keywords under the abstract, introduction, main text, conclusion, references and appendix.
4. No footer, header or page numbers required.
5. The manuscript language can be **Turkish** or **English**
6. Each manuscript must include abstract, no more than **150 words**.
7. At most **5 key** words must be written below the abstract.
8. **Abstracts** and key words must be written in Times New Roman 10 font size and single spaced. It also should be in italic letters.
9. **The main text** should be written in Times New Roman 12 font size and single spaced. The first line of the paragraph should be shifted by 1,25 cm from the left margin. Paragraph spacing after a single paragraph (6 nk) should be given.
10. All the headlines, set in the midst, should be written in bold, in Times New Roman 12 font size and 1,5 spaced.
11. Headings and subheadings must be numbered 2., 2.1., 2.1.1. as etc decimally with bold letters. All headings should be written in bold but only the first letters of the subtitles should be capital. Spacing before and after a heading (6 nk) should be given.
12. **All the tables, figures and graphs** must beheadlined and sequentially numbered. The titles of the tables and figures should be placed above the table or figures, and references belonging to table or figure should be under them. The headline must be written in Times New Roman 12 font and with bond letters. References for the tables (figure of graph) must be below the table (figure or graph) with a font size of 11 font.
13. Equations should be numbered consecutively and equation numbers should appear in parentheses at the right margin.
14. Citations in text must be done according to the HARWARD REFERANCE TECHNIQUE. In text citations, the author's last name and the year of publication (and page number of the publication if necessary) for the source must appear in the text
 - i. If the last name of the author is used , the publication date should be written in parenthesis.

Gürkaynak (2002) agree that chemical solutions ...
 - ii. If the last name of the author is not used, the last name of the author, the publication year and page number of the publication must appear .

The last studies (Pınar 2003: 12)...
 - iii. If there are two authors, last names of both of the authors should be written.

Cinicioglu and Keleşoğlu (1993) mention about the soft paddings...

iv. If there are more than two authors, cite only the surname of the first author followed by “et al.”

...asserted by Öztoprak et al.. (1999)

v. If an author has more than one publication in the same year, different symbols (i.e. a,b,c..) must be used with the years.

...result of the studies made by Bozbey et al (2003a)

vi. If the resource is anonymous the word “anon” must be used.

...the realities spoken in recent times (Anon 1998: 53) ...

vii. if a newspaper article with an unknown writer is used, name of the newspaper, date of publication, page number should be written.

The floods occurred in the region effect the structural features (Atlas, 1998: 6)

viii. The studies made use of thesis, alphabetically ordered according to the surnames of the writers. The name of the magazine, book or booklet, etc. should be in italic and bold letters.

ix. For Internet resources, the name of the writer should be shown as mentioned before. If no writers name, the name of the resources and the date must be given

Some knowledge takes place about the bazaar (İMKB, 23.06.2003)

x. For the internet resources with unknown writers URL-sequence number and year should be written as follow:

(URL-1, 2003), (URL-1 and URL-2, 2003), According to URL-1 (2003)**References** must be prepared as below:

Books :

SURNAME, NAME, (Publication Year), *Name of Book*, Place of Publication: Publishing, ISBN.

MERCER, P.A. and SMITH, G., (1993), *Private Viewdata in the UK*, 2

Journals:

SURNAME, NAME , (Publication Year), Name of Article, *Name of Journal*, Volume Number and Page Numbers.

EVANS, W.A., (1994), Approaches to Intelligent Information Retrieval, *Information Processing and Management*, 7 (2), 147-168.

Conferences:

SURNAME, NAME , (Publication Year) , Name of Report, *Name of Conference Bulletin*, Date and Conference Place, Place of Publication : Publishing , Page Numbers

SILVER, K., (1991), *Electronic Mail: The New Way to Communicate*, 9th International Online Information Meeting, 3-5 December 1990, London, Oxford: Learned Information, 323-330.

Thesis :

SURNAME, NAME , (Publication Year), *Name of Thesis*, Master's Degree/Doctorate, Name of Institute

AGUTTER, A.J., (1995), *The Linguistic Significance of Current British Slang*, Thesis (PhD), Edinburgh University.

Maps:

SURNAME, NAME , Publication Year, *Title*, Scale, Place of Publication: Publishing.
MASON, James, (1832), *Map of The Countries Lying Between Spain and India*, 1:8.000.000, London: Ordnance Survey.

Web Pages:

SURNAME, NAME, (Year), *Title* [online], (Edition), Place of Publication , Web address: URL

HOLLAND, M., (2002), *Guide to Citing Internet Sources* [online], Poole, Bournemouth University,
[http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sourc.h](http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sources.html)
tml, [Date Accessed: 4 November 2002].

DERGİNİN AMACI VE KAPSAMI

Journal of Arts, 2018'te yayın hayatına başlayan **uluslararası hakemli ve süreli** bir dergidir. Dergi, farklı sanat dallarında yapılmış çalışmalara yer vermeyi amaçlar. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Her tür sanat alanında çalışan akademisyenler, sanatçılar, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmaları bir araya getirilmektedir. Dergideki makaleler; **KIŞ (Ocak)**, **BAHAR (Nisan)**, **YAZ (Temmuz)** ve **GÜZ (Ekim)** dönemleri olmak üzere yılda dört kez yayımlanmaktadır. Dergide yayımlanan tüm makalelere **DOI numarası** atanmaktadır.

Journal of Arts, **ücretsiz-açık erişimli elektronik** bir dergidir. Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabılır, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Değiye gönderilecek yazılarda yazarların **yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uyması gerekmektedir**. Yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmayan yazılar için değerlendirme süreci başlatılmaz.

YAYIN İLKELERİ

1. *Journal of Arts*, Nisan 2018'te yayın hayatına başlamıştır. **Müzik, resim, heykel, seramik, grafik, fotoğraf, mimari, çini, sinema, tiyatro, opera, bale ve edebiyat** gibi tüm sanat alanlarında düzenli olarak, **Ocak, Nisan, Temmuz ve Ekim** aylarında yılda dört sayı halinde yayımlanan uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Yayınlanmak üzere gönderilen bütün makaleler, baş editörler, editöryel kurul ve hakemlerce değerlendirilir.
2. Dergi dili **Türkçe ve İngilizce** olup, orijinal araştırma makalesi, teknik not, editöre mektup, tartışma, vaka takdimi ve derleme türünde bilimsel çalışmalar yayınlanır.
3. Yalnızca özgün niteliği olan bilimsel araştırma çalışmalarına yer verilir. Bilimsel çalışmada üretilen bilginin yeni olması, yeni bir yöntem öne sürmesi ya da daha önce var olan bilgiye yeni bir boyut kazandırmış olması gibi niteliklerin aranması esastır.
4. Açık **erişimli elektronik** bir dergi olan *Journal of Arts*'ta yayınlanan tüm makalelere **DOI numarası** atanmaktadır. Dergide yayınlanan makalelere dünya çapında tüm araştırmacılar, tam erişime sahip olmakta ve herhangi bir abonelik ücretleri ödemededen indirebilmektedir.
5. Baş editör ve ilgili editörlerin bilgisi dahilinde, yayın koşullarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri vermek, biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, baş editörler ve konuyla ilgili olan editörlerin uygun gördüğü en az **iki hakem** tarafından değerlendirildikten sonra yayınlanması uygun görülürse dergide basılır. Bir hakemin olumlu diğer hakemin olumsuz görüş verdiği makaleler üçüncü bir hakeme gönderilir. Hakemlere gönderilecek yazılarda yazarın kimliği saklı tutulur. **Kör hakemlik** uygulaması geçerlidir. Ayrıca,

hakemler hakkında da yazarlara bilgi verilmez. Çalışmalar sıraya alınmak koşulu ile yayınlanır.

6. Hakem sürecine dair işleyiş baş editörlerin kontrolünde gerçekleştirilir. Hakem onayından geçse bile, baş editörlerin uygun bulmadığı ya da kabul etmediği bir yayın dergide sürece dahil edilmez. Bu konuda yazar ya da yazarlar dergi ile diğer organlar üzerinde bir yükümlülük oluşturamaz.
7. Baş Editör konuyla ilgili olan diğer editörlerin görüşünü alarak hakem ataması için verilen süre 7 gündür. Değerlendirilmek üzere hakemlere gönderilen makalelere 30 gün içinde hakem tarafından yanıt verilmesi beklenir. Bu sürenin aşılması durumunda editör yeni hakem ataması yaparak eski hakemden isteği geri çeker.
8. Makale kabul kararında verilen "Düzeltilme gerekli" kararından sonra **15 gün** içinde gerekli değişiklikler yazar tarafından yapılmalıdır.
9. Dergide yayınlanmak üzere gönderilen yazıların daha önce **başka bir yerde yayınlanmamış olması veya yayınlanmak üzere gönderilmemiş olması** gerekir. Daha önce **konferanslarda sunulmuş ve özeti yayınlanmış çalışmalar**, bu durum belirtilmek üzere kabul edilebilir. Ayrıca, çalışma **bir kurum tarafından destek görmüşse veya tezden üretilmişse** çalışmanın başlığına verilecek dipnotla bu durumun belirtilmesi gerekir. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını herhangi bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile dergi yönetimine başvurmaları gerekir. Yayın kurulu, gönderilmiş yazılarda makale sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.
10. Eserlerin tüm sorumluluğu ilgili yazarlarına aittir. Eserler dergimizde belirtilen uluslararası kabul görmüş bilim etik kurallarına uygun olarak hazırlanmalıdır. Gerekli hallerde, Etik Kurul Raporu'nun bir kopyası eklenmelidir.
11. *Journal of Arts'a* sunulan makaleler, başka bir çalışmadan kısmen ya da tamamen kopyalanmamış (plagiarizm) olup olmadıkları "iThenticate" intihal yazılım tarama programı ile kontrol edildikten sonra hakemlere yollanır. Plagiarizm sonucu yüksek çıkan makaleler (**%60 ve üzeri**) için yazardan düzenleme talep edilir. Gerekli düzenlemenin **60 gün** içerisinde yapılmaması durumunda makale reddedilir.
12. Yayınlanan her türlü çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir.
13. Dergiye gönderilen yazılara **teelif hakkı ödenmez**.
14. Hiçbir çalışmanın bir başka çalışmadan farklılığı veya üstünlüğü yoktur. Her bir yazar ve çalışma aynı hak ve eşitliğe sahiptir. Her hangi bir ayrıcalık tanınmaz.
15. Dergimizde yayımlanmak üzere gönderilen eserler dergi yazım kurallarına göre hazırlanmalıdır. Yazım kuralları ve ilgili şablon "Yazım Kuralları" başlığı içerisinde yer almaktadır.
16. Değerlendirilmek üzere gönderilen makaleler belirlenen şablona göre hazırlandıktan sonra 25 sayfayı geçmemelidir. Makale özeti 300 kelimeyi aşmamalı ve en az 3 en fazla 7 olmak üzere anahtar kelime yazılmalıdır.

YAZIM KURALLARI

1. Makalelerin, A4 kâğıt boyutunda ve standart Word formatında, kenar boşlukları; üst:2,5 alt: 2,5 sol: 2,5 ve alt: 2,5 cm **tek satır** aralıklı ve **iki yana yaslı** şekilde yazılması gerekir.
2. Makalelerde sayfa sınırlaması olmamakla birlikte, üst limit olarak **25 sayfanın** aşılmaması beklenmektedir.
3. Yazar bilgilerinin yer almadığı makale dosyası; Türkçe başlık, Türkçe özet, İngilizce başlık, İngilizce özet, özetlerin yanında anahtar kelimeler ve devamında giriş, ana metin, sonuç, kaynakça ve eklerden oluşmalıdır.
4. Üstbilgi, altbilgi ya da sayfa numarası eklenmemelidir.
5. Makaleler, **Türkçe ya da İngilizce** olarak hazırlanabilir.
6. Yazının başına **150 sözcüğü geçmeyen özet** (abstract) eklenmelidir. Yazı dili Türkçe ise, mutlaka İngilizce özet ve İngilizce Başlık eklenmelidir.
7. Özetten sonra makalenin içeriğini belirten **en fazla 5 anahtar kelime** (Türkçe ve İngilizce) belirtilmelidir.
8. Özetler ve anahtar kelimeler Times New Roman 10 Punto, italik, tek satır aralığında ve iki yana yaslı şekilde hazırlanmalıdır.
9. Ana Metin, Times New Roman, 12 Punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı şekilde hazırlanmalıdır. Her bir paragraf aralığı (sonra 6 nk) boşluk bırakılmalıdır. Paragrafların ilk satırları 1,25 cm içeriden başlamalıdır.
10. Türkçe ve İngilizce başlıklar, Türkçe ve İngilizce özet bölümlerinin üzerine büyük harfle, ortalanarak, 1,5 satır aralıklı, Times New Roman, 12 punto ve kalın (bold) olarak yazılmalıdır. Makalenin ana başlık ve alt başlıkları ise 2., 2.1., 2.1.1. gibi ondalıklı şekilde, giriş başlığından başlayarak (Kaynakça hariç) numaralandırılmalı ve kalın (bold) yazılmalıdır. Ana başlıklar büyük harfle yazılmalı, alt başlıkların ise yalnızca ilk harfi büyük olmalıdır. Başlıklardan önce ve sonra 6 nk boşluk bırakılmalıdır.
11. **Tüm şekil, tablo ve grafiklere** bir başlık verilmeli ve başlıklar ardışık olarak numaralandırılmalıdır. Başlık tablo, şekil veya grafiğin üstünde sayfaya ortalı Times New Roman, 12 punto, kalın (bold) olarak yer almalıdır. Tablo, şekil veya grafik yazısı no'su ile birlikte verildikten sonra tek nokta konularak tablo, şekil veya grafik ismi yazılmalıdır. Kaynak bildirimleri tablo, şekil veya grafiklerin altında 11 punto olarak verilmelidir.
12. Dipnotlar (açıklama içeren) metin içinde numaralanmalı, ayrı bir sayfada numara sırasına göre "Notlar" başlığı altında Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve metnin arkasına konmalıdır.
13. Makalede matematiksel denklem ve formüller numara verilerek sıralanmalıdır. Numaralandırma satırın en sağında parantez içinde yapılmalıdır.
14. Metin içinde atıfları belirtmek için **Harvard referans tekniği** kullanılmalıdır. Bu tekniğe göre metin içinde geçen atıflar, yazar soyadı ve parantez içinde yer alan yayın yılı ile belirtilir. Konuyla ilgili örnekler aşağıda sırasıyla verilmiştir.

i. Yazar adı cümlenin doğal bir parçası olarak kullanılmışsa yayın yılı parantez içinde;

Gürkaynak (2002) kimyasal çözeltiler üzerinde yapmış olduğu ...

ii. Yazar adı cümlenin doğal bir parçası olarak kullanılmamışsa yazar adı, basım yılı ve sayfa sayısı şeklinde olmalıdır;

En son çalışmalar (Pınar, 2003: 12) uygulamanın ...

iii. İki yazarın bulunması durumunda, her iki yazarın soyadı da kullanılır.

Cinicioglu ve Keleşoğlu (1993) yumuşak dolgular üzerinde ...

iv. İkiyazarlı yazar olması durumunda ilk yazarın soyadını “ve diğ.” ifadesi takip eder.

Öztoprak ve diğ. (1999) tarafından öne sürülen ...

v. Eğer aynı yazarın aynı yılda basılmış birden fazla yayını kullanılmışsa basım yıllarının sonuna alfabetik bir karakter ilave edilir.

Bozbey ve diğ. (2003a) tarafından yapılan çalışmalar bu sonucu ...

vi. Eğer anonim bir kaynak kullanılmışsa “anon” ifadesi kullanılır.

Son zamanlarda konuşulan gerçekler (Anon 1998: 53) ...

vii. Eğer yazarı belirsiz bir gazete yazısı kullanılacaksa gazete adı, basım yılı ve sayfa no;

Bölgede görülen sel baskınları yapısal özellikleri etkilemektedir (Atlas, 1998: 6)

viii. Tez çalışmasında faydalanılan yayınlar yazar soyadlarına göre alfabetik sırayla sıralanır. Yayının basıldığı derginin, kongre kitapçığının, kitabın vb. adı eğik (italik) olarak gösterilir

ix. İnternette alınan kaynaklara atıf yapılırken, yazar adı varsa daha önce belirtildiği şekilde gösterilir. Yazar adı yoksa kaynağı sunan kurumun adı ve tarih kullanımı aşağıdaki şekilde gösterilir.

Pazar hakkında bilgiler yer almaktadır (İMKB, 23.06.2003) veya

Yazarı belli olmayan internet kaynaklarına atıf yapılırken, büyük harflerle URL-sıra numarası, yıl şeklinde yazılmalıdır. Örneğin:

(URL-1, 2003), (URL-1 ve URL-2, 2003

URL-1'e (2003) göre ...

15. **Kaynakça** Times New Roman, 12 punto şeklinde yazarların soyadları göz önüne alınarak alfabetik sırayla ve asılı biçimde çalışmanın sonunda bulunmalıdır. Her kaynak arasındaki paragraf aralığı (sonra 6 nk) olmalıdır. Eğer yazarın/ların aynı yıl içerisinde birden fazla çalışmasına atıf yapılmışsa ise bu çalışmaların yayın yılı sonuna (a,b,c,..) gibi semboller verilerek sıralanmalıdır. Makale ve bildirimlerde

dergi ve sempozyum/Kongre adı, kitap ve tezlerde ise kitap ve tez adı italik olarak yazılmalıdır. Kaynakça aşağıda gösterildiği şekilde düzenlenmelidir.

Kitap referansı için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), *Kitap adı*, Yayınevi, Basım Yeri, ISBN.

MERCER, P.A. and SMITH, G., (1993), *Private Viewdata in the UK*, 2

Dergilerdeki makaleler için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), Makalenin adı, *Derginin Adı*, Cilt no ve (bölüm)

EVANS, W.A., (1994), Approaches to Intelligent Information Retrieval, *Information Processing and Management*, 7 (2), 147-168.

Konferans bildirileri için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), Bildiri Adı, *Konferans Kitapçığının Adı*, Tarih ve Kongre Yeri, Basım Yeri: Yayınevi, sayfa numaraları

SILVER, K., (1991), Electronic Mail: The New Way to Communicate, *9th International Online Information Meeting*, 3-5 December 1990 London, Oxford: Learned Information, 323-330.

Tezler için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), *Tezin Adı*, Yüksek Lisans/Doktora, Enstitü Adı

AGUTTER, A.J., (1995), *The Linguistic Significance of Current British Slang*, Thesis (PhD), Edinburgh University.

Haritalar için gösterim

SOYADI, ADI., (Yayın Yılı), *Başlık*, Ölçek, Basım Yeri: Yayınevi.

MASON, James, (1832), *Map of The Countries Lying Between Spain and India*, 1:8.000.000, London: Ordnance Survey.

Web sayfaları için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yıl), *Başlık [online]*, (Edition), Yayın Yeri, Web adresi:URL

HOLLAND, M., (2002), *Guide to Citing Internet Sources* [online], Poole, Bournemouth University, [http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide to citing internet sourc.html](http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide%20to%20citing%20internet%20sourc.html) [Erişim Tarihi: 4 Kasım 2002].

ETHICAL GUIDELINES

Journal of Arts is committed to meeting and upholding standards of ethical behaviour at all stages of the publication process. It strictly follows the general ethical guidelines provided by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) and Cambridge Journals Ethical Standards and Procedures. Depending on these principles and general publication requirements, editors, peer reviewers, and authors must take the following responsibilities in accordance to professional ethic and norms. The proper and ethical process of publishing is dependent on fulfilling these responsibilities

The Responsibilities of Editor(s)

- The editor in chief and co-editor(s) should acknowledge receipt of submitted manuscripts to the authors within ten days. The editor in chief and co-editor(s) have responsibility in order to determine which of the submitted manuscripts could be published.
- Editors should adopt editorial policies that encourage maximum transparency, complete, impartial and honest reporting
- The submitted manuscripts will be controlled by the editor and the associate editor(s) in case of the plagiarism possibility. In this stage, the detected plagiarized manuscripts by the The editor in chief and relevant editor(s) will be rejected by the editor and associate editor(s). No way that the plagiarized manuscripts will be taken in the consideration process.
- The unpublished data and method in the submitted manuscripts should not be exploited/use by anyone in her/his study without the written permission of the author.
- The submitted manuscripts should be evaluated in accordance to the framework of solely intellectual norms in regardless of social, religious, cultural, economical background.
- The submitted manuscripts should not be disclosed no one other than the reviewer, the publisher, the editor assistants and the author(s) of such manuscripts by The editor in chief and relevant editor(s).
- When obtained interest struggle/conflict among the submitted manuscripts and other author(s) and/or institution, such submitted manuscripts should be recuse himself or herself from the review process.
- The final decision concerning the acceptance or rejection of the submitted manuscripts belongs to the editor in chief. This situation will be decided with reference to the originality and significance of the submitted manuscripts.
- The editor in chief should not oblige the authors to cite any articles or papers in the journal as the submitted manuscripts of the authors to be able to accept in the journal.

The Responsibilities of Reviewer(s)

- The reviewers have responsibility to the editor to inform the editor regarding the review process of the submitted manuscript in case the reviewers do not feel

enough qualified in order to review the assigned manuscript or if they cannot complete the review process on time.

- The reviewers should complete her/his task in the respect to principle of secrecy. Reviewers should not share or discuss any data regarding the submitted study with no one except the editors.
- The reviewer should not disclose and share any data/content and opinions of the submitted manuscripts and should not use personal interest. Furthermore, the reviewers should not use any data of the unpublished paper.
- The criticism of the reviewers should be based on objective and scientific perspective and also the reviewers should avoid from personal criticism against the author(s). The reviewers are supposed to support her or his opinions by providing clear and tangible proofs.
- If the reviewers detect any similarities between the assigned manuscript and another published articles in the journal or in an another journal, they are supposed to notify the editor about this situation.
- The reviewers should not take any part in evaluation process of the submitted manuscripts with author(s) who have competition, cooperation or other kind of relations or links.
- Reviewers should conduct the work they agree to evaluate on time.

The Responsibilities of the Author(s)

- The author(s) should not send the same study manuscript to more than a/one journal simultaneously.
- The authors should gather the data relating the studies in the framework of principle of ethic. The publisher, the editor and the reviewer could demand the raw data from the author(s) which the study is based on.
- The studies which are sent to the journal should provide details and references/sources in an adequate level. Dishonesty and incorrect statements are unacceptable due to causing unethical principles.
- The submitted manuscripts should be original and the originality of the study should be ensured by the author(s). If others' papers and/or words are used in the context of the submitted manuscript, the reference should be provided in accordance to appropriate style. Also excerpts should be in an appropriate style in accordance to the writing rules of the journal and scientific ethics. The authorities are supposed to refer to other publishments which effect the essence of their submitted studies.
- The authors are supposed to notify a conflict of interest, financial sources and foundations if any of them are supported their studies.
- All the person(s) who contributed to the submitted manuscript in the respect of design, interpretation or implementation should be written on the submitted manuscript. All participations contributed in essence, should be listed respectively. Also apart these persons should be added to the part of "Acknowledgement".
- If the author detects any flaw or error(s) in the context of the submitted manuscript, the author is responsible to urgently notify this situation to the editor or the publisher in behalf of collaboration in order to correct such error(s) or flaw(s).

YAYIN ETİK KURALLARI

Journal of Arts, yayın sürecinin her aşamasında etik davranış standartlarını benimsemeyi ve bunları yerine getirmeyi taahhüt etmektedir. Yayın Etik Komitesi (Committee on Publication Ethics - COPE), Açık Erişim Akademik Yayıncılar Derneği (Open Access Scholarly Publishers Association - OASPA) ve Cambridge Journals Etik Standartları ve Prosedürleri tarafından sağlanan genel etik yönergelerine sıkı bir şekilde bağlıdır. Bu yönergelerde belirtilen ilkelere ve genel yayın şartlarına bağlı olarak, mesleki ve etik standartlara göre editörler, hakemler ve yazarlar aşağıdaki sorumlulukları almalıdır. Yayın sürecinin düzgün ve etiğe uygun şekilde işlemesi bu sorumlulukların yerine getirilmesine bağlıdır.

Editörlerin Görevleri

- Baş editor ve yardımcı editörler, dergiye yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların, 10 gün içinde, değerlendirmeye alınıp alınmadığını yazara bildirmelidir. Editör ve yardımcı editörler gönderilen çalışmaların hangilerinin yayınlanması gerektiğine karar vermekten sorumludur.
- Editörler dürüst, tarafsız, şeffaf ve bütünlük arz edici bir editorial politika izlemelidir.
- Dergiye gönderilen çalışmalar Baş editör ve yardımcı editörler tarafından öncelikle intihal ihtimaline karşı kontrol edilmelidir. Bu aşamada intihal ihtimali olan çalışmalar, Baş editor ve ilgili editörler tarafından reddedilir.
- Dergiye gönderilen çalışmalarda yer alan yayınlanmamış yöntem ve bilgiler, yazarın açık yazılı izni olmaksızın hiçbir kimse tarafından kendi çalışması içinde kullanılmamalıdır.
- Dergiye gönderilen çalışmalar; yazarların sosyal, kültürel, ekonomik özellikleri ile dini inançları göz önüne alınmaksızın, sadece entelektüel değerleri çerçevesinde değerlendirilmelidir.
- Dergiye gönderilen çalışmalar, Baş editor ve ilgili editörler tarafından çalışmanın yazar(lar)ı, hakemleri, yardımcı/alan editörleri ve yayıncı dışında hiç kimseye ifşa edilmemelidir.
- Baş editor ve ilgili editörlerin dergiye gönderilen çalışmaların başka bir yazar ve/veya kurum ile çıkar çatışmasının olduğunu tespit etmesi halinde, çalışma yayın/değerlendirme sürecinden çekilmelidir.
- Dergiye gönderilen çalışmaların kabulü veya reddi ile ilgili son görüş baş editöre aittir. Editör çalışmanın özgünlüğü ve önemi gibi hususları dikkate alarak kararını vermelidir.
- Baş editör, dergiye gönderilen çalışmaların kabulü için yazarlara dergideki herhangi bir makaleye veya başka bir çalışmaya atıf yapması konusunda telkinde bulunmamalıdır.

Hakemlerin Görevleri

- Editör tarafından kendisine değerlendirme için gönderilen çalışmayı değerlendirme konusunda çalışma ile ilgili yeterli bilgiye sahip olmadığını hisseden ya da ivedi bir değerlendirme yapamayacak durumda olan bir hakem, editörü bu durumdan haberdar ederek değerlendirme görevinden ayrılmalıdır.

- Hakemler, gizlilik ilkesine riayet ederek değerlendirmesini yapmalıdır. Editörler dışındaki kişilere çalışmalar gösterilmemeli ve başkalarıyla çalışma hakkında tartışma yapılmamalıdır.
- Hakemler, inceleme sürecinde elde etmiş olduğu ayrıcalıklı bilgi ve fikirleri gizli tutmalı ve kişisel çıkarı için kullanmamalıdır. Ayrıca hakemler, değerlendirmesini yaptığı ve henüz yayınlanmamış çalışmanın verilerinin herhangi bir parçasını kullanmamalıdır.
- Hakem eleştirileri nesnel olarak yapılmalıdır. Yazara karşı hiçbir kişisel eleştiri yöneltmemelidir. Hakemler, fikirlerini açık biçimde destekleyen argümanlarla ifade etmelidir.
- Hakemler değerlendirilen çalışmanın daha önce yayınlanmış başka bir çalışma ile arasında esaslı bir benzerlik veya örtüşmeyi tespit etmeleri halinde, durumu editöre iletmelidirler.
- Hakemler, yazarı ile aralarında rekabet, işbirliği veya başka türlü ilişki veya bağlantılar bulunduğunu tespit ettiği çalışmaları değerlendirmemelidir.
- Hakemler çalışmaları kendilerine verilen süre içinde, zamanında değerlendirmelidir.

Yazarların Görevleri

- Yazar(lar), aynı çalışma metnini aynı anda birden fazla dergiye göndermemelidir.
- Yazarlar çalışmalarına ilişkin verileri etik ilkeler çerçevesinde toplamalıdır. Yayımcı, editör ve hakem, çalışmanın dayanağını oluşturan ham verileri yazar(lar)dan talep edebilir.
- Dergiye gönderilen çalışmalar, yeterli düzeyde kaynak bilgisi ve ayrıntı içermelidir. Hileli ve bilinçli yanlış ifadeler etik olmayan durumlara yol açacağından kabul edilemez.
- Yazarlar tarafından dergiye gönderilen çalışmalar özgün olmalı ve çalışmanın özgün olduğu garanti edilmelidir. Eğer gönderilen çalışmalarda başkalarının çalışmalarını ve/veya kelimeleri kullanılıyorsa uygun bir şekilde atıf yapılmalıdır. Ayrıca yapılacak alıntı da bilimsel etik ve dergi yazım kurallarına uygun olmalıdır. Yazarlar gönderdikleri çalışmalarının esasını etkileyen önceki yayınlara atıf yapmak zorundadır.
- Yazarlar gönderdikleri çalışmaları destekleyen kuruluşları, finansal kaynakları veya çıkar çatışmasını beyan etmekte yükümlüdür.
- Dergiye gönderilen çalışmanın tasarımına, uygulanmasına veya yorumuna katkı sağlayan her kişi, çalışmada belirtilmelidir. Önemli katkıda bulunan tüm katılımcılar ilk yazarı takiben listelenmelidir. Bunun dışındaki kişiler ise çalışmanın “Teşekkür(Acknowledgement)” kısmına ilave edilmelidir.
- Yazar, dergide yayınlanmış çalışması içerisinde önemli bir yanlışlık veya kusur tespit ederse, bu durumu acil olarak dergi editörüne veya yayıncıya bildirmek ve mevcut yanlışlığın veya kusurun düzeltilmesi için editörle işbirliği yapmak yükümlülüğündedir.



journal
of arts

E-ISSN: 2636-7718

Volume/Cilt: 2

Issue/Sayı: 3

2019

CONTENT / İÇİNDEKİLER

BİR MÜZİK FİLOZOFU OLARAK SCHOPENHAUER

SCHOPENHAUER AS A MUSIC PHILOSOPHER

Suat Soner ERENÖZLÜ129-140

KIRKYAMA GELENEĞİ VE KULLANIM ALANLARI

TRAVEL TRADITION AND USAGE AREAS

Semra KILIÇ KARATAY141-150

HAYALET ORKİDE-MANTAR ve TEKNOLOJİ-SANAT İLİŞKİSİ

GHOST ORCHID-FUNGUS AND TECHNOLOGY-ART RELATIONSHIP

Osman TÖRER151-168

ORTAKLAR KÖY ENSTİTÜSÜNDE MODERN MİMARLIĞIN İZLERİ

TRACES OF MODERN ARCHITECTURE IN THE VILLAGE INSTITUTE

Sıdıka ÇETİN & Gamze KIRAN169-180

BİR MÜZİK FİLOZOFU OLARAK SCHOPENHAUER

SCHOPENHAUER AS A MUSIC PHILOSOPHER

Suat Soner ERENÖZLÜ *

* Dr., Antalya Üniversitesi, TÜRKİYE, E-mail: suatsonererenozlu@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7789-7675>

Geliş Tarihi: 23 Haziran 2019; Kabul Tarihi: 27 Temmuz 2019

Received: 23 June 2019; Accepted: 27 July 2019

ÖZET

Sanat felsefesi veya daha genel olarak estetik doktrinler, Antik Yunandan beri felsefenin temel konularının belirlendiği tartışmalardan oluşmaktadır. Güzelin ne olduğunun araştırılmasına yönelik olan çalışmalar Antikçağda başlamış, ancak Kant'ın Yargı Yetisinin Eleştirisi'yle birlikte sistemli bir şekilde ele alınmıştır. Schopenhauer'dan önce estetik konusuyla ilgilenen filozoflar, ayrı bir müzik felsefesi ortaya koymak gibi bir ihtiyaç içinde olmadan, müzik sanatını kendi sistemlerinin içerisinde tutarlı bir şekilde ele almışlardır. Bu filozofların düşünceleri, müzik felsefesi literatürünün ilk çalışmaları olarak, alanında bir temel oluşturduğu kabul edilebilir.

Bu çalışmada; Schopenhauer'un müzikle ilgili düşüncelerinde kendisinden önceki filozoflardan nasıl etkilendiği, onlara yönelttiği eleştiriler ve konuyla ilgili iddialarının müzik felsefesindeki yeri araştırılacaktır. Bununla birlikte Schopenhauer'un müzikle ilgili düşüncelerinin, bir müzik felsefesi adını alması için olanaklı olup olmadığının da araştırılması üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Schopenhauer, Müzik felsefesi, Sanat Felsefesi, Estetik

ABSTRACT

The philosophy of art, or more generally, aesthetic doctrines, has consisted of debates on the basic subjects of philosophy since Ancient Greece. The studies on the investigation of what is beautiful started in Antiquity; however, they were handled systematically together with Kant's Critique of Judgement. Philosophers interested in aesthetics prior to Schopenhauer dealt with the art of music consistently within their own systems, without the need for a separate philosophy of music. The views of these philosophers can be considered as a foundation in this field as the first studies of the literature of the music philosophy.

This study will explore how Schopenhauer's thoughts about music were influenced by the philosophers before his time, his criticisms towards them and the role of his relevant claims in the philosophy of music. In addition, the study will also focus on whether Schopenhauer's views on music are likely to be called a music philosophy.

Key Words: Schopenhauer, Philosophy of Music, Philosophy of Art, Aesthetic

1. GİRİŞ

Felsefe tarihine bir göz atılacak olunursa, müzik felsefesi çalışmaları 19. yüzyılın sonlarında kendini göstermiştir. Hanslick'in 1854 yılında yayımladığı *Müzikal Güzel Üzerine (On The Musically Beautiful)* çalışması bu alanın ilk örneklerinden birisidir. Bu tarihe kadar müzik felsefesi üzerine yapılan çalışmalar, filozofların kendi dizgelerinin içerisinde bu konuya olan alakalarını yansıtmaktadır. Başka bir ifadeyle felsefe tarihi içerisinde filozoflar, müzik felsefesini kendi başına ele alacak kadar önemsememişlerdir. Schopenhauer'un müzik konusunu ele alış şekli de, genel olarak felsefesini yansıttığı *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* (1819) adlı eserinin üçüncü bölümüyle sınırlı olduğu düşünülürse, kendisinden önceki filozofların izinden gittiği söylenebilir. Ancak Schopenhauer, sanat veya müzik sanatını kendi başına ele almamış olsa bile, özellikle müzik hakkındaki görüşleri bir devrim niteliğindedir ki, "Schopenhauer'un yaptığı devrim, müzik duygusunun teorisi olarak 19. yüzyıldaki iki devrimden birisidir"¹ (Kivy, 2010: 22). Schopenhauer'un bu devrimi müzik felsefesi çalışmaları olarak başta Hanslick'i etkilediği düşünülse de, bu çalışmaların bir müzik felsefesi olarak önem kazanıp kazanmayacağı tartışmaya açık bir konudur. Bu bağlamda Schopenhauer'un genel felsefesinin içerisinde müzikle ilgili düşüncelerinin yerinin ne olduğunun araştırılması önem taşımaktadır. Böyle bir araştırmanın yöntemi, öncelikle Schopenhauer'un genel felsefesinin temel prensipleri ve ona yakın düşüncelerle kurduğu bağların izinin sürülmesiyle mümkün gözükmektedir. Ardından Schopenhauer'un sanata dair görüşleri, yine benzer tartışmalarla olan bağlarıyla ele alındıktan sonra ancak Schopenhauer'a ait bir müzik felsefesinin olanaklılığı kendisini belli edecektir.

Müzik felsefesi tarihine bakıldığında, hangi boyutta katkı sağladığına bakılmaksızın bu alanda eser veren bütün filozofların tek bir çatı altında toplanması ve birbirleri arasındaki bağın kurulması felsefe araştırmalarının temel yöntemini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Schopenhauer'un müzik felsefesi üzerine yapılan bu çalışma, müzik felsefesini tarihselliği ve tinselliği içerisinde bir bütün olarak ele almıştır. Aynı zamanda, Schopenhauer'un felsefesinin kendisinden önceki filozoflardan etkilendiği ve kendisinden sonrakileri etkilediği noktalarla birlikte, felsefesinin yerini, müzik felsefesi tarihi içerisinde saptamaya çalışmaktadır. Bundan dolayı da bu çalışmanın ana problemi Schopenhauer'un müzik düşüncelerinin, bir müzik felsefesi olarak olanaklı olup olmadığıdır.

2. SCHOPENHAUER'UN FELSEFESİ

Lukacs, Schopenhauer'dan "Bilgi kuramsal öznelciliğin ve felsefi usdışıcılığın ünlü bir temsilcisi" (Lukacs, 2001: 78) olarak bahsederken, onun felsefesinin büyük ölçüde Kant'ın transandantal öznesi ve Platon'un idealar düşüncesiyle yapılandığına işaret etmektedir. Dahası, Maurice Dupuy, Schopenhauer'un felsefesini Kant'ın çizgisine daha yakın görerek, onu Kant'ın varisi olarak göstermekte bir sakınca görmemiştir (Sans, 2006: 24). Buna karşın ironik olarak, Schopenhauer'un en çok etkisinde kaldığı filozofun Hegel olduğu da düşünülebilir. Şöyle ki, Schopenhauer dönemin en popüler ve başarılı filozofu olarak görülen Hegel'in gölgesinde kalmış, bu durumun öfkesiyle meydan okumak için derslerini aynı saate koymuş, Hegel'in savunduğu tarihselliğe ve tin (geist) felsefesine şiddetle karşı çıkmış, bir nevi ona savaş açmış ve bu karşı duruşu ile felsefesine belirli bir yön vermiştir. Bundan dolayı Hegel'in felsefesi ne kadar tinsellik ve olgusalılık gibi yaşam dünyasında nesnelleşen kavramlardan güç alıyorsa, Schopenhauer da bir o kadar idealar ve istemeye nesnel dünyadan uzaklaşmak arzusundadır. Schopenhauer'un felsefesini etkileyen bir başka unsur da; Hindistan'ın çok eskiye dayanan bilgeliğiyle erken yaşlarında okuduğu *Upanişad*² metinleriyle başlayan, doğu felsefesine olan ilgisidir (Saunders, 2006: 54). Bu eski metinlerin mistik özelliği ve pratik yanı Schopenhauer'u Modern Batı felsefesinin karşısında, Descartes'in *cogito* önermesi temelinde aklın egemenliği ve aklın kurduğu dünya anlayışının tam tersi yönde etkilemiştir. Başka bir deyişle Schopenhauer, felsefesini modernlerin yaptığı gibi aklın hükümdarlığının ve ahlak

merkezciliğinin aksine, istek ve idea üzerine kurmuştur. Onun bu teşebbüsü Descartes'dan beri süregelen ve akli merkeze koyan bir felsefi geleneğinin yön değiştirerek merkezinin akıldan isteğe doğru kayması anlamına gelmektedir. Artık istek merkezli bir felsefe, “rasyonelliği insanın özü olarak tanımlamaz. Schopenhauer’a göre, hayvanlarda olduğu gibi, bizim de özümüz istençtir. Sadece insanın akla sahip olduğu ve onun için sadece insanın ahlaki olarak dikkate değer olduğu fikrini de reddeder” (Cartwright, 2014: 263).

Schopenhauer’un sanat ve estetikle ilgili düşünceleri, felsefesinin genel hatlarıyla birlikte, felsefesinin temelini attığı *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı eserinde ortaya çıkmaktadır. Dört bölümden oluşan bu eserin ilk bölümünde, bireyin bir tasarımı olarak var olan dünya, özne-nesne ilişkisiyle açıklanır. Schopenhauer’a göre, “dünya, ancak başka bir şeyle ilişkisi içinde, tasarımı kavrayan biriyle ilişkisinde vardır, bu da kendisidir” (Schopenhauer, 2009: 7). Başka bir ifadeyle; algılayan, kavrayan, bilen bir özne olmazsa, tasarım olarak nesne de var olmaz. Kant’ın transandantal öznesinin açık bir şekilde etkisinin görüldüğü bu bölüm, dünyanın bir tasarım olarak özneye bağlandığını ortaya koymaktadır. İlk bölümde algılanan dünyanın yapılandırılmasının ardından, ikinci bölümde öznenin bu yapılandırmada üstendiği rolü ele alır ve bu bağlamda özneyi; yeter sebep ilkesinden bağımsız, nedensiz ve öz olan olarak istenç problemi üzerinden ele alır. Her tasarım, fenomenlerden güç alırken; uzam, zaman ve duyumsamanın koşullarıyla kendisini belli eder. Dolayısıyla tasarım ne kadar koşullara bağlı ise, istençte o kadar özgürdür, hiçbir nedenle açıklanamaz, insanda karakter, nesnede nitelik olarak ortaya çıkar ve bilinçle bağlantısız, kendinde şey olarak vardır. “kendinde şey, istemenin –nesne olmamış, daha tasarıma dönüşmemiş istemenin -ta kendisidir” (Schopenhauer, 2009: 121). Buradan çıkarılacak sonuç, kendinde şeyin salt isteme olarak değil, nesneye yönelmiş olarak (potansiyel olarak) tasarımın nedenidir. Schopenhauer, bu noktada Kant’ın *kendinde şey (ding an sich)* kavramına, nesnel varlıkları yok saydığı ve onlardan (nesnelardan) tamamen bağımsız olduğu gerekçesiyle bir eleştiri getirmektedir. Bu bağlamda Schopenhauer için Kant’ta tutarsızlık olarak gördüğü bu durumdan kurtulmanın bir tek yolu vardır, o da Platon’un idealarının nesnelleşmesidir. Ancak bu yolla istenç, özne ile nesne arasındaki ilişkiyi tesis edebilmektedir (Schopenhauer, 2009: 121). Schopenhauer’un öne sürdüğü bu yeni anlamıyla *kendinde şey* kavramının, Kant ile Platon arasında bir uzlaşma sağlandığı ileri sürülebilir. Böylece Schopenhauer *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı eserinin ilk iki bölümünde, özne-nesne arasındaki ilişkinin boyutlarını belirledikten sonra, üçüncü bölüme geçer. Bu bölümde güzel, yüce, deha vb. kavramlarla Kant’ın sanat felsefesinde açtığı yolda ilerlerken, aynı zamanda Platon’un idealar kuramının etkileri de açık bir şekilde gözlenmektedir. Schopenhauer, özellikle özne-nesne ilişkisine dayanan klasik anlayışın dışına çıkarak, estetik anlayışını başka bir boyutta yapılandırma gayretinde olmuştur. Schopenhauer’a göre “Nesne, nesne dışındaki bütün ilişkilerin dışına çıkma noktasına ulaşmışsa, özne de istemeyle tüm ilişkilerinin dışına çıkmışsa, bilinen artık bireysel bir şey değil bir ideadır, bengi bir kalıptır, istemenin bu basamakta doğrudan nesne olmasıdır. Bu algıda kendinden geçen kişi, bu yüzden artık birey de değildir. O, saf, isteksiz, acısız, zamansız bilgi öznesidir” (Schopenhauer, 2009: 125).

Schopenhauer’un diğer bölümlere nazaran daha çok üzerinde durduğu ve insan eylemlerini konu aldığı dördüncü ve son bölümde, istemenin özü olarak hayatta kalma güdüsü üzerinde durur. Dolayısıyla, üremenin, canlı olmanın, hayatta kalma hazzının insan yaşamının bir parçası olduğu kadar, ölümün de doğal olarak kabul edilmesinin yaşama dahil olduğunu ve bu yüzden de insanın öleceğini bilerek yaşamasının rahatsız edici olmadığını iddia eder (Schopenhauer, 2009: 219). Onun pesimist bir filozof olarak algılanabileceği bu bölümde, ölümün sadece görüngü olarak bir son olduğu, istemenin sonsuz, daha doğrusu zamansız olduğunu vurgulaması dikkat çekici gözükmektedir. Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı eserinin son bölümünde ortaya koyduğu temel kavramlar olan isteme, sonsuzluk,

haz, acı vb. gibi kavramların, sanat ve müzikle ilgili düşünceleriyle desteklememesi, felsefesinin bütünü düşünülürken estetiğe olan ilgisinde bir kopma olarak düşünülebilir. Bununla beraber çalışmasının ilk üç bölümünün özne-nesne ilişkisi üzerinden yapılandırması ve isteğin nesnelleşmesi konularıyla, Schopenhauer'un estetik ve sanat felsefesinin temel ilkelerini belirlediği de gözden kaçmamalıdır.

Bu bağlamda akıllarda, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı eserinde felsefesinin temel ilkelerini belirleyen Schopenhauer, sanat felsefesi veya estetikle ilgili düşüncelerinde belirli bir dizge -oluşturdu mu? -Oluşturamadı mı? sorusu cevap aramaktadır.

3. SCHOPENHAUER'UN FELSEFESİNDE SANAT VE ESTETİK

Schopenhauer sanat ile felsefeyi birbirine çok yakın olarak görmüş, ikisini de dünyanın özünün yorumlayıcısı olarak kabul etmiştir, “çünkü ikisi de ister istemez tefekkürü bakışa yönelmiştir, şeylerin özüyle doğrudan temas halindedirler” (Sans, 2006: 54). Schopenhauer'a göre sanat; tasarım veya yaratıcılık olarak idealerin bilgisiyle oluşur, teknik olarak da amaçlanan bu birikimlerin iletilmesidir. Başka bir ifadeyle İdealar sanatın kaynağını oluştururlar ve sanat varlığının ortaya çıkabilmesi için onların nesnelleşmesi bir zorunluluk olarak gözükmektedir. Bu nesnellüğün oluş biçimine göre de sanatın türü kendini belli eder. Yani idealer taş veya sert bir cisim (bronz, gümüş) ile nesnelleşiyorsa, heykel; boya malzemeleriyle nesnelleşiyorsa, resim; notalarla (sesle) nesnelleşiyorsa müzik sanatı adını alır. İdeaların görüngülere taşınmasında, yani nesnelleşmesinde bir edimsel bir güce ihtiyaç vardır ki, bu güç sanatın yaratıcısı olan dehanın kendisidir. Sanatın yaratıcısı olarak deha, bilginin kaynağı olan kavramlardan bağımsız, sezgileriyle ve kavradığı idealer ile sanatını oluşturur. Schopenhauer'un ardından özellikle Edmund Husserl ve Merleau-Ponty'nin başını çektiği fenomenolojik estetiğin kurucu öznesi, bu ilkelerle, yani bilgiden bağımsız, sezgilerinin ve idealerinin bütünü olan salt algılarıyla sanat nesnesine yöneceklerdir. Schopenhauer, Kavramları kendilerine kaynak edinen sanatçıları taklitçi olarak görür ve onların eserlerini sanat eseri olmaktan uzak ve kalıcılıktan yoksun olarak değerlendirir. Deha, sanatın yaratıcısı olarak delilik sınırlarında dolaşan, yeter sebep ilkesinden bağımsız, nesnelere bilgisinden çok onların idealerini bilme yeteneğine sahip, bilmenin saf öznesi olarak tanımlanmaktadır. Ama dehanın asli görevi, kavradığı bu idealeri, sanat eseri aracılığı ile aktarabilmesidir (Schopenhauer, 2009: 132-140).

Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı eserinde sanatları, ne Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde belirttiği gibi “biçimlerine veya duyularına göre” (Kant, 1952: 184), ne de Hegel'in *Estetik Dersleri*'nde belirttiği gibi tinsellik ve tarihselliğe göre (Hegel, 2004: 84-85) bölümlere ayırır. Bunların yerine Schopenhauer, sanatı hem varoluş, hem de teknik özellikleriyle irdeleyerek hiyerarşik bir ayrıma götürmeyi kendine daha yakın görür. Bu bağlamda, sanatları en alt ve en üst olmak üzere iki basamağa ayıran Schopenhauer, sanatın nesnesi olan maddeyle, onun ideasına olan mesafesini kendisine ölçüt olarak belirler. Başka bir ifadeyle sanatın nesnesi olarak somutlaşan ve ideadan uzaklaşan sanat ile soyut bir ifade ile ideaya daha yakın ve sanat nesnesiyle varoluş temeline dayanmayan bir anlayışla sanatı iki bölüme ayırır. Alt basamağı görüngülerle olan bağlantısı nedeniyle somut sanatlar oluştururken, üst basamağı idealere daha yakın olarak varlık gösteren soyut sanatlar oluşturmaktadır. Böylece Schopenhauer kendisinden önce fenomenler üzerinden yapılandırılan estetik anlayışların hepsini sanat nesnesine yakınlığından dolayı kendi estetik anlayışında en alt kademeye yerleştirir. Schopenhauer'a göre görüngülerde beliren en alt basamak olarak mimari ve plastik sanatlar yer almaktadır. Bir yapıyı ayakta tutan şeyin doğaya uygunluk olduğunu belirtmesi, mimarının malzemesinin doğanın zorunluluğu olan fizik kuralları olduğu anlamına gelmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi Schopenhauer, sanatın en alt basamağı olarak maddeyi ve onun doğa yasalarıyla olan ilişkisini belirlemiştir. Schopenhauer heykel ve resim sanatını, mimarlıktan farklı olarak en alt basamağın biraz üstünde olarak tahayyül eder. Mimari

eserlerin doğanın bir kopyasını oluşturmak gibi bir gayesi yokken, heykel ve resim sanatı; hayvanların, bitkilerin, insanların, doğa güzelliklerinin kopyalarını üretmek üzerine çalışır (Schopenhauer, 2009: 169). Başka bir ifadeyle mimari eserler fonksiyonel olmaları zorunluluğundan dolayı doğaya uyumlu ve doğanın bir parçası olarak var olurken, resim ve heykel sanatı ise salt seyir için üretilen (doğanın) tasvir eserleridir.

Schopenhauer, sanatın basamaklarının en üst kısımlarını idealara olan yakınlıkları ile belirler. “Her sanatın ortak amacı, her sanat nesnesinde kendini açığa vuran ideayı, her basamakta kendini nesneleştiren istemenin ideasını açmak, açık kılmaktır” (Schopenhauer, 2009: 190). Bu bağlamda yazın sanatı da, yaptığı betimlemelerden ötürü, doğanın taklidi olarak idealardan uzak bir basamakta yer almaktadır. Schopenhauer’a göre ancak müzik sanatı görüngülerden bağımsız olarak ve saf idea olarak, sanat için oluşturabilecek basamağın en üstünde yer almaya hak kazanır.

“O (müzik sanatı) bütün başka sanatlardan kopuk, tek başına durur. Müzikte dünyadaki yaratıkların ideasının taklidini, yeniden üretimini saptayamayız. O, büyük, parlak bir sanattır. Müziğin insanın en derin doğası üzerindeki etkisi çok çok güçlüdür. Yetkin, evrensel bir dil olarak, insanın en derin bilincinde derinlemesine, tam olarak anlaşılır” (Schopenhauer, 2009: 194)

Dolayısıyla Schopenhauer’un müzik sanatına bakışı güzel sanatların bir alanıymış gibi değil de, güzel sanatlarla (daha doğrusu görsel sanatlarla) müzik sanatı iki farklı bir alan olarak varlıklarını sürdürdüklerin kabulü ile olanaklı gözükmektedir. Bu ayrılık, Schopenhauer’un idealarda ortaya çıkan ve özgür istemenin saf bir ürünü olarak gördüğü müzik sanatını, nesnelleşmeye ihtiyaç duymadan bizatihi idealarda bulunan bir sanat hadisesi olarak görmesinden kaynaklanır.

4. SCHOPENHAUER’UN MÜZİK FELSEFESİ

Sanat felsefesinin kapsamı içerisinde filozoflar, müzik sanatı ile ilgili düşüncelerini aktarırken oldukça dikkatli davranma zorunluluğu hissetmişlerdir. Bunun en önemli nedeni olarak, Schopenhauer’un iddia ettiği gibi müziğin soyut bir sanat olduğu gösterilebilir. Müzik sanatı, performans dayanan soyut bir sanat olarak varlık gösterdiği içindir ki, onun hakkında düşünürlerin sarf ettiği yaklaşımlar somuta indirgeme eğilimli olup, genellikle müziği oluşturan teknik konularla alakadar olmaktan öteye geçememiştir. Bu konular başlıca, seslerin dizileri (scales), uyumları (harmony) ve ritimleri (rhythm) olarak varlık göstermektedir. Çünkü bunlar müziği oluşturan temel yapı taşlarıdır ve somuta indirgenebilirler, dolayısıyla da haklarında rahatlıkla bir açıklama veya eleştiri getirebilme imkanı vardır. Felsefe tarihinde, temeli Antik Yunanda atılan müzik yaklaşımları, somuta indirgenen müziğin düşüncesi olarak uyum ve oranın konusunu kapsayan matematik; ahlak, eğitim ve ruhu arındırmanın (katharsis) konusunu kapsayan etik ve iyi bir vatandaş olmayla birlikte kısmen ahlakla ilgili olarak da politika ile sınırlı bir alakada ele alınmıştır. Ancak 18. yüzyılda Kant ile birlikte sanatın insan tarafından nasıl algılandığı ve estetik problemlerin özne ve onun yetileri ile şekil aldığı bir ortam meydana gelmiştir. Schopenhauer’a felsefe yapabilecek uygun bir zemin olarak kabul edebileceğimiz bu birikimler, filozofun sanatlar ve müzik üzerine daha soyut düşünebileceği ortamı hazırlamıştır.

Schopenhauer müzik sanatını diğer bütün sanat dallarından ayırmaktadır. Böyle bir ayrıma ihtiyaç duyması, müzik sanatının en yüce sanat olduğunu düşünmesinden kaynaklanır. Bu yüce sanat gücünü doğanın bir taklidinin veya tekrar üretiminin mümkün olmadığı düşüncesinden almaktadır. Müzik sanatı diğer sanatların aksine *mimesis*³ ile ifade edilmesi mümkün olmayan ve idealarla bağlantılı olarak istemenin kendisidir (Schopenhauer, 2009: 194). Başka bir ifadeyle müzik sanatı, görüngüler dünyasının değil, istencimizin, dolayısıyla da ideaların dünyasının bir ürünüdür. Schopenhauer’a göre “Müziğin etkisinin öteki sanatlardan daha güçlü olmasının, onun insanın içine işlemesinin nedeni budur. Çünkü onlar olsa olsa

gölgeden söz eder, oysa müzik özü söyler” (Schopenhauer, 2009: 196-197). Schopenhauer, ideaları referans göstererek kullandığı isteme ve istenç kavramlarıyla, Platon’un sadık bir izleyicisi gibi bir izlenim bırakmaktadır. Schopenhauer’da müziğin özü söylemesi iddiası, ideaların özlerle olan ilişkisi göz önüne alındığında öncüllerini Platon’da bulmaktadır. Ancak Platon’un felsefesinde sanata verdiği yer idealar olmaktan çok uzaktır. Sanat, ideaların taklidi olan görüngülerin de taklididir. Platon’a göre idealar sadece özleri ifade etmektedir. Bununla birlikte Platon müziği bir sanat olarak görmesi yaşadığı dönem itibarıyla imkansızdır. İdealar, en yüksek idea olan iyi ideasının şemsiyesi altında birleşerek etik bir alan oluşturur. Bu bağlamda Schopenhauer’un müziği idealarla temellendirmesi 19. yüzyılın ilk yarısında estetik ve müzik estetiği adına sanata bir varlık alanı açılmasıyla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla Schopenhauer’un müziğin idealara bağlama arzusu kendisinden önceki tartışmalar gibi etğin değil, tamamıyla sanatsal bir hadisenin ifadesidir.

Schopenhauer’un müzik sanatıyla ilgili düşünceleri; müzikal ezgilerin amacının duyguların anlatımından başka bir şeyi ifade etmemesi, herhangi başka bir anlam yüklenmemesi ve doğası gereği çok düşünmeden duygulara özdeş olarak oluşturulması yönündedir. Bundan dolayı da müzik sanatı diğer bütün sanatların en üstündedir. Peter Kivy’e göre;

“Onun (Schopenhauer) düşüncesinde, güzel sanatların içinde en önde müzik (sanatı) gelir, çünkü müziğin yansıttığı ve tasvir ettiği bu evrensel istenç, diğer sanatların yaptığını daha doğrudan yapar. Schopenhauer müziği, istencin doğrudan kopyası olarak adlandırır. Bu müzik felsefesi için önemli bir vargıdır, 19. yüzyıl filozoflarının gözünde, müziğin biçimine diğer sanatların da üzerinde bir yer açarak onu hak ettiği seviyeye getirmiştir. (Kivy, 2010: 21).

Schopenhauer, her ne kadar müzik için sanatsal bir varlık alanı yapılandırma temayülünde olsa da, müziğin sadece sanat adına üretmek için, zorlama bir şatafatlılık içinde gösterilmesinin, sanatın ilkeleriyle pek uyuşmadığını kabul etmektedir. Bununla birlikte Schopenhauer’a göre, müziğin söze uyumlu olması için zorlama bir şekilde kiliselerde, operalarda kullanılması ve onu dansın, bandonun vb. bir şeyin müziği olarak belirli kalıpların içine sıkışıp kalması, sanatın doğasına uygun değildir (Schopenhauer, 2000: 430-431). Başka bir ifadeyle Schopenhauer müzik sanatını doğallık içinde ve yalın bir sanat olarak tahayyül etmektedir. Ezgilerin duygusal derinliği de bu yalınlıktan gelirken, çekicilik olarak kabul edilebilecek aşırı süslülük müzik sanatına zarar verebilir. Schopenhauer bu konu ile ilgili düşüncelerini aşağıdaki gibi örneklendirir.

“Müziğimizin tuttuğu yanlış yol ve başına gelmek üzere olan felaket son imparatorlar döneminde Roma mimarisinin tuttuğu yola ve başına gelen felaketlere benzemektedir. Bu dönemde mimari basit ve temel olanları kısmen gizleyen ve bir ölçüde tersine çeviren bezeme ve süslemelerle doldurulmuştu. Nitekim müziğimiz de bize bugün bir yığın gürültü, çok sayıda enstrüman, fazlaca sanat, ama çok az açık, içe işleyici ve tesir edici tasavvur sunmaktadır” (Schopenhauer, 2013: 50).

Schopenhauer’a göre opera sanatında müziği, tragedya, dans ve libretto (operaların yazılı metni) ile birleştirmek, abartılılık, haz düşkünlüğü ve gösterişlilikten başka bir şeyi ifade etmemektedir. Bir Schopenhauer hayranı olan Wagner’in övgü dolu yazdığı mektuba cevaben Schopenhauer’un İsviçreli gazeteci Arnold Wille’ye sarf ettiği sözleri Cartwright bize şöyle aktarmaktadır; “ona müzik yazmayı bırakmasını söyle. Bir şair olarak daha üstün kabiliyete sahip. Schopenhauer olarak ben, Rossini ve Mozart’a sağdığım” (Cartwright, 2014: 473). Schopenhauer’un bu ifadesinden de anlaşılacağı gibi sanat ve estetikle ilgili düşüncelerinde ortaya koyduğu eleştirilerden payını alan sanat dallarından birisi de opera sanatıdır. Wagner için sarf ettiği bu eleştiri tamamen onun gösterişli, uzun, abartı konularına ve zaman zaman

müziğin önüne geçen ağır librettolarına yapıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Schopenhauer'un abartılılık, haz düşkünlüğü ve gösterişle suçladığı opera sanatına ait düşüncelerinin kaynağı o dönemin (müzikte romantik dönem) sanat anlayışından kaynaklandığını da akıllara getirmektedir. Daha açık bir şekilde ifade edilmesi gerekirse, Schopenhauer'un eleştirileri opera sanatının bizzat kendisine olmamakla birlikte, bu sanatın Wagner'in yaptığı gibi, pek çok sanatları içinde barındırması özelliğinden dolayı zaman zaman abartılılığa kaçmasına yönelik olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim, Rossini'nin ve Mozart'ın sade ve gösterişten uzak müziklerini eleştirmek şöyle dursun, Schopenhauer'un bu müzisyenlere karşı gösterdiği sadakat, ideal bir sanat olarak operanın, müziğin önüne geçmesinden ziyade müziğin operayı temsil etmesinin olanakları olduğu sonucuna ulaşmaktadır. Schopenhauer opera sanatıyla ilgili düşüncelerini şu şekilde özetler "Mümkünse eğer operayı tek sahne ve bir saatle sınırlamak için yoğunlaştırıp kısaltmaya dönük teşebbüste bulunulmalıdır" (Schopenhauer, 2013: 56). 1851 yılının sonunda Wagner, döneminin piyano dâhisi olan Liszt ile genel olarak inanç konusunda girmiş oldukları tartışmanın neticesinde aralarının açılmasına istinaden savunma niteliğinde bir mektup yazar. Bu mektuptaki fikirlerini Schopenhauer'u referans göstererek yazması, oldukça ironik bir durum olarak algılanmaya müsaittir. Bu ironi; Wagner Liszt'e, hayranı olduğu bir filozof olan Schopenhauer'un felsefesini över ve ondan örnek verir (Merrick, 1987: 43). Schopenhauer'un sanat felsefesini yapılandırırken eleştirdiği, özellikle de şatafatlı, abartılı ve aşırı gösterişli sanat anlayışı eleştirisinin en büyük hedefi Wagner ve Liszt'dir. Aynı zamanda Schopenhauer'un sanat üzerine sarf ettiği düşüncelerin hiç birinden Liszt'in haberi dahi yoktur. Bu ironi, sanatı temsil edenlerin (Kant ve Schopenhauer onları *dahi* olarak adlandırmıştır) içinde yaşadığı dönemde mevcut olan sanat tartışmalarından ya habersiz, ya da üstüne alınmayan bir tavır içerisinde olduklarını göstermektedir. Başka bir ifadeyle Schopenhauer'un yaşadığı dönemde, sanatın felsefesi ile icrası, yani filozoflarla sanatçılar, birbirlerinden kopuk bir tablo içinde yer almaktadırlar. Schopenhauer'un tam olarak altını çizmek istediği konu kendini bu örneklerde hissettirmektedir. Şöyle ki, Schopenhauer sanatı, özellikle de müzik sanatının ifadesini ve verdiği duyguları kendisine problem edinmiş ve bu doğrultuda müzik sanatını idealara yakın görmüştür. Saf müzik (pure music) olarak ele aldığı örnekleri, sadece sanatı önemseyen Mozart gibi, Rossini gibi bestecileri referans göstererek oluşturmuştur. Bu bestecilerin sanatı saf olarak görmelerinin tek amacı, ilgi alanlarının saf bir şekilde sanatla dolu olması ve bunun dışında zorlama bir şekilde felsefî, politik ve kültürel bir ifade gereksinimleri duymamalarından kaynaklanmaktadır. Schopenhauer'un saf müzik düşüncesi etkisini günümüze kadar göstermektedir. Sanat felsefesi ve özellikle müzik felsefesi alanlarında çalışmalar yapan çağımızın en önemli filozoflarından Peter Kivy de müzik sanatını diğer sanatların⁴ bir karışımı veya birleşimi olarak düşünmemektedir. Kivy'e göre müzik diğer sanatlardan farklıdır, sadece müzik sanatı, sanatın diğer bütün öğelerinden (yazılı veya sözlü metin, görsel ifade vb.) bağımsız bir şekilde, saf müzik (pure music) olarak varlık gösterebilir (Kivy, 1993: 361). Kivy'nin bu düşüncesinin temelleri Schopenhauer'a dayanmaktadır. Schopenhauer'un müzik felsefesine yaptığı en önemli katkı müziğin saf bir halde, Platon'un şölen diyalogunda güzel kavramından bahsettiği gibi kendinde, kendisinin nedeni olarak (kendinde müzik) ortaya koymasıdır.

Schopenhauer'un Wagner'in sanatına olan tepkisi de saf sanat noktasında gelmektedir. Wagner'in sanatçı kişiliği; filozof, şair, besteci ve yazar olarak saf sanatın önüne geçmekte ve böylece Schopenhauer'a göre, müzik sanatı kendisini gerçekleştirememektedir. Schopenhauer'dan yaklaşık olarak bir asır sonra yaşamış olan ontolojik estetikçi Hartmann'ın, sanat üzerine yapılan tartışmalarda dile getirdiği, sanatın sanatçıya bırakılmayacak kadar değerli olduğu görüşü (Erenözlü, 2019: 104) öncüllerini Schopenhauer'da bulmaktadır.

Schopenhauer'un müzik yaklaşımında, Antik Yunandan süregelen teori çalışmalarının izlerini de bulmak mümkündür. Bu çalışmalar, kendini en belirgin biçimde Sokrates öncesi filozoflardan Herakleitos'da⁵ ve Boethius'ta göstermektedir. Herakleitos'a göre, her şey zıtlıktan doğar ve zıtlıkların birleşmesi de uyumu (harmony) oluşturur (Herakleitos, 2016: 17-18). Antik çağda bilim, sanat ve felsefe ayrı disiplinler olarak değil; matematik, geometri, astronomi ve müziği içine alan dördümlü sanatlar (quadrivium) ile mantık, retorik ve gramer konularından oluşan üçlü sanatların (trivium) birleşmesiyle meydana gelen, yedi özgür sanatın (septem artes liberales) kapsamında ele alınmaktaydı (Shiner, 2013: 57). Dolayısıyla Herakleitos'un çalışmalarında müzik felsefesinin izleri, ayrı bir disiplin olarak ele alınmamalı ve bu geleneğin Rönesans dönemine kadar devam ettiği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bağlamda Herakleitos'un harmoni olarak kullandığı terim, evrenin ve müziğin kendi içindeki uyumlarını ifade etmektedir (Tunalı, 2008: 56). Başka bir ifadeyle, Antikçağda uyum (harmony) ve oran (ratio) birbirini tamamlayan iki kavramı ifade etmektedir. Herakleitos ve Pythagoras müziğin kendi içindeki uyumların üzerine eğilirken, evrende de aynı uyumun mevcut olduğunu iddia etmektedirler. Antikçağdaki pek çok tartışmanın tekrar Ortaçağda alevlenmesi kendisini müzik araştırmalarında da göstermektedir. Boethius, Herakleitos ve Pythagoras'ın izinden giderek beş ciltten oluşan Müzik Araştırmaları (De institutione musica) adlı kitabında bu uyumu, kozmik müzik⁶ ayrımı ile ortaya koyar. Kozmik müziğin konusu, müziğin genel uyumunun oranları ile notalar arasındaki mesafelerin oranının, prensip olarak gezegenlerin aralarındaki uyum ve oranlarla aynı ilkelere sahip olduğu ile alakalıdır (Chadwick, 1998: 81). Schopenhauer'un müziğin felsefesini teori ve matematik (uyum) olarak ele alma şekli, Antikçağ ve Ortaçağın doğa⁷ -müzik anlayışının bir devamı niteliğindedir. Müzikte en alt notalar olan bas (kalın) seslerle, onlara eşlik eden tiz (ince) sesler arasındaki uyum, organik doğa ile inorganik doğa arasındaki uyuma benzerdir. Schopenhauer, müzikte bas seslerin isteme (idealar) olarak inorganik dünyayı, tiz seslerin ise istemenin nesnelleşmesi olarak organik dünyayı temsil ettiğini iddia eder (Schopenhauer, 2009: 197). Bu bağlamda Schopenhauer, bas seslerle tiz seslerin birbirinden ayrılamayacağı ve bu ikisinin uyumunun müzik sanatını var edeceği düşüncesini, idealardan kaynaklı isteme ile maddede varlık gösteren dünyayı, müzikte kalın ve ince seslerin uyumu arasındaki analogiyle açıklamıştır.

Müziğin yapı taşlarından birisi olan dissonans (uyumsuz) seslerin, özellikle consonans (uyumlu) seslere çözümleriyle birlikte müzik sanatının armonik sistemi meydana gelir. Aksi takdirde müzikte kadans (bitiş) etkisinin yaratılması olanaklı gözükmemektedir. Başka bir ifadeyle diğer sanatların da vazgeçilmez ilkelerinden, belki de en önemli ilkelerinden birisi olan kontrast (zıtlık) özelliğinin müzikte kendini göstermesi bu uyumsuz seslerin uyumlulara çözümlenmesidir. Müziğin araştırılmasında, zıtlıkların kendi içindeki uyumlarının ele alınış şekli, bir kez daha Antikçağın alakasındaki problemlerin, müzik düşüncesi üzerinde göstermiş olduğu etkiyi gözler önüne sermektedir. Schopenhauer'a göre "belirli aralıklar vermeyen, tınlamayan uyumsuz akorlar, iki farklı türden hayvanın birleşmesinden doğan piçlerle karşılaştırılabilirler" (Schopenhauer, 2009: 198). Schopenhauer'ın eski felsefe geleneğinden taşıdığı bu ilkesel uyumsuzluk, özellikle kendisinden sonra ortaya çıkan çağdaş müziğin de en önemli yapı taşlarını meydana getirmektedir. Schopenhauer'un görüşünün tam tersinde yer alan çağdaş müzik, müziğin doğasında zıtlıkların olması ve müziğin zıtlıklardan oluşması olarak ortaya çıkmaktadır. 20. yüzyılın başlarında Webern, Schönberg'in yeni müzik (atonal music) adını vermeyi uygun bulduğu çalışmasıyla ilgili düşüncesini şu şekilde aktarır.

"Bildiğim kadarıyla ilk defa Schönberg dile getirmişti: bu nota komplekslerine consonanslar adını veriyor, ancak çok geçmeden dissonans denilen üst armonik ilişkilerinin birbirinden uzak oldukları ölçüde güzel duyulduğu anlaşıldı. Buna rağmen consonanslarla dissonanslar arasında temelde bir ayrım olmadığını, bunlar arasında yalnızca bir derece farkı olduğunu anlamalıyız (...) Schönberg'in çok fazla dissonans

kullanmakla suçlandığı kavgaın sonunun nereye varacağını bilmiyoruz. Gerçekte bu suçlama anlamsızdır; çünkü müzik bu kavgayı çok eski zamanlardan beri sürdürüyor” (Webern, 1998: 24).

Webern’in dile getirdiği uyum (consonans) ve uyumsuzluk (dissonans) problemi müziğin temel problemi olarak antikiteden beri süregelen belirli bir felsefi birikimin yansımasıdır. Schopenhauer’un önemi ise bu tartışmaları kendisinden sonrakilere aktaracak bir köprü görevini yerine getirmiş olmasıdır.

5. SONUÇ

Müzik sanatının felsefeyle olan serüvenine kabaca bir göz atıldığında; Antikçağda Herakleitos (İ.Ö. 540-480) ve Pythagoras (İ.Ö. 580-500) matematiksel bir perspektiften bakarak müzik ile evren arasındaki orandan, Platon (İ.Ö. 428-348) ve Aristoteles (İ.Ö. 384-322) ise eğitim ve ahlak konularından ele almıştır. Ortaçağda aynı konulara olan ilginin devam etmesinden sonra Yeniçağda; Descartes (1596-1650), Leibniz (1646-1716) ve Rousseau (1712-1778) müziği matematiksel ve teknik olarak ele almıştır (Green, 1930: 199). Bütün bu yaklaşımlar felsefenin rehberliğinde müzik sanatın -neliğine veya ne hissettirdiğine ilişkin birtakım bilgiler içermemektedir. Kant’la başlayan Alman idealizminde, müzik felsefesine olan yaklaşımlar öznenin merkeze alınmasıyla farklı bir perspektif kazanmış olsa dahi, sanat felsefesi konusu olarak güzelin, yücenin ve dehanın araştırılmasından öteye gidilememiş, müziğin kendisinin felsefesi ilgisiz kalmıştır. Bu bağlamda Schopenhauer’un müzik felsefesiyle bu kadar yakından ilgileniyor olması, yaşadığı çağa hakim olan “müziğin üzerine fazla düşünmeme” geleneğinin de etkisinin kırılmasında önemli bir rolü olduğunun kabulünü gerektirir. Nitekim Schopenhauer’dan sonra, özellikle sanat ontolojisi kapsamında ele alınan müzik felsefesi problemleriyle beraber, felsefi yapıtlarda müzik sanatının üzerine daha fazla durulmuştur.

İsteme ve Tasarım Olarak Dünya adlı eserinin çok kapsamlılığı içerisinde müzik felsefesine yönelik araştırmalar da yapmayı hedefleyen Schopenhauer, okuyucunun kendisini veya müzik felsefesini daha iyi anlaması için mutlak suretle müzik dinlemesi gerektiğini önemle belirtmektedir (Schopenhauer, 2009: 196). Bu bağlamda Schopenhauer, uygulama (pratik) ile tekniğin (teori) bir bütün içinde ele alınma zorunluluğunun, sağlıklı ve tutarlı bir müzik felsefesi çalışması adına en uygun yol olduğunu iddia etmektedir. Aksi taktirde müzisyenlerin uygulamaya dönük birikimleriyle, filozofların düşünce biçimleri birbirlerine yabancı olacak ve her iki gurup da birbirlerinin ne dediğini anlamayacak kadar kendi dizgesinin mahkumu olacaklardır. Ancak Schopenhauer’un felsefesi, bu iki alanın ayrı rolleri olduğunu ve saf sanat adına sanatçının sanat birikimi ile, filozofun felsefi birikiminin birbirine karıştırılmaması yönünde olduğunun da altını çizmektedir.

Schopenhauer’un müzik üzerine düşüncelerine eleştiri getirilebilecek en önemli nokta, müzik sanatını sanatların en üstünde görerek onu idealarla temellendirmesi üzerinedir. Bu eleştiri, Schopenhauer’un felsefesinin temel ilkesini oluşturan özne-nesne ilişkisiyle, başka bir deyişle isteme ve tasarım veya istemenin nesnelleşmesi yaklaşımlarıyla, ortaya koyduğu müzik felsefesi arasındaki çelişkidir. Bu çelişki, felsefesinin genel dizgesini oluşturduğu özne-nesne arasında kurduğu bağın, müzik felsefesinde yıkılması ile meydana gelmektedir. Dolayısıyla akıllara Schopenhauer’un müzik felsefesinde öznenin ve nesnenin (istemenin nesnelleşmesi) yerinin ne olduğu sorusu gelmekte ve müzik sanatının idealarda sıkışıp kaldığı gibi bir sonuca ulaşılmaktadır.

Sonuç olarak Schopenhauer’un müziğin felsefesini ele aldığı çalışmasında, müziğin duygusuna (emotion) olan yaklaşımlarının, belirli bir dizge içerisinde oluşturmaktan uzak olduğu kabul edilse bile, müzik felsefesi olarak müzik sanatını duygunun bir aktarımı ve ifadesi olarak en kapsamlı biçimde ele alan ilk filozof olduğu da kabul edilmelidir. Sanat üzerine olan

çalışmaları başta Kant olmak üzere, Platon, Aristoteles ve ilk Yunanlıların çalışmalarının bir derlemesi olduğunun kabul edilmesi de olanaklı gözükmektedir. Kivy'nin *Müzik Felsefesi* adlı çalışmasında belirttiği gibi, Schopenhauer'un müzik üzerine olan düşüncelerinde birçok filozofun ve müzik teorisinin düşüncelerini yansıttığı görüşü (Kivy, 2010: 20), bu çalışmanın bulgularını desteklemektedir. Schopenhauer'un çalışmalarının bir müzik felsefesi olarak adlandırılması, ancak bu sanat dalının müziğe ait duyguların ifadesinin araştırılmasıyla sınırlıdır. Schopenhauer'un, müziği bu şekilde ele almış olması müzik felsefesi adına bir devrim niteliğindedir. Onun bu çalışması kendisinden sonra başta Eduard Hanslick'in *On The Musically Beautiful* (1854) olmak üzere müziğin duygularının araştırılması için uygun bir zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Schopenhauer'un müziğe yönelik çalışmaları sistemli bir müzik felsefesi teorisi olmak yerine, müziğe ait duyguların araştırılmasına yönelik bir çalışma olduğunun kabulü olanaklı gözükmektedir.

KAYNAKÇA

- CARTWRIGHT, D. E. (2014). Schopenhauer. (Çev. Erduman, S.) İstanbul: İşbankası.
- CHADWICK, H. (1998). *Boethius. The Consolations of Music, Logic, Theology, and Philosophy*. Oxford University Press.
- ERENÖZLÜ, S.S. (2019). *Kant Estetiğinin Modern Düşünce Eleştirisi*, Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GREEN, L. D. (1930). *Schopenhauer and Music*. Oxford University Press, The Musical Quarterly. Vol.16 No:2.
- HEGEL, G.W.F. (2011). *Tinin Görüngübilmi*. (Çev. Yardımlı, A.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- HEGEL, G.W.F. (2004). *Introductory Lectures on Aesthetics*. (Trans. B. Bosanquet). London: Penguin Books.
- HERAKLEITOS. (2016). *Fragmanlar*. (Çev. Akgün, A.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- IŞİM, M. A. (1976). *Upanişadlar*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- KANT, I. (1952). *The Critique of Judgement*. (Trans. J. C. Meredith). Oxford University Press.
- KIVY, P. (1993). *The Fine Art of Repetition*. Cambridge University Press.
- KIVY, P. (2010). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford University Press.
- LUKACS, G. (2001). Estetik. III.(Çev. Cemal, A.) İstanbul: Payel.
- MERRICK, P. (1987). *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge University Press.
- SAUNDERS, T.B. (2006). Schopenhauer. (Çev. Aydoğan, A.) İstanbul: Say.
- SCHOPENHAUER, A. (2009). *İsteme Ve Tasarım Olarak Dünya*. (Çev. Özyaşar, L.) İstanbul: Biblos.
- SCHOPENHAUER, A. (2000). *Parerga and Paralipomena*. (trans. Payne, E.F.J.). Oxford University Press.
- SCHOPENHAUER, A. (2013). *Güzelin Metafiziği*. (Çev. Aydoğan, A.) İstanbul: Say
- SHINER, L. (2013). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (Çev. Türkmen, İ.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SANS, E. (2006). Schopenhauer. (Çev. Ergüden, I.) Ankara: Dost.
- TUNALI, İ. (2008). *Grek Estetik'i*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- WEBERN, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru*. (Çev. Bucak, A.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

NOTLAR

¹ Bir diğeri de Hanslick'in 1854 yılında yaptığı çalışma olan *Müzikal Güzel Üzerine*'dir.

² Upanişad adı verilen metinler, tarihin en eski düşüncelerinden birisi olan Hindistan kültürü ve bilgeliğine aittir. Günümüzden yaklaşık dört bin yıl öncesine ait olan Hindu kutsal metinleri en eski dini ve felsefi yazılı eserlerdir. Bkz. Derleyen: Mehmet Ali Işım, Upanişadlar "Tanrının Soluğu", Dergah Yayınları, İstanbul, 1976, s.7-9.

³ Mimesis, Platon'un felsefe sisteminde, sanat eserinin ideaların bir kopyası olduğu anlamına gelmektedir. Schopenhauer'da ideanın nesnelleşmiş hali sanat eseridir.

⁴ Kivy'nin burada kullandığı "sanatlar" ifadesi, Kristeller'in 1951'de yayımlanan *Sanatların Modern Sistemi (The Modern System of the Arts)* adlı makalesini referans göstermektedir. Kristeller'a göre bu beş büyük sanat; resim, heykel, mimarlık, müzik ve şiirdir. (Kivy, 1993: 360).

⁵ Müziğin ve evrenin uyumundan ilk defa bahseden filozof Herakleitos olmuş olsa da, bu düşünceyi matematik ile ele alarak temellendirenler Pythagoras ve Pythagorasçılar olmuştur. Bkz. İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i*, Remzi Kitapevi, Anlara 2008, s.57.

⁶ Boethius Latince yazdığı Müzik Araştırmaları (De institutione musica) adlı kitabında, müziği üç kısma ayırır. Bunlardan ilki, kozmik müzik (Musica mundana), ikincisi insan müziği (Musica humana) ve üçüncü olarak Enstrüman müziğidir (Musica instrumentalis) (Chadwick, 1998: 81).

⁷ Antik Yunan felsefesinde doğa anlayışı, bir *arkhe* arayışı olarak evrenin ontolojik araştırmasını içeren *kozmoloji* ve evrenin başlangıcı ile sonunu inceleyen *kozmogoni* konularını içine alan bir kümeyi kapsamaktadır. Dolayısıyla doğa, evreni temsil etmektedir.

KIRKYAMA GELENEĞİ VE KULLANIM ALANLARI

TRAVEL TRADITION AND USAGE AREAS

Semra KILIÇ KARATAY *

* Dr. Öğretim Üyesi., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim -İş Öğretmenliği, TÜRKİYE,

E-mail: semra.kilic@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0773-5021>

Geliş Tarihi: 6 Temmuz 2019; Kabul Tarihi: 28 Temmuz 2019

Received: 6 July 2019; Accepted: 28 July 2019

ÖZET

El Sanatları insanoğlu var olduğundan beri tabiat şartlarına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. İnsanların ihtiyaçlarını karşılamak, örtünmek ve korunmak amacı ile ilk örneklerini vermiş ve daha sonra gelişerek çevre şartlarına göre değişimler gösteren el sanatları, ortaya çıktığı toplumun duygularını, sanatsal beğenilerini ve kültürel özelliklerini yansıtır hale gelerek "geleneksel" vasfı kazanmıştır. Örneğin soğuktan korunmak amaçlı ve yer yaygısı olarak ortaya çıkan dokumalar zamanla sanata ve mesleğe dönüşmüştür.

Kırkyama sanatının ortaya çıkışı eski tarihlere dayanır. İhtiyaç doğrultusunda çeşitli kumaş parçalarının bir araya getirilerek ve değişik şekillerde desenler verilerek dikilmesi sonucunda yapılan bir el sanatıdır. Kırkyama el sanatımızda kumaş parçalarını uygun bir şekilde birleştirme ve yorganlama yöntemleri ile yapılmaktadır. Kırkyama işi yüzyıllar öncesinden ufak parça kumaşları değerlendirmek amacıyla kumaşların birleştirilmesiyle meydana çıkmış ve ortaya çıkarılan desenler ile emek isteyen bu iş zamanla bir sanata dönüşmüştür. Günümüzde patchwork halı olarak yaygındır. Kırk yama kumaş birleştirme tekniklerinin tümüdür. Yabancı bir isimle anılsa da kırkyama büyük annelerimizin elinde gelişen bir sanattır. İngilizce olarak belirtmek gerekirse "Patch" yama "work" iş demek "yama işi" anlamına gelmektedir.

Kırkyama sanatı farklı kumaş çeşitleri ile yapılabildiği için kullanım alanı oldukça geniştir. Kıyafet, çanta, şapka gibi tekstil ürünlerinde, nevresim, yastık, yatak örtüsü gibi ev tekstilinde hatta mobilya döşemelerinde dahi kullanılmaktadır. Kırkyama geleneğine dokuma halılarda katılmış patch work halı olarak adını duyurmuştur.

Yapılan çalışma ile kırkyama geleneği, kullanıldığı yerler ve örnekleri hakkında alan araştırması yapılmış, bilgi toplanılmış ve bu bilginin paylaşımı amaç edinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kırkyama, patchwork, el sanatı, kumaş, halı

ABSTRACT

Handicrafts have emerged due to natural conditions since human beings have existed. The handicrafts that gave the first examples to meet the needs of the people, to cover them and to protect them, and then show the changes according to the environmental conditions, have gained the "traditional" character by reflecting the feelings, artistic tastes and cultural characteristics of the society in which they emerged. For example, weavings which have emerged as ground spread have been transformed into art and profession.

The emergence of Kırkyama art is based on ancient histories. It is a handicraft made as a result of the sewing of various pieces of fabric in accordance with the needs and by giving various patterns. Kırkyama handmade fabric pieces in a convenient way to merge and quilt methods are made with. Kırkyama job was created by combining fabrics for the purpose of evaluating small pieces of fabrics centuries ago. Nowadays patchwork is common as carpet. Forty patches are all fabric joining techniques. Although it is referred to by a foreign name, the country is an art developed in the hands of our great mothers. In English, the demek patch "patch means" patch work İngilizce.

Since the quilting art can be made with different kinds of fabric, its usage area is quite wide. Textile products such as clothes, bags, hats, linens, pillows, bedspreads such as home textiles and even furniture are used even in the upholstery. She has made a name for herself as a patch work carpet with woven carpets.

The aim of this study is to gather information about the tradition of the country, the places where it is used and the examples and the purpose of sharing this knowledge.

Key Words: Kırkyama, patchwork, handicraft, fabric, carpet

GİRİŞ

El sanatlarında hep var olan ama son dönemler daha fazla ilgi gören el sanatlarımızdan birisi de kırkyama sanatıdır. Eskiyen veya yırtılan ürünlerin yeniden kullanılması amacıyla eskiyen veya yırtılan alana başka bir parça kumaş ile ek yapılması işlemine yama denmektedir. Yama işlemi önceleri fakir insanların kıyafetini uzun süre giyebilmek için yaptığı tamir işi iken zamanla sanat haline gelmiştir.

Fotoğraf 1. Yama örneği



(Kılıç Karatay,2017)

Yama genelde kıyafetlerde, çuvallarda, çoraplar ve gün içinde sık kullanılan ürünlerin yıpranması veya eskimesi sonucu yapılırken, günümüzde moda olarak ya da yapan kişinin kendi tasarımlarıyla alakalı olarak isteğe bağlı yapılmaktadır.

Bugün günümüzde artık yama ihtiyaçtan değil yeni tasarım olarak yapılmaktadır. Günümüz teknolojisine de uyum sağlayabilmiştir. Örneğin öncesinde diki yapılarak parça

eklenirsen artık direk olarak farklı parçaların birleştirildiği hazır baskılı ürünler kullanılmaktadır.

Kırkyama işi yüzyıllar öncesinden ufak parça kumaşları değerlendirmek amacıyla kumaşların birleştirilmesiyle meydana çıkmış ve ortaya çıkarılan desenler ile emek isteyen bu iş zamanla bir sanata dönüşmüştür. Günümüzde patchwork halı olarak yaygındır. Kırk yama kumaş birleştirme tekniklerinin tümüdür. Yabancı bir isimle anılsa da kırkyama büyük annelerimizin elinde gelişen bir sanattır. İngilizce olarak belirtmek gerekirse “Patch” yama “work” iş demek “yama işi” anlamına gelmektedir.

Kırkpare el sanatının gelişmesindeki engellerin kaldırılmasında söz konusu zorlamaların aşılması; bu sanatın gündemde kalabilmesi için sosyo- ekonomik etkenler kadar, yeni bir moda olgusu olarak hobi kültürünce de onaylanması gerekmektedir. Artık kumaş parçalarının zıyan edilmeyip birbirine eklenmesiyle yapılan objeler, bugün sanatın tekniğini ve estetiğini miras alan ellerde yeniden şekillenerek modern yaşamın çağa yaraşır heyecanlarında haklı yerini alacaktır (Özpuat, 1994, s:38)

Kırkyama olarak üretilen ürünler örtü, giyim, battaniye, çanta, şapka gibi tekstil ürünlerinde, nevresim, yastık, yatak örtüsü gibi ev tekstilinde hatta mobilya döşemelerinde dahi kullanılmaktadır. Ancak günümüzde el dokumalarının yanısıra makine üretimi dokumalarında da kullanılmaktadır. Kırkyama geleneğine katılmış dokumalara patch work halı veya kilim olarak adını duyurmuştur.

Kırkparenin (Kırkyamanın) gelişmiş örnekleri Anadolu-da, Selçuklulara kadar uzanan geçme işi ile, diğeri de Osmanlı döneminde Bosna'nın Banyaluka yöresinin adını taşıyan bir el işi ile bilinmektedir. Osmanlı döneminde Banyaluka'da yapılmaya başlanan ve kentin adının verildiği bu el işi, uzunca bir süre sanat olarak icra edilmiştir (İzmer,2001,s:5)

Kırkyamanın kullanıldığı Alanlar

• Yatak örtüleri:

Genelde evde kalan kumaş parçalarını birleştirerek ya da yeni alınan kumaşları geometrik şekillerde kesip belli bir düzen içinde birleştirerek elde edilen örtüdür. Yatak boyuna uygun olarak dikilir. Bazen kare şeklinde olan parçalardan dikilirken bazen de dikdörtgen veya muska şekilleri tercih edilir. Kırkyama yaparken dikkat edilmesi gereken en önemli nokta öncelikle yapmak istediğiniz modelin bir şablonunu çıkarmaktır. Daha sonra bu şablona göre kumaşlarınızı keserek istediğiniz renk kombinasyonuna göre dikilmektedir.

Fotoğraf 2. Yatak örtüsü örneği



(Kılıç Karatay,2017)

- **Dokumalar**

Dokumalarda kırkyama üç grupta incelenmektedir.

1. Anadolu Patchwork: Malzemesi yüzde yüz yün olup Anadolu'nun farklı bölgelerinden toplanarak, orijinallikinden bir şey kaybetmeden toplanan halıların parçalara ayrıldıktan sonra kırkyama tekniği ile birleştirilmesi sonucu elde edilen ürünlerdir (Kıymaz, 2017).

Fotoğraf 3. Anadolu Patchwork örneği



(Kılıç Karatay,2017)

2. Kilim Patchwork: Anadolu'nun farklı bölgelerden toplanan ve restorasyonu mümkün olmayacak durumda olan kilim dokumalarının önce parçalara ayrılıp, sonra farklı parçaların birleştirilmesi ile elde edilen yaygı türüdür (Kıymaz, 2017).

Fotoğraf 4. Kilim Patchwork örneği



(Kılıç Karatay,2017)

3. Isparta Patchwork: Genellikle piyasa değeri kalmamış halı dokumaları olup özellikle Isparta ve Demirci yöresi halılarıdır. Bunlarda diğer Patchwork çeşitlerinde olduğu gibi parçalanıp sonra da birleştirilmektedir. Bu Patchwork türünün diğer türlerden ayıran tek özelliği ise dokumaların renklerinin yıkama yoluyla soldurularak yeniden farklı renklere boyanmasıdır(Arıdal, 2017).

Fotoğraf 5. Isparta Patchwork örneği



(Kılıç Karatay,2017)

El dokuması halı ve kilimlerin dışında ayrıca makine dokuması halılarda da kırkyama tekniği kullanılan örnekleri de vardır.

Dokumalarda Kırkyama İşlem Basamakları

- Pachwork çalışması için ilk olarak eski ve kullanılmayan halıları toplanır. Toplanan halılar ilk olarak toz çırpma makinesinde tozunu atana kadar iyice çırpılır(Kıymaz, 2017).
- Sonrasında toz çırpma makinelerinde tozları alındıktan sonra yıkama işlemi yapılmaktadır. Yıkama esnasında özellikle de Isparta Patchwork çalışması için hipo gibi beyazlatıcı kimyasallarla beyazlatılmaktadır (Şanlı, 2016).

Fotoğraf 6. Dokumaların yıkanması



(Kılıç Karatay,2016)

Fotoğraf 7. Dokumaların beyazlatılmış hali



(Kılıç Karatay,2016)

- Renkleri beyazlatılmış dokumalar kurumaları için yazın güneş ışığında, kışın ise atölyelerde tezgahlar üzerinde soba sıcaklığında kurutulmaktadır (Şanlı, 2016).

Fotoğraf 8. Beyazlatılmış halıların kurutma işlemi



(Kılıç Karatay,2016)

- Beyazlatılmış dokumalar sonrasında yeniden doğal boyar maddelerle yeniden renklendirilir (Karlier, 2016).

Fotoğraf 9. Renklendirilmiş dokuma örnekleri



(Kılıç Karatay,2016)

- Kurutma işleminden sonra bu dokumalar makas kullanılarak belli ebatlarda ve özellikle müşterinin talebi doğrultusunda eşit ölçülerde kesilir (Solak, 2016).

Fotoğraf 10. Pachwork parçaları



(Kılıç Karatay,2016)

- Parçaların etrafının sökülmesini engellemek için etraflarına ovarlok makinesinde ovarlak çekilmektedir. (Karlier, 2017).

Fotoğraf 11. Parçalara ovarlok çekilme işlemi



(Kılıç Karatay,2016)

- Bütün parçalar tamamlandıktan sonra her bir parça boyalı iplerle özel bir dikiş tekniği olan çoban dikişi tekniği kullanılarak bir birine tutturulup yeni bir ürün elde edilmektedir (Kıymaz, 2017).

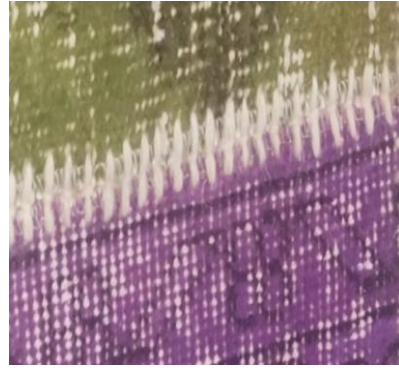
146

Fotoğraf 12. Çoban Dikişi Yapımı



(Kılıç Karatay,2016)

Fotoğraf 13. Çoban Dikişinden detay



(Kılıç Karatay,2016)

Bu ürünlerin en önemli özelliği fabrikasyon malzeme kullanılmayıp tamamıyla el emeği ürünlerin yeniden kullanıma hazırlanmasıdır. Eski dokumaların bu yöntemle yeniden kullanıma kazandırılması bugün günümüzde yeni iş alanlarının oluşmasına sebep olmuştur.

4. Kirkpare Bohça: sandık ve bohça geleneğine çok bağlı olan toplumumuzda zengin, fakir her evin birkaç yamalı bohçası bulunur. Çorapların parça kumaşların saklandığı bu bohça kare veya üçgen şeklinde düzenlenmiş olup sanki bir ressam tablosundan çok renklidir ve saraydan köye değin uzanan bir kültür olayıdır. (Tansuğ, 1991).

Aksaray ilinde ise kırkyama bohçalar genellikle sofraya bezi olarak veya yapılan çörek, börek veya pilav gibi pişmiş yiyeceklerin terlemeden yumuşaması amaçlı kullanılmaktadır.

Fotoğraf 14. Kırkpare bohça örneği



(Kılıç Karatay,2017)

5. Kırkyama Seccade: Üzerinde namaz kılmak amacı ile kumaş parçalarından yapılmış dikdörtgen şeklindeki ürünlerdir.

Fotoğraf 15. Seccade örneği



(Kılıç Karatay,2017)

147

6. Kırkpare Yastık: Kırkyamanın en çok kullanıldığı bir diğer alanda yastık yüzleridir. Genelde koltuk takımlarında koltuklara hem rahatlık hem de dekor kazandırma amaçlı konulan küçük yastık veya kırlentler yüzlerinde kare veya dikdörtgen yamalar görülmektedir. Bunun nedeni hem görseli zenginleştirmek hem de kırkyama geleneğini canlı tutmaktır.

Fotoğraf 16. Kırlent örneği



(Kılıç Karatay,2017)

Fotoğraf 17. Yastık örneği



(Kılıç Karatay,2017)

Battaniyeler: Genelde elde tığ ile örülüp daha sonra parçalar yine birbirine tığ ile birleştirilmiş bebek veya yetişkinlerin kullanılması yapılmaktadır. Battaniyelerde de birbirinden farklı renklerden oluşmuş desenli veya düz parçalar kullanılmıştır.

Fotoğraf 18. Battaniye örneği



(Kılıç Karatay,2017)

Fotoğraf 19. Battaniye örneği



(Kılıç Karatay,2017)

Kıyafetler: Günümüzde fabrikalarda üretilen kumaşlarda da kırkyama tekniğinde basılan kumaşlar görülmektedir. Bu kumaşlar ceket, şapka, şalvar ve etek vb ürünlerin dikilmesinde kullanılmaktadır. Yama öncesinde yırtık veya yırtılan yıpranan kumaşların ömrünü uzatıp kullanmak için yapılırsa da günümüzde giyim kuşamda farklı tasarımların oluşmasında önemli bir yeri vardır.

Fotoğraf 20. Etek örneği



(Kılıç Karatay,2017)

Fotoğraf 21. Şalvar örneği



(Kılıç Karatay,2017)

Fotoğraf 22. Gömlek örneği



(Kılıç Karatay,2017)

8. Seramikler: İşlemeli seramiklerin uygulamalarında kullanılan üçüncü yöntem seramik parçalarının dikerek birleştirildiği, kırıkların iplerle, kumaşlarla bütünleştirilerek yeni bir biçime bürünmelerini sağlayan yöntemdir. Bu yöntemi uygulayarak eser veren sanatçılar, kırılmış, yıpranmış seramik parçalarını kumaş ya da tül ile kaplayıp parçaları ipin bağlayıcı, tamir edici, birleştirici özelliğın ile bütünlemektedir. İngilizce patchwork olarak bilinen kırkyama tekniğinin seramik parçalarla uygulanması olarak açıklayabileceğimiz yöntem; atık, artık, bozuk, eski parçaların birleşmesiyle yeni formların oluşmasına olanak verir(Ağatekin, 2016, s:955).

Resim 1. Zoe Hillyard, patchwork Pottery



374x593(Ağatekin, 2016, s:956)

Resim 2. Zoe Hillyard, patchwork Pottery



374x593(Ağatekin, 2016, s:956)

SONUÇ

Genel olarak incelendiğinde kırkyama tekniğinin birçok alanda kullanıldığı görülmektedir. Kırkyama tekniği öncelikle tek yamayla başlamış daha sonraları yama sayısı arttıkça kırkyama ortaya çıkmıştır. Kırkyama zamanla el sanatlarımızdan olmuş ve gelişen teknoloji ile olumsuz etkilenmiştir.

Kıyafet, yastık, kırlent, örtü, battaniye, bohça, halı ve seramik gibi birçok alanda kırkyama tekniğini görmekteyiz. Bazılarında dikiş tekniği ile tutturma bazılarında hazır baskı tekniği bazılarında örme tekniği bazılarında ise tutturma tekniği ile kırkyama kullanılmıştır.

Son dönemlerde Aksaray İli Sultanhanı kasabasında patchwork yani kırkyama halıları çok büyük ilgi görmektedir. Özellikle de ilçenin halı üretim ve restorasyonunda dünyada ismini duyurma çabası içinde olması ve restorasyonda büyük ilerleme göstermesi kırkyama halılarında başarı kazanmasına neden olmuştur. Çünkü Sultanhanı halkı özellikle malzeme bulmakta zorluk çekmemektedir.

Halk eğitim ve diğer kurumlar tarafından açılan el sanatları kurslarında kırkyama kursu verilmekte ve evlerde bulunan atık veya işlev görmeyen ürünler kırkyama tekniği ile yeniden kullanıma hazır hale getirilmektedir.

Anadolu insanı el sanatlarında her zaman üretici bir toplum olmuştur. Ancak son zamanlarda gelişen teknoloji ve sanayi üretmekten çok tüketmeye yönelmiştir. Bu durum el sanatlarını olumsuz etkilemiştir. El sanatları ürünlerinin üretiminde malzeme değişimi doğaldan uzaklaşıp fabrikasyon ürünlere yönelik üretilen ürünlerin değerini düşürmüş hak edilen değerlerde de düşüş meydana gelmiştir.

Kırkyama sanatında da benzer sorunlar görülmektedir. El ile yapılan fabrikasyon basımı hazır baskı ürünler almıştır. Maliyeti ve el emeği değeri göz önüne alındığında bu el emeği olmayan ürünler bütçeye daha uygun görülüp tercih edilmektedir.

Kırkyama ve diğer el sanatlarımızın devamının sağlanabilmesi için seminerler, kurslar ve halka açık oturumlar yapılmalıdır. El emeği ile sanatlarımız hem sağlıklı hem de kültür kimliğimizin belgeleri olarak gelecek nesillere kalması için gençlerimizin teşvik edilmesi hususunda gerekli çalışmalar yapılmalıdır.

KAYNAKLAR

- AĞATEKİN, E., İşlemeli Seramikler, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Eylül 2016- 20
- İMER, Z., Geleneksel El Sanatlarımızdan Kırkpare / Parça Birleştirme (*Patchwork*), 2001, Ankara
- ÖZPULAT, F., Geleneksel Kültürümüzde Kırkpare, Tekstil ve Mühendis Yayınları, cilt:8, Sayı:45-46, 1994
- TANSUĞ, S., Antik- Dekor, Sayı: 11,1991

Sözlü görüşmeler

- ARIDAL, M., Restorasyon Ustası, Sözlü Görüşme, 10 Nisan 2017
- BÖGE, B., Restorasyon Ustası, Sözlü Görüşme, 12 Aralık 2016
- KARLIER, A., Restorasyon Ustası, Sözlü Görüşme, 07 Aralık 2016
- SOLAK, F., Sultanhanı Belediye Başkanı, Sözlü Görüşme,07 Aralık 2016
- SOLAK, R., Restorasyon Ustası, Sözlü Görüşme, 12 Aralık 2016
- ŞANLI, A., Restorasyon Ustası, Sözlü Görüşme, 07 Aralık 2016
- ŞANLI, A., Restorasyon Ustası, Sözlü Görüşme, 07 Aralık 2016
- YUMUŞAK, H., Restorasyon Ustası, Sözlü Görüşme, 12 Aralık 2016
- KIYMAZ, H., Patchwork Ustası, Sözlü Görüşme, 10 Nisan 2017
- KIYMAZ, Ü., Çoban dikiş Ustası, Sözlü Görüşme, 10 Nisan 2017

HAYALET ORKİDE-MANTAR ve TEKNOLOJİ-SANAT İLİŞKİSİ

GHOST ORCHID-FUNGUS AND TECHNOLOGY-ART RELATIONSHIP

Osman TÖRER *

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, TÜRKİYE, E-mail: osmantorer78@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4588-8704>

Geliş Tarihi: 8 Temmuz 2019; Kabul Tarihi: 29 Temmuz 2019

Received: 8 July 2019; Accepted: 29 July 2019

ÖZET

Sanat ve teknoloji birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Mağara döneminden günümüze teknolojiyi bir araç olarak sanat alanında kullanmaktayız. Görsel ve estetik ihtiyaçların vazgeçilmezi olan teknolojinin sanat tarihi içerisindeki yeri bellidir. Sanatın kendini sürdürebilmesi için çağın getirdiği yenilikleri takip etmesi gerekliliği vurgulanmıştır. Pek çok sanatçı makine ile dolaylı olarak bağ kurmaktadır. Bu birliktelik ister klasik sanat ister modern sanat anlamında olsun üretilen eserlerde kendini göstermektedir. Sanat, teknolojinin takipçisidir. Bu görüşlerden hareketle makalenin temel izleği sanat ile hayalet orkide arasında kurulan benzerliktir. Sanat, var olması için gereken şartları teknolojiyle sağlayabileceği bir çiçek çerçevesinde tartışılmaktadır

Anahtar Kelimeler: Makine, Orkide, Sanat, Sibernetik, Teknoloji,

ABSTRACT

Art and technology are inseparable from each other. We use technology as a tool in the field of art from the cave period to the present. The place of technology, which is indispensable for visual and aesthetic needs, is stated in the art history. In order to sustain of art itself, the necessity of following the innovations brought by the ages has been emphasized. Many artists connect with the machine indirectly. This bond manifests itself in works that produced, whether in the sense of classical art or modern art. Art is a follower of technology. Based on these views, the main follow-up of the article is the similarity established between art and Ghost Orchids. Art is discussed within the framework of a flower in which it can provide the necessary conditions for its existence with technology

Keywords: Art, Cybernetics, Machine, Orchid, Technology,

1. GİRİŞ

Latince adı *Epipogium Aphyllum* olan orkide, Avrupa, Kuzey Asya, İspanya ve Güney Himalaya bölgelerinde görülen nadir bir bitkidir. (Graham, 1953, 33) Kimilerine göre de soyu tükenmiştir. Bu çiçeğin nadir görülmesinin hatta soyu tükenmiş bitki sınıfına girmesini nedeni bitkinin yapraklarının olmayışdır. Yaprakları olmadığı için fotosentez yapamaz ve kendi besinini üretemez. Toprak altında yıllarca yaşayabilir. Uygun koşul bulduğunda çiçek açmaktadır. Bu yaşam koşulları için başka bir deyişle çiçeğin tekrar canlanması için bir mantara ihtiyacı vardır. Mantar, hayalet orkidenin tüm yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Mantar ve hayalet orkide birbirlerini besler ve büyütür. Bitkiler arası bağ birbirinin yaşam döngüsünü etkileyecek şekildedir. Mantar ve orkide arasındaki ilişki sanat ve teknolojiyle benzetilebilir. Teknolojinin gelişimi sanatın devamlılığını getirir. İlk çağ döneminden uzay çağına uzanan insanlık tarihinde makine ve sanat bilinci beraber yol almıştır. Her yeni teknoloji bir öncekinin yerini almaktadır. Her üretilen sanat yapıtı bir önceki teknolojinin ürünlerini kullanmaktadır. İcat edilen teknoloji uygulanabilirliği bakımından önce denenir daha sonra sanatçının tezgahına gelir. Sanatçı o teknolojiyi kendi sanat dilinde bir şekilde sokar ve izleyene sunar.

“Sanat daha ilk günden itibaren teknolojiden etkileniyordu. Lascaux Mağarası'nın duvarlarındaki resimler o günün teknolojisinin de bir yansımasıydı. Teknoloji insanın eli demektiydi. Nitekim 40 bin yıl öncesinden gelen mağara duvarlarına insanın eli izini bırakması teknoloji ve sanatı üreten insanın en büyük gerçeğiydi. İnsan, işaret ve baş parmağını birleştirerek kendi kaderini yaratmaya başlamıştı ve bu, teknoloji ve sanat demekti.” (Shanken, 2012:11)

Hayalet orkide ve sanat ilişkisi kendini sürekli yenileyen teknolojiyle mantar arasında ayrılmaz bir bütünün parçalarıdır. 19. yüzyılın bitki keşfi olan hayalet orkide sanayi devrimiyle yeri göğü inleyen, buharıyla adeta gizemli bir sahne oluşturan makinelerin sanatla olan ilişkisine simgesel bir ayna vazifesi görmüştür. *Techne*, Antik Yunan kültüründe hem zanaati hem de sanat objesini ifade ettiği için, söz konusu dönemde muhteşem bir zırh için de, güzel bir biçimde yapılmış bir heykel için de, bir kap için de kullanılabilirdi. Aslında *techne* “Bilgi” demektir. Sanat ve teknik beceri ile yaratıcı ve üretici bilgidir. (Heidegger,2017:59)

Resim 1. Hayalet Orkide Orman İçinde Görünümü



Kaynak: <https://www.first-nature.com/flowers/epipogium-aphyllum.php>

Resim 2. Hayalet Orkide ve Mantar Görünümü.



Kaynak: <https://www.first-nature.com/flowers/epipogium-aphyllum.php>

2. SANAT VE TEKNOLOJİ BİRLİKTELİĞİ

2.1 Techne ve Sanat

Technenin standart Latince çevirisinin “ars” olduğunu görürüz. Bu çeviri günümüz Latin kökenli dillerde art olarak karşılanmıştır. Türkçeye sanat olarak çevrilen bu sözcük teknik beceri anlamına da gelmektedir. Sanat veya teknik beceri dediğimiz bu sözcük, techne olarak adlandırılan yaratıcı ve üretici bilgiyi oluşturan isimdir. Aristoteles, technenin bilinen ilk felsefi tanımını yapar.

“Bir techne yapmayla ilgili akli bir niteliktir. O akli gerçekliğe uygun kullanır. Ruhun hakikate ulaştığı beş yol; Techne, ilmi bilgi, basiret, bilgelik, akıl var” demiştir. (Heidegger, 2017: 60) Aristoteles’e göre, bir şeyi en iyi nasıl yapacağını bilmeye karşılık gelir. Techneyi eyleme değil de yaratmaya yönelik bir iyelik olarak tanımlar. Hedefi bir şey ortaya çıkarma olan, yaratma ve doğru bir plana göre yöneltilmiş technenin, insanın yarattığı araçlarla kendisini yücelten ve ölümsüzleştiren yaratıcı yeteneği teknoloji ile ilişkisi nedir? İnsanın maddi çevresini denetlemek ve değiştirmek amacıyla geliştirdiği araç gereçlerle bunlara ilişkin bilgilerin tümüdür. Teknoloji için techneyi kullanan insan, icat ettiği aletlere ustalıklı idare etmek yerine onun düşmanına dönüştüğü bir şey olursa? Malzemelerin, aletlerin ve yapısal düzeneklerin üretimi ve kullanımı tam anlamıyla teknolojinin kendisidir. Malzemeler arasında bir hiyerarşi mevcuttur diyemeyiz. Çünkü bir tornavidanın yaptığını bir pense yapamaz, bir kaynak makinesinin yaptığını çekiç yapamaz. Tüm parçalar birbirleriyle iletişim halindedir. Teknoloji ilerlerken 19. yy’dan kalma bir tornavidayla 21. yy’da kullandığımız tornavida aynı yapısal özelliklere sahiptir. İkisi de vida sıkılmak veya sökmek için kullanılır. Fakat yapıldığı malzeme olarak birisi demir diğeri titanyum ya da karbon fiber malzeme olabilir. Yeni teknolojiler malzemelerin çeşitliliğini çoğaltırken kullanım amaçlarının aynı olmasını değiştirmez. Techne ve ars ile mantar ve orkide arasında mecazi anlamda benzerlik gösterir. Techne bir mantar vazifezi görerek içinde bulunduğu orkideyi yani ars (sanat)ı beslemektedir. Bu bir çıkar ilişkisi değildir. Karşılıklı alış-veriştir. Teknikle estetik duyguların alışverişidir.

Sanatın teknolojiye merhaba deyişi mağara dönemine rastlar. Kullanılan alet ve gereçler resmedilen duvarlarda, süs eşyalarında, gündelik eşyalarda kendini gösterir. Teknoloji ilerledikçe sanat kendini yenilemiştir. Tekniğin bir adım öteye taşınması sanatı da yerinde saymaktan kurtarmıştır. Antik Yunan’da sanatın kendisi technedir. Techne bir yapma süreci olarak tanımlanabilir Günümüz Latin kökenli dillerde bu “art” yani sanat olarak gelmiştir ve

sanat veya teknik beceri olarak da çevrilebilmektedir. Aslında teknoloji, sanat ve bilgi anlamına da gelmektedir. (Heidegger,2017,13) Çünkü her araç-gereç gibi tekniğin de ne ve nasıl olacağını insan belirlemektedir. Teknolojinin ürünlerinden olan makine gereksinimlere göre şekil almaktadır. Makine teriminin anlamı 13.yüzyıldan itibaren teknik, mekanik ve görünüşüyle sınırlandırılmıştır. Ancak 17.yy'da tam anlamıyla makine terimi kullanılmaya başlamıştır. Makine ve techne sanatı oluşturan öğelerdendir. İnsan burada techneyi ve makineyi kullanarak sanat üretmeyi hedefler. Bu anlamda Endüstri çağı da Batı kültüründe tekniğin gelişmesiyle varılan bir aşamadır. Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla başlayan teknik, atom fiziği ve uzay çalışmaları sosyal yapının gelişmesiyle devam etmiştir. (İpşiroğlu, 2009:13) Fabrikasyon ürünler, hızlı tüketim ve hızlı üretim kent kültürüyle sanat anlayışını değiştirmiştir.

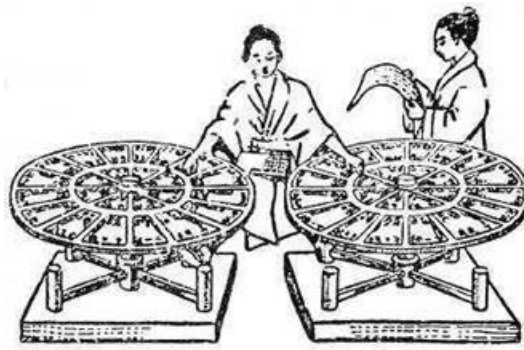
Peki, sanat teknolojiden nasıl yararlanır? Ya da orkideyi besleyerek gelişmesine yardım eden mantarın görevi nedir? Techne'nin sanat olabilmesi için ne gereklidir? Techne'nin ilk örnekleri teknik anlamda yazıdır. Yazının gelişim süreci yani çivi yazısından günümüz lazer yazıcılara yolculukta bilim ve teknoloji hiç şüphesiz edebi sanat için önemli bir yardımcıdır. Matbaanın icadı daha çok kitap ve daha fazla bilginin yayılmasına öncülük etmiştir. MS.8.yy da Çin'de basılan ilk ürünler ağaç oyma kalıplar sayesinde olmuştur. Bu baskı türlerine ksilografi (tahta kalıplı baskıcılık sanatı veya blok baskı) denmektedir. (Basalla, 2008:230)

Resim 3. Çin'de Kullanılan İlk Ağaç Baskı Kalıpları Örneği



Kaynak: <https://io9.gizmodo.com/printed-books-existed-nearly-600-years-before-gutenberg-5910249>

Resim 4. 14.Yy Çin Matbaası Örnek İllüstrasyonu.



Kaynak: <http://www.rtbmatbaa.com/p/ilk-basklar-cin-kaynakl.html>

Tahta üzerine kalıpla resim basma sanatının geniş ve yaygın kullanımı sayesinde klasik felsefe ve edebiyat metinleri yeniden basılmış, yazarlar yeni yapıtlar vermeye teşvik edilmiş, kütüphane koleksiyonları sayıca çoğalmış ve genel olarak toplumun okuryazarlığı artmıştır. Sung¹ dönemine ait 'blok baskılı' kitaplar, Çin kitap-yapımı tarihinde eşsiz bir sanat ve ustalık düzeyini yansıtırlar. Yıllar geçtikçe ağaç oymalar yerlerini 1040 yıllarında Pi Sheng tarafından porselen kalıplara daha sonra da çinko kalıplara bırakmıştır. Aslında dönüşen sadece teknoloji değil sanattır da.

Avrupa’da kâğıt baskısı matbaanın icadında tam bin yıl sonra kullanılmaya başlanmıştır. 15. yüzyılda Johann Gutenberg’le başlayan metal baskı tekniği yazı karakterlerinin oyulmuş kalıplara boya verilmesiyle birlikte bilginin ışığını yaymaya başlanmıştır. Rönesans’ın aydınlanması bilgi ve okuma, bilinçlenme ve düşünme ortamının oluşmasında matbaanın varlığı yadsınamaz. Matbaa ile birlikte baskı teknikleri gelişmeye devam etmiştir. Metal baskı, litografi gibi teknikler kitap tasarımlarında büyük rol oynamışlardır.

Resim 5. Gutenberg Tarafından Kullanılan Metal Baskı Kalıp Örneği



Kaynak: <https://robspangler.com/blog/why-im-not-afraid-of-software-or-services-aimed-at-taking-my-job/metal-movable-type-darker/>

3. YENİ TEKNOLOJİLERİN SANAT ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

3.1 Sanatın teknolojiyi kullanarak kendini göstermesi

Sanatçılar eserlerini yaratmak için her zaman en ileri malzeme ve teknikleri kullanmışlardır. 15.yy yağlıboya resminde ya da 19.yy fotoğraf çalışmalarında olduğu gibi sanatçılar yeni teknoloji hemen benimsemişlerdir. Kısa bir sürede yeni medyalar geleneksel bir sanat ekipmanı olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla çok açıktır ki sanatın, bilim ve teknolojiden ayrıştırılması sanatçının üretim sürecinde büyük sıkıntılara girmesine neden olacaktır. Çünkü her yeni teknoloji sanatçının yardımcısı ve görev arkadaşıdır. Üretilen her materyal (boya, fırça, tuval, heykel ekipmanları, baskı teknolojileri) gibi araç ve gereçler sanatçının yardımcısıdır. 12.yy boya malzemesiyle 21.yy boya teknolojileri farklıdır. Hem kullanılabilirlik hem de taşınabilirlik açısından farklılık göstermektedir. Döneminde kullanılan her teknoloji ileriki dönemlerde kendini insan ihtiyacına göre değiştirmektedir. Makine ve sanat kavramları beraber düşünüldüğünde, teknolojik araçların sanatı kolaylaştırmada ya da istenilen ürünü çıkartmada gerçekçi sonuçlar elde etmeye yardımcı olmaktadır. Örneğin bir hava kompresörüne bağlı hava fırçası (Airbrush) ile geniş yüzeyler pürüzsüz ve hızlı bir şekilde boyanabilir. Yumuşak geçişler yapılabilir. Gerçekçilik algısı bir üst seviyeye taşınabilir. Tekniğin olanaklarıyla üretilen eserler makinenin veya teknolojinin izlerini taşımaktadır. Makine ile sanatın bütünlüğü böylece korunmuş olmaktadır.

Sanayi devrimiyle beraber ilk otomatik mekiğin icadı makine-zanaat birlikteliğini istemeyenler açısından bir tepkiye neden olmuştur. Bu tepkiyi ateşleyen 1758 yılında Nottinghamlı Ned Ludd adlı bir işçinin yün çorap tezgâhını kırıp parçalamasıyla olmuştur. Bu ilk makine kırmanın ardından benzer olaylar İngiltere’ye yayılmış, hareket de ilk yıkımı yapan işçinin adı kullanılarak “Luddizm” olarak adlandırılmıştır. Olay o kadar kısa sürede çığırından çıkmıştır ki, yasalara bu suça özel maddeler konmuş, hatta bir süre sonra idam cezası bile getirilmiştir. ama makine kırıcılığının önüne geçilememiştir. Luddistler, fabrikaları hapis hane olarak görmekte, ücretli çalışmayı küçümsemekte ve ayrıca zanaatlarının elinden alınacağı düşüncesi hakimdir. İngiltere’de neredeyse 50 yıl sürmüştür. (Linebaugh,2012:13)

Resim 6. Makine Kırıcılık Dönemini Anlatan Bir Resim



Kaynak: <https://ekspreshaberajansi.com/2019/04/30/biraz-vandal-bir-akim-makine-kiricilik/>

Sanatın gelişim sürecinde etkisi olan zanaatın makineyle sekteye uğrayacağını düşünen insanlar da bu başkaldırıya sessiz kalmamıştır. 19.yy başlarında sanatın makineden ayrı bir şekilde yol alabileceğini düşünen sanatçılar Arts and Crafts hareketini başlatmışlardır. İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi’nin yarattığı sosyal değişikliklere karşı bir cevap olarak ortaya çıkmıştır. Sanayileşmeye karşı bir tepki olarak ortaya çıkması, sosyalist yapısı ve işçi sınıfını hedefleyen üretim anlayışı şiddete karşı ve barışçıl olan Luddist’ler sanatın makineden ayrılması gerektiğini savunmuştur. Arts and Crafts sanat akımını için ilk belirleyici atılım, Londra’da dünyanın ilk fuarı olan 1851 yılının Büyük Sergisi’dir. Sergideki imalat objelerinin ana eleştirisi, günlük hayat için pek bir faydası olmayan gereksiz süslemelere karşı çıkmak olarak belirtilmiştir. Bu akımda eserler tamamen el işçiliği ya da ona benzer tekniklerle üretiliyordu. Duvar kâğıtlarından mobilya ve süs eşyalarına kadar çeşitli eşyalar tahta kalıplarla ve doğal boyalarla boyanıyordu. Özellikle meşe ağacı, gerçek deri gibi malzemeler kullanılıyordu.

Resim 7. Arts And Craft Ürünü Olan Paul Revere Çömlekçilik, 1910



Kaynak: <https://www.tasarimakademi.org/arts-and-crafts-sanat-akimi.html>

20.yy sanatın bir değişim sürecinde olduğunu gösteren bir dönemdir. Yüzeysel ve durağan sanattan devinim, teknoloji ve makinelerin gözde olduğu bir sanata geçiş dönemidir. Makinelerin varlığı ve sanat bağlamında nerede olduğunu gösteren bir bildiri olarak Fütürist manifesto örnek gösterilebilir.

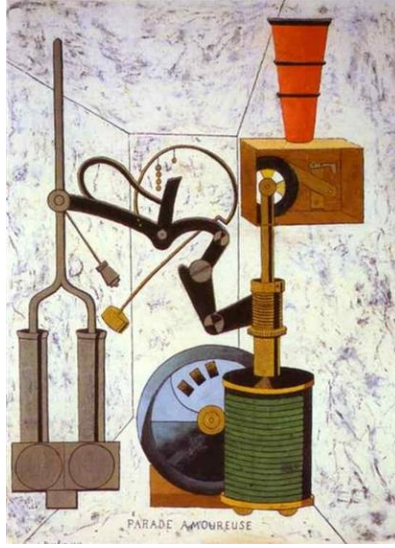
“Dünyanın güzelliğinin, yeni bir güzellikle daha da zenginleştiğini açıklıyoruz: bu güzellik, hızın güzelliğidir. Karoserini, içine çektiği havanın etkisi ile patlayacakmış görüntüsü veren yılan benzeri boruların süslediği bir yarış arabası motoru iştilirken son derece yüksek bir gürültü çıkaran araba, Samothrakeli Nike'den daha güzeldir.”. (Yılmaz,2010:7) Bu bildirin ilk sözleri, makinelerin ne kadar önemli birer değer olduğunu gösterir. Sanatın teknolojik gelişmelere yakınlığı açık bir şekilde ilan edilmiştir.

Filippo T. Marinetti tarafından 1909 yılında yazılan bu bildiriden sonra makine ve insan arasındaki sanatsal bağ kurulmuştur. Fütürist manifesto hayatın her alanında fütürist anlayışı

yerleştiren düşüncedir. Hızı, dinamizmi ve makineyi adeta kutsayarak sunarlar. Sanatın teknolojik dünyaya muhtaç olduğunu dile getirirler. Sanatı üretirken kullanılan teknoloji sanat eserinin kendisi olmuştur.

Fransız ressam ve heykeltıraş Francis Picabia, ilk sembolik makine sergisini 1915 yılında New York'ta açmıştır. Sergiye sadece üç eseriyle katılmıştır. Fotoğrafçı ve sanat eleştirmeni Paul Haviland, Picabia hakkında 291 adlı sanat dergisinin eylül sayısında kaleme aldığı yazıda şöyle der; “Makine çağında yaşıyoruz. İnsan, makineyi kendi yaptı. Makine hareket için bacaklara, nefes almak için ciğerlere ve atan bir kalbe sahiptir. Sinir sistemini çalıştıran bir elektriği vardır. Gramofon onun sesinin görüntüsüdür. Kamera makinenin gözleridir. Makine annesi olmadan doğan bir kız çocuğudur.” (Camfield,1970:23)

Resim 8. Francis Picabia, aşk komedisi, 1917



Yirminci yüzyılın başlarında savaş karşıtı ve sanatın geleneksel yönden değişmesi yönündeki manifestosuyla Dada hareketi başlamıştır. Fransız sanatçı Marchel Duchamp'ın 1917 yılında ortaya çıkarttığı hazır nesne (ready-made) kavramı fabrika ürünü nesnelerin sanat bağlamında nereye konacağını göstermiştir. Kavramsal sanat anlayışı ilk ürünlerini teknolojik alt yapısı dayanıklı fabrikasyon ürünlerle vermeye başlamıştır. Pisuarı üreten teknoloji bilmeyerek sanata hizmet etmiştir.

Resim 9. Marcel Duchamp Tarafından Sunulan Çeşme Adlı Çalışması, 1917

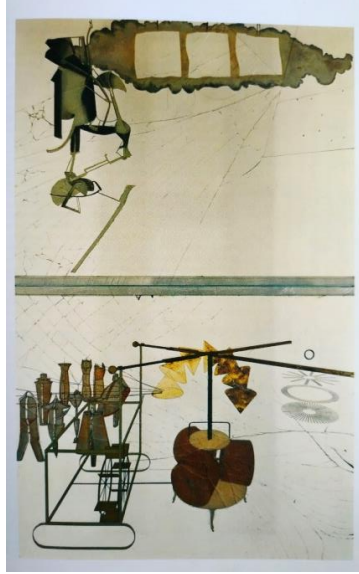


Kaynak: <https://kutudasanatvar.com/blogs/kutublog/duchamp-cesme-sanat>

Çeşitli malzemelerle hazır nesnelere kullanan Duchamp, farklı malzemeleri bir araya getirerek çalışmalar yapmıştır. Orkide- mantar birlikteliği hazır nesne ve sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Duchamp'ın önemli eserlerinden biri de Büyük Cam adıyla anılan “Bekârları

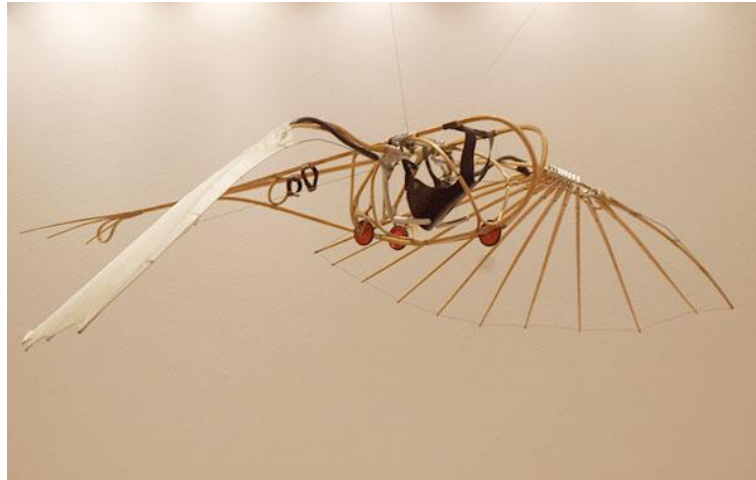
Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin'dir. Marcel Duchamp, eserinde iki ayrılmış bir alan vardır. Marcel Duchamp'ın büyük cam paneller arasında sıkıştırılmış makine parçaları ve farklı objelerden oluşan bir çalışmadır. Duchamp bu eserinde ilk kez retinal art terimini kullanmıştır. Resmin bütününe baktığımızda üst taraf gelin, alt taraf ise damatlar yani erkek bölümüdür. Bir birini tamamlayan bu çalışma erkek bölümünün karmaşası ve mekanik görünümüne karşın yukarının sadeliği göze çarpmaktadır. Orkide ve mantar gibi sanat ve teknoloji birlikteliğini burada kendini göstermektedir. Büyük Cam'ın alt tarafı orkide üst tarafı ise mantar vazifesi görmektedir. Orkidenin yaşam kaynağı mantardır. Ayrılmaz bir birlikteliktir.

Resim 10. Marcel Duchamp, Büyük Cam, Cam üzerine yağlı boya ve kurşun tel,



1920'de dönemin Rusya'sında ortaya çıkan bir oluşum olan Konstrüktivizm, çağının malzemelerini heykel ve kabartma alanında kullanarak göstermiştir. Geometrik düzen anlayışı hâkim olan bu akımda endüstriyel tüm gelişmeleri yüceltmıştır. Metali, plastiği ve camı kullanarak sanatın bir parçası olduğunu ve bu teknolojik yeniliklerin üstünlüğünü göstermiştir. Yapımcı sanat olarak adlandırdığımız bu akım sanatta devrimi amaçlamıştır. Sanatçının bir mühendis ya da bilim adamı olduğunu savunmuşlardır. Toplum ve sanatı birleştirerek makine ve insan bilincini geliştirip yeni bir estetik anlayışın oluşmasına imkân sağlamışlardır. Heykel ve rölyeflerini mekân içinde oluşturmayı hedeflemişlerdir. Resimde geometrik şekiller arasında, heykelde ise makine öğelerinin estetik bir değerle sunmayı amaçlamışlardır.

Resim 11. Vladimir Tatlin, Letatlin,(ahşap,deri,metal), 1931



Tatlin 1929-31 yılları arasında insan gücüyle çalışan bir uçak tasarlıyordu. Bu uçağın materyalleri balina kemiği, ipek, tahta gibi malzemeler kullanarak bir araç yaptı. Bu araç içindeki insanın tıpkı bir kuş gibi kollarını ve dirseklerini indirip kaldırarak kanatlarını çırpıyordu.

Geleneksel plastik sanat hareketsizdir. Konstrüktivizm ile başlayan hareket, tekniğin sanatla gösterimi üç boyutlu hali ile sunulmuştur. Zamanda bir anı yakalar ya da ifade eder. Temel olarak bir ışık kaynağı aydınlatmayı sağlamaktadır. Teknoloji ve sanat ilişkisi iki boyutlu yüzeyden veya sabitlikten ayrılarak sesin, ışığın ve hareketin kullanımıyla yeni bir oluşuma girmiştir. Sanatı teknoloji yardımıyla hareketli gösterme fikri 1930'ların başlarında Amerikalı sanatçı Alexander Calder tarafından Paris ve New York'ta ilk defa sergilendiğinde tanınmaya başlandı.

Resim 12. Alexander Calder, Mobile, 1932



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-mobile-101686>

Çağın getirdiği teknolojik alt yapı yerinde durmayarak ilerlemekteydi. 21.yy'da da hala geçerliliğini koruyan değişim hareketi M.Ö. 500 civarında Efes'te yaşamış düşünür Herakleitos'un sözünü akıllara getirir; "Değişmeyen tek şey, değişimdir" Bunlardan birinin de sanat olduğunu belirtebiliriz. Değişen çağa ayak uydurmak için yeni arayışlara ihtiyaç vardır. 1919 yılında Alman mimar, ressam ve tasarımcı Henry van de Velde ve mimar Walter Gropius tarafından Almanya'nın Weimar şehrinde Bauhaus adında bir okul açılmıştır. Bu eğitim merkezi sanat ve tasarım okulu olarak kurulmuştur. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kısmen yenilenen dünyaya farklı bir bakış açısı sunan Bauhaus endüstri, sanat ve zanaat birleşmesini teknolojik altyapı sunarak göstermeye çalışmıştır. Bu üç birleşimin sağlanması ile en etkili ve en güçlü tasarımların yapılacağını savunan Bauhaus, çalışmalarını da bu yönde ilerletmeye başlamıştır. Bu sayede de Bauhaus modernist çizgisi de oluşmaya başlamıştır. 1919 ile 1928 yılları arasında Walter Gropius Bauhaus'un yöneticiliğini yapmıştır. Gropius'a göre çok daha fonksiyonel, kalıcı ve ucuz ürünlerin üretilmiş olduğu bir stil yaratılmalıdır. Bu da Bauhaus ile mümkündür. (Stokstad,2011:1055) Bauhaus ile teknik kullanılarak sanatla yoğrulmuş bir stil elde etmişlerdir.

Resim 13. Bauhaus Sergi Posteri (1923)



Kaynak: <http://www.tasarimakademi.org/bauhaus-sanat-akimi.html>

19.yy da fotoğraf makinesi icat edildiğinde sanatçılar yeni teknolojiye temkinli bir duruş sergilemiştir. Sanatının elinden alınacağı fotoğrafa mesafe koymuş, hatta bu yeni tekniği ve malzemeyi düşman olarak görmüştür. Zamanla fotoğraf makinesinden daha gerçekçi çalışmalar yapan hiperrealist ressamlar, bu görüntü makinesinden faydalanmaya başlamışlardır. Tıpkı orkidenin bir mantardan faydalanarak gelişip büyümesi, değişip dönüşmesi gibidir.

Joseph Nicephore Niepce tarafından 1814 yılında çekilen ilk fotoğraf, sanat dalının bir parçası olabilmesi için uzun mücadeleler verecektir. Teknoloji ve sanat bazen kan uyuşmazlığı yaşamaktadır. Bu gibi durumların yani tekniğin sanat içinde kullanımı, her ikisini beraber bütünleştirmede zamana ihtiyaç olduğu görülmektedir. (Yaykın, 2010:35) Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretim mantığı fotoğraf makinesinde kendini gösterir. Her sanat eseri yeniden üretilebilir ancak biricikliğini sorgular (Benjamin, 1993:45) Üretilen sanat eserinin biricikliği onun eşsiz oluşundan kaynaklanmaktadır. Teknolojinin sanat adına sanatçıya destek olması hiç şüphesiz kolaya kaçma değil teknikten faydalanmadır. Bunlardan biri de camera obscuradır. Camera obscura, her tarafı tamamen kapalı, içine rahatça bir insanın girebileceği büyüklükte karanlık; yalnızca bir yüzeyinin ortasında, ışığın geçmesini sağlayan bir deliği bulunan oda olarak da tanımlanabilir. Çevreden yansıyan ışıklar delikten geçmektedir ve odanın içindeki yüzeyde bir görüntü oluşturmaktadır. İleriki yüzyıllarda teknoloji bu ilkel alete önce mercek daha sonra anı yakalayan kimyasal bileşenlerle yolculuğuna yön verecektir.

Vedat Nedim Tör bir sergi açılışında fotoğraf hakkında şunları söylemiştir; “Fotoğrafla güzel sanatlar arasındaki çarpışma devam ediyor. Güzel sanatlar fotoğrafı aralarına almamak için ne kadar ısrara ederse etsin, fotoğraf o guruba girmek için elinden geleni yapıyor. Bu tecrübeler gösteriyor ki o, kendi teknik malzemesine esir kaldıkça âdi zanaat, bu malzemeyi insan idrakinin emrinde kullandıkça güzel sanattır.”(Koroğlu,2004:2)

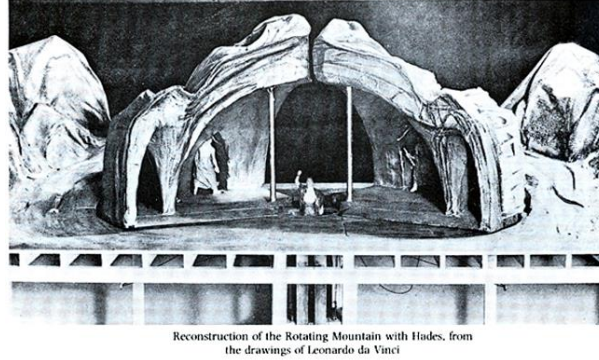
Resim 14. 1814 Yılında Çekilen İlk Fotoğraf



Kaynak: <http://www.senbildiye.com/herseyin-bir-sonu-oldugu-gibi-bir-ilki-de-vardir-iste-dunyanin-ilkleri/>

Sanatın her alanında kullanılan teknoloji günümüz post modern dünyasında artık bir adım öteye giderek düşünen makineler ile insan arasında köprü kurmaktadır. Tekniğin sanat bağlamında sayısal veri olarak yani bir ve sıfırlardan oluşan bedenlerle vücut bulması çağın getirdiği sonuçlardır. Tiyatro, sinema, edebiyat, plastik sanatlar gibi farklı disiplinlerde yapay zekâ yardımıyla sanat örnekleri gerçekleştirilmektedir. Tiyatroda kullanılan teknolojik alt yapı izleyene daha gerçekçi, sahneler arası geçişlerde hız ve zaman tasarrufu sağlarken insan bedeninin makine ile birlikteliğini göstermektedir.15.yy Rönesans döneminde teknoloji-makine birlikteliği Leonardo da Vinci'ye de ilham kaynağı olmuştur. Sahne tasarımlarını hareketli ve izleyenleri duygu olarak oyunun içinde olmasını sağlamaya çalışmıştır. Leonardo da Vinci'nin sahne tasarımı mitolojik bir öykü olan Orfe adında bir kahramanın hikayelerini anlatan bir tiyatro oyunudur. Sahne hareketli olarak tasarlanmıştır. Döneminin teknolojik açıdan en gelişmiş sahne tasarımı olarak tanımlanmaktadır. (Pirrota ve Povoledo, 1982, 39)

Resim 15. Orfe Adlı Oyunun Sahne Tasarımı (Yeniden Üretim)



Reconstruction of the Rotating Mountain with Hades, from the drawings of Leonardo da Vinci

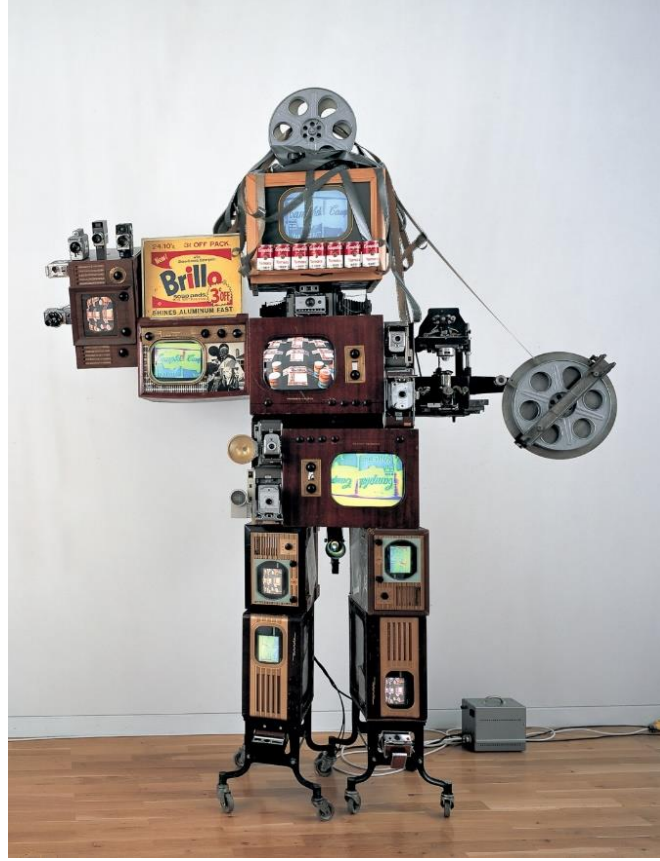
Kaynak:<http://www.estherlederberg.com/EImages/Extracurricular/Renaissance+Baroque/Perspective%20Theatres/Stage%20Machinery%20Leonardo%20da%20Vinci.html>

Sahnede bulunan her bir dekor makine-insan bağının teknoloji olarak yansımaları göstermektedir. Bazı sanat üreten kişilerin tıpkı 19.yy'daki makine kırıcılık dönemindeki gibi bu teknolojik gelişmelerin sanatı bitireceğini savunmuşlardır. Sanatçının yapay zekâ ile mücadelesi, fotoğraf makinesiyle olan tanışmasına benzemektedir. Yapay zekânın resim yapması bir ressamın resim yapmasını ya da bir heykeltıraşın heykel yapmasını engellemez.

Rönesans'tan itibaren gösteri sanatlarının izleyiciyi etkilemesi ve görsel açıdan çeşitlilik göstermesi televizyon teknolojisinin evlere girmesini ve benimsenmesini kolaylaştırmıştır. İnsanlar devasa boyuttaki sahneleri küçük bir kutudan izleme fırsatı bulmuşlardır. 1960'larla birlikte televizyonun iletişim aygıtı olarak kullanılması sanatçıların dikkatini çekmiştir. Bir sanat nesnesi olarak kullanılmasının önünü açmıştır. Televizyon teknolojisinin 1960'lar ile birlikte video sanat dalında örnekler verilmeye başlanmıştır. Pop art dönemi ile kitle iletişim

teknolojisi olan televizyonun sanat ürünü olarak sunulması dijital medyanın önünü açmıştır. Televizyonun toplumu bilinç olarak uyuşturması, sanatçıların teknoloji ile teknolojiyi eleştirme yöntemine başvurmalarını sağlamıştır. Video sanatının öncüsü Fluxus sanatçısı Nam June Paik'dir. Televizyon ekranlarını bir düzenek ile birleştiren sanatçı, yığın halinde çoklu ekranları sergileyerek video yerleştirmeler gerçekleştirmiştir. Video sanatının günümüzde de benimsenip yayılmasının nedenlerinden biri de kolay ulaşılabilir ve yayımlanabilir oluşudur.

Resim 16. Nam June Paik Tarafından Yapılan Andy Warhol Robotu, 1994



Kaynak: <https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/collection/nam-june-paik/andy-warhol-robot-en-us/>

1960'larda elektronik medyanın adımları atılırken transistör olarak adlandırılan elektronik devre elemanı Kanada'da 22 Ekim 1925 tarihinde Avusturya-Macaristanlı bir fizikçi olan Julius Edgar Lilienfeld tarafından icat edilmişti. Transistörün icadı ile elektrik ile elektronik arasında ince hat ayrılmıştır. Analog siyah beyaz ekranlar (CRT) yerini renkli televizyonlara dönüştürmekteydi. 20. yüzyılda transistörün icadı ile elektronik medyanın özellikle de sibernetik ve yapay zekâ örneklerinin yavaş yavaş kendini gösterdiği bir dönemdir. 1956 da Fransız Sibernetik sanatçısı Nicolas Schoffer, sibernetik sanatın ilk örneklerinden biri olan CYSP-1'i üretmiştir. Philips firması mühendisleri ile beraber çalışan sanatçı, robot bilim ve etkileşimli ortam gibi kinetik sanat eserleri vermiştir. Bilgisayar ile sanat ve kinetiği birleştiren sanatçı ilk büyük bilgisayar sergisi olan "digital visions:Computersand Art" ile Amerika birleşik devletlerin de dolaşmıştır. (Shanken, 2012: 62)

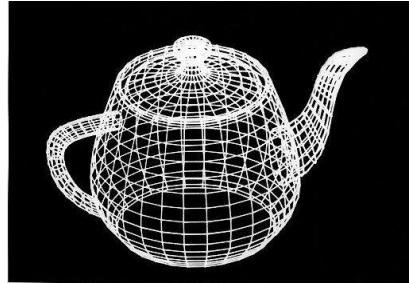
Resim 17. Nicolas Schoffer'ın 1956 Yılında Yaptığı CYSP-1 Adlı Çalışma



Kaynak: <http://dada.compart-bremen.de/item/agent/472>

Bilgisayar sanatı CAD/CAM yazılımlarının yani bilgisayar destekli tasarım ürünlerinin üretilmesine olanak sağlamıştır. 1975-6 yıllarında bilgisayar desteğiyle yapılan ilk tasarım Utah Çaydanlığı adlı çalışmadır. Bu çalışma 3 boyutlu tasarımın mimari, mühendislik ve endüstri tasarım alanlarında kullanılmaya başlanmıştır. 1980'lerde kişisel bilgisayarların yaygınlaşması bireysel çalışmaların özellikle de sanatçıların ürünlerini evinde tasarlamalarına olanak sağlamıştır.

Resim 18. Martin Edward Newel, Utah Çaydanlığı, 1975



2000'lerle bilgisayar sistemleri gelişmiştir. Sanatçılar hızlı prototiplendirme denilen şekillendirme ve tasarım tekniğiyle 3D yazıcılarla eserlerini üretmişlerdir. Sonraki dönemlerde Palm(avuç içi) bilgisayarlar ve tablet bilgisayarlar devreye girerek hızlı prototip kavramını bir adım öteye taşıyacaklardır İngiliz ressam David Hockney, çalışmalarını iPad, iPhone ve bilgisayar gibi dijital ortamlarda hazırlayan sanatçı, fotokopi, faks ve inkjet baskı makinesi gibi yeni medya ürünleriyle sunmaktadır.

Resim 19. David Hockney İpad Çizimi. 2011.



1990’da Rus sanatçı Bulat M. Galejev tarafından yapılan Elektronik Painter, Rus sanat kolektifinin televizyon ve video sanatına duyduğu ilginin artışının ilk ürünü olarak görülmektedir. Elektronik jeneratörler, canlı renklerden soyut görüntüler çıkaran renkli televizyon resim tüplerinin monitörlerinin üzerine konmuştur. Bilgisayar programı komutlarına dayanan bu figürler senkronize ses eşliğinde zaman içinde değişime uğramaktadır.

Resim 20. Elektronik Painter, 1990



Kaynak: https://prometheus.kai.ru/el_e.htm

Sanatçının bilgisayarla ürettiği eserler, yapıldığı andan itibaren yaşayan bir form haline gelmektedir. Kendini güncelleyen, kendi başına hareket eden bir formdur. Sanatçının vazifesi hayalet orkidenin yaşamını sürdürmesi için gerekli besini (mantarı) yani teknolojiyi sanat ürününe vermesidir.

Bilgisayarın devreye girmesi ile kodlu sistemlerin yani algoritmik sayısal değerlerin 1 ve 0’lardan oluşan sayısal dünya, sanat üzerinde etkisini sürdürmektedir. 2006 yılında sanatçılar Max Dean, Raffaello D’andrea ve Matt Donovan tarafından üretilen “Robotic Chair” isimli çalışma bilgisayar görme sistemleri, robot cihazlar, yapay zekâ yazılımı ve mekanik sistemler kullanılmıştır. Yapılan bu çalışma kendi kendine dağılıp birleşen bir sistemden oluşmaktadır. Sandalye ahşaptan yapılmıştır. Klasik bir sandalye görüntüsündedir. Fakat içerdiği teknoloji sandalyeyi işlevinden çıkarmıştır. Düşünen ve ne yapması gerektiğini belirleyen bu sandalye, bir döngü içinde işlevini sürdürmektedir. (Shanken, 2012: 164)

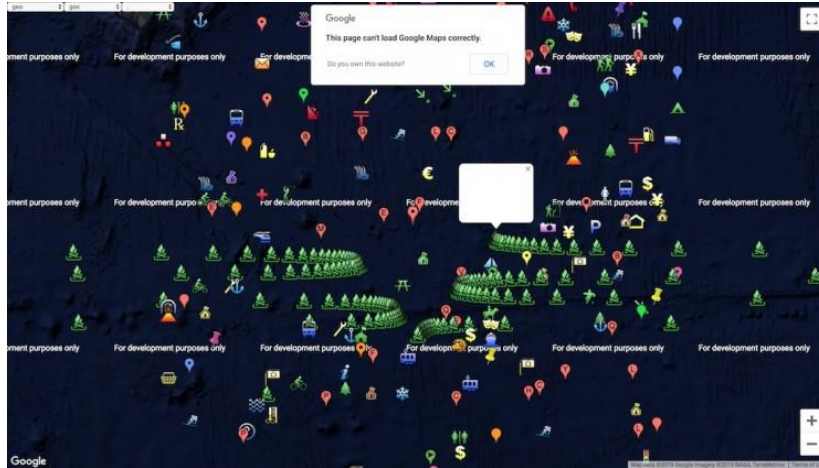
Resim 21. Kendi kendine dağılıp birleşen sandalye



Kaynak: <https://www.designboom.com/technology/robotic-chair-edit-toronto-raffaello-d-andrea-max-dean-matt-donovan-09-24-2017/attachment/robotic-chair-edit-toronto-max-dean-matt-donovan-raffaello-dandrea-designboom-02/>

1990’larda internetin her eve girmesi tıpkı kişisel bilgisayarların evlere girmesi kadar önemliydi. İletişim açısından dünyanın küçülmesi ile ülkeler arası mesajlaşma olanağının sunulması sanat için ayrı bir anlam taşımaktaydı. Yapılan eserlerin diğer sanatçılar yada izleyenlere hızlı bir şekilde internet olan her yerden erişime açık olması gösterilebilir. Sanatçılar zaman ilerledikçe yani teknolojik altyapının gelişimiyle sadece eserlerini göndermek için interneti kullanmadılar. İnternet artık bir sanat eserine dönüşmüştür. <http://geogoo.net> adlı internet sitesi, 2008 yılında Yeni Medya (New Media) olarak tanıtılmıştır. Hollandalı sanatçılar Joan Heemskerk ve Dirk Paesmans tarafından tasarlanan web sitesi, izleyenlere interaktif bir uygulama olanağı sağlamaktadır. "GEO GOO" adındaki bu çalışma Google Map yazılımının kodlarını kullanır. İnternet sitesinde kullanıcıların algoritma yardımıyla seçebilecekleri koordinatlarla Google Map uygulamasında bulunan simgeleri istedikleri veri girişiyle kontrol etmektedirler. Orkidenin yani sanatın modern besleyicisi digital mantar olmuştur.

Resim 22. <http://geogoo.net>



Kaynak: <http://artonetwentynine.blogspot.com/2011/04/jodi-geo-goo-2008.html>

4. SONUÇ

Sanat-Teknoloji ve Hayalet Orkide-Mantar birlikteliği et ile tırnak gibidir. Sanayi devriminden itibaren buharlı makineler endüstri sahnesine çıkmış, insan hayatını kolaylaştıran dost metal bedenlere dönüşmüştür. Elektriğin icadı ile icat edilen tüm makineler yeniden gelişim sürecine girmiştir. 19.yy tüm zamanların en çok icat çıkaran, teknolojinin geliştiği bir dönem olmuştur (Freyer, 2014: 10) Doğa, bir çiçeğin büyümesine, gelişmesine yardım eden bir mantarın aşkı ile beraberliğini sürdürmektedir. Hayalet orkidenin yaşaması için mantar, sanatın ilerlemesi için teknolojiye ihtiyaç vardır. Bu bir çıkar ilişkisi değildir. Ne sanat teknolojisiz, ne de teknoloji sanatsız kalabilir. Tekno-sanat, dijital ortama yönelmektedir. Geçmişin geleneksel sanatı gibi plastik sanatlar dahi bu ilerleme karşısında kendini yenileyerek çağa ayak uydurmaktadır. Sanat ve teknoloji insan eliyle bu birlikteliği körüklemektedir. Sanat ve teknoloji artık ayrılmaz bir bütün olarak görülmektedir. Kullanılan en ufak bir gelişme sanat adına büyük işlerin üretilmesine vesile olmuştur. İnsan-makine-sanat ile üç sac ayağı ile birliktedir. Teknolojiyi sanattan koparmak, sanatın ömrünü kısaltarak sıradanlaşma sürecine girmesine neden olacaktır. Kendi kendine resim yapan şiir yazan makineler, kendinden düşünen süper zekalı robot kollar var olacaktır ve daha da gelişecektir. Ama bu makinelerin başında insan muhakkak bulunacaktır. İnsan duygu denilen o içsel ifade biçimini makinelere vermeyecektir. En üstün, kusursuz bir sanat eseri üretme çabası sanatçının kaygısıdır. En iyiyi ve en güzeli arama çabası sanatçının beslenme kaynağıdır. Geçmişte yaşanan makine karşıtlığı gibi bir dönem ileriki yüzyıllarda karşımıza çıkar mı bilinmez ama şimdiden yapay zekanın ilerleyişinden rahatsız olan bir topluluk vardır. İnsan, makine olmadan üretmez, makine de insan olmadan çalışmaz. İnsanlığın ilk gününden son gününe kadar makineler var olacaktır. Teknoloji ve sanat karmaşık sistemlerde vücut bulacaktır. Kablolar, elektrik motorları, sayısal devreler, led ekranlar ve yapay zekâ sanatı sinir ağları gibi kapsamıştır. Ama kontrol hep insanda olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- BASALLA, George, (2008), Teknolojinin Evrimi, Cem Soydemir, Tübitak, Ankara
- BENJAMİN, Walter, (1993), Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi yayınları, İstanbul
- FREYER, Hans, (2014), Sanayi Çağı, Bedia Akarsu- Hüseyin Batuhan, Doğu Batı Yayınları, İstanbul
- HEIDEGGER, Martin, (2017), Heidegger: Teknoloji ve İnsanlığın Geleceği, Çev.Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, İstanbul
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, (2009) Sanatta Devrim, Hayalbaz Kitabevi, İstanbul
- LINEBAUGH, Peter, (2012), Makine Kırıcılık, Deniz Esen, Otonom Yayıncılık, İstanbul
- RAUNIG, Gerald, (2012), Bin Makine Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi
Çev. Münevver Çelik, Otonom Yayıncılık, İstanbul
- SHANKEN, Edward A., (2012), Sanat ve Elektronik Medya, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul
- YAYKIN, Murat, (2010), Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul

İnternet Kaynakları:

- EKSPRES HABER AJANSI, 2019, Biraz vandal bir akım: Makine Kırıcılık, [online] <https://ekspreshaberajansi.com/2019/04/30/biraz-vandal-bir-akim-makine-kiricilik/> [Erişim Tarihi: 6.4.2019]
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, WARREN Lynne, Alexander Calder [online] <https://www.britannica.com/biography/Alexander-Calder> [Erişim Tarihi: 5.3.2018]
- FIRST NATURE, DAVİES, Paul Harcourt, 2016, Epipogium aphyllum - Ghost Orchid, [online] <https://www.first-nature.com/flowers/epipogium-aphyllum.php> [Erişim Tarihi: 2.6.2019]
- FİLOZOF.NET, 2019, Henry Van De Velde Kimdir? [online] <http://www.filozof.net/Turkce/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/17402--henry-van-de-velde-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html> [Erişim Tarihi: 4.7.2019]
- GRAHAM, R. A. (1953). Epipogium aphyllum Sw. in Buckinghamshire. Watsonia 3: 33 [online] <http://archive.bsbi.org.uk/Wats3p33.pdf> [Erişim Tarihi: 4.2.2019]
- NEWİTZ, Annalee, 2012, Printed books existed nearly 600 years before Gutenberg's Bible [online] <https://io9.gizmodo.com/printed-books-existed-nearly-600-years-before-gutenberg-5910249> [Erişim Tarihi: 6.5.2018]
- ROBOTİSTAN, İZGÖL, Kerem, 2017, Transistör Nedir? Ne İşe Yarar? Transistör Çeşitleri <https://maker.robotistan.com/transistor-nedir/> [Erişim Tarihi: 10.5.2019]
- TASARIM AKADEMİ, 2018, Arts And Crafts Sanat Akımı, [online] <https://www.tasarimakademi.org/arts-and-crafts-sanat-akimi.html> [Erişim Tarihi: 1.7.2019]
- TATE ONLINE, 2008, Alexander Calder [online] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-mobile-l01686> [Erişim Tarihi: 1.2.2019]

THE EUROPEAN JOURNAL OF ENVIRONMENTAL SCIENCES, 2011, Fragrance composition of *Dendrophylax lindenii* (Orchidaceae) using a novel technique applied in situ [online] <http://web.natur.cuni.cz/uzp/ejes/index.php/ejes/article/view/61> [Erişim Tarihi: 1.6.2019]

NOTLAR

¹ M.S.8. yy'da Hou Zhou hanedanının bir generali olan Çov Kuangyin tarafından kurulan hanedanlık.

ORTAKLAR KÖY ENSTİTÜSÜNDE MODERN MİMARLIĞIN İZLERİ

TRACES OF MODERN ARCHITECTURE IN THE VILLAGE INSTITUTE

Sıdka ÇETİN * & Gamze KIRAN **

* Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, TÜRKİYE,
E-mail: scetin71@gmail.com

** Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, TÜRKİYE,
E-mail: gamzekiran@windowslive.com

Geliş Tarihi: 9 Temmuz 2019; Kabul Tarihi: 29 Temmuz 2019

Received: 9 July 2019; Accepted: 29 July 2019

ÖZET

Köy enstitüleri, Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme sürecinde kırsal ile kent arasındaki dengeyi eşitlemek amacıyla kurulmuş özgün eğitim sistemine sahip kamusal kuruluşlardır. Türkiye'nin farklı bölgelerinde açılmış olan toplam 21 adet enstitüden biri de Aydın'a 30 km. uzaklıkta yer alan Ortaklar Köy Enstitüsüdür. 1944 yılında temeli atılan enstitü, çevredeki tek enstitü olması nedeniyle zamanla eklenen yeni derslikler ve binalarla genişletilmiş ve yaklaşık 30 adet yapıyı içeren bir yerleşke haline almıştır. Farklı işlevlere hizmet eden yapıların yerleşme düzeninde ve mimari karakterlerinde dönem ideolojisinin izleri de mevcuttur. Yerleşke vaziyetinde cadde genişliğinde rasyonel aksın iki yanına sıralanmış binalardan oluşan bir düzen hâkimdir. Geometrik formların esas alındığı tasarımlarda yarım daire formunun ve uzun yatay şerit pencerelerin kullanımı modernist akımın mimari dilini yansıtmaktadır. Sahip olduğu doğal çevresi, yerleşim biçimi ve mimarlık özellikleriyle Cumhuriyet dönemini yansıtan Enstitü alanına değer katmaktadır. Bu çalışmada modernist felsefeye uygun olarak inşa edilen Ortaklar Köy Enstitüsüne ait yapılar, mimari açıdan incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Köy Enstitüleri, Ortaklar Köy Enstitüsü, Modern Mimarlık, Mualla Eyüboğlu Anhegger

ABSTRACT

Village institutes are public institutions that have an original education system established to equalize the balance between rural and city in the modernization process of the Republic of Turkey. The Ortaklar Village Institute that 30 km from the Aydın is the one of a total of 21 institutes have been opened in different regions of Turkey. The foundation of the institute was laid in 1944. Due to the fact that it is the only institute in the vicinity, it has been expanded with new classrooms and buildings added over time and has become a campus with about 30 buildings..There are traces of period ideology in the layout and architectural characteristics of the buildings that serve different functions. In the site plan a layout consisting of buildings on both sides of the rational axis is dominant. In the designs based on geometric forms, the use of semicircle form and long horizontal strip windows reflect the architectural

Bu çalışma 2-3 Mayıs 2019 tarihlerinde Çanakkale/TÜRKİYE'de gerçekleşen "IV. Uluslararası Rating Academy Kongresi: Köy Enstitüleri ve Eğitimde Yeni Arayışlar" temalı kongrede sunulmuş aynı isimli bildirinin gözden geçirilmiş halidir

language of the modernist movement. The institute that reflecting the Republican period adds value to architecture with its natural environment, settlement style and architectural features. In this study, the structures belonging to the Ortaklar Village Institute, which was built in accordance with the modernist philosophy, will be examined in terms of architecture.

Key Words: Village Institutes, Ortaklar Village Institute, Modern Architecture, Mualla Eyüboğlu Anhegger

1. GİRİŞ

Köy enstitüleri 1940'ların zorlu şartlarında, sosyal ve ekonomik kalkınmayı sağlayacak yeni bir eğitim modelidir. Enstitüler ile temelde köy okulları için öğretmen yetiştirmenin ötesinde köyün kalkınması için köylüye liderlik ederek atandığı köylerde halkı bilinçlendirecek, eğitimi, tarımı geliştirecek, kırsaldaki toplumsal kalkınmayı -modernleşmeyi- gerçekleştirecek öğretmenlerin yetiştirilmesi hedeflenmiştir (Yılmaz ve Akandere, 2018: 278). Bu nedenle enstitünün eğitim programı içinde teorik derslerin yanında uygulamalı eğitim de verilmiş ve üretimi ön planda tutan bir model geliştirilmiştir. Köy enstitülerinde üretimin içinde eğitim ile toplumun aydınlanması düşüncesi, temel hedeftir. Bu bakımdan Köy Enstitülerinin pedagojik anlayışı ve eğitim yöntemleri Bauhaus düşüncesi ile benzerlik göstermektedir. Her iki yaklaşım da iş içinde eğitimi esas alır. Enstitü için gerekli olan her şey öğrencilerin gücü ile gerçekleştirilecektir. Kitabi bilgi yerine uygulamaya önem veren, düşünen, aydın insanların yetiştirilmesi öncelikli hedeftir. Eğitimde temel bakış açısı her ikisi için 'öğrenmeyi öğretmek' olarak tanımlanabilir (Atlıhan, 2009:457).

Bauhaus düşüncesinde *Vorkurs*'un (ön program, giriş programı, basic design) temel amacı kişinin konvansiyonel düşünce kalıplarını kırarak özgür kalmasını sağlamaktır. Bu, kişinin kendi olanaklarını, sınırlarını, sorumluluklarını görmesine yardımcı olacak kişisel deneyimler ve keşifler için bireyin önünü açan bir düşünce biçimidir (Aközer, 2009:113). Bauhaus çoğu kere bir okul, bir pedagoji, avangard bir akım, bir estetik, bir stil vs olarak ele alınır. Oysa bunların çok ötesinde bir kavrayış, anlayış ve anlamlandırma stildir. Modernleşmenin dayattığı toplumsal örgütlenmenin gerçekleştirilmesi için bir dönüşüm politikasıdır. Toplumun bir ulus olarak yapılanmasının gerektirdiği bir yurttaş eğitimi projesidir. Uygulamalı ve güzel sanatların kaynaştırılmasından beklenen toplumsal birlik ve kalkınmadır. Toplumsal iş bölümünün, üretimin ve iş gücünün rasyonel örgütlenmesini öngörür. Bu doktrin gücünü ve estetiğini makinelerde süregelen teknolojiye arar (Artun, 2009:193-194). Bauhaus insan faktörünün seri üretimden önemli görüldüğü, tasarım sürecinin tümünün yaşanıp gözlenebildiği pedagojik bir düşünce modelini savunmaktadır. Bu model, yaratıcılık ile tekniği, estetik ile akli devrimcilik ile yapıcılığı bir araya getirmesi nedeniyle kendilerine yeni bir model kurmaya çalışan Cumhuriyet aydınlarına sağlıklı bir modernite önermektedir. Bu anlamda Avrupa'daki modernist akımlar içinde Cumhuriyet aydınının kendisini en yakın hissettiği modeldir denilebilir (Köksal, 2009: 254).

Cumhuriyetin ilanından sonra Cumhuriyet ideolojisi ile tutarlı olarak sanat ve zanaat ilişkisini güçlendiren bir eğitim anlayışı ilk olarak Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde hayata geçirilmiştir. Okulun müfredatı 1919 yılında kurulan Bauhaus okulunun amaçlarıyla da örtüşmektedir. Mimarlık alanında ülkemizdeki ilk uygulama 1930'lu yıllarda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nde denenir. Kurumun başına getirilen Ernst Egli, daha sonra da Burno Taut, Bauhaus ilkelerini benimsemiş yabancı eğitimcilerdir. Her ikisi de sanatın topluma mal edilmesi, işlevsel hale getirilmesi ve Türkiye'ye geldikten sonra da Cumhuriyet ideallerine hizmet etmesi konusunda çaba harcamışlardır. Mualla Eyüboğlu Anhegger¹ de Akademide bu anlayışın hâkim olduğu bir dönemde öğrenim görmüştür. 1942-

1947 yılları arasında Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde Yapı Kolu Başkanı olarak görev yapan Anhegger, bu süreçte Aydın Ortaklar Köy Enstitüsünün vaziyet planını hazırlamış, resim müzik atölyesi ile derslik planını çizerek uygulamasında bulunmuştur. Bu bildiriye kübik özellikleri ile Enstitü bünyesindeki diğer yapılardan bariz şekilde ayırt edilebilen bu yapılar özelinde Ortaklar Köy Enstitüsünde modern mimarinin izleri aranacaktır. Modernleşmenin somut bir göstergesi olarak ifade edilen mimari yapılar, dönemin özelliklerini yansıtması bakımından önemli görülürler. Modernin kırsalda nasıl yorumlandığını anlamak açısından bu çalışmanın da literatüre bir katkı sağlayacağı umulmaktadır.

2.ENSTİTÜLERİN KURULUŞU VE MİMARLIK KAPSAMINDA ELE ALINIŞI

Köy enstitüleri fikri hayata geçirilmeden kapsamlı bir ön hazırlık süreci geçirmiştir. Enstitüdeki eğitimin nasıl olacağı, kimlerin eğitim vereceği, nerede kurulacağı, nasıl inşa edileceği, ulaşımın nasıl sağlanacağı gibi konulara getirilen çözümlerle gelişerek nihai halini almıştır. Bu noktada karşımıza çıkan önemli isimlerden biri de köy enstitüsü denildiğinde akla ilk gelen kişi olan İsmail Hakkı Tonguç'tur. Enstitülerin kuruluş sürecinde emek verdiği konulardan biri de enstitülerin temeli sayılabilecek Köy Eğitimcileri Kurslarının ve sonrasında Köy Öğretmen Okulları'nın açılmasıdır. 1936 yılında açılan Köy Eğitimcileri Kurslarında verilen 6 aylık kurs ile köyler için eğitimciler yetiştirilmiştir. Daha sonra 1937 yılında Eskişehir Çifteler ve İzmir Kızılcıllu'da 1938'de Edirne Keprtepe ve 1939'da Kastamonu Gököy'de olmak üzere dört adet Köy Öğretmen Okulu açılmış ve eğitim süresi üç yıla çıkarılmıştır. Tüm bu gelişmeler Köy Enstitülerinin kuruluşundaki ön etapları oluşturmaktadır. 1940 yılında 3803 sayılı yasanın "Milli Eğitim Bakanlığınca Köy Enstitülerinin açılması" kararıyla Köy Öğretmen Okulları Köy Enstitülerine çevrilir ve o yıl içerisinde on tane daha enstitü kurulmuştur. 1948 yılında ise ülke geneline yayılan enstitü sayısı yirmi bire yükselmiştir.

Enstitülerin kuruluşundaki mimarlık alanında değerli olan noktalardan biri Milli Eğitim Bakanlığınca açılan ulusal çapta düzenlenen mimari proje yarışmalarıdır. Yarışma şartnamesinde enstitülerin vaziyet planlamasında ve avan projelerinin oluşturulmasında mimarların yükümlü oldukları maddeler ayrıntılı biçimde açıklanmıştır. Genel olarak her Enstitünün ortak temel birimleri şöyle saptanmıştır: Yatakhaneler, yemekhane-mutfak, çamaşırhane-banyo, Açık hava yıkanma muslukları, sahra tuvaletleri, revir, fırın, kooperatif, ahır, ağıl, tavla, kümes, arılık, balıkhanesi vb, su deposu ve havuz, çeşitli depolar, elektrik santrali, bağ bahçe, tarla, fidanlık, koruluk, çiçeklik, çeşitli tarım alanları vb, yönetim odası, öğretmen evleri, derslikler, kitaplık, laboratuvar, işlikler, müzik, tiyatro ve toplantı salonu, spor alanları, uygulama alanları, çocuk bahçesi (Türkoğlu, 2000: 202). Bu fonksiyonların bazıları enstitülerin bölgesine göre değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin kimi enstitülerde kuşlar binası, balıkçılık malzemeleri deposu gibi farklı ihtiyaçlara karşılık inşa edilen yapılar ile açık hava tiyatrosu, müze ve sergi binası gibi sosyo-kültürel yapılar da görmek mümkündür. Açık mekânların düzenlenmesinde ise yeşil alanlar, tarım faaliyetlerinin gerçekleştirebileceği bahçeler, açık spor alanları, tören alanı şeklinde sıralanabilir. Tüm bu mekânların örgütlenme biçimi de yarışma şartnamesinde belirtilen konulardan birisidir. Açık alanların ve yapıların yakın ilişki içinde olmasıyla günlük yaşantı ve eğitimin bir arada devam etmesi öngörülmüştür. Bu örüntüyü güçlendiren kurgulardan biri de yerleşke yapılarında görülen kümeleşme durumudur. Öğrencilerin kalacağı yerler elliser ya da en çok yüzer kişilik kümeler için etüt ve yemek odasını, mutfağını, küme öğretmeninin konutunu da içine alan birimler olarak düşünülmüştür. Bu doğrultuda 40-50 kişilik kümeler için çalışma, dinlenme ve barınma alanları ayrılmış yerleşim düzeni oluşturulmuştur. Enstitüler için açılan tasarlanan projelerin kampüs niteliğinde olduğu ve tümünün modern birer köy örneğinde olduğu da söylenebilir (Şimşek ve Mercanoğlu, 2018: 269).

Köy enstitüleri yerleşkelerinin tasarımı için ilk aşama olarak 1940 yılında on iki adet Enstitü için ulusal mimari yarışması açılmıştır. 1941 yılında Ankara Hasanoğlan, 1943'te Sivas

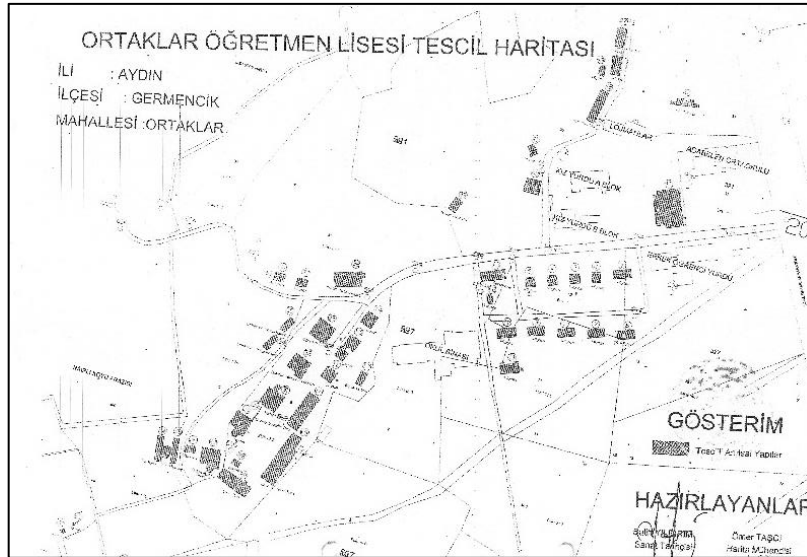
Yıldızeli ve Konya İvriz Köy enstitüsü olmak üzere toplamda on beş adet Köy Enstitüsü yarışma projesi kapsamında tasarlanmıştır. Cılavuz, Diele, Ernis, Kızılcullu ve Ortaklar Köy Enstitüsü için yarışma açılmamıştır. Ortaklar Köy Enstitüsünün proje üretimi ise Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsü yapı kolunun başında görev alan Y. Mimar Mualla Eyüboğlu tarafından gerçekleştirilmiştir (Keskin, 2012: 111-135).

Enstitülerin eğitim programındaki dersler kültür dersleri (matematik, resim vb.), teknik dersler (demircilik, dikiş-nakiş, tuğlacılık vb.), ziraat dersleri (bahçecilik, arıcılık vb.) olmak üzere üç ana grupta toplanmıştır. Yapıcılık dersleri kapsamında verilen dülgerlik, duvarcılık eğitimlerinin yanında betonculuk eğitiminin de verilmesi dönemin mimarlık ortamıyla paralellik göstermektedir. Bu durum kırsal kesimde yöreye özgü malzeme kullanımını ağırlıkta olsa da modern mimarinin vazgeçilmezi olan beton hakkında da bilgi sahibi olduğunu göstermektedir.

3.ORTAKLAR KÖY ENSTİTÜSÜ

Ortaklar Köy Enstitüsü, 16 Ağustos 1944 tarihinde Aydın'ın Ortaklar bucağına 2,2 km. uzaklıkta Adabelen Tepesi olarak adlandırılan yerde kurulmuştur. Enstitü 1945-1946 Eğitim-Öğretim yılında Kızılcullu Köy Enstitüsü'nden gelen; Aydın ve çevresi doğumlu öğrencilerle eğitim ve öğretim hayatına başlamıştır. Kurucu müdür Hayri Çakalöz'dür (Url-1). Okul giriş kapısından başlayıp okul ana binasına ulaşan yol, asfaltla kaplı, iki yanı ağaçlıktır. Yolun her iki tarafında Adabelen Ortaokulu, erkek ve kız yurtları, yemekhane, kantin ve lojmanlar bulunmaktadır. Lojmanlar tek katlı, müstakil, bahçeli konut biçimindedir. Apartman biçimindeki lojmanlarda 20 adet daire bulunmaktadır ve bunlar sonradan ilave edilmişlerdir. Okul bu haliyle tam bir yerleşke görünümü arz etmektedir. Bu yerleşkede 7 adet bina vardır. Bunların dışında Köy Enstitüsü'den kalma 30 adet bina bulunmaktadır ki bunlar, İzmir Tabiat Varlıklarını Koruma Kurumu'nca koruma altına alınmıştır. Enstitü birinci derecede "sit alanıdır". Okul ana binasının güney ve kuzey bahçeleri bulunur. Güney bahçesinde futbol sahası ve meyve bahçesi vardır. (Url-2).

Şekil 1. Yerleşim düzeni



Kaynak: Ortaklar Fen Lisesi Arşivi

Ortaklar Köy Enstitüsü de diğer enstitülerin vaziyet yerleşimlerindeki temel yaklaşımlara sahiptir. Eğitim ve uygulamanın bir arada gerçekleştirilmesi ilkesi, Enstitülerin mekânsal organizasyonunun birincil belirleyicisidir (Hovardaoğlu, 2014: 586). Ortaklar Köy Enstitüsü de idari bölüm, eğitim ve uygulama bölümleri, sosyal, kültürel ve barınma işlevli yapılar bütününe yer aldığı kısım *yerleşke* bölümünü oluştururken, tarımsal faaliyetlerin gerçekleştirildiği kısım *uygulama* bölümünü oluşturmaktadır. Kendisine tahsisli 682.685

metrekare arazi üzerinde kurulu olan Ortaklar Köy Enstitüsünün 1840 dekar arazisi üzerinde yerleşkeyi oluşturan yapılar bulunmakta, geri kalan sahalara ise tarımsal faaliyetlere ayrılmış durumdadır. Kuzey tarafında, Adabelen Tepesi'nin eteklerine kadar olan kısımda, geniş bir çam koruluğu bulunur. Enstitü çam ağaçlarının dışında, yüzlerce meyve ağacı ve palmyeleriyle eşsiz bir görünüme sahiptir (Url-2).

Şekil 2. Enstitünün ilk binaları



Kaynak: Url-3

Enstitüde ilk inşa edilen ana yapılar derslikler ve uygulama sınıfları, öğretmenler için lojmanlar, öğrenciler için yatakhane ve yemekhaneden oluşmaktadır. Zaman içerisinde idari bina, revir, kütüphane, atölyeler, derslik binası, öğrenci lokali, hamam, kantin, spor salonu da eklenmiştir. Enstitü bünyesindeki yapıların geneli 1-2 katlı, yerel malzeme kullanılarak ve Kızılçullu'dan getirilen 300-400 öğrenciden oluşan yapıcı ekibin iş gücüne dayalı olarak inşa edilmiştir. Enstitüler arası yardımlaşma ile başlayan ilk inşa sürecinden sonra zamanla eklenen yeni yapılarla birlikte toplamda yaklaşık 30 adet yapıdan oluşan yerleşkeye dönüşmüştür. Yerleşkenin arazi planında ana yapıların yoğunluğu kuzeydoğu yönündeki ana aks üzerindedir. Aksın doğusunda kalan alanda öğretmenler için yapılan tek ve iki kattan oluşan lojmanlar yer almış tam karşısına ise derslik ve uygulama sınıfları ile birlikte öğrenciler için yemekhane ve yatakhane olarak hizmet veren yapılar inşa edilmiştir. Enstitünün inşa süreci devam ettikçe aksın sonunu oluşturan güneybatı ucuna iki katlı idari bina yapılmış ve önünde küçük bir süs havuzu ile peyzaj düzenlemesinin yapıldığı meydan yer almaktadır. Film gösterimleri için beyaz duvarının bulunduğu ve tören alanı olarak da kullanılan bu meydan yerleşkenin kültürel ve günlük yaşantısıyla da bütünleşmiştir. Bu meydan günümüzde de farklı etkinliklerde kullanılmaya devam etmektedir.

Şekil 3. İdari binanın önündeki meydan görünüşü



Kaynak: Url-3

Enstitü yerleşkesindeki idari bina, derslikler ve yatma birimlerinin sıralandığı kuzeydoğu aksına bakıldığında hissedilebilir güçlü bir geometrik düzen hâkimdir. Bu rasyonel yerleşimde benzer ve tekrar eden kütleler arasında bırakılan boşluklar, yapı-açık alan ilişkisinde denge sağlamaktadır. Enstitülerin mimarilerine hâkim olan parçalı ve çevresiyle bütünleşik tasarım yaklaşımı Ortaklar Köy Enstitüsünde de okunmaktadır. Fakat günümüzde eklenen yapılara bakıldığında bu anlayıştan uzak tek hacimden oluşan büyük yapı kütleleri bulunmaktadır. Enstitüye ait çoğu yapı günümüzde halen ayakta. İzmir Tabiat Varlıklarını Koruma Kurumu'na koruma altına alınmıştır. Enstitü birinci derecede “sit alanıdır” Kimi binalarına restorasyon yapılarak yeniden işlev (tiyatro ve gösteri salonu olarak) verilmiş olsa da çoğu yapısı âtil durumda beklemektedir.

4. MİMARİ BİÇİMLENME

Cumhuriyet sonrası mimarlık ortamında hâkim olan modernizm anlayışı, mimaride rasyonel bir değişime neden olmuştur. Bu doğrultuda mimarlık ortamının değişen form ve biçimleri Avrupa'da etkin olan Bauhaus fikirlerinin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Gropius'un ilkelerinden basit geometrik formlardan oluşan tasarımlar, şerit pencereler ile doğaya hâkim olma isteği, geniş cam yüzeyler ile iç-dış mekân arasında kurulan görsel ilişki, mekan düzeninde fonksiyonellik ve beyaz dış cephe gibi unsurlar, bu anlayışın belirgin özelliklerini oluşturmuştur (Ozan, 2009, s.48). Küp, prizma, daire gibi prizmatik hacimlerden oluşan geometrik ve soyut kompozisyonlardan oluşan biçimler halk dilinde “kübik mimarlık” olarak tanımlanmıştır. Kübik mimari yeni ihtiyaçların zorunlu bir sonucu olarak görülerek dönemin tipik geometrik biçimlerinin güzelliği ve gerekliliği bilimsel pozitivist açıklamalarla açıklanmıştır. Tasarımda işlevselci ve rasyonalist tutumlar mimarlığın ana söylemlerinden biri haline gelmiştir (Bozdoğan, 2001:188).

Modernist anlayışın estetik söyleminde yalın cepheler, saf geometriler, tasarımda sadelik, işlevsellik ve rasyonellik kavramları oldukça fazla yer almaktadır. Modernleşme misyonuyla birlikte Erken Cumhuriyet döneminde kiremitli çatılar, çatı saçakları, detaylarla süslü cepheler, simetrik biçimlenmeler yerini düz teras çatılara, sade cephelere ve asimetric kompozisyonlara bırakmıştır. Malzeme olarak beton, çelik ve cam kullanımı kütleli olarak da kübik formlar ve geometrik şekiller ön plana çıkmıştır. Tüm bu özellikler başta konut olmak üzere kamu yapılarında da kendini göstermiştir.

Sayar “Mektep Binalarında Estetik” başlıklı yazısında okullarının modern olmasını teknik ve rasyonel olarak açıklamıştır. Okul binalarının yeterli ışık ve hava almasının gerekliliğinden, sıhhi olmasından dolayısıyla toz tutmaya müsaade etmeyen düz yüzeylere sahip olan bu basit ve sade bir okul mimarisinden bahsetmektedir. Bunların armonisiyle devamlı, asil ve güzel bir mimarinin mümkün olacağını söyler (Sayar, 1931:254).

1944 yılında yapımına başlanılan Ortaklar Köy Enstitüsünde Mimar Mualla Eyüboğlu tarafından tasarlanmış olan derslik binası sahip olduğu cephe özellikleri, yapı malzemesi, yapı ve çatı konstrüksiyonu gibi mimari özellikleriyle yerleşke içerisindeki diğer yapılardan net bir şekilde ayırt edilebilmektedir. Modernist anlayışın yerini II.ulusal mimarlık akımının aldığı bir dönemde tasarlanmasına rağmen belirgin biçimde modernist estetiğe sahiptir. Yapı yekpare dikdörtgen bir kütleden meydana gelir. Kübik mimarinin karakteristik özelliklerinden olan düz teras çatısıyla, asimetric kompozisyona sahip cephesiyle ve yalın geometrisiyle Bauhaus estetiğini de taşımaktadır. Yerleşke içerisindeki betonarme iskelet sistemine sahip olan tek binadır. Bu durum yapının cephe düzenlenmesine esneklik imkânı vermiş ve büyük cam yüzeyler kullanılmıştır.

Şekil 4. Derslikler ön ve arka cephesinden görünüm



Kaynak: Kıran,2019

Yerleşke meydanıyla da ilişki içerisinde olan bina eğime paralel oturtularak araziye kuzeydoğu-güneybatı aksında yerleşmiştir. Toplam üç kat yüksekliğine sahip olan yapının bir katı araziye gömülmüştür. Meydana giden aksa paralel olan giriş cephesi asimetrik düzende olup yatay pencereler ve geniş cam yüzeylerden meydana gelmektedir. Cephe boyunca uzanan ince şerit pencereler yatayda güçlü bir etki oluştururken kimi yerde yere kadar uzanan dik pencerelerle bölünmüş, giriş bölümünde ise geniş pencereler kullanılmıştır. Arka cephede de asimetrik cepheye sahip yapı strüktürel sistemin arasında geniş cam yüzeylerden oluşur. Bu cephede yer alan derslikler olabildiğince doğal ışıktan faydalanmıştır. Derslikleri boydan boya geçen geniş büyük pencereler yapının şeffaflığını ve dışarıya açık karakterini vurgulamaktadır.

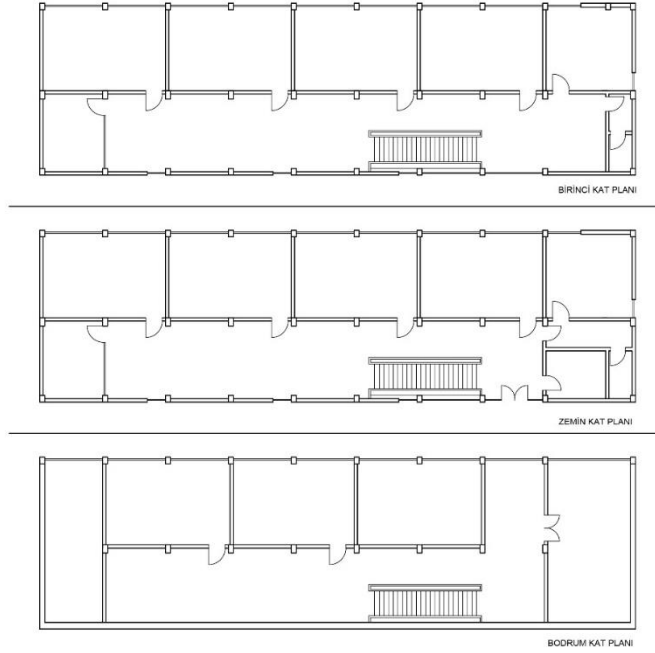
Şekil 5. Sınıflara ve koridora ait iç mekân görselleri



Kaynak: Kıran,2019

Yapının tek koridorlu plan sisteminde, güneye bakan eşit büyüklükteki tüm sınıflar koridor boyunca sıralanmıştır. Ön cepheye yaslanmış tek kollu merdivenin yer aldığı geniş koridor boyunca yataydaki sürekli pencereler ve yere kadar uzanmış büyük pencereler sayesinde oldukça ferahdır. Birinci ve ikinci katta koridorun bir ucunda servis mekânları yer alırken diğer ucu da camla bölünmüş bir mekâna açılmaktadır. Bodrum katının koridor cephesinin eğime oturması nedeniyle eksik kalan doğal aydınlatma sınıfların koridor duvarlarında açılan yatay pencerelerle gerçekleştirilmiştir. Ayrıca merdivenin çıkış noktasından dışarıya açılan ikinci bir koridor da ana koridora bağlanarak hem aydınlatma hem de havalandırması gerçekleştirilmiştir.

Şekil 6. Derslik binasının zemin ve birinci kat planları



Yerleşkede Mualla Eyüboğlu tarafından tasarlanan bir diğer yapı da Resim-Müzik atölyesi binasıdır. Modern eğitim vizyonuna sahip enstitülerde sanat eğitimiyle birlikte öğrencilere resim-el işleri, müzik, tiyatro, el sanatları gibi dersler verilmiştir. Enstitünün modern ilişkilere yönelik sosyal ve kültürel faaliyetlerin gerçekleştirildiği bu mekânlar bütünü kültürel yaşantıda önemli olduğu gibi yapısal olarak da önemlidir. Ortaklar enstitüsündeki resim-müzik atölyesinin kütle biçimlenişinde de yine modern izler taşımaktadır. Yapı yalın geometrilerin birleşiminden oluşur. Kütle dik açılardan oluşan dikdörtgen hacimlere eklenen yarım daire formundan oluşmuştur. Yapının silindirik uzantısındaki çatının çıkıntılı bitişi, şerit halindeki sürekli pencere denizlikleri ve kat çizgisindeki çıkıntılı bordür ile yatay etki artırılmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde kentlerde konuttan kamusal alana kadar birçok yapıda yuvarlak köşeler ve formlar düz teras çatılı kübik hacimlerden oluşan kompozisyonlarla kullanılmıştır. Tek cephesinde kullanılan bu belirgin form modernliğin en belirgin ve yaygın estetik simgelerinden biridir (Bozdoğan, 2001, s.254). Kırsal alanda sık karşılaşılmayan daire formu modern biçimlerin kırdaki yorumunu oluşturmuştur. Modern biçimler geleneksel yöntemlerle birleştirilmiştir.

Şekil 7. Resim ve Müzik Atölyesi



Kaynak: Kiran,2019

Yerleşke genelindeki yapılar tek ve iki kattan oluşurken derslik binalarında kat yüksekliği üçe çıkmıştır. Yerleşkenin kümeleşme düzeninde lojmanlara ayrılan alandaki yapılar dikdörtgen ve kare formunda olup tamamı tek katlıdır. Yapılardaki malzeme kullanımı diğer enstitülerle benzerlik göstermekte olup genelinde yerel malzeme tercih edilmiştir. Taş, tuğla ve ahşap malzemelerle imcece usulü inşa edilmiştir. Ekonomik koşullar, bölgeye uygunluk ve kolaylığı nedeniyle tercih edilen yerel malzeme ve inşa teknikleri kullanılmıştır. Enstitü binalarının çoğunluğunu oluşturan bu yapıların çatıları ise ahşap konstrüksiyonlu kırma ya da beşik çatı biçiminde yapılmış ve kiremitle kapatılmıştır.

Şekil 8. Lojmanlar



Kaynak: Kıran, 2019

Adabelen Tepesi'nin üst noktasında yer alan simetrik cephe anlayışına sahip idari binanın ortasında üç basamaktan oluşan üç taraflı bir giriş merdiveni bulunmaktadır. Yapının meydana bakan ön cephesindeki bu girişin iki yanında yükselen kolonların üstünde yer alan bir balkon (hitap balkonu) bulunmaktadır. Arka cephesi de aynı tasarım anlayışına sahip olmakla birlikte zemin ve birinci katındaki tuğla kolonlarla geçilen ve neredeyse cephe boyunca devam eden balkon açıklıkları bulunmaktadır. Benzer cephe özellikleri revirde de görülmektedir. İki katlı inşa edilmiş olan revirin cephesinde yine ahşap kolonlarla sağlanmış yarı açık mekânlar, Enstitü genelindeki diğer genel cephe özelliklerine göre farklı tasarlanmışlardır.

Şekil 9. İdari Bina-solda, Revir-sağda (ön cepheler)



Kaynak: Kıran, 2019

Şekil 10. Öğrenci yatakhaneleri-sol ve Öğrenci lokali-sağ



Kaynak: Kiran, 2019

5.SONUÇ

1940 yılından 1954 yılına kadar olan kısa bir zaman dilimi içerisinde uygulanma fırsatı bulan Köy Enstitüleri'nin etkisi uzun olmuş bıraktığı izlerle günümüzde de tartışılmaya devam edilmiştir. Cumhuriyet döneminin önemli eğitim politikalarından biri olup, Cumhuriyet'in amacına uygun olarak çağdaşlaşmak ön planda tutulmuştur. Enstitüler, eğitimlerinde modern ilkeleri benimsemiş ve bu ilkeler doğrultusunda kırsal alanı da kalkındırmayı hedeflemiş özgün kurumsal yapılardır. Köy Enstitüleri modern ve yerel arasında bilgi, akış, biçim ve boyuttaki dönüşümleri; modernin kırsalda nasıl evrildiğini görme olanağı sağlamaktadır (Çetin ve Kahya, 2017:161). Enstitüler dönemin modernleşme ruhunu sadece sahip oldukları eğitim vizyonu ile değil, kuruluş aşamasındaki açılan yarışmalar ve mimari üretimlerinde de sergilenen rasyonel ve akılcı yaklaşımlarla da göstermiştir.

Enstitülerin modern düşünce sistemiyle yerel imkânlar birleştirilerek bir bütün oluşturulmuş ve ortaya özgün mimari değerler çıkmıştır. Anadolu'nun 21 bölgesinde kurulan her bir enstitü aynı kuruluş ilkeleriyle yere özgü olarak şekillenmiş akılcı ve işlevi ön planda tutarak yerleşkelerini kurmuştur. Modernleşmenin rasyonel örgütlenme güdüsü enstitülerin eğitim vizyonundan, yerleşme planlarına ve mimari tasarımlarına kadar birçok noktada etkilemiştir. Bu bakımdan enstitülerin kuruluşunda Bauhaus düşüncesinin pedagojik ve estetik değerlerinin yansımalarını bulmak mümkündür. Eğitim ve yaşamın birlikte sürdürüldüğü yerleşke içerisinde çağın inşa tekniklerinin uygulandığı ve mekânsal organizasyonun ve kütleli biçimlenişin rasyonel ilkelere dayandığı tasarımlar uygulanmıştır. Ortaklar Köy Enstitüsü'nün bu bakımdan önemli iki yapısı günümüze kadar gelerek enstitü içerisindeki farklı mimari karakteristik özellikleriyle modern düşüncenin yereldeki somut ve belirgin yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ortaklar Köy Enstitüsü'nün günümüzdeki yapılarının çürümeye terk edilmiş olması mimarlık açısından önemli bir kayıptır. Enstitü yerleşkesindeki doğa ve yapı ilişkisinin ön planda tutulduğu insancıl yaklaşımla oluşturulan düzenin, yerel malzemelerle yalın ve sade bir mimari anlayışa sahip enstitü yapılarının bir bütün olarak değerlendirilmesi ve mimarlık alanına geri kazandırılması gerekmektedir. Özellikle Ortaklar Köy Enstitüsü'nün sahip olduğu iki ana binasındaki modern mimarlığın belirgin izlerini taşıyan yapılar Cumhuriyet döneminin mimari anlayışının kırdaki yansımalarını göstermesi bakımından da önemli bulunmaktadır. Geleneksel ile modernin bir arada yer aldığı bir deneyim alanı olan enstitüler bünyesindeki mimari yapılar ile bu birlikteliğin özgün ve somut bir gösterimi olmuşlardır.

Şekil 11. Enstitünün günümüzdeki durumu genel görünüm



Kaynak: Url-4

KAYNAKÇA

- AKÖZER, E., 2009. Mimarın Özgürlüğü, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı/Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, der. A. Artun&E. Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul: 11-121.
- ARTUN, A. 2009. Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyonalı ve Türkiye’de Sanat, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı/Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, der. A. Artun&E. Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul: 183-93
- ATLIHAN, Ş., 2009. Cumhuriyetten 1970’li Yıllara Kadar Öğretmen Okullarındaki Sanat Eğitiminde Bauhaus Benzeri Uygulamalar, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı/Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, der. A. Artun&E. Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul:451-482.
- BOZDOĞAN, S., 2001, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Döneminde Ulusun İnşası*, Metis, İstanbul.
- ÇALIŞIR HOVARDAOĞLU, S., 2014, Pazarören Köy Enstitüsü’nün Sosyo-Mekânsal Etkilerinin Değerlendirilmesi Üzerine Bir Kırsal Tarih Araştırması (1938-1954), *Tarih Okulu Dergisi*, 19, 581-599.
- ÇETİN, S., KAHYA, A., 2017, Kırdada Bir Modernleşme Projesi Olarak Köy Enstitüleri: Aksu ve Gönen Örnekleri Üzerinden Yeni Bir Anlamlandırma Denemesi, *METU*, 34:1, 133-162.
- KESKİN, Y., 1998, Cumhuriyetin 75. Yıldönümünde Devrim Mimarisi Olarak Köy Enstitülerine "Resmi Geçit", *Mimarlık*, 248, 8-15.
- KESKİN, Y., 2012, *Köy Enstitüleri İçin Açılan Mimari Proje Yarışması, Düşünen Tohum, Konuşan Toprak, Cumhuriyetin Köy Enstitüleri 1940- 1946*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları 18, Sergi Katalogları 10(C.2) 111-35.

- KÖKSAL, D. 2009. Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı/Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, der. A. Artun&E. Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul: 241-261.
- OZAN, M., 2009. *Bauhaus Okulu ve Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarisi- İç Mimarisine Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- TÜRKOĞLU, P., 2000, *Tonguç ve Enstitüleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- SAYAR, Z., 1931. Mektep Binalarında Estetik, *Arkitekt*, 8, 253-254.
- ŞİMŞEK, G., MERCANOĞLU, C., 2018, Bir “Planlama Örneği” Olarak Köy Enstitüleri Deneyimi, *Planning*, 28(3): 261-281.
- YILMAZ, N.Y., AKANDERE, O., 2018, Köy Enstitülerinin İdeolojik Yapısı, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 35(17): 275-316.

İnternet Kaynakları

- Url-1: http://ofl.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/09/05/757853/icerikler/okulumuzun-tarihcesi_1755031.html [Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2019]
- Url-2: http://ofl.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/09/05/757853/icerikler/kampusalani_2446684.html [Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2019]
- Url-3: <http://www.adabelenlilerdernegi.com> [Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2019]
- Url-4: http://ofl.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/09/05/757853/icerikler/kampusalani_2446684%20.html [Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2019]

NOTLAR

¹ Mualla Eyüboğlu Anhegger Devlet Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olan Türkiye’nin ilk kadın mimarlarından. İnşa ettiği modern yapılar gerçekleştirdiği eski yapı restorasyonları gibi mimarlığın çeşitli alanlarında çalışmış olan mimar bunun yanında eğitimlik de yapmıştır. Yapı Kolu Başkanı ve Enstitü Yüksek Bölümü inşaat öğretmeni olarak çalıştığı dönemde köy enstitülerinde hem teorik hem de uygulamalı dersler vermiştir. Köy Enstitüleri bağlamında Edirne’den Kars’a kadar ülkenin dört bir yanına giderek hem üretmiş hem inşa etmiş hem de eğitmiştir. Ayrıca enstitü ve köy okulu inşaatlarının kontrollüğünü yapmıştır. Mesleğin farklı alanlarında etkin olan mimar çok yönlü çalışmalarıyla Cumhuriyet döneminin üretken mimarlarından biri olmuştur.