



SAFRANBOLU  
FETHİ TOKER  
GÜZEL SANATLAR  
VE TASARIM  
FAKÜLTESİ



**LOKUM**

Sanat ve Tasarım Dergisi  
Journal of Art and Design

Yıl : 2024  
Cilt : 2  
Sayı : 2

Year : 2024  
Volume : 2  
Issue : 2

e-ISSN: 2980-0722

**Derginin Sahibi / Yayıncı (Owner / Publisher)**

Karabük Üniversitesi Adına (On behalf of UNIKA)  
Prof. Dr. Fatih KIRIŞIK (REKTÖR/Rector)

**Yayın Yönetmeni (Publishing Manager)**

Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Adına (On behalf of)  
Prof. Dr. Suat ALTUN (DEKAN V./Dean)

**Editör (Editor-in-Chief)**

Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN  
Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE

**Yardımcı Editör (Co-Editor)**

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa TUNÇ  
Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE

**Yayın Kurulu (Editorial Management)**

Prof. Elena CECCONI, Conservatory of Music "G. Nicolini", ITALY  
Prof. Meral BATUR, Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Kamola NISHANOVA, K. Behzod Nomdagi Milliy Rassomlik Va Dizayn Institutu, UZBEKISTAN  
Doç. Dr. Diana ANDREESCU, Universitatea de Vest, ROMANIA  
Doç. Dr. Ozan EROY, Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Dr. Raşit ESEN, Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Dr. Tomas PABEDINSKAS, Vytautas Magnus University, LITHUANIA  
Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza KANAÇ, Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE  
Dr. Öğr. Üyesi Övgü ÖZPARLAK, Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE  
Dr. Öğr. Üyesi Cemal ÖZCAN, Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde ZENGİN, Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE

Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi, DergiPark ev sahipliğinde yılda iki sayı (Şubat & Ağustos) olarak yayınlanan açık erişimli uluslararası hakemli dergidir.  
Lokum Journal of Art and Design is an open access international peer-reviewed journal published as two issues (February & August) per year hosted by Turkish JournalPark.

**Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi uluslararası indekslerde taranan dergidir.**

Dizinler & Veritabanları (Indexes & Databases)

ABCD Index ▪ Academindex ▪ ACAR Index ▪ Asian Science Citation Index (ASCI) ▪ Catalogue SUDOC  
CiteFactor ▪ Cosmos Impact Factor ▪ Eurasian Scientific Journal Index (ESJI) ▪ EuroPub Index ▪ Exlibris  
Google Scholar ▪ ICI World of Journals ▪ Index of Academic Documents (IAD) ▪ I2OR Index ▪ IP Indexing  
İdealonline ▪ J Gate ▪ Journament ▪ Research Bible Academic Resource Index ▪ ROAD Index  
Scientific Journal Impact Factor (SJIF) ▪ SciMatic ▪ Türk Eğitim İndeksi

**Yazışma Adresi (Contact Address)**

Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi  
Yenimahalle Mah. Prof. Dr. Metin Sözen Cad. No: 4/1 78600 Safranbolu / KARABÜK - TÜRKİYE  
**e-posta: lokumstd@karabuk.edu.tr**

**Yasal Sorumluluk (Legal Responsibility)**

Yayınlanan makalelerin hukuki, etik, ahlaki ve fikrî sorumluluğu yazarına aittir.  
Yazarların görüş ve söylemleri LOKUM Sanat ve Tasarım Dergisini temsil etmez.  
The legal, ethical and ideational responsibility of the articles belong to the authors. The opinions and discourses of the authors do not represent the LOKUM Journal of Art and Design.



Değerli okurlarımız,

Bilim ve sanat dünyasındaki nitelikli evrensel bilgiyi yaymayı ve güncel araştırmaları bir araya getirmeyi amaçlayan LOKUM Sanat ve Tasarım Dergisinin ikinci cilt ikinci sayısını siz değerli okurlarımıza sunuyoruz. Dergimizin bu sayısında 7 farklı kurumdan 12 araştırmacı tarafından kaleme alınmış 6 adet makaleyi sizlerle buluşturuyoruz.

Özgün çalışmalarını yayınlamak için dergimizi tercih eden ve dergimizin niteliğine olumlu katkı yapan değerli araştırmacılarımıza teşekkür ediyorum. Bu sayımızın hazırlık sürecinde yoğun iş yükleri arasında titiz değerlendirmeleriyle bizlere katkı sunan 8 farklı üniversiteden 12 hakemimize de ayrıca teşekkür etmek istiyorum.

Dergimizin bu sayısının çıkmasında emeği geçen dergi yönetimine, yayın kurulumuzun değerli üyelerine ve desteklerini esirgemeyen bilim ve danışma kurumumuzun değerli akademisyenlerine şükranlarımı sunuyorum. Dergimizin gelecek sayılarında siz değerli okurlarımızı da yazar olarak aramızda görmek istiyorum. Ayrıca görüş ve önerilerinizle yolumuzu aydınlatmanızı diliyorum.

Saygılarımla;  
25 Ağustos 2024  
Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN  
EDİTÖR

Dear readers,

We present the second issue of the second volume of LOKUM Art and Design Journal, which aims to disseminate qualified universal knowledge in the world of science and art and to bring together current research, to our esteemed readers. In this issue, we present 6 articles written by 12 researchers from 7 different institutions.

I would like to express my gratitude to the researchers who have chosen our journal to publish their original studies and have made a positive contribution to its quality. I also express my gratitude to 12 reviewers from 8 different universities who contributed to the preparation of this issue with their meticulous evaluations among their busy workloads.

I would like to express my gratitude to the management of the journal, the esteemed members of our editorial board, and the esteemed scientific and advisory board who have contributed to the publication of this issue of our journal. I would like to see our esteemed readers as authors in the next issues of our journal. I also wish you to enlighten our way with your opinions and suggestions.

Yours sincerely,  
August 25, 2024  
Assoc. Prof. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN  
EDITOR

**SAYI HAKEMLERİ (REVIEWERS OF THE ISSUE) \***

\*Alfabetik Sıra ile / In Alphabetical Order

Prof. Dr. Ayşe Başak İLHAN HARMANCI, Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Yasin DÖNMEZ, Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Çağla SERİN ÖZPARLAK, Gazi Üniversitesi

Doç. Eda ÖZ ÇELİKBAŞ, Karabük Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Bekir Şahin BALOĞLU, Yıldız Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Buse KIZILIRMAK ÇEKİNMEZ, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mevlüt Anıl FİDAN, Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza KANAÇ, Karabük Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Nuri ÖZÇELİK, İstanbul Topkapı Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Övgü ÖZPARLAK, Karabük Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Elif YAYGINGÖL ŞEHİRLİ, Karabük Üniversitesi

Dr. Ali Kerem Apaydın, Milli Eğitim Bakanlığı

\* Dergimizdeki makalelerin değerlendirme sürecinde çift-kör hakem değerlendirme sistemi uygulanmaktadır. Bu bağlamda; makalenin hakemleri ile yazarının kimlikleri karşılıklı olarak gizli tutulmakta; aralarında herhangi bir iletişimin kurulmasına izin verilmemektedir.

\* Our journal employs a double-blind peer-review system for article evaluation. This ensures that the identities of both the reviewers and the authors are kept confidential from each other, and no communication is permitted between them.

**İÇİNDEKİLER / CONTENTS**

<b>Araştırma Makalesi / Research Article</b>	<b>Sayfa / Pages</b>
<b>1. Social Media's New Trend: ASMR Videos, Relationship of ASMR Experiences and Loneliness</b> Sosyal Medya Yeni Trendi: ASMR Videoları, ASMR Deneyimleri ile Yalnızlık İlişkisi <i>Doç. Dr. Nesrin Duman, Seda Nur Çiçek, Gülnida Kamer Koç, Zeynep Berfin Uzun, Kübranur Çekmece</i>	<b>101-110</b>
<b>2. Türk Makam Musikisinde Standart Versiyon/Versiyon Farklılığı Bağlamında Notasyonun Gerekliliği</b> Necessity of Notation in Context of Standard Version/Version Difference in Turkish Makam Music <i>Arş. Gör. Emin Abdülkadir Çolakoğlu</i>	<b>111-129</b>
<b>3. Estetik Kavramına Güncel Bir Bakış: Estetiğin Terk Edilişi ve Meta Anlatıların Sonu</b> A Current Perspective on the Concept of Aesthetics: The Abandonment of Aesthetics and the End of Meta Narratives <i>Doğan Can Ayhan</i>	<b>130-141</b>
<b>4. Resimden Heykele, Heykelden Resme</b> From Painting to Sculpture, Sculpture to Painting <i>Dr. Öğr. Üyesi İsmail Eyüpoğlu, Arş. Gör. Ömür Göktepeliler</i>	<b>142-159</b>
<b>5. Arşiv Belgelerine Göre İstanbul Tevfikiye Camii'nin İnşa ve Tamirâtı</b> According to Archive Documents, Istanbul Tevfikiye Mosque Construction and Repair <i>Musa Alpboğa, Prof. Dr. Şenay Özgür Yıldız</i>	<b>160-184</b>
<b>6. Obua Kamışı ve Yapım Aşamaları</b> Oboe Reed and Its Production Phases <i>Dr. Öğr. Üyesi Aysin Pelin Kiremitci</i>	<b>185-205</b>

**SOCIAL MEDIA'S NEW TREND: ASMR VIDEOS, RELATIONSHIP OF ASMR EXPERIENCES AND LONELINESS**

*Sosyal Medya Yeni Trendi: ASMR Videoları, ASMR Deneyimleri ile Yalnızlık İlişkisi*

Nesrin Duman<sup>1</sup>, Seda Nur Çiçek<sup>2\*</sup>, Gülnida Kamer Koç<sup>3</sup>, Zeynep Berfin Uzun<sup>4</sup>, Kübranur Çekmece<sup>5</sup>

Article Information	Abstract
<b>Research Article</b>	ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response) videos are currently trending on social media, and they're said to have an outstanding impact on people's moods. ASMR, also referred to as brain massaging, is a psychological phenomenon characterized by tingling sensations, relaxation, and mood shifts. This feeling can be triggered by certain stimuli, such as whispered speech and visual and auditory triggers. Some studies show that individuals with high levels of stress and loneliness experience a more relaxing effect from ASMR videos. In this regard, it was aimed at examining the relationship between the loneliness levels and ASMR experiences of young people between the ages of 18 and 25. For this purpose, the "UCLA Loneliness Scale—Short Form" was given to 51 participants, then the ASMR video was watched and the "ASMR Experiences Evaluation Form" prepared by the researchers was applied to evaluate their ASMR experiences. The results found no significant relationship between young people's loneliness levels and ASMR experiences. ASMR experiences did not differ significantly according to loneliness level. Contrary to the positive statements expressed about ASMR videos, 49% of the participants in this study stated that they never wanted to watch ASMR videos again, and 43.1% stated that they did not feel a sense of relief. It is hoped that the study will serve as a resource for future research.
<b>Received:</b> February 17, 2024 <b>Accepted:</b> March 15, 2024 <b>Published:</b> August 25, 2024	
<b>Keywords:</b> ASMR, UCLA, Loneliness	
<b>Makale Bilgisi</b>	<b>Özet</b>
<b>Araştırma Makalesi</b>	Sosyal medyanın yeni trendi olarak görülen Otonom Duyusal Meridyen Tepkisi (ASMR) videolarının insanların ruh hâli üzerinde oldukça olumlu etkileri olduğu ileri sürülmektedir. Beyin masajı olarak da bilinen ASMR, karıncalanma hissi, gevşeme ve duygulanımdaki değişiklikler ile karakterize bir olgudur. Bu his fısıltılı konuşma ve görsel ve işitsel tetikleyiciler gibi belirli uyaranlarla tetiklenebilmektedir. Bazı araştırmalar, yüksek stres ve yalnızlık düzeyine sahip bireylerin ASMR videolarından daha rahatlatıcı bir etki yaşadığını göstermektedir. Bu doğrultuda 18-25 yaş aralığındaki gençlerin yalnızlık düzeyleri ile ASMR deneyimleri arasındaki ilişkinin incelenmesi hedeflenmiştir. Bu amaçla 51 katılımcıya "UCLA Yalnızlık Ölçeği- Kısa Form" verilmiş, ardından ASMR videosu izletilerek, ASMR deneyimlerini değerlendirmek üzere araştırmacılar tarafından hazırlanmış "ASMR Deneyimleri Değerlendirme Anketi" uygulanmıştır. Sonuçlarda gençlerin yalnızlık düzeyleri ile ASMR deneyimleri arasında anlamlı bir ilişki bulunmamıştır. ASMR deneyimleri yalnızlık düzeyine göre anlamlı farklılaşma göstermemiştir. ASMR videolarına yönelik ifade edilen olumlu bildirimlerin aksine, bu araştırmada katılımcıların %49'u ASMR videolarını bir daha asla izlemek istemediklerini ve %43,1'i rahatlama duygusu hissetmediklerini ifade etmiştir. Çalışmanın gelecek araştırmalara kaynak niteliğinde olması hedeflenmiştir.
<b>Gönderilme:</b> 17 Şubat 2024 <b>Kabul:</b> 15 Mart 2024 <b>Yayın:</b> 25 Ağustos 2024	
<b>Anahtar kelimeler:</b> ASMR, UCLA, Yalnızlık	

**Kaynak/Cite:** Duman, N., Çiçek, S.N., Koç, G.K., Uzun, Z.B. & Çekmece, K. (2024). Social media's new trend: ASMR videos, relationship of ASMR experiences and loneliness. *Lokum Journal of Art and Design*, 2(2), 101-110.

 **iThenticate**  
**İntihal / Plagiarism**

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

1 Assoc. Prof. Dr., Istanbul 29 Mayıs University, nesrinduman@windowslive.com, ORCID: 0000-0002-2751-8315  
2\*Corresponding Author, Psychology Student, Istanbul 29 Mayıs University, ciceksn20@29mayis.edu.tr, ORCID: 0009-0009-5734-6591  
3 Psychology Student, Istanbul 29 Mayıs University, kocgk20@29mayis.edu.tr, ORCID: 0009-0002-8927-339X  
4 Psychology Student, Istanbul 29 Mayıs University, uzunzb19@29mayis.edu.tr, ORCID: 0009-0001-5595-2397  
5 Psychology Student, Istanbul 29 Mayıs University, kubranurcekmece@gmail.com, ORCID: 0009-0005-0562-9849

## INTRODUCTION

The physiological response to a sequence of audiovisual and tactile stimuli is referred to as an autonomous sensory meridian response, or ASMR (Trenholm-Jensen, 2022). ASMR describes a sensory experience triggered by certain sounds or stimuli that creates a pleasant feeling of numbness, relaxation, or tingling in people. Physiological reactions are characterized by tingling sensations, relaxation, and changes in affect (Trenholm-Jensen, 2022). This phenomenon is also referred to by different terms, such as “*Weird Sensation Feels Good*”, “*Attention-Induced Head Orgasm (AIHO)*”, and “*Attention-Induced Observant Euphoria*”.

The term ASMR was first coined by Jennifer Allen in 2010. She was a participant in an online forum (*steadyhealth.com forum*), proposed this term to describe her experiences. Afterwards, she formed the “Autonomous Sensory Meridian Response Group” on Facebook. She intended to create a community to bring together people who had also been experiencing this sensation. The worldwide community began to take shape with the efforts of Allen (“ASMR”, 2018). With the formation of communities, coordinated attempts began to arise, and there has been a significant increase in the number of videos published online that seek to trigger ASMR. With these developments, the structure of vlogs and ASMR videos have expanded from instructional to more personal, intimate viewing. ASMR videos have also started to gain popularity through online videos designed over time (Niu, 2022).

The increase in videos and the number of views reaching millions have also increased academic interest in this field. Barrett and Davies (2015) are the first academics to perform research on ASMR. They found that ASMR videos increased people's sensations of relaxation and that additional evidence showed temporary improvements in depression and chronic pain symptoms (Flynn, 2020). Various studies provide evidence of the positive impact of ASMR videos. Lee et al. (2019) found in their study that participants with high levels of happiness and calmness had a reduction in tension and depression after watching ASMR videos. Klausen (2019) similarly focused on the immediate relaxing effect of watching different ASMR videos.

There is a small body of research showing that viewers with higher levels of stress and loneliness experience a more relaxing effect from ASMR videos. Kircaburun et al. (2021) found that food strengthens the closeness between the viewer and the broadcaster, reduces the feeling of loneliness, and that people prefer these videos to create a virtual social community. According to Lee (2021), viewers who experienced loneliness claimed that ASMR videos had a greater calming effect on them. Additionally, those who watched ASMR videos and felt quite alone were more likely to seek comfort and manage their relationships. This study also found a significant difference in the immediate relaxing effect of ASMR video types. It was found that liquid sound, soap carving sound, and Mukbang videos had a higher instant relaxing effect. He suggested that the preference for mukbang strengthens the intimacy between the viewer and the broadcaster, which fulfills the viewers' desire for acceptance. This study shows that social presence is an essential factor in the immediate relaxing effect of ASMR videos on people. The findings showed the importance of the feeling of closeness arising from social need on the relaxation effect. Such a finding can be interpreted as saying that people who feel lonely value the presence and closeness of others more.

On the other hand, studies have reported that the intensity or effects of ASMR experience differ between individuals (Fredborg et al., 2018; Fredborg et al., 2017;

Engelbregt et al., 2022). As a result of the fact that ASMR varies depending on several factors and past research like this, the current study was designed with the hypothesis that variations in ASMR experiences might be correlated with people's levels of loneliness.

### **Aim of the Study**

The current study aims to ascertain whether those with high levels of loneliness have more intense ASMR experiences; in other words, to find out if there is a relationship between people's levels of loneliness and ASMR experiences and to analyse it, if any. Accordingly, the following questions wanted to be answered, and it was intended to ascertain each person's degree of loneliness and ASMR experiences before analysing the connection between them. The research questions of this study are:

- 1) Do participants' loneliness levels differ significantly according to ASMR experiences?
- 2) Do participants' ASMR experiences differ according to sex?
- 3) Is there a significant relationship between participants' loneliness levels and ASMR experiences?

### **Significance of the Study**

This study aims to explore the association between people's sense of loneliness and their ASMR experiences. In this sense, the study will provide information about whether people's ASMR experiences vary depending on the loneliness they experience. This study will make a significant contribution to the literature since ASMR is a new topic and has not been the subject of enough scientific research, especially in some cultures and countries. However, although various studies have been conducted on ASMR, there are not enough studies examining its relationship with the feeling of loneliness. Therefore, the aforementioned research will contribute to the data by examining the association between ASMR experiences and loneliness, and it will guide future research based on whether it corresponds with previous studies or not.

## **METHOD**

### **Model of the Research**

The model of the research is the survey model, which is "*a research model that aims to detect a past or present situation as it exists*" (Karasar, 2018, p.109). The "relational screening model," one of the screening models included in the general screening category that seeks to ascertain the presence and/or extent of change between two or more variables, was applied in this study. This model is made in the form of data pairs that will allow a relational analysis (Karasar, 2018, p.114).

### **Data Collection Tools**

The data for this research were collected using three forms: the "*Personal Information Form*," the "*UCLA Loneliness Scale-Short Form*," and the "*ASMR Experiences Evaluation Form*."

**Personal Information Form (PIF):** The PIF is prepared by the researchers and consists of some close-ended questions about sex, age, and diagnosis status.

**UCLA Loneliness Scale-Short Form:** The scale is a simplified version of the most recent ULS-20. After revising the scale, Hays and DiMatteo (1987) concluded that the short form is a reliable and valid alternative to the ULS-20. The correlation coefficient



between ULS-8 and ULS-20 was high ( $r = 0.91$ ). Yıldız and Duy (2014) conducted a validity and reliability assessment of the form in Turkey. There are eight items on the scale, and each one is related to a specific component. On a 4-point Likert-type scale, participants rate their responses. There are four possible responses: (1) never, (2) rarely, (3) sometimes, and (4) always. Elevated scores signify an increased degree of loneliness. The overall score is between 8 and 32.

**ASMR Experiences Evaluation Form:** The ASMR experiences evaluation form was formed by the researchers for this study. The purpose of the form's content was to learn more about the participants' opinions and experiences with ASMR. The survey asks about participants' emotional and physical reactions to ASMR experiences. The goal was to point out the participants' emotional, psychological, and bodily responses to ASMR. For the evaluation form, a 5-point Likert scale was used. It consists of seven questions that aim to learn about how they evaluate their ASMR experiences.

These questions are presented in Table 1. The participants' attitudes toward the ASMR videos they viewed were ascertained with the help of these seven questions.

### Data Analysis

In the analysis of the research results, the data collected from the forms and scales were digitized and entered the SPSS-22 program for Windows. To analyze the data, it was first determined whether the relevant data set showed a normal distribution. Tabachnick and Fidell (2013) accept that the distribution is normal when the skewness and kurtosis values are between  $\pm 1.50$ . Since the skewness and kurtosis values of the UCLA Loneliness Scale-Short Form scores in the study are within this range, it can be said that the data set has a normal distribution (*see* Table 2). But the small number of participants in the subgroups (less than 15) prevents a normal distribution. If the number of subjects in the groups is  $n < 15$ , parametric tests are inappropriate (Büyüköztürk, 2013). As such, non-parametric methods were found suitable for analysis. Mann Whitney U, Kruskal Wallis H, and Spearman correlation were chosen for correlation analysis.  $p < .05$  and  $p < .001$  significance levels were preferred in interpretation.

### Study Group

This research was conducted in the fall semester of the 2023–2024 academic year. While determining the sampling method, the convenience sampling method is chosen. As a non-probability sampling technique, convenience sampling involves choosing samples from the population based only on what is convenient for the researcher. For the sample size, 51 people-10 males (19.6%) and 41 females (80.4%)-were determined. Participants were selected between the ages of 18 and 25.

**Table 1.** ASMR Evaluation Form

ASMR Experience	Variables	<i>n</i>	%
Regularly following ASMR videos	Never watched before	27	52,9
	Watch Sometimes	13	25,5
	Watch Often	6	11,8
	Regularly watch	4	7,8
	Always Watch	1	2,0
Consider following ASMR videos	Definitely not consider watching	25	<b>49,0</b>
	Not consider watching	9	17,6
	Might consider watching	8	15,7
	Probably consider watching	9	17,6
	Definitely consider watching	0	0

Tingling feelings	No tingling	15	29,4
	Slightly tingling	11	21,6
	Mostly Tingling	12	23,5
	Highly tingling	10	19,6
	Very highly tingling	3	5,9
Feeling of relief	Not relieved	22	<b>43,1</b>
	Slightly relieved	9	17,9
	Mostly relieved	9	17,9
	Highly relieved	5	9,8
	Very highly relieved	6	11,8
Reducing stress	Did not reduce stress	21	41,2
	Slightly reduced stress	10	19,6
	Mostly reduced stress	8	15,7
	Highly reduced stress	9	17,6
	Very highly reduced stress	3	5,9
Beneficial	Not useful	18	35,5
	Slightly useful	11	21,6
	Mostly useful	10	19,6
	Highly useful	9	17,6
	Very highly useful	3	5,9
Like/Dislike/Notr	Like	7	13,7
	Dislike	18	35,3
	Notr	26	<b>51,0</b>
	<i>Total</i>	<i>51</i>	<i>100,0</i>

## RESULTS

In this section, descriptive analysis results on the “*UCLA Loneliness Scale-Short Form*”, comparative analysis results according to demographic variables, and correlation analysis results on the relationship between loneliness and ASMR experiences will be presented, respectively.

### Descriptive Analysis of the “UCLA Loneliness Scale-Short Form”

The average score of the participants from the “*UCLA Loneliness Scale-Short Form*” is  $15.35 \pm 3.83$  points (See Table 2). The average score shows that young people's loneliness is at a moderate level.

**Table 2.** “UCLA Loneliness Scale Short-Form” Descriptive Analysis

	N	Min	Max	$\bar{X}$	Sd	Skewness	Kurtosis
<i>UCLA Loneliness Scale Short-Form</i>	51	10,00	27,00	15,35	3,83	,903	,854

### Loneliness Comparison Analysis According to Sex

Mann Whitney U test analysis, one of the non-parametric tests, was conducted to determine whether participants' loneliness levels differ according to sex. In Mann Whitney U analysis results, loneliness level does not show a significant difference according to sex,  $U=202,500$ ,  $p>.05$ . Results are shown in Table 3.

**Table 3.** Loneliness Level Comparison Analysis According to Sex

	Female		Male		U	p
	n	Mdn	n	Mdn		
UCLA Loneliness Scale-Short Form	41	15	10	15	202,500	.952*

\* $p>.05$  no significant differentiation

### Loneliness Comparison Analysis According to ASMR Experience

Kruskal Wallis H test analysis, one of the non-parametric tests, was conducted to determine whether participants' loneliness levels differ according to ASMR experiences. In the Kruskal Wallis H analysis results, loneliness levels do not show a significant difference according to ASMR experiences, respectively  $H(3)=1,687$ ,  $p=.640$ ;  $H(3)=3,253$ ,  $p=.354$ ;  $H(3)=5,484$ ,  $p=.140$ ;  $H(3)=3,840$ ,  $p=.428$ ;  $H(3)=4,487$ ,  $p=.344$ ;  $H(3)=1,638$ ,  $p=.802$ ;  $H(3)=3,285$ ,  $p=.194$ . Results are shown in Table 4.

**Table 4.** Loneliness Level Comparison Analysis According to ASMR Experiences

	ASMR Experience	n	H	df	p
UCLA Loneliness Scale- Short Form	Never watched before	27	1,687	3	.640*
	Watch Sometimes	13			
	Watch Often	6			
	Regularly watch	5			
	Definitely do not consider watching	25	3,253	3	.354*
	Do not consider watching	9			
	Might consider watching	8			
	Probably definitely consider watching	9			
	No tingling	15	5,484	3	.140*
	Slightly tingling	11			
	Mostly tingling	12			
	Highly tingling	10			
	Very highly tingling	3			
	Did not relieved	22	3,840	4	.428*
	Slightly relieved	9			
	Mostly relieved	9			
	Highly relieved	5			
	Very highly relieved	6			
	Did not reduce stress	21	4,487	4	.344*
	Slightly reduced stress	10			
	Mostly reduced stress	8			
	Highly reduced stress	9			
	Very highly reduced stress	3			
	Not useful	18	1,638	4	.802*
	Slightly useful	11			
	Mostly useful	10			
Highly useful	9				
Very highly useful	3				
Liked	7	3,285	2	.194*	
Disliked	18				
Notr	26				

\* $p>.05$  no significant differentiation

### Loneliness Level and ASMR Experiences Correlational Analysis

Participants' loneliness level and ASMR experiences are checked in Spearman's rho correlation analysis. The results are presented in Table 5. Accordingly, no significant correlational relationship was detected between loneliness level and ASMR experiences,  $r(49) = .198$ ,  $p>.05$ .

**Table 5.** Loneliness And ASMR Experiences Spearman Correlation Analysis

	1	2	3	4	5	6	7	8
<sup>1</sup> UCLA Loneliness Scale Short-Form <sup>a</sup>								
<sup>2</sup> ASMR regularly watching		<b>.149*</b>						

<sup>3</sup> ASMR consider watching	<b>,075*</b>	,702**					
<sup>4</sup> ASMR pickle	<b>,052*</b>	,199	,241				
<sup>5</sup> ASMR relief	<b>,025*</b>	,553**	,764**	,326*			
<sup>6</sup> ASMR stress reduction	<b>,075*</b>	,663**	,813**	,276*	,860**		
<sup>7</sup> ASMR useful	<b>,036*</b>	,459**	,713**	,088	,643**	,645**	
<sup>8</sup> ASMR experience feeling <sup>b</sup>	<b>,198*</b>	,063	,068	-,001	-,079	,060	-,016

\*p>.05 no significant correlation

\*\*p<.001 significant correlation

<sup>a</sup> N=51, <sup>b</sup> N=51

## DISCUSSION AND CONCLUSION

The term Autonomous Sensory Meridian Response, or ASMR for short, describes how the body reacts to different tactile and visual and auditory inputs. As of today, ASMR has become a very popular type of content with various types that is being consumed by many people of all ages. Previous studies on ASMR have found that, apart from being only relaxing, autonomous sensory meridian response has positively affected even chronic problems such as depression and tension, as well as having a socially comforting aspect to it.

Klausen's (2019) study answers the question about the videos' power to trigger a sense of human touch that was asked by one of these ASMR'tists. They claimed that ASMR videos satisfy the "*touch starvation*" of modern humans by providing experiences of tele present social audio-grooming. "*As the endorphins triggered by these behaviours begin to flood the body, we experience a rising sense of warmth, a feeling of peace with the world, of well-being [...] the effect is instantaneous and direct: The physical stimulation of touch tells us more about the inner feelings of the "groomer" and in a more direct way than any word could possibly do.*" (Dunbar, 2004, p. 102). They concluded that ASMR videos offered a unique opportunity to investigate the relationship between the senses of touch and hearing and shared their perspective on the ways in which ASMR videos can enhance social and haptic experiences.

In a study that was conducted in South Korea, researchers used a novel auditory stimulus with the addition of natural sounds as a sensory stimulus to present "ASMR triggers", for sleep induction in their study (Lee et al., 2019). According to their results, the suggested auditory stimulus may trigger the brain waves needed for sleep while also maintaining the user's psychological comfort, which is a significant finding that offers an excellent insight to improve the quality of sleep via ASMR.

In another study, Niu (2022) examines the parasocial attractions and interaction types of 2663 ASMR videos on YouTube in order to identify the different experiences and reactions of the consumers. They have discovered that watching ASMR videos evokes feelings of social interaction, soothed physical closeness, and sensory-rich activity observation.

The experiences and meanings of autonomous sensory meridian response (ASMR) were examined in a study by Trenholm-Jensen (2022) from the viewpoint of the viewer. According to their analysis, ASMR is perceived as a comforting social environment as opposed to a purely physiological experience.

Two tests that examine the physiological and emotional aspects of the ASMR response are presented by Lee (2021). Both studies found that watching ASMR videos

only enhanced the pleasant feelings of individuals who had already experienced ASMR. An association between ASMR, increased skin sensitivity, and a decreased heart rate was shown by the results of the study. Results show that ASMR is a dependable, physiologically based experience with potential therapeutic benefits for both physical and mental health.

Kircaburun (2021), who has researched the relationship between the audience and the mukbang streamer, found results pointing to lessened feelings of isolation and that people liked these videos because they fostered a sense of virtual community. One correlational study investigates the relationship between a person's overall health, happiness, and social connectedness and their regular engagement in ASMR videos. Contrary to earlier studies, the findings indicated that the length of time spent watching ASMR does not correspond with happiness, overall health, or social connectivity.

This current study focused more on ASMR's social influence and how it may have affected individuals with higher isolation levels. Deriving from these several diverse outcomes, it is aimed to observe the relationship between individuals' loneliness levels and the effects of ASMR-type content. Data gathered from the “*UCLA Loneliness Scale-Short Form*” and “*ASMR Experiences Evaluation Form*” prepared by the researchers have demonstrated that there is no significant correlation between the degree of loneliness and ASMR experiences. The reactions of individuals in our country towards ASMR videos, which are seen as a social media trend, have not been as expected. The majority of the participants did not like the videos and stated that they did not plan to watch them again. Additionally, the majority of participants did not report feelings of relief.

It is believed that this study carries significance due to the lack of information about social isolation and the ASMR correlation.

### **Suggestions And Limitations**

**Restricted Sample Size:** One of the primary limitations of our study is the restricted sample size, consisting of a limited number of participants. Consequently, the findings may have limitations in generalizing to a broader population. Besides this, non-probability sampling does not allow a researcher to extend the results of a study to a general population. Utilizing a more extensive and diverse sample in future research could provide a more comprehensive assessment of the relationship between feelings of loneliness and ASMR experiences. In our study, there were 41 female participants and 10 male participants, making it challenging to fully comprehend the impact of gender on ASMR experiences. Therefore, future research could benefit from considering gender differences by employing a larger and more balanced sample. It is a common situation that the number of male participants is low in studies conducted in Turkey. The same situation was encountered in this study.

**The ASMR Experiences Evaluation Form:** Another limitation is the sensitivity of the ASMR evaluation form, which was developed by researchers. The lack of a valid and reliable measurement material developed in our country regarding this current issue has prevented the subject from being examined in detail. The developed form may not adequately measure scales, highlighting a constraint in our study. Using more specific and responsive scales in future research could contribute to obtaining more comprehensive results.

**Content of ASMR Videos:** The content of ASMR videos can vary widely. The limited range of ASMR video content used in this study may not fully reflect the effects

of different types of videos on feelings of loneliness. Exploring a broader spectrum of video content in future studies could offer a more nuanced understanding of its impact.

**Cross-cultural Differences:** When we look at the research on ASMR, while most of the studies conducted in Asian culture have yielded positive results regarding individuals' ASMR experiences, our study's data reveals that a certain percentage of participants expressed not liking ASMR videos or not feeling anything at all. This has led us to contemplate whether there might be differences in ASMR experiences across cultures. Therefore, it is crucial to pay closer attention to cross-cultural differences in research and emphasize these differences in future studies, conducting more comprehensive research. In order to comprehend the differences observed in participants' responses to ASMR videos, studies can be conducted with larger participant groups from diverse cultures. The role of cultural perceptions and values in the impact of ASMR videos can be examined. In-depth analyses can be conducted on the cultural factors influencing participants' ASMR experiences, exploring the extent to which these factors are effective and how this effectiveness may vary. In conclusion, understanding cross-cultural differences and conducting comprehensive research that encompasses these differences can provide a broader perspective in the field of ASMR.

**Restricted Psychological Variables:** In addition to investigating the link between feelings of loneliness and ASMR, examining different psychological variables, such as stress and depression, can provide a more comprehensive understanding of ASMR's potential effects on emotional well-being. This approach may contribute to a more holistic exploration of the psychological impact of ASMR.

### **Ethical Issues**

Research started after obtaining ethical approval from the İstanbul 29 Mayıs University Non-Interventional Clinical Research Ethics Committee on the date of 06.11.2023, under reference number 2023/11-12. Participants were informed about the research before the scales were administered. Participation in the research was voluntary. The informed consent form and scales were presented to the participants face-to-face.

### **Contribution Rate of the Researchers**

All authors contribute equally within the scope of the research.

### **Statement of Conflict of Interest**

The authors of this study did not have any personal or financial conflicts of interest within the scope of the study.

## **REFERENCES**

- ASMR or autonomous sensory meridian response (2018, March 1). Retrieved from <https://www.dictionary.com/e/slang/asmr/>.
- Barratt, E. L., and Davis, N. J. (2015). Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR): a flow-like mental state. *PeerJ*, 3: e851. doi: 10.7717/peerj.851.
- Büyüköztürk, Ş. (2013). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. Pegem Akademi.
- Dunbar, R.I.M. (2004). Gossip in Evolutionary Perspective, *Review of General Psychology*, 8(2), 100-110.
- Engelbregt, H. J., Brinkman, K., van Geest, C. C. E., Irmischer, M., & Deijen, J. B. (2022). The effects of autonomous sensory meridian response (ASMR) on mood,

- attention, heart rate, skin conductance and EEG in healthy young adults. *Experimental Brain Research*, 240(6), 1727-42.
- Flynn, S. (2020). Effects of regular engagement in autonomous sensory meridian response videos on general health and happiness (Higher Diploma in Arts in Psychology). Dublin Business School, 2020.
- Fredborg, B., Clark, J. & Smith, S.D. (2017). An examination of personality traits associated with autonomous sensory meridian response (ASMR). *Frontiers in Psychology*, 8, 247.
- Fredborg, B., Clark, J. & Smith, S.D. (2018). Mindfulness and autonomous sensory meridian response (ASMR). *PeerJ* ;6: e5414.
- Hays, D.R. & DiMatteo, M.R. (1987). A short-form measure of loneliness. *Journal of Personality Assessment*, 1987, 51(1), 69-81.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemi kavramlar ilkeler teknikler*. Nobel Yayıncılık.
- Kircaburun, K., Harris, A., Calado, F., & Griffiths, M. D. (2021). The psychology of mukbang watching: A scoping review of the academic and non-academic literature. *International Journal of Mental Health and Addiction*, 19, 1190-213.
- Klausen, H. B., & Have, I. (2019). “Today let's gently brush your ears”: ASMR som mediekulturelt og lydligt fænomen. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*, 35(66), 037-054.
- Lee, M., Song, C., Shin, G., & Lee, S. (2019). Possible Effect of Binaural Beat Combined with Autonomous Sensory Meridian Response for Inducing Sleep. *Frontiers In Human Neuroscience*, 13: 425.
- Lee, Y. (2021). *Watching ASMR videos for stress coping: Examining the role of social presence on the relaxing effect on ASMR videos for stress loneliness* [Unpublished Master Thesis]. Ewha Womans University.
- Niu, S., Manon, H. S., Bartolome, A., Ha, N. B., & Veazey, K. (2022, April). Close-up and whispering: an understanding of multimodal and parasocial interactions in YouTube ASMR videos. *In Proceedings of the 2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (pp. 1-18)*.
- Tabachnick, B. G. & Fidell, L. S. (2013). *Using multivariate statistics*. (Sixth edition). United States: Pearson Education.
- Trenholm-Jensen, E. A., Burns, L., Trenholm, J. E., & Hand, C. J. (2022). Beyond tingles: An exploratory qualitative study of the Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR). *PLOS ONE*, 17(12), e0277962.
- Yildiz, M.A. & Duy, B. (2014). Adaptation of the short-form of the UCLA loneliness scale (ULS-8) to Turkish for the adolescents. *Düşünen Adam the Journal of Psychiatry and Neurological Sciences*, 27, 194-203.

**TÜRK MAKAM MUSİKİSİNDE STANDART VERSİYON/VERSİYON FARKLILIĞI BAĞLAMINDA NOTASYONUN GEREKLİLİĞİ**

*Necessity of Notation in Context of Standard Version/Version Difference in Turkish Makam Music*

Emin Abdülkadir Çolakoglu<sup>1</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<p><i>Araştırma Makalesi</i></p> <p><i>Gönderilme:</i> 29 Ocak 2024</p> <p><i>Kabul:</i> 28 Haziran 2024</p> <p><i>Yayın:</i> 25 Ağustos 2024</p> <p><i>Anahtar kelimeler:</i> Notasyon, Meşk, Versiyon, Nüsha</p>	<p>Türk makam musikisinde versiyon meselesi yeteri kadar üzerinde durulmamış bir mevzudur. Meselenin meşk-nota ikileminin açmazlarının anlaşılmasında kilit bir öneme sahip olduğunu düşünmekteyiz. Konuyla ilgili literatürü taradığımızda şahit olduk ki nota konusunda da meşk konusunda da birbirine benzer muhtevaya sahip onlarca yayın mevcuttur. Versiyon-nüsha anahtar kelimeleri ile yapmış olduğumuz taramada karşımıza çıkan kaynaklarda ise klasik Avrupa müziği eserlerindeki versiyon farklarının karşılaştırmalı olarak incelendiği çalışmaları ve bu versiyonların oluşturulmasındaki muhtelif sebepleri gördük. Konuyla ilgili çalışmalarda Türk makam musikisi repertuarındaki versiyon farklılıklarının meşkten kaynaklandığı, doğal bir durum olduğu, yanlışlık değil zenginlik olduğu belirtilmektedir. Çalışmanın amacı, Türk musikisindeki versiyon farklılığı olgusuna dikkat çekmek, konunun literatürde ne şekilde işlendiğini ortaya koymak ve meşk-nota kavramları özelinde günümüzdeki uygulamalar üzerinden bir değerlendirme yapmaktır. Çalışma nitel bir araştırma olup; veriler doküman incelemesi aracıyla toplanmış, içerik analizi gerçekleştirilerek bulgulara ulaşılmıştır. Konuya dair ilgili literatür taranmış, konuyla alakalı kaynakların analiz edilmesi, karşılaştırılması ve yorumlanmasıyla bu araştırma yazısı ortaya çıkarılmıştır. Çalışmada meşk ve nota kavramları tarihsel yönünden fonksiyonel kısmına kadar ana hatlarıyla işlenmiş olup; notasyonun gerekliliği standart versiyon/versiyon farklılığı açısından irdelenip uygulanabilir öneriler sunulmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak nota yazımı sayesinde repertuarımızdaki eserlerin kaybolmaktan kurtulduğu, meşk geleneği ile aktarılan müziğimizde versiyon farkının doğal bir sonuç olduğu, eserlerin notaya alınması sürecinde meşk geleneğinin etkisiyle farklı versiyonların notaya alındığı, nota kullanımının yaygınlaşmasına karşın meşk kaynaklı icra serbestisinin günümüzde de sürdüğü tespit edilmiştir.</p>
Article Information	Abstract
<p><i>Research Article</i></p> <p><i>Received:</i> January 29, 2024</p> <p><i>Accepted:</i> June 28, 2024</p> <p><i>Published:</i> August 25, 2024</p> <p><i>Keywords:</i> Notation, Meshk, Version, Copy</p>	<p>The issue of version in Turkish makam music is a subject that has not been adequately addressed. We think that the issue is of key importance in understanding the dilemmas of the meshk-nota dilemma. When we scanned the literature on the subject, we witnessed that there are dozens of publications with similar content on both notation and meshk. In the sources we came across in our search using the keywords version-copy, we saw studies that comparatively examined the version differences in classical European music works and the various reasons for the creation of these versions. In studies on the subject, it is stated that the differences in versions in the Turkish maqam music repertoire are due to practice, are a natural situation, and are not a mistake but a richness. The aim of the study is to draw attention to the phenomenon of version differences in Turkish music, to reveal how the subject is handled in the literature and to make an evaluation on current practices, especially in the concepts of meshk and note. The study is qualitative research; data were collected by document review and findings were reached by performing content analysis. The relevant literature on the subject was scanned, and this research article was created by analyzing, comparing and interpreting the relevant sources. In the study, the concepts of meshk and notation are outlined from their historical aspects to their functional parts; The necessity of notation has been examined in terms of standard version/version differences and applicable suggestions have been tried to be presented. As conclusion, it has been determined that the works in our repertoire have been saved from being lost thanks to notation, that the difference in versions is a natural result in our music transmitted through the meshk tradition, that different versions are notated under the influence of the meshk tradition during the process of notating the works, and that although the use of notation has become widespread, the freedom of performance originating from meshk continues today.</p>

**Kaynak/Cite:** Çolakoglu, E. A. (2024). Türk makam musikisinde standart versiyon/versiyon farklılığı bağlamında notasyonun gerekliliği. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 111-129.

 **iThenticate**  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Arş. Gör., Karabük Üniversitesi, acolakoglu@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4022-6122



## GİRİŞ

Nota, en genel kullanımıyla müzik yazısı demektir. Tarih boyunca birçok müzik yazısı icat edilmiş, kullanılmıştır. Avrupa’da, ilk başlarda kilisede okunan dinî musiki eserlerinin icrasında hangi kelimenin çıkıcı yahut inici bir nağme ile okunacağını hatırlatan belli işaretler (cheironomic notation) şeklinde ortaya çıkmış, zamanla harf notaları, numerik notasyonlar icat edilip kullanılmış ve tedricen gelişen bir süreç sonucunda günümüzde kullanılan; beş çizgi, dört boşluktan müteşekkil porteli notasyona geçilmiştir (Weiss, 2005, s.69). Türklerin İslam’ı kabulünden önce nota kullandıklarına dair buluntulardan birçok kaynakta söz edilmektedir. Bu müzik yazılarının icat ve kullanımı Hunlar dönemine kadar geriye gitmekte, en parlak dönemine ise Göktürk ve Uygurlar döneminde ulaşmış bulunmakta olduğu ifade edilmektedir (Ekrem, 2012, s.25). Türk musikisi tarihinde Türklerin İslam’ı kabulünden günümüze kadar gelen süreçte başta “ebced” adı altındaki (Arapça alfabesindeki) harf notaları olmak üzere birçok nota icat edilmiştir. Buna karşın hiçbirini yaygın bir şekilde kabul görüp kullanılmamıştır. Ermeni bir muganni olan Hamparsum Limonciyan’ın adını taşıyan, Ermeni alfabesindeki bazı harflerin stilize edilerek kullanıldığı (Özcan, 2003) Hamparsum notası bu nota yazılarının içinde istisna teşkil etmektedir. Bu nota, pratikliği sebebiyle musiki çevrelerince yaygın bir biçimde kullanılmış, birçok eserin yok olmasına mâni olmuştur. Bu pratiklik ise sözelimi nota yazacak kişinin yalnızca boş bir kâğıt ve bir kaleminden başka bir şeye ihtiyaç duymamasından kaynaklanır, kâğıda bir porte çizme gereği yoktur. Avrupa müziğinin porteli notasının müziğimize girişi ve yaygınlaşmasına kadar bu notanın hâkimiyeti devam etmiştir. Bununla birlikte aynı rağbeti görmese de ilgili dönemde yaşayan musiki alimlerinin icat edip eserleri kayıt altına aldığı notalar da mevcuttur. Avrupa müziği notasının müziğimize giriş ve yaygınlaşmasında Muzika-i Hümâyun’un kuruluşu çok önemli bir dönüm noktasıdır. Bu da 19. yüzyılın başında, Sultan II. Mahmud’un 1826’da Yeniçeri Ocağını lağvedip Mehterhâne-i Hümâyun’u kapatması ve yerine Avrupa kökenli askeri müzik yapacak olan Muzika-i Hümâyun’u kurması ve bu kurumun başına batılı müzik adamlarını getirmesi şeklinde vuku bulmuştur.

Kurumun başına getirilen meşhur Donizetti Paşa, ilk iş olarak o dönem yaygın olan Hamparsum notasını öğrenmiş ve bu nota ile kaydedilmiş olan eserleri Avrupa notasına mikrotonal seslere özel alterasyon işaretleri kullanmadan direkt olarak çevirmiş, bandonun müzisyenlerine de Avrupa notasını öğretip icraları bu notasyon ile yaptırmıştır (Karamahmutoğlu, 2014, s.771). Musiki tarihimizde Avrupa notasını ilk kullanan kişi elbette Donizetti değildir. Leh asıllı Ali Ufki Bey, 17. yüzyılın ortalarında sultan IV. Mehmed döneminde Osmanlı sarayında meşklere katılıyor, duyduğu eserleri Avrupa müziği notasıyla, fakat soldan sağa değil, sağdan sola doğru yazıyordu ki o günlerde Arapça alfabesi kullanılarak yazılan Türkçe bu şekilde yazılmaktaydı. Hiç nota kullanılmayan bu meşklere eserlerin kimi yerlerini unutan diğer müzisyenler Ali Ufkî Bey’e başvuruyorlar, nota yardımıyla kendilerine müziği hatırlatması karşısında müteşekkirc oluyorlardı (Behar, 1990, s.11). 19. yüzyılın başından itibaren yaygınlaşmaya başlayan Avrupa müziği notası için özellikle Notacı Hacı Emin Efendi’nin birçok eseri yayınladığı nota yayıncılığı adeta bir dönüm noktasıdır. Notaların altında piyano eşlikleri dahi vardır. Donizetti ve Guatelli Paşalardan Avrupa notasını öğrenmiş, genç yaşta hacı olmuş, Muzika-i Humayûn’da sazende ve nota muallimliği görevlerini icra etmiştir. İlk olarak 1873’te Matbaa-i Osmani ile beraber taş baskı matbaasını açmış, muhtelif matbaalarda da nota bastırılmış, notaları Servet-i Fünûn, Mâlûmât gibi gazetelerde dahi yayımlanmıştır (Kantarcıoğlu, 2022, s.19). Günümüzde musiki çevrelerince üzerinde

muhtelif tartışılmalara konu olmakla birlikte Avrupa müziği notası, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin Türk makam musikisine uyarladığı mikrotonal sesleri karşıladığı varsayılan diyez ve bemol işaretleriyle birlikte genel kabul görmüştür ve kullanılmaktadır.

Genel kabul gören sistem A.E.U. olmakla birlikte bunun eksik yönlerini tamamlamak amacıyla alternatif birçok sistem önerisi ortaya konmuştur. Yine Avrupa müziği notasını Türk müziğine has mikrotonal seslere uyarlayan; Arel'den önce belli farklarla Rauf Yekta Bey'in kurguladığı sistem, A.E.U. sonrasında ise 20. yüzyılda Mildan Niyazi Ayomak, Kemal İlerici, Abdülkadir Töre-Ekrem Karadeniz, Ali Rıfat Çağatay, Gültekin Oransay (Ayangil, 2008, s. 422-441), 21. yüzyılda ise Yalçın Tura, Cihat Can, Ayhan Zeren, Onur Akdoğu, Ozan Yarman, Nail Yavuzoğlu, Erol Sayan, Serdar Çelik, Eren Özek (Yılmaz, 2020, s. 2350-2352) gibi müzisyenlerin ortaya koymuş olduğu nazari sistemler, müzik yazısı önerileri mevcuttur.

Meşkin Türk makam musikisinin eserleri ve kültürüyle günümüze ulaşmasında en önemli role sahip unsur olduğunu rahatlıkla ifade edebiliriz. Meşk, bir üstadın rahle-i tedrisine girmek, terbiyesine girmek demektir. Lügat manasıyla “(Bir işte, özellikle hüsnühat ve musikide) Öğrenmek için yapılan ders, talim, çalışma, alıştırma” anlamlarına gelmektedir (Lugatim.com, meşk). Konumuz özelinde değerlendirecek olursak meşk, musikinin öğretilmesi ve öğrenilmesi; kısaca tâlimi, icrası, kayıt altına alınması (hafızaya), repertuarın bir sonraki nesle aktarılması vb. işlevleriyle başından itibaren yüzyıllar boyunca musikimizin hayatîyetinin bel kemiği olan geleneksel sistemdir. Pek çok katı kuralları olan bu sistemin elbette ki her sistemde olduğu gibi eksiklikleri mevcuttur. Başlıca sorun olarak unutmama probleminden bahsedebiliriz. Bunun dahi bir veçhile sistemin kemâlinden dolayı olduğu kimi müzik araştırmacılarımız tarafından belirtilmektedir. Sözelimi Mehmet Güntekin meşkin, yaşama hakkı bulunmayan eserlerin kendiliğinden unutulup gitmesinde oynadığı role dair görüşlerini şu sözlerle ifade etmektedir: “ ‘Unutularak kaybolan eserler’ meselesi ise aynı sistemin peşinen kabul ettiği ve yine öngördüğü katı ama gerçekçi bir doğal seleksiyon sürecinin bir ifadesi olarak gözükmektedir... İtrî'nin kaybolan 1000'den fazla eserinin hiçbiri, emin olunması ve hiç kimsenin şüphesi bulunmaması lazım gelir ki, bir Nevâ Kâr veya Hisâr Beste'si resânetinde bulunmadığı için bugün meçhuldür” (Güntekin, 1999, s.655).

Yalçın Çetinkaya ise konuyla ilgili benzer fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Güzel eserlerdir uzun ömürlü olanlar. Güzel bir eser –eğer bu bir müzik eseri ise- hafızaya kolay yazılır... onun yaşadığı yer hafızadır. Onu istesiniz de kolay kolay atamazsınız hafızanızdan. Bundan yüzyıllarca önce bestelendiği halde meşk yoluyla kulaktan kulağa aktarılarak, adeta hafızalara nakşedilerek günümüze ulaşmış yüzlerce eser var. **(Evet, bundan daha fazlası da kaybolup gitmiş. Ama öyle inanıyorum ki bu kaybolan eserlerin büyük bir çoğunluğu zaten kaybolmayı hak etmiş eserlerdi. Hafızaya girmeyi başaramadıklarına göre, tutunabilecekleri ve yaşayabilecekleri yerleri de yoktu zaten.)**<sup>2</sup> Yazılı olmak, kayda geçirmek bir müziğin uzun ömürlü olması için bazen yeterli şart olmayabilir. Yazmak veya kaydetmek, bir eseri bazen dondurarak arşive etmeyi kolaylaştırır. Bu durum, o eserin yaşadığı anlamına gelmeyebilir. Bugün “Türk” müziğine ait kaydedilmeyen birçok eserin kaybolup gitmesinin yanında, Batı müziğinde de kaydedildiği halde yaşamayan, çalınmayan birçok müzik eseri var.” (Çetinkaya, 1999, s.181).

<sup>2</sup> Kalın harflerle vurgulama bana ait.

Her şeyden önce musikimizin aslının meşk ile başlayıp yüzyılları aştığı gerçeğini kabul etmek durumundayız. Şunu da belirtmek gerekir ki unutulmuş eserler ister unutulmayı hak etmiş olsun ister olmasın, nota kullanılarak kaydedilmediği için sayısız eserin günümüze ulaşamadığı hakikati herkesçe malumdur. Sibel Paşaoğlu, Müzik kültüründe sözlü ve yazılı aktarım adlı makalesinde notasızlığın bazı dezavantajlarını şu şekilde sıralamıştır:

“Sözlü müzikal aktarım geleneğini özümsemiş hatta bazı noktalarda onunla özdeşleşmiş sayılabilecek kültürlerde, yazısızlığın getirdiği, iletinin zaman içerisinde belli değişikliklere uğrayarak aktarılabilmesi, bir insan ömrü ile sınırlı olabilmesi vb. gibi birtakım olumsuzluklar hemen göze çarpmaktadır” (Paşaoğlu, 2009, s.9).

Versiyon konusu üzerinde çok durulmasa da musikimizin önemli meselelerinden birisidir. Terim olarak “bir eserin yazılış” (notaya alınış) ve “yorumlanış” (icra) “biçimlerinden her biri” şeklinde açıklanabilir (nisanyansozluk.com, versiyon). Musikimizde versiyon kavramı genel olarak, bir eserin çeşitli meşk silsilelerinden gelen musikişinaslar tarafından icra edilişi veya notaya alınması esnasında birbirinden küçük-büyük farklar taşıması neticesinde elde edilen her bir icra veya nota nüshası anlamında kullanılmaktadır.

Müzikte orijinal bir eserin versiyon, varyasyon, adaptasyon vb. isimlerle üzerinde çeşitli değişikliklerin meydana gelmesini ifade eden terimler bulunur. Versiyon, varyasyon, adaptasyon kavramları anlam olarak yakın olsalar da ayrı terimlerdir. Bunları kısaca açıklamak konunun anlaşılması adına faydalı olacaktır. İlgili terimlerin müzik dışındaki anlamları çeşitli sözlüklerden bakılarak araştırılabilir. Biz yalnızca müzikteki terim anlamlarını kısaca açıklamaya çalışacağız.

Bu terimler kısaca, belli bir bestenin çeşitli yöntemlerle değişikliklere uğratılması ve ortaya yeni bir eser konması anlamını taşır.

Versiyon, müzikal bir eserin (bestenin) melodik ve ritmik ana yapı korunarak çeşitli farklılıklarla yeniden ortaya konmasıdır. Bu kasıtlı olarak da gerçekleştirilebilir, müziğimizde olduğu gibi meşkteki intikal silsilesi ile farklı üstatların farklı yorumlarla (icra) eseri öğrencilerine aktarması şeklinde bir değişiklik kasti olmaksızın da gerçekleşebilir. Burada müziğimizdeki icra serbestisinin getirdiği tercihleri göz ardı etmemek gerekir. Bizim konuyu ele alırken kullandığımız versiyon terimi bu ikinci anlamda, meşk sistemiyle intikal ile gerçekleşen versiyon farklarına dair olacaktır. Bununla birlikte daha çok Avrupa müziğinde kullanılan kasıtlı versiyon üretme yöntemlerinden birkaçına kısaca değinmek yerinde olacaktır. (1) Aranjman; orijinal eserin enstrümantasyonu, temposu veya armonisini değiştirmek. (2) Enstrümantasyon, eserin farklı enstrümanların icrası için yeniden yazılması. (3) Orkestrasyon, eserin orkestra için düzenlenmesi.

Tempo veya ritim değişikliği; çeşitli süsleme unsurlarının eklenmesi veya değiştirilmesi; armonik yapının kurulması veya değiştirilmesi; eserin stiline değiştirilmesi (pop eserini caz tarzında icra edilmesi için düzenlenmesi); eseri kısaltmak veya uzatmak vb. birçok şekilde orijinal bir eserin yeni versiyonlarını üretmek mümkündür.

Varyasyon kavramına gelecek olursak, bir eserin ana temasını ve melodisini alıp bunu çeşitli geliştirme ve genişletmeler yoluyla farklı bir eser ortaya koyulması şeklinde tarif edebiliriz. Versiyonda orijinal esere sadık kalarak nispeten daha küçük değişiklikler uygulanırken varyasyonda ayrı bir eser besteleme söz konusudur.

Adaptasyon ise bir eserin orijinal halinden farklı bir biçimde yeniden yorumlanması ve sunulması anlamına gelir. Bu tür eserlerde orijinal eserin ana temasının alınarak örneğin farklı bir müzikal tarza uyarlanması, eğitim amacıyla söz gelimi basitleştirilip bir çocuk şarkısına dönüştürülmesi gibi kullanımlar mevcuttur.

Müzikal eserlerde versiyonlar, birçok sebepten dolayı ortaya çıkabilmektedir. Kimisi kasıtlı olarak, kimisi ise icra esnasında meydana gelmektedir. Avrupa müziğinde versiyonlar söz gelimi ya bestecinin kendi eserini revize ederek, örneğin bestelendikten on sekiz yıl sonra muhtelif değişiklikler yapması sonucu ikinci bir versiyon olarak bestelemesi şeklinde (Aydoğan, 2016, s.66), ya bir bestecinin başka bir bestecinin eserini bir amaç doğrultusunda, örneğin bir çello süitinin viyola icrası için uyarlanması adına yeni bir versiyon halinde yazması ile (Sezener, 2019, s.50), yahut nota katibinin eseri kopya ederken kasıtlı ya da sehven değişiklik yapması vb. sebepler sonucunda meydana gelebilmektedir. Burada dikkat edilirse Avrupa müziğinde nota ile kayıt altına alınmış belli bir *mutlak eser* (opus absolutum) söz konusudur ki bunların kasıtlı olarak yeni varyasyon/versiyonları oluşturulabilmektedir. Türk makam musikisine dönecek olursak nota açısından bir mutlak eserden bahsetmek söz konusu değildir ki versiyon diye bahsettiğimiz vakianın vuku bulması için aslında bir esas-asıl versiyona ihtiyaç vardır. Buna ister versiyon farkı diyelim ister eserin birden fazla nüsha halinde notaları bulunuyor diyelim, repertuvarımızdaki eserlerin birden fazla, birbirinden az ya da çok farklılıklar taşıyan nota nüshalarının varlığı bir vakıa olarak karşımızda durmaktadır. Yine Paşaoğlu'nun sözlü aktarımın sebep olduğunu düşündüğü müzikal eserlerdeki versiyon farklılıklarına ilişkin görüşleri ise şu şekildedir:

“... sistemin sağladığı göreceli yorum özgürlüğü bir süre sonra aynı eserin birkaç ya da daha çok versiyonuyla karşılaşılabildiğini olağan hale getirebilmektedir. Bunun yanı sıra hangisinin, deyim yerindeyse daha gerçek ya da daha doğru olduğunun bilinmesinin olanağı yoktu. Göreli bir icra özgürlüğü bu tür aktarımlarda doğal sayılmaktadır. Bu tür kültürlerde, müzik yapıtlarına, geleneksel yaklaşım itibarıyla, hiçbir zaman **mutlak eser** (opus absolutum) olarak bakılmamıştır.” (Paşaoğlu, 2009: 9).

Cem Behar, “Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler” isimli eserinde notanın kabul görmediği yüzyıllardaki musiki algısına dair -meseleyi daha iyi anlamamızı sağlayabilecek- göz açıcı bir hakikati şöyle ifade etmektedir: “Müziği müzik yapan, eserin bestelenmiş olması, bir müziksel metnin varlığı değil, o müziğin eyleme geçmiş olmasıydı. Müzik eylemdi, tasavvur ya da düşünce değil. Yani müzik gerçekliğini yazıda değil, hep icrada buluyordu” (Behar 1987, s.69).

## YÖNTEM

Çalışma nitel araştırma yaklaşımına dayalı betimsel bir araştırma olup; veriler doküman incelemesi aracıyla toplanmış, içerik analizi gerçekleştirilerek bulgulara ulaşılmıştır. Konuya dair ilgili literatür taranmış, konuyla alakalı kaynakların analiz edilmesi, karşılaştırılması ve yorumlanmasıyla bu araştırma yazısı ortaya çıkarılmıştır.

“Nicel araştırmalar içinde kullanılan doküman tekniği, nitel yöntemin de önemli bir veri toplama aracıdır. Bu teknik, çeşitli materyallerin, araştırma konusu için çözümlenmesidir” (Güngör, 2018, s.213). Türk musikisi evreninde müziğin öğretimi-aktarımı, icrası, eserlerin arşive edilmesi gibi hususlarda önemli işlevleri olan meşk, nota ve versiyon kavramları bu çalışmada ele alınan örnekleme teşkil etmektedir. Meşk, konumuz özelinde; Türk musikisinin ilk zamanlarından itibaren kullanılagelen, usta çırak ilişkisi ile musiki mirasının gelecek nesillere aktarılmasını sağlayan eğitim sistemidir.

Nota ise müzik eserlerinin yazılı şekilde kaydedilmesine yarayan bir araçtır. Müzik terimi olarak versiyon ise bir müzik eserinin küçük veya büyük farklarla (ritmik-melodik) birden fazla benzerinin bulunması anlamına gelir. Çalışmada meşk ve nota kavramları tarihsel yönünden fonksiyonel kısmına kadar olabildiğince ana hatlarıyla ele alınıp “versiyon farklılıkları” bağlamında değerlendirilmiş, notanın müzikal eserlerin yok olmaktan kurtulması adına haiz olduğu önem ortaya konmuştur.

## BULGULAR VE YORUMLAR

### Muhtelif Örnekler ve Fikir Yürütme Denemeleri Üzerinden Türk Makam Musikisinde “Versiyon” Meselesi ve Bu Bağlamda Notasyonun Artı Yönleri

Müzikte standart yahut orijinal versiyon, “başından sonuna kadar müzikal-sözel vs. özellikleriyle bir bestenin bestecinin tasavvur ettiği haliyle kayıt altına alınmış halidir” şeklinde tanımlanabilir. Bu ilk versiyonun dışındaki ikinci, üçüncü vs. versiyonlar için de kayıt altına alınma şekli itibarıyla teknik olarak diğer standart versiyonlar olmaları durumundan söz edilebilir. Söz gelimi bir eserin bestecinin kaleminden çıktığı haliyle standart ilk/asıl versiyonu, bunun üzerinde çeşitli revizelerin yapıldığı, varyasyonların oluşturulduğu -ki bunu besteci dışında bir kişi de yapabilir- ikinci, üçüncü standart versiyonlardan bahsedebiliriz. Avrupa müziğinde, notada eserin icrasına yönelik birçok işaret-yönerge bulunmaktayken Türk makam müziğinde kahir ekseriyetle eserin yalnızca melodik ve ritmik, eser saz eseri değilse sözel kısmı ile adeta iskelet haliyle yalnızca uzun-kısa okunuşuna (ritmik değerler) göre perdelerin pes-tiz notalarını ve güfteyi barındıran bir nota söz konusudur. Dolayısıyla denilebilir ki nota; Avrupa müziğinde besteyi daha kapsayıcı ve icrayı daha kısıtlayıcı bir mahiyet arz ederken Türk makam musikisi eserlerinin genelinde ise eserin hızı, gürlük terimleri, süsleme işaretleri gibi icrayı yönlendirici sembol ve ibarelerin kullanılmamasıyla yalnızca bestenin iskeletinin verilmesiyle yetinir, icranın yorumlanmasına dair bilgi içermez. Avrupa müziğinde neden standart bir versiyondan bahsedebiliyorken Türk musikisinde bundan bahsedemiyoruz? Bunun kısa bir cevabı olmamakla birlikte yazılı-sözlü kültür farkına işaret etmek yerinde olacaktır. Avrupa müziği eserlerindeki farklı versiyonların oluşmasının bazı sebeplerine giriş kısmında değinilmişti. Türk makam musikisinde de eserlerin farklı versiyonlarının oluşmasında pek çok sebep söz konusudur. Avrupa müziği gelişim ve olgunlaşma dönemi diyebileceğimiz çağlarını hep nota ile yaşamıştır. Türk makam musikisinde ise nota müziğin bu gelişim dönemlerinde bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda şahsi gayret hariç hiç kullanılmamış, hatta kimilerince küçümsenmiştir ki yalnızca bu fark bile Avrupa müziğinde eserlerin standart versiyonlarının nasıl bulunduğu, Türk makam musikisinde ise neden bulunmadığının en açık sebeplerinden biridir. Dolayısıyla iç içe doğup büyüyen Avrupa müziği ve notası, nota-icra anlamında birbiriyle uyuşmaktayken, Türk musikisinde günümüzde kullanılmakta olan Avrupa müziği notası ve icra uyumunun müziğimizizin iç dinamikleri ve bu notanın sonradan müziğimize dahil olması gibi sebeplerle Avrupa müziğine kıyasla çok daha düşük olduğunu söyleyebiliriz. Bu elbette ki bir eksiklik değildir, yalnızca bir durum tespittir. Şunu da hatırlatmak yerinde olacaktır ki musiki tarihimiz boyunca icat edilmiş notaların işlevi perdeleri hatırlatmak ve sesin takribi uzunluğunu ifade etmek mesabesindeydi. Avrupa müziği notasyonu da başlangıçta buna benzer bir fonksiyona haiz iken zamanla gelişerek notayı inceleyen müzisyenin daha önceden hiç bilmediği bir müziği icra edebileceği bir hale evrilmiştir.

Türk makam musikisinde Avrupa notasının kullanılmaya ve yaygınlaşmaya başladığı dönemden itibaren binlerce eser en az iki, kimisi üç, kimisi beş, kimisi yedi veya daha çok sayıda ayrı kişi-heyet tarafından tespit edilmiş ve notaya alınmıştır.

Yalnızca tek nüsha olan eserler ise çoğunlukla az bilinen yahut hiç bilinmeyen eserlerdir. Her biri ayrı bir meşk silsilesinden (nesilden nesile devam eden hoca-talebe seçerisi-soy ağacı, şeklinde düşünülebilir) gelen bu kişilerin yazdığı notalar-nüshalar birbirinden az ya da çok fark barındırmaktadır. Örneğin aynı eserin usulü bir nüshada sofyan:4/4 yazılmışken bir diğerinde düyek:8/8 olarak yazılmış, diğerinde yine düyek yazmasına rağmen 2/4 olarak yazılmış olabilmektedir. Yahut aynı eserin bir nüshasında makam Mahur olarak belirtilmişken bir diğerinde kullanılan müzikal dizinin aralıklar açısından aynı fakat bir tanini (tam ses) aşağısında karar veren bir makam olan Acemaşiran olarak kaydedilmiş olabilmektedir. Yine ritmik ve melodik hatta ufak ya da büyük farklılıklar olabilmekte, söz gelimi aynı eserin bir nüshasında bir ölçüdeki ritmik-melodik seyir uzun seslerden ve daha düz bir melodik yapıdan müteşekkilen bir diğer nüshada aynı ölçü “çiçekli” olarak da tabir edilen hareketli-hızlı ritmik ve melodik bir yapıyı barındırabilmektedir. Sonuç olarak her bir nüsha, az ya da çok farklı; ayrı bir versiyon özelliği taşıyabilmektedir. En önemlisi ise bunlardan belki hiçbirisi (özellikle önceki yüzyıllar için; bestekâr eserini kendisi notaya almadıysa günümüzdeki herhangi bir eser de bu kapsama girebilir) bestekârın bestelediği orijinal nüsha değildir. Dolayısıyla her bir nüsha bestekârın dışındaki kişilerin kendi hocalarından meşk ettikleri şekilde notaya aldığı hatta bu notaya alışıta notaya olan hakimiyeti ve belki hocasının da doğru-yanlış hatırlaması gibi pek çok değişkene bağlı olarak kaydedilmekteydi. Bunlardan herhangi birisini standart-asıl olarak ele almak pek mümkün görünmemekle birlikte tercih edilenin, halk (musiki çevresi) tarafından daha çok benimseneni, amme zevkine hoş geleni olduğunu söylemek de mümkün. Tüm bunlara ek olarak sözgelimi notaya alınan eser bir saz eseri ise, hangi çalgının icrası dinlenilerek notaya alınmış olduğu da önemli bir değişken olarak düşünülebilir.

Konuya ilişkin –eğer cevaplarını bulmak mümkünse- üzerine düşünülüp cevapları araştırıldığı takdirde aydınlatıcı olabilecek bazı soruları sormak faydalı olabilir. Örneğin, her icracı her eseri kendi üslubuna yahut o anki ruh haline, zevkine göre yorumlama hakkına sahip midir? Burada uyulacak belli kriterler var mıdır? Sözgelimi müptedi bir müzisyen de koca bestekârların eserlerini keyfi değişiklikler-yorumlar yaparak icra etme hakkına sahip midir?

Notanın kullanılmadığı zamanlarda repertuvarın kayıp yaşamadan aktarılması düşük bir ihtimal idi ve çeşitli tehditlere muhataptı. Örneğin bestekâr meşhur değilse, besteleri büyük ihtimalle talebelerinin repertuvarıyla sınırlı kalacaktır. Yahut beğenilen eserleri yaşamaya devam ederken beğenilmeyen eserleri zamanla terk edilecek ve unutulacaktır. Versiyon meselesi açısından ise eseri üstadından öğrendiği şekliyle talebesi aslına sadık olarak icra etmeyi bir vefa borcu olarak görecektir elbette. Fakat peki talebelerin talebeleri yahut eser beğenilip tutulduktan sonra diğer icracılar tarafından eserin aslına sadık kalınacak mıdır? İcracılık açısından belli üstatların süregelen icra üsluplarını ifade eden ekoller birbirinden az ya da çok farklılıklar ihtiva eder. Falanca üstadın talebesi, filanca üstadın eserini icra ederken kendi üstadından öğrendiği şekilde bu eseri icra edecektir tabii olarak. Burada bir soru daha aklımıza geliyor ki bir eser, bestecisinin üslubunda mı icra edilmelidir? Yahut eser dolaşıma girdikten sonra halka mal olma gibi bir durum mu söz konusudur? Birden fazla üslup varsa bu üsluplar neledir? Kimlerindir? Meşk silsileleri kimleri muhtevindir? Elde ses kaydı olmaması sebebiyle belli başlı üslupların dışında bunları tespit edebilmek artık muhal görünmektedir. Bir icracı bütün icra tavırlarını öğrenip ustalıkla icra edebilir olmalı mıdır? Her bir eser aslına ve asrına uygun mu icra edilmelidir? Yahut belli bir üstadın yolunu kendisine yol ittihaz eden bir icracı tüm eserleri kendi üstadı saydığı kişinin üslubunca mı icra etmelidir? Ki

bu en çok görülen vakıadır. Yazılı bir musiki geleneğine sahip olmamız dolayısıyla bunlara net cevaplar bulmak muhal görünmektedir. Bu ve benzeri soru ve sorunların daha çok uzun zaman tartışmalı olarak kalacaklarını düşünmekteyiz.

Konunun zihinlerde daha iyi canlanması adına musiki tarihimizden muhtelif örnekler sunmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz. Sözgelimi Zekâîzâde Ahmed İrsöy kurum müdürü Yusuf Ziyâ Paşa ile Dellalzâde'nin yegâh makamında, “gönül ki aşk ile pür sinede hazine bulur” mısrasıyla başlayan zencir bestesindeki bir fa diyez üzerinde anlaşmazlığa düşmeleri üzerine Dârüelhan'dan istifa etmiştir. Zekâîzâde, kendisinin eseri babası Zekâî Dede'den, onun ise bizzat bestekâr olan Dellalzâde'den geçtiğini, mezkur perdenin fa bekar olması gerektiğini Yusuf Ziyâ Paşaya anlatmıştır, bu ricası dinlenmeyince sineye çekmek yerine istifayı tercih etmiştir (Kıyak, 2018).



**Görsel 1.** (Fa bekar)



**Görsel 2.** (Fa diyez)

Kaynak:(<http://www.sanatmuziginotalari.com> , Erişim tarihi:15.05.2024)

İki nota da aynı esere ait farklı versiyonlardan edinilmiştir. İlgili arşivde indirilebilir altı farklı nüshadan yalnızca birisi fa bekarlı, diğer beşi fa diyezli olarak yazılmıştır.<sup>3</sup> Böyle önemli bir musiki adamının bu tavrı meşkteki göreceli özgürlük alanının neresinde duruyor? Bunun tam aksi görünen bir tavrı İstanbul Radyosu sanatçılarından Cevdet Çağla'da görüyoruz: “Ne zaman radyoda bir şarkısı icra edilecek olsa ve icracılardan biri kendisine şarkının şu ya da bu bölümünün nasıl icra edileceğine dair ‘şöyle mi okusak, böyle mi okusak?’ diye bir soru soracak olsa Cevdet Çağla'nın her zaman hiç tereddüt etmeden kendisine önerilen iki okuma biçiminin ikisinin de doğru olduğu, ikisini de kabul ettiği şeklinde cevap verdiği birçok görgü tanığı tarafından nakledilir” (Behar, 2015, s.172). Bu iki vakaya baktığımızda Zekâîzâde notayı, Cevdet Çağla meşki savunuyor diyebilir miyiz? Farklı hayat tecrübeleri ve ayrı şahsiyetleri olan kişilerin şahsi kanaat ve tavırlarını meşk yahut nota ekseninde teksif etmek doğru olmasa gerek. Zekâîzâde'nin tavrına baktığımız zaman eserin iskeleti-değişmezi sayılacak bir perdenin ne kadar önemli olduğu vurgusunu görürüz. Bu örnek bize eserlerin bestekârın muradına uyan bir asıl nüshasından bahsedebilme zeminini verebilir. Tabii burada bu eserin asıl versiyonunu bilen kişinin Zekâîzâde olduğu çıkarımını yaptığımız zaman kendisinin bu versiyonu notaya alması gerekmekte olduğu hemen aklımıza gelir zira eserin heyet tarafından bu şekilde notaya alınması ve bu şekilde icra edilmesi talebi kabul görmemişti. Eseri bizzat kendisi notaya aldı mı bilmiyoruz fakat “Türk müzik kültürünün hafızası” başlıklı [www.devletkorosu.com](http://www.devletkorosu.com) üzerinden ulaşılan nota arşivinde eseri arattığımızda görüyoruz ki eserin altı ayrı nüshası mevcut. Bunlardan da yalnızca bir tanesi Zekâîzâde'nin murat ettiği şekilde fa bekarlı, geri kalan beş nüsha fa diyezli yazılmıştır. Yani eser açık bir şekilde bestekârdan meşk edenden meşk edenden yani meşk zincirinde bestekârdan sonraki üçüncü kişi olan zatın itirazına rağmen farklı bir şekilde notaya alınıp aktarılmıştır. Hüseyin Kıyak'ın yazısında sunduğu, eserin icrasını muhtevi iki ayrı ses kaydından ilkinde Mesud Cemil tarafından idare edilen Klasik Koro, eseri icrasında fa diyez (eviç) perdesini kullanmıştır ve eserin o zamandan beri bu şekilde

<sup>3</sup> Bu iki nüshanın ilk sayfaları ekler kısmında incelenebilir.

icra edilegelmiş olduğu belirtilmektedir (Kıyak, 2018). İkinci kayıt Kıyak'ın ricası üzerine Doğan Dikmen tarafından icra edilen fa bekarlı (acem) versiyon ise istisna niteliğindedir. Bu örnekten şöyle bir sonuca varmamız mümkün görünmektedir: Türk makam musikisinde bir eserin aslının ne şekilde olduğu, neresinin değiştirilip değiştirilemeyeceği iddiasını ilk elden bestekâr yahut onun ilgili eseri meşk ettiği talebesi ortaya koyma hakkına sahip olamayabilir, bu hak falanca kurumun idarecisinin keyfi bir kararıyla elinden alınabilir. Ve bir icrada yetkili kim ise, hiç sorgulanmadan onun seçtiği versiyon esas kabul edilebilir. Eğer bizzat bestekâr eserini notaya alıp altına imzasını atmış olsaydı bu ve benzeri vakalar olmayabilirdi. -Bu örnekten sıyrılıp genele baktığımızda- başka bir deyişle bir eser dolaşıma girdikten sonra artık bestekârın mülkü olmaktan çıkıp (çoğunlukla müzikal yapının iskeleti hariç) icracının insafına-inisiyatifine girmektedir diyebiliriz. Cevdet Çağla örneğinde ise bizzat bu serbestiyi bestekârın kendisi ortaya koymaktadır. Yahut bunun bir benzeri ve daha ilerisi olan bir örneği Refik Fersan'ın kendi bestelediği kimi saz eserlerini daha sonra yeni bir “orijinal versiyon” halinde yeniden notaya almasında görebiliriz (Behar, 2015, s.172). Bir diğer uç örneği Dr. Suphi Ezgi'de görüyoruz.

“Ezgi, On altı, on yedi ve on sekizinci yüzyılda bestelenmiş eserlerin sonradan kaybolmuş ‘orijinal’ ve ‘standart’ versiyonlarını bulmak, oluşturmak veya yeniden yaratmak ve bu konulardaki tartışmaları ortadan kaldıracak ‘nihai’ notalarını bulmak peşindeydi. Bu amaç da onda neredeyse bir fikr-i sabit halini almıştı. Suphi Ezgi, 1933 ve 1955 yılları arasında yayınlanan beş ciltlik opus magnum’unda ve daha başka kitaplarında çok sayıda klâsik eserin ‘gerçek’, ‘otantik’ ve ‘orijinal’ olduğunu iddia ettiği notalarını yayınladı... Nitekim Suphi Ezgi iki ya da üç asır öncesine ait klâsik eserlere ‘orijinal’ şekillerini iade etmek için yaptığı düzeltmelere ve ‘tamir’lere kişisel zevk ve tercihlerinden, kazandığı tecrübelerden ve yanılmaz müzikal sezgilerinden, kendi ifadesiyle ‘ilmî ve san’atî kudret ve melekesinden’ başka hiçbir gerekçe göstermemiştir” (Behar, 2015, s.174).

Bu örnekte görmüş olduğumuz kabilden iddialar musiki tarihimiz boyunca vaki olmuşsa da musiki çevreleri nezdinde ne kadar karşılık bulduğu tartışmaya açıktır. Ayrıca musiki geleneğimizin yapısı itibarıyla bu gibi iddialarda bulunmak pek de mantıklı durmamaktadır. Büyük ihtimalle geleneğin aktarıldığı gelecek nesillerde de “standart” yahut “orijinal” versiyonlar kesin bir yer edinmeyip tartışmaya açık bir konu olarak kalmayı sürdürecektir. Bir diğer ilginç örneği Tanburî Cemil Bey’in bestelediği eserlerin tercih edilen versiyonu meselesinde görüyoruz.

“Her ne kadar bestecilik niteliği ön planda olmasa da, Tanburî Cemil’in saz eserleri ve şarkılardan oluşan toplam olarak yirmi beş kadar bestesi de vardır. Henüz hayattayken Cemil Bey’in kendi bestelerini toplu olarak yayınlamayı düşündüğünü sanmıyoruz. Ölümünden sonra ise Tanburî Cemil’in üdî Fahri Bey [Kopuz] tarafından notaya alınan 23 adet eseri Darüttalim-i Musiki Neşriyatı arasında Tanburî Cemil – Külliyyat başlığı altında Kemal Emin Bara’nın bir önsözüyle 1919 yılında yayınlanmıştır<sup>4</sup>. Darüttalim-i Musiki’nin yayınladığı bu eserler arasında Tanburî Cemil’in Şeddiarabân makamındaki meşhur saz semaisi de vardır. Bu saz semaisini Cemil Bey ayrıca bizzat plağa da çalmıştı. Ne var ki, çok tanınmış ve çok sık icra edilen bu Şeddiaraban saz semaisinin bestecisi

<sup>4</sup> Tanburî Cemil Bey – Külliyyat, İstanbul, Darüttâlîm-i Musiki Neşriyatından, 1 Nisan 1335 (Mart 1919).



tarafından çalınıp plağa kaydedilen versiyonu ile bugün elimizdeki notaya alınmış ve basılmış şekli arasında çok önemli farklar vardır. Burada ilginç olan şudur: Bu eserin Tanburî Cemil'den sonraki aşağı yukarı tüm icracıları semainin Fahri Kopuz'un notaya aldığı versiyonuna sadık kalmışlardır, bizzat Tanburî Cemil'in plağa kaydettiği versiyonuna değil. Ayrıca, 1919 yılındaki bu ilk yayından itibaren bu saz semaisinin görebildiğimiz daha sonraki tüm basım ve yayınlarında bizzat Tanburî Cemil'in icrası değil, Fahri Kopuz'un notası esas alınmış, eser Fahri Kopuz'un ilk yazılı versiyonuna uygun şekilde çoğaltılmış ve yayınlanmıştır. Tanburî Cemil'in muazzam prestiji bu çok tanınmış eserinin kendi icra ettiği şekliyle temessül edilmesine yetmemiştir anlaşılır. Netice itibariyle de günümüzde her Osmanlı/Türk musikisi çalgı öğrencisinin eğitiminin şu ya da bu aşamasında mutlaka çalacağı ve sık sık da ezberine alması gerekeceği Şeddiaraban makamındaki saz semaisinin bugün emsal alınan 'standart versiyonu' eserin bestecisi Tanburî Cemil'in taş plaktaki icrası değildir, Fahri Kopuz'un bestecinin ölümünden sonra yayınladığı notadır" (Behar, 2015, s.173-174).

Günümüze daha yakın bir örneğe Hazar Ertürk'ün yapmış olduğu yüksek lisans tezinde rastlıyoruz. Neyzen Niyazi Sayın Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acemaşiran Peşrevini yedi ayrı zaman ve mekânda yedi ayrı şekilde icra etmiştir (Ertürk, 2019, s.86). Kanaatimiz odur ki Niyazi Sayın gibi detaylara önem veren, birçok sanatla meşgul titiz bir zat bu icraları yaparken eğer nota kullandıysa kanaatince uygun bulduğu için tercih ettiği tek bir nüshayı kullanmış olmalıdır. Bu da bize usta bir icracının herkesçe bilinen ve yazılı nüshaları içinde birisi tercih edilip o haliyle meşhur olan bir eserin üzerindeki icra özgürlüğünü gözler önüne sermektedir. Her icrada metronom, üslup, süslemeler farklıdır. Her icradan adeta yeni bir versiyon doğmuştur. Bu icraların bu kadar farklı şekillerde gerçekleştirilmesine dair birçok sebep olsa da (dinleyici kitlesi, icra edilen mekan, konserin vesilesi vs.) sonuç itibariyle eserin standart, sadık kalınacak bir aslından bahsetmemiz ancak eserin iskeleti kavramı ile mümkündür. Bu asıldan da ancak günümüze ulaşabilen mevcut notalardan hareketle bahsetmemiz mümkün olabilmektedir. Türk makam musikisi repertuarındaki eserler için Avrupa müziğindeki anlamıyla bir standart versiyondan bahsedemsek bile günümüzde muhtelif kıstaslara ve kişilere göre "asıl"lıkları kabul edilen versiyonlar varsa, bu ancak nota ile tespit edilmiş olmaları sayesinde.

Mevlevi ayinleri "standart versiyon" meselesinde çok önemli bir yerde bulunmaktadır. Her ne kadar bunlarda da "çiçekli" (ritmik-melodik örüntünün hareketli ve süslü olması) tabir olunan yahut düz müzikal örüntülerin olduğu ayrı versiyonlu besteler bulunsa da bunlardaki keyfi icra alanının diğer formlara nispetle daha dar olduğunu söylemek mümkün. Bunun sebebini kurumsal olarak Mevlevihanelerdeki sıkı disipline bağlamak mümkündür. Mevlevihaneler geniş bir coğrafyada hizmet vermiştir. Tüm Mevlevihaneler Konya âsîânesine (merkez tekke) bağlıydı ve buranın denetimine tabi idi. Burada musiki dini bir amaca yönelik olarak, ibadetin bir parçası olduğu telakkisiyle icra edildiği için diğer formlardaki icra serbestisi burada görülmemekte olup asıl versiyona bağlılık hususundaki ciddiyetin daha yüksek olduğu düşünülebilir. "Lâ dinî" kavramıyla tasnif edilen musiki formları geçen zamanla birlikte kâr, beste gibi büyük formlar terk edilip şarkı formu gibi küçük formlar revaç bulmuşsa da "beste-i kadîm"lerden itibaren form ve üslup itibariyle Mevlevi ayinleri hangi yüzyılda bestelenirse bestelensin -yakın dönemde daha kısa sürede tamamlanan ayinler de bestelenmiştir- aynı yapı-form korunmuştur. Yani adı geçen formların bestelenmesi ve

icra edilmesi zamanla terk edilmişse de ayin besteciliği ve icrası daha canlı bir şekilde devam etmiş, hayatîyet açısından varlığını korumuştur. Elbette günümüzde dahi kâr, beste, ağır semai formlarında beste yapan müzisyenler vardır ancak tüketim açısından bakacak olursak daha ziyade şarkı formunda eserlerin bestelenip icra edildiğini görebiliriz. Ayinlerde icracı hangi meşk silsilesinden/üslup-ekolden gelirse gelsin ayin icrası belli bir üslubu ön şart olarak ortaya koymaktaydı. Bu nedenle diğer formlarda görülebilen icradaki keyfilik-serbestlik burada daha az vuku bulmuştur diyebiliriz. Bununla birlikte ayinlerin de geçen zamanla birlikte değişen musiki zevk ve temayüllerinden nasiplerini almış olduklarını söylemek mümkün. Bu çok doğaldır zira ayini besteleyen besteci de icra eden “mutrip” de beste de içinde bulunduğu yüzyılın sosyal ve müzikal şartlarına ister istemez tabidir.

Buna ek olarak meşk sisteminin en bariz eksisi olan unutmama probleminin sebep olduğu kayıplar da vuku bulmuştur. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık ve Demet Uruş’un birlikte hazırlamış oldukları “Meşk ile intikalde müzik eseri: III. Selim’in Suzidılara Mevlevî Ayini” isimli makalelerinde Sultan III. Selim Han’ın “Suzidilârâ Ayin-i Şerifi”nin bizzat sultanın emriyle ve kendi icat ettiği notayla kayda alan Abdülbâkî Nâsır Dede ve yaklaşık yüzyıl boyunca meşk ile intikal ettikten sonra Darülelhan, Ali Rıfat Çağatay ve Sadettin Heper’in notaya aldığı nüshaları karşılaştırmışlardır. Çalışmayı incelediğimizde gördük ki Nasır Dede nüshasında sade bir yapı varken meşkle intikal etmiş bulunup sonradan notaya alınan nüshalarda daha hareketli bir ritmik-melodik yapı söz konusudur. Hatta Nasır Dede’nin notası haricinde notaya alınana kadar muhtelif meşk silsileleri ile gelmiş bulunan nüshalarda kimi yerlerde unutulma sebebiyle olacak ki, çok fazla ölçü kaybolmuştur. Örneğin ikinci selâmın terennüm sazının bulunduğu kısım Nasır Dede nüshasında 64 ölçü var iken, Darülelhan’da 35, Ali Rıfat Çağatay’da 12, Sadettin Heper’de 16 ölçü bulunmaktadır. Bununla birlikte ikinci selâmın söz kısmı hepsinde 18 ölçüdür, kaybolma yaşanmamıştır (Dişiaçık ve Uruş, 2012 s.435-439).

Günümüz musikişinasları arasında nota okur-yazarlığı eskiye kıyaslanmayacak kadar yüksektir. Bundan dolayı bir bestekâr günümüzde bir eser bestelediği zaman büyük ihtimalle bunu notaya ya kendi almakta ya da nota yazarlığı zayıf ise bu konuda güvendiği bir yakınına rica ederek kayıt altına aldırılmaktadır. Günümüzde ses kayıt teknolojilerinin çok geliştiği malumdur. Bir müzisyen, eserinin yüzyıllar sonrasına ulaşmasını arzu ettiği takdirde bunu notaya almak yerine yalnızca ses kaydı yapmayı tercih etmesi de mümkündür. Bu ihtimalin teknik imkanların fazlaca gelişmesinden dolayı günümüz ve sonrası için geçerli olacağı varsayımını bir kenara bırakacak olursak notasyonun Türk musikisi çevrelerince genel kabul görüp kullanıldığı günümüzde bir bestekâr eserini dolaşıma sokmak istediği takdirde büyük ihtimalle nota ile kayıt altına almak durumunda kalacaktır. Söz gelimi eserin stüdyoda kaydını yapmak istediği zaman istihdam ettiği müzisyenler eserin notasını isteyeceklerdir. İstemeseler bile örneğin eserin meyanında bir kısmı çalarken ihtilaf yaşandığını varsayalım, bestekâr da eseri notaya almamış olsun, sazanelere eseri mırıldanarak yahut kendi enstrümanında çalarak meşk etmiş olsun, bestekârın müzikal hafızası da çok kuvvetli değilse benzer birkaç seçenek arasında kalması olasıdır. Aynı sorun müzisyenlerde de varsa örneğin peş peşe gelen on altılık notaların bulunduğu hızlı bir pasajda yanlış hatırlanan ve anlık uydurma ile alternatif üretilen bir motifi çalma ihtimali vardır. Ortada bir nota yokken bestenin üzerinde isteyerek yahut sehven değişiklik yaparak yeni bir versiyon üretmek, notanın olduğu bir duruma göre daha kolaydır. Bununla birlikte günümüz müzisyenlerinin hocalarından “meşk ederek” takipçisi haline geldiği ekolü temsil eden müzikal tavır-üslubu -kimin nüshasını icra ediyor olursa olsun- uyguluyor olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Günümüz müzik piyasasında sözgelimi bir müzisyen yılbaşında barda enstrümanını icra ederken Ramazan ayında iftar ve sahur programlarında ilahi formunda eserlerin icrası için sahne alabilmektedir. Bu kadar geniş yelpazeli bir müzikaliteye sahip, iki işin de hakkını verebilecek, birinin tavrını öbürüne karıştırmayacak müzisyenler olmakla birlikte her şeyi her şey gibi icra eden müzisyenleri de görmekteyiz. Müzisyenlerin iki işin hakkını vermesi bahsi bir yana, mekan farklılığının da farklı icralara yol açtığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu müzisyenlerin her ayrı tarz müziği icrasında isteyerek ya da istemeyerek oluşturduğu anlık yeni versiyonlar da söz konusudur. Burada da herhangi bir yetkili yahut denetçi yapıdan söz edemediğimiz halihazırdaki yaşayan müzik kültürlerinin kimlik karmaşası ve kimlik kaybı gibi sorunlara muhatap olduğu düşünülmektedir. Bunun geniş kapsamda sebebinin modernizm olduğu kanaatinde olsak da konunun kapsamını aşmamak adına bölümü burada noktalıyoruz.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Şifahi olan kültürlerde yazılı kültürlere kıyasla sanat eserlerinin hele ki müzik gibi zamana tabi işitsel bir sanatta eserlerin standart versiyonlarından söz edebilmek güçtür zira her yeni icra, yeni bir versiyon olmaya adaydır. Bu durum Türk makam musikisi için de geçerlidir. Her ne kadar günümüzde nota yaygın bir biçimde kullanılıyor olsa da musikimizin yapı taşları sayılan olmazsa olmaz eserlerin çoğu bestelenirken nota kullanımı yaygın değildi. Dolayısıyla bu eserler bestelendiklerinde notaya alınmamış; meşk sistemi ile nesilden nesile ulaşmış, notanın yaygınlaşmasıyla birlikte çeşitli kişilerin-heyetlerin notaya almaları suretiyle farklı versiyonlar halinde günümüze ulaşmıştır. Repertuvarımızda mevcut bulunan nüshalar içinde kimi heyet veya kişilerin yazmış olduğu notalar diğerlerine göre daha geniş kabul görebilmekte, “esas” kabul edilebilmektedir. Bu tercih, “falancanın nüshası diğerlerine göre mutlak anlamda tercihe şayandır” gibi bazı notistlerin nüshalarına mutlakiyet addetmek olmayıp her bir eser için ayrı bir nüshanın tercihi anlamına gelebilmektedir. Burada tercih edilen nüsha, örneğin bestekârın kendi yazdığı nota yahut icrasının kaydının esas alınması gibi kıstaslara göre değil, daha çok duyulduğunda hangisinin hoşta gittiğini esas alan, bir nevi amme zevkine yahut “zevk-i tabiye” uymasına göre tercih edilmektedir. Yahut ilgili eseri ilk defa sunan bir üstadın icrasının kabul görmesi sonrası yaygınlaşması ve bunun kullanılmaya devamı söz konusudur. Buna benzer bir durumu Halk Müziğimizde de görmekteyiz. Sözgelimi eserin dolaşımdaki bilinen versiyonu bağlama üstadının şahsi maharet ve zevkini ortaya koyduğu icrasını esas alarak bilinmekte iken eserin TRT repertuvarındaki notasının bu icradan oldukça farklı olduğu görülmektedir (Apaydın ve Algı, 2020, s.4).

Nota musikimize girmeseydi versiyon farklarını notaları karşılaştırarak tespit edebildiğimiz farklı nüshalar ortaya çıkmayabilirdi. Dahası günümüze ulaşan eserlerin çok önemli bir kısmını -taş plak kayıtlarıyla başlayan ve sonrasında da çeşitli araçlarla kaydedilen ve neşredilen eserler müstesna- belki hiç bilemeyebilirdik. Burada şunu belirtmek de faydalı olacaktır, çeşitli siyasi-sosyal sebeplerle müziğimiz gözden düşüp meşk sistemi çözülmemiş olsaydı, nota olmasa dahi meşk kaynaklı icra-yorum farklarıyla aynı eserin farklı versiyonları yaşıyor olabilirdi. Nitekim, notanın yaygın olduğu günümüzde arşivlerde kayıtlı olan farklı versiyonlu notaların haricinde de her bir müzisyen, birbirine benzer-farklı versiyonlar halinde icralarını sürdürmektedir.

Türk makam musikisi eserlerinde Avrupa müziğindeki kullanıldığı anlamıyla tek bir “standart” veya asıl nüshadan bahsetmenin genel anlamda mümkün olmadığı ortadadır. Bununla birlikte alanda yetkinliği kabul edilmiş kişi ve heyetlerin yazdığı notaların her birisinin, kendi üslubunu yansıtan birer standart-oriijinal versiyon olduğunu

söylemenin mümkün olduğunu düşünmekteyiz. Yani mutlak anlamda bir standart versiyon söz konusu olmasa da “nispî” bir “standart versiyon”dan söz etmemiz mümkün görünmektedir. Bu da eserlerin nota ile kayıt altına alınmış olmaları sayesinde.

Sonuç olarak diyebiliriz ki;

1-Meşk sisteminin esas anlamıyla yaygın olarak uygulanmadığı günümüzde nota, yeni bir eseri öğrenmenin yolu olarak ve eserleri icra ederken kullanılmaktadır. Bunu yadsımamak ve eleştirmemekle birlikte kanaatimizce notanın müziğimizdeki en önemli fonksiyonu eserleri kayıt altına almak ve kaybolmaktan kurtarmak olmuştur.

2-Müziğimizde meşk geleneği sayesinde her bir üstadın eserleri icra ederken yorum serbestliği vardır. Bu serbestlik, farklı versiyonların doğma sebebidir. Günümüzde arşivlerde bulunan farklı versiyonlar halinde kayıt altına alınmış eserlerin farklı olmalarının sebebi de budur. Nota ne kadar yaygın olsa da günümüzde dahi sözgelimi aynı notayı kullanan ayrı üstatların eseri farklı şekillerde yorumlamaları vakıdır.

3-İlgili tespit ve tasnif heyetlerinin oluşturulup görev verilmesi yahut çeşitli müzisyenlerin gönüllü olarak eserleri kaybolmamaları maksadıyla kayıt altına almış olması repertuvarımızdaki birçok eserin günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

4-Her heyet veya kişinin kayıt altına aldığı notalar kendi hocaları veya otorite kabul ettikleri bir müzik adamını kaynak olarak notaya geçirilmiştir, dolayısıyla benzerlik açısından kimi eserde birbirine daha yakın, kimisinde ise birbirine daha uzak versiyonlar, nota nüshaları üretilmiştir.

5-Günümüzde nota yaygın olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte gelenekten gelen icra serbestisi varlığını korumaktadır.

Nota kullanımının yaygın olduğu günümüzde porteli nota yazısının yaygın olarak kullanılmayan özelliklerini, sözgelimi metronom, gürlük terimleri, süsleme işaretlerinin kullanımına özen gösterilebilir. A.E.U. sistemine alternatif geliştirilen sistemler müzik teorisi ile ilgilenen müzisyenlerimiz tarafından denenebilir, tanıtılabilir. Böylelikle belki camiamızca yaygın olarak bilinmeyen; icra-nota uyumu daha yüksek bir sistem-nota yazısının kullanımı yaygınlaşabilir. Müziğimiz sahasından çıkıp günümüz dünyasında kullanılan müziklere ve nota kullanımına baktığımız zaman, birçok bestecinin porteli nota yazısında normalde bulunmayan işaretler icat ettiği, hatta nota kullanmaksızın müzik kayıt-düzenleme yazılımlarını (Digital Audio Workstation) kullanarak bestelerini hayata geçirdiğine şahit olmaktadır. Burada “midi” teknolojisi ön plana çıkıyor. Bu konuya müziğimiz özelinde değinecek olursak, bu yazılımların mikrotonal seslerin kullanımına uygun hale getirilmesi müziğimiz için çığır açıcı bir gelişme olabilir. Görüşümüze göre bu teknolojinin imkanlarının yaygın ve etkin kullanılması, müziğimizin hem kendi milletimiz hem de dünya milletleri indinde tanınırlığının artmasını sağlayabilecek gelişmelere yol açabilir.

Meşk geleneği, musikimizin günümüze gelmesinde kilit bir rol oynamıştır. Günümüzde geleneksel müziğimizin öğretimi, hoca-talebe ilişkisinden dolayı nota kullanılan bir meşk sistemi gibidir denilebilir. Nota, kültürel telakkimize göre müzikte amaç değil araçtır, yani hey şeyi dikte eden bir zorlayıcı değil, kayıt altına alma aracı ve icrada hatırlatıcıdır. Halihazırdaki durumda Türk makam musikisi çevrelerinin notaya bakışı ve notanın şu anki işlevi genel itibarıyla eseri unutulmaktan korumak ve eserin iskeletini sunarak bunun üzerine icra vücudunun giydirilmesine aracı olmaktır. Bu aracı musikimizin ihtiyaçlarına ve dolayısıyla icraya daha iyi cevap verir bir niteliğe kavuşturmak bizlerin üzerinde bir vazifedir. Bu çalışmalar da cebri bir tavır

barındırmamalıdır elbet. Sözgelimi Türk makam müziğinin icrasına tamamen uyumlu bir nota hazırladığını iddia eden birisi haklı dahi olsa buna mutlak bir tabiiyet beklememeli, müziğimizin bundan itibaren yalnızca nota ile sınırlandırılacağı, notada olmayan süsleme ve takip edilen ekolden kaynaklanan yahut keyfi yorumların önüne geçileceğini düşünmemelidir. Müzik canlı bir yapıdır, notanın vazifesi ise bu yapıyı mümkün olduğunca olduğu gibi kayıt altına alabilmektir. En iyi nota yazısı bunu başarma yolunda en ileri gidebilmiş olandır diye düşünmekteyiz.

Ayrıca geleneksel Türk makam musikisindeki enstrümantal ve vokal icralardaki üslup-ekollerin neler olduğu, kimler tarafından tesis edilip hangi meşk halkalarıyla başka bir deyişle kimler tarafından devam ettirildiğinin mümkün olduğunca tespit edilip listelenmesi, halen mevcut olanlarının çeşitli açılardan incelenmesi, bu farklı icralarda kullanılan süslemelerin notaya geçirilmesi, nota arşivlerindeki notaların hangi kanaldan (meşk silsilesinden) gelip yazıldığı üzerine detaylı incelemeler ve listeleme çalışmalarının da versiyon meselesinin daha iyi anlaşılması yolunda büyük katkı sağlayacağını düşünmekteyiz.

### **Etik İlkeler**

Bu araştırma kapsam olarak etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazar tarafından hazırlanmıştır.

### **Çatışma Beyanı**

Bu makalenin yazarı tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

### **KAYNAKÇA**

Apaydın, A. K., & Algı, S. (2020). Bağlamada eser yorumlama tekniklerinin incelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 1665-1683. <https://doi.org/10.15869/itobiad.609722>

Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *The Royal Asiatic Society* 401-447. <https://doi.org/10.1017/S1356186308008651>

Aydoğan, E. (2016). *Rachmaninoff'un Op.36, 2 numaralı piyano sonatı: 1913 ve 1931 versiyonları üzerine karşılaştırmalı bir inceleme*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler*. (1. Baskı) Bağlam Yayıncılık.

Behar, C. (1990) *Ali Ufkî ve Mezmurlar*. (1. Baskı) Pan Yayıncılık.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. (1. Baskı) Yapı Kredi Yayınları.

Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik yazıları*. (1. Baskı) Kaknüs Yayınları.

Dişiaçık, N. D. & Uruş, D. (2012). Meşk ile intikalde müzik eseri: III. Selim'in Suzidilara Mevlevi Ayini. *International Journal of Human Sciences*, (9)2, 427-445.

Ekrem, N. H. (2012). Kök Türk dönemine ait Orta Asya müzik notaları. *Ankara Üniversitesi Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 9(3), 25-102. <https://doi.org/10.1501/MTAD.9.2012.3.26>

- Ertürk, H. (2019). *Neyzen Niyazi Sayın örnekleminde Türk saz mûsikîsi eser icracılığında yorum farklılığı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Güntekin, M. (1999). Osmanlıda Musiki ve “Hikmete Dair Fenn”in “Son Osmanlılar”ı. *Osmanlı Ansiklopedisi* (Cilt 10, 653-673 ss.). Yeni Türkiye.
- Güngör, Ö. (2018). *Bilimsel araştırma süreçler: yöntem, teknik ve etiğe giriş el kitabı*. (1. Baskı) Grafiker Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2022). “Notacı” (Nota Muallimi) Hacı Mehmed Emin Efendi (1845-1921): Hayatı ve Ailesi. *Darüelhan Mecmuası*, 13, 19.
- Karamahmutoğlu, G. (2014). Türk musikisinde kullanılan notalama sistemleri. *Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı*, 57(71), 755-773.
- Kıyak, H. (2018). İstifaya Götüren Fa Diyez. Görüntüleme tarihi: 18.05.2023 Erişim Adresi: <http://www.anakronik.org/istifaya-goturen-fa-diyez/>
- Kubbealtı Lugatı, Meşk kelimesi. Görüntüleme tarihi: 9.6.2023 Erişim Adresi: <http://www.lugatim.com/s/meşk>
- Nişanyan Sözlük, Versiyon kelimesi. Görüntüleme tarihi: 1.02.2024. Erişim Adresi: <http://www.nisanyansozluk.com/kelime/versiyon>
- Notalar, Erişim Tarihi:15.05.2024 Erişim Adresi: [http://www.sanatmuziginotalari.com/eser\\_detay.asp?esid=68610&esera=%20G%F6n%FC1%20ki%20a%FEk%20ile%20p%FCr-sinede%20hazine%20bulur](http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=68610&esera=%20G%F6n%FC1%20ki%20a%FEk%20ile%20p%FCr-sinede%20hazine%20bulur)
- Özcan, N. (2003). TDV İslâm Ansiklopedisi. Görüntüleme tarihi: 05.08.2024. Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/limonciyan-hamparsum>
- Özkök-Sezener, G. (2019). *Luigi Boccherini No. 9 Si Bemol Majör Viyolonsel Konçertusu'nun Viyola Konçertosu Olarak Adaptasyonu ve İki Versiyon Arasındaki Teknik ve Müzikal Karşılaştırmalar*. [Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Paşaoğlu, S. (2009). Müzik kültüründe sözlü ve yazılı aktarım. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 143-159.
- Forscher-Weiss, S. (2005). Disce Manum Tuam Si Vis Bene Discere Cantum: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe. *Music in Art*, 30(1/2), 35-74.
- Yılmaz, K. (2020). Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi üzerine. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 8(1), 2350-2352. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1355125>

## EKLER

## YEGAH BESTE

*Gönül ki aşk ile pür sinede bir hazine bulur*

USÛL: ZENCİR

GÜFTE: NÂZİM

BESTE: DELLALZADE

HACI İSMAIL EFENDİ

Yar gö nül nül ki a a  
Yar o mağ mağ ri bi bi  
Yar be nim nim gi bi bi

aş ki le pür pür si  
bi gi bi dir dir gü  
bi ne ol şe hi ben

- SAZ - ne de ah ha zi  
gü ya ah de fi  
de i ah ke mi

zi ne bu lur ah yel le lel  
fi ne bu lur  
mi ne bu lur

lel lel lur le le le lel li te re lel lel

le le lel le le lel le le lel li vay si ne de  
gü gü ya  
ben de i

ah ha zi zi ne bu  
ah de fi fi ne bu  
ah ke mi mi ne bu

lur Meyan Karar lur





## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

In the history of Turkish music, since the acceptance of Islam by the Turks to the present day, many notes, especially the letter notes under the name "ebced", have been invented. However, none of them have been widely accepted and used. There is an exception; Hamparsum note, named after Hamparsum Limonciyan, an Armenian muganni (church singer), in which some letters of the Armenian alphabet are stylized. This note was widely used in music circles due to its practicality and prevented many works from being forgotten. Since the beginning of the 19th century, European music notation began to be used, and during the Republican era, the notation containing sharp and flat signs designed specifically for microtonal sounds by the Arel-Ezgi-Uzdilek system became increasingly widespread.

Meshk is the traditional system that has been the backbone of the vitality of Turkish music for centuries from the beginning with its functions. Such as teaching-learning, performance, recording (in the memory), transferring the repertoire to the next generation, etc.

Although the issue of version is not emphasized much, it is one of the important issues of Turkish music. As a term, it can be explained as "each of the forms of writing" (notation) "and interpretation" (performance) of a work (nisanyansozluk.com, versiyon). In our music, version is the name given to each note copy obtained as a result of small or large differences from each other during the notation of a work by various musicians.

### Method

The study is a qualitative research; data were collected through document review and findings were reached by performing content analysis. The relevant literature on the subject was scanned, and this research article was created by analyzing, comparing and interpreting the relevant resources.

In the study, the concepts of meshk and note were discussed as broadly as possible, from their historical aspects to their functional parts, and evaluated in the context of "version differences", and the importance of notes in saving musical works from extinction was revealed.

### Findings

Turkish music has existed with the meshk system since the beginning of its history. Since the 19th century, European music notation began to become widespread. With the widespread use of notation, works began to be recorded in written form. During this process, notating activities were carried out by various people and committees. The notes written by each person or committees differ from each other. We call this version difference. We can detect these differences when we examine different notes in a comparative manner. If notes had not started to be used in our music, we would not be able to talk about these version differences. Beyond that, the majority of the works that have survived to the present day would be lost.

### Conclusion and Discussion

In oral cultures, compared to written cultures, it is difficult to talk about standard versions of works of art, especially in an auditory art that is subject to time, such as music, because every new performance is a candidate to be a new version. This is also valid for Turkish

makam music. Although notation is widely used today, when most of the indispensable works that are considered the building blocks of our music were composed, notation was either not existed or not widespread. These works have reached the day where they can be recorded by notation via meshk system, and from there they have survived to the present day in different versions-copies written by various people and committees notating them. However, among the copies available in our repertoire, the notes written by some committees or individuals may be more widely accepted than others and may be considered "essential". Even though it is not possible to talk about a single standard original copy in Turkish makam music works, as in European music, it is possible to say that even if there are more than one, each of the note publications of individuals and committees who are recognized as competent on the subject is an acceptable/authentic version that reflects their own style, we assume. In other words, although there is no absolute standard version, it is possible to talk about a "relative" "standard version". This is thanks to the fact that the works are recorded with notes. If we look at this from another perspective; If notation had not been used at the time when it became widespread and began to be used, no work would have survived to the present day, except for the gramophone recordings of a century ago.

As a result, we can say that;

1- Today, when the meshk system is not widely applied in its original sense, notes are used as a way to learn a new piece and while performing the pieces. While not denying or criticizing this, in our opinion, the most important function of notes in our music has been to record the pieces and save them from being lost.

2- Thanks to the meshk tradition in our music, each master has the freedom of interpretation while performing the pieces. This freedom is the reason for the emergence of different versions. This is also the reason why the works recorded in different versions in the archives today are different. Although notes are widespread, even today, for example, it is a fact that different masters using the same note to interpret the piece in different ways.

3- The establishment and assignment of relevant detection and classification committees or the voluntary recording of the works by various musicians in order to prevent them from being lost have ensured that many works in our repertoire have survived to the present day.

4-The notes recorded by each group or person were notated by taking their own teacher or a music authority as a source, therefore, in terms of similarity, versions and copies of notes that are closer to each other in some works and more distant from each other in others were produced.

5-Notes are widely used today. However, the freedom of performance that comes from tradition of meshk still exists.

**ESTETİK KAVRAMINA GÜNCEL BİR BAKIŞ: ESTETİĞİN TERK EDİLiŞİ  
VE META ANLATILARIN SONU<sup>1</sup>**

*A Current Perspective on the Concept of Aesthetics: The Abandonment of Aesthetics  
and the End of Meta Narratives*

Doğan Can Ayhan<sup>2</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<b>Araştırma Makalesi</b> <b>Gönderilme:</b> 11 Haziran 2024 <b>Kabul:</b> 2 Temmuz 2024 <b>Yayın:</b> 25 Ağustos 2024	Bu araştırma makalesi Felsefe alanının bir alt alanı olan Estetik kavramına dair güncel bir tanım amacıyla hazırlanmıştır. Kavrama dair tarihsel süreç incelenmiş, bununla birlikte güncel felsefi soruşturmalar değerlendirilmiştir. Estetik, ilk olarak Antik Yunan döneminde ortaya koyulmuş ve günümüze gelene kadar birçok farklı düşünür, kuramcı ve sanatçı tarafından değerlendirilmiştir. Platon'un diyaloglarıyla başlayan bu süreç, estetiği güzellik felsefesi olarak değerlendirilebilse de Baumgarten'a kadar gelişen süreçte Sanat Felsefesiyle aynı anlamda değerlendirilmiştir. Bu araştırma makalesinde de Estetik kavramını ağırlıklı olarak modernizm ve postmodernizm çerçevesinde değerlendirilmiş ve güncel yaklaşımlar üzerine bir tanımlama yapılmıştır. Sadece Estetiğin tarihsel süreci değil sanat alanında sanatçıların ve kuramcılarının bu kavramı yeniden değerlendirmesiyle birlikte yeni fikir ve düşünceler tanımlanmaya çalışılmıştır. Felsefi disiplinin bir alt dalı olan estetik bir diğer felsefi disiplin olan Sanat Felsefesi ile birlikte tanımlanmış ve bir anlam ayrımına gidilmiştir. Bu amaç için tezler, kitaplar, makaleler, sempozyumlar ve konferanslarda sunulan bildiriler kapsama alınmıştır. Araştırma sürecinde konu hakkında yapılan çalışmalar literatür taraması ile elde edilmiş ve nitel araştırma yaklaşımıyla desenlenen bu çalışmada betimsel tarama modeli kullanılmıştır.
Article Information	Abstract
<b>Research Article</b> <b>Received:</b> June 11, 2024 <b>Accepted:</b> July 2, 2024 <b>Published:</b> August 25, 2024	This research article has been prepared for an up-to-date definition of the concept of Aesthetics, which is a sub-field of Philosophy. The historical process of the concept is analysed and current philosophical investigations are evaluated. Aesthetics was first introduced in Ancient Greece and has been evaluated by many different thinkers, theorists and artists until today. This process, which started with Plato's dialogues, although aesthetics can be evaluated as the philosophy of beauty, it was evaluated in the same sense as the Philosophy of Art in the process that developed until Baumgarten. In this research article, the concept of Aesthetics is mainly evaluated within the framework of modernism and postmodernism and a definition is made on current approaches. Not only the historical process of Aesthetics, but also new ideas and thoughts have been tried to be defined with the re-evaluation of this concept by artists and theorists in the field of art. Aesthetics, which is a sub-branch of the philosophical discipline, has been defined together with another philosophical discipline, Philosophy of Art, and a distinction of meaning has been made. For this purpose, theses, books, articles, symposiums and papers presented at conferences were included. In the research process, the studies on the subject were obtained through literature review and descriptive survey model was used in this research which was designed with qualitative research approach.
<b>Keywords:</b> Aesthetics, Modern Aesthetics, Post-modern Aesthetics	

**Kaynak/Cite:** Ayhan, D. C. (2024). Estetik kavramına güncel bir bakış: Estetiğin terk edilişi ve meta anlatıların sonu. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 130-141.

 **iThenticate**  
**İntihal / Plagiarism**

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Bu makale yazarın "Türkiye'de Estetik Eğitime Dair Yapılan Çalışmaların Bir Bibliyografyası (2000-2022)" isimli Yüksek Lisans Tezinden Türetilmiştir.

<sup>2</sup> Görsel Sanatlar Öğretmeni, Yüksek Lisans Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, doancanpoi@gmail.com, ORCID: 0009-0005-7153-8953

## GİRİŞ

Güzel sanatlar alanının kuramsal disiplinlerinden olan estetik, temelde sadece doğadaki güzel arayışıyla kalmayıp estetik objenin alımlanması üzerine estetik sujenin tutumuyla ilgilenir ve değerlendirilir. Alman idealizmiyle birlikte bu temel anlayış üzerinden bir bilim dalı olarak temellenip Sanat Felsefesi ile Antik Yunan döneminden bu döneme kadar birlikte ele alınmış ve Baumgarten'ın eseriyle iki ayrı kavram olarak değerlendirilme imkanına ulaşmıştır. Estetik, temelde sanatın kendi olgusu, sanat eseri ve sanatçı olgularını temel alarak değerlendirilen iyi, güzel, haz, beğeni, yüce gibi olumlu yargılar veya kötü, çirkin, kitsch gibi 'Anti-Estetik' yargıları da kapsar. Bu kapsamda modernist ve postmodernist düşünceler çerçevesinde zaman içerisinde yapısı daha genişlemiş ve hatta estetik anlayış sorgulamaları yapılmıştır.

Güzel kavramını sanatsal düşünme bilimi olarak tanımlanabilen estetik, "duyusal bilginin yetkinliği olarak güzeli araştırır" (Yetişken, 2009, s.13). Platon'la başlayan güzel kavramının irdelenmesi Baumgarten ile birlikte duyusal bilgi ve akılsal bilgi olarak bölümlenmiş bununla beraber Kant ile birlikte Antik Yunan'daki güzel anlayışına yeni bir değerlendirme getirmiş ve estetik, salt sınırlarını belirlemiştir (Cömert, 2013; Yetişken, 2009; Yetkin, 1972). Alexander Baumgarten Aesthetica adlı eserinde estetiği esas olarak duyusal bilgi ve akılsal bilgi olarak iki bilgi türüne ayırır. Estetik bize gerçeklik ve gerçek hakkında mantıklı ve dolayısıyla belirsiz bilgiler verebilir. Felsefi olarak doğrulanmış bilgi, belirsiz bilgilerin duyular yoluyla işlenmesiyle mümkündür. "Baumgarten'e göre duyusal bilgiyi bulanık tasavvurlarla, rasyonel bilgiyi açık ve seçik tasavvurlarla elde ederiz. Bu iki tür tasavvur arasında, açık olduğu halde seçik olmayan .... tasavvurlar vardır. [Bu amaç] Estetik'in alanıdır" (Aktaran Cömert, 2013, s. 23).

### Estetik

Estetik sözcüğünün kökeninin etimolojik olarak Yunanca'da 'duyum', 'algı' gibi anlamları karşılayan 'aisthesis' sözcüğünden gelmektedir. "Estetik terimi 1735'te, Alexander Gottlieb Baumgarten 'Şiirle İlgili Bazı Konularda Felsefi Düşünceler' adlı eserinde ve daha geniş şekilde 1750 tarihli Aesthetica'da eski Yunanca Aisthesis'ten türetilmiş bu terimle duyusal bilginin bilimini veya 'gnoseologia inferior'u tanımladığında doğar" (Franzini, 2023, s.179). Cömert (2013), Tunalı (1998) ve Yetişken (2009) de kavramın ilk olarak Alman düşünür Baumgarten'ın, Estetik'i duyum ya da algı bilgisi anlamında güzellik bilimi olarak kullandığını belirtmişlerdir. Baumgarten'ın tanımladığı şekliyle estetik, duyusal bilginin bilimidir; konusu da duyusal yetkinliktir. Gerçekleştirmek istediği, güzel üstünde düşünme sanatıdır. Estetik kavramı güzel olanı aramak, duyumsamak şeklinde açıklanır.

Estetik neyi, neden ve ne kadar güzel olduğunu irdeleme yoludur. "Genel sanat kuramı, sanattaki evrim yasalarını ve sanatsal yaratının özünü inceler; buna karşılık estetik de, sanatta ve gerçeklikte güzelin bilimidir" (Ziss, 2011, s. 1) Ziss'in estetiğe bilim olarak yaklaşımı, bizleri sanatsal imge anlayışının temelinde, bilimsel öğretinin bilgi kuramı olduğu düşüncesine götürmektedir.

XVIII. yüzyılda Alman filozof Hegel'e göre güzellik, tabiatın kendisinin bütünündeki Mutlak Ruhun görüntüsüydü. Düşünür, estetiği, sanatın insan düşüncesine ve davranışlarına etkisini inceleyen bir felsefe dalı olarak görür. Hegel'e göre, sanat, insanların düşünme ve davranışlarını etkileyen önemli bir güçtür ve bu yüzden de sanatın anlamı ve değeri vardır. Sanatın, insanların düşünme ve davranışları üzerinde etkili olabilmesi için, insanların düşünme ve davranışlarını yansıtması gerektiğine inanır. Bu yüzden, Hegel, sanatın, toplumun ve insanların düşüncelerinin yansması olduğunu

düşünür. Düşünür ayrıca, sanatın, insanların düşünme ve davranışlarını etkilemesinin yanı sıra, insanların düşünme ve davranışlarını da etkilediğini düşünür. Bu yüzden, Hegel'e göre, sanat, insanların düşünme ve davranışlarının gelişimine katkıda bulunur. Hegel'in estetik anlayışı, günümüzde hala önemli bir referans olmaya devam etmektedir ve sanatın insan düşüncesine ve davranışlarına etkisi konusunda önemli görüşler ortaya koymuştur. Bu yüzden, Hegel'in estetik anlayışı, estetik alanında önemli bir yer tutmaktadır.

“Güzellik, sanat eserleri karşısında, yalnız bizlerde doğar. Güzellik, eserin kendisinde değil de, dinleyici veya seyircide bulunursa, değişmeyen güzellik yani mutlak güzellik söz konusu olamaz” (Yetkin, 1972, s. 272). Herhangi bir konuda duyusal hazdan bahsettiğimizde aslında sadece pozitif bir duygudan bahsederiz ancak estetik hazdan bahsettiğimizde sadece pozitif değil, trajik duyguları da çerçevenin içine alırız. Örneğin, Picasso'nun Guernica tablosunun güzellikle pek alakası yoktur çünkü amacı bu değildir ancak bu tablo da son derece estetikdir. Guernica kentinde yaşanan acıları, bu tabloda vurucu ve şiddetli ama aynı zamanda da estetik güzellikle ortaya koyan bir eserdir. “Sanatın evriminde estetiğin oynadığı faal rol, yaratma pratiğine katkısı, büyük bir kesimiyle, onun eleştiri üzerine yaptığı etkiye bağlıdır.” (Ziss, 2011, s. 8)

Estetikte güzel belli bir ölçüde uygunluk demektir. Eğer bir sanat eseri estetik değil ise çirkin olmaz ama sanat eseri de sayılmaz. O halde estetik tanımlaması bir anlamda ürünün sanat eseri olup olmadığına karar vermek demektir. Estetik değerlendirme sanat eseri üzerinden yapılacağı için tartışma sanat mıdır?, sanat değil midir? Tartışması olmaktan çıkar. Tartışma ne kadar sanattır? şeklinde olur. “Sanat yapıtları, kişi ancak estetik kavramını tamamıyla anladığında görünürlük kazanır. Sonuç olarak sanat kategorisi estetik kavramının tarihsel biçimlenmesinde rol oynayan ideolojik çıkarlar tarafından eşit derecede bozulmaya uğramış olmalıdır.” (Bolla, 2006, s. 19) Sanat her dönemde estetik kuramdan etkilenir ve yine estetik kuramı etkiler.

“Çağdaş toplumda kozmetiğe ve bedeni ‘güzel’ kılma kabiliyetine yakın bir anlam kazanmış olan estetik terimi, felsefeyle beraber doğmuştur” (Franzini, 2023, s. 180). Felsefenin bir alt dalı olarak, “estetik duyusal değeri konu alan felsefe disiplindir” (Cevizci, 2009, s. 203). Bu duyu kavramı anlayışıyla Antik Yunan döneminde Estetiğe dair ilk söylemler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bununla beraber Yetkin (1972), Estetik terminolojisinin Platonla başladığını belirtir. Platon'un ‘Büyük Hippias’ ve ‘Küçük Hippias’ diyalogları güzeli merkeze alan ve sonuca varılmadan tamamlanan eserlerdir (Cömert, 2013, s. 48-52). Bunlar Güzel hakkında yazılan ilk eserler olarak karşımıza çıkar ve Estetik kavramının Antik Yunan döneminde geliştiğini gösterir. “Estetiğin ödevi, bulanık ve karmaşık olan duyusal bilginin mükemmelliğini araştırmaktır. Duyusal bilginin mükemmelliği güzellik adını alır. Buna göre estetiğin konusu güzelliktir” (Tunalı, 2020, s. 172.).

Hegel'in ‘Estetik Üzerine Dersler’ isimli eserinde yoğun şekilde felsefeyi güzellik üzerinden işlemeden dolayı estetik ile sanat felsefesi kavramları aynı kavramlarmış gibi anlaşılmasına başlanmıştır. Bu duruma Alman filozoflarının çalışmaları sebep olmuştur.

### **Estetik ve Güzel**

Platon' a göre bilgilerimiz bizlere idealar dünyasından gelir. Güzel de Platon' a göre idealar dünyasından gelen bir kavramdır. Bu idealar dünyasını yani Tanrı katından varolanların ideasını, aslını yaratır. Sanatçı Tanrının yarattıklarının tekrarını yapar, yani sanatçı bir taklitçidir hem de taklidin taklidini yapan üçüncü el bir taklitçi. Sanat bir taklit

olduğuna göre bu tanım bizi diğer bir Antik Yunan filozofu Aristoteles'in ortaya koyduğu 'Mimesis' kavramına ulaştırmaktadır. Mimesis, esas olarak, yansıtma, ayna gibi yansıtma anlamına gelir, fizikseldir. Antikçağ'da yaşayanlar, modern felsefenin merkeze oturttuğu o öznel niteliklere aldırılmadan doğrudan doğruya dünyayı tarif etme çabasına girmişlerdi. "Güzellik olumlu, içkin ve nesnelleştirilmiş bir değerdir....bir şeyin niteliği olarak addedilen hazdır" (Santayana, 2023, s. 51). Alman filozof Kant, güzelliğin nasıl algılandığı ve değerlendirildiği konusunda önemli görüşler ortaya koyar. Kant'a göre, güzellik, duysal bir deneyimdir ve bu deneyim, izleyici veya okuyucunun düşüncelerini ve duygularını uyandırır. Kant'a göre, güzelliğin algılanması, insanların düşünme ve duyma yeteneklerinin birleşiminden kaynaklanır. Bu yüzden, güzellik, düşünce ve duyma arasında bir denge oluşturur.

Kant'a göre, güzellik, yalnızca duysal değil, aynı zamanda ahlaki bir değerdir ve insanların düşünme ve davranışlarını etkiler. Kant, güzelliğin insanların ahlaki düşüncelerini geliştirmeyi sağladığına inanır ve bu yüzden de güzelliğin insanlar üzerinde pozitif bir etkisi olduğunu düşünür. Turani'ye (1999) göre, "Kant sanatın ancak deha ile olduğunu söylüyor ve güzel sanatları el sanatlarından ayırıyordu." (s. 30). Kant, güzelliğin öznelliğini vurguladı, ancak onun sadece duyumsama ile ilgili değil kişinin güzel ve çirkin ile ilgili yargılarının sonucu olduğunu ortaya koydu. "Kant'a göre, estetik deneyim bir nesnenin seyredilmesinde hayalgücü ve anlama yetisi arasında meydana gelen uyumdan doğan bir hoşlanma deneyimidir" (Altuğ, 1989, s. 10).

Öte yandan estetik sadece güzellikle ilgili bir değerlendirme de değildir. Bir şeyi estetik kılmak onu illaki güzelleştirmek anlamına gelmeyebilir. Kimi çirkinlikler de bazı kriterler çerçevesinde estetiğe konu olabilir. Kant, Schiller, Wittgenstein gibi düşünürler trajik, komik, ilginç, çocuksu hatta çirkin olan bir şeyin bile estetik olabileceğini belirtirler.

### **Modern Estetik ve Felsefe**

"Immanuel Kant sanatsal modernizmin ve 1930'larda gelişen formalizmin felsefi temellerini atmıştır. Kant, sanat eserlerini eleştirenlerin, aynı eserleri deneyimlemiş olmaları durumunda benzer yorumlar yapabilecekleri ve yargılarda bulunabileceklerine ilişkin olarak bir estetik kuramı geliştirmiştir" (Barrett, 2012, s. 51-52). Kant'ın estetiğini temellendirirken kullandığı iki temel kavramdan biri olan, Kant ya da Kant-dışı estetikte yücelik ya da yüce kavramı, güzellik ya da güzel kavramı ile koşutluk halinde kullanılır ve değerlendirilir. Yücelik ve güzellik bu anlamda estetiğin temel kavram çiftini oluşturur.

Bireyler, sanatı estetik amacın dışında herhangi bir amaç ya da faydadan bağımsız olarak değerlendirmelidir. Estetik bir yargı ne kişisel ne de göreceli olmalıdır. Sanat eserlerini inceleyenler zamanın, yerin ve kişisel özelliklerin ötesine geçmeli, her mantıklı insanın üzerinde fikir birliğine varabileceği bir estetik yargıya ulaşmalıdır. Modern felsefe bireysellik ve öznellik vurgusuyla, estetik algı ve sanatsal yaratıcılığın önemini bütün yönleriyle ortaya koymuştur. Descartes'in düşünen öznenin merkezi konumunu varlık ve bilgi felsefesi üzerinde temellendirmesi, yeni bir çağın, Modern Çağ'ın tinsel başlangıcı olarak görülmüştür. Kuçuradi'ye (2009) göre güncelin verebileceği sevinç, her şeyin yerli yerinde olduğu zaman ortaya çıkan uyumdan doğan sevinçtir. Bu biçim verme anlayışı modern olmayı hedefler. Diğer yandan Tragedya'da yaşanan sevinç ise Tragedya'nın kendisi gibi çatışma dolu bir sevinç yani uyumsuzluktan doğan bir sevinçtir. "Antikçağ'da yaşayanlar, modern felsefenin merkeze oturttuğu o öznel

niteliklere aldirmeden doğrudan doğruya dünyayı tarif etme çabasına girmişlerdi” (Danto, 2010, s. 28).

Gerçekte iki Antik Yunan Tanrısı olan Apollon ve Dionysos, Nietzsche’de anlamca yüceleştirilir. Sanatın birebir oluşumu, bu iki kavrama bağlıdır. Nietzsche Apollon’a Biçim anlamını, Dionysos’a ise uyum anlamını yükler. Eski Yunanlar, bu iki sanat Tanrısıyla, yani sırasıyla Heykel ve Müzik Tanrılarıyla, sanat üretiminin derin gizlerini keşfetmişlerdir. Apollon düş deneyimini ifade eder. O ışık saçan Tanrıdır, Dionysos ise esrime deneyimidir.

“Estetik sistemler, malzemenin içinde üzerinde ya da malzeme ile çalışmanın önemini derinden ve yeniden değerlendirmeye soyunmuşken, 20. Yüzyıl sanatçıları bu yeniden değerlendirmeye büyük önem vermiş, biçimler dünyasında figüratif modellerden uzaklaşma olarak kabul edilebilecek yeni arayışlara itildikçe, önemi daha da artmıştır” (Eco, 2006, s. 402). 1960’lardaki toplumsal dinamikler, toplumsal sınırları kaldırmak istediğinden sanat hareketleri de estetik sınırları kaldırdı. “Andy Warhol her şeyin sanat olduğunu iddia ederken Alman süreç sanatçısı (process artist) Joseph Beuys herkesin sanatçı olduğunu iddia ediyordu.” (Barrett, 2012, s. 53)

### **Meta Anlatıların Sonu ve Post-Modern Estetik**

Post-Modernizmin günümüzde artık modernizmin yerine geçtiği düşüncesi çoğalmıştır. Kuramcılar genel anlamda böyle düşünmeseler de postmodernist kuramcılar modernizmin öldüğünü betimlerler. Modernitenin aydınlanma çağı ile başlaması, akılcı ve akıl yoluyla gerçeğe ulaşılabilir düşüncesi, elitist ve burjuvazi yaklaşım, Akılcı Descartes ve Kant temelinde gelişmiştir. “Postmodernitenin ise sembolik olarak 1968 Paris ayaklanmasıyla doğduğu kabul edilir” (Barrett, 2012). Kuramcılar bu olayla artık yeni kavramlar, teoriler, dünyada yaşanan diğer gelişmeler çevresinde iyice şekillenir ve pek çok farklı görüş ortaya çıkar. Bunların sonucunda çoğulcu, şüpheli ve varoluşçu felsefi yaklaşım kuramcılar tarafından benimsenir.

Yapısalcı yaklaşımdan postyapısalcı yaklaşıma geçişte, yapısalcılığın semiyotik temelli, birbirine bağlı kavramların ve bizlere tarih şeridi gibi olaylara bakış açısı sunan bir anlayışı bulunmaktaydı. Postyapısalcılık ise yapısalcılığın temellerini eleştiren aslında onların eleştirdiği düşünceleri yine kendilerinin benimsediğini belirttiler ve yapısalcılığı bu yönde eleştirdiler. Bu eleştiriyi postmodernistler, Derrida, Foucault, Lyotard eserlerinde ortaya koydular.

Sanatta, “Görsel sanatlar artık dinlerin ya da krallık gizlerine algılanabilir bir biçim vermeyecekler, insanlığın yüceliği ya da gerçek öyküleri canlandırarak kutlamayacaklardı. Bunun yerine yaşantı örnekleri sunacak, insanları duygulandıracak ve heyecandıracaktı” (Lynton, 1991, s. 39-40). Bu dönemde Modernistlerde Avangard hareket başlamış ve 1800’lerin sonlarına doğru Empresyonizm ile birlikte hem atölye dışına çıkmışlar hem de geçmişteki sanat anlayışına karşı gelmişlerdir. Dolayısıyla özellikle izlenimcilikle birlikte sanat bir devrimsel sürece girmiş farklı coğrafyalarda art arda yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Kübizmin Picasso’nun ortaya koyduğu eserlerle batı dışı kültürlerden etkilenmesi, Fütürizmin gelişen teknolojiye yararlanırken, soyut sanat gelişmiş ve spiritüalizm, dada, soyut ekspresyonizm gibi akımlar sanata yön vermiştir.

“Modernizm kuramı, 1920’lerde, bugün sanat kuramında formalizm olarak bilinen kuramı geliştiren iki İngiliz eleştirmen, Clive Bell ve Roger Fry sayesinde oldukça gelişmiştir. İlki (formalizm) ikincisinden (modernizmden) doğmuş olmakla beraber formalizm ve modernizm ayrılmaz biçimde birbirlerine bağlıdır” (Berrett, 2012). Sanat

eserinin tarihsel belge ve bir olguyu temsil eden yaklaşımın artık önemsiz olduğunu düşünen eleştirilenler, sanat eserinin betimlenişi ve biçimi üzerinde durulması gerektiğini, sanat eleştirisinin sadece güzel çirkin yaklaşımından ziyade, daha global ve kültürlerarası bir yorum ve yargıya ulaşmayı hedeflediler. II. Dünya Savaşı'ndan sonra formalizm, Greenberg'in soyut dışavurumculuğa olan desteği ve ilgisi sayesinde Amerika'da önemli gelişmelere temel attı. Artık sanatın merkezi Paris'ten New York'a geçtiği düşünülüyor, Amerika'yı konu alan eserler artıyordu. 1960'lara gelindiğinde sanattaki geçmiş estetik kaygılar sorgulanıyor ve bu sınırlar kaldırılıyor. Joseph Kosuth 'One and Three Chair (1965)', Joseph Beuys 'The Pack (1969)' çalışmalarında görülebileceği gibi artık 'sanat sadece belirli ölçütlere bağlı kalmamalı ve temelinde kavram ve kuramları temel almayı hedeflemeli' düşüncesi artıyor. Amerika'da başlayan Pop Art akımı formalizm düşüncesinin sonlanmasına neden oldu, her şeyin sanat olabileceği ve herkesin sanatçı olabileceği düşüncesiyle artık resimden çok başka materyallerle eserler üretiyorlardı. Warhol ve Lichtenstein gibi sanatçılar, sanattaki elit ve güzel anlayışını sorgulamış, hiyerarşik olarak elit sanat izleyicisi ile sıradan izleyici arasındaki sınırı kaldırdılar. Estetiğin terkedişi, Büyük anlatıların son bulması postmodern sanatın başlangıcı olarak kabul edilir. 1950'lerden sonraki süreçte yapılan eserler ve ortaya atılan kuramlar sonrasında bazı sanat kuramcıları ve eleştirilenleri tarafından bu dönem 'Sanatın Sonu' olarak algılandı ve bu konu hakkında yazılar yazdılar. Kuspit'e (2010) göre, "eğer modern sanata enerji veren şey buluş ve deney yapma duygusu olduysa, Picasso ve Duchamp'ın söylediği gibi, eğer modern sanatçı atölyesini laboratuvarı olarak gördüyse, postmodern sanat da modern sanatın bitip tükenmiş halini temsil etmektedir." (s. 70) Bu düşünce dünyasında yaşanan değişimler, onların etkilediği olgular, sosyoloji, felsefe, sanat, toplum bazında önemli etkileri olmuş ve tüm dünyada etki göstermiştir.

Postmodern teoriden doğan yapıbozum, kuramcılar tarafından imge ve temsil konuları üzerinden incelenmiştir. Baudrillard'a (2010) göre sonu gelmeyen yapıbozumlarla ve daima bir yansımayla veya hikayeye muhtaçtır ya da temsili doğrudan geride bırakıp, okuma, yorumlama, şifre çözme gibi dertleri unutmak, anlamın ve yanlış anlamının eleştirel şiddetini unutmak, "şeylerin" sadece mevcut olduklarını beyan ettikleri belirtilere ulaşmaktır. Hem kendi metinlerinde hem de hakkında yazılan metinlerde (Baudrillard, 2010; Best ve Kellner, 2016; Danto, 2010; Harrison ve Wood, 2020; Leppert, 2009; Şahiner, 2008; Yılmaz, 2006) Baudrillard gibi postmodern teorisyenler sanat piyasasındaki değişimlerin temelini açıklamak için kültürel öge değişimlerinin özelliklerini kullanma eğiliminde olsalar da, özellikle çağdaş yaşamın 'estetize' edilmesiyle birlikte sanat yapıtlarının ayrıcalıklı statüsünün kaybolmasından da söz ederler.

Amerikalı sanat eleştirmeni Arthur C. Danto, bu gelişmeler ile birlikte yazmış olduğu 'Sanatın Sonu' makalesinde Warhol için sanatın sonunu getirdiğini ortaya atar. Danto'nun tezi, artık sanat yapılmadığı veya eskisi kadar iyi yapılmadığı değil, Batı sanatı tarihinde bir dönemin kapandığı ve apayrı başka bir dönemin başladığıdır.

Postmodernistler, modernizmin birçok düşüncesine karşı koyarlar, modernizmden uzak bir estetik biçim anlayışını benimserler. "Yeni çağın mantığına varmak için gerekli kültür düzeyi eksikliği Kitch'in kaynağı olmuştur." (Turani, 1999, s.47) Bu kaynak sanat anlayışına 'Kitch' kavramının girmesini sağlamış ve bu konuda tartışmalara neden olmuşlardır artık özgünlük önemsiz, taklit, intihal ve çalma postmodernist bir yaklaşım olmuştur. Sherrie Levine postmodern anlayışın önemli sanatçılarından. Kendisi ve diğer postmodernistler için söylenen "güneşin altında yeni bir şey olmadığına göre



özgünlük imkansızdır” mottosu sanat üretim anlayışlarını yansıtmaktadır. Levine’nin ‘After Walker Evans # 7’ isimli kopyalanmış fotoğrafı, yeniden üretilmiş bir çalışma olduğunu, ortaya sanat eseri sunmaktan daha çok özgünlük kavramını tartışmayı amaçlar.

Günümüzde eleştirmenler sanatçıları ve sanat izleyicisini anlamaya çalışır, aradaki farklılıkları, kültür, cinsiyet ve ekonomik bağlamda irdeler, modernist eleştirmenler ise eserin kendisini merkeze alırlar. Barbara Kruger’ın fotoğraflara eklediği yazılarla ortaya koyduğu eserler sabit fikirleri, hiyerarşi anlayışını eleştirir.

Marksist eleştiri, sanatçıların ve sanat eserlerinin görünmeyi, hatta bazen sanatçının da bilmediği şeyi betimlediğini ve Marksizmin hem modernizmin hem postmodernizmin farklı yönlerini irdelediğini savlar (Berrett, 2012). Marksist eleştirmenler, sanat eserlerinin üretildikleri toplumlara, kültürlere ve o bölgenin yaşantısına bağlı olduklarını savunurlar. Toplumların sanat anlayışlarının buldukları coğrafyadan etkilendiği yönleri araştırırlar ve sanat hareketlerini, bu hareketlerin algılanışları üzerine çalışmalar yaparlar. Bu davranışların sanat eleştirilerinde ve yorumlarında bulunması gerektiğini belirtirler.

Yukarıdaki sanat kuramlarının dışında bu kuramların belirledikleri ölçütleri daha da genişleten yeni ve kolay anlaşılmasını da sağlayan, var olan gerçeklerin içinde yatan daha derin olguları tanımlayan kuram, psikanalitik kuramdır. Psikanalitik kuramlar temelde sanatçıların davranışlarının, ürettikleri eserlerin zihinsel ve psikolojik yansımalarını açıklamayı hedefler. “XIX. Yüzyılın özellikle son çeyreğinde, endüstri kentlerinin oluşmaya başlamasıyla toplumda görülen bunalımlar, aynı zamanda ilk endüstri hastalıklarının nedeni idiler. Bu bunalımlar, güzel sanatlara yansımakta gecikmedi. Ekspresyonist ve sürrealist anlatımlar bu bunalımla ilişkili idi” (Turani, 1999, s. 51). Freud’un ortaya koyduğu bilinçdışı ve baskılama kuramının temelini oluşturur ve yöntemlerin geliştirilmesini sağlar. Bu temelde de üç yön belirtir: “bilinçdışına odaklanan bir disiplin, sinir sistemi bozukluklarının tedavisi için iyileştirici bir yöntem ve sanat tarihi, edebiyat ve felsefeyi de içerecek şekilde kültür üzerine araştırma” (Barrett, 2012).

Büyük anlatılar devrinin bitmesinin sanattaki karşılığı, Estetiğin terk edilişi olarak kuramcı Lyotard eserlerinde bahsetmiştir (Barrett, 2012; Best ve Kellner, 2016; Yılmaz, 2006). Yılmaz’a (2006) göre, hem yaşam ve sanat, hem seçkin ve popüler sanat arasındaki sınırlar bir bir silinmiş; hem de nesnenin sanat yapıtı ve her insanın sanatçı olduğu düşüncesine ulaşılmıştır. “İnsanlık hiçbir güzelliğe, hiçbir fikre, hiçbir yaşam biçimine sonsuza dek bağlanmıyor. Hatta insanoğlu devamlı olarak en mantıklı olana bile itibar etmiyor.” (Turani, 1999, s.62). Bütün bunlar, Kant’ın belirlediği modernist ideallerin terk edilmesi ve yeni bir döneme yani postmodernizme geçilmesi anlamına gelmektedir. Eco (2019), ‘Açık Yapıt’ eserinde, izleyicinin kendi düşüncelerini ve yorumlarını esere yansıtmasına izin verdiğini öne sürer ve bu yüzden sanat eserlerinin anlamının tam olarak anlaşılamayacağını ve yorumlanacağını belirtir. Eco, sanatsal dilin özelliklerinden dolayı, hiçbir sanat yapıtı ‘kapalı’ kalamayacağını; her eserin, belirli bir bakış açısının ötesinde sayısız olası ‘okuma’ veya ‘yorumlama’ya eğilimli olduğunu belirtir. Resimden şiire, müzikten edebiyata kadar her sanat eseri sayısız insan tarafından takdir edilebilecek bir nesnedir. Kendisi tükenmez bir deney kaynağıdır. Sanat, belirsiz fikirleri ve duyguları bir tür aracıya dönüştüren bir güçtür. Bir sanat eseri alıcının gözünde anlamlıysa, bu aynı zamanda sanat eserinin sunduğu niteliklerle bütünleşebilen önceki deneylerinin ürettiği değer ve anlamın varlığından da kaynaklanmaktadır. Eco burada bir yapıtın yaratıcısı olan tek kişi yani sadece sanatçının kendisi olmadığını belirtiyor okuyan veya gözleyen de yapıt ile dış dünya arasında temas kurar ve bu amaçla yapıtın derin niteliklerini çözer,

yorumlar ve bu yolla yaratıcı sürece katkıda bulunur. Modern sanatın biçimsel yapılarının dilimiz gibi öbür geleneksel dizgelere yani sistemlere de niçin durmadan saldırdığını daha iyi anlayabiliriz. Çünkü burada eserin ve sanatçının, Aydınlanma dönemi sonrası gelişen yeni bilimin ve teknolojilerin hem fiziksel dünya hem de ruhsal dünya üstüne yeni görüşler benimsemeleridir.

Bu anlamda, Eco'nun 'Açık Yapıt' kavramı, günümüzde halen geçerliliğini koruyan ve özellikle postmodern sanat akımlarında önemli rol oynayan bir fikirdir. Eco, ayrıca açık yapıtın, sanat eserlerinin anlamının sadece yaratıcısı tarafından değil, aynı zamanda izleyicinin kendi düşünceleri ve yorumlarıyla da belirlenebileceğini öne sürer. Bu anlamda, 'Açık Yapıt'ın estetik anlayışı, eserlerin yaratıcısından bağımsız olarak değerlendirilebilme özgürlüğüne önem verir ve bu yüzden de izleyici ve okuyucuların eserleri yorumlamalarına ve yaratıcılarından farklı anlamlar çıkarmalarına izin verir. Bir temsilin ya da metnin örnek okurunu üretmek amacıyla tasarlanmış bir aygıt olduğunu söyleyerek, yapıtın sadece bir araç olduğunu, anlamının ise yorumlayandan kaynaklandığını öne sürer. Anlam ise postmodern sanatta yakalanması oldukça güç bir sürece yaslanır. 'Açık Yapıt' anlayışı, günümüz estetik anlayışı için önemli bir referans olmaya devam etmektedir ve postmodern sanat akımlarında yaygın olarak kullanılan bir kavramdır. "Sanatsal form, konu ile kesin biçimde sınırlanmıştı .... form, nesne ve varlığın genel görünüşleri ile belirli idi. Ancak bu belirli formların nasıl gerçekleştirileceği, eski çağların düşünsel ve sanatsal çabasını oluşturuyordu .... konu ve form, ifade ediliş nüansı dışında biliniyordu." (Turani, 1999, s. 93). Lyotard'ın ifade ettiği estetiğin terkedilmesi Duchamp zamanında başladı ve Malevich'in süprematist 'Beyaz Kare'si, Beuys ve Kosuth gibi sanatçıların eserlerinde de görmekteyiz. Duchamp'ın 1919'da 'Mona Lisa'nın baskısına kurşun kalemle bıyık çizmesi ve altına Fransızca argo bir kelime olarak okunan 'L.H.O.O.Q.' baş harflerini koymuş, bunu üretirken ve sonrasında estetik kaygı gütmemiştir.

### **Estetik ve Sanat Felsefesinin Anlam Ayrımı Üzerine**

Cevizci (2009), Estetiği üç ana kısma ayırır, bu ayrımında:

- a. "Estetik Fenomenlerin Felsefesi olarak Estetik,

Beğeni, Güzel, Haz, Yüce, İyi, Yargı kavramlarını irdeler.

- b. Doğrudan doğruya sanatı konu alan Sanat Felsefesi,

Doğrudan doğruya sanatı konu alan, sanatın neliği, sanatsal yaratıcılığın mahiyeti ve sanat eserinin statüsü üzerinde durur.

- c. Sanat eserinin sahip olduğu değeri ortaya çıkarmaya çalışan Sanat eleştirisi" (s.203) olarak listeler.

Estetik, güzellik, sanat ve duyumsal deneyimlerle ilgili olan bir felsefe dalıdır ve güzelliğin ne olduğunu, nasıl algılandığını ve nasıl değerlendirildiğini inceler. Bununla beraber güzelliğin insan düşüncesi, duyguları ve davranışları üzerindeki etkisini de inceler. Estetik, güzelliğin yalnızca sanat eserleriyle sınırlı olmadığını, aynı zamanda doğada, insan bedeninde bulunabileceğini düşünür. Sanat felsefesi ise, sanat ve sanat eserlerinin doğası, anlamı ve değerine ilişkin konuları inceler. Sanat felsefesi, sanat eserlerinin nasıl yaratıldığı, nasıl yorumlandığı ve nasıl değerlendirildiği gibi konuları ele alır. Ayrıca, sanat felsefesi, sanatın toplum ve kültür üzerindeki etkisini de inceler.

Bu açıklamalar ışığında, estetik ve sanat felsefesi arasındaki anlam ayrımı, estetiğin eserin arka planını, daha geniş bir alanı kapsaması ve güzelliğin yalnızca sanat

eserleriyle sınırlı olmadığını düşünmesi ile sanat felsefesinin eserin ön planını, daha sınırlı bir alanı kapsamaması ve yalnızca sanat eserleriyle ilgilenmesi arasındaki farklardır. Bu farklar sayesinde, estetik ve sanat felsefesi arasında anlam ayrımı yapılabilir.

## SONUÇ

Estetik kavramını güncel anlayışla değerlendirdiğimiz bu araştırmada günümüzde kavramın sadece güzelliği temel almadığı, değişen fikirlerle birlikte estetiğin tanımına dair yaşanan değişimler tanımlanmıştır. Bununla beraber artık sadece tek bir güzellik algısının olmadığı, felsefe ve sanatta göze hoş gelen anlayıştan uzaklaşıldığı sadece müzeler ve galerilerde sergilenen eserlerin değerlendirilmesi değil sanatta artık her şeyin bir sanat objesi olarak ortaya konulabileceği ve her bir estetik süje tarafından bağımsız yargılara varılabileceği bir olgunun ortaya çıktığı anlaşılmıştır.

Sanat nesnesinin sadece bakıldığında bizde bıraktığı doğrudan etki değil, estetik süjenin bir tür düşünce, akıl yürütme veya sadece “bu eser güzeldir”, “bu eser faydalıdır” gibi yargılarda bulunmakla kalmayıp; Sanatçı nedir? Sanat eseri nedir? Özellikle bir galeride mi sergilenmesi gerekir? Eserin bir anlamı olması gerekli midir? Gibi geçmişteki “güzel” ve “beğeni” yargılarının önemsenmediği görülmektedir. Sanatçının üretilen – ortaya konan eserinin üzerine bir felsefi soruşturma anlayışıyla beraber sanat eserinin bilgi nesnesi olarak değerlendirme tartışmaları artık yaşanmayı salt bir eser üretme güdüsüne sahip olduğu anlaşılmıştır. Kuramcılar tarafından geliştirilen birçok söylem sanatçıların eserlerine etki etmiş ya da bu durumun tersi gerçekleşmiştir. Dada ile beraber sanata dair en temel kavramların sorgulanmasının başlamasıyla birlikte Kavramsal Sanat ile gelişen bu sorgulamalar ve tanımlamalar Baudrillard’ın ortaya koyduğu “Simülasyon Teorisi”ne kadar bir sürecin yaşanmasını sağlamıştır.

Yüzyıllar boyu kavramın sadece güzel ve iyi yargılarıyla birlikte tanımlanması sonrası günümüzde bu düşüncenin artık önemsenmediği ve birçok farklı anlamlarla veya herhangi bir anlamı olmaksızın hem fikirlerin hem de eserlerin ortaya koyulduğu belirlenmiştir. Günümüzde teknoloji alanında yaşanan gelişmeler ile birlikte sanatın birçok farklı yöntemle tasarlanıp ortaya koyulduğu global dünyada, dijital programların ve yapay zeka araçlarının araştırma içerisinde verilen bilgilerle birlikte tanımının nasıl değişebileceği de ayrı olarak bir araştırma ve değerlendirme konusudur.

### Etik İlkeler

Bu araştırmada literatür taraması ve kuramsal bir değerlendirme olduğu için etik kurul izni gerektirmemektedir.

### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Çalışma tek yazar tarafından hazırlanmıştır.

### Çatışma Beyanı

Bu makalenin yazarı tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

## KAYNAKÇA

Altuğ, T. (1989). *Kant estetiği*. Payel Yayınları

Barrett, T. (2012) *Sanatı eleştirmek: Günceli anlamak*. (Çev. G. Metin). Hayalperest Yayınevi

- Baudrillard, J. (2010). *Sanat komplosu: Yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik 1*. (2. Baskı) (Çev. I. Ergüden ve E. Gen.). İletişim Yayınları
- Best, S., Kellner D. (2016). *Postmodern teori: Eleştirel soruşturmalar* (Çev. M. Küçük) (3. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Bolla, P. (2006) *Sanat ve estetik*. (Çev. K. Koş). Ayrıntı Yayınları
- Cevizci, A. (2009) *Felsefeye giriş* (3. Baskı). Sentez Yayıncılık
- Cömert, B. (2013). *Estetik* (2. Baskı). De Ki
- Danto, A.C. (2010) *Sanatın sonundan sonra: Çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi*. (Çev. Z. Demirsü). Ayrıntı Yayınları
- Eco, U. (2006) *Güzelliğin tarihi*. (Çev. A. C. Akkoyunlu). Doğan Kitap
- Eco, U. (2019). *Açık yapıt*, (Çev. T. Esmer). Can Yayınları
- Franzini, E. (2023) Estetik: Güzel olanın biliminin doğuşu ve gelişimi. U. Eco ve R. Fedriga (Ed.), *Felsefe tarihi 5: Aydınlanmadan kant ve hegel'e içinde* (s. 179-187) (Çev. L. T. Basmacı). Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Harrison, C., Wood, P. (2020). *Sanat ve kuram 1900-2000 Değişen fikirler antolojisi*. (3. Baskı) (Çev. S. Gürses). Küre Yayınları.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri*. İmge Kitabevi.
- Kuçuradi, İ. (2009) *Sanata felsefeyle bakmak* (4. Baskı). TFK Yayınları
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu*. (3. Baskı) (Çev. Y. Tezgiden). Metis Yayınları
- Leppert, R. (2009) *Sanatta anlamın görüntüsü*. (2. bs.) (Çev. İ. Türkmen) Ayrıntı Yayınları
- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev. C. Çapan, S. Öziş) Remzi Kitabevi
- Onur, B. (2012). *Çağdaş müze eğitim ve gelişim: müze psikolojisine giriş*. İmge Kitabevi.
- Santayana, G. (2023). *Güzelliğin felsefesi: Güzellik duygusu* (Çev. Y. İpekçi). Fol Kitap
- Şahiner, R. (2008) *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik* (5. Baskı). Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2020). *Felsefeye giriş* (2. Baskı). Fol Kitap
- Turani, A. (1999). *Çağdaş sanat felsefesi* (3. Baskı). Remzi Kitabevi
- Yetişken, H. (2009). *Estetiğin ABC'si* (3. Baskı). Say Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik doktrinler*. Bilgi Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi
- Ziss, A. (2011) *Gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi: Estetik* (Çev. Y. Şahan) (2. Baskı). Hayalbaz Kitap

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

Aesthetics, one of the theoretical disciplines of the field of fine arts, is basically concerned and evaluated not only with the search for beauty in nature, but also with the attitude of the aesthetic subject upon the reception of the aesthetic object. With German idealism, it was based on this basic understanding as a branch of science and was handled together with the Philosophy of Art from the Ancient Greek period to this period and reached the opportunity to be evaluated as two separate concepts with Baumgarten's work. Aesthetics includes positive judgements such as good, beautiful, pleasure, appreciation, sublime or 'anti-aesthetic' judgements such as bad, ugly, kitsch, which are basically evaluated based on the phenomena of art itself, the work of art and the artist. In this context, within the framework of modernist and postmodernist thoughts, its structure has expanded over time and even aesthetic understanding has been questioned.

Aesthetics, which can be defined as the science of artistic thinking about the concept of beauty, "investigates beauty as the perfection of sensory knowledge" (Yetişken, 2009, p.13). The examination of the concept of beauty, which started with Plato, was divided into sensory knowledge and rational knowledge with Baumgarten, and with Kant, he brought a new evaluation to the understanding of beauty in Ancient Greece and aesthetics determined its absolute limits (Cömert, 2013; Yetişken, 2009; Yetkin, 1972). In his work *Aesthetica*, Alexander Baumgarten essentially divides aesthetics into two types of knowledge: sensory knowledge and rational knowledge. Aesthetics can give us logical and therefore uncertain knowledge about reality and truth. Philosophically justified knowledge is possible through the processing of uncertain information through the senses. "According to Baumgarten, we obtain sensory knowledge through vague conceptions and rational knowledge through clear and distinct conceptions. Between these two types of conceptions, there are ... conceptions that are clear but not clear. [This aim] is the domain of Aesthetics" (as cited in Cömert, 2013, p. 23).

### Conclusion

In this research, in which we evaluate the concept of aesthetics with the current understanding, it is defined that the concept is not only based on beauty today, but also the changes in the definition of aesthetics with changing ideas. In addition, it has been understood that there is no longer only one perception of beauty, that philosophy and art have moved away from the understanding that is pleasing to the eye, not only the evaluation of the works exhibited in museums and galleries, but also the emergence of a phenomenon in art where everything can be put forward as an art object and independent judgements can be made by each aesthetic subject.

It is not only the direct effect that the object of art leaves on us when we look at it, but also a kind of thought, reasoning or judgement of the aesthetic subject such as "this work is beautiful", "this work is useful"; What is the artist? What is a work of art? Should it be exhibited especially in a gallery? Does the work need to have a meaning? It is seen that past judgements of "beauty" and "appreciation" are ignored. With the understanding of a philosophical investigation on the work of the artist, it is understood that the work of art is no longer experienced as an object of knowledge, but has the motive to produce a work. Many discourses developed by theorists have influenced the works of artists or vice versa. With the beginning of the questioning of the most basic concepts of art with Dada, these questionings and definitions that developed with Conceptual Art led to a process until the "Simulation Theory" put forward by Baudrillard.

After centuries of defining the concept only with beautiful and good judgements, it has been determined that today this idea is no longer important and both ideas and works are put forward with many different meanings or without any meaning. In today's global world where art is designed and put forward with many different methods with the developments in the field of technology, how the definition of digital programmes and artificial intelligence tools can change with the information given in the research is also a separate subject of research and evaluation.

## RESİMDEN HEYKELE, HEYKELDEN RESME<sup>1</sup>

*From Painting to Sculpture, Sculpture to Painting*

İsmail Eyüpoğlu<sup>2</sup>, Ömür Göktepeliler<sup>3</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<b>Araştırma Makalesi</b> <b>Gönderilme:</b> 14 Temmuz 2024 <b>Kabul:</b> 21 Temmuz 2024 <b>Yayın:</b> 25 Ağustos 2024	Tarihi boyunca, sanatçılar farklı görsel disiplinler geliştirerek çeşitli malzemeleri kullanmışlardır. Özellikle resim ve heykel, bu disiplinler arasında temel sanat dilleri olarak öne çıkmış ve sanat dünyasında belirgin bir konum edinmiştir. Genellikle sanatçılar, bu disiplinlerden birinde uzmanlaşmış olsalar da bazıları hem resim hem de heykel sanatıyla ilgilenmiştir. Sanatçıların hem heykel hem de resim sanatıyla ilgilenmeleri, sanatsal ifade ve yaratıcılık açısından önemli avantajlar sunar. Bu çok yönlülük, sanatçılara geniş bir bakış açısı kazandırır ve farklı sanat disiplinlerini birleştirerek özgün ve yenilikçi eserler yaratma imkânı tanır. Hem heykel hem de resim sanatında eserler üreten sanatçılar, teknik beceri ve estetik anlayış açısından derin bir deneyim elde ederler. Bu, farklı materyallerle çalışma, üç boyutlu ve iki boyutlu sanat formlarını başarıyla birleştirme ve yaratıcı problemleri çeşitli yöntemlerle çözmeye becerilerini artırır. Ayrıca bu sanatçılar, sanatsal eserlerde estetik dengeyi sağlama, kompozisyonun karmaşıklığını yönetme ve renk teorisini uygulama gibi konularda derin bir bilgi birikimine sahip olurlar. Bu çok yönlülük, sanatçıların eserlerinde derinlik, çeşitlilik ve özgünlük oluşturarak kendilerine özgü bir kimlik kazanmalarına yardımcı olur. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de birçok sanatçı, resim ve heykel sanatında faaliyet göstererek eserlerinde tutarlı bir üslup ve tarz oluşturmuştur. Süleyman Saim Tekcan, Mehmet Gülerüz, Çağdaş Erçelik, Jeff Koons Javier Marin ve Takashi Murakami gibi çağdaş sanatçılar, bu alanda öne çıkan isimler arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, araştırmada bu sanatçıların çalışmalarındaki temalar, teknikler ve stilistik özelliklerin incelenmesi amaçlanmıştır.
Article Information	Abstract
<b>Research Article</b> <b>Received:</b> July 14, 2024 <b>Accepted:</b> July 21, 2024 <b>Published:</b> August 25, 2024	Throughout history, artists have developed different visual disciplines and used various materials. Among these disciplines, painting and sculpture in particular have stood out as the main art languages and have gained a prominent position in the art world. Although artists usually specialize in one of these disciplines, some have been interested in both painting and sculpture. The fact that artists are interested in both sculpture and painting offers significant advantages in terms of artistic expression and creativity. This versatility gives artists a broad perspective and allows them to create original and innovative works by combining different art disciplines. Artists who create works in both sculpture and painting gain a deep experience in technical skills and aesthetic understanding. This enhances their ability to work with different materials, successfully combine three-dimensional and two-dimensional art forms, and solve creative problems in a variety of ways. In addition, these artists gain a deep knowledge of achieving aesthetic balance in artistic works, managing the complexity of composition and applying color theory. This versatility helps artists gain a unique identity by creating depth, diversity and originality in their works. Today, as in the past, many artists are active in painting and sculpture and have created a consistent style and style in their works. Contemporary artists such as Süleyman Saim Tekcan, Mehmet Gülerüz, Çağdaş Erçelik, Jeff Koons Javier Marin and Takashi Murakami are among the prominent names in this field. In this context, the aim of this study is to analyze the themes, techniques and stylistic characteristics of these artists' works.
<b>Keywords:</b> Painting, Sculpture, Visual Arts, Multidisciplinary Work	

**Kaynak/Cite:** Eyüpoğlu, İ. & Göktepeliler, Ö. (2024). Resimden heykele, heykelden resme. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 142-159.

 **iThenticate**  
**İntihal / Plagiarism**

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Bu çalışma 14-15 Kasım 2023 tarihinde Dokuz Eylül Üniversitesi'nde düzenlenen 3. Uluslararası Sanat-Tasarım Konferansı'nda sözlü olarak sunulmuştur.

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Bartın Üniversitesi, [ieyupoglu@bartin.edu.tr](mailto:ieyupoglu@bartin.edu.tr), ORCID: 0000-0003-0705-6106

<sup>3</sup> Arş. Gör, Bartın Üniversitesi, [ogoktepeliler@bartin.edu.tr](mailto:ogoktepeliler@bartin.edu.tr), ORCID: 0000-0002-7302-341X

## GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca, sanatçılar farklı malzemeler kullanarak çeşitli görsel disiplinler geliştirmişlerdir. Bu disiplinler arasında, resim ve heykel belirgin bir şekilde öne çıkarak sanat dünyasında önemli bir yer edinmiş, birbirini besleyen ve ilham alan disiplinler olarak, sanatın evriminde belirleyici bir rol oynamıştır. Sanatçılar, bu disiplinler arasındaki ilişkiyi keşfederek eserlerinde çeşitli ve etkileyici ifade biçimleri yaratmışlardır. Bu da sanat dünyasına zenginlik ve çeşitlilik kazandırmıştır (Hyman, 2022; Mather, 2023). Sözelimi, Picasso hiçbir zaman heykel eğitimi almamış ve heykel sanatçısı olduğunu iddia etmemiş olmasına rağmen, kübizmin başlangıcında Afrika heykellerinden etkilenerek sanat dünyasına eşsiz bir katkıda bulunmuştur (Titmarsh, 2017). Sanatçılar hem heykel hem de resim alanlarında farklı temaları, tarzları veya akımları keşfetme eğilimindedirler (Cole, 2018). Örneğin, heykelerde anatomik çalışmaların, insan formunun resimde nasıl betimlendiği üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Bu disiplinler arasındaki bu etkileşim, sanatçıların bir alandaki deneyimlerini diğer alana aktararak, sanat dünyasında yeni perspektiflerin oluşmasına katkı sağlamıştır (Karaman Güvenç, 2021).

Resim ve heykel, sanatın farklı disiplinleri olmasına rağmen birçok benzerlik taşımaktadırlar. Çeşitli malzemelerin kullanıldığı her iki disiplinde de sınır yoktur. Duygusal ve anlamsal ifadeler resimde renk ve doku kullanılarak verilebilirken, heykeller fiziksel şekilleriyle ve formlarıyla var olmaktadır (Barnett, 2022). Her iki disiplin de fikirler, duygular ve estetik, görsel araçlarla ifade edilmeye çalışılır (Özkendirici, 2017; Szubielska & Ho, 2022). Resim ve heykel disiplinlerinde, sanatçılar genellikle yaratıcı vizyonlarına en uygun tekniği seçerek, o alanda profesyonel eserler ortaya koymuş olsalar da bazı sanatçılar her iki disiplinde de eşsiz eserler üretmişlerdir. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Edgar Degas, Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, Alberto Giacometti, Claude Monet, Constantin Brancusi, Salvador Dali, Jackson Pollock gibi sanatçıları bu sanatçılardan bazılarıdır (Arnheim, 2023; Aydın, 2021; Baigell, 2018; Bann, 2017; Nagy, 2018).



**Görsel 1.** Michelangelo, “Pieta”, Mermer, 1499.  
 Michelangelo, “Sistine Chapel Ceiling: The Delphic Sibyl”, Fresco, 1509.  
 Kaynak: (<https://www.wikiart.org/en/michelangelo/pieta-1499>)  
 (<https://www.wikiart.org/en/michelangelo/sistine-chapel-ceiling-the-delphic-sibyl-1509>)





**Görsel 2.** Edgar Degas, “Little Dancer, Fourteen Year Old”, Wax, 1881.  
Edgar Degas, “Three Dancers in an Exercise Hall”, 1880.

Kaynak: (<https://www.wikiart.org/en/edgar-degas/fourteen-year-old-little-dancer>)  
(<https://www.wikiart.org/en/edgar-degas/three-dancers-in-an-exercise-hall>)



**Görsel 3.** Salvador Dali, “Cosmic Rhinoceros”, Bronz

Salvador Dali, “The Temptation of St. Anthony”, 90 x 119,5 cm, T. Ü. Y. B., 1499.

Kaynak: ([https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Temptation\\_of\\_St.\\_Anthony\\_%28Dal%C3%AD%29](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Temptation_of_St._Anthony_%28Dal%C3%AD%29))  
([https://www.plazzart.com/en\\_GB/buy/post-war-modern-art/salvador-dali-cosmic-rhinoceros-signed-bronze-sculpture-223104](https://www.plazzart.com/en_GB/buy/post-war-modern-art/salvador-dali-cosmic-rhinoceros-signed-bronze-sculpture-223104))

Sanatçıların hem resim hem de heykel alanında çalışmaları, sanatsal ifade ve yaratıcılık açısından önemli avantajlar sunar (Ukim, 2019; Domingo & Chieli, 2021). Bu çok yönlülük, sanatçılara geniş bir perspektif kazandırarak, farklı sanat disiplinlerinin birleşimiyle özgün ve inovatif eserler yaratma fırsatı sunar. Hem heykel hem de resim sanatında yetenek kazanan sanatçılar, teknik ustalık ve estetik anlayış açısından derinlemesine bir deneyim elde ederler. Bu, farklı malzemelerle çalışma, üç boyutlu ve iki boyutlu sanat formlarını başarıyla birleştirme ve yaratıcı problemleri çok yönlü bir şekilde çözme yeteneklerini geliştirir. Ayrıca, bu sanatçılar, sanat eserlerinde estetik dengeyi sağlama, kompozisyonun karmaşıklığını yönetme ve renk teorisini uygulama gibi konularda derinlemesine bilgi sahibi olurlar. Hem heykel hem de resim sanatıyla ilgilenen sanatçılar, genellikle yeni sanat akımlarına ilham verir veya bu akımlara katkıda bulunurlar. Bu çok yönlülük, sanatçıların eserlerinde derinlik, çeşitlilik ve orijinallik yaratmalarını sağlayarak sanat dünyasında kendilerine özgü bir kimlik oluşturmalarına yardımcı olur (Card, Mauch & Lin, 2021; Downey, 2021).

Günümüz sanat sahnesinde, birçok sanatçı geleneksel sınırları aşarak hem iki boyutlu hem de üç boyutlu unsurları bir araya getiren karma sanat eserleri ortaya

koymaktadır. Bu bağlamda çağdaş sanatın resim ve heykel arasındaki çizgileri bulanıklaştırdığı söylenebilir de ortamların bu birleşiminin daha zengin ve daha çeşitli bir sanatsal ifadeye olanak tanıdığı da düşünülebilir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de yaşayan bazı sanatçılar hem resim hem de heykel sanatında faaliyet göstererek eserlerinde tutarlı bir tarz ve estetik oluşturmayı başarmışlardır. Süleyman Saim Tekcan, Mehmet Gülerüz, Çağdaş Erçelik, Jeff Koons Javier Marin ve Takashi Murakami gibi çağdaş sanatçılar, bu anlamda dikkate değer isimlerdir. Bu bağlamda bu çalışmada, söz konusu sanatçıların eserlerindeki temalar, teknikler ve stilistik özelliklerin incelemesi amaçlanmaktadır.

### Süleyman Saim Tekcan

At temasını, “Atlar ve Hatlar” serisiyle sanat üslubunun önemli bir konumu haline getiren Süleyman Saim Tekcan, 1940 yılında Trabzon’da doğmuştur. Öğrencilik yıllarından sonra eğitimci olarak görev yaptığı Artvin’den başlayarak Karadeniz folkloru üzerine resimler yapan Tekcan, daha sonraları çalışmalarını genişleterek “Anadolu Halk Kültürü” üzerine sürdürmüştür. Türk kültürünün önemli iki parçasını plastik açıdan birleştiren sanatçı, “Atlar ve Hatlar” dizisiyle üslubuna zenginlik katmıştır. Mitolojik at tasvirlerine uyguladığı hat sanatının geleneksel çizgilerini, tuğra ve damgalarla bütünleştirmiştir (Başbuğ, 2012).



**Görsel 4.** Süleyman Saim Tekcan, “Heykel 7”.

Süleyman Saim Tekcan, “Atlar Serisinden”, 185 x 135 cm, T. Ü. Y. B., 2002.

Kaynak: (<https://himmetocal.com/magaza/sanaticilar/suleyman-saim-tekcan/suleyman-saim-tekcan-heykel-7/>)

(<https://gaziresimissanalsergi.gazi.edu.tr/eser-detay/109/atlar-serisinden>)

Süleyman Saim Tekcan, Osmanlı geleneğini ve ona bağlı olan hat, mezar taşı, tuğra, at, ferman, vb. nesnelere, formları salt bir gelenek formu olarak ele almaz, yerel olanı evrensel taşır. Yapıtta belli bir stilizasyon içinde sunulan at figürünün ve yazıların sonsuz çeşitlemelerine gider ve bunlar aracılığıyla kompozisyonda ritim, renk, saydamlık, derinlik ve doku etkileri arar. Kâğıt üzerine yerleştirilmiş dekupe biçimler, gofre mühürler ya da gruplanmış yazılar, atlar ve hatlar serisinin temel izleği durumundadır. Tüm bu yaklaşımlarıyla Süleyman Saim Tekcan'ın kimi eserlerinde anlamdan çok plastisiteyi ön plana çıkaran modernist anlayışın egemen olduğu söylenebilir (Çeliker, 2017).



**Görsel 5.** Süleyman Saim Tekcan, “Ahşap At Heykeli”.

Süleyman Saim Tekcan, “Atlar Serisinden”, T. Ü. Y. B., 1989.

Kaynak: (<https://www.izmirdergisi.com/tr/dergi-arsivi/60-36inci-sayi/173->)

(<https://www.mirakoldasartgallery.com/sanaticilar/suleyman-saim-tekcan/>)

Sanatçı, eserlerinde geleneksel formları ve kültürel sembolleri özgün yorumuyla sentezleyerek “gelenek” ve “modernite”yi birleştirir. (Kar, 2021). Tekcan’ın eserlerine bakan kişiler, genelde Türk kültüründen yetişen bireyler veya Tekcan’ın Türk olduğunu bilen bireyler olduğu için, eserlerdeki at simgesini ister istemez Kadim Türk Medeniyetlerindeki atın anlamı ile özdeşleştirebilmektedir (Salderay & Çıracıoğlu, 2020).



**Görsel 6.** Süleyman Saim Tekcan, “Ahşap At Heykeli”.

Süleyman Saim Tekcan, “Atlar Serisinden”.

Kaynak: (<https://www.artkolik.net/sergiler/suleyman-saim-tekcanin-dongusel-seyiri-1187>)

(<https://www.zdergisi.istanbul/makale/suleyman-saim-tekcan-ve-atnagme-236>)

Süleyman Saim Tekcan, sanatında derin izler bırakan at temasını ustalıkla işleyen önemli bir sanatçıdır. Resim, baskı ve heykel alanlarında özgün eserler ortaya koyarak, bu güçlü ve zarif yaratığın özünü yakalamayı başarmıştır. Her eseri, atın anlatımını ve güzelliğini benzersiz bir estetikle aktarırken, bu temayı işlerken dikkat çekici bir tutarlılık sergiler. Resim, baskı ve heykelleri, atın kudretini, hızını ve asaletini yansıtan detaylarla doludur. Sanatçının bu çok yönlülüğü, onun ele aldığı konuları ustalıkla işlemesine, biçimleri detaylı bir şekilde keşfedebilmesine olanak tanır. Tekcan'ın eserlerinde at, sadece bir figür değil, aynı zamanda özgürlüğün, gücün ve zarafetin sembolüdür. Her bir çalışma, atın manevi derinliğini ve anlamını yansıtarak, izleyicide duygu ve düşünceleri uyandırır. Bu tutarlılık ve estetik birliktelik, Tekcan'ın sanatını tanımlayan önemli

unsurlardan biridir. Sanatçının at temasını bu denli etkileyici bir şekilde işlemesi, onun eserlerinin izleyicide derin duygusal bağlar oluşturmasını sağlar. Tekcan'ın sanatındaki bu tutarlılık ve estetik birleşim, onun atı özünde anlama ve ifade etme konusundaki benzersiz yeteneğini ortaya koyar.

### Mehmet Gülerüz

Türk Resminde 1980'li yıllarda yeni dışavurumcu eğilimin temsilcileri arasında yer alan Mehmet Gülerüz, dönüşümlerin yaşandığı metaforik eserler ortaya koymaktadır. Figürlerinde renk-desen ilişkisini bir arada barındırır. Yeni dışavurumcu eğilimde gözlenen öznellik kavramı; ideoloji, düşünce ve izlenimler, özneliğin öz ifade şekli bir arada bütünsel bir dile dönüşerek sanatçının eserlerinde karşımıza çıkar. Mehmet Gülerüz eserlerinde, biçimden çok renk, desenci ve formatik yapı, yoğun boya dokusu ve çizgisel anlatım üslubu bir arada görülür (Burunsuz, 2018).



**Görsel 7.** Mehmet Gülerüz, “Çocuk”, Karışık Teknik, 1978.

Mehmet Gülerüz, “1 Janvier 2021 Paris”, 81 x 65 cm, T. Ü. Y. B., 2021.

Kaynak: (<https://mehmetguleryuz.com/works.php?f=5&lc=tr>)

(<https://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&lc=tr>)

Daha önceleri soyut sanatla uğraşan Gülerüz, 1980'lerden sonra rengi azaltıp resimlerinde figüratif desenlere ağırlık vermeye başlamıştır. Ayla Ersoy'un (1996) Mehmet Gülerüz'le yaptığı bir söyleşide, sanatçı resimleri için: “Yaptığım resimlerde biçimden çok renge dayanıyorum. Desenci yapı ve form hâkim olmakla birlikte daha çok rengin iç ışık meselesi, raporlar (renk komşulukları), renk şiddetleri önemli olmaya başlamıştı ve bu günkü resmin biçim ve renk değerlerine dayalı bir kurguya sahip. Beslendiğim kaynaklar da daha başka. Düşünce de şekillenip bedende yoğun bir enerjiye dönüşerek dışavurumcu bir ifade biçimiyle ortaya çıkıyor. Dans, tiyatro, şiir gibi birçok farklı sanat dallarıyla buluşuyor tuvalerde. Yani düşünsel alt yapı, fiziksel kontrol ekspresyon olarak resme yansıyor.” demiştir (Akalin, 2013).



**Görsel 8.** Mehmet Gülerüz, “Şişman Adam”, Karışık Teknik, 1974.  
Mehmet Gülerüz, “2 Avril 2020 Paris”, 81 x 65 cm, T. Ü. Y. B., 2020.  
Kaynak: (<https://mehmetguleryuz.com/works.php?f=5&lc=tr>)  
(<https://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=3&lc=tr>)

Mehmet Gülerüz, eserlerinde şekillenen figürler ile insanlarla kurduğu iletişimin bir parçası olarak kendini ortaya koymuştur. Aslında sanatçı, eserlerinde birçok kişinin içinde yaşarken onlara doğal gelen, pek çok olumsuz alışkanlıkları normalmiş gibi algılanmasını sağlarken olaylardan biraz uzaklaşınca daha iyi anlaşılabilir farkına varılan sıkıntılı bu konuları, başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. Böylece insanların kendileriyle yüzleşmelerini sağlamıştır.



**Görsel 9.** Mehmet Gülerüz, “Bürokrat”, Bronz, 29 x 10 x 10 cm, 1977.  
Mehmet Gülerüz, “27 Avril 2020 Paris”, 73 x 60 cm, T. Ü. Y. B., 2020.  
Kaynak: (<https://mehmetguleryuz.com/works.php?f=5&lc=tr>)  
(<https://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=4&lc=tr>)

Gülerüz’ün resim ve heykellerindeki formlar, izleyiciyi içine çeken, estetiği sorgulatan biçimsel öğeler içerir. Sanatçının figürleri, sadece dışsal görünüşleriyle değil, aynı zamanda derin anlamlarıyla da dikkat çeker. Her bir figür, insan deneyiminin derinliklerine işaret ederken, soyutlamalarıyla da evrensel bir dile sahiptir. Resimlerinde figürlerin kullanımı, zaman zaman gerçeklikle soyutlama arasında ince bir çizgi üzerinde ilerler. Bu, izleyicinin figürler aracılığıyla kendi deneyimlerini, duygularını ve düşüncelerini yansıtmaya olanak tanır. Gülerüz, figürleriyle izleyiciye hem somut bir deneyim sunar hem de soyut düşünmeye teşvik eder. Heykellerinde ise figürler, hacim ve boşluk oyunları ile fiziksel mekânı ele geçirir. Çoğu zaman insan formunu işleyen heykeller, dokunulan ve hissedilen bir varlık olarak izleyiciyle iletişim kurar. Bu

heykeller, figürlerin plastik ve duygusal derinliğiyle insanın iç dünyasına bir pencere açar.

Gülyüz'ün figürleri, toplumun içsel çelişkilerini, duygusal karmaşıklıklarını ve insanın evrensel deneyimlerini yansıtır. Sanatçının eserleri, izleyiciyi düşünmeye ve duygularını keşfetmeye davet eder. Her bir figür, kendi hikayesini anlatırken aynı zamanda izleyicide değişen duygular ve düşünceler uyandırır. Gülyüz'ün resim ve heykellerindeki figürler, sanatçının derinlikli bakış açısıyla donatılmıştır. Bu figürler, sanatçının estetik anlayışıyla birleşerek, izleyicide derin ve kalıcı bir etki bırakır.

### Çağdaş Erçelik

2005'te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü'nü bitirdikten sonra aynı bölümde yüksek lisans öğrenimini tamamlayarak doktora çalışmasına başlayan Çağdaş Erçelik resim ve heykellerinde, Türk edebiyatı, dünya edebiyatı ve Türk sineması gibi konuları büyük bir ustalık ve özgünlükle ele almaktadır. Eserlerinde, kalabalık figürlerle dolu sahneleri, mekanlarla birleştirerek bir fotoğraf sahnesi gibi canlanır izleyicinin gözünde. Sanatçının eserlerindeki ayrıntılar ve kompozisyonlar, dikkatlice incelendiğinde sanatçının sanat anlayışının derinliğini ve yeteneğini hemen dikkat çeker.

Çağdaş Erçelik'in eserlerindeki mekanlar, alışılmış heykel kalıplarının ötesine geçerek dikkat çekici özelliklere sahiptir. Sanatçı, bir söyleşisinde "heykellerimde biçimsel açıdan en çok üzerinde düşündüğüm konu, mekân ögesidir" demektedir (Arttv, 2023). Erçelik, eserlerindeki mekânı, sadece heykelin içinde bulunduğu bir unsur olarak değil, mekânın kendisinin heykelin bir parçası olarak işlev gördüğü bir perspektifle ele alır. Ona göre, "heykellerindeki mekanlar, figürlerin ruhsal durumlarını yansıtmak ve onların ifadelerini güçlendirmek amacıyla var olan unsurlardır" (Arttv, 2023). Bu anlayış, eserlerinde mekânın figürlerle birlikte etkileşim içinde olduğu ve anlamın birlikte şekillendiği bir sanatsal anlatı oluşturur.



**Görsel 10.** Çağdaş Erçelik, “Sevmek Zamanı”, Mermerit.  
Çağdaş Erçelik, “İsimsiz”, Pastel.

Kaynak: (<https://cagdasercelik.blogspot.com/p/heykeller.html>)  
(<https://cagdasercelik.blogspot.com/p/resimler.html>)

Çağdaş Erçelik, eserlerinde ahşap, kâğıt hamuru, kil, polyester gibi pek çok farklı malzeme kullanmaktadır. Malzeme seçimindeki temel etken, iletmek istediği fikir ve formun en hızlı şekilde hangi malzeme aracılığıyla aktarılacağıdır.



**Görsel 11.** Çağdaş Erçelik, “Muhsin Bey”, 175 x 50 x 35 cm, Mermerit.  
Çağdaş Erçelik, “İsimsiz”, 120 x 120 cm, Pastel.

Kaynak: (<https://cagdasercelik.blogspot.com/p/heykeller.html>)  
(<https://cagdasercelik.blogspot.com/p/resimler.html>)

Sanatçının heykellerindeki resimsellik ilk bakışta dikkat çeker. Heykelleri bir bakıma üç boyutlu resimler gibidir. Bu yönüyle de geleneksel heykel kalıplarının dışına çıkar. Erçelik, bu konuyla ilgili yeni şeyler denemenin kendisinde heyecan uyandırdığını ifade etmektedir. Onun için tek ölçüt, duyguyu dışa vurmaktır. Sanatçı, heykellerinde estetik bir resimsellik yakalamayı hedefler. Heykelleri, gerçekçi ve hayali unsurları bir araya getirerek boyutlar arasında bir geçiş yaratır. Heykelleri, kendine özgü bir tarza sahip olup izleyiciye estetik bir deneyim sunar (Hakyemez, 2023).



**Görsel 12.** Çağdaş Erçelik, “İsimsiz”, Mermerit.  
Çağdaş Erçelik, “Cihangir”, 130 x 90 cm, Yağlı Boya.

Kaynak: (<https://cagdasercelik.blogspot.com/p/heykeller.html>)  
(<https://cagdasercelik.blogspot.com/p/resimler.html>)

Çağdaş Erçelik'in resim ve heykelleri, birer görsel hikâye anlatıcısı gibi işlev görür. Çoğu zaman sahnelerindeki figürler, birer karakter gibi derin duygular ve karmaşık ilişkiler içerisindedir. Eserlerindeki bu detaylar, izleyiciyi olay örgüsüne ve karakterlerin duygusal dünyasına çeker.

### Jeff Koons

Jeff Koons, çağdaş sanat dünyasının en dikkat çekici ve özgün isimlerinden biri olarak kabul edilir. Sanatçı, günlük nesnelere sanatın odak noktasına yerleştiren, etkileyici eserleri ve benzersiz sanat anlayışıyla dikkat çeker. Parlatılmış paslanmaz çelik

malzemeden yapılmış balon hayvanlar ve şişme oyuncaklar gibi eserleriyle tanınan Koons, popüler kültürün önde gelen sanatçıları arasında yer alır (Oggusto, 2023).



**Görsel 13.** Jeff Koons, “Ballon Dog”.

Jeff Koons, “Loopy”, T. Ü. Y. B., 1999.

Kaynak: (<https://www.wikiart.org/en/jeff-koons/ballon-dog>)

(<https://www.wikiart.org/en/jeff-koons/loopy-1999>)

1980'lerin sonlarına doğru heykelleri ve enstalasyonlarıyla sanat dünyasında tanınmaya başlayan Koons'un sanatı, popüler kültür nesnelерinin estetik ve sembolizmi üzerine kurulmuştur. Eserleri genellikle büyük ölçekli ve canlı renklerle dikkat çeker. Koons'un eserleri, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayarak izleyiciyi düşünmeye ve gülümsemeye teşvik eder (Oggusto, 2023).



**Görsel 14.** Jeff Koons, “Wild Boy and Puppy”, Porselen, 1988.

Jeff Koons, “Triple Popeye”, T. Ü. Y. B., 2008.

Kaynak: (<https://www.wikiart.org/en/jeff-koons/wild-boy-and-puppy-1988>)

(<https://www.wikiart.org/en/jeff-koons/triple-popeye-2008>)

Koons'un eserlerinde süslü, dikkat çeken ve sanatta kitsch olarak nitelendirilen objeler, birer sanat eserine ve aynı zamanda sanatsal meta durumuna evrilmektedir. Orta alt beğeni sınıfından tasnif edilebilecek veya anti-estetik olarak nitelenebilecek bu formlar, sanat ortamından öte ticari bir değer olarak sunulmaktadırlar (Gürpınar, 2019).





**Görsel 15.** Jeff Koons, “Pink Panther”.

Jeff Koons, “Antiquity (Ariadne Titian Bacchus)”, T. Ü. K. T., 2019.

Kaynak: (<https://www.wikiart.org/en/jeff-koons/pink-panther>)

(<https://www.wikiart.org/en/jeff-koons/antiquity-ariadne-titian-bacchus-popcorn-2019>)

Koons’un ele aldığı popüler kültür öğeleriyle, pek çok eleştirmene göre sanatın ve kitsch’in sınırlarında dolaşmaktadır (Frank, 2009). Bunun yanında günümüzde yaşayan en önemli sanatçılardan biri olarak da kabul edilen Jeff Koons, toplumdaki tüketim kültürü, reklam, ticari imgeler ve popüler nesnelerin sanatsal değerleri üzerine bir düşünce platformu oluşturur. Sanatının temelinde, nesnelerin anlamını ve değerini sorgulayan bir perspektif bulunmaktadır. Özellikle heykelleri ve enstalasyonlarıyla tanınan Koons, resimlerinde de aynı temaları, benzer bir üslupla işleyerek popüler kültür eleştirisini yansıtmaktadır.

### **Javier Marin**

Meksikalı sanatçı Javier Marín, çoğunlukla büyük ölçekli heykelleriyle tanınmakta ve eserlerinde genellikle insan figürleri üzerine odaklanmaktadır. Geleneksel ve çağdaş sanatın etkileyici bir karışımını sunan Marín’in eserleri dünya çapında birçok müze ve açık hava sergisinde sergilenmektedir. Javier Marín'in eserleri, üç boyutlu formların oluşturulması ve çözülmesine dayanan yaratıcı süreciyle bütünsel bir insan portresini ele alır.

Marin, heykel sanatının yanı sıra çizim ve fotoğrafçılık disiplinlerinde de faaliyet göstermektedir. Sanatçı, uzun yıllar boyunca figüratif çizimlerle edindiği insan formu hakkındaki derin bilgisini eserlerinde gösterir. Genellikle kil kullanarak heykeller yaparken son dönem çalışmalarında polyester reçine, tohum, tütün, toprak veya kurutulmuş et lifleri gibi organik materyallerle deneysel yaklaşımlar da sergilenmektedir. Marin ayrıca üç boyutlu yazıcıları da eserlerinde kullanarak geleneksel yöntemlerle modern teknolojiyi birleştirmektedir (Javiermarin, 2024).



**Görsel 16.** Javier Marin, “Cabeza de mujer sin mono”, 180 x 99 x 71 cm, Karışık Teknik, 2015.

Javier Marin, “Modelo V”, 97 x 49 cm, T. Ü. K.T., 2017.

Kaynak: (<https://www.artnet.com/artists/javier-marin/cabeza-de-mujer-sin-mo%C3%B1o-64co4vMJ5v389Q0LZWqFBQ2>)

(<https://www.artnet.com/artists/javier-marin/modelo-v-a-ueGx0HXzrSgJwjovPBuwrA2>)



**Görsel 17.** Javier Marin, “Cabeza de mujer”, 137 x 99 x 64 cm, Bronz Ahşap, 1998.

Javier Marin, “İsimsiz”.

Kaynak: ([https://www.artnet.com/artists/javier-marin/cabeza-de-mujer-JSoK58eHy\\_IKP68q-VKYeA2](https://www.artnet.com/artists/javier-marin/cabeza-de-mujer-JSoK58eHy_IKP68q-VKYeA2))

(<https://www.artnet.com/artists/javier-marin/2>)

Javier Marín, Michelangelo'dan başlayarak ve Rodin'in mirasıyla diyalog halinde, moderniteden hem malzeme üzerinde sürecin izini bırakma niyetini hem de gerilim altındaki biçim ve malzeme arasındaki ilişkiyi alır. Bu durum, genellikle heykelsi varyasyonların veya serilerin üretimine yol açan bir gelişmeye neden olur; serideki her bir unsur, "fikrin" olasılıklarının veya parlaklıklarının bir tür çalışması veya provasıdır. Bu provalar sadece kavramsal veya biçimsel bir neden değil, aynı zamanda ilgili malzemeyi de içerir ve hem bir malzemenin hem de farklı malzemelerin etkileşiminin olanaklarının araştırılmasını içerir. Javier Marín'in eserlerinde bu melez etkileşimin gerçekleşme biçimleri, modernitenin mirası ile daha spesifik olarak çağdaş olan heterojen bir yaratıcı tutum arasında bir benzerlik tespit etmemizi sağlar (Evoke Contemporary, 2023).



**Görsel 18. Javier Marin, "İsimsiz".**

Javier Marin, "İsimsiz".

Kaynak: (<http://www.thephotophore.com/javier-marin/>)

(<https://www.artnet.com/artists/javier-marin/2>)

Javier Marin'in eserlerindeki figürlerdeki deformasyon, onun sanatının önemli bir özelliğidir. Bu deformasyonlar genellikle insan vücudunun normal anatomisinden sapmalar olarak algılanabilir. Marin, figürlerini oluştururken bilinçli bir şekilde bu deformasyonları kullanır ve bu, onun eserlerine güçlü bir ifade ve karakteristik bir tarz kazandırır. Deformasyonlar, insan figürlerindeki sıra dışı özellikler veya belirgin vurgular aracılığıyla gerçekçilikten uzaklaşma eğilimindedir. Bu, izleyiciye olağandışı bir bakış açısı sunar ve Marin'in eserlerine derinlik ve dikkat çekicilik katar. Bununla birlikte, Marin'in deformasyonları sadece dışsal bir özellik olarak değil, aynı zamanda insan deneyimi, duygular ve kimlik gibi içsel konuların bir yansıması olarak da okunabilir. Bu deformasyonlar, insanın iç dünyasını, kırılmağını veya gücünü, bazen acı veren bir gerçeklikle ortaya koymak için kullanılabilir. Resimlerinde de bu benzersiz tarzını sürdüren Marin, heykellerinde olduğu gibi deformasyonları kullanarak izleyiciye olağanüstü ve etkileyici bir sanat deneyimi sunar. Bu, onun eserlerinin güçlü, çarpıcı ve tanınabilir olmasını sağlar.

### **Takashi Murakami**

Japon kökenli çağdaş bir sanatçı olan Takashi Murakami, resim, heykel ve animasyon gibi birçok farklı disiplinde çalışmalar yapmaktadır. Otuzlu yaşlarının başında, otaku (anime ve manga hayranları) kültüründen etkilenerek çalışmalarına başlamıştır. Murakami, bu kültürü pop art ile harmanlamış ve yeni bir stil oluşturmuştur. Sanat eserlerinde, Japon pop kültürü, geleneksel sanat ve çağdaş sanat unsurlarını harmanlayarak eşsiz eserler oluşturmayı hedefler (Artlife, 2023). Japonya'da Neo-pop sanat hareketinin öncü isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Murakami'nin sanat eserleri, onun olağanüstü yaratıcılığı ve hayal gücünün bir yansımasıdır. Sanatı, canlı renkleri, çarpıcı desenleri ve dikkat çekici figürleriyle bilinir.



**Görsel 19.** Takashi Murakami, “Flower Matango”, 2006.

Takashi Murakami, “Flower Ball”, T. Ü. Y. B., 2002.

Kaynak: (<https://www.wikiart.org/en/takashi-murakami/flower-matango-2006>)

(<https://www.wikiart.org/en/takashi-murakami/flower-ball-2002>)

Murakami'nin eserleri, ilk bakışta dikkat çeker. Çalışmalarındaki sevimli çizgi film karakterleri, Japon geleneksel resimleri ve mitolojik unsurları içerir. Bu unsurlarla sanatçı, kendi yaratıcılığına dayanan bir evren yaratmıştır. Murakami, oluşturduğu bu tarz ile Japonya'nın geleneksel sanat tekniklerini yeniden yorumlayarak yeni bir akım geliştirmiştir. Sanatçı, "Superflat" adını verdiği bu sanat akımıyla pop kültür ve çağdaş sanatın öğelerini birleştirerek özgün bir tarz ortaya koyar (Papgift, 2023).



**Görsel 20.** Takashi Murakami, “Mr. Wink”, Plastik, 2000.

Takashi Murakami, “Kaikai Kiki News”, T. Ü. Y. B., 2001.

Kaynak: (<https://www.artnet.com/artists/takashi-murakami/mr-wink-a-cEbgRBzq8ZvcUts3a8Shg2>)

(<https://www.wikiart.org/en/takashi-murakami/kaikai-kiki-news-2001>)



**Görsel 21.** Takashi Murakami, “Flowers”.

Takashi Murakami, “Me and Double DOB”, 64 x 64 cm, T. Ü. Y. B., 2013.

Kaynak: (<https://www.p55.art/en/blogs/p55-magazine/takashi-murakami-pop-culture-and-traditional-japanese-art>)

(<https://www.artsy.net/artwork/takashi-murakami-me-and-double-dob-12>)

Murakami, Japon kültüründe olduğu gibi dünya sanatı için de eşsiz bir sanatçıdır ve eserlerini renklerle ve karikatüristik öğelerle zenginleştirerek dikkatleri üzerine çeker. Sanatçının ustalığı hem heykellerinde hem de resimlerinde büyüleyici bir şekilde ortaya çıkar. Her bir eserinde, Murakami'nin sanatsal ifade biçimi, göz alıcı renk paletleri ve çarpıcı karikatürlerle birleşir. Figürlerin canlılığı ve enerjisi, izleyicilere güncel konulara atıfta bulunurken aynı zamanda derin bir anlam katmaktadır. Heykelleri, üç boyutlu formlarda ustalıkla yaratılmıştır ve görenleri çağdaş sanatın büyüleyici bir dünyasına davet eder. Resimlerinde ise, detaylı arka planlar, izleyicilere eğlenceli seyir zevki sunarken hayal güçlerini harekete geçirir ve görsel bir hikâye anlatır. Murakami'nin eserleri, sanatseverlere renk, canlılık ve eğlence dolu bir deneyim sunarken aynı zamanda çağdaş sanatın gücü ve anlamı hakkında düşündürür.

## SONUÇ

Sanat dünyasında resim ve heykel disiplinlerinin paralel gelişimi, sanatçıların yaratıcılıkta engin bir spektrumda ilerlemesine olanak sağlamıştır. Sanatçılar genellikle bu disiplinlerin birinde uzmanlaşma eğiliminde olsalar da bazı sanatçılar, hem heykelin dokunsallığını ve üç boyutlu derinliği hem de resmin ifade özgürlüğünü ve iki boyutlu dünyasını ustalıkla bir araya getirmişlerdir. Bu çok yönlü yaklaşım, sanat dünyasında bir ilham kaynağı olmuş ve sanat eserlerinin geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesine olanak tanımıştır. Bunun yanında söz konusu sanatçılar üzerinden gerçekleşen bu birliktelik, sanat dünyasında yeni ufuklar açılmasına ve gelecek nesiller için sınırsız olanaklar sunulmasına olanak sağlamıştır. Bu yaklaşım, sanat dünyasında yenilikçi eserlerin sürekli olarak ortaya çıkmasına yol açmakta, bu da sanatın evrimsel ve ilgi çekici bir yolculuğunu beraberinde getirmektedir.

### Etik İlkeler

Bu çalışma etik kurul izni gerektirmemektedir.

### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma kapsamında iki yazar da ortak katkı sağlamıştır.

### Çatışma Beyanı

Bu makalenin yazarları herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması içerisinde değildir.

### KAYNAKÇA

- Akalın, T. (2013). Avrupa'da ortaya çıkan dışavurum akımının Türk resim sanatına etkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 163-177.
- Arnheim, R. (2023). *The genesis of a painting: Picasso's Guernica*. University of California Press.
- Aydın, B. (2021). Salvador Dali'nin kanayan gülleri. *Sanat Dergisi*, (37), 1-24.
- Baigell, M. (2018). *A Concise History Of American Painting And Sculpture: Revised Edition*. Routledge.
- Bann, S. (2017). Reading back from Experimental Painting. *Interdisciplinary Science Reviews*, 42(1-2), 54-65.
- Barnett, C. (2022). Criticism as self-analysis. *History of the Human Sciences*, 35(2), 219-228.
- Başbuğ, T. (2012). Çağdaş Türk resim sanatında at tasvirleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(05), 282-306.
- Burunsuz, M. (2018). Mehmet Güteryüz Eserlerinde Figür ve Mekân Çözümlemeleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(51), 1315-1318.
- Card, E. B., Mauch, J. T., & Lin, I. C. (2021). Learner drawing and sculpting in surgical education: a systematic review. *Journal of Surgical Research*, 267, 577-585.
- Çeliker, M. (2017). Tipografinin görsel bir öge olarak resimde kullanımı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(37), 2543-2556.
- Cole, B. (2018). *The Renaissance artist at work: from Pisano to Titian*. Routledge.
- Domingo, I., & Chieli, A. (2021). Characterizing the pigments and paints of prehistoric artists. *Archaeological and Anthropological Sciences*, 13(11), 196.
- Downey, W. (2021). Rebooting the art-and-technology movement: a review of W. Patrick McCray's Making Art Work: How Cold War Engineers and Artists Forged a New Creative Culture. *Interdisciplinary Science Reviews*, 46(4), 716-734.
- Frank, E. (2009). Jeff Koons: In His Space. *The Journal of Undergraduate Research*, 7(1), 18-31.
- Gürpınar, Ö. (2019) "Çağdaş Sanatta Nesnelerin Ticarileştirilmesi Sorunsalı: Jeff Koons Örneği". *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 38, 489-496. doi:10.7816/ulakbilge-07-38-03
- Hyman, T. (2022). *Sienese painting*. Thames & Hudson.
- Karaman Güvenç, B. (2021). Bilim sanat birleşiminde sanatsal uygulama yolları. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(61), 891-900.
- Mather, F. J. (2023). *A History of Italian Painting*. Good Press.
- Nagy, Z. Z. (2018). Painting and the eye. *Developments in Health Sciences*, 1(1), 2-9.
- Oggusto (2023). *Jeff Koons hayatı eserleri ve bilinmeyenleri*. <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/jeff-koons-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>

Özkendirci, B. (2017). *Tekstil&Heykel Tekstil Sanatında Çok Yüzelilik ve Heykel İlişkisi*. İstanbul, Lap Publishing.

Salderay, B., & Çıracıoğlu, Y. (2020). At simgesinin anlamı ve Süleyman Saim Tekcan resimlerindeki yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (26), 101-114.

Szubielska, M., & Ho, R. (2022). Greater art classification does not necessarily predict better liking: Evidence from graffiti and other visual arts. *PsyCh Journal*, 11(5), 656-659.

Titmarsh, M. (2017). *Expanded Painting: Ontological Aesthetics and the Essence of Colour*. Bloomsbury Publishing.

Ukim, I. (2019). Innovative wood sculpture in seamless detachable assemblage: An overview. *Graspact Journal of Arts and Technology*, 1(2), 29-40.

### İnternet Kaynakları

Artlife. (2023, Kasım 28) What is superflat?: a guide to Takashi Murakami's art movement. <https://www.artlife.com/news/what-is-superflat-a-guide-to-takashi-murakamis-art-movement>

Artrtv. (2023, Aralık 25). Çağdaş Erçelik, portre. <https://www.arttv.com.tr/sanatcilar/diger/portre-cagdas-ercelik>

Evoke Contemporary. (2023, Aralık 20). About Javier Marín. <https://evokecontemporary.com/Artists/javier-marin.html>

Hakyemez, A. G. (2023, Aralık 25). Çağdaş Erçelik söyleşisi. <https://www.aysegulayhakyemez.com/2013/08/cagdas-ercelik-sanatcilari-hep-cok-buyuk-bir-mutlulugu-yasayan-insanlar-olarak-hayal-ettim-onlarin-yasadigi-mutluluga-ulasabilmek-icin-sanat-yapmaya-calisiyorum.html>

Javiermarin, (2024, Ocak 5). About Javier Marín. <https://javiermarin.com.mx/en/about-2/>

Oggusto. (2023, Aralık 20). Jeff Koons: hayatı, eserleri ve bilinmeyenleri <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/jeff-koons-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>

Papgift. (2023, Aralık 15). Takashi Murakami kimdir? Hayatı ve eserleri. <https://www.papgift.com/takashi-murakami/>

### EXTENDED ABSTRACT

Throughout the history of art, artists have developed different visual disciplines and used various materials. Among these disciplines, painting and sculpture in particular have come to the fore as the main art languages and have gained a prominent position in the art world. Although artists usually specialize in one of these disciplines, some have been interested in both painting and sculpture. The fact that artists are interested in both sculpture and painting offers significant advantages in terms of artistic expression and creativity. This versatility gives artists a broad perspective and allows them to create original and innovative works by combining different art disciplines. Artists who create works in both sculpture and painting gain a deep experience in technical skills and aesthetic understanding. This enhances their ability to work with different materials, successfully combine three-dimensional and two-dimensional art forms, and solve creative problems in a variety of ways. In addition, these artists gain a deep knowledge of achieving aesthetic balance in artistic works, managing the complexity of composition and applying color theory.

In the history of art, artists have developed different visual disciplines using a variety of materials. In particular, painting and sculpture have gained a prominent position in the art world and evolved as disciplines that feed and inspire each other. By exploring the relationship between these disciplines, artists have created various and impressive forms of expression and enriched the art world. For example, although Picasso never studied sculpture, he made a unique contribution to the art world by being influenced by African sculptures at the beginning of cubism. Artists tend to explore different themes, styles or movements in both sculpture and painting. In sculpture, anatomical studies seem to have a significant influence on how the human form is depicted in painting. This interaction has contributed to the formation of new perspectives in the art world by transferring the experiences of artists to different fields.

Although painting and sculpture are different disciplines, they share many similarities. In both disciplines, emotional and semantic expressions can be revealed by using various materials. While painting is expressed using color and texture, sculptures exist with their physical shapes and forms. In both disciplines, ideas, emotions and aesthetics are expressed through visual means. Although artists have generally chosen the most appropriate technique for their creative vision and created professional works in that field, some have produced unique works in both disciplines. Artists such as Leonardo da Vinci, Michelangelo, Edgar Degas, Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, Alberto Giacometti, Claude Monet, Constantin Brancusi, Salvador Dali, Jackson Pollock are among the prominent names in this regard. These artists created unique works by combining their experiences in different disciplines.

This helps artists gain a unique identity by creating depth, diversity and originality in their works. As in the past, many artists today have created a consistent style and style in their works by operating in the art of painting and sculpture. Contemporary artists such as Süleyman Saim Tekcan, Mehmet Gülerüz, Çağdaş Erçelik, Jeff Koons, Javier Marin and Takashi Murakami are among the prominent names in this field. In this context, this study aims to examine the themes, techniques and stylistic characteristics of these artists' works.



## ARŞİV BELGELERİNE GÖRE İSTANBUL TEVFİKİYE CAMİİ’NİN İNŞA VE TAMİRATI

*According to Archive Documents, Istanbul Tevfikiye Mosque Construction and Repair*

Musa Alpboğa<sup>1</sup>, Şenay Özgür Yıldız<sup>2</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<p><i>Araştırma Makalesi</i></p> <p><i>Gönderilme:</i> 31 Temmuz 2024</p> <p><i>Kabul:</i> 22 Ağustos 2024</p> <p><i>Yayın:</i> 25 Ağustos 2024</p> <p><i>Anahtar kelimeler:</i> 19.yy. Arşiv Belgeleri, İstanbul, İnşa, Tamirat, Tevfikiye Camii</p>	<p>Tevfikiye Camii, 19.yüzyılın ortalarında kubbeler ve minareler şehri İstanbul’un Beşiktaş ilçesinde Arnavutköy semtinde inşa edilmiş tarihi bir ibadet mekanıdır. “Arnavutköy Camii” ve “Akıntı Burnu Camii” olarak da isimlendirilen yapı, farklı zamanlarda yıpranma, deprem ve fırtına gibi doğal sebeplerden dolayı tahribata uğrayarak “müceddeden inşâ” ve “ta’mîr” edilmiş bir eserdir. Osmanlı Arşivleri’nde yapmış olduğumuz araştırmalarda arşiv belgelerinin arasında yapının geçirmiş olduğu tamiratlar ile ilgili birçok resmi vesika tespit ettik. Bu belgeler, caminin ve müstemilatının inşası, kullanılan malzemeler, yapılan harcamalar, bulunduğu mevki, inşa ettirenin, kalfasının ve ait olduğu vakfın ismi, caminin tamiratları ile ilgili belgelerdir. Çalışmanın amacı bu belgeler ışığında elde edilen bilgileri yerinde yapılan incelemelerle karşılaştırarak Tevfikiye Camii’nin inşaat tarihini aydınlatmaktır. 1832 tarihinde Avanes Kalfa tarafından müceddeden/yeniden inşa edilen cami-i şerifin farklı zamanlarda münhedim olan minare külâhı, imam meşrutahaneleri, kurşunları ile çeşitli mahallerinin tamir edildiği tespit edilmiştir.</p>
Article Information	Abstract
<p><i>Research Article</i></p> <p><i>Received:</i> July 31, 2024</p> <p><i>Accepted:</i> August 22, 2024</p> <p><i>Published:</i> August 25, 2024</p> <p><i>Keywords:</i> 19th Century Archive Documents, Istanbul, Construction, Repairs, Tevfikiye Mosque</p>	<p>Tevfikiye Mosque is a historical place of worship built in the mid-19th century in the Arnavutköy district of Beşiktaş district of Istanbul, the city of domes and minarets. The building, also called "Arnavutköy Mosque" and "Akıntı Burnu Mosque", is a work that was "built from the beginning" and "repaired" after being damaged at different times due to natural reasons such as weathering and earthquake and storms. In our research in the Ottoman Archives, we found many official documents regarding the repairs the building had undergone among the archive documents. These documents are documents related to the construction of the mosque and its outbuildings, the materials used, the expenses made, the location where it is located, the name of the person who built it, the name of his journeyman and the foundation to which it belongs, and the repairs of the mosque. The aim of the study is to shed light on the construction history of Tevfikiye Mosque by comparing the information obtained in the light of these documents with on-site examinations. It has been determined that the minaret cone, imam's lodges, bullets and various parts of the Mosque, which was reconstructed/reconstructed by Avanes Kalfa (Headworker) in 1832, were repaired at different times.</p>

**Kaynak/Cite:** Alpboğa, M. & Özgür Yıldız, Ş. (2024). Arşiv belgelerine göre İstanbul Tevfikiye Camii’nin inşaa ve tamirati. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 160-184.

 **iThenticate**  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Öğretmen, Safranbolu Fatih Sultan Mehmet Fen Lisesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Programı, [alpbogamusa@gmail.com](mailto:alpbogamusa@gmail.com), ORCID: 0000-0003-0564-1491

<sup>2</sup> Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, [senay.ozgur@deu.edu.tr](mailto:senay.ozgur@deu.edu.tr), ORCID: 0000-0001-9771-0516

## GİRİŞ

Araştırma ve incelemelerimiz esnasında Arşiv belgelerine göre Tefikiye Camii'nin onarım ve tamiratı hakkında müstakil bir çalışmanın yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu makale ile alandaki boşluk doldurulmaya çalışılmış; Türk-İslam mimarisine, Türk tarihine ve Türk kültür araştırmalarına katkı sağlanarak yapının daha iyi anlaşılmasına ve korunmasına yardımcı olmak hedeflenmiştir. Böylece Tefikiye Camii'nin onarım ve tamiratına dair eksik bilgiler ortaya çıkarılarak ilgili araştırmacılar için önemli bir kaynak oluşturulması amaçlanmıştır.

Tefikiye Camii, İstanbul'un Beşiktaş ilçesinde, Bizans döneminde Hestai ya da Horasmota diye adlandırılan ve dini bir merkez olan (Tetikol, s.6) Arnavutköy'ün Boğaziçi mevki İskelebaşı'nda inşa edilmiş tarihi bir yapıdır (Görsel 1).



**Görsel 1.** İstanbul Boğaziçi'nin Haritası.

Kaynak: (<https://www.openstreetmap.org>).

17. yüzyılda yaşamış olan Evliya Çelebi yazmış olduğu seyahatnamesinde Arnavutköy kasabasında yaşayan halkı: “Ekmeğinin ve peksimetinin beyaz, Yahudilerinin sahib-i zevk ve ehl-i saz, Rum Hristiyanlarının kavmi-i laz, cemaati Müslim'in gayet az” olarak tanımlayarak kasabada cami, mescit, medrese, mektep ve imaretin olmadığına vurgu yapmıştır (Zıllı, 2016, s.464). Ekseri nüfusunun Rum, Ermeni ve yabancıların oluşturduğu Arnavutköy'e (Tetikol, n.d. s.7) 19. yüzyıldan itibaren Türkler yoğun bir şekilde yerleşmeye başlamıştır (Nayır, 1978, s.159–178). Tefikiye Camii, Kebir Karakolhanesi ile beraber 'Mesfur' olarak adlandırılan Hekim Desil isimli gayrimüslimin yalısının yerine inşa edilmiştir (Arslan, 2019, s.68), (Görsel 2-3).

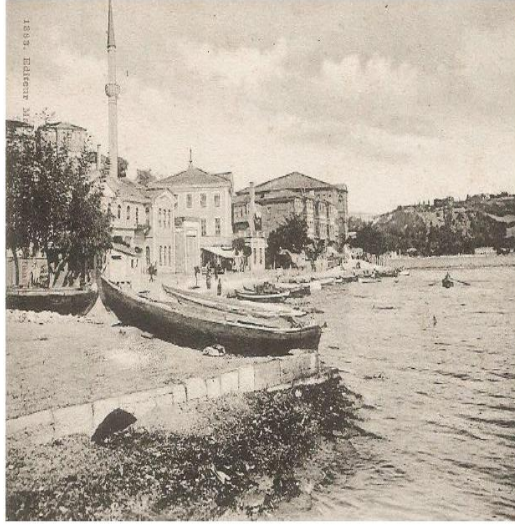
Tefikiye Camii, taçkapısındaki kitabesine göre 1832 tarihinde Sultan II. Mahmud tarafından yaptırılmıştır (Öz, 1997, s.66). Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'ndeki 30 Kasa Numaralı 30 Kasım 1832 tarihli Tefikiye Cami-i Vakfiyesi, Sultan II. Mahmud'a aittir (Bayram, 1983, s.155). Osmanlı devrinde dördüncü sınıf kürsü şeyhlerinin görev yaptığı Selatin Camileri'nden olan Tefikiye Camii (Akbalık, 2014, s.14), “Arnavutköy Camii” ve “Akıntı Burnu Camii” olarak da isimlendirilmektedir (kulturenvanteri.com, 2024). 19. yüzyılda Sultan Abdülmecid tarafından selamlık törenlerinin yapıldığı camiler arasında (B.O.A., İ.DH., 1287/101286) da olan cami-i şerif (Sunay, 2013, s.144); dini öneminin yanı sıra siyasi bir öneme de haiz olmuştur.

Bazı kaynaklarda (Tetikol, n.d., s.18 ; Arslan, 2019, s.68 ; Metin, 2010, s.55) caminin Sultan II. Mahmud tarafından oğlu Şehzade Tefik için yaptırıldığı ifade edilse

de tarihi kaynaklarda ve arşiv belgelerinde bu bilgiyi teyit edecek veriye rastlamadığımızı ifade etmek isteriz.



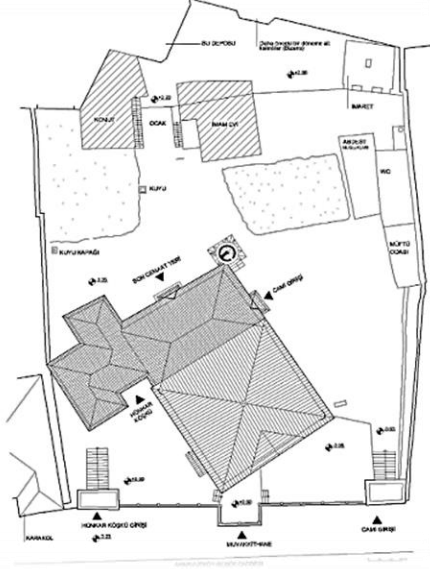
**Görsel 2.** Rumeli Ciheti Haritasında Tefikiye Camii.  
Kaynak: (Ünal, 2011, s.110)



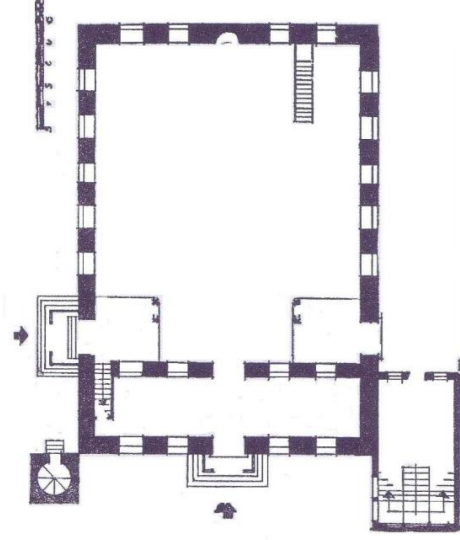
**Görsel 3.** Tefikiye Camii, Arnavutköy, Max Fruhterman 1883.  
Kaynak: (Ansel, 2016, s.115)

Kuzey-güney yönlü dikdörtgen bir harim ve harimin kuzeyinde bulunan son cemaat revakından oluşan cami, içten düz ahşap tavan ile örtülü bir harime sahiptir. Son cemaat yerinin doğu cephesinin kuzey ucunda kare kaideli çokgen minaresi bulunmaktadır. Caminin kuzeybatısında ise iki katlı hünkar mahfili yer almaktadır (Görsel 4, 5), (Çetinaslan, 2012, s.194-17).

Fevkani kuruluşteki caminin duvarları ve silindirik minaresi kargir olarak, çatısı ise ahşap malzeme ve metal askı elemanları kullanılarak inşa edilmiştir. Ahşap malzemede meşe, ladin ve köknar ağaçlarının tercih edilmiş olduğu dikkat çekmektedir (Ökten et al., 2023, s.1-7).



**Görsel 4.** Tevfikiye Camii Vaziyet Planı-  
KTVKK Arşivi.  
Kaynak: (Ünal, 2011, s.112)



**Görsel 5.** Tevfikiye Camii Planı.  
Kaynak: (Metin, 2010, s.257)

## YÖNTEM

Osmanlı Arşiv kayıtları nitel bir veri olarak evrak/belge kapsamında değerlendirilmektedir. Evrak ve belgelerin bilimsel çalışmalarda kullanılabilmesi için içeriğinin iyi bir şekilde bilinmesi gerekmektedir. Bundan hareketle yapmış olduğumuz anahtar kavram taraması ve Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı online belge tarama sisteminde gerçekleştirdiğimiz araştırmalar sonucunda Tevfikiye Camii (Görsel 6) ile ilgili 19.yy.'dan 20.yy. başına kadar tarihlendirebileceğimiz 28 adet arşiv belgesi tespit edilmiştir. Tarafımızdan titizlikle okunan bu belgelerden en erken tarihli 22 Eylül 1831, en geç ise 7 Ağustos 1906 tarihli dir.



**Görsel 6.** Tevfikiye Camii, Genel Görünüm.

## BELGELERİN TAHLİLİ

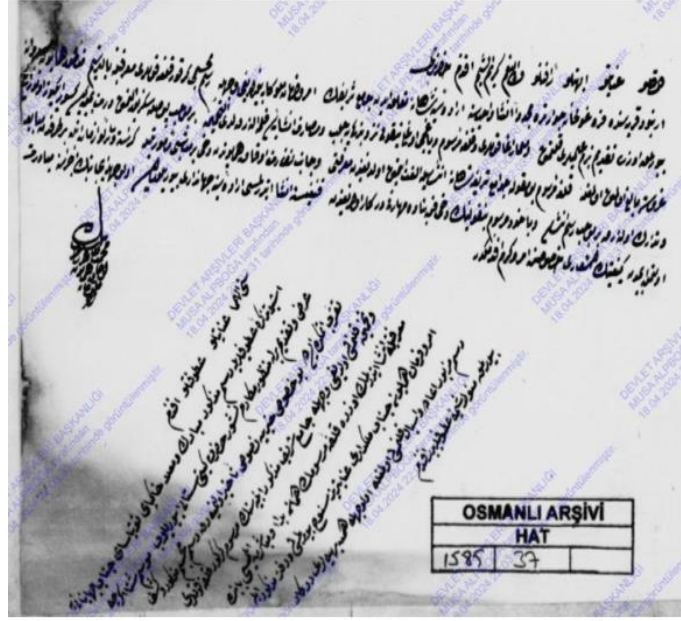
Tevfikiye Camii ile ilgili arşiv okumalarımız sırasında tespit ettiğimiz 28 adet vesika, 17 farklı zaman aralığında gerçekleştirilen inşa ve tamirat faaliyetlerini kapsamaktadır. Arnavutköy’de Karakolhane (Görsel 7) civarında bulunan ve Padişah II. Mahmud tarafından yeniden inşa ve ihyası emredilen bir “Câmi-i Şerîf” ten bahsedilmektedir (Tablo 1). Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı online belge tarama sistemindeki özetinde: herhangi bir tarih bulunmayan ve bir sayfadan oluşan belge, arşiv uzmanı tarafından 22 Eylül 1831 olarak tarihlendirilmiştir. Bu belgeye göre: caminin inşa ve ihyasının **Krikor Kalfa** marifetiyle 864.5 kîse 232 kuruş karşılığında yapılmasının kararlaştırılmış olduğu anlaşılmaktadır. Belgede: “...Arnavut Karyesi’nde Karakolhâne civârında müceddeden inşâ ve ihyâsına *irâde-i seniyye-i şahaneye taalluk eden câmi-i şerîfin...*” şeklinde tanımlanan yapının, Tevfikiye Camii olması kanaatimizce kuvvetle muhtemeldir (Görsel 8).



**Görsel 7.** Arnavutköy Karakolu, Genel Görünüm.

**Tablo1.** B.O.A., HAT, 1585/37

Cami İsmi	İnşa Ettiren	Mevkii	Caminin Tamirâtı	Kalfa	Masraf	H
Müceddeden inşâ ve ihyâsına	<i>İrâde-i Şahâneye taalluk eden</i>	Arnavut Karyesi’nde	“...Keşfi tahmîn kılınmış olduğu veçhiyle Câmi-i Şerîf-i mezkûr ebniyesinin	Krikor Kalfa	864.5 kîse 232 kuruş	14-04-1247
<i>İrâde-i Şahâneye taalluk eden</i>	<i>Câmi-i Şerîfin emr-i fermân-ı mülükâneye</i>	Karakolhane civârında	mersûm Krikor Kalfa kulları mârifetiyle inşâ ettirmek üzere kalfa-yı mersûmun bede’ ve mübâşeret ettirilmesi...”			
Câmi-i Şerîf	<i>olduğu veçhiyle</i>					




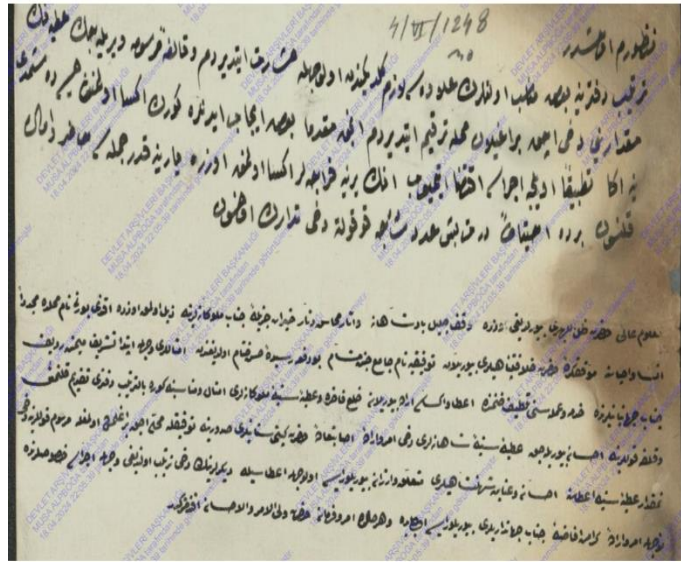
**Görsel 8.** Arşiv Belgesi.

Kaynak: (B.O.A., HAT, 1585/37)

29 Ekim 1832 tarihli belgede (Tablo 2) Padişah II. Mahmud tarafından *müceddeden ihyâsı* buyrulan Tevfikiye Camii'nin Hademesine, Bina Katibine, Muhasebecisine, Kalfasına, İşcisine, Hamamcıbaşına, Ustasına, Kârhanecisine, Duvarcıbaşıcısına, Taşcıbaşıcısına, Sıvacıbaşıcısına, Nakkaşbaşıcısına, Lağımçıbaşıcısına, İrgatbaşına, Kaldırmıçbaşına ve Ebniye amelesine verilen hediyelerin miktarı hakkında bilgiler mevcuttur. Caminin kalfası **Avanes Kalfa**'ya 3.000 kuruş hediye edilirken diğer meslek gruplarıyla beraber verilen toplam atıyyenin 21.000 kuruşa ulaştığı görülmektedir (Görsel 9).

**Tablo 2.** B.O.A., İE.HAT, 6/612.

Câmi İsmi	Mevkii	Câminin Ta'mirâtı	Kalfa	Masraf	H
Tevfikiye Câmi-i Şerîfi	Akıntıburnu nâm mahalde kâin	“...Müceddeden ihyâ buyrulmuş olan câmi-i Şerîfin hudemâsına (İmam, müezzin, kayyım vs.), kâtib-i ebniyeye, mu'temede, Avanes kalfaya (3.000 kuruş), ameleye, hamamcıbaşına, ustaya, kârhâneciye, duvarcıbaşına, taşcıbaşına, sıvacıbaşına, nakkaşbaşına, lağımçıbaşına, ırgatbaşına, kaldırmıçbaşına, Ebniye amelerine vs. tertîb olunan atıyyenin keyfiyeti...”	Avanes Kalfa  (Şık, n.d., s.10).	21.000 kuruş	04-06-1248



**Görsel 9.** Arşiv Belgesi'nin Son Sayfası.

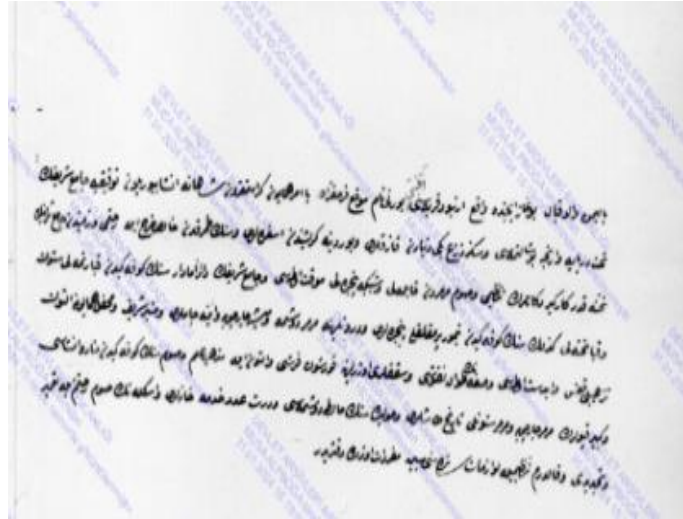
Kaynak: (B.O.A., İE.HAT, 6/612)

B.O.A., EV.d..., 9658 numaralı arşiv belgesi (Tablo 3) 9 Aralık 1832 ve 4 Aralık 1832 tarihli, içeriği aynı olan ve birbirini tamamlayan 12 sayfalık bir müfredat defteridir. Bu belgeden, Tefikiye Camii'nin II. Mahmud tarafından 4 Aralık 1832 tarihinde 959.966.5 kuruşa **Avanes Kalfa**'ya yeniden inşa (müceddeden inşâ) ettirildiği anlaşılmaktadır (Görsel 10).

Tevfikiye Camii'nin yeniden inşası yarı taş yarı ahşap malzeme kullanılarak Padişah II. Mahmud'un emri ile gerçekleştirilmiştir. Yeniden inşa esnasında; deniz tabanına kadar boşaltması ve 8 zirâ' (yaklaşık 6 metre) yeni dünyadan (Amerika) kazıkları ve bordina? girişinden ızgaraları ve taş kütükten halis harç ile rıhtım ve zeminden caminin altına kadar yarı taş yarı tuğladan dükkanların tanzimi saf mermerle kaplanmış ve muvakkithane odasının pencere şebekeleri, caminin demir parmaklı pencereleri, içinin mermer döşemeleri, ayna gibi olan meşe çerçevesi camları, minberi, altın yıldız kafesli hünkar mahfili ve abdest odası, sofanın tavan süslemeleri, çatının üzerindeki kurşun kaplaması, altın yıldızlı alemleri, minare inşası, caminin büyük kapılarının mermer çerçevesi ile mermer sütunlu tarihi taşları, avlu döşemesi, dört adet hademe odası, iskele rıhtımı, kaldırım tanziminin tamir ve tecdidi gerçekleştirilmiştir (B.O.A., EV.d..., 9658; B.O.A., EV.d..., 9659). Müfredat defterlerinde çeşitli türden keresteler (enva' kerâste), çivi (mismâr), taş (ahcâr), tuğla, boya ve çeşitli malzemeler ile amele ücretleri (ucûrât-ı amele) ile ilgili ayrıntılı bilgiler de mevcuttur.

**Tablo 3.** B.O.A., EV.d..., 9658.

Cami İsmi	Mevkii	Caminin Tamirati	Kalfa	Masraf	H.
Tevfikiye Câmi-i Şerifi	Boğaziçi 'nde vâki' Arnavut Karyesi Akıntıbu rmu'nda <i>Bâ emr-i Hümâyû n-1 Kerâmet- i Makrûn-1 Şâhâne inşâ buyurduğ u</i>	“Boğaziçi, Arnavutköy Akıntıburnu'nda ki Tevfikiye Câmiî ile deniz arasında inşâ edilecek kargir dükkânlar ve düzenleme için müfredat defteri. Bi'l-yümn ve'l-ikbâl Boğaziçi'nde vâki' Arnavud Karyesi Akıntıburnu nâm mevki'-i ferah-fezâda ba-emr-i hümâyûn kerâmet-makrûn-ı şâhâne inşâ buyrulan Tevfikiye Cami'-i şerifin taht-ı deryaya varınca boşaltması ve 8 zirâ' Yenidünya'dan kazıkları ve bordina? kirişinden ızgaraları ve seng-i tomrukdan hâlis harc ile rıhtımı ve zeminden Câmi-i Şerîfin tahtına kadar kârgîr dükkânların tanzîmi ve som mermerden kaplamalı ve şebekiye pencerele muvakkit odası ve Cami'-i şerifin dâiren-mâdâr seng-i kûfekîden kabartmalı sütun ve kaba tahtalı kezalik seng-i kûfekîden timur parmaklıklı pencereleri ve derûnlarına mermer döşeme ve meşe çârçûbe ve ayna camları ve minber-i şerif ve mahfil-i hümâyûn altun tezhibli kafes ve abdest odası ve sofanın tavan nükûşî ve sakafları üzerlerine kurşun ferşi ve altun ile müzehheb alem ve som seng-i kûfekîden minâre inşâsı ve kebîr kapuların mermer çârçûbe ve mermer sütunlu tarih taşları ve havlide seng-i Malta döşemesi dört adet hademe hâneleri ve iskelenin som rıhtım ile ta'mîr ve tecdîdi ve kaldırım tanzîmiyle levâzımât-ı sâiresini mübeyyin müfredât üzre defteridir...”	Avanes Kalfa Kalfa	959.96 6.5 kuruş	16-07-1248

**Görsel 10.** Arşiv Belgesi.

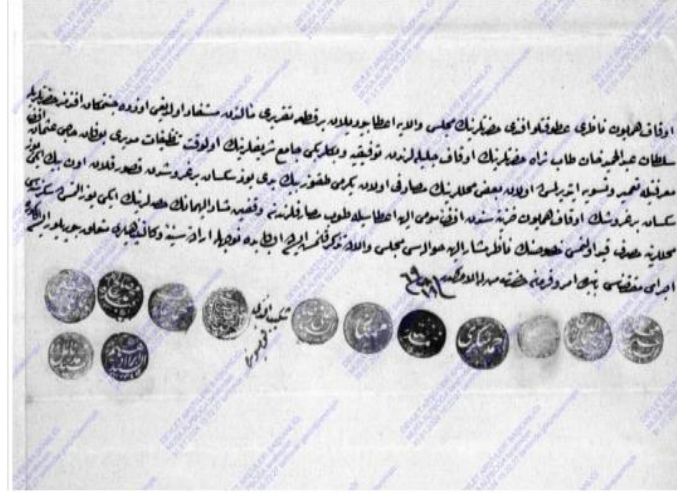
Kaynak: (B.O.A., EV.d..., 9658)

28 Şubat 1853 tarihli belge Tevfikiye ve Beylerbeyi camilerine ait bir tamirat belgesidir (Tablo 4). Bu belgeden, Sultan Abdülhamit Han'ın Evkaf-ı Celilesi'ne ait olan her iki caminin bazı yerlerinin Tenzîfat Müdürü Hacı Osman Efendi tarafından 29.781 kuruşa tamir ve tesviye edildiğini öğrenmekteyiz (Görsel 11).



**Tablo 4.** B.O.A., İ..MVL. 265/10076.

Cami İsmi	Vakfı	Caminin Tamiratu	Kalfası	Tutar	H
Tevfikiye Câmi-i Şerifi, Beylerbeyi Câmi-i Şerifi	Sultan Abdülhamit Han Evkâf-ı Celîlesi	“...Câmi-i Şeriflerin bazı mahallerinin ta‘mîri...”	Tenzîfât Müdürü Hacı Osman Efendi mârifetiyle ta‘mîr ve tesviyesi	29.781 kuruş	19-05-1269

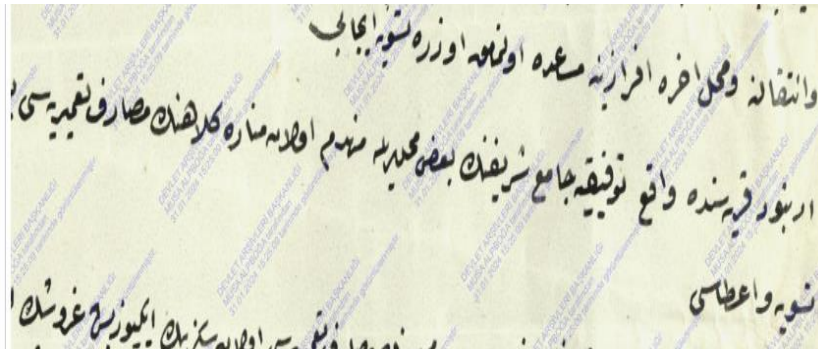
**Görsel 11.** Arşiv Belgesi.

Kaynak: (B.O.A., İ..MVL. 265/10076)

26 Ağustos 1857 ve 10 Ağustos 1858 tarihli tamirat belgesidir (Tablo 5). Arnautköy’de bulunan caminin bazı yerleri ile yıkılmış olan minare külâhının 79.700 kuruşa tamir edildiği görülmektedir (Görsel 12).

**Tablo 5.** B.O.A., A.}AMD., 80/93

Cami	Mevkii	Caminin Tamiratu	Tutar	H.
Tevfikiye Câmi-i Şerifi	Arnavut karyesi’nde vâki	“...Câmi-i Şerifin bazı mahalleriyle münhedim olan minâre külâhının masârif-ı ta‘mîriyesi...”	79.700 kuruş	05.01.1274

**Görsel 12.** Arşiv Belgesi

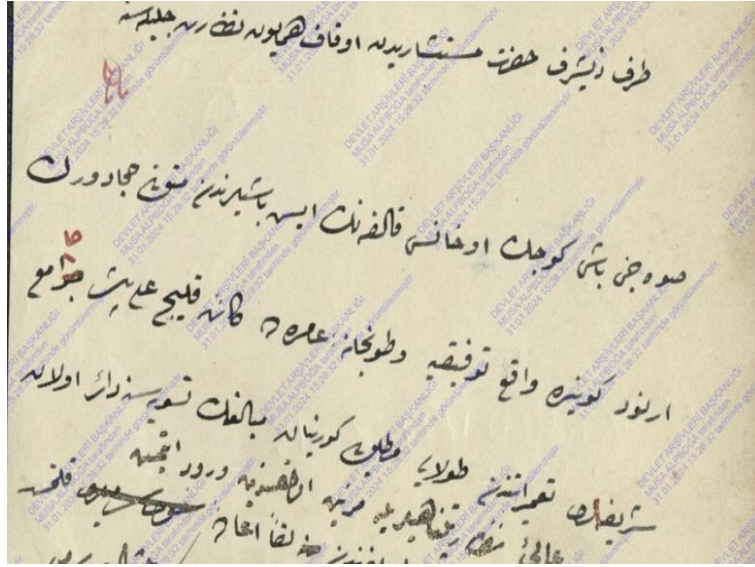
Kaynak: (B.O.A., A.}AMD., 80/93)

28 Mayıs 1861 tarihli Tevfikiye Camii ve Kılıç Ali Paşa Camii’ne ait bir belgedir (Tablo 6). Sıvacıbaşı Küçük Ohannes Kalfa’nın müteahhidi **Haçador Kalfa**’nın bu iki

caminin tamiratından alacağı ile ilgili olduğu anlaşılan bu belgede alacak miktarı ile ilgili herhangi bir bilgi mevcut değildir (Görsel 13).

**Tablo 6.** B.O.A., A.}MKT.NZD, 354/22.

Cami	Mevkii	Caminin Tamiratu	Kalfa	H.
Tevfikiye Câmi-i Şerifi, Kılıç Ali Paşa Câmi-i Şerif	Arnavutköyü'nde vâki', Tophane-i Amire'de kâin	“...Sıvacıbaşı Küçük Ohannes Kalfa'nın işbaşlarından müteahhidi Haçador'un Arnavutköy'ünde vâki' Tevfikiye ve Tophane-i Amire'de kain Kılıç Ali Paşa Câmi-i Şerifinin ta'mirâtından dolayı matlûb görünen mübâliğin tesviyesi...”	Haçador Kalfa -	18-11-1277



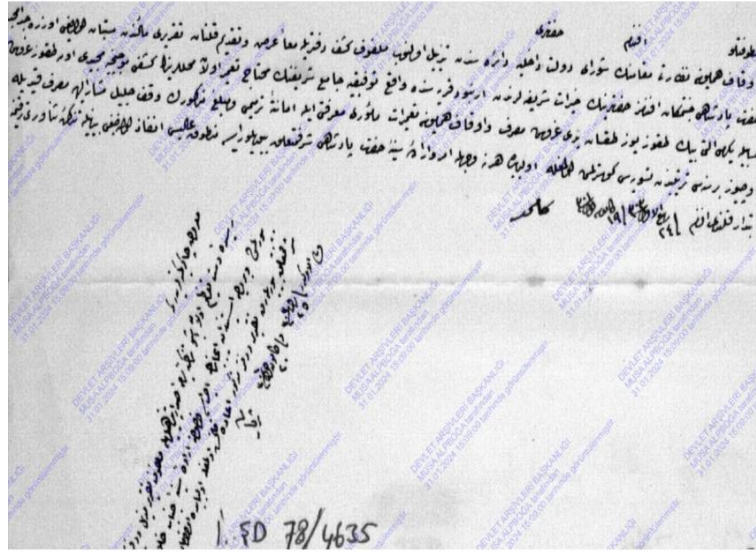
**Görsel 13.** Arşiv Belgesi.

Kaynak: (B.O.A., A.}MKT.NZD, 354/22)

1 Ocak 1886 tarihli Tevfikiye Camii'ne ait bir tamirat belgesidir (Tablo 7). Bu belgede, Sultan Mahmud Han-ı Sani Hazretleri'nin Hayrat-ı Şerifelerinden olan caminin ihtiyaç duyulan çeşitli yerlerinin Evkaf-ı Hümayun Tamirat Memuru tarafından mecdi 19 kuruş hesabıyla 26.997 kuruşa emaneten tamir edildiği görülmektedir (Görsel 14).

**Tablo 7.** B.O.A., İ..ŞD., 78/4635.

Cami İsmi	İnşa Ettiren	Mevkii	Caminin Tamiratu	Kalfa	Masraf	H
Tevfikiye Câmi-i Şerifi	Sultan Mahmud Hân-ı Sâni Hazretlerin in Hayrât-ı Şerifelerin den	Arnavut karyesi'n de vâki'	“...Câmi-i Şerifin muhtâc-ı ta'mir olan mahallerinin keşf-i mücebince mecdi 19 kuruş hesabıyla 26.997 kuruşa masraf ve Evkâf-ı Hümayun Ta'mirât Me'muru mârifetiyle emâneten termîmi...”	Evkâf-ı Hümâyun Ta'mirât Me'muru marifetiyle	meccidi 19 kuruş hesabıyla la 26.997 kuruş	25-03-1303



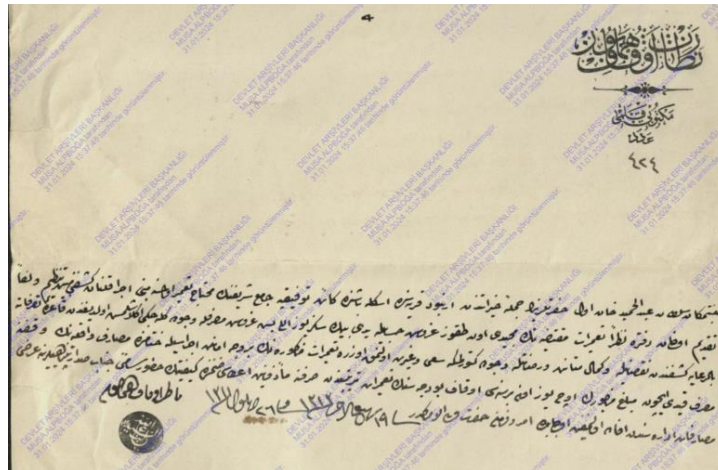
Görsel 14. Arşiv Belgesi.

Kaynak: (B.O.A., İ.Ş.D., 78/4635)

28 Ekim 1895, 12 Kasım 1895 ve 14 Kasım 1895 tarihli belgeler aynı içeriğe sahip olup, üçü de tamirat belgesidir (Tablo 8). Bu belgelerden, I. Abdülhamit Han'ın hayrî olan Arnavutköy İskelebaşı'nda bulunan caminin tamire ihtiyacı olan yerlerinin emaneten mecidi 19 kuruş hesabıyla 7.855 kuruşa tamir edildiğini öğrenmekteyiz (Görsel 15). Cami, 10 Temmuz 1894 yılında İstanbul'da meydana gelen depremden de etkilenerek hasar görmüştür (Özkılıç, 2015, s.322). 28 Ekim 1895 yılında yapılan tamiratın bu depremde meydana gelen hasarlarla ilgili olması kuvvetle muhtemeldir.

Tablo 8. B.O.A., ŞD., 136/10 ; B.O.A., BEO, 704/52737 ; B.O.A., İ.EV., 11/21.

Cami İsmi	İnşa Ettiren	Mevkii	Caminin Tamirâtı	Tutar	H
Tevfikiye Câmi-i Şerîfi	Sultan Abdülhamit Hân-ı Evvel cümle hayrât ından	Arnavu t karyesi İskeleb aşı'nda kain	“...Câmi-i Şerîfin muhtâc-ı ta'mîri ve ber-vech-i emâneten icrâsıyla hitâmında masârif-ı vâkı'ânın vakfına masraf kaydı için meblağ-ı mezbûrun 311 senesi Evkâf Bütçesi'nin Ta'mîrât tertîbinden sarfına me'zûniyyet i'tâsı...”	Mecîdî 19 kuruş hesabı yla 7.855 kuruş	09-05-1313 24051313 26051313



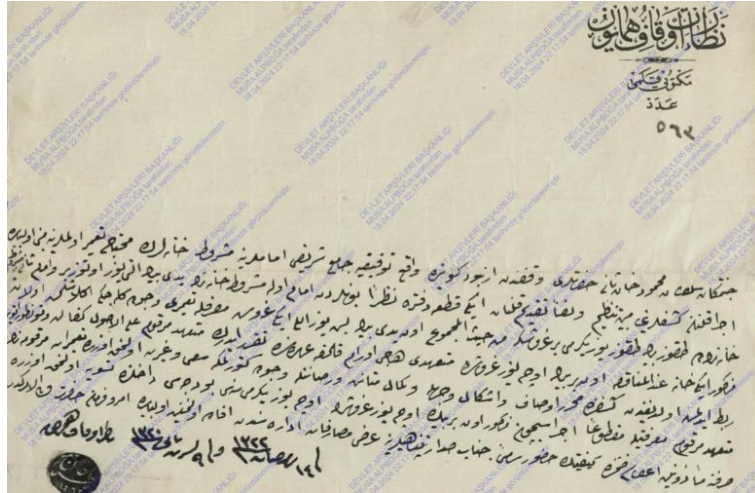
Görsel 15. Arşiv Belgesi.

Kaynak: (B.O.A., ŞD., 136/10)

30 Aralık 1904, 09 Ocak 1905 ve 16 Ocak 1905 tarihli belgeler içerikleri aynı olan tamirat belgeleridir (Tablo 9). Bu belgelere göre; Arnavutköy’de bulunan ve II. Mahmud’un Vakfı’ndan olan caminin, birinci imam lojmanı 7.631 kuruşa ve ikinci imam lojmanı tamiratının 9.921 kuruşa, toplamda her iki imam lojmanının 17.552 kuruşa mal olacağı hesaplanmıştır. Müteahhidi Hacı Avram Kalfa tarafından iki lojmanın tamirati sabit ücretle (maktuan/götürü) 11.300 kuruşa yerine getirilmiştir (Görsel 16).

**Tablo 9.** B.O.A., ŞD., 169/4 ; B.O.A., İ.EV., 37/48.

Cami İsmi	İnşa Ettiren	Mevkii	Caminin Tamiratu	Kalfa	Masraf	H
Tevfikiye Câmi-i Şerifi	Sultan Mahmud Hân-ı Sânî Hazretleri Vakfında n	Arnavut Köyü’nde vâki’	“...Câmi-i Şerifin imam-ı evvel meşrûtahânenin 7.631 ve imam-ı sâni meşrûtahânelerinin de 9.921 kuruş ki min haysü’l-mecmu’ 17.552 kuruş masrafla ta’miri vücûda geleceği anlaşılmış olan mezkûr iki hane ‘inde’l-münâkasa 11.300 kuruşa müteahhidi Hacı Avram kalfa uhdesinde maktûan icrâsı...”	Hacı Avram Kalfa	11.300 kuruş	22-10-1322



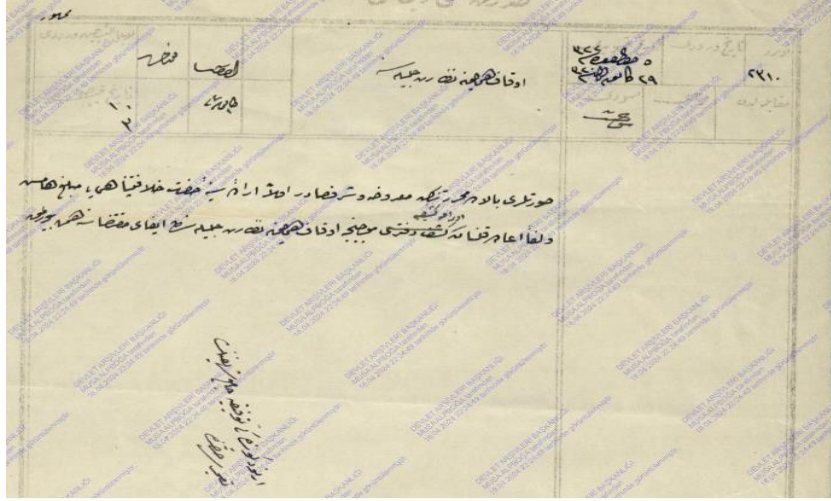
**Görsel 16.** Arşiv Belgesi.

Kaynak: (B.O.A., ŞD., 169/4)

16 Ocak 1905 tarihli tamirat belgesidir (Tablo 10). Arnavutköy’de bulunan caminin tamiri hakkında ayrıntılı bir bilgi mevcut değildir (Görsel 17).

**Tablo 10.** B.O.A., BEO, 2485/186325.

Cami İsmi	Mevkii	Caminin Tamiratu	Hicri
Tevfikiye Câmi-i Şerifi	Arnavut Köyü’ndeki	“...Câmi-i Şerifin ta’miri hakkında...”	10.11.1322

**Görsel 17.** Arşiv Belgesi.

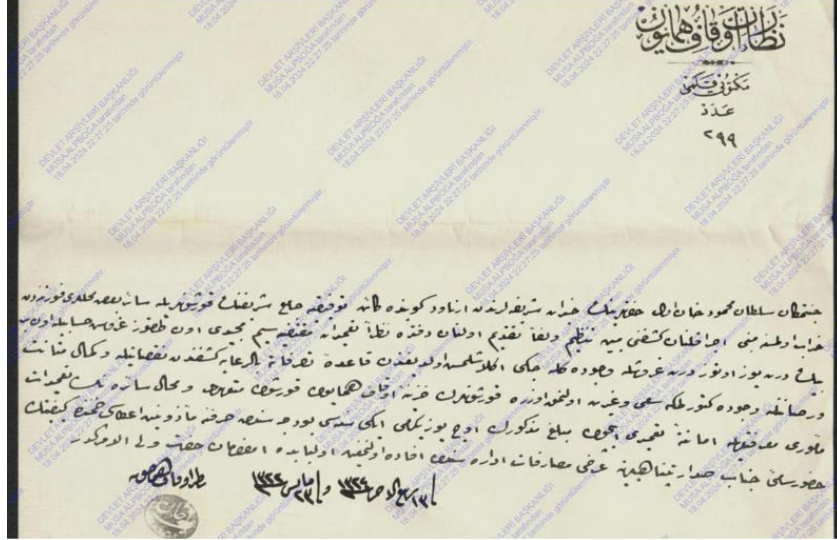
Kaynak: (B.O.A., BEO, 2485/186325)

7 Ağustos 1906, 19 Ağustos 1906 ve 15 Eylül 1906 tarihli belgelerdir (Tablo 11). Bu belgelerden, Sultan I. Mahmud'un hayratı olan ve Arnavutköy'de bulunan caminin kurşunlarıyla çeşitli yerlerinin fırtınadan tahrip olduğu ve bunun üzerine kurşunların, Padişaha ait Vakıf Hazinesi'nin kurşun müteahhidi tarafından, hasar gören diğer yerlerinin ise Tamirat Memuru tarafından sim mecidi 19 kuruş hesabıyla 11.434 kuruşa emaneten tamir edildiği anlaşılmaktadır (Görsel 18).

Belgede geçen "...Sultan Mahmud Hân-ı Evvel Hazretlerinin Hayrât-ı Şerîfelerinden..." ifadesindeki 'evvel' yazısının 'sânî' yerine katip tarafından sehven yazıldığını düşünmekteyiz. Çünkü Osmanlı Padişahı II. Mahmud'un (1785-1839) yaşadığı dönem, Sultan I. Mahmud'un (1696-1754) yaşadığı dönemin çok sonrasına denk gelmektedir ve Tevfikiye Camii'nin tamir ve inşa faaliyetleri de Sultan II. Mahmud dönemine aittir.

**Tablo 11.** B.O.A., ŞD., 176/74 ; B.O.A., İ.EV., 41/45 ; B.O.A., BEO, 2912/218330.

Cami İsmi	İnşa Ettiren	Mevkii	Caminin Tamirâtı	Masraf	H.
Tevfikiye	Sultan Mahmud	Arnavut	"...Câmi-i Şerîfin kurşunlarıyla sâir	sim	
Câmi-i Şerîfi	Han-ı Evvel	Köyü'nde	bazı mahalleri furtunadan harap	mecidi	
	Hazretlerinin	kâin	olmasına mebnî icrâ kılınan ta'mirât-	19	
	Hayrat -ı		ı mukteziye sîm mecîdî 19 kuruş	kuruş	
	Şerîfelerinden		hesabıyla 11.434 kuruşla vücûda	hesabıy	
			geleceği, kurşunların Hazîne-i Evkâf-	la	
			ı Hümâyun Kurşun müteahhidi ve	11.434	
			mahâl-i sâiresinin ta'mirât me'muru	kuruş	
			marifetiyle emâneten ta'miri..."		16-06-1324



**Görsel 18.** Arşiv Belgesi.

Kaynak : (B.O.A., ŞD., 176/74)

Bu görüşümüzü Lütü Paşa Tarihi'nin (Tarih-i Lütü) 4. Cildinin 74. Sayfasında 1832 (1248) tarihli Tefikiye Camii'nin inşasını konu alan bölümü de destekler mahiyettedir. Burada şu şekilde bir bilgiye yer verilmiştir: “Boğaziçi'nde Akıntıburnu'nda müceddeden binâ buyurulup Tefikiyye tesmiye olunan câmi'-i şerif karîn-i hüsn-i hitâm olarak sâir cevâmi'-i selâtin misillü vâiz ve hademe-i sâiresi ta'yîn ve (Buldu elhak câmi'e a'lâ mahal Mahmud Han) tarihiyle bâlâ-yı bâ-yı tezyîn kılındı” (Öten, 2008, s.23). Bu metinden de anlaşıldığı gibi Boğaziçi Akıntıburnu'nda yeniden inşa edilen ve Tefikiye diye isimlendirilen camiye başka selatin camilerinde de olduğu gibi vaiz ve hizmetli atandığından, caminin Sultan Mahmud Han döneminde inşa edildiğinden ve güzel bir şekilde süslediğinden bahsedilmektedir.

Günümüzde ise Tefikiye Camii, Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yapılan restorasyondan sonra 08.05.2023 tarihinde ibadete açılmıştır (Sav ve Ceylan, 2023, s.101-103), (trthaber, 2024).

### CAMİNİN TAMİRATI

Elimizdeki verilere göre Tefikiye Camii'nin yeniden inşa ve tamirine ilk olarak Padişah II. Mahmud'un emri ile başlanmıştır. Caminin ilk keşfi yapılarak 864.5 kîse 232 kuruşluk tahmini bir masraf çıkarılmıştır. Yeniden inşa ve ihya faaliyetlerinin başlatılıp denetlenmesi işi **Krikor Kalfa**'ya verilmiştir (B.O.A., HAT, 1585/37).

Cami ve müstemilatının kapsamlı olarak yeniden inşa ve tamirati, **Avanes Kalfa** tarafından 4 Aralık 1832 tarihinde 959.966.5 kuruşa yapılmıştır (B.O.A., EV.d..., 9658). Yapının kalfası **Avanes Kalfa**'ya (3.000 kuruş) ve inşaatta çalışan meslek gruplarının yöneticilerine toplamda 21.000 kuruş hediye verilmiştir. Bütün bunlardan Sultan II. Mahmud'un, caminin yeniden inşa ve tamirine oldukça önem vermiş olduğu anlaşılmaktadır (B.O.A., İE.HAT, 6/612).

Tefikiye Camii'nin yeniden inşası yarı taş ve yarı ahşap malzemeli olarak Padişah II. Mahmud'un emri ile gerçekleştirilmiştir. Yeniden inşa esnasında; deniz tabanına kadar boşaltması ve 8 zirâ' (yaklaşık 6 metre) yeni dünyadan (Amerika) kazıkları ve bordina? kirişinden ızgaraları ve taş kütükten halis harç ile rıhtım ve zeminden caminin altına kadar yarı taş yarı tuğladan dükkanların tanzimi saf mermerle kaplanmış ve muvakkithane odasının pencere şebekeleri, caminin demir parmaklı pencereleri (Görsel

19), içinin mermer döşemeleri, meşe çerçeve ve ayna camları, minberi (Görsel 20), altın yıldız kafesli hünkar mahfili (Görsel 21) ve abdest odası, sofanın tavan süslemeleri, çatının üzerindeki kurşun kaplaması, altın yıldızlı alemi, minare inşası, caminin büyük kapılarının mermer çerçevesi ile mermer sütunlu tarihi taşları, avlu döşemesi, dört adet hademe odası, iskele rıhtımı, kaldırım tanziminin tamir ve tecdidi gerçekleştirilmiştir. İnşa ve tamirat esnasında çeşitli türden keresteler (enva' kerâste), çivi (mismâr), taş (ahcâr), tuğla, boya ve çeşitli malzemeler kullanılmıştır (B.O.A., EV.d..., 9658 ; B.O.A., EV.d..., 9659).



**Görsel 19.** Tefikiye Camii'nin Pencere Dış Cepheden ve Harimden.



**Görsel 20.** Tefikiye Camii'nin Minberi.



**Görsel 21.** Tefikiye Camii'nin Hünkar Mahfili ve Altın Yıldız Süslemeli Kafesi.

Tefikiye ve Beylerbeyi camilerinin çeşitli yerleri 28 Şubat 1853 tarihinde Tenzifat Müdürü Hacı Osman Efendi tarafından 29.781 kuruş maliyetle tamir edilmiştir (B.O.A., İ..MVL. 265/10076).

1857-1858 tarihinde ise caminin çeşitli yerleri ile yıkılmış olan minare külahı 79.700 kuruşa tamir edilmiştir (B.O.A., A.}AMD., 80/93 ; B.O.A., A.}AMD., 89/4).

16 Temmuz 1868 tarihinde câminin Hünkar Mahfili Yorgancı Aziz Ağa tarafından 4.150 kuruşa yeniden düzenlenip döşenmiştir (B.O.A., İ..ŞD..., 7/376).

1 Ocak 1886 tarihinde caminin ihtiyaç duyulan çeşitli yerleri Evkaf-ı Hümayun Tamirat Memuru tarafından mecidi 19 kuruş hesabıyla 26.997 kuruşa emaneten tamir edilmiştir (B.O.A., İ..ŞD..., 78/4635).

Ayrıca Tefikiye diğer bir ismiyle Akıntıburnu Camii, 10 Temmuz 1894 yılında İstanbul'da meydana gelen depremden de etkilenerek hasar görmüştür (Özkılıç, 2015, s.322). Bu depremde Arnavutköy Akıntıburnu rıhtımı da boydan boya çatlamıştır (B.O.A., Y.MTV, 99/56 ; Özkılıç, 2015, s.433).

Galip Paşa, Evkaf Nezaretinin depremde hasar gören vakıf eserlerinden cami, türbe ve medreselerin tamir ve inşası için 1895 yılının şubat ayına kadar 12.000 lirası hazine bütçesi geri kalanı ise kendi bütçesinden olmak üzere 44.000 lira harcandığından bahsetmektedir. Galip Paşa'nın Sadaret'e sunmuş olduğu listeden 458 vakıf eserinin depremde hasar gördüğü anlaşılmaktadır. Listedeki vakıf eserleri kendi arasında üç kategoriye ayrılarak tamir edilmeye çalışılmıştır. 4.891.603 kuruşa tamirleri büyük ölçüde tamamlanan ve içinde Tefikiye Camii'nin de olduğu vakıf eserleri birinci kategoriye, keşifle tamiri yaklaşık olarak 10.741.493 kuruşa yapılacağı tahmin edilen 48 eser ikinci kategoriye, henüz keşfi yapılmayan 385 vakıf eseri ise üçüncü kategoriye dahil edilmiştir (Özkılıç, 2015, s.190). Buna göre Tefikiye Camii'nin kısa bir süre içinde tamir edilmiş olduğu anlaşılmaktadır.



1895 tarihinde caminin ihtiyaç duyulan yerleri emaneten mecidi 19 kuruş hesabıyla 7.855 kuruşa tamir edilmiştir (B.O.A., ŞD., 136/10 ; B.O.A., İ.EV..., 11/21 ; B.O.A., BEO, 704/52737).

16 Ocak 1905 tarihinde cami tekrar tamir edilmiştir (BEO, 2485/186325).

1906 tarihinde caminin kurşunlarıyla çeşitli yerleri fırtınadan tahrip olmuştur. Bunun üzerine kurşunlar, Padişaha ait Vakıf Hazinesi'nin kurşun müteahhidi, hasar gören diğer yerleri ise Tamirat Memuru tarafından sim mecidi 19 kuruş hesabıyla 11.434 kuruşa emaneten tamir edilmiştir (B.O.A., ŞD., 176/74 ; B.O.A., 2912/218330).

### MİNARENİN TAMİRATI

Caminin son cemaat yerinin doğu cephesinin kuzey ucunda bulunan kare kaideli çokgen minaresi arşiv belgelerinden elde etmiş olduğumuz bilgilere göre küfe taşından **Avanes Kalfa** tarafından 4 Aralık 1832 tarihinde inşa edilmiştir (B.O.A., EV.d..., 9658). Minarenin inşa tarihi kaynaklarda genellikle 1832-38 tarihleri (Tekneci, 2018, s.160) şeklinde verilerek minare oldukça geniş bir zaman dilimine tarihlendirilmektedir. Bu arşiv belgesinden minarenin 4 Aralık 1832 yılında Avanes Kalfa tarafından inşa edilmiş olduğunu ilk kez öğrenmekteyiz. Yine arşiv belgelerinden 26 Ağustos 1857 ve 10 Ağustos 1858 tarihlerinde ise yıkık ve harabe halde olan minare külâhının 79.700 kuruşa tamir edildiği anlaşılmaktadır (B.O.A., A.}AMD., 80/93) (Görsel 22).



**Görsel 22.** Tefikiye Camii'nin Minaresi.

### MEŞRUTAHANENİN TAMİRATI

4 Aralık 1832 tarihinde saf mermerle kaplanmış pencere şebekelerine sahip muvakkithane odası ile avluda Malta taşından döşemeli dört adet hademe odasının tamir ve tecdidi yapılmıştır (B.O.A., EV.d..., 9658).

16 Mart 1851 tarihinde caminin müezzin lojmanı 10.915.5 kuruşa tamir edilmiştir (B.O.A., İ..DH., 231/13907).

25 Mayıs 1853 tarihinde ikinci imam lojmanı Hristo Kalfa tarafından 5.750 kuruşa tamir edilmiştir (B.O.A., A.}AMD., 45/19 ; B.O.A., İ..MVL., 274/10604), (Üstün, 2000, s.273.).

27 Aralık 1856 tarihinde caminin birinci imamı Abdurrahman Efendi'nin birinci imam lojmanının tamiri için yazmış olduğu müzekkere (B.O.A., A.}MKT.NZD, 206/67),

3 Aralık 1858 tarihinde karşılık bularak birinci imam evi, Hacı Anesti tarafından 55.000 kuruşa tamir edilmiştir (B.O.A., MVL., 816/117 ; B.O.A., İ..MVL., 410/17816).

30 Kasım 1885 tarihinde ise ciddi anlamda harap olan müezzin lojmanı Evkâf-ı Hümayun Me'muru aracılığıyla Osmanlı lirası 100 kuruş hesabıyla 7.979 kuruşa emâneten tamir edilmiştir (B.O.A., İ..ŞD..., 77/4569).

1904-1905 tarihinde birinci imam lojmanı (7.631 kuruş) ve ikinci imam lojmanının (9.921 kuruş) tamirat giderleri toplamda 17.552 kuruş olarak hesaplanmıştır. Müteahhit Hacı Avram Kalfa tarafından iki lojmanın tamirâtı toplamda 11.300 kuruşa gerçekleştirilmiştir (B.O.A., ŞD., 169/4).

## KALFALAR

Osmanlı mimarisinde 18. yüzyıl ve özellikle de 19. yüzyıl değişim ve dönüşümün yaşandığı dönemlerdir. Bunda Batının etkisi olduğu gibi Osmanlı devletinin çok çeşitli etnik ve dini gruplarını barındıran çok kültürlü İmparatorluk yapısının da katkısı olmuştur. Gayrimüslim mimar ve kalfaların katkıları bu anlamda azımsanmayacak kadar fazladır. 19. Yüzyıl klasik Osmanlı mimari üslubunun yanında Barok, Ampir ve Rokoko üsluplarının etkilerinin de görüldüğü bir dönem olarak dikkat çekmektedir. II. Mahmud döneminde yeniden inşa edilen Tevfikiye Camii, Fransa kökenli Ampir üslubunu yansıtan bir yapıdır (Sav ve Ceylan, 2023, s.101). Arşiv belgelerinden Tevfikiye Camii'nin tamirat ve inşasında da farklı zaman dilimlerinde müslim ve gayri müslim kalfaların görev almış olduğunu öğrenmekteyiz. Bu kalfalar Avanes Kalfa, Krikor Kalfa, Hacı Osman, Haçador Kalfa, Hacı Avram Kalfa, Hristo Kalfa ve Hacı Anesti Kalfadır.

### Avanes Kalfa

Arşiv belgelerinden elde etmiş olduğumuz bilgilere göre Tevfikiye Camii ve müştemilatının kapsamlı olarak yeniden inşa ve tamiratı, Avanes Kalfa tarafından 4 Aralık 1832 tarihinde 959.966.5 kuruşa yapılmıştır.

Avanes Kalfa'nın, Tevfikiye Camii'nin tamiratları haricinde (B.O.A., EV.d..., 9659 ; B.O.A., EV.d..., 9658 ; B.O.A., İE.HAT, 6/612), 25 Ağustos 1835 tarihinde Üsküdar'da bulunan ve Haremeyn-i Şerifeyn Hazinesine bağlı olan Atik Valide Sultan Camii'nin tamiratını da gerçekleştirmiş olduğu görülmektedir. Belgede belirtilen: "...Câmi-i şerîfin muktezâ-yı ta'mîr olan mahalleri Avanes Kalfa marifetiyle keşf ettirilerek mücebince ta'mîrine mübâşeret olunmuş..." (B.O.A., HAT, 1594/64) ifadesine göre, caminin tamir gereken yerlerinin keşf edilerek gereği gibi onarıldığı anlaşılmaktadır. Belgede tamir masrafı ile ilgili herhangi bir bilgi mevcut değildir.

Ayrıca, 19 Mart 1857 tarihinde Kumkapı'da Çadırcı Ahmet Çelebi mahallesinde bulunan ve Evkaf-ı Hümayuna Mülhak Evkaftan olan Behram Çavuş Camii'nin tamiri de yine Avanes Kalfa tarafından gerçekleştirilmiştir. Belgede geçen : "...Sakafı çöken ve minâresi külâhı zedelenmiş olan câmi-i şerîfin 29.500 kuruş masrafla Avanes Kalfa tarafından icrâ-yı ta'mîri..." (B.O.A., İ..MVL., 368/16147) ifadesinden caminin; yıkılan tavanı ile zarar gören minare külâhının 29.500 kuruş karşılığında Avanes Kalfa'nın tamir ettiği anlaşılmaktadır.

Araştırmalarımız esnasında 19. yy.da İstanbul camilerinin tamir ve inşa işlerinde görev alan dört farklı isimle tanımlanan Avanes Kalfa'ya rastlanmıştır. Bunlar Tevfikiye Camii'nin tamiratlarını yapan Avanes Kalfa (1832 yılında yapılan tamir işleri), Küçük Avanes Kalfa (1851 yılında yapılan tamir işleri) (B.O.A., İ..DH.. 231/13902), Merametçi Avanes Kalfa (1856 yılında yapılan tamir işleri) (B.O.A., A.}MKT.NZD., 202/25),

Sucubaşı Küçük Avanes Kalfa (1858 yılında yapılan tamir işleri) (B.O.A., İ..MVL. 408/17716). Yapmış olduğumuz araştırmalara rağmen bu dört ismin tek bir şahsı mı yoksa dört farklı kişiyi mi temsil ettiği tam olarak tespit edilememiştir.

### **Krikor Kalfa**

Saray Mimarı Krikor Kalfa (Ansel, 2023, s.8), Padişah'ın (II.Mahmud) buyruğu ile Tevfikiye Camii'nin yeniden inşa ve tamir faaliyetlerini başlatıp denetleyen ilk Kalfa'dır. 22 Eylül 1831 tarihinde caminin ilk keşfini yaparak inşa ve ihya işlerinin tamamlanması için yaklaşık 864.5 kîse 232 kuruşa ihtiyaç olduğunu raporlamıştır (B.O.A., HAT, 1585/37). Ancak Krikor Kalfa (Krikor Amira Balyan, 1764, İstanbul – 15 Kasım 1831, İstanbul) (Türker, 2015, s.22), (Akkaya, 2016, s.64), Tevfikiye Camii'nin keşfini yaptıktan yaklaşık iki ay sonra, 15 Kasım 1831 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir. Beklenmedik bu olayın ardından yaklaşık bir yıl sonra Tevfikiye Camii'nin yeniden inşa ve tamirâtı ile Avanes Kalfa görevlendirilmiş olmalıdır.

Krikor Kalfa Tevfikiye Camii haricinde; Üsküdar'da bulunan Haremeyn-i Muhteremeyne ait olan Evkaftan Çinili Cedid Valide Sultan Hazretlerinin Çinili Cedid Valide Sultan Camii'ni, mektebini, medresesini ve üç odalı lojmanını 2 Aralık 1815 tarihinde 28.656 kuruşa tamir ederek yenilemiştir (B.O.A., HAT., 1532/61).

İstanbul'da bulunan Haremeyn-i Muhteremeyne ait olan Evkaftan olan Mahmud Paşa-yı Veli Camii'nin yanması sonucu yenilenmesi ve tamiri Krikor Kalfa tarafından 25 Temmuz 1822 tarihinde 16.000 kuruşa yapılmıştır (B.O.A., İE.HAT., 6/585).

İstanbul'da Davutpaşa'nın batısında bulunan Şah Sultan Camii'nin tamirâtı 14 Ağustos 1825 tarihinde 20.360.5 kuruşa Senekerim Kalfa tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu belgede ismi geçen Krikor Kalfa'nın Senekerim Kalfa (Senekerim Balyan) ile kardeş olduğu ifade edilmektedir (B.O.A., HAT., 1444/59350).

### **Hacı Osman (Evkaf-ı Hümayun Tamirat Memuru)**

Tenzifat Müdürü Hacı Osman Efendi, 28 Şubat 1853 tarihinde Tevfikiye ve Beylerbeyi camilerinin hasar gören bazı yerlerini 29.781 kuruşa tamir ve tesviye etmiştir (B.O.A., İ..MVL. 265/10076).

Hacı Osman Efendi Tevfikiye Camii tamirâtı dışında; Galata'da bulunan Arap Camii'nin çeşitli yerleri ile minare, hünkar mahfili, muvakkıthane ve hademe odalarını 9 Haziran 1881 tarihinde Osmanlı altını 100 kuruş hesabıyla 6.200 kuruşa Evkaf-ı Hümayun Tamirat Memuru tarafından tamiri yapılmıştır (B.O.A., İ..ŞD., 54/3055 ; B.O.A., ŞD.,102/41).

Çemberlitaş'ın batısında bulunan Atik Ali Paşa Camii ve mektebinin yangında zarar gören tehlikeli yerleri 16 Aralık 1885 tarihinde 73.012.5 kuruşa Hacı Osman Efendi tarafından tamir edilmiştir (B.O.A., İ..ŞD., 78/4596 ; B.O.A., PLK.p., 377).

Hacı Osman Efendi'nin adı, Üsküdar Doğancılar'da bulunan Çakırcı Hasan Paşa Camii'nin 14 Kasım 1889 tarihinde, mecdi 19 kuruş hesabıyla 10.730 kuruş 16 paraya yapılan tamiratta Sabık Evkaf-ı Hümayun Tamirat Memuru olarak geçmektedir (B.O.A., İ..ŞD., 98/5830).

Hacı Osman Efendinin ismi; Gül Camii (B.O.A., İ..ŞD., 66/3865), Hırka-yı Saadet Camii (B.O.A., İ..ŞD., 54/3067 ; B.O.A., BEO., 103/20), İbrahim Ağa Camii (B.O.A., İ..MVL., 257/9590), Küçük Ayasofya Camii (B.O.A., İ..ŞD., 62/3590), Sinan Paşa Camii (B.O.A., İ..ŞD., 74/4360), Sultan Mustafa Han Camii (B.O.A., ŞD. 102/48),

Vaniköy Camii (B.O.A., İ..ŞD., 86/5109) ve Yeni Cami (B.O.A., İ..ŞD., 66/3867) gibi birçok caminin tamiratında da dikkat çekmektedir.

### **Haçador Kalfa**

Haçador Kalfa'nın, 28 Mayıs 1861 tarihinde gerçekleşen tamirat ile ilgili alacak bilgisini içeren belgeden Sıvacıbaşı Küçük Ohannes Kalfa'nın müteahhidi olarak Tefikiye Camii ve Kılıç Ali Paşa Camii'nin tamiratını gerçekleştirdiğini öğrenmekteyiz (B.O.A., A.}MKT.NZD, 354/22).

Divanyolu'nda bulunan ve Haremeyn-i Şerifeyn Hazinesi'nden Mazbut Evkaftan olan Köprülüzade Fazıl Ahmet Paşa Camii, kütüphanesi ve caminin çeşitli yerlerinin 5 Ekim 1853 tarihinde 30.000 kuruş masrafla tamir ve tesviyesi Haçador Kalfa'ya ihale edilmiştir (B.O.A., İ..MVL. 286/11304).

Yine Üsküdar'da bulunan Selimiye Camii'nin tamirata 23 Kasım 1830 tarihinde 2.796 kuruş 31 para karşılığında Haçador Kalfa tarafından yerine getirilmiştir (B.O.A., EV.d..., 9347).

### **Hacı Avram Kalfa**

9 Ocak 1905 tarihinde Tefikiye Camii'nin birinci imam lojmanı (7.631 kuruş) ve ikinci imam lojmanının (9.921 kuruş) tamirat giderleri toplamda 17.552 kuruş olarak hesaplanmıştır. Müteahhit Hacı Avram Kalfa tarafından iki lojmanın tamirata kesin olarak 11.300 kuruşa gerçekleştirilmiştir (B.O.A., ŞD., 169/4).

Topkapı'da bulunan Ahmet Paşa Camii'nin, 1 Kasım 1861 tarihinde yapılan ve 38.637 kuruşa mal olan tamirata Hacı Avram Kalfa tarafından yapılmıştır (B.O.A., EV.d..., 17628).

Davut Paşa Camii'nin 27 Şubat 1887 tarihinde gerçekleşen ve 37.442 kuruş 5 paraya mal olan tamirata Mühendis Şemseddin Efendi, Yuvan Kalfa ve Hacı Avram Kalfa tarafından yapılmıştır (B.O.A., ŞD., 111/14).

Hacı Avram Kalfa, Zeyrek yokuşunda bulunan Şah Huban Camii'ni 15 Ocak 1866 tarihinde Ebniye Hülafasından Küçük Nureddin Efendi ile beraber 8.000 kuruşa tamir etmiştir (B.O.A., EV.d..., 19761).

Gazi Ahmet Paşa Vakfı hayratından olan ve Topkapı içindeki caminin çeşitli yerleri, Hacı Avram tarafından 4 Kasım 1858 tarihinde 30.000 kuruşa tamir edilmiştir (B.O.A., MVL. 815/65 ; B.O.A., İ..MVL., 408/17704).

### **Hristo Kalfa**

Hristo Kalfa, Tefikiye Camii'nin imam lojmanı tamirata haricinde; 8 Mayıs 1852 tarihinde Kılıç Ali Paşa Camii (B.O.A., İ..MVL., 236/8305), 3 Haziran 1881 tarihinde Hırka-yı Saadet Camii (B.O.A., İ..ŞD., 54/3067 ; B.O.A., BEO., 103/20), 27 Haziran 1881 tarihinde Kilyos Köyü Camii (B.O.A., İ..ŞD., 54/3079 ; B.O.A., ŞD., 103/8), 19 Ağustos 1881 tarihinde Kasımpaşa'da bulunan Cami-i Kebir (Büyük Camii) (B.O.A., İ..ŞD., 55/3118), 22 Ekim 1881 tarihinde İzzet Mehmet Paşa'nın Balık Pazarı'ndaki caminin, (B.O.A., ŞD., 103/67), 10 Ağustos 1882 tarihinde Adliye Cami (B.O.A., İ..ŞD., 60/3432), 3 Aralık 1892 tarihinde Kulaksız Ahmet (Kulaksızoğlu) Kapudan Camii (B.O.A., ŞD., 124/19 ; B.O.A., İ..EV., 2/14) ve 9 Aralık 1894 tarihinde Babanakkaş Köyü'nde bulunan cami (B.O.A., ŞD. 132/40 ; B.O.A., BEO, 537/40216) gibi çok sayıda caminin tamiratında da görev almıştır.

## Hacı Anesti Kalfa

Hacı Anesti Kalfa, Tevfikiye Camii'nin imam lojmanı tamiratı haricinde 10 Mart 1858 tarihinde Çengelköy Camii (B.O.A., İ.MVL. 391/7029), 12 Haziran 1859 tarihinde Mesih Paşa-yı Cedid Camii (B.O.A., MVL., 824/22), 23 Haziran 1859 tarihinde Karagümrük civarındaki caminin (B.O.A., EV.d.. 16826), 29 Mayıs 1861 tarihinde Kağıthane Köyü'nde bulunan caminin (B.O.A., EV.d.. 16826), 20 Mayıs 1863 tarihinde Dereseği Camii (B.O.A., EV.d..., 17852), 8 Mart 1865 tarihinde Ebu Eyüp el-Ensari Camii ve Türbesi (B.O.A., EV.d..., 19426), 25 Mart 1866 tarihinde Ebu Eyyüb el-Ensari Camii (B.O.A., MVL., 491/11), 28 Şubat 1868 tarihinde Anadolu Kavağı'nda bulunan caminin (B.O.A., İ.DH.. 572/39843), 2 Mayıs 1871 tarihinde Eski Ali Paşa Camii ((Mesih Mehmet Paşa Camii) (B.O.A., İ.DH.. 632/43897), 17 Haziran 1873 tarihinde Eski Ali Paşa Camii (Mesih Mehmet Paşa Camii) (B.O.A., EV.d..., 34471) ve 21 Aralık 1874 tarihinde Kerime Hatun Camii (B.O.A., EV.d.. 34030) gibi çok sayıda caminin tamiratını da yapmıştır.

## SONUÇ

Sultan II. Mahmud'a ait vakfiyesi bulunan Tevfikiye Camii, İstanbul'da Beşiktaş ilçesinin Arnavutköy semtinde Boğaziçi mevkiinde bulunmaktadır. Tevfikiye Camii "Akıntı Burnu Camii" ve "Arnavutköy Camii" olarak da isimlendirilmektedir. Araştırmalarımız esnasında tespit etmiş olduğumuz 9 Aralık 1832 ve 4 Aralık 1832 tarihli arşiv belgelerinden, bugüne kadar mimarı ya da kalfasını bilmediğimiz Tevfikiye Camii ve müştemilatının; Sultan II. Mahmud'un buyruğuyla Avanes Kalfa'ya 4 Aralık 1832 tarihinde 959.966.5 kuruş karşılığında müceddeden/yeniden inşa ettirildiği anlaşılmaktadır.

19. y.y'dan 20. yy'ın başına (22 Eylül 1831 / 7 Ağustos 1906) kadar Tevfikiye Camii'nin yıkılmış olan minare külahı, imam lojmanları ve hasar gören çeşitli yerleri tamir edilerek günümüze kadar ayakta kalması sağlanmıştır. Arşiv belgelerinden elde edilen bilgilerle; tamiratların ilk kez bu çalışma ile Avanes Kalfa, Hacı Osman, Haçador Kalfa, Hacı Avram Kalfa, Hristo Kalfa, ve Hacı Anesti Kalfa tarafından gerçekleştirildiği ortaya konulmuştur. Belgelerde tamir nedenleriyle ilgili ayrıntılı bilgi mevcut değildir. Bir belgede caminin Boğazda olmasından dolayı doğal bir afet olan fırtınanın caminin kurşunlarına ve çeşitli yerlerine zarar verdiği, başka bir belgede ise 1894 İstanbul depreminin camiye zarar verdiği anlaşılmaktadır.

Sultan II. Mahmud'un Tevfikiye Camii'nin yeniden inşa ve tamir faaliyetlerini başlatıp denetlemesi için bu işe ilk kez Krikor Kalfa gibi 19. Yüzyıl Osmanlı mimarisinde adı sıkça geçen Krikor Amira Balyan'ı görevlendirmiş olması Sultan'ın bu yapının inşasına vermiş olduğu önemi açıkça göstermektedir. Yapı günümüzde ibadete açık olup, çevre sakinleri ve tarih meraklıları tarafından ziyaret edilmektedir.

## Etik İlkeler

Bu çalışma etik kurul izni gerektirmemektedir.

## Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma kapsamında iki yazar da ortak katkı sağlamıştır.

## Çatışma Beyanı

Bu makalenin yazarları herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması içerisinde değildir.

**T.C. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi Belgeleri (BOA)**

<b>Tevfikiye Camii Tamirat Belgeleri</b>	<b>Diğer Yapıların Tamirat Belgeleri</b>
B.O.A., EV.d..., 9659.	B.O.A., İ.ŞD.. 66/3867.
B.O.A., EV.d..., 9658.	B.O.A., İ.ŞD., 86/5109.
B.O.A., İ.MVL. 265/10076.	B.O.A., ŞD. 102/48.
B.O.A., A.}AMD., 80/93.	B.O.A., İ.ŞD., 74/4360.
B.O.A., A.}AMD., 89/4.	B.O.A., İ.ŞD., 62/3590.
B.O.A., A.}MKT.NZD, 354/22.	B.O.A., İ.MVL., 257/9590.
B.O.A., İ.ŞD., 78/4635.	B.O.A., İ.ŞD., 54/3067.
B.O.A., ŞD., 136/10.	B.O.A., BEO., 103/20.
B.O.A., İ.EV., 11/21.	B.O.A., İ.ŞD., 66/3865.
B.O.A., BEO, 704/52737.	B.O.A., HAT, 1594/64.
B.O.A., ŞD., 176/74.	B.O.A., İ.MVL., 368/16147.
B.O.A., BEO, 2485/186325.	B.O.A., A.}MKT.NZD., 202/25.
B.O.A., HAT, 1585/37.	B.O.A., İ.MVL. 408/17716.
B.O.A., İE.HAT, 6/612.	B.O.A., İ.DH.. 231/13902.
B.O.A., ŞD., 169/4.	B.O.A., HAT., 1532/61.
B.O.A, Y.MTV, 99/56	B.O.A., İE.HAT., 6/585.
B.O.A., İ.EV., 37/48.	B.O.A., HAT., 1444/59350.
B.O.A., İ.DH., 1287/101286.	B.O.A., HAT., 1444/59350.
B.O.A., İ.EV., 41/45.	B.O.A., İ.ŞD., 54/3055.
B.O.A., BEO, 2912/218330.	B.O.A., ŞD.,102/41.
B.O.A., İ.DH., 231/13907.	B.O.A., İ.ŞD., 78/4596.
B.O.A., A.}AMD., 45/19.	B.O.A., PLK.p., 377.
B.O.A., İ.MVL., 274/10604.	B.O.A., İ.ŞD..., 98/5830.
B.O.A., A.}MKT.NZD, 206/67.	B.O.A., İ.MVL. 286/11304.
B.O.A., MVL., 816/117.	B.O.A., EV.d..., 9347.
B.O.A., İ.MVL., 410/17816.	B.O.A., EV.d..., 17628.
B.O.A., İ.ŞD..., 7/376.	B.O.A., ŞD., 111/14.
B.O.A., İ.ŞD..., 77/4569.	B.O.A., EV.d..., 19761.
	B.O.A., MVL. 815/65.
	B.O.A., İ.MVL., 408/17704
	B.O.A., İ.DH.. 572/39843.
	B.O.A., İ.ŞD., 60/3432.
	B.O.A., ŞD. 132/40.
	B.O.A., BEO, 537/40216.
	B.O.A., İ.ŞD., 55/3118.
	B.O.A., İ.MVL., 236/8305.
	B.O.A., İ.ŞD., 54/3079.
	B.O.A., ŞD., 103/ 8.
	B.O.A., ŞD., 124/19.
	B.O.A., İ.EV., 2/14.
	B.O.A., İ.MVL. 391/7029.
	B.O.A., EV.d..., 17852.
	B.O.A., EV.d..., 19426.
	B.O.A., İ.DH.. 632/43897.
	B.O.A., EV.d..., 34471.
	B.O.A., MVL., 491/11.
	B.O.A., EV.d... 16826.
	B.O.A., EV.d... 34030.
	B.O.A., MVL., 824/22.
	B.O.A., ŞD., 103/67.

## KAYNAKÇA

- Akbalık, R. (2014). *İstanbul'da Selâtin Camii Kürsü Şeyhleri (Cuma Vaizleri) (1826-1876)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi.
- Akkaya, C. (2016). *Arşiv Belgeleri Işığında Teşvikiye Camisi'nin Oluşum ve Gelişimi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Ansel, E. (2016). *Continuity And Change On The Bosphorus Shore: Arnavutköy Before And After The Greek Revolution Of 1821*. Boğaziçi University.
- Ansel, E. (2023). The Transformation of Urban Space before and after the Greek Revolution: The Case of Mega Revma (Arnavutköy). *Historiein*, 21(1), 0–15. <https://doi.org/10.12681/historiein.23469>
- Arslan, H. (2019). *Son Bostancibaşı Defterine Göre Boğaziçi ve Haliç Sahilleri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Bayram, S. (1983). *Sultan II. Mahmud'un Vakfiyelerindeki Tezyinat*. 147–188.
- Çetinaslan, M. (2012). *Osmanlı Camilerinde Hünkâr Mahfilleri Doktora Tezi 1. Cilt (Metin)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Metin, A. B. (2010). *Beşiktaş'ın Kentsel Tarihi ve Barındırdığı Mimari Eserler*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Nayır, Z. (1978). Arnavutköy Tarihi Çevre Özellikleri. *O.D.TÜ. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 4(2), 159–178.
- Ökten, M. S. (2023). 19. Yüzyıl İstanbul'unda Tarihi Ahşap Çatı Sistem Örnekleri ve Onarımları. *İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 1–7. <https://doi.org/10.47769/IZUFBED.1342809>
- Öten, A. (2008). *Lütfi Paşa Tarihi'nde İmar ve İnşâ Faaliyetleri Tarihi'nde İmar ve İnşâ Faaliyetleri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Öz, T. (1997). *İstanbul Câmileri I.-II. Cilt*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özkılıç, S. K. (2011). *1894 Depreminin İstanbul Üzerindeki Etkileri (Deprem Sonrası İmar Faaliyetleri)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Sav, M., & Ceylan, H. M. (2023). Tevfikiye Camii'nin Restorasyon Sonrası Açılışı Yapıldı. *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, 25, 100–103.
- Şık, Z. (n.d.). *Osmanlı Arşivlerinde Ermeni ve Rum İsimleri Kılavuzu*.
- Sunay, S. (2013). Tanzimat'ın İlk Saray Düğünü: Sultan II. Mahmud'un Kızı Atiyye Sultan'ın Ahmed Fethi Paşa ile Evlenmesi. *Bellekten*, 77(278), 119–150. <https://doi.org/10.37879/bellekten.2013.119>
- Tekneci, Z. Ö. (2018). *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarisinde İstanbul Minareleri (1703-1922)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ege Üniversitesi.
- Tetikol, A. (n.d.). *Dünü Ve Bugünü İle Bir Boğaziçi Senti İncelemesi: Arnavutköy*. 1–25.
- Türker, E. (2015). *Cihangir Camisi'nin Mimari Tarihi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Ünal, N. (2011). *Boğaziçi'nde Dini Yapılaşmanın Tarihsel Süreci Bağlamında Arnavutköy Yerleşimi Ve Arnavutköy Sinagogu'nun İncelenmesi*. [Yayımlanmamış

yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Üstün, A. (2000). *Osmanlı Arşivindeki İstanbuldaki Cami Ve Türbelerin Tamirleriyle İlgili Belgeler*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Zilli, E. Ç. b. D. M. (2016). *Günümüz Türkçesi ile Evliya Çelebi Seyahatnamesi I. Kitap* (Y. D. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman (ed.). Yapı Kredi Yayınları.

### İnternet Kaynakçası

<https://www.openstreetmap.org> (28.07.2024).

<https://kulturenvanteri.com/tr/yer/Tevfikiye-camii/#17.1/41.067898/29.045239>  
(01.02.2024).

<https://www.trthaber.com/foto-galeri/besiktas-Tevfikiye-camii-acildi/56257/sayfa-1.html>, (01.2.2024).

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

During our research and examination, it was determined that, according to the archive documents, no independent study was carried out on the restoration and repair of Tevfikiye Mosque. This article attempted to fill the gap in the field; It is aimed to help better understand and preserve the structure by contributing to Turkish-Islamic architecture, Turkish history and Turkish cultural research. Thus, it is aimed to create an important resource for relevant researchers by revealing missing information about the repair and restoration of Tevfikiye Mosque.

Tevfikiye Mosque is a historical building built in İskelebaşı, Boğaziçi locality of Arnavutköy, which was called Hestai or Horasmota in the Byzantine period and was a religious center in Beşiktaş district of Istanbul.

Evliya Çelebi, who lived in the 17th century, described the people living in the town of Arnavutköy in his Travelogue as: "The bread and biscuits are white, the Jews are the people of taste and the people of the saz, the Greek Christians are poor people, the Muslim community is very small" and he built a mosque in the town. He emphasized that there were no masjids, madrasahs, schools or imarets. Turks began to settle intensively in Arnavutköy, where the majority of the population consists of Greeks, Armenians and foreigners, since the 19th century. Tevfikiye Mosque, together with Kebir Police Station, was built on the site of the non-Muslim mansion named 'Hekim Desil', also called 'Mesfur'.

According to the inscription on its portal, Tevfikiye Mosque was built in 1832 by Sultan II. It was built by Mahmud. Tevfikiye Mosque-i Vakfiye, dated 30 November 1832, with Case Number 30 in the Archives of the General Directorate of Foundations, Sultan II. It belongs to Mahmud. Tevfikiye Mosque, which is one of the Selatin Mosques where fourth class sheikhs served during the Ottoman period, is also called "Arnavutköy Mosque" and "Akıntı Burnu Mosque". The Mosque, which was also used for greeting ceremonies by Sultan Abdülmecid in the 19th century; In addition to its religious importance, it also had political importance. Today, the building is open for worship and is visited by local residents and history enthusiasts.



The mosque, which consists of a rectangular harim oriented north-south and a narthex portico located in the north of the harim, has a harim covered with a flat wooden ceiling from the inside. There is a polygonal minaret with a square base at the northern end of the eastern façade of the narthex. In the northwest of the mosque, there is a two-storey sultan's mahfil.

The walls and cylindrical minaret of the mosque in the Fevkani establishment were built of masonry, and its roof was built using wooden materials and metal hanging elements. It is noteworthy that oak, spruce and fir trees were preferred as wood materials.

### **Method and Findings**

Ottoman Archive records are evaluated as qualitative data within the scope of documents/documents. In order for documents and documents to be used in scientific studies, their contents must be known well. Based on this, as a result of the key concept scanning we made and the research we carried out in the online document scanning system of the Presidency of the Republic of Turkey State Archives, we found information about the Tevfikiye Mosque from the 19th century to the 20th century. 28 archival documents that we can date back to the beginning have been identified. The earliest of these documents, which were read meticulously by us, is dated 22 September 1831, and the latest is dated 7 August 1906.

The 28 documents we identified during our archive readings regarding the Tevfikiye Mosque cover the construction and repairs carried out in 17 different time periods in total.

### **Results and Discussion**

Tevfikiye Mosque, which has a foundation charter belonging to Sultan Mahmud II, is located in the Arnavutköy district of Beşiktaş, Istanbul, in the Boğaziçi area. Tevfikiye Mosque is also known as “Akıntı Burnu Mosque” and “Arnavutköy Mosque”. From the archive documents dated 9 December 1832 and 4 December 1832, which we have identified during our research, it is understood that Tevfikiye Mosque and its annexes, whose architect or apprentice we do not know to date, were rebuilt/rebuilt by Avanes Kalfa (Headworker) on 4 December 1832 by command of Sultan Mahmud II, for 959,966.5 kuruş.

From the 19th century to the beginning of the 20th century (September 22, 1831 / August 7, 1906), the collapsed minaret cone, imam lodgings and various damaged parts of the Tevfikiye Mosque were repaired and its survival was ensured. Information obtained from archive documents shows that the repairs were first carried out by Avanes Kalfa, Hacı Osman, Haçador Kalfa, Hacı Avram Kalfa, Hristo Kalfa, and Hacı Anesti Kalfa. There is no detailed information in the documents regarding the reasons for the repairs. In one document, it is understood that a natural disaster, such as a storm, damaged the bullets and various parts of the mosque due to the mosque's location on the Bosphorus, and in another document, it is understood that the 1894 Istanbul earthquake damaged the mosque.

Sultan Mahmud II assigned Krikor Amira Balyan, whose name is frequently mentioned in 19th century Ottoman architecture like Krikor Kalfa, to start and supervise the reconstruction and repair activities of the Tevfikiye Mosque, which clearly shows the importance the Sultan gave to the construction of this structure. The structure is open to worship today and is visited by local residents and history enthusiasts.

## OBUA KAMIŞI VE YAPIM AŞAMALARI

### *Oboe Reed and Its Production Phases*

Ayşin Pelin Kiremitçi<sup>1</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i>	Obua çift kamışlı tahta üflemeli çalgılar ailesinin bir üyesi olarak tanınmaktadır. Obuayı diğer üflemeli çalgılardan ayıran en önemli özelliği, sesi üreten kamışın yapısıdır. Kamış yapımı süresince, kullanılan kargının yetiştigi bölgeden lif yapısına, iç kalınlığı ölçüsünden form boyutlarına kadar her aşamada çok fazla değişken bulunmaktadır. Obua kamışına bir standart getirmek oldukça zordur. Akort, ses rengi, esneklik gibi aranan birçok özellik yapısal anlamda farklılık göstermekte ve her obuacının tercihini kişiselleştirmektedir. Dünyada ne kadar obuacı varsa o kadar kamış yapma tarzı olduğu düşünülebilir. Her obuacının kendine ait kamış yapma alışkanlıkları olsa da temelde aynı aşamalar uygulanmaktadır. Obua eğitiminde kamış yapımı oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada obua kamış yapım aşamalarını incelemek, karşılaşılabilecek olası zorluklar hakkında deneyimle sabitlenmiş çözüm önerileri sunmak ve kamış yapmaya yeni başlayan obuacılar için Türkçe kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.
<i>Gönderilme:</i> 31 Temmuz 2024	
<i>Kabul:</i> 25 Ağustos 2024	
<i>Yayın:</i> 25 Ağustos 2024	
<i>Anahtar kelimeler:</i> Obua, Obua kamışı, Kamış yapımı	
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i>	The oboe is known as a member of the double-reed woodwind family. The most important feature that distinguishes the oboe from other wind instruments is the structure of the reed that produces the sound. During the reed production process, there are many variables at every stage, from the region where the reed used grows to its fiber structure, from the inner thickness measurement to the form dimensions. It is quite difficult to bring a standard to the oboe reed. Many sought-after features such as tuning, tone color, flexibility differ in terms of structure and personalize the preference of each oboist. It can be thought that there are as many reed making styles as there are oboists in the world. Although each oboist has his/her own reed making habits, the same stages are basically applied. Reed making has a very important place in oboe training. In this study, it is aimed to examine the oboe reed making stages, to offer solution suggestions fixed with experience about the possible difficulties to be encountered, and to create a Turkish resource for oboists who are new to reed making.
<i>Received:</i> July 31, 2024	
<i>Accepted:</i> August 25, 2024	
<i>Published:</i> August 25, 2024	
<i>Keywords:</i> Oboe, Oboe reed, Reed making	

**Kaynak/Cite:** Kiremitçi, A.P. (2024). Obua kamışı ve yapım aşamaları. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 185-205.

 iThenticate  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, [aysin.k@gmail.com](mailto:aysin.k@gmail.com) ORCID: 0009-0007-2657-6963

## GİRİŞ

Obua insan sesine en yakın çalgı olarak bilinir. Bir şarkıcı için ses telleri ne kadar önemliyse, kamış da obuacı için o kadar önemlidir (Goosens, 1993). Obua kamışı yapısı itibarıyla oldukça hassas ve değişken özelliklere sahiptir. Tamamen doğal bir malzeme olan ve hiçbir kimyasal uygulamaya maruz kalmadan yapılan kamış, bulunduğu ortamın nem oranına göre tepki vermektedir. Örneğin İstanbul’da yapılan ve müzikal çalmaya uygun görülen bir kamış Ankara’da aynı tepkiyi ve titreşim bütünlüğünü yansıtmayacaktır. Aynı şekilde Antalya’daki nem ortamında yapılan ve uygun müzikal tepkileri veren bir kamış da daha kuru şartlara sahip bir başka kentte bambaşka bir kamış haline gelebilmektedir. Bu nedenle profesyonel her obuacı yanında kamış malzemeleri ile yolculuk yapmakta ve olası değişimlere karşı hazırlıklı olmak durumundadır.

Bir başka açıdan bakılacak olursa, aynı kamış ve obua ile iki farklı obuacının aynı tonda ve entonasyonda çalması da oldukça az görülen bir durumdur. Pek çok değişkenin bir arada olduğu kamış yapımı ve çalımı sürecinde bir obuacının güven içinde konser verebilmesi çok az rastlanılan bir olaydır. Az önce çıkan sesin az sonra çıkmadığı durumlarla fazlasıyla karşılaşan obuacıların her an tetikte olması ve her an endişe duyması da yıpratıcı ancak çok insani bir durumdur. Henri Brod<sup>2</sup> obua metodunda şöyle yazmıştır:

“İhtiyacımız olan kamışların nasıl yapılacağını bilmek en önemli şeydir. Eğer bu önemli nokta ihmal edilirse, yetenek ve çalışma tamamen yok olur. Öğretmenlerimizden isteyerek iyi kamış elde edebileceğimiz doğrudur fakat kendi kendimize yapabilmek, büyük bir avantajdır çünkü kamışlar dudakların, dişlerin ve her bir bireyin alışkanlıklarına uyum sağlamak zorundadır. Bizden başka hiç kimse bizim performansımızın mükemmel olmasının bağlı olduğu bu küçük şartları iyice hesaba katamaz. Eğer iyi araçlara ve iyi kalite kargıya sahipsek kamış üretimi çok da zor değildir. Sabır ve özenli bir titizlik ister. Bu iki özellik kısa sürede bizi tatminkâr sonuçlara götürecektir” (Hedrick, Henri Brod on the Making of Oboe Reeds, 1978).

Buna rağmen, aynı metodun 1947 basımında farklı bir görüşe rastlanmaktadır; “Kamış yapımı üzerine olan bölüm kitaptan çıkarılmıştır çünkü sıradan bir obuacı için kendi kendine kamış yapmak zor bir iştir, virtüöz için bir baş belasıdır ve bir bütün olarak ele alındığında bu zahmete değmez” (Hedrick, Henri Brod on the Making of Oboe Reeds, 1978).

Obuacılar için iyi kamış yapmak gerçekten de zor ve sıkıntılı bir süreçtir. Özellikle de nem oranının bilinmediği bir bölgede konser verilmesi gerektiğinde hemen hemen her obuacı kamışlarını elden geçirmeye ya da yeni kamış yapmaya başlar. Performanslarının kalitesine özen gösteren profesyoneller, kamış yapımı için oldukça fazla zaman harcamaktadırlar. Obuacının kamış yapmak için geçirdiği zaman neredeyse obua çalıştığı zamana denktir. Her obuacı için iyi kamış, büyük bir güven hissiyle beraber müziğin keyfine varabilme aracıdır. Çalgısının tüm özelliklerini özgürce kullanabilir, müziğin gerektirdiği dinamikleri (pianissimo, fortissimo vb.) uygun şekilde çalabilir ve bunun için daha az zorluğa katlanır. Omar Zoboli<sup>3</sup> şöyle der: “Profesyonel bir obuacının iyi bir

<sup>2</sup> Henri BROD 1799 - 1839 yılları arasında Fransa’da yaşamış erken romantik dönemin obua sanatçısı, enstrüman yapımcısı ve bestecisidir. Brod bir virtüöz olarak kabul edilmektedir ve hem obua tasarımında hem de çalma stilinde bugün hala kullanılan kendi yenilikleri ve metotları ile tanınır.

<sup>3</sup> Omar Zoboli 1953, Modena İtalya’da doğmuş obua virtüözüdür. Yazarın da hocalığını yaptığı Musikhochschule Basel, İsviçre’de 1998- 2018 yılları arasında çalışmıştır.

kamışı varsa çalışmasına gerek yoktur” (Kiremitci, 2008, s. 339).

## YÖNTEM

Araştırmada bilimsel araştırma metodlarından biri olan “betimsel analiz” esas alınmıştır. “Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.239- 240).

Bu nitel çalışmada öncelikle obua kamış yapımıyla ilgili yabancı kaynaklar taranmış, temel konular üzerinde ortak fikirler tespit edilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda temel aşamalarda deneyimlerle ispatlanmış, kamış yapımındaki önemli hususlar üzerinde durulmuş ve işlemlere öneriler ve ipuçları sunulmuştur. Yapım aşamasında daha açıklayıcı olmak amacıyla işlemler resimlendirilmiş, çeşitli aletlerin alternatifleri eklenmiştir.

## OBUA KAMIŞI

Obua kamışlarının belli bir kullanım süresi vardır. Kamışın en ince ve hassas kısmı olan ucu dişe çarpma, sürtünme, düşürme vb. kazalar ile yıpranırsa kamış kullanılamaz duruma gelebilir (Byrne, 1984). Bu durumların dışında organik yapısı nedeniyle o tükürüğe maruz kaldığı için zamanla çürümektedir. Bu süre çalışma saatlerine ve kişiye göre değişen tükürük asit yapısına göre farklılık gösterir.



Şekil 1. (soldan sağa) Normal, ucu yıpranmış, çürümüş kamış  
Kaynak: (Yazar Arşivi)

Şekil 1’de çalınmaya hazır, hasarsız, ucu çeşitli nedenlerle yıpranmış ve çürümüş (uç kısmı kararmaya başlamış) kamışlar görülmektedir. Ucu yıpranmış kamışın ses girişleri (atakları) sağlıklı olmaz ve çalım sırasında ses kopmaları yaşanır. Çürük kamışta sesler ezik, boş ve tonsuz çıkar, entonasyonda sorunlar yaşanabilir ve ses kaymaları duyulabilir.

## YAPIM AŞAMALARI

### Kargı

Obua kamışının ana malzemesi kargıdır. İyi bir kamış için iyi kalitede bir kargı şarttır. Titizlikle seçilmeden kullanılan kargıdan verim elde edilemez ve kamış yapımındaki tüm uğraşlar boşa çıkar. Kargılar doğada kendiliğinden yetişse de bunların hepsi obua kamışı için uygun olmayabilir. Sadece kamışlı çalgılar için özel çiftliklerde özenle yetiştirilenler kargılar da bulunmaktadır. Kesilmeden önce kargıların iki yıl büyümesi gereklidir. Bölgede don gibi soğuk şartlar oluşursa kargılar kuruyabilir (Salter,

2018). İlk yıl normal boyuna ve çapına ulaşan kargılar, ikinci yıl biraz daralır çünkü yoğunluğu artar ve yanlardan filizler gelişir. Kışın kargıların özsuyu geri çekilir ve dolunaydan sonra ay küçülürken hasat edilir. Sadece istenen çapta olan (obua kamışı için 9.5 10.5 mm, obua damor, korangle ve fagot kamışları için daha geniş çaplı kamışlar seçilmelidir.) Güzel ve düz kargılar kesilir. Kamışının titreşimini zorlaştıracığından, kargı seçilirken mümkün olduğu kadar lifsiz olanları tercih edilmelidir. Üzerinde güneş yanığı olmayan kehribar sarısı kargılar daha uygun olabilir. Akdeniz’e kıyısı olan sıcak bölgelerde yetişen kargıların daha tok ve lifsiz olduğu gözlemlenmiştir.



**Şekil 2.** Doğada kendiliğinden yetişmiş kargılar

Kaynak: ([https://www.biodiversityexplorer.info/plants/poaceae/arundo\\_donax.htm](https://www.biodiversityexplorer.info/plants/poaceae/arundo_donax.htm))



**Şekil 3.** Toplanmış, temizlenmiş, kurumaya bırakılmış kamışlar.

Kaynak: (Tschankaya Reeds Engin Güngördü<sup>4</sup> <https://www.tchankaya.com/pages/gallery>)

Hasattan sonra kargılar yapraklarından, dallarından ve püsküllerinden temizlenir. Her biri 9.5– 11 mm çapında olan (obua için) demetler halinde toplanır (Girard, 1983). Bir yandan da toprak yabancı bitkilerden temizlenerek eğri, çok lifli ve kullanıma uygun

<sup>4</sup> Ankara Devlet Opera ve Balesi Fagot Sanatçısı, Tschankaya Reeds Kurucusu ve Sahibi. <https://www.tchankaya.com> Resimlerin yayını için kendisinden izin alınmıştır.

olmayan kamışlar, diğer kamışların gelişebilmesi için sazlık bölgenin havalandırılması amacıyla kesilip atılır. Şekil 3’te Tschankaya Reed kurucusu ve sahibi Engin Güngördü bu uzun ve zahmetli işten sonra hasat sonrası ayıklanmış ve temizlenmiş kamışlarla görülmektedir.



**Şekil 4.** Depolanan kargı yığınları  
Kaynak: (Güngördü, Engin)

Bütün bunlardan sonra demetler açık havada bırakılır ve küflenmeden kurumasını sağlamak amacıyla hava dolaşımının sağlandığı bir yerde bekletilir. Kırılmamasına özen gösterilerek yığınlar yağmura ve neme karşı korunmalıdır. Temmuz ya da ağustosa kadar hava şartlarına bağlı olarak kurumaya bırakılırlar. Daha sonra bunlar toplanarak kapalı bir alanda depolanır. Şekil 4’te aralarından hava geçebilecek şekilde özenle dizilmiş kargı yığınları görülmektedir.



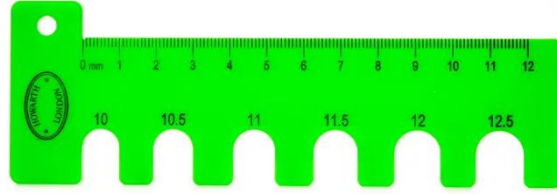
**Şekil 5.** Tüp kargılar boyutlarına göre kesilmiş ve ayrılmış  
Kaynak: (Güngördü, Engin)

Sonraki aşama, kamışların boğumlarından kesilmesidir. Kamış yapımına uygun olmayan (kısa, eğri, çapları çok dar) bölümler atılır. Son yıllarda çevresel nedenlerden dolayı kargıların genel yapılarında kirlilik görülmektedir. (Özellikle yaprakların boğumlarında ve yan filizlerin çıkış yerlerinde.) ve bu yüzden bazı kamış üreticileri kamışları yıkamaktadırlar. Ancak bu işlem kamışın suyu çekerek şişmesine, kuruma işleminin tekrar uygulanması nedeniyle işlem süresinin uzamasına sebep olabilir. Her kargı titizlikle incelenerek ayıklanır. 100 Kargılı bir demetten, obua için çeşitli boylarda (10- 20 cm, 8-15 cm) yaklaşık 1 kg kamış yapımına uygun kargı çıkar.

Bazı obuacılar çok uzun tüp kargı tercih ederlerken (20 cm.) bazıları da 10-15 cm arası kargı ile çalışmayı seçerler. Uzun kargıların eğrilik oranı daha çok olduğu için düz uzun kargı bulmak diğerlerine göre daha zordur. Kamışlar sıcak iklimde kurutulduktan sonra, götürüldüğü yeni ortamdaki nem oranına alışabilmesi için bekletilmelidir. Bu sebeple deneyimli bir obuacı, tüp kargıları kamış yapmadan önce bir ya da iki yıl bekletir.

Bu süre zarfında, saklanma şartları izlenmelidir: çok fazla soğuk ve nem olmamalı, yeterli hava döngüsü yaratılmalı ve böceklenmeye karşı önlem alınmalıdır.

Kamış yapımında resimlerle açıklanmış en net anlatımlı kitaplar hatta videolar bile asla pratik deneyimin yerini alamaz. Kamış yapımı üzerine çeşitli kitaplar yazılmış, videolar yayınlanmıştır ancak bunların aralarında da farklı tarzlara rastlanmaktadır. Çünkü kamış yaparken her obuacının kendine ait küçük sırları vardır.

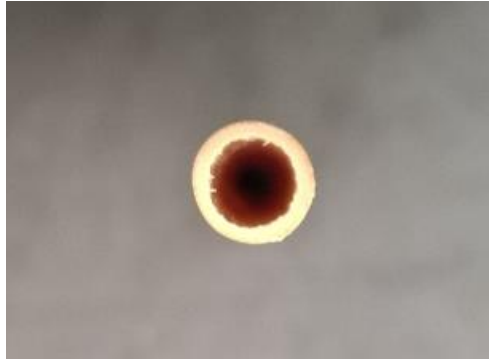


**Şekil 6.** Tüp kargı ölçme aleti

Kaynak: (<https://www.howarthlondon.com/product/oboe-tube-cane-diameter-gauge/>)

Kargılar Şekil 6’da görülen bir ölçer ile düzgünce ve titizlikle ölçülerine göre ayrıldıktan sonra kamış yapımına geçilebilir. Kargının çapı genellikle şu şekildedir: obua: 9.5 – 11 mm, obua d’amor: 11-13 mm, korangle: 12.5-14 mm, klarnet: 21 – 26 mm, fagot: 23 – 25 mm.

İlk işlemde kargı üçe bölünür. Bunun için hassas bir göz ve keskin bir bıçak yeterli olsa da bu işlem için üç bıçaklı uzun bir şiş gibi aletler yapılmıştır. Kargının silindirik şeklini dikkatle gözlemlediğimiz zaman yarma bıçağını nereye uygulayacağımızı görürüz. (Şekil 7’de tüp kargının ağız kısmı, Şekil 8’de üç bıçaklı yarma aleti, Şekil 9’da üçe bölünmüş kargılar görülmektedir.) Brod şöyle demiştir: “kargının, en düzgün yuvarlak hatlı olanı seçeriz. Genellikle bu güneşe dönmüş taraftır ve bu nedenle en iyisidir” (Girard, 1983).



**Şekil 7.** Tüp kargının ağız kısmı

Kaynak: (Yazar Arşivi)



**Şekil 8.** Tüp kargı bölme bıçağı

Kaynak: (Yazar Arşivi)



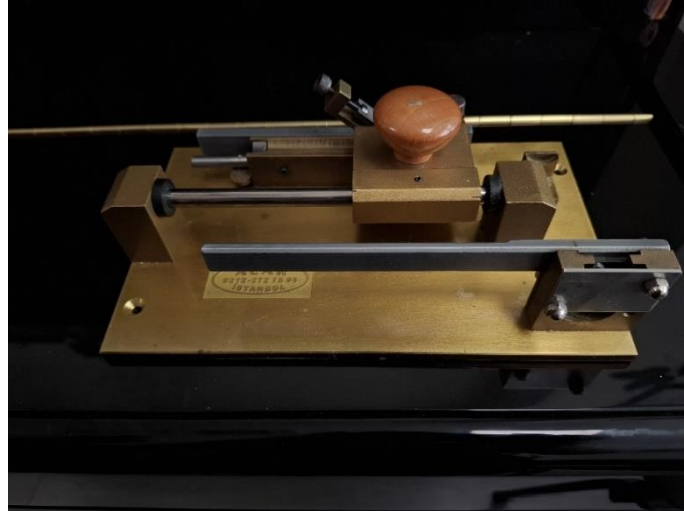
**Şekil 9.** 3'e bölünmüş kargılar  
Kaynak: (Yazar Arşivi)

### İç Oyma

Kargının içini oymak, istenilen iç kalınlığı oluşturur. Her obuacının alışkanlıklarına göre tercih ettiği bu kalınlık 0.55mm ile 0.60 arasında farklılık göstermektedir. İç ölçüler, ilk aşamada kamışın sertliğini ve direncini oluşturur. Oyulmadan önce, 11 mm çapında olan kamışın kalınlığı 1.5 – 2.5 mm'dir. Şekil 10'da 0.58mm oyulmuş ve oyulmamış ham kargı görülmektedir (Hedrick, 1972).



**Şekil 10.** Oyulmuş ve oyulmamış kargılar.  
Kaynak: (Yazar Arşivi)



**Şekil 11.** İç oyma makinası (Yaşar Acar yapımı)  
Kaynak: (Yazar Arşivi)



Belli avantajları olduğu halde, her obuacı bölme ve iç oyma işlemlerini yapmak istemez. Oysa bu işleri yapan obuacılar kargıyı her aşamada kendi kontrollerinde tutabilmekte, iç kalınlığını ve dış hatların düzgünlüğü noktasında kendi tercihlerine ulaşabilmektedirler. Çap, bitmiş kamışın ağız açılışını fazlasıyla etkiler. Küçük çaplı bir yaprak kamış bittiğinde geniş bir ağza sahip olması beklenir. Bu da çalım sırasında obuacının dudak kontrolünü artırmasına sebep olur. Oyma işleminin, kargının kalitesine göre ayarlanması çok önemlidir çünkü kargının yüzeyindeki lifleri, içindeki liflerden daha yoğundur. Kamışın iç oyma ve dış kazıma işlemlerinin arasındaki denge, kamışın son karakterini oldukça etkiler. Eğer kargının içi fazla oyulursa, kazıma işlevi daha az olacaktır ve bu şekilde yapılmış kamış, esas olarak kargının sert kısmından elde edilmiş olacaktır. Kamışın tonu büyük bir ihtimalle canlı ve dinç olacaktır. Eğer kamışın içi daha az oyulur ve dış kazıma daha çok yapılırsa, kamış kargının geri kalan yumuşak kısımlarını ihtiva edeceğinden, kamışın doğası daha yumuşak olacaktır (Ledet, 1981).

Eğer güzel ve işlevsel bir kamış yapmak isteniyorsa çok fazla zaman harcamak ve sabır göstermek göze alınmalıdır. Özellikle ilk denemelerde çok fazla kargı ziyan edilebilmektedir. Kesici aletlerle çalışıldığı unutulmamalı ve öğrenme aşamasında yaralanmalara karşı dikkatli olunmalıdır.

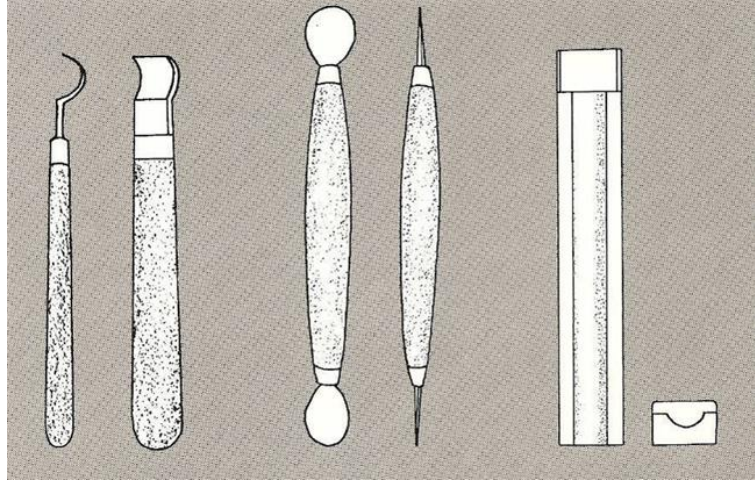
Oyulmuş ve formalanmış yaprak kamış satın almayı tercih eden obuacılar, bunları üflemler için çalgılara özel ürünler satan dükkânlarda, iyi kalitede ve ortalama ölçülerde bulabilirler. Ayrıca bu yaprak kamışları istenen boyda yapan müzisyen/ustalar da vardır. Bu durumda, ustanın, müşterinin isteklerini iyi anlamış olması çok önemlidir. Şekil 11’de Dr. Öğr. Üyesi Yaşar Acar’ın tasarladığı ve yaptığı iç oyma makinası görülmektedir. Profesyonel olarak iç oyma işi yapanlar için çok detaylı oyma makineleri vardır. Oldukça pahalı olan bu makinelerin, çıkan fazlalıkları makineden almak için aspiratörleri, elektronik kontrolü ve kargıyı tutan bir bölümü vardır ve bunların hepsi elektrik motoruyla çalışır. Yatak boyutu istenilen ölçülerde değiştirilebilmektedir. Şekil 12’de Reeds’n Stuff markasının sanayi tipi elektrikli iç oyma makinesi görülmektedir.



**Şekil 12.** Reeds’n Stuff otomatik iç oyma makinası

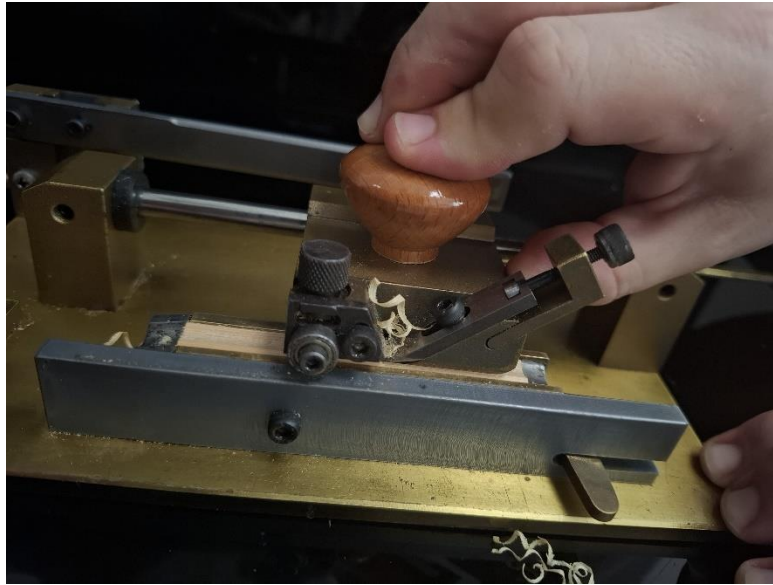
Kaynak: (<https://www.reedsnstuff.com/en/Oboe/Reed-Making-Machines/Gouging/Industrial-Gouging-Machine-for-Oboe.html>)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Reeds’n Stuff şirketinden resim kullanımını için izin alınmıştır.



Şekil 13. Brod'un kullandığı kazıma aletleri  
Kaynak: (Girard, 1983)

Şekil 13'te Henri Brod'un kullandığı soldan sağa, oyma için oluklu alet, kazıma aleti ve kazıma ya da oyma bloğu görülmektedir. Kazıma ya da oyma bloğu sert tahtadan (günümüzde metalden yapılır) yapılmış olup, kargının oturabileceği çaptadır ve bir ucunda kargının dayanacağı ve kaymayı önleyen bir duvar vardır. Günümüzde kullandığımız kamış yapımı aletlerine baktığımızda, yıllar süren zorlu çalışmalar sonucu tasarlandıklarını ve yapıldıklarını anlayabiliriz. Günümüzde kullanılan iç oyma makineleri daha fazla eşitlik ve hassasiyet sağlar ve çok daha hızlı çalışır. Bıçak istenilen kalınlığa göre ayarlanabilir. İç oyma makinesinin üzerine oyma yatağı boyutuna göre kargıları kesen bir giyotin de eklenmiştir.

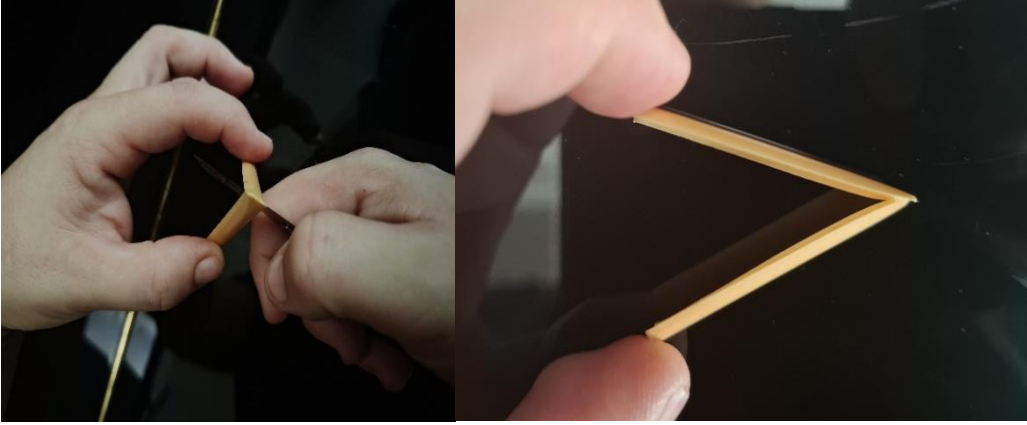


Şekil 14. İç oyma makinasında kamış oyulurken  
Kaynak: (Yazar Arşivi)

İç oyma makinesinin bıçağı topuzundan tutulur ve önden ileriye doğru belli bir baskıyla itilerek kargı oyulur (Şekil 14). Bu hareket sırasında yukarıdan kolla uygulanan baskının, kargının her iki ucunda da aynı olmasına özen gösterilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde ölçüldüğünde görülecektir ki hareketin başladığı uç daha ince yani diğer ucundan daha fazla oyulmuştur. Bu hata da kamışın dengesiz olmasına neden olur. Oyulmadan önce kargının birkaç saat (2 saat kadar) suda bekletilmesi önerilir. Böylelikle kargının oyma sırasında çatlaması engellenir ve makinenin bıçağı çok zorlanmamış olur. Bu işlem

için deneyim kazanmak önemlidir. Kargının üzerine uygulanacak kuvvetin kol hareketiyle paralel olması gerekmektedir. Bu aşamada ancak çok fazla kargı harcanarak deneyim kazanılır. Zaman içinde makinanın bıçağı körelir ve bilenmesi için çıkarılması ya da tamamen değiştirilmesi gerekebilir.

### Formalama



Şekil 15. 2'ye katlanmış kamış  
Kaynak: (Yazar Arşivi)

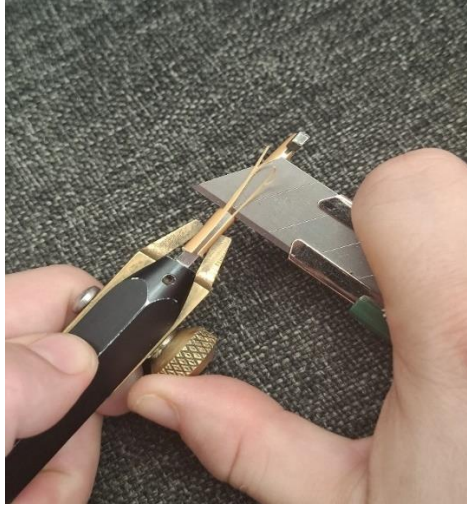
Formalama işlemi için yaprak kamışın bir süre suda bekletilmesi gerekmektedir. Kamış kuru olursa henüz katlanırken çatlar ve kullanılamaz hale gelir. Katlama aşamasını düzgün yapabilmek için başlangıçta yaprak kamışın tam ortası ölçülür, kurşun kalemle işaretlenerek bıçak iç kısma (oyulmuş kısım) oturtulur ve kenarlarından tutulup aşağı doğru çekilir (Şekil 15 ve 16). Zaman içinde kazanılan deneyimle cetvelle ölçmeye gerek kalmadan, göz kararı katlama yapılabilir. İkiye katlanan kamışın katlandığı yerden kopmamasına özen gösterilmelidir. Bu işlem için tahtadan yapılmış, kamış boyutunda, ortasında yatay bir çizgi olan silindirik bir alet de kullanılabilir.



Şekil 16. Formaya oturtulmuş ikiye katlı yaprak kamış  
Kaynak: (Yazar Arşivi)

Şekil 16'da gösterildiği gibi kamış tamamen katlanır, kamışın uç kısmında kasılma olmaması için 0.5-1mm kadar boşluk bırakılarak formaya oturtulur, formanın mandalları ile tutturulur. Formanın vidası sıkılarak kamış formaya sıkıca sabitlenir. Bu işlem sırasında kamışın forma üzerinde dik durmasına dikkat edilmelidir. Forma üzerinde kamış sabitlenmişken ışığa tutularak, formanın gölgesi ile düzgünlük kontrolü yapılabilir.

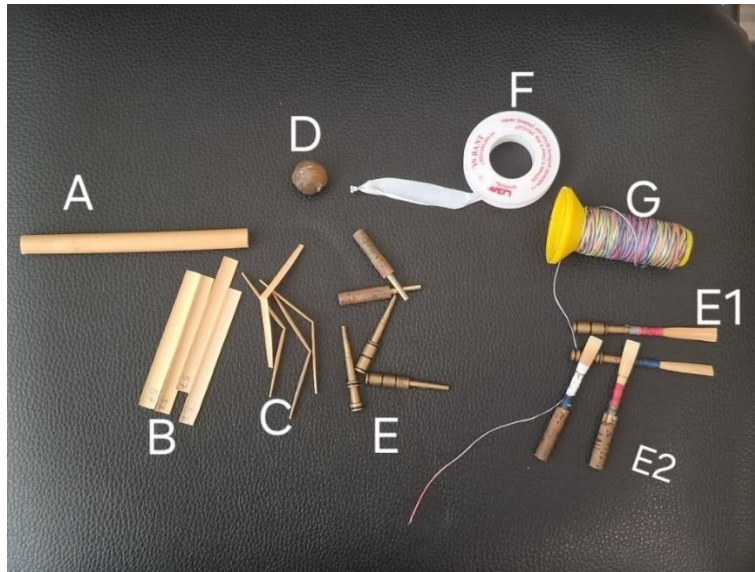
Aksi takdirde yamuk bir kamış formalanır ki bu da ileriki işlemlerin uygun yapılmasını engeller. Kamışı formalarırken bir jilet ya da maket bıçağı gibi keskinliğinden kuşku duyulmayan ince bir bıçak kullanılması önerilir.



Şekil 17. Formalama işlemi  
Kaynak: (Yazar Arşivi)

Şekil 17’de kamıştaki fazlalıkların kesilişi gösterilmektedir. Bıçak, formanın dış hatlarını özenle takip etmeli ve kamış baştan sona kadar kontrollü kesilmelidir. Bıçağı kamışa takıp fazla kısmını çekerek kopartmak, kamışın doğal lif yönünde ayrılmasına ve formanın şeklinden çıkmasına neden olabilir. Kamışın dört kenarının da eşit kesilmesi için formanın sabit tutulması çok önemlidir. Acemilik zamanında formayı tutan el masaya dayanabilir. Kamış formadan çıkarıldığında, kenarlarının zımpara kâğıdıyla düzeltilmesi gerekmektedir. Yaprak kamışın şekli, kamışın son durumunu etkileyeceği için bu aşama çok önemlidir. Özen gösterilmediği ya da hızlıca yapıldığında kamışta düzeltilemeyecek hatalar yapılacaktır.

### Sarma

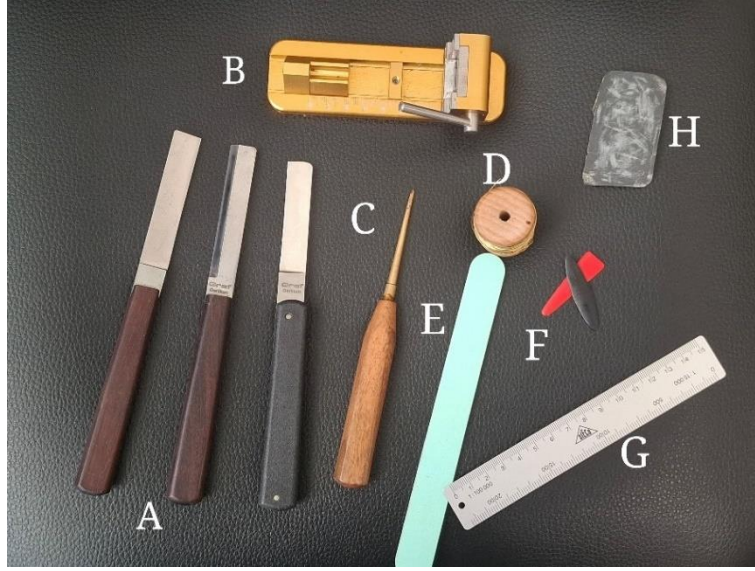


Şekil 18. Sarma işlemi için gereken malzemeler  
Kaynak: (Yazar Arşivi)

Şekil 18’de A: Tüp kargı, B: oyulmuş yaprak kamışlar, C: formalanmış kamışlar, D: bal mumu, E: mantarlı tüpler, contalı tüp çeşitleri, F: teflon bant, G: ip, E1: sarılmış

kamışlar, E2: kazınmış bitmiş kamışlar görülmektedir. Tüpler konik şekildedir ve pirinçten yapılmıştır. İnce kısmı silindirik ve oval açılımlıdır. Uzunluğu tercihe göre 45-48 mm arasında değişir ve çalgıya takıldığında tam oturabilmesi için mantar takılmıştır. Bir bütün olarak tüpün entonasyon üzerinde büyük etkisi vardır. Son yıllarda geliştirilen, daha fazla titreşim elde edebilmek için obua ile temasını üç adet conta ile minimuma indiren pirinç, gümüş ve altın tüpler de tasarlanmıştır. Sağlam bir iplik ile kamış tüp üzerine sabitlenir. Teflon bant, ince bir folyodur kamış sarıldıktan sonra üst üste gelen kenarlarından hava kaçırırsa kullanılır. Hava kaçırmayı engelleyecek teflon şerit, şeffaf streç film ya da balık zarı kullanılabilir.

### Aletler



Şekil 19. Kazıma işlemi için gerekli aletler  
Kaynak: (Yazar Arşivi)

Şekil 19’da sıralanmış aletler aşağıdaki gibidir:

A: Bıçaklar çok keskin olmalıdır. Çalışırken körleştiğinden mutlaka arada sırada macunlu deri bir kayış ile bilenmelidir. Kör bir bıçak, en hassas kısım olan kamışın ucunda düzeltilmesi çok zor kopmalara neden olabilir. Çelik kısmı, yeterince kalın ve ağır olmalıdır. Kaba (kabuk) kazıma ve uç (hassas) kazıma için iki farklı bıçak önerilir. Kaba kazıma yapılan bıçak daha sık körleşir ve bilenmeye ihtiyaç duyar.

B: Uç kesme aleti. Kamışın ucunu düz kesmek için tasarlanmış, kamışın oturtulduğu hareketli kısmın yanına milimetrik çizgiler eklenmiştir. İstenilen ölçüden kesmeyi kolaylaştırmaktadır. Kesme bloğu kullanılarak da uç kesilebilir ancak düz kesmek ustalık ister.

C: Şiş. Tüpün konik şekline uygun olarak yapılmıştır. Kamışın tüpe bağlanmasında ve kamışa tüp şeklini vermek gerektiğinde kullanılır. Bazı obuacılar kamışı kazırken de kamışı daha rahat tutabilmek için şiş kullanmaktadırlar. (bazı obuacılar kazıma sırasında ek uzunluk ya da şiş kullanmazsa kramp yaşayabilmektedirler) Sarma işlemi sırasında tüpün ezilmesini engeller ve daha kolay tutuş ve kontrol sağlar.

D: Pirinç tel. Kamışın ağzının kapanmaması için bazı kamışlara takılmaktadır. İpli kısmın yaklaşık 2-2.5 mm üstüne yerleştirilip karga burun ya da pençe gibi aletlerle iyice sıkılır.

E: İnce törpü. Kamışın kenarlarının ya da ucundaki pürüzlerin giderilmesinde

kullanılır. Kazıma işleminde bıçağın alamayacağı kadar ince talaşları almakta da kullanılabilir.

F: Dil. Çelik, abanoz ve plastikten yapılan çeşitleri vardır. Tahta, abanoz ve plastikten olanları hafif bombelidir. Kamışın iki yaprağının da ayrı ayrı kazınabilmesi için iki yaprağın arasına takılır. Kamış ıslatıldığında ince ve kalın kısımlar dil üstünde rahatlıkla görülerek müdahale edilir.

G: Cetvel. Tüm kamış işlemleri milimetrik ölçülerde olduğu için her aşamada ölçüm gerekmektedir.

H: Zımpara. Törpü yerine de kullanılabilir. Hassas kazıma ve pürüz düzeltmek için kullanılır.

Diğer gerekenler: Makas, tırnak cilası, cetvel, bileme taşı ve kayışı, pipo fırçası.



Şekil 20. Yaprak kamışın uçlarının inceltilmesi işlemi



Şekil 21. Şişe geçirmeden önce sarılmış kamış

Kaynak: (Yazar Arşivi)

Bazı obuacılar kamış formalandıktan sonra tüpe daha iyi sarılabilmesi için kamışın dip kısmını bıçakla inceltirler. Şekil 20’de görülen bu inceltme işlemi, sarma aşamasında da kolaylık sağlamakta ilmeklerin çıkıntı yaratmadan düzgün bir şekilde ilerlemesine imkân tanımaktadır. Yeterince suda bekletilmiş ve esneklik kazanmış olan formalanmış kamış, tüpe sarılırken sağa sola kayarak, olması gereken formu kaybetme eğilimindedir. Bu nedenle sarma işlemi öncesinde formalanmış kamışın ince kısmından yaklaşık 1 cm kadar üstünden şekil 21’deki gibi iyice sarılması üst üste binen yaprakların kaymasını önleyecektir. 10 dakika suda bekleyen kamış dikkatlice şişe geçirilir (Kiremitci, 2008). Bu aşamada kamışın çatlamaması için çok dikkatli ve yavaş davranılması gerekmektedir. Nemli kamış yavaşça şişin formunu almaya başlar. Bazı obuacılar bu aşamada şişin formunu koruyabilmek için kamışın dibini ısıtarak kuruturlar. Şekil 22’de sırasıyla görüldüğü gibi kamış şişten çıkarılıp dikkatlice tüpe geçirilir. Bu aşamada dip kısımlarına zarar vermemek ve kamışı çatlatmamak önemlidir. Kamışın uzunluğu kontrol edilir. Uzunluk, tüpün yapısına, istenilen akorda ve kazıma şekline göre değişkenlik gösterir.

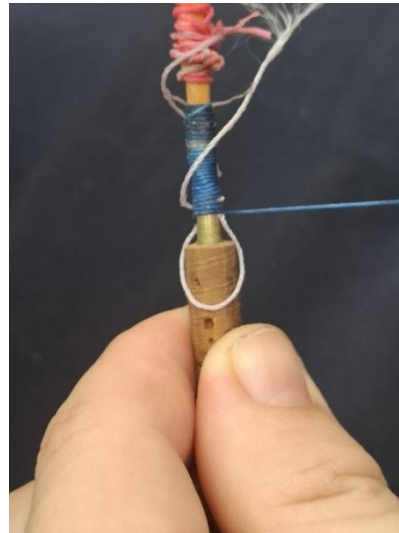


Şekil 22. Kamışın tüpe daha iyi oturması için önce şişe sonra tüpe takılma işlemi  
Kaynak: (Yazar Arşivi)

Bazı obuacılar tam (tüp dâhil) kamış boyunu 75mm olarak sarıp ve 73mm ya da 72 mm'den keserken bazıları da 73mm ya da 72mm sararak daha kısa boyda kamış (69-70mm) yapmayı tercih ederler. Kamış, tüpe takılır. Sarmaya başlanmadan önce ipe balmumu sürülürse herhangi bir durumda ipin kayma riski azaltılmış olur, daha kolay düğüm tutar ve daha iyi kontrol edilebilir. Şekil 23'te görüldüğü gibi iplik sabit bir yere bağlanır ve makara sağ elde tutulur (solaklar için tersi). Sarma aşamasının son ilmeğine kadar ipin, gitar teli gibi oldukça gergin kalması önemlidir. İp soldan sağa doğru ilerletilmeli, aradan hava kaçmaması için, her yeni ilmeğin bir öncekinin hemen yanında olmasına dikkat edilmelidir. Tüpün en ucuna kadar sarılmalı daha ileri asla gidilmemelidir. Kamışın iki yaprağı, her iki tarafta aynı anda ve tüpün ucuna gelmeden önce birleşmelidir. Bu aşamada tüp boyunu aşmamak için sık sık cetvelle ölçüm yapılmalıdır. Eğer tüpün ucu aşılırsa (tüpün boyu mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır 45mm ile 48mm arası) kamış boğulur ve çalarken tam titreşim yaratamaz. Sardıktan sonra yapraklar tam olarak kapanmazsa, kamış tüpün üzerine daha kısa boyda yerleştirilir ve tekrar sarılır (Hedrick, 1972). Günümüzde internette çeşitli kanallarda bu karmaşık ve zor görünen sarma aşaması detaylı bir şekilde anlatılmaktadır. Yine de el pratikliği kişiye özeldir ve zaman içinde sabırla kazanılacaktır.



Şekil 23. Sarma işlemi



Şekil 24. Yaşar Acar tarzı düğüm

Kaynak: (Yazar Arşivi)

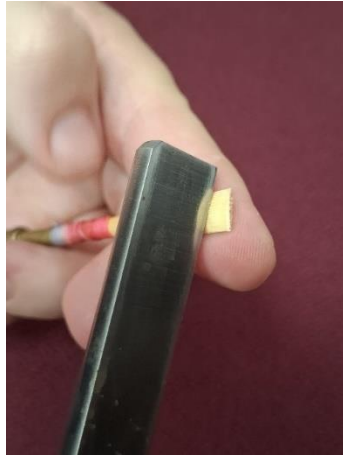
Her obuacının düğüm atma şekli farklılık gösterebilir. En sağlamlarından ve estetik olarak en iyi görünen düğümlerden biri Şekil 24'te gösterilen Yaşar Acar tarzı düğümdür. Mavi ip iki ya da üç tur daha aşağı doğru sarıldıktan sonra kesilerek beyaz ipin halkasından geçirilir. Beyaz ipin üstte kalan ucundan sıkıca ve yavaşça çekilerek

mavi ipin sarmalın içinde kalması sağlanır. İplik üzerine tırnak cilası sürülerek ipler sabitlenebilir (kokusundan dolayı birçok obuacı tercih etmez). Çok uzun bir ipi gergin tutmak zordur. Kısa mesafede de makaranın kontrolü zorlaşacaktır. İpin bağlandığı sabit nokta ile kamış arasında, hareket edebilecek yeterli boşluk bırakılmalıdır. İp sarılırken gevşetilmemesine özellikle dikkat edilmelidir.

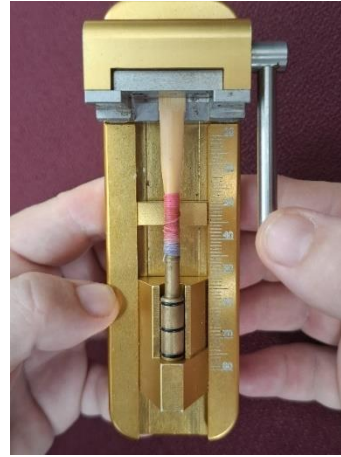
### Kazımak

Yaşar Acar<sup>6</sup> der ki: Kamış ötene kadar kazınır. Bazı obuacılar, zahmetli ve hataya çok açık olan bu kazıma işleminden kurtulmak için dış kazıma makinası almayı uygun görürler. Bu makinalarda tercih edilen kamış profili aktarmalarla kamış üzerine bıçakla uygulanmaktadır. Oldukça pahalı olan bu makina zaman ve titizlik olarak parasının hakkını verse de her obuacının ulaşabileceği bir alet değildir. Bu nedenle bu çalışmada el ile kazıma işlemleri anlatılmaktadır.

Kamış sarıldıktan sonra bir iki gün oda ısısında bırakılmalıdır. Kururken, bulunduğu yerin nem oranı ile son şeklini alacaktır. Bazı obuacılar kazıma işlemine başlamadan önce metal dili kenarlardan kamışın içine sokarak kamışın ucunu, katlanma yerini açarlar. Ancak bunu yapabilmek için oldukça deneyimli olmak gerekir. Çünkü dil, yeterince hızlı güçlü ve doğru yönde çekilmezse kamışın ucunu kırılacaktır. Bunun yerine, Şekil 25 ve Şekil 26'da gösterildiği gibi kamışın ucu, kazınarak inceltilir, kesme bloğu üzerinde ya da uç kesme aleti ile rahatça kesilebilir.



Şekil 25. Kamışın ucu yaklaşık 3 mm'den kazınır.



Şekil 26. Kamışın inceltilmiş ucu kesilir

Kaynak: (Yazar Arşivi)

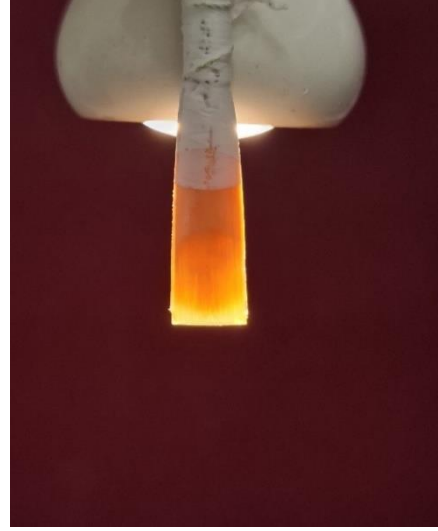
Kamış yapımında en önemli ve en zor işlem kesinlikle kazımadır. Yeterli yer bırakıldığında her zaman kazıyarak müdahale edilebilir ancak asla fazla kazınmış bir yere ek yapılamaz. Bu nedenle aşırı kazımdan kaçınılması, el alışkanlığı kazanana kadar bölgesel, küçük ama bütünsel kazımların yavaş ve kontrollü yapılması önerilir. Kazımaya başlamadan önce, kamışın ucu mutlaka ıslatılmalıdır. Islatma tüm kazıma işlemi boyunca tekrarlanmalı kamış daima nemli tutulmalıdır.

<sup>6</sup> Dr. Öğr. Üyesi Aydın Yaşar ACAR. Maltepe Üniversitesi Konservatuvarı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı emekli Sanatçı Öğretim Elemanı.





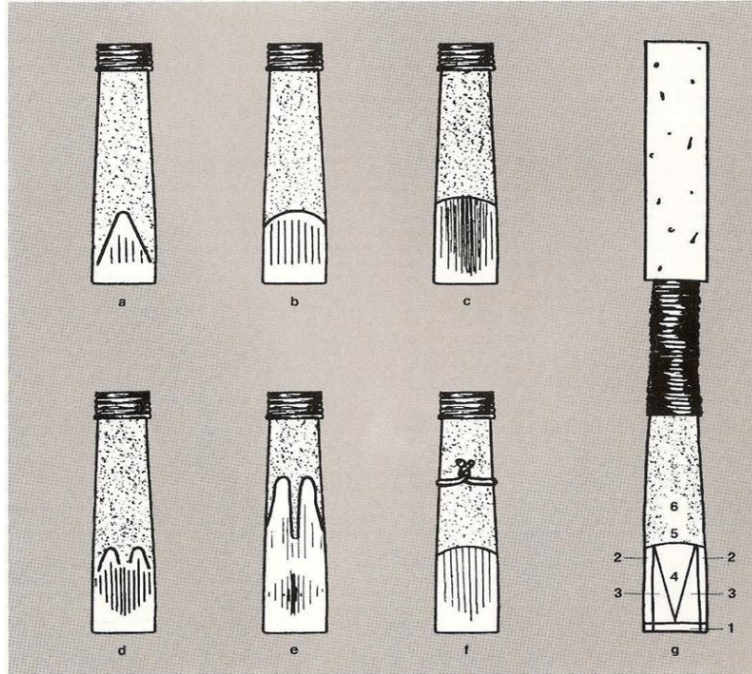
Şekil 27. Dil ile birlikte hassas kazıma işlemi



Şekil 28. Işığa tutulduğuna kazınmış yerler

Kaynak: (Yazar Arşivi)

Şekil 27’de görülen hassas kazıma tarzı her obuacıya göre farklılık göstermektedir. İki yaprak da mümkün olduğu kadar aynı şekilde kazınmalıdır. Bu yüzden, kamış sık sık, Şekil 28’deki gibi ışığa tutularak kazıma işleminin ilerleyişi kontrol edilmelidir.



Şekil 29. Kamış kazıma çeşitlerinden örnekler

Kaynak: (Girard, 1983)

Dünyada ne kadar obuacı varsa bir o kadar da kazıma yöntemi ve şekli vardır. Yine de obuacıların çalıştıkları ülkelere göre farklı ulusal tarzları tanıyabiliriz.

a,b: Fransız tarzı

c: Alman

d: İngiliz

e: Amerikan

f: Telli

g: İsviçre, İtalyan 1. uç, 2. kenarlar, 3. yanlar, 4. kalp, 5. tırnak, 6. kazınmamış bölge

Farklı kazıma tarzlarının ortak özelliği temelde kenarların ince, kalbin ise kalın olmasıdır. (Şekil 29) Kazıma işlemi ile kamışın farklı bölgelerindeki incelik ve kalınlıklar, çalma tarzını ve ses rengini belirler. Bu durum, ton rengi anlamında farklı ulusal tarzları kısmen anlamlandırmaktadır.

F şeklinde görülen kamışın üstündeki tel, her tarz kamışa uygulanabilir. 0,3 – 0,5 mm kalınlığında olan bu pirinç tel, kamışın ağzının açılmasına ya açık kalmasına olanak sağlar. Ağı çok açık olan bir kamış, çok gür ve sert tınılar üretir, kontrolü zordur. Titreşim için çok fazla hava gerektirir ve oldukça sıkı bir dudak kuvveti ile çalınabilir. Ağı fazla açık bir kamış büyük ihtimalle, küçük çaplı bir kargıdan yapılmıştır (Örneğin 9 mm). İklim şartlarına göre kamışın ağzı zamanla kendi kendine de açılabilir.

Ağı çok kapalı olan bir kamış içi boş bir tona sahiptir ve zayıf ses verir; kalın notalarda titreşimi sürekli durur ve dudak pozisyonundaki baskı değişimi sesin kesilmesine neden olabilir. Bu durumda kamışa tel takılması oldukça mantıklıdır.

440 ya da 442 hz akort, kısa (69–70 mm) ve uzun (74-75mm) bir kamışla elde edilmek istenirse, kısa kamışa uzun tırnak (yaklaşık 15 mm), uzun kamışa kısa tırnak (yaklaşık 10mm) kazınabilir (Girard, 1983). Her obuacının beklentisi, beğenisi ve el alışkanlığı farklı olduğu için bu ölçüler değişkenlik göstermektedir. Kazıma işleminin başarısı kamıştan çıkan ses ile değerlendirilir. Kazıma aşamasında sık sık üflenerek kontrol edilmeli aşırı kazımadan kaçınılmalıdır. Bu kontrol istenilen tona ulaşımı kolaylaştırır.

## DENEME VE DÜZELTME

### Hava Kaçırma Kontrolü

Tüpün mantar dibi parmakla kapatılır ve kamışın içine şiddetli bir şekilde üflenir. Eğer ipli kısmın ucundan ya da kamışın yanlarından hava kaçırıyorsa kamışın etrafına teflon ya da streç film sarılır (bu bantlar kamışın doğal yapısının nefes almasını önlediği için kamışın erken çürümesine yol açabilir). Sarılan bandın, kamışın titreşimini kesmemesi için kamışın üzerine fazla geçmemesi, ip ile kamışın 0.5-0.7 cm üzerinde kalacak şekilde sarılması dikkat edilmesi gereken noktalardandır.

### Kamış Esnekliğinin Kontrolü

Hava kaçırma kontrolünde olduğu gibi tüpün dibi parmakla kapatılır ve kamışın içindeki tüm hava iyice emilir. Kamışın ağzı vakum etkisiyle sıkıca kapanmalı ve ağızdan çıkarıldıktan belli bir süre sonra (1-2 saniye) kendiliğinden tekrar açılmalıdır. Kamışın ağzı bu vakum etkisiyle kapanmıyorsa kamışın ucu henüz çok kalın demektir ve kazıma işlemine devam edilmelidir. Eğer kamışın ağzı çok fazla kapalı kalıyorsa fazla kazınmış demektir ve ucundan 0.1 mm kadar kesilmelidir. Bu durumda tel de takılabilir. Kullanılmış bir kamışta yemek artıklarından dolayı tıkanmalar görülebilir bu durumda nemli uygun bir fırça ya da ince bir kuş tüyü yardımıyla kamışın içi akan suda temizlenmelidir. (Hedrick, 1972)

### Kamışın “Gark”laması

Kamış başarıyla kazındıysa üflendiğinde karga gaklaması gibi bir ses duyulur. Bu ses obuacı için çok sevindiricidir, sabrın ve zahmetin sonunda iyi titreşen bir kamış yapılmış anlamına gelir.

### Obua Üzerinde Denemeler

İyi bir kamışın özellikler şöyle sıralanabilir:

- Düzgün, kaymayan bir entonasyon
- Dinamik aralığının (pp-ff) ve ses ataklarının ince ve kalın seslerdeki esnekliği ve yeterli direnci.
- Güzel bir ton. Ses renginin kalitesi ve güzelliği, obuacının beğeniyle ilgilidir. Bu sebeple tanımlanması zordur. Bilinmelidir ki her ton rengi her eser için uygun olmayabilir. Üstelik bir kamışın ton rengi diğer çalgıların arasında kaybolabilir ya da sivrilebilir. Mükemmel kamışı yapmak oldukça zordur ve maalesef kamışların ömrü kısadır. Çünkü çalma sıklığı ve süresiyle bağlantılı olarak her gün değişecektir. Obuacı kamışa alışmak için kendine süre tanımalıdır (Hedrick, Henri Brod on the Making of Oboe Reeds, 1978).

Satın aldığımız ya da yaptığımız bir kamışı nasıl ayarlayabiliriz?

- İki yüzeyin de tamamen aynı şekilde kazındığını kontrol etmek için her iki yüzeyi döndürüp çalarak kontrol edilmelidir.
- Kamıştan çok az ses çıkıyorsa ve ucu çok kapalıysa, ucundan 0.1mm kadar kesilmelidir. Çok ince zımpara ile de tam ucuna müdahale edilebilir.
- Eğer kalın notalar zor çalınıyorsa, tırnak altında sağ ortadan bir ve sol ortadan bir olmak üzere, çok derine girmeden (W şekline benzeterek) iki bıçak darbesiyle kabuk kısmı alınmalıdır.
- Kamış birkaç gün çalındıktan sonra akort edilmelidir. Eğer uç kesilirse incelik, tırnağın dibi kazınırsa kalınlaşır. Oda ısısı akordu oldukça etkilediğinden, akort sırasında oda ısısının göz önünde bulundurulması gerekir. Açık havadaki akort ile sıcak konser salonu akordu aynı olmayacaktır.

### İpuçları

- Tüp, tekrar tekrar kullanılır. Ancak bunun için kamış kırılıp atıldıktan sonra mutlaka içi temizlenmelidir.
- Tüp yamulduysa, şişe geçirilerek düz burunlu bir pense ile düzeltilebilir.
- Her çalımdan sonra, kamışın içindeki tükürük, mantarın altından (tersten) üflenerek boşaltılmalıdır. Islak kalırsa kamışın çürümesi hızlanacaktır.
- Yeni bir kamış yapmak için bütün kamışların eskimesi ya da kırılması beklenmemeli mutlaka kamış kutusunda fazladan hazır kamış bulundurulmalıdır.
- Fa, Fa # ve Sol notalar kayıyorsa kamışın ucu kesilebilir.
- Orta Do notası pes kalıyorsa kamışın göbeği fazla kazınmıştır ve düzeltilemez. En baştan, daha kısa boydan sarılması ve ölçülerinin tamamen değiştirilmesi işe yarayabilir ama tam performans alınmaz.
- Uç kazımının ilk hamlelerinde kamışın ucu hemen kopabilir, ucu hemen kesilmemelidir. Kazımada yeterince ilerleyinceye kadar beklenmelidir. Ucunun çok fazla kesilmesi, kamışın uzunluğu ve genişliği arasındaki oranı bozacağından entonasyon sorunları ile karşılaşılabilir.

### SONUÇ

Obua eğitiminin içinde olması gereken, beceri, sabır ve el alışkanlığı gerektiren kamış yapım süreci tamamen kişisel olsa da bazı aşamaları aynı temeller üzerinde yer almaktadır. Her obuacının kendine has kamış yapma tarzları ve kullanmayı tercih ettikleri kamış malzemeleri ayrıntılarda farklılık gösterse de aynıdır. Bu çalışmada ana temeller üzerinde durulmuş, temel yöntemler ve muhtemel yanlışlıklara dikkat çekilmiş yurtiçi ve yurtdışı çalışmalar derlenerek çözüm önerileri getirilmiştir. Kamış yapımında Türkiye’de bir ‘duayen’ sayılan Dr. Öğr. Üyesi Yaşar Acar’ın önerileri de bu çalışmaya dâhil edilmiştir. Ayrıca yabancı kaynaklar taranmış konuyla ilgili farklı görüşler ve deneyimler incelenmiş ve çalışmaya eklenmiştir. Kamış yapımına yeni başlayacak öğrenciler için bir rehber olabilecek niteliklere sahip bu çalışma takip edildiğinde tatmin edici sonuçlarla kamış yapılabileceği öngörülmektedir. Bu çalışmada sıralanmış öneriler ve ipuçları takip edildiğinde deneyim konusunda zaman kazanarak daha hızlı ilerleneceği düşünülmektedir. Çalışmada kullanılan kamış yapım sürecine ait resimler yazara ait olup kendi malzemeleri ile oluşturulmuştur.

Her enstrüman gibi obua eğitimi de küçük yaşlarda başlamaktadır. 9-10 yaşlarındaki bir çocuğun eline kesici-delici aletler vererek kamış yapımını öğrenmesini beklemek elbette hayatın olağan akışına aykırıdır. Ancak öğrencinin bıçak kullanımı öncesinde kamış yapımına aşina olması, bir kamışın yapılma sürecinde harcanan emeği anlaması ve satın aldığı kamışın değerini bilmesi bakımından bu çalışmanın oldukça yönlendirici ve aydınlatıcı bir çalışma olduğu düşünülmektedir. Bu açıdan bu çalışma, kamış yapmayı merak edenler, eğitim fakültelerinde obua kamışını yakından tanımak isteyen müzik öğretmenleri, obua öğrencileri ve onlara yardımcı olmak isteyen, küçük müdahalelerle kamış düzeltmek isteyen veliler için tatmin edici bir kaynak olacaktır.

### **Etik İlkeler**

Bu çalışma Etik Kurul izni gerektirmemektedir.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazarlıdır.

### **Çatışma Beyanı**

Bu makalenin tek yazı olduğundan bir kişisel ve finansal çıkar çatışması yoktur.

### **KAYNAKÇA**

- Byrne, M. (1984). Reed Makers. *Galpin Society Journal* 37, s. 99-101.
- Girard, A. (1983). *The Singing Reed En Introduction to Reed Making*. Basel: Musik Akademie der Stadt Basel.
- Goossens, R. (1993). *Oboe*. Londra: Kahn & Averill.
- Hedrick, P. (1972). *Oboe Reed Making; A Modern Method*. New York : Swift-Dorr Publications.
- Hedrick, P. (1978). Henri Brod on the Making of Oboe Reeds . *Journal of the International Double Reed Society* 6, s. 7.
- Kiremitci, A. P. (2008). *Barok'tan Modern'e Obuanın Mekanik Yapısının Gelişimi* [Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi], İstanbul Üniversitesi.
- Ledet, D. (1981). *Oboe Reed Stylied; Theory and Practice*. Bloomington: Indiana University Press.

Salter, G. (2018). *Understanding The Oboe Reeds*. Londra: Biddles Books Ltd. .

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

The oboe is known as the instrument closest to the human voice. The reed is as important to the oboist as the vocal cords are to a singer. The oboe reed has very sensitive and variable properties due to its structure. The reed, which is a completely natural material and is made without any chemical application, reacts according to the humidity level of the environment it is in. For example, a reed made in Istanbul (high humidity) and deemed suitable for musical playing will not reflect the same response and vibration integrity in Ankara (low humidity). Similarly, a reed made in the humidity environment of Antalya (very high humidity) and giving appropriate musical responses may become a completely different reed in another city with drier conditions. For this reason, every professional oboist travels with reed materials and has to be prepared for possible changes.

Although some companies produce finished reeds in student and professional categories, interventions that vary according to the person (such as softening, hardening, scraping according to intonation) are still required. It is known that the most talked about subject among professional oboists is about the reed. Every professional oboist, no matter how experienced, is curious about the reed making style of their colleagues and wants to learn. The type of reed used, its age, diameter, drying time, features of the internal engraving machine, dimensions of its form, tube dimensions, dimensions during the wrapping phase, dimensions and shapes during the engraving phase each constitute a separate topic. Every oboist has his/her own tips and some conveniences created with his/her own experiences while making reeds. These points are applications that they have discovered over the years by trying patiently and that work in their own playing. However, not every tip may provide convenience to every oboist. It is known that there are many variables such as mouth and lip structure, blowing style, inner cavity of the mouth, etc.

### Method

This research was based on the "descriptive analysis", which is one of the scientific research methods. In this study, firstly foreign sources related to oboe reed making were scanned, common ideas on basic subjects were determined. In line with this information, basic stages were proven with experiences, important issues in reed making were emphasized and suggestions and tips were presented for the processes. In order to be more explanatory during the making stage, the processes were illustrated and alternatives of various tools were added.

### Findings

In this study, oboe reed stages have been examined. In order to avoid an irreversible mistake, the points that need to be considered at each stage have been specifically stated. It is thought that when these points are taken into consideration, a successful reed production can be achieved. Tips and important issues have been listed and made easy to follow. As stated in the study, these stages should be tried again and again in order to gain manual skills.

**Conclusion**

This study, which can be a guide for students who are new to reed making, is expected to produce reeds with satisfactory results when followed. It is thought that when the suggestions and tips listed in this study are followed, it will gain time in terms of experience and progress faster. The pictures of the reed making process used in the study belong to the author and were created with her own materials.