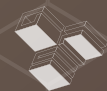


D SANAT

T.C. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Sanat, Tasarım ve Mimarlık Dergisi

Yayın Tarihi - 30 Eylül 2024 / e-ISSN: 2757-8011

8. Sayı



KÜTAHYA DÜMLÜPİNAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ



KÜTAHYA DÜMLÜPİNAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ

T.C. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Dergisi

e-ISSN: 2757-8011

Yönetim Yeri ve Adresi

D-Sanat, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Dergisi
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Evliya Çelebi Yerleşkesi, Tavşanlı Yolu 10. Km. 43100, Kütahya-Türkiye

Telefon

+90 (274) 443 2557

e-mail

dsanat@dpu.edu.tr

Web

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/dsanat>

Yayınlayan

T.C. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayın Türü

Sürekli yayın

Yayın Periyodu

Yılda 2 kez yayınlanır

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Süleyman KIZILTOPRAK
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Rektörü

Baş Editör

Prof. Dr. Levent MERCİN
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Editör

Doç. Dr. Hami Onur BİNGÖL
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Selda MANT MENAY
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Kübra ERGİN
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Haldun ŞEKERCİ
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Gül ÇETİN
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali Aycan GÜRBÜZ
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Resul AY
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Mizanpaj Editörü

Öğr. Gör. Gökhan AKÇA
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Yazım ve Dil Editörü

Doç. Eren Evin KILIÇKAYA
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Yabancı Dil Editörü (İngilizce)

Öğr. Gör. Mustafa Kemal ŞEN
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Görsel Tasarım Editörü

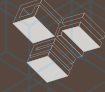
Öğr. Gör. Erdoğan DİZDAR
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi



Danışma Kurulu

*Unvana göre alfabetik

- Prof. Dr. Adnan TEPECİK - Başkent Üniversitesi
Prof. Alev İDRİSOĞLU - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Fuat BAYSAL - Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Ali TOMAK - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Atilla DÖL - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Prof. Dr. Ayça ÇEKİÇ AKYOL - İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe AYDIN - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe GÜLER - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Nuriye İŞGÖREN - Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Belma OĞUL - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Buket Acartürk - Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Burçin Cem ARABACIOĞLU - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Burhanettin Aykut ARIKAN - Türk-Alman Üniversitesi
Prof. Dr. Cafer ARSLAN - Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Cihan İŞIKHAN - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Çetin ERGAND - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Deniz DOKGÖZ - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Ela TAŞ - Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Elif AĞATEKİN - Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Prof. Esmâ İGÜS - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK - Işık Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ - Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Feyal BEYKAL ORKUN - Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Filiz ADIGÜZEL - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Funda KURAK AÇICI - Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Gonca ERİM - Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Gül GÜNEY - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Gülten Aslihan ÜNLÜ - Özyeğin Üniversitesi
Prof. Dr. Halime YÜCEL BOURSE - Galatasaray Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet EFE - Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Mehtap PAZARLIOĞLU - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Melike TAŞÇIOĞLU VAUGHAN - Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Merih BENDER - Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Müjgan YILDIRIM - Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Nazlı Eda NOYAN CELAYİR - Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Nesrin ÖNLÜ - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay ERTÜRK - Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Nureddin GÜLAÇTI - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU - İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Özge CORDAN - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Seda AYZAZOĞLU - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Sedef ACAR - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Sema ERKAN - Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Serap BUYURGAN - Başkent Üniversitesi
Prof. Dr. Serdar PEHLIVAN - Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Sevgi AVCI - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Sevim ARSLAN - Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Simber Rana ATAY - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI - İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Şirin ŞENGEL - Osmangazi Üniversitesi
Prof. Tuna UYSAL - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur ATAN - Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Üzülüm ÖZGÜMÜŞ - İstanbul Üniversitesi
Prof. Yusuf KEŞ - Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Yüksel ŞAHİN - Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Yüksel PIRGON - Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Zeynep TARIM - İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ziya Kenan BİLİCİ - Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Alim Selin MUTDOĞAN - Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Asude Nil NİHAN TURNAGÖL - Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe Bahar BÜYÜKGÖNENÇ - Maltepe Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşen ÖZKAN - Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Burçin ÜNAL - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi



Doç. Dr. Ceren KARADENİZ - Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Corry Michael SHORES - Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Çiğdem KILIÇ - Haliç Üniversitesi
Doç. Dr. Çiğdem TAŞ ALICENAP - Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Duygu ÇELİK - Munzur Üniversitesi
Doç. Dr. Elif ÜNLÜ - Boğaziçi Üniversitesi
Doç. Dr. Geoff BOVE - İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Gökçe SÖNMEMİŞ - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Gülder EMRE - İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Güner SAĞIR - İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Işıl KOCABAŞ - İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. İlkay Canan OKKALI - Trabzon Üniversitesi
Doç. Dr. Kerem EKSEN - İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Luca ORLANDI - Özyeğin Üniversitesi
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN - Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Muhsine Eda ARMAĞAN - Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Nur CEMELELİOĞLU - Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Oğuz ARICI - İstanbul Üniversitesi
Doç. Özcan ÖZKARAKOÇ - Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Özge EJDER JOHNSON - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem BELKİS - Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Remzi SAN - Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Seta KÜRKÇÜOĞLU - Okan Üniversitesi
Doç. Dr. Şirin Begüm GÖKMEN - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Tuba YOKUŞ - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Tuğba AYAS ÖNOL - Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Tuğçe Mine AKTULAY ÇAKIR - Beykent Üniversitesi
Doç. Dr. Tuğçem KAR - İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Asena Kumsal ŞEN BAYRAM - Maltepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Aslı MENEVŞE - Bilkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Ayşe Güliçin URAL - Fenerbahçe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Dilara ÇELİK - Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Dilek GÜRİSOY - İstanbul Bilgi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Emel BAŞARIK AYTEKİN - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Esra AKSOY - Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Gamze ERGİN - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Gizem ÖNCELEN - Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. İlayda SOYUPAK - Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Neriman SOYKUNT - Yakın Doğu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Özlem GÜNCAN - Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Özlem AYVAZ TUNÇ - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Özlem KURT ÇAVUŞ - Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Soufi SAYLAM - Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Şule SAYAN - Harran Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Ünal ARAÇ - Hacettepe Üniversitesi

Bu Sayıda Görev Alan Hakemler

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ - Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU - İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Nureddin GÜLAÇTI - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe Bahar BÜYÜKGÖNENÇ - Maltepe Üniversitesi
Doç. Dr. Gülşah SEVER - Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Nur CEMELELİOĞLU - Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Orhun TÜRKER - Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Dr. Ömer Bilgehan SONSEL - Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Suzan ORHAN - Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Uğur YILMAZ - Aksaray Üniversitesi
Doç. Gülsevrim CAN GÜRBÜZ - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Özlem GÖK - Erciyes Üniversitesi
Doç. Şirin Begüm GÖKMEN - Mimar Sinan Üniversitesi
Doç. Zerrin TAN - Trakya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Aydın Yaşar ACAR - Maltepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Beyzagül KAPÇAK IŞIKSUNGUR - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Hande BOLU SERT - Gazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Murat GÜRBÜZ - Bayburt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Mustafa KURT - Trakya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Sebahat BÜLBÜL - Karabük Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Şule SAYAN - Harran Üniversitesi



KÜTAHYA DÜMLÜPİNAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ

T.C. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Sanat, Tasarım ve Mimarlık Dergisi

İçindekiler

Yapay Zekâ ile Üretilen Resimlerde Telif Hakkı ve Aidiyet Mehmet Akif ÖZDAL	1-7
İslam Sanatında Geometrik Desenlerin Sembolik Anlamları Leyla Varlık ŞENTÜRK, Behnaz EBRAHİMİ	8-24
Dönem ve Kavram Tanımlaması Olarak Modern Sanat Zafer KALFA	25-33
Obua Eğitiminde 6 Modern Çalma Tekniği ve Çalışma Önerileri Ayşin Pelin KİREMİTÇİ	34-48
Toplumsal Gerçekçilik Üzerinden Türk Toplumunun Çalışkanlığının Resimdeki Yeri Büşra Nur KARACAN	49-59
Photography As A Tool To Evaluate Social Events Hale Zeynep AĞACAN	60-69
William Walton Viyola Konçertosu'nun Birinci Bölümündeki Teknik Pasajların Çalıştırma Yöntemleri Vesile Deniz YÜCEL	70-86

Editörden...

8. sayımızı yayımlarken içimizde büyük bir heyecan var. Bugüne kadar kendi yağında kavru lan dergimiz, 8. sayısında ilk defa DergiPark üzerinde alan adı almaya hak kazandı ve varlığını daha profesyonel bir platformda sürdürmeye başladı. Bizler de bu sorumluluğun bilincinde olarak dergimizi daha ilerilere götürmek için kollarımızı bir daha sıvadık. Temmuz 2024 tarihinde DergiPark, yaptığı bir duyuru ile bünyesindeki dergilerden dergi kurullarının yeni uygulamaya göre düzenlenmesini istedi. Bunun üzerine Güzel Sanatlar Temel alanı ve ilişkili alanlardan değerli akademisyenlere başvurup, onaylarını alarak dergimize yeni bir "Bilim ve Sanat Danışma Kurulu" oluşturduk. Kurulumuzun üyeleri ülke sathındaki üniversitelerde ve Güzel Sanatlar Temel Alanı ile ilişkili alanların altında görev yapmakta olan son derece değerli akademisyenlerden oluşmakta. Bu armoninin, ilerleyen sayılarımızda bizlerin dergi yönetimine kolaylık sağlayacağını ve dergiye gelen araştırmaların niteliğini daha üst seviyeye çıkaracağını bilincindeyiz. Öte yandan dergimizin ulusal ve uluslararası indekslerde taranması için yaptığımız başvuruların olumlu sonuçlandığını bildirmek isteriz. Dergimiz şu anda uluslararası indekslerde taranır bir duruma gelmiş durumdadır.

Yapay zekâ ile üretilen sanat ve tasarım ürünlerinin varlığını hepimiz biliyoruz. Camiamız içinde, yapay zekâ ile ilgili çok çeşitli yaklaşım ve fikirler bulunmakta. Günümüz perspektifinden bakıldığında yapay zekâ ile üretilen sanat ve tasarım ürünlerinin durumu aşikâr ancak gelecekte neler olacağını ve var olan fikirlerin ne yöne ilerleyeceğini sadece tahmin edebiliyoruz. Bu vesile ile teması yapay zekâ olan makalemizi bu çerçevede değerlendirdik.

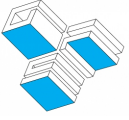
Güzel Sanatlar Temel Alanı birçok farklı disiplinden oluşmakta. 4 yaşına basan dergimizde, bu farklı disiplinler arasından ilk defa Müzik alanından makalelerin başvuru yapmaları ve hakem değerlendirmelerinin olumlu sonuçlanarak yayımlanmaları bizleri gururlandırdı. Dergimizin bilimsel yönüne güç ve armoni katan araştırmaları için müzisyen akademisyenlerimize teşekkür ediyoruz.

D-Sanat'ın İngilizce makalelere de açık olduğunu kuruluş sürecimizde belirlemiştik ancak bu sayımızda ilk defa İngilizce bir araştırmanın Fotoğraf alanından başvuru yaptığını ve ülkemizin sahip olduğu çok değerli akademisyenlerden oluşan bir hakemlik süreci ile de kabul edildiğini gururla paylaşmak isteriz.

D-Sanat gelişme ve büyüme evrelerine hızla devam ediyor. Hedefimiz önümüzdeki akademik yılda TR-Dizin ve ULAKBİM tabanlarına kabul edilebilecek seviyeye ulaşmak. Bir sonraki sayımızda görüşünceye dek, esen kalın.

Prof. Dr. Levent MERCİN - Baş Editör

Doç. Dr. Hami Onur BİNGÖL - Editör



YAPAY ZEKÂ İLE ÜRETİLEN RESİMLERDE TELİF HAKKI VE AİDİYET

COPYRIGHT AND OWNERSHIP IN ARTWORKS PRODUCED WITH ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Mehmet Akif Özdal*

Öz

Yapay zekâ algoritmalarının, derin öğrenme modelleri kullanarak resim üretmesi, oluşturulan çalışmanın yaratıcısı olarak kimin kabul edilmesi gerektiği sorusunu gündeme getirir. Bu çerçevede, telif hakkı ve aidiyet insan yaratıcılığını temel alır ve yapay zekâ tarafından bağımsız olarak yaratıcılığın dâhil edildiği çalışmalar için geçerlidir. Bu ilişki bağlamında, araştırmanın amacı, yapay zekâ tarafından oluşturulan resimlerin telif hakkı ve aidiyet konularını ele almaktır. Araştırma modeli nitel bir yaklaşımla karşılaştırmalı analiz ve mantıksal akıl yürütme tekniklerini içermektedir, sistematik literatür taraması yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Literatür, yapay zekâ ile üretilen resimlerde yaratıcı katkının belirlenmesinde algoritmaların özerkliği ve toplumsal kabulün önemli rol oynadığını, bu durumun etik ve yasal sorunlar yaratarak yeni yasal düzenlemeler ile yapay zekânın yaratıcı katkısını tanıyan telif hakkı kategorilerinin gerekliliğini göstermiştir. Sonuçlar ise, bulgulara bağlı kalarak, yapay zekâ ile üretilen resimlerin telif hakkı sorunlarında yeni yasal düzenlemeler ve uluslararası iş birliği gerekliliğinin önemine dair öngörüler sunarak yapay zekâ ile üretilen resimlerin telif hakkı sorunlarında yeni yasal düzenlemeler ve uluslararası iş birliği gerekliliğini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcılık, Telif Hakkı, Yapay zekâ, Derin Öğrenme, Aidiyet

Abstract

The fact that AI algorithms generate images using deep learning models raises the question of who should be recognized as the creator of the work. In this framework, copyright and ownership are based on human creativity and apply to works where creativity is independently incorporated by AI. In the context of this relationship, the aim of the research is to address the issues of copyright and ownership of images generated by artificial intelligence and is limited to the literature and studies examined by adopting comparative analysis and logical reasoning techniques from qualitative methods. The findings revealed that the autonomy of algorithms and social acceptance play an important role in determining the creative contribution of AI-generated paintings, which creates ethical and legal problems and necessitates new legal regulations and copyright categories that recognise the creative contribution of AI. The results, based on the findings, provide predictions about the importance of new legal regulations and the need for international co-operation in the copyright problems of images produced with artificial intelligence.

Keywords: Creativity, Copyright, Artificial Intelligence, Deep Learning, Belonging



Geliş Tarihi / Received
26.05.2024

Kabul Tarihi / Accepted
30.06.2024

Yayın Tarihi / Publication Date
30.09.2024

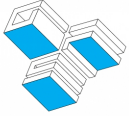
Sorumlu Yazar/Corresponding author
E-mail: mehmetakfozdl@gmail.com

Cite this article: Özdal, M.
(2024), Yapay Zekâ ile Üretilen
Resimlerde Telif Hakkı ve Aidiyet, Cilt:1,
Sayı:8



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International License.

* YL Öğrencisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, mehmetakfozdl@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3148-8988



Giriş

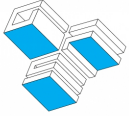
Yapay zekâ tarafından üretilen resimlerin telif hakkı ve aidiyeti, teknoloji ve sanatın kesişiminde ortaya çıkan önemli bir sorun olarak kendisini göstermiştir. Geleneksel resim çalışmalarında yaratıcılık net bir şekilde tanımlanabilirken, söz konusu teknoloji ile üretilen resimlerde yaratıcılık, özgünlük ve sanatçının bireysel katkısı gibi sınırlar bulanık hale gelmektedir (Caldwell, 2023: 420). Yapay zekâ algoritmalarının, özellikle derin öğrenme modelleri ve evrimsel sinir ağları gibi gelişmiş teknikler kullanarak resim üretmesi, bu resimlerin yaratıcısı olarak kimin kabul edilmesi gerektiği sorusunu gündeme getirmektedir. Mevcut telif hakkı yasaları bu kapsamda, genellikle insan yaratıcılığını temel almakta ve yapay zekâ tarafından bağımsız olarak üretilen resimler için yetersiz kalmaktadır. Söz konusu resim çalışmalarının telif hakkı ve aidiyetinin belirlenmesi, yaratıcı katkının derecesi, algoritmanın özerkliği, resmin sunumu ve toplumsal kabul gibi faktörlere bağlı olarak kendisini göstermektedir (Maharjan, 2024: 12). Bu durum, yaratıcı süreçlerdeki etik ve yasal sorunların yanı sıra, orijinallik ve yaratıcılığın yeni yasal düzenlemeler ve yaratıcı katkıları tanıyan telif hakkı kategorilerinin gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Yöntem

Araştırmanın amacı, yapay zekâ tarafından oluşturulan resimlerin telif hakkı ve aidiyet konularını ele almak olup, incelenen literatür ve çalışmalarla sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda, nitel araştırma yöntemleri içerisindeki karşılaştırmalı analiz ve mantıksal akıl yürütme teknikleri kullanılmıştır. Mantıksal akıl yürütme mevcut bilgiler arasındaki ilişkileri analiz ederek mantıklı sonuçlara ulaşma sürecidir ve bu süreç, çıkarım yapma, hipotez oluşturma ve problem çözme gibi entelektüel faaliyetlerin temelini oluşturur (Desai & Riedl, 2024: 5). Karşılaştırmalı analiz ise iki veya daha fazla unsurun benzerliklerini ve farklılıklarını inceleyerek bunların güçlü ve zayıf yönlerini değerlendiren bir araştırma yöntemidir (Oleksy, 2023: 265). Literatür, yapay zekâ ile üretilen resimlerde algoritmaların özerkliği ve toplumsal kabulün önemli olduğunu, bunun etik ve yasal sorunlara yol açtığını göstermektedir. Sonuçlar ise Literatüre bağlı kalarak, yeni yasal düzenlemeler ve uluslararası iş birliğinin önemini vurgulayarak, yapay zekâ teknolojilerinin sanat üzerindeki etkilerini ve yasal düzenlemelerin güncellenmesi gerekliliğini ele almaktadır.

Yapay Zekâ Tarafından Oluşturulan Resimlerde Aidiyetin Kapsamı ve Tanımı

Yapay zekâ tarafından oluşturulan resimlerde aidiyet kavramı, teknolojinin sanat üzerindeki etkilerini ve bu yeni ortamda sanatsal ifadenin nasıl şekillendiğini anlamak için önemli bir alanı temsil eder. Geleneksel sanat resimlerinde, bir resmin tasarımcısı genellikle net bir şekilde belirlenirken, yapay zekâ ile üretilen resimlerde aidiyet kavramı daha karmaşık bir hal alır (Caldwell, 2023: 411). Çünkü yapay zekâ, insan müdahalesiyle belirli algoritmalar ve veriler kullanılarak resim üretir, bu da yaratıcı sürecin tek bir bireye atfedilmesini zorlaştırır. Bir diğer açıdan ise yapay zekâ, özellikle derin öğrenme modelleri kullanarak, insan sanatçıların yaratıcılığını taklit edebilir veya onlardan ilham alabilir. Örneğin, DALL-E 3 gibi algoritmalar, mevcut görsel verilerden öğrenerek yeni ve özgün görseller üretebilir. Burada aidiyet, algoritmanın kendisine ve onu tasarlayıp eğiten mühendis ve bilim insanlarına mı aittir, yoksa algoritmanın ürettiği resimleri kullanarak yeni anlamlar yaratan sanatçılara mı ait olmalıdır? Sorusunu gündeme getirir. Bu noktada aidiyet resmin yaratılma sürecinde kullanılan veri setlerinin kaynaklarına ve bu verilerin nasıl işlendiğine bağlı olarak kendisini gösterir. Örneğin, bir



yapay zekâ, Van Gogh'un sanatsal üslubunu öğrenmek için onun resimlerini analiz edebilir ve bu tarzda yeni resimler oluşturabilir. Bu durumda, resmin aidiyeti hem Van Gogh'a hem de yapay zekâ algoritmasını çalıştıran ve eğiten kişilere uzanabilir (Oleksy, 2023: 265). Çünkü oluşturulan resimler, yaratım sürecindeki katkılar oranında kişilere aittir.

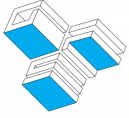
Yapay Zekâ Tarafından Oluşturulan Resimlerde Telif Hakkının Kapsamı ve Tanımı

Geleneksel olarak, telif hakkı yasaları yaratıcı ifadenin korunmasını amaçlar ve resimlerin orijinal olmasını şart koşar. Ancak, yapay zekâ ile oluşturulan resimlerde 'orijinallik' ve 'yaratıcılık' kavramları, teknolojinin insan sanatçıları taklit etme yeteneği nedeniyle bulanıklaşır (Wang, 2023: 90). Çünkü yapay zekâ algoritmaları, mevcut sanat eserlerini analiz ederek öğrendikleri stilleri kullanarak yeni resimler oluşturur. Bu algoritmalar, sanat eserlerinin özelliklerini ve stilistik unsurlarını derinlemesine inceleyerek, yaratıcı süreçlerde insan benzeri performans sergiler. Örneğin, Generative Adversarial Networks (GAN'lar), Style Transfer, Recurrent Neural Networks (RNN'ler), Long Short-Term Memory (LSTM), Variational Autoencoders (VAE'ler) ve Deep Dream gibi çeşitli algoritmalar sanatsal üretimin sınırlarını genişleterek, eserler ortaya çıkarır. Ancak, üretilen eserlerin orijinalliği ve yaratıcılığı, insan yapımı sanat eserlerinden farklıdır ve telif hakkı yasalarının bu eserleri nasıl koruyacağı konusunda belirsizlik yaratır. 2018 yılında Christie's müzayede evinde satılan 'Portrait of Edmond Belamy' adlı resim bu konu için örnek gösterilebilir (Najjar, 2023: 55). Çünkü bu eser yapay zeka tarafından üretilen bir sanat eseri olarak sanat dünyasında önemli bir tartışma başlatmıştır. Eserin satışı, yapay zekanın yaratıcı süreçlerdeki rolü ve bu eserlerin telif hakkı ile sahiplik konularını nasıl etkilediğini gözler önüne sermiştir.

Yapay Zekâ Tarafından Oluşturulan Resimlerde Türkiye'deki Telif Hakkı ve Aidiyet Durumu

Türkiye'de yapay zekâ tarafından oluşturulan resimlerin telif hakkı ve aidiyet durumu, mevcut yasal çerçeve içinde net bir şekilde tanımlanmamıştır. 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu incelendiğinde, bu tür eserlerin korunmasında belirgin bir hukuki boşluk olduğu görülmektedir. Kanunun 1. maddesi, "*Eser, sahibinin özgün yaratıcılığı sonucu meydana getirdiği fikir ve sanat ürünleridir.*" (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2023). olarak tanımlar. Bu tanım, eserin insan tarafından yaratılmasını zorunlu kılar; çünkü eser sahibinin kişisel yaratıcılığı ve düşünsel katkısı eserin temel unsurları arasında yer alır. Teknoloji tarafından üretilen eserlerde bu 'kişisel yaratıcılık' ve 'özgünlük' unsurlarının eksikliği, mevcut yasal düzenlemeler altında bu eserlerin telif hakkı koruması kapsamına girmesini engellemektedir. Bu durumda, teknoloji ve yapay zeka tarafından oluşturulan eserlerin yasal statüsü ve telif hakkı koruması, eserin oluşturulmasında insan katkısının ne ölçüde olduğu ve bu katkının yaratıcı bir süreç içerip içermediğine bağlı olarak değerlendirilmelidir. Bu açıdan eğer teknoloji tarafından verilen bir fikir üzerine insan tarafından bir eser oluşturulmuşsa veya teknoloji tarafından oluşturulan bir eser üzerinde insan tarafından değişiklikler yapılmışsa, telif hakkı insan yaratıcıya ait olur (Dolunay & Keçeci, 2017: 1402). Çünkü telif hakkı yasaları, yaratıcılık ve orijinallik unsurlarını insan katkısına dayandırması ile bu tür eserlerin yaratık ve sanatsal ifadeye etkisi üzerine tartışmalar mevcuttur; bu tartışmalar, teknolojinin sanat yapma yeteneği ve bu sanatın kendine özgü bir yaratıcılığı olup olmadığı konusunu içerir.

Örneğin, İngiltere'de bilgisayar tarafından üretilen eserlerin telif hakkı korumasından yararlanabileceği yönünde bir yaklaşım benimsenmiştir (Desai & Riedl, 2024: 5). Bu yaklaşım, yaratıcı süreçte teknolojinin rolünü kabul ederek, bilgisayar tarafından üretilen eserlerin de



korunmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Ancak, Amerika Birleşik Devletleri ve Avustralya gibi diğer ülkelerde, yalnızca insanlar tarafından yaratılan eserlerin telif hakkı koruması talep edebileceği yönünde kararlar verilmiştir (Desai & Riedl, 2024: 5). Türkiye'de, bu tür eserlerin telif hakları ise insan yaratıcının katkısıyla belirlenmekte olup, bu konuda yapılacak yasal düzenlemelerin veya mahkeme kararlarının beklenmesi gerekmektedir.

Yapay Zekâ Tarafından Oluşturulan Resimlerde Mevcut Telif Hakkı Yasaları

Teknoloji tarafından oluşturulan resimler, mevcut telif hakkı yasaları altında hukuki meydan okumalara neden olabilmektedir. Bu yasalar genellikle insan yaratıcılığını ve orijinalliği temel almaktadır (Özdal, 2024: 25). Çoğu yargı bölgesinde, bir resmin telif hakkı koruması kazanabilmesi için resmin 'tasarımcı' tarafından oluşturulmuş olması gerekir ve bu tasarımcının bir insan olması beklenir.

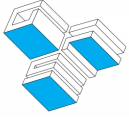
Örneğin, Avrupa Birliği üyesi ülkeler ve Amerika Birleşik Devletleri gibi yerlerde, resmin oluşturulmasında insan müdahalesi gereklidir; bu nedenle teknoloji tarafından tamamen bağımsız olarak üretilen bir resim, bu bölgelerde telif hakkı koruması alamaz (Özdal, 2023: 95). Bu konuda 2019 yılında, Avrupa Birliği Telif Hakkı Direktifi, teknoloji tarafından yaratılan resimlere telif hakkı koruması sağlanmayacağını açıkça belirtmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde de Ulusal Fikri Mülkiyet Hakları Koordinasyon Merkezi benzer bir duruş sergileyerek, 2019 yılında bu teknoloji ile oluşturulan resimlere telif hakkı koruması sağlanmayacağını ilan etmiştir (Özdal, 2023: 95).

Bu kararlar, resmin orijinalliğinin insan katkısıyla ilişkili olması gerektiği prensibine dayanır. Bu nedenle ilgili türde resimler üzerinde çalışan sanatçılar resmin oluşturulmasında katkıda bulduklarını kanıtlayarak dolaylı yoldan telif hakkı talep edebilirler (Yakar & Kınık, 2020: 498). Bu, onların resmin 'tasarımcısı' olarak kabul edilmelerini sağlayacaktır. Bu kabulün nedeni, tasarımcıların yaratıcı sürece yaptıkları katkının, oluşturulan resmin telif hakkı koruması altına alınabilmesi için temel bir gereklilik olarak kendisini göstermesidir.

Yapay Zekâ Tarafından Oluşturulan Resimlerde Etik ve Yasal Sorunlar

Yapay zekâ mevcut resimlerden öğrenerek yeni resimler oluşturabilir ancak, bu süreç, resimlerin ne kadarının özgün olduğu ve ne kadarının mevcut verilerden türetildiği sorularını gündeme getirir. Örneğin, 2017'de Google DeepDream, kullanıcıların yüklediği resimleri psikodelik tarzda yeniden işleyerek görsellerin nasıl dönüştürülebileceğini göstermiştir (Büyükgöze & Dereli, 2019: 130). Bu durum, teknolojinin belirli bir sanatçının üslubunu taklit edebilmesi nedeniyle, resimlerin kim tarafından yaratıldığı ve kime ait olduğu konusunda belirsizlik yaratır. Bir diğer açıdan 2016'da metinleri resimlere dönüştüren yapay zekâ programı 'Midjourney' Rembrandt'ın sanatsal üslubunda bir portre oluşturmuş ve bu, teknolojiyi kullanan ekibin Rembrandt'ın mirasına ne ölçüde saygı duyduğu sorularını gündeme getirmiştir (Özdal, 2023: 95).

Resmin dışında, fotoğrafta da aynı durum söz konusudur. Fotoğrafların özelliklerinden "*İnsan figürünün popüleritesi ve belirli bir fantastik amaç doğrultusunda çekilmiş olması*" (Bingöl, 2017: 7) gibi unsurlar bir araya getirildiğinde, yapay zeka bu verileri farklılaştırarak oluşturduğu resimlerde de kullanır. Söz konusu durum, yapay zekâ tarafından üretilen sanat eserlerinin orijinal sanatçının tarzına ve eserlerine ne kadar sadık kaldığı ve bu sürecin etik açıdan kabul



edilebilir olup olmadığı konusundaki tartışmaları alevlendirmiştir. Bu gibi yasal sorunlar, telif hakkının çoğunlukla yaratıcının insan olmasını gerektirmesinden kaynaklanır.

Sanatçı ve Yapay Zekâ Arasında Aidiyetin Belirlenmesindeki Kriterler

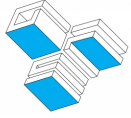
Yaratıcı katkı ve kontrol, resmin oluşturulma sürecinde insan ve algoritma arasındaki etkileşim derecesine bağlıdır (Özdal, 2023: 96). Sanatçının algoritmaya hangi yönergeleri verdiği ve sonuç üzerindeki kontrolü, resmin aidiyetinin kim veya neye atfedileceğini anlamada kritik öneme sahiptir. Teknolojinin özerkliği ve algoritmanın rolü, algoritmanın sanatçının yönergeleri olmadan yaratıcı kararlar alabilme kapasitesine bağlıdır. Bu, algoritmanın ne kadar bağımsız çalışabildiğini ve kendi başına ne kadar yaratıcı olabileceğini belirler. Örneğin, bir algoritma sanatçının verdiği temel yönergeler doğrultusunda bir tablo oluşturabilir. Ancak gerçekten özerk bir teknoloji, sanatçının doğrudan müdahalesi olmadan da özgün ve yaratıcı eserler ortaya koyabilir. Bu özerklik derecesi, teknolojinin sanat yaratım sürecindeki yerini ve önemini belirler. Bu durumda, teknoloji geliştiricileri ve sanatçı arasında aidiyetin paylaşılması gerekebilir. Bir diğer açıdan resmin sunumu ve toplumsal kabulü de değerlendirilmelidir. Resmin sanatçının diğer işleriyle uyumlu mu yoksa tamamen yeni bir kontekste mi olduğu, eserin algılanış biçimini ve kabul görme düzeyini etkiler. Bu açıdan yapay zekâ tarafından oluşturulan resimlerin aidiyetini belirlerken, yaratıcı sürecin her yönünü dikkate almak ve bu süreçte yer alan tüm etmenleri göz önünde bulundurmamak gerekmektedir.

Yapay Zekâ Tarafından Üretilen Resimlerin Tespiti

Yapay zekâ tarafından üretilen resimleri tespit etmek, görsel incelemeler ve teknolojik araçlar kullanılarak yapılabilir. Görsel inceleme yöntemlerinden biri, resimde tekrarlanan desenler ve dokulara dikkat etmektir. Yapay zekâ tarafından oluşturulan doğa manzaralarında, yapraklar veya taşlar benzer desen ve dokuyu tekrar edebilir. Bu, yapay zekânın eğitim sürecinde kullanılan veri setlerindeki sınırlı örneklem nedeniyle ortaya çıkar (Walters, 2021: 10). Anatomi hataları da yaygındır, özellikle insan figürleri veya yüzler gibi karmaşık yapılar söz konusu olduğunda. Yapay zekâ, yüzlerdeki simetriyi veya vücut oranlarını doğru bir şekilde kopyalamakta zorlanabilir, bu da gözler, ağız, el veya diğer vücut özelliklerinin doğal olmayan şekillerde veya yanlış yerlerde yer almasına neden olabilir (Walters, 2021: 10). Bir diğer yöntem de yapay zekâ tespit teknolojileridir. Bu sistemler, geniş veri kümeleri üzerinde eğitilerek, yapay zekâ tarafından oluşturulan ve insan eliyle yapılan sanat resimleri arasındaki farkları ayırt etmekte kullanılır. Bunlar arasında Convolutional Neural Networks (CNN) ve Generative Adversarial Networks (GAN) sayılabilir.

Yapay Zekâ Tarafından Oluşturulan Resimlerde Aidiyet ve Telif Hakkına Dair Öneriler

Yapay zekâ tarafından oluşturulan resimlerin artışı, telif hakkı yasalarının güncellenmesini gerektirmektedir. Geleneksel yasalar, insan yaratıcılığı ve özgünlüğü temel alırken, yapay zekâ ürünleri bu tanımların dışında kalmaktadır (Pennestrì & Banfi, 2022: 1868). Bu belirsizlikleri gidermek için yapay zekâ katkısını tanıyan özel bir telif hakkı kategorisi oluşturulması önerilmektedir. Ortak sahiplik modeli, algoritma geliştiricileri ve sanatçılar arasında hakların adil paylaşımını sağlayabilir. Bu model, her iki tarafın da katkılarını tanıyarak eserin sahipliğini dengeli bir şekilde dağıtır (Yang, Xia & Hong, 2022: 3). Ayrıca, yapay zekâ tarafından üretilen eserlerin otomatik telif hakkı koruması altına alınması, eserlerin ticari kullanımını düzenleyerek yaratıcı ve teknolojik yenilikleri teşvik eder. Bir diğer açıdan, telif hakkı



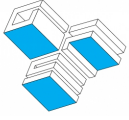
konusundaki farkındalığın artırılması amacıyla eğitim programlarının düzenlenmesi önerilmektedir. Bu programlar, tasarımcılar, hukukçular ve teknoloji geliştiricileri arasındaki bilgi eksikliğini gidermeye yardımcı olabilir. Böylelikle, telif hakları ve ilgili yasal düzenlemeler hakkında daha bilinçli kararlar alınabilir ve potansiyel hukuki sorunlar en aza indirilebilir.

Sonuç

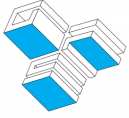
Yapay zekâ ile üretilen resimlerin aidiyet ve telif hakkı sorunları, mevcut yasal çerçevelerin yetersiz kaldığı durumlarda yeni düzenlemeler gerektirmektedir. Bu bağlamda, araştırma, yapay zekâ tarafından üretilen resim sanatının gelecekteki gelişimini desteklemek amacıyla, tasarımcıların haklarına yönelik yenilikçi yasal ve etik düzenlemelerin önemini vurgulamaktadır. Araştırmanın ortaya koyduğu bulgular, yapay zekâ ve resim sanatının kesişiminde oluşan telif hakkı sorunlarında mevcut yasal düzenlemelerin yetersiz kaldığını göstermektedir. Pennestrî ve Banfi (2022) bu konuda yeni yasal çerçevelerin oluşturulması gerektiğini ileri sürerken, Yang, Xia ve Hong (2022) düzenlemelerin teknolojik ve yaratıcı yenilikleri teşvik edeceğini, Wang (2023) ise toplumsal farkındalık yaratmanın önemini vurgulayarak bu konuda daha geniş kitlelere ulaşılması gerektiğine işaret etmektedir. Bu ve çalışmanın içerisinde yer alan diğer kaynaklar, çalışmanın bulgularını desteklemekte ve uluslararası iş birliğinin ve güncel yasal düzenlemelerin gerekliliğine dikkat çekerek. Bu dinamik alanın gelecekte yapılacak yasal, etik ve toplumsal düzenlemelere bağlı olarak şekilleneceğini göstermektedir.

Kaynakça

- Bracha, O. (2023). The Work of Copyright in the Age of Machine Production. *Available at SSRN*,
- Büyükgöze, S., & Dereli, E. (2019). Dijital sağlık uygulamalarında yapay zekâ. *VI. Uluslararası Bilimsel ve Mesleki Çalışmalar Kongresi-Fen ve Sağlık*, 7(10),
- Bingöl, O. (2017). Alternatif Tasarımlar Bağlamında Fotoğraf. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 3(1), 1-16,
- Caldwell, M. (2023). What Is an 'Author'?-Copyright Authorship of AI Art Through a Philosophical Lens. *Houston Law Review*, 61(2), 411-442,
- Cali, U., Kuzlu, M., Elma, O., Gucluturk, O. G., Kilic, A., & Catak, F. O. (2023, June). Cybersecurity and Digital Privacy Aspects of V2X in the EV Charging Structure. In *Proceedings of the 2023 European Interdisciplinary Cybersecurity Conference* (pp. 174-180),
- Cali, U., Kuzlu, M., Elma, O., Gucluturk, O. G., Kilic, A., & Catak, F. O. (2023, June). Cybersecurity and Digital Privacy Aspects of V2X in the EV Charging Structure. In *Proceedings of the 2023 European Interdisciplinary Cybersecurity Conference* (pp. 174-180),
- Desai, D. R., & Riedl, M. (2024). Between Copyright and Computer Science: The Law and Ethics of Generative AI. *Available at SSRN*,
- Dolunay, A., & Keçeci, G. (2017). Kıbrıs Türk Hukukunda İletişim Etiği Çerçevesinde Telif Hakkı Sorunları/Copyright Problems in the Turkish Cypriot Law within the Framework of Communication Ethics. *Journal of History Culture and Art Research*, 6(4), 1396-1409,
- Maharjan, B. (2024). Can AI Generated work own Intellectual property Rights. *Available at SSRN* 4746014,



- Oleksy, E. M. (2023). That Thing Ain't Human: The Artificiality of 'Human Authorship' and the Intelligence in Expanding Copyright Authorship to Fully-Autonomous AI. *Clev. St. L. Rev.*, 72, 263,
- Özdağ, M. A. (2023). Yapay Zekâ İle Oluşturulan Eserlerin Telif Hakkı Ve Kişisel Verilerin Korunması. *Hakkari Review*, 7(1), 90-110,
- Özdağ, M. A. (2024). Yapay zekâ ile üretilen görsel ve illüstrasyon eserlerinin telif hakları ve kişisel veri güvenliği. *Disiplinlerarası Yenilik Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 7-31,
- Pennestrì, F., & Banfi, G. (2022). Artificial intelligence in laboratory medicine: fundamental ethical issues and normative key-points. *Clinical Chemistry and Laboratory Medicine (CCLM)*, 60(12), 1867-1874,
- Qu, M., Liu, Y., & Feng, Y. (2021, November). Artificial intelligence empowered visual communication graphic design. In *2021 International Conference on Networking Systems of AI (INSAI)* (pp. 50-53). IEEE,
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. "Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu". <https://www.ktb.gov.tr/TR-9854/fikir-ve-sanateserleri-kanunu.html> (22.06.2024),
- Walters, R. (2021). Cyber security, artificial intelligence, data protection & the law (table of contents). *Artificial Intelligence, Data Protection & the Law (Table of Contents)(August 26, 2021)*,
- Wang, F. F. (2023). Copyright Protection for AI-Generated Works: Solutions to Further Challenges from Generative AI. *Series 2 Vol. 5 Amicus Curiae*, 88,
- Yakar, G., & Kınık, M. (2020). Yapay zekâ ile üretilen görsel sanatlar eserlerinde fikrî mülkiyet. *Art-e Sanat Dergisi*, 13(26), 490-516,
- Yang, J., Xia, W., & Hong, Y. (2022). [Retracted] Intelligent Garment Graphic Design System for Artificial Intelligence and 3D Image Analysis. *Mobile Information Systems*, 2022(1), 3856762.



İSLÂM SANATINDA GEOMETRİK DESENLERİN SEMBOLİK ANLAMLARI VE MİNYATÜR SANATINDA ÖRNEKLERİ

THE SYMBOLIC MEANINGS OF GEOMETRIC PATTERNS IN ISLAMIC ART AND EXAMPLES IN MINIATURE ART

Behnaz Ebrahimi *, Leyla Varlık Şentürk **

Öz

İlkel insanın mağara duvarlarına yapmış olduğu çizimlerde de görülen geometrik şekillerden günümüz sanatına kadar süre gelmiş olan örnekler ve bu şekillerden oluşan düzenlemelerin yer aldığı sanat eserlerinde, bunların ne anlama geldiği ve bunu destekleyen düşünce biçimlerinin neler olduğu sorusuna aranan cevap, bu araştırmanın amacını ortaya koymaktadır. Sanatta geometrinin neden ve nasıl kullanıldığına dair yanıtlar bulunmaya çalışılmış olan araştırmada; İslâm sanatında görülen geometrik şekillerin karşılık geldiği kavramlar ve sembolik anlamlar üzerinde durularak analiz yöntemiyle bulunmaya çalışılmıştır. Kompozisyon ve estetikten bağımsız olarak daha çok kavram odaklı görsel işlev üstlenen bu motifler, İslâm sanatında kavram ve anlamı öne çıkartan iki önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Desen ya da motiflerden türeyen sembollerin İslâm sanatında özel bir yeri vardır. Bu nedenle araştırmada yöntem olarak; İslâm sanatında kullanılan geometrik şekillerin üstlendiği anlamların, içerdiği kavramların ve sembolik olarak işlevlerinin ne olduğuna yönelik çıkarımlarda bulunmak üzere konuya dair yazılı kaynakların incelenmesiyle birlikte görsel kaynaklar da taranarak konuyla ilgili örneklerle ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geometri, Resim Sanatı, İslâm Sanatında Geometri, Sembol.

Abstract

The aim of this research is to investigate the examples of geometric shapes seen in the drawings made by primitive people on cave walls that have survived to today's art, and what they mean in the works of art containing the arrangements of these shapes, and what the forms of thought that support this are. In this research, why and how geometry is used in art is examined, the concepts and symbolic meanings corresponding to the geometric shapes seen in Islamic art are tried to be found through analysis method. These motifs, which undertake a more concept-oriented visual function, independent of composition and aesthetics, appear as two important elements that highlight concept and meaning in Islamic art. Symbols derived from patterns or motifs have a special place in Islamic art. For this reason, as a method in the research, in order to make inferences about the meanings of the geometric shapes used in Islamic art, the concepts they contain and their symbolic functions, relevant examples were obtained by examining written sources on the subject and also scanning visual sources.

Keywords: Geometry, Painting Art, Geometry in Islamic Art, Symbol.



Geliş Tarihi / Received
14.06.2024

Kabul Tarihi / Accepted
20.07.2024

Yayın Tarihi / Publication Date
30.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author
e-mail: ebrahimi.b.s.e@gmail.com

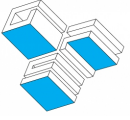
Cite this article: Ebrahimi, B., & Varlık Şentürk, L., (2024). İslam Sanatında Geometrik Desenlerin Sembolik Anlamları ve Minyatür Sanatında Örnekleri, D-Sanat, Cilt:1, Sayı:8



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International License.

* YL.Öğr., Anadolu Üniversitesi, Güzel sanatlar Fakültesi, Resim Bölüm, ebrahimi.b.s.e@gmail.com, 0009-0007-1607-4118.

** PROF., Anadolu Üniversitesi, Güzel sanatlar Fakültesi, Resim Bölüm, lvsenturk@anadolu.edu.tr, 0000-0002-5004-4293.



Giriş

Matematik; fizik, astronomi, mimarlık, topoloji, biyoloji gibi pek çok bilim dalında olduğu gibi sanat alanında da görülmektedir. Mısır piramitlerinden, Yunan ve Roma mimarisine, Rönesans resminden geometrik soyutlamaya, Neolitik çağdan Mezopotamya'ya, Anadolu'dan Uzak Doğu'ya kadar antik dönemlerde üretilmiş çanak, çömlek ve kaplarda geometri ve matematiğin izlerini görmek mümkündür. Dolayısıyla Matematik ve sanat birbirleri ile bağlantılı olup birbirlerini destekleyen iki bilimdir. Matematik plastik sanatlar, görsel ve işitsel sanatlar gibi pek çok alanda kullanılmaktadır. Brescan makalesinde bu durumu şöyle ifade etmiştir.

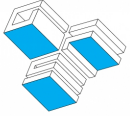
Yine de belli başlı ayrımlara rağmen matematik ve sanat arasında güçlü ve şaşırtıcı bir ilişki kurulabilir. Bu bağın kurulabilmesi için belirleyici faktör Romen matematikçi ve filozof Imre Toth'a göre; Ruhun fenomenolojisinde, sanat ve matematik benzer muhteşem amaca ulaşmak için rekabet halindedir. Ruhun uyanışı yaratıcı eylemin öz farkındalığıdır (Brescan, 2009:100).

Matematik sanattan önce doğayla ilişkilidir ve dolayısıyla sanatla olan bağında doğa da çoğu zaman işin içindedir. Doğada var olan canlı cansız pek çok form geometrik bir yapı sergilediği gibi sayılar, sayısal veriler ve düzenler bu sayılamayacak kadar çok ve çeşitli yapıların oluşmasında önemli bir rol oynar. Maddenin en küçük yapı taşı olan atomun çekirdeği, proton ve nötron gibi iki temel parçacıktan oluşur. Canlıların ise en temel yapısı olan hücre, başlıca altı elementten oluşur. Konuya daha geniş bir perspektiften baktığımızda evrenin de matematik düzen içinde bulunduğunu, canlı ve cansız tüm oluşumların altın oran düzeninde bir araya geldiğini görebiliriz. Doğa, sanat ve matematik arasındaki bağlantıyı açıklamaya çalışan İrhan, ifadesinde şunları belirtmiştir.

Sanatçıların doğadan esinlendiği biçimleri matematikçiler de incelemiş, ortaya koydukları bazı sistemlerle doğadaki formlar arasında ilişki kurmaya çalışmışlardır. Altın oran, Fibonacci sayıları, Fraktal geometri gibi bazı oran sistemleri doğadaki oluşumları tanımlamaya çalışırken sanatta da önemli derecede kullanılmışlardır (İrhan, 2013:19).

Görsel sanatlarda biçimlerin özünde var olduğu düşünülen temel yapı taşı gibi değerlendirilen geometri ve dolayısıyla geometrik şekillerin yanı sıra bunların bir araya geliş düzenleri ve aralarındaki boyutsal ya da mekânsal ilişkileri değerlendiren sanatçılar yaratıcı ve ilgi çekici eserler ortaya koymada önemli roller üstlenir. Bu kavramlar resimde çeşitli kompozisyon ve yapılar oluşturmak için teknik araç olarak kullanıldığı gibi, sanatçının duygu, düşünce ve fikirlerini aktaracak görsel bir dil görevi de üstlenmektedir. Örneğin, belirli geometrik şekillerin kullanımı, sanatçının eserlerinin yorumlanması ve anlaşılmasında doğrudan bir etkiye sahip olabilir ve izleyicinin başka bir anlayış ve deneyim düzeyine ulaşmasına yardımcı olur. Ancak Hosseini'ye göre; "sanatçılar tarafından bu türden geometrik formlar her ne kadar yaygın olarak kullanılsa da mana olarak İslâm sanatında anlam bulur" (Hosseini, 2018:10).

İslâm tarihinde sanat ve görsel sanatlar her zaman kültür ve sanatın önemli unsurları olarak tanıtılmış ve bu bağlamda İslâm geometrisi, İslâm görsel sanatlarının önemli temellerinden biri olarak çok önemli ve kapsamlı bir rol oynamıştır. Başka bir deyişle geometri; İslâm sanatçılarının düşünce, fikir ve duygularını desenler, motifler ve farklı geometrik tasarımlar kullanarak ifade etmesinde görsel bir dil görevi üstlenmiştir. Buna dayanarak Pourshabian makalesinde Burckhardt'ın da görüşlerini ekleyerek şöyle yazmıştır. Burckhardt'a göre: "İslâm sanatında tüm dış dünya, iç dünyanın ve manânın sırrıdır ve Müslüman sanatçı, manâyı şekil, renk, hacim, ses, mekân ve süslemelerle sergilemek ister" (Pourshabian, 2021:21). Farklı geometrik kombinasyonlara



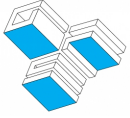
sahip bu desenler, eserin estetiğine katkı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda felsefi ve manevi kavram ve fikirlerin ifadesine de olanak sağlamıştır. Ancak bu geometrik desenlerin kullanılması sadece İslâm sanatının kendisine has özelliklerinden birisi değildir. Bu motifleri hem Batı hem de Doğu geleneksel sanatlarının çoğunda görmek mümkündür. (Hosseini, 2010:10). Batı Hıristiyan sanatında da tarihsel olarak süre gelmiş olan bir kullanım söz konusudur. Leonardo Da Vinci, Raphael, Rubens, Botticelli gibi ünlü Rönesans ressamı da Altın Oran'ı eserlerinde kullanırken yüzeyi geometrik olarak değerlendirmişlerdir. Daha sonraları Kübizmle birlikte nesnelere küre, koni, silindirik gibi geometrik biçimlere göre düzenlenmeye başlanmıştır. Minimalistler figüratif anlatımı reddederek, nesne ve kavramları geometrik soyutlama düzleminde en yalın formlarla biçimlendirmişlerdir (İrhan, 2013:25-61).

Geometrik şekillerin modern resimdeki etkisi, özellikle modernizm ve post-modernizm çağında çok etkileyicidir. Çağdaş sanatçılar bu kavramları ilham kaynağı olarak kullanırken özgün ve yenilikçi eserler ortaya koymuşlardır. Bu kullanım sadece soyut ve nesnesiz resimlere kapı aralamakla kalmamış, aynı zamanda geometrik soyut sanatın doğmasına da yardımcı olmuştur. Bu etkilere göre geometrik şekil ve kavramlarının modern resmin evriminde çok önemli bir rol oynadığı ve günümüz sanatçılarının bu kavramları sanat alanında farklı ve yenilikçi eserler yaratmak için kullandıkları sonucuna varılabilir. Buradan da anlaşılacağı gibi aslında geometrinin sanatla olan ilişkisi her çağda ve her coğrafyada varlığını sürdürmüş olmakla birlikte, araştırma konusunun sınırlılıkları, incelenen örnekler ve değinilen kavramlar belli bir noktada odaklanmayı gerekli kılmaktadır. Bu araştırmada; İslâm sanatında çoklukla kullanılan geometrik motifler, şekiller ve semboller ve bunların anlamları, İslâm minyatür resimleri üzerinden yapılan okumalarla incelenmeye çalışılmıştır. Ayrıca betimsel modele dayalı nitel bir araştırma yöntemiyle, İslâm sanatında geometrik desenlerin sembolik olarak neye karşılık geldikleri ve kökenlerinin izlerini sürebilmek amacıyla, önce geometrinin tanımı, sonrasında felsefe bilimi üzerinden geometriye bakış, daha sonra ise çeşitli inanç ve kültürlerde sembolik olarak geometrik desenlerin anlamı ve kullanımının ortaya konulmasına çalışılmıştır. Araştırma konusu olan motif ve desenlerin İslâm sanatına ait minyatürlerde nasıl kullanıldığını değerlendirebilmek için İslâm coğrafyasına ait farklı kültürlerden çeşitli örnekler seçilmiştir.

Geometri

Geometri, Yunanca bir kelimedir. Bu kelime, dünya anlamına gelen "geo" ve ölçüm anlamına gelen "meter" olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Buradan da anlaşılacağı gibi ilk bilimsel kullanım topografik, coğrafik, astronomik ve mimari alanlar için duyulan ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendiği düşünülebilir. Örneğin Eski Mezopotamya'da, eski Mısır gibi, binaların inşasında ve astronomik hesaplamalarda basit geometriden faydalandığı bilinmektedir (Hosseini, 2018:8).

Eski Mısır'da, Nil Nehri'nin her yıl taşmasının, kıyıların ve çevresindeki arazilerin yapılarının değişmesine, bazılarının ise yok olmasına neden olduğundan düzenli olarak haritalama işinin tekrarlanmasına gerek duyulduğu bilgisi günümüze kadar gelebilmiştir. Mısır halkı için her yıl tekrarlanan bu taşkınlar sonucu oluşan doğa olayları, yeniden inşa ve sınırların yeniden belirlenmesi anlamına gelmekteydi. Zaman içerisinde süre gelen bu uygulamalar ve çözüm yöntemlerine geometri adı verildiğini kaynaklardan biliyoruz. Buradan da anlaşılacağı gibi geometrinin temelde yeryüzünde düzeni korumak için ve hatta düzeni yeniden sağlamanın bir yolu olarak görülmüş olduğunu söylemek de mümkündür (Fadaei, 2015:7).



Öncesinde Mısır'ın coğrafyası ve doğa olaylarından kaynaklanan bu değişimlere üretilen çözümlerden elde edilen geometri bilgisi, sonrasında Yunan bilim adamları ve düşünürleri tarafından geliştirilerek günümüze kadar taşınmıştır. M.Ö. 330 - 275 yılları arasında yaşamış, İskenderiyeli bir matematikçi olan Öklid, geometri ile ilgili tüm bilgi ve fikirlerini M.Ö. 300 yıllarında İskenderiye'deki matematik okulunda yazdığı ilk metodik kitapta toplamıştır. Bu alanda yazılmış olan diğer kaynaklarla birlikte M.S. 8.yüzyıl/ 2. Hicri tarihlerinde İslâm dünyasında yayımlanmıştır. İslâm dünyasında geometri çok önemli bir rol üstlenmiş, geometrik şekil ve yapılar, sembolik, kozmik ve felsefi kavramlarla anlam bularak önemli hale gelmiştir (Hosseini, 2018:9).

Filozofların ve Bilim Adamlarının Bakış Açısından Geometri

Geometriyi bir bilim olarak ilk inceleyenler Pisagorcular olmuştur. Onlara göre geometrinin ilkeleri sonsuzdur ve değişime ya da bozulmaya tabi değildir. Geometrinin nihai amacı; zihni, gezegenlerin kozmik yaşamını algılamaya ve dünyanın düzenini anlamaya yöneliktir. Platon Devlet kitabında geometri biliminin asıl amacının "bilgi"ye ulaşmak olduğunu söylerken, zamanâ göre değişen ve hayatta kalmayı bırakan bir şeyin değil, içsel varlığı olan bir şeyin bilgisi olduğunu açıklamıştır. Öyle ki çoğu durumda, "ilahî bilginin tapınağına yalnızca geometristlerin girebileceğini" belirtmiştir (Akbari vd., 2019:4).

Guenon'un* bakış açısına göre, bugün geometri olarak adlandırılan laboratuvar biliminden farklı bir tür kutsal geometri vardır. Guenon burada sembolik anlamı olan bir geometriyi kastetmiştir. Pourshabani ise şöyle devam etmiştir; Guenon'a göre bu geometrik kodların çok sayıda ve sonsuz uygulaması vardır. Tüm dillerdeki bu geometrik formlar, zorunlu olarak şekillerin, alfabelerin ve sayıların her türlü "şifreli anlamının" temelini de oluşturduğu düşünülmektedir (Pourshabani, 2021:17).

İbni Sina'ya† göre geometri; matematiğin şekil ve niceliklerini inceleyen bir dalı olmasının yanı sıra sembolik bir anlam taşıyan ve doğaüstü konulara ve diğer kavramlara da gönderme yapabildir. Akhwan al-Safa'ya‡ göre ise "geometri" aklın dili olarak nesnel dünyadan rasyonel dünyaya doğru bir geçiş yapan rehberdir (Akbari vd., 2019:5).

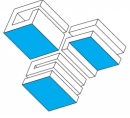
Bir diğer İslâm düşünürü Farabi§ ise geometriyi pratik ve teorik olarak iki açıdan değerlendirmiştir. Pratik geometride ele aldığımız çizgiler ve yüzeyler hakkında tartışmayı, teorik geometride ise genel ve mutlak konuların gündeme getirilmesini işaret etmiştir (Hosseini, 2018:9).

* René Guenon, 1886'da Fransa'da Katolik bir ailede doğdu. Gençliğinde matematik ve felsefe okudu. Hinduizm'i, Taoizm'i ve son olarak İslam'ı ve onun mistisizmini inceledi. Bu manevî yolda Guenon nihayet 1912'de İslam'a yöneldi ve Müslüman oldu ve 1931'de İslam tasavvufunu daha iyi öğrenmek için kısa bir ziyaret için Mısır'a gitti ve ömrünün sonuna kadar bu ülkede kaldı (Wikipedia The Free Encyclopedia,2024).

† İbni Sina, Ebu Ali Hüseyin bin Abdullah bin Hasan bin Ali bin Sina, Sina'lı Ebu Ali, İbn Sina, Porsina ve Şeyh El-Rais (2 Temmuz 416-359, MS 980-1037, 370-428 Ay), doktor, matematikçi, astronom, fizikçi, kimyager, coğrafyacı, jeolog, şair, mantıkçı, filozof, müzisyen İranlı filozof ve bilim adamlarından biri olup, özellikle Felsefe ve tıp alanındaki çalışmaları ile ünlüdür (Vikipedi Özgür Ansiklopedi,2024).

‡ İhvân-ı Safâ, MS. X. yüzyılda Basra'da ortaya çıkmış dinî, felsefî ve kısmen siyasi bir düşünürler topluluğudur (Bozkurt, 2012:123).

§ Ebu Nasr Mehmed b. Mehmed b. Tarhan İbn Uzluğ Fârâbî (872–950) bilim, felsefe, mantık, sosyoloji, tıp, matematik ve müzik alanında "Filozofların Üstadı" olarak anılan ilk İslam filozofudur (Vikipedi Özgür Ansiklopedi,2024).



İslâm Sanatında Geometrik Biçimler

İslâm sanatı**, farklı alanlarda İslâm kültür ve medeniyetinin bilimsel ve fikri gelişimini ifade edebilme ve gösterebilme yetkisine sahip özelliklerle donatılmıştır. Bunlardan bir tanesi de Müslüman sanatçının akıl ve düşünce sisteminin eğilimi olan matematik ve geometri ile olan bağlantısıdır. Mimariden tezhibe, minyatürden hat sanatına, ebrudan dokumalara ve diğer tüm süsleme sanatlarında geometri bilgisini ve pratiğini görmek mümkündür. Tüm bunlar dikkate alındığında İslâm sanatının temeli matematik ve geometriye dayanmaktadır demek mümkündür. Fadaei, bu ifadeyi açıklayan sözlerini şöyle dile getirmiştir; "İslâm medeniyetinde sanatçı ve matematikçi tam anlamıyla birdir" (Fadaei, 2015:8).

İslâm sanatı, çeşitli sahalarında İslâm kültür ve medeniyetinin bilimsel ve fikri gelişimini ifade ederken bu sanatın temel özelliklerinden birisini de Müslüman sanatçının akıl ve düşüncesinin eğilimi olan matematik ve geometri ile olan bağının üzerinde durmuştur. Pisagor'un noktayı başlangıç olarak alması, noktadan bir doğru elde etmesi, bu doğrunun yüzeyi tanımlaması ve sonrasında yüzeyden de hacim elde edilmesidir. Benzer şekilde matematik ve geometri konusunda Aristoteles'in nesnelere yapısının geometrik şekillerine bağlı olduğu ve bu şekillerin de sayılarla ifade bulunduğu görüşü, konu hakkındaki bilgiye bilim adamı ve düşünürler tarafından ulaşılmada önemli kabul edilmektedir. Pisagorcular ve Aristoteles'ten etkilenen bir diğer düşünür de Ahvan el-Safay'dır. Akbari vd., Ahvan el-Safa'nın düşüncelerini şöyle dile getirmişlerdir;

"1 sayısını noktanın ve birliğin sembolü, 2 sayısını ise çizginin sembolü, 3 sayısını yüzeyin sembolü ve 4 sayısını ise hacmin, cisimleşmenin ve maddi beden sembolü olarak adlandırmıştır" (Akbari vd., 2019:11).

Ayrıca Gharagozlu ve Hatam, yazılarında Lawlor'un sayılar, noktalar, doğrular ve yüzeyler arasındaki ilişkiye dair sözlerine yer vererek şunları ifade etmişlerdir:

"Geometride şekillerin her biri, sembolik anlam bakımından birbirine karşılık gelen eşdeğer bir sayı ile eşleştirilir. Bir sayısı mutlak birlik ilkesini sağlayabilir ve çoğu zaman Tanrı'nın sembolü olarak sunulur ve biçim açısından bir noktayı temsil eder. İki sayısı, ikilik ve çokluk ilkesini temsil ederken biçimsel olarak da çizgiyi temsil eder. Üç sayısı prensip olarak teslisi yani üçlemeyi temsil eder ve biçimsel olarak üçgenle ifade edilirken yüzeyle de ilgili olduğu görülür. Üç sayısı sadece yaratılış ilkesidir ve görünen ile üst alemler arasındaki geçiş oluşturur. Dört sayısı, doğayı temsil ederken kare şekli ile ifade bulur" (Gharagozlu B. ve Hatam G., 2013:47).

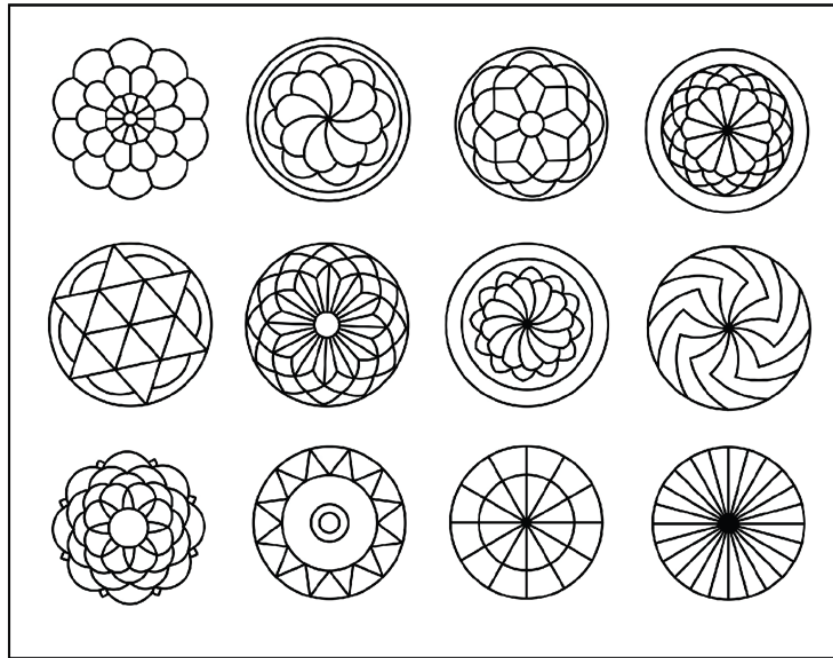
Tousian Shandiz ve Hajighafourie göre; üçgen, insan ruhunun sembolü olarak en basit geometrik şekildir. Sonrasında Platon'un düşüncelerini yorumlarken şöyle devam etmişlerdir; Platon'un ifade ettiği gibi üçgen, şekillerin anası olarak ruhun üç seviyesi olan "Akıl, İrade ve İstek" i temsil ederken, aynı zamanda insanların mükemmelliğe ulaşmak için bu üç aşamadan geçmesi gerektiğini işaret etmektedir. Yazarlar ayrıca, İbn Arabi'nin ontolojisinde; küçük bir dünya olarak insanın, maddi olmayan, fiziksel ve örnek yaratılıştan oluşan üç dünyayı da içermesini ifade ederlerken, "Üçgen; cenneti, dünyayı ve cehennemi temsil ederken, insanın ruh, nefis ve beden içeren üçlü bölünmesine

** İslâm sanatı; Müslüman toplumunda yaygın olan ve mutlak Müslüman olanlar tarafından yapılmaya zorunluluğu olmayan sanatlar bütünüdür. Her ne kadar bazı durumlarda bu sanatlar İslâm'ın öğretileri ve Şeriat düzenine uyumlu olmasa da İslâm'ın ve bölgesel kültürün etkileri açıkça görülmektedir. Bu terim sadece dine değil, aynı zamanda İslâm'ın hakim olduğu son topraklarda yaşayan insanların zengin ve çeşitli "İslami" kültürüne de atıfta bulunmaktadır (Moshabaki İsfahani A. ve Safaei N., 2016:33).

karşılık geldiğini söylemişlerdir”. Üç sayısı ise yaratılışın sırrıymış ve ardından Pisagorcuların görüşlerini eklerken şöyle devam etmişlerdir; “Pisagorculara göre; tüm dünya ve içindeki tüm nesnelere bu sayının sonucudur” (Tousian Shandiz G. ve Haji Ghafouri M., 2022:105).

Daire en mükemmel geometrik şekil olarak kabul edilir ve her yönden merkeze doğru hareket ederken, aynı zamanda merkezden her yöne doğru sonsuza kadar devam eden bir hareket algısı yaratır. Daire aynı zamanda sonsuzluğun sembolü olarak evrenin, sonsuz ruhunun, yüce kaynağın bölünmez birliğinin, gezegenlerin dönüşünün ve döngünün/devamlılığın ifade bulmuş halidir. Daire, başka bir ifadeyle evrendeki birlik ve bütünlüğü görselleştiren önemli bir sembolik form olarak bilinir. Platon'a göre: “daire en mükemmel ve en güzel şekildir” (Tousian Shandiz G. ve Haji Ghafouri M., 2022:106).

Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde sıkça rastladığımız, süsleme olarak tanımlanan kabara, rozet, çarkifelek, gülbezek (gülçe), küre gibi unsurlar, temelde daireden türetilmişlerdir. Aslan'a göre; “Bunlardan güneşin sembolü olarak bilinen çarkifelek (güneş çarkı) simgesi, daire içerisinde dönüş hareketiyle “ebedi yaşam döngüsünü” veya doğum ve ölümün sonsuz döngüsünü işaret etmektedir” (Görsel 1) (Aslan, 2021:1212).



Görsel 1. Bazı Selçuklu ve Osmanlı dönemi, Anadolu yapılarından gülbezek, kabara ve küre örnekleri

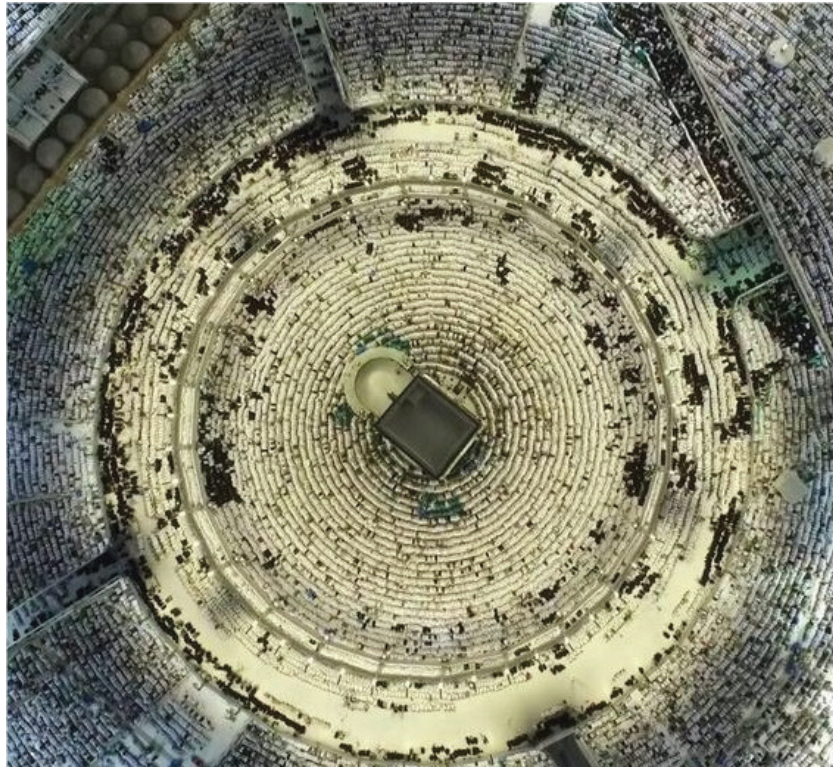
(Aslan, 2021:1213)

Geometrik şekillerden bir diğeri olan kare ise dengeli, dingin, güçlü, kararlı, sağlam, değişmez ya da sabit olma algısı yaratma konusunda eşit kenarları ve açılarından yardım alır. Kare, sahip olduğu yapısı gereği en istikrarlı şekillerden birisi olarak kabul edilirken kavramsal karşılık olarak yaratılışın en somut ve istikrarlı yönünü de temsil etmektedir. Tousian Shandiz ve Haji Ghafouri şöyle devam

etmişlerdir; Öklid geometrisine göre dört, durağan durumda bir karedir. Dört sayısına karşılık gelen sembol olan kare tam sayılardır ve bu sayı, İslâm tasavvufunda, ilahi mükemmelliğin ve hakikatin tamamlanmasının sayısıdır. İslâm i kozmolojide üçgen, kare ve daire sadece şekiller değildir, aynı zamanda doğası gereği bir gerçeklik içerir ve bu gerçekliğin anlaşılması, yorum yoluyla insanı örnek ve hakikat dünyasına yönlendirir (Tousian Shandiz G. ve Haji Ghafouri M., 2022:106).

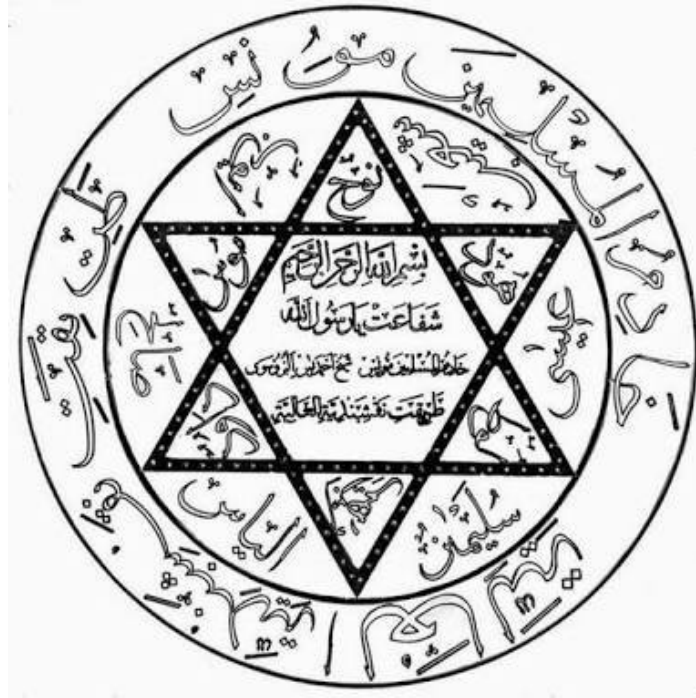
Gunon'a göre kare ve küp şekli yeryüzünün, daire ve küre ise göklerin sembolüdür. Kare ve küpün yeryüzünü, dairenin ise gökyüzünü simgelediği gerçeği sadece İslâm inanışlarında değil Hindistan ve Çin gibi geleneksel Asya kültürlerinde de kabul edildiği söylenebilir (Vosoughzadeh vd., 2016:182).

Kâbe'nin temelini kare olması, İslâm geleneklerinde tamamen kutsal ve örnek bir role sahip olup, İslâm mimari desenlerinde bunun kozmik bir sembol olarak kullanılması doğaldır (Görsel 2) (Balkhari Qahi, 2005:8).



Görsel 2. Kâbe (Mekke) üstten görünüş (Aslan, 2021:1211).

Çokgenlerin, tıpkı beşgen, altıgen, sekizgen gibi İslâm sanatında özel bir yeri vardır ve her birinin kendine özgü sembolik anlamları bulunmaktadır. Örneğin; Türk- İslâm kültüründe karşımıza çıkan altı köşeli yıldız motifi Hz. Süleyman'ın mührü yani Mühr-i Süleyman'dır. Öz Çelikbaş'ın dediğine göre; Mühr-ü Süleyman üst üste gelen iki üçgenle görüntülenir ve bu altı köşeli altı uçlu yıldız aynı zamanda adalet yıldızı olarak da geçer (Görsel 3) (Öz Çelikbaş, 2018:62).



Görsel 3. Hz. Süleyman Mührü, Ağustos 28, 2022

<https://www.grandeamorkuyumculuk.com/blog/icerik/muhur>

Sekizgen formu iki farklı şekilde yorumlanır, ilk olarak düzenli bir sekizgen şeklini ifade ederken, ikinci olarak güneşin sembolüdür. Düzenli sekizgen formu daha çok mimari yapılarda kullanılırken (Görsel 4)Güneşi sembolize eden şekli ise yapıların dekorasyonunda kullanılmıştır (Görsel 5). Vosoughzadeh'e göre; "Dünyanın sembolü olan kareyi geçip gökyüzünün sembolü olan kubbeye/daire ulaşmak için, sekizgene ihtiyacımız var. Aslında dış dünyadan iç dünyaya sekiz şifreyle geçilebilir. Veya duyulur dünyadan makul dünyaya geçiştir" (Vosoughzadeh vd., 2016:184).



Görsel 4. Kubbet-üs-Sahra, düzenli bir sekizgen
<https://www.pjmi.ir/what-is-islamic-architecture/>

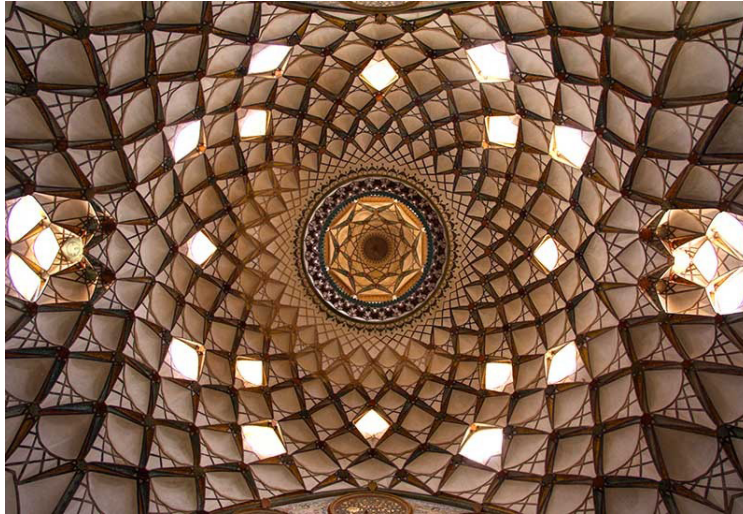


Görsel 5. sekiz köşeli yıldız, Kaşan Parıltılı Yıldız Çini, İran, A.H. 680/M.S. 1281-1282 Ayrıca
<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/arts-of-the-islamic-world-l08220/lot.154.html>

Daireyi sekiz eşit parçaya bölerek sanat tarihinde örnekleri çoklukla görülen sekiz köşeli yıldız motifine ulaşmak mümkündür. Yıldız ve güneş motifleri, Doğu mistisizminin ve bilgeliğinin temeli sayılan ilahi ışığın metaforları olabilir. Hosseini'ye göre; İki kare dönmesiyle oluşturulan ve İslâm sanatının dekorasyonunda özellikle çini tasarımlarında sıklıkla kullanılmasından dolayı oluşan sekiz köşeli güneş veya yıldız motifi de denir. Aynı zamanda güneşin de sembolüdür. Çünkü bir yandan güneşin görünümüne benzediği gibi diğer taraftan güneş ışınları dünyaya 8,3 dakikada ulaşır, belki de bu nedenle sekiz sayısı güneşin sembolik sayısı olarak da kabul edilir (Hosseini, 2010:11).

Ayrıca yıldız motifleri incelendiğinde üç kollu olarak başlayıp çokgenlere gidecek şekilde çeşitlilik gösterdiği görülür. On iki kollu yıldız motifi ise bir dairenin on ikiye bölünmesi sonucu ortaya çıkmaktadır (Sönmeztürk vd., 2022:57).

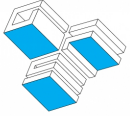
İslâmi geometrik örüntüler her zaman bir daire ile başlar ve daireye eşkenar üçgenler, kareler veya altıgenlerin eklenmesiyle oluşturulan bir sistemden türetilir. Bu sistemler için kullanılan matematiksel terim olan "regular tessellation" (düzenli mozaikleme) kullanılır ve herhangi bir yüzeyin örüntülenmesi için bir çokgenin tekrarlanması anlamına gelir ve ismini Latin mozaiklerinden (tesserae) alır. Ayrıca oluşturulan tasarım ne kadar karmaşık veya girift olursa olsun, yine de tek bir sistemde gösterilebilir nitelik taşır. Geometrik süslemeler, uzaya doğru sınırsız bir şekilde genişleyebilir duygusu uyandırarak sonsuzluğa akla getirir (Görsel 6) (Doğan, 2021:468).



Görsel 6. Boroujerdi evin kubbesi tarihi ev, İran'ın Kaşan kentinde Boroujerdi veya Borujerdi evi olarak MS 1875'te Kaçar döneminin sonlarında inşa edilmiştir.

<https://gate-of-nations.org/boroujerdi-house-the-most-beautiful-house-of-an-asian-country/>

Benzer şekilde bir tür çoğalma olarak da ifade edilebilecek bir den sonsuza kadar da gidebilecek tekrarlar ve çoğalma Allah'ın birliğinden evrenin varlığını işaret eden ve birbirini kovalayan motifler İslâm'ın varlık düşüncesini de yansıtır. Bakî olan yalnız Allah olduğu için, dış dünyada, var olan sadece birbirini kovalayan anlardır. Böylece sürekli hareket halinde olan evrendeki harmoni ve ritim yakalanır (Karadeniz, 2019:93).



Minyatür Sanatında Geometri Örnekleri

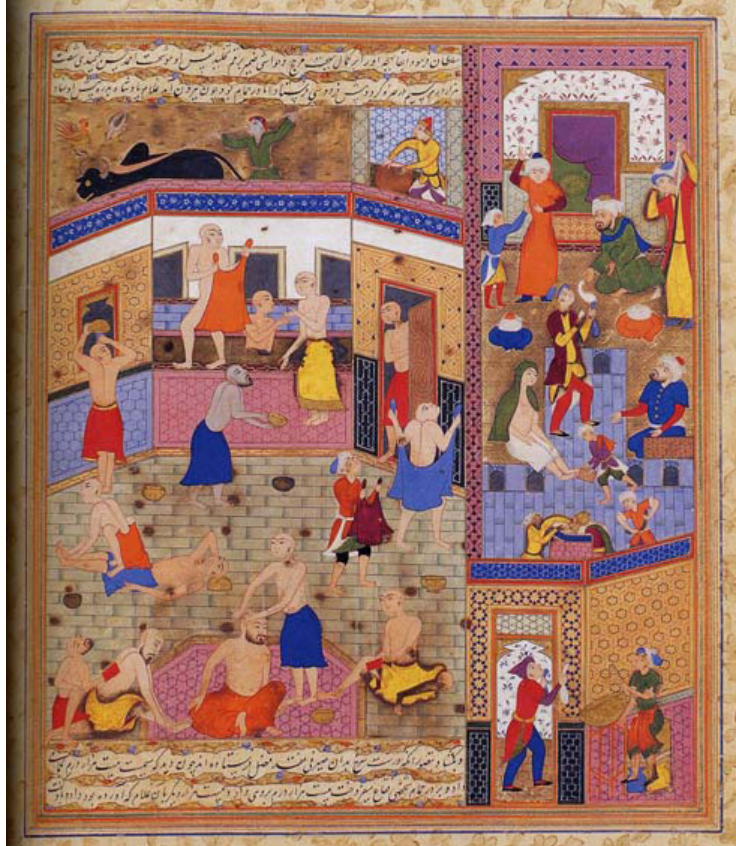
Minyatür sanatı, İslâm ülkelerinin içerisinde, İranlılar, Türkler ve Hint Müslümanlar coğrafyasında gelişme göstermiştir. Osmanlı’da minyatür kelimesinin karşılığı “nakış” veya “tasvir”, nakış yapan ustaya “nakkaş”, tasvir yapana “musavvir” denilmektedir. Minyatür, İran’da ise “nigârgeri” olarak kullanılmakta olup, nakış kelimesine de “Nigâr” denilmektedir. Ayrıca ruhani anlamıyla “Nigâr” kelimesinin Allah aşkı olduğu ve bu aşkı tasvire çeken nakkaşa da “nigarger” denildiği bilinmektedir (Yaprak, 2022:37).

İslam sanatındaki tasvir yasağının sınırlılıkları nakkaşların çeşitli formüller geliştirip çözüm üretme yolları aramalarına fırsat vermiştir. Perspektif, hacim ve betimlemeden uzak bu sembolik anlatımlar ve hikayelendirme yöntemi yasağa karşı gelmek değil tam tersine islamiyeti taçlandırmak için geliştirilmiş bir üslup olmuştur. Yaprak’a göre; Minyatür, manâya ulaşmak için maddede olanı kullanan bir sanattır. Minyatürde mekân, madde ve manâ arasında, Tanrı’nın gördüğü biçimde inşa edilmektedir. Ve nakkaşın ulaşmak istediği, bu dünyadan manâ alemine yol açıp, Allah’a ulaşmaktır. Bu nedenle bazen nakkaş, çerçeve sınırlarından taşır, resmin unsurları ile manâ alemine yol almak istemektedir (Yaprak, 2022:53).

Orta Asya’da ve Türkler’de özellikle mimari yapılarda kullanılan süslemelerde çoğunlukla stilize edilmiş doğa elemanları (bitki ve hayvan motifleri) ve geometrik motifler görülür. Kültürel değerler, gelenek ve görenekler ayrıca inanç sisteminin bir yansıması olarak karşımıza çıkan bu motifler İslamiyetle birlikte özellikle kitap ve albümlerde görsel anlatı unsuru olarak kullanılan bu resimlerde devamlılık gösterir. İslâm 'dan önce geometrik motifler yaygındı ancak bu motifler uygulamalı sanatlarda daha ciddi bir varlığa sahipti ve dekoratif yönü daha önemliydi. Moğol istilasıyla birlikte Uzakdoğu sanatlarıyla zenginleşen İslâm âlemi, Çin motifleri ve minyatür resmini benimsemiştir (Karadeniz, 2019:35).

Tek başına da anlam ifade edebilen geleneksel motifler zaman içinde çeşitlenmiş ve hikayelendirme ya da anlatı kaygısıyla kompozisyonlara dönüşmüştür. Dekoratif unsurun bir parçası olmaktan çıkan bu motifler resimli anlatımın bir enstrümanına dönüşmüş nakkaşların elinde adeta bir ruha bürünmüştür. Minyatür geleneğinin iki boyutlu bakış açısı ve tasvirde ziyade işaret etme çabası sultanların, şehzadelerin, padişahların başarıları ve törenleri hakkında görsel kaynaklara dönüşmüştür. Bu özgürlük alanı içinde savaşlar, seferler, şenlikler, düğünler gibi konuları içeren methiyelerin yer aldığı el yazması kitaplar, birer tarihi belge olma niteliği de taşımaktadır. Örneğin; İran edebiyatının en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilen Firdevsi’nin yazmış olduğu “Şahname” bir yiğitlik destanıdır. Epik bir şiir olarak kaleme alınan eserde eski İran kralları ve tarihi anlatılır. Savaşer’e göre bu eser; “İslâm kitap ressamlığı için önemli bir dönüm noktası olmuştur” (Savaşer, 2021:498). Şahnamedeki minyatürler arasında bulunan Firdevsi’ye ödenen para hakkında ve sonrasında yaşanan gelişmeleri anlatan sahnede geometrik motifler yer alır (Görsel 7). Necati Lugal’ın 1967 yılına ait Şehname çevirisinden, Tanındı’nın makalesinde yer alan anlatıma göre minyatürde; Firdevsi, Gazne Sultanı Mahmud için yaptığı Şahname’yi tamamladıktan sonra sultana sunmuş ancak beklediği para ödülünü alamamıştır. Sultanı ikna eden Vezir saray görevlisine Firdevsi’ye ödenmek üzere altın para yerine gümüş akçe verir. O sırada hamamda olan Firdevsi gönderilen parayı beğenmez ve parayı hamamcı, saray görevlisi ve hamamdaki şerbetçi arasında pay eder. Minyatür, Derviş ‘Ali b.Mansûr el-Ensârî hattıyla (1591-92) yılında Safevi dönemi Şiraz üslubuyla tasarlanmıştır (Tanındı, 2008:280). Tasvir gösterişli tezhipte süslü çerçeve içine alınmıştır.

Eserde, hamamın sıcaklık, soğukluk ve giriş kapısı olmak üzere üç sahne yer alır. Bu sahnelerin tamamında da geometrik motifleri görmek mümkündür. Bu motifler arasında ağırlıklık olarak dörtgen, altıgen ve sekizgen Semboller yer almaktadır.



Görsel 7.Firdevsi hamamda. Şiraz. 1592 tarihli. H. 1476, y. 10b (Tanındı, 2008:280)

Bu geometrik motiflerin kullanımı, İran-İslâm resminde ilk örneği Ahmed Musi'nin eserlerinde görülürken, yeni resim geleneğini başlattığı da bilinmektedir. Daha sonra öğrencileri bu geometrik şekillerin temsillerini resimlerinde kullanıp geliştirmişlerdir. Timur ve erken Safevi dönemleri İran-İslâm resminde geometrik motiflerin kullanımının zirve yaptığı dönemdir ve resimlerin görsel niteliklerinde önemli bir yere sahiptir. Başta Kamal al-Din Behzad^{††} olmak üzere bu dönemin sanatçıların harika düzenlemeleri ve minyatürde sistemli ve geometrik bir yapı oluşturmaları sonucu bezemelerde renk zenginliğine ve güçlü kompozisyon izlenimlerinin oluşmasında etkili olmuştur. Geometrik desenleri eserlere sadece renk ve güzellik katmak için bir araç olarak görmemişler, süsleme isteğinin yanı sıra yeniliklerden de yararlanma amacı gütmüşlerdir. Geometrik

^{††} Kamal ud-Dīn Behzād (c. 1455/60–1535), aynı zamanda Kamal al-din Bihzad veya Kamaledin Behzād (Farsça: کمال‌الدین بهزاد) olarak da bilinir, İranlı bir ressamdı ve geç dönemde Herat ve Tebriz'deki, Timurlu ve Erken Safevi Dönemlerinde kraliyet atölyelerinin başıydı. (Wikipedia The Free Encyclopedia, 2024).

motiflerdeki yenilik sayesinde ressamların hayal dünyasını gerçekçi gelenekle birleştirmeyi başarmışlardır (Shahkolahi F. ve Fahimifar A., 2020:7).

Selçuklular döneminde en yaygın ve gelişmiş örneklere bürünen geometrik desenlerin Osmanlı İmparatorluğu döneminde güç kaybederek etki alanının zayıfladığı görülmektedir (Karadeniz, 2019:76). Yavuz Sultan Selim, Mısır ve İran'dan farklı gelenekleri taşıyan sanatçılar getirtmiş ve bu sanatçılarla beraber çalışan saray nakkaşları Osmanlı minyatürü özelliklerini diyebileceğimiz özelliklerle farklı bir minyatür üslubu oluşturmuştur. Bu minyatürlerde çoğunlukla saray yaşamını konu alan sahnelerin ağırlık kazandığı görülür. Bunun yanı sıra av sahneleri, sultan ve şehzadelerin portreleri, taht resimleri, günlük hayatı anlatan çeşitli oyunlar diğer konular arasında yer alır. Bu eserlerde geometrik motiflerin İran minyatürlerinde kullanıldığı kadar yaygın olmadığı görülür (Savaşer, 2021:500).

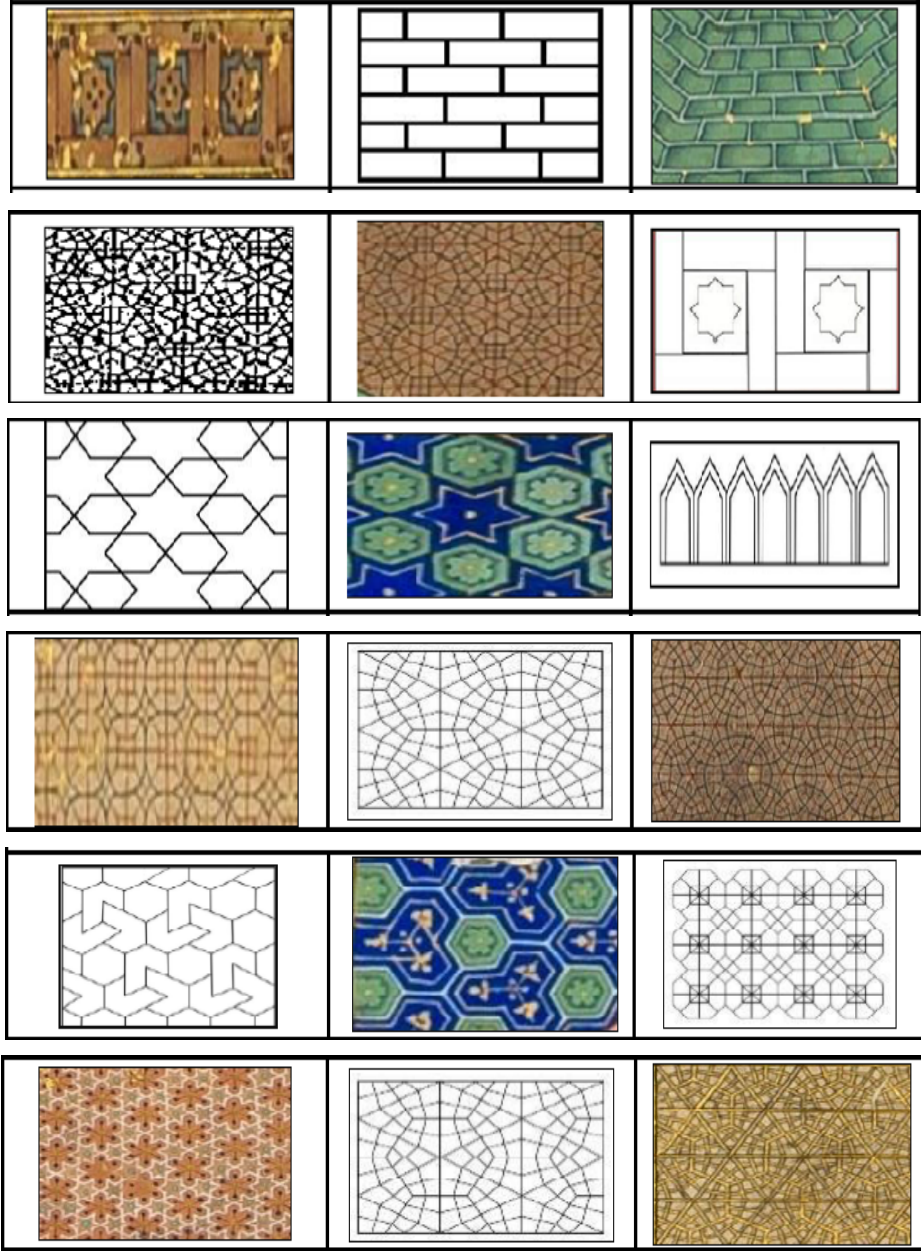
Zakavat ve Ghazizadeh'nin değerlendirildiği İran minyatürüne ait olan, Mir Mosavar'ın Zahak'ın rüya adında tablosunda pek çok dekoratif motif bulunmaktadır ve geometrik motifler bu eserin en ilginç özelliklerinden birisidir. Eser incelendiğinde 26 adet geometrik kompozisyon tespit edilmiştir (Görsel 8). Bu geometrik motiflerin bir kısmı araştırma kapsamında incelenmiş, ressamın her türlü kombinasyon ve geometrik düğümler^{##} düzenlemeyi doğrusal tasarımlarla kullandığı görülmüştür (Görsel 9). Bunlar yıldızlı sekizgenlerin ve altıgenlerin, üçgenlerin, dikdörtgenlerin, karelerin ve düzgün sekizgenlerin vb. birleşiminden oluşmuştur (Zakavat S. ve Ghazizadeh K., 2021:37).



Görsel 8. Tahmasabi'nin Şehname'si Mir Mosavar'ın Zahak'ın Rüya görme tablosu

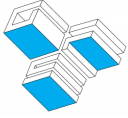
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mir_Musavvir_002.jpg

^{##} Düğüm, belirli bir bağlamda, belirli bir sırayla birlikte kullanılan farklı geometrik şekiller kümesidir (Zakavat S. ve Ghazizadeh K., 2021:37).



Görsel 9. Rüya da Dahhak görmek resminde her türlü kombinasyon veya geometrik düğümler (Zakavat S. ve Ghazizadeh K., 2021:38).

Ancak İran Kaçar döneminin ikinci yarısından itibaren batı resminin (Rönesans döneminin) etkisiyle İran minyatür resminden geometrik motifler tamamen çıkarılmıştır (Shahkolahi F. ve Fahimifar A., 2020:7).



SONUÇ VE ÖNERİLER

Geometrik desenler ve motifler, yüzyıllardır sanat disiplinleriyle etkileşim içinde bulunmuştur. Örneğin; İslâm sanatı ve geleneğinde yer alan kavram ve olguların estetik bir dille ifade bulmasında ve minyatürlerde, sıklıkla geometrik motiflere ve dolayısıyla geometriye önemli bir rol verilmiştir. Estetik unsur olarak görsel anlatımda kullanılan bu geometrik şekiller, özellikle İslâm sanatlarında, İslâm düşünürleri ve filozoflarının da izlenimleriyle daha da ön plana çıkmış, şekil ve sembol çeşitliliğiyle sadece eserin güzelliğini ve görsel çekiciliğini ortaya koymada önemli bir rol oynamamış, aynı zamanda birçok kavram ve “Fikri” de içinde barındırmıştır. İslâmiyet’te bu formların hem dünyevi hem felsefi hem dini hem de mitolojik kavramları temsil ettiği bilinmektedir. Örneğin daire; evrendeki en mükemmel şekil olarak kabul edilir ve birliği sembolize eder. Üçgen, altıgen ve kare gibi temel geometrik şekiller de bu semboller arasında yer alır. Güneşin sembolü ve düzenli sekizgen olarak iki farklı anlatıma sahip sekizgenlerin iki farklı anlamı ve farklı kullanım alanları vardır. Ayrıca oluşturulan bu tasarımlar ne kadar karmaşık veya girift olursa dünyadaki birlik ve uyumu ve buna bağlı olarak estetiği vurgulamak o kadar etkili olacaktır görüşü hâkimdir.

Bu geometrik şekiller sadece resim sanatında değil mimaride, seramikte, tezhipte vb. alanlarda kullanılmış ve anlamlarını onlara da aktarmıştır. Minyatür sanatçıları sanatsal ve felsefi bir bakış açısıyla bu geometrik şekilleri eserlerinde kullanarak onlara ilahî bir anlam da katmışlardır. Ancak bazı dönemlerde bu kavramlar değişime uğramış, bazen hükümdarların hizmetine sunulmuş, bazen de başka sanatlardan ve başka üsluplardan etkilenmiş, zamanla da özgünlüğünden ve amacından uzaklaşmıştır.

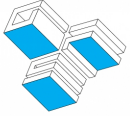
Bu araştırmada İslâm sanatlarında ve minyatürde kullanılmış olan geometrik şekillerin kavram ve sembol olarak üstlendiği roller incelenmiştir. Ancak bu eserlerin araştırılması gereken çok sayıda özellikleri olduğu ve daha fazla eser incelemesi yaparak bunların yeni boyutlarının keşfedilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu nedenden dolayı bundan sonra yapılacak çalışmalarda bu araştırmanın kaynak olarak kullanılabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Akbari, F., Nadarian, T. P., Shirazi, A. A., & Ayatollahi, H. O. (2010). *Spiritual Insight & Geometric Symbols*. (Çev. Behnaz Ebrahimi),
- Aslan, Y. (2021). “Daire Simgesi ve Kutsal Bağlantıları Üzerine: Manevi Temelde Aşkın Bir Üretim”. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(2), 1191-1219. DOI: <https://doi.org/10.29135/std.937809>,
- Bozkurt, Ö. (2012). “İhvân-ı Safâ’da Aritmetik, Geometri ve Felsefe İlişkileri”. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (18), 123-152,
- Brescan, M. (2009). “Mathematics and art”. *Scientific Studies and Research*, 19(2). (Çev. Behnaz Ebrahimi),
- Deveci, A. (2015). “Selçuklu Dönemi Resim Çalışmaları”. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5(09), 93-111,
- Doğan, H. (2021). “Mandala Desenlerinden İslâm i Süslemelere Dairesel Örüntüler ve Çağdaş Sanata Yansımaları”. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 463-479,



- Fadaei, F. (2016). Analysis of Hidden Geometry of the Persian Painting, Case Study: One Piece Miniature of Kamal Al Din Bihzad. (Çev. Behnaz Ebrahimi),
- Gharagozlu, B., & Hatam, G. (2015). "The Study of Three Primary Geometric Codes: Circle, Triangle, Square in Islamic Art". SID. <https://sid.ir/paper/184159/en> (Çev. Behnaz Ebrahimi),
- Hosseini, S. H. (2011). The Conceptual and Decorative Application of "Shamse" (Khorshidi or Sun shaped design) in the Ornamentations of Sheikh Safi al-Din Ardebili Complex. (Çev. Behnaz Ebrahimi),
- İrhan, A. (2013). Matematik ve Geometrinin Heykel Sanatına Etkisi (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi (Türkiye),
- Karadeniz, K. (2019). Tezhip sanatında soyutlama (Master's thesis, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü),
- Moshabaki Isfahani, A., & Safaee, N. (2016). "The Genesis of Plant Artifacts in the Art of Islam (Special Decoration to the Arabesque and Khatay Designs)". *Negarineh Islamic Art*, 3(10), 32-40. <https://doi.org/10.22077/nia.2018.1279.1087> (Çev. Behnaz Ebrahimi),
- Öz Çelikbaş, E. (2018). "Türk Sanatında Mistik Bağlamda Geometrik Sembolizme Genel Bakış". *Safran Kültür Ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 55-66,
- Pourshabanian, Zahra. (2021). "Intellectual Foundations of Geometry in Islamic Art". *Quran, Culture And Civilization*, 1(4 (4)), 6-33. SID. <https://sid.ir/paper/1043629/en> (Çev. Behnaz Ebrahimi),
- Savaşer, I. (2021). "İslâm Sanatında Minyatür". *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 8(66), 496-502. <https://doi.org/10.26450/jshsr.2329>,
- Shahkolahi, F., & Fahimifar, A. (2021). "The Study of the Geometric Motifs and Their Meanings in the Illustrated Manuscript of the Three Poems by Khwaju Kermani (British Library, add. 18113)". *Negareh Journal*. (Çev. Behnaz Ebrahimi),
- Sönmeztürk, G., İşbilir, S., & Göçer, M. (2022). "Selçuklu yıldız motifinin Mersin Olgunlaşma Enstitüsünde sanatsal tasarımlara yansımaları". *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(1), 48-60,
- Tanırdı, Z. (2008). "Sultanlar, Şairler ve İmgeler: Şehnâme-i Firdevsi'nin Mukaddimesinin Resimleri". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(15), 267-296,
- Tercanlı, Akın. (2023). "Mühr-i Süleyman Motifli Bir Kaide: Kilis İbrahim Efendi Cami Minaresi". *Dini Araştırmalar* 26/64 (Haziran 2023), 183-206. <https://doi.org/10.15745/da.1246076>,
- Tousian Shandiz, G., & Haji Ghafouri, M. (2022). "A Study on Mysticism of Light, Color and Geometry in Sashes (Orosies) of the Western Shabestan of the Nasir al-Molk Mosque in Shiraz". *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, 5(1), 101-110. (Çev. Behnaz Ebrahimi),
- Yaprak, T., (2022). "Minyatür Sanatının Temel Özellikleri Bağlamında Eskiz ve Desen Anlayışı". (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.,
- Zekavat, S., & Ghazizadeh, K. (2021). "Analytical Study of Geometric Motifs in Zahak Dreaming Picture in Tahmasebi Shahnameh". *Paykareh*, 9(22), 34-45.



<https://doi.org/10.22055/pyk.2021.16701> , (Çev. Behnaz Ebrahimi).

İnternet Kaynakları

Balkhari Qahi, H. (2005). "The cosmological position of circle and square in sacred (Islamic) architecture". *Fine Arts*, -(24), 5-14. , https://jhz.ut.ac.ir/article_13876.html , (Çev. Behnaz Ebrahimi), Erişim tarihi: 20.4.2024,,

Vosoughzadeh, V. and M. Hassani, Panah and B. Alikhani, (2016), "The Wisdom of the Number Eight in Islamic Art and Architecture", https://www.javidankherad.ir/article_44369.html , (Çev. Behnaz Ebrahimi), Erişim tarihi: 20.5.2024,

"René Guenon", https://en.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Gu%C3%A9non,

Erişim tarihi: 18.5.2024,

"İbn Sina", https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0bn_Sina, Erişim tarihi: 18.5.2024,

"Fârâbî", <https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%A2r%C3%A2b%C3%AE>, Erişim tarihi: 20.5.2024,

"Kamāl ud-Dīn Behzād", [https://en.wikipedia.org/wiki/Kam%C4%81l_ud-](https://en.wikipedia.org/wiki/Kam%C4%81l_ud-D%C4%ABn_Behz%C4%81d)

[D%C4%ABn_Behz%C4%81d](https://en.wikipedia.org/wiki/Kam%C4%81l_ud-D%C4%ABn_Behz%C4%81d), Erişim tarihi: 20.5.2024,

"Robert Lawlor", https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Lawlor, Erişim tarihi: 20.5.2024.

Görseller Listesi

Görsel 1. Aslan, Y. (2021). "Daire Simgesi ve Kutsal Bağlantıları Üzerine: Manevi Temelde Aşkın Bir Üretim". *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(2), 1191-1219,

Görsel 2. Aslan, Y. (2021). "Daire Simgesi ve Kutsal Bağlantıları Üzerine: Manevi Temelde Aşkın Bir Üretim". *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(2), 1191-1219,

Görsel 3. Hz. Süleyman Mührü, Ağustos 28, 2022

<https://www.grandeamorkuyumculuk.com/blog/icerik/muhur>, Erişim tarihi: 25.6.2024,

Görsel 4. Kubbet-üs-Sahra, <https://www.pjmi.ir/what-is-Islamic-architecture/>, Erişim tarihi: 25.6.2024,

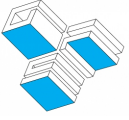
Görsel 5. sekiz köşeli yıldız, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/arts-of-the-Islamic-world-l08220/lot.154.html>, Erişim tarihi: 25.6.2024,

Görsel 6. Gate of Nations, Borujerdi House, the Most Beautiful House of an Asian Country, (October 17, 2019), <https://gate-of-nations.org/borujerdi-house-the-most-beautiful-house-of-an-asian-country/>, Erişim tarihi: 20.5.2024,

Görsel 7. Tanındı, Z. (2008). "Sultanlar, Şairler ve İmgeler: Şehnâme-î Firdevsi'nin Mukaddimesinin Resimleri". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(15), 267-296,

Görsel 8. From Wikimedia Commons, the free media repository, File: Mir Musavvir 002.jpg, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mir_Musavvir_002.jpg, Erişim tarihi: 28.4.2024,

Görsel 9. Zekavat, S., & Ghazizadeh, K. (2021). "Analytical Study of Geometric Motifs in Zahak dreaming Picture in Tahmasebi Shahnameh". *Paykareh*, 9(22), 34-45.



DÖNEM VE KAVRAM TANIMLAMASI OLARAK MODERN SANAT

MODERN ART AS A PERIOD AND CONCEPT DEFINITION

Zafer Kalfa*

Öz

Modern Sanat terimi üzerinde yaşanan kavram kargaşası hiç kuşku yok ki modern kelimesinin içeriğinden kaynaklanır. Basit anlatımla Modern Sanat'ın, salt yeni olan sanat şeklinde algılanması beraberinde başka bir dizi yanılgıyı daha getirmiştir. Taşların yerli yerine oturabilmesi adına düşünür ve tarihçiler de modern ve modernizm kavramlarını yeniden ele almış; Modern Sanat'ın oturacağı bağlamı da ayrıntılı olarak izah etme gereği duymuşlardır. Aslında net tanımlamaların yapılması bugün dahi kolay değildir ama varılan ortak kanı, sanatta modernleşme ile Modern Sanat arasında kesin ve doğrudan bir bağın kurulamayacağı yönündedir. Dahası, bir felsefe ve kültürel vaka olarak modernizmin, bir olgu halinde kendini tekrar etme veya sürdürme olasılığı üzerinde durulabiliyorken ona bağlı şekilde ortaya çıkan Modern Sanat için bunu söylemek mümkün değildir. Tarihin belirli bir döneminde başlayıp bitmiş bir sanat ana akımı olduğu zaten çok sonradan fark edilen Modern Sanat'ın, 1970'lerden itibaren yerini Güncel / Çağdaş Sanat'a terk ettiğini görüyoruz. Ancak kelimenin taşıdığı muhtevaya aldanarak modernliği, Modern Sanat'ın yegâne koşulu sayma hatası kendini bu sahada da gösterebiliyor. Bazıları, bu sanatı, Modern Sanat'ın evrimleşmiş hali olarak görürken bazıları da onu tamamen farklı bir bağlama oturtmak gerektiğini söylemiştir. Esasen sorun, modern ve çağdaş (güncel) kelimelerinin etimolojik çerçeve dışında; sosyolojik ve eleştirel bir mantık dâhilinde yorumlanması ihtiyacının ne oranda karşılanabildiğidir. Bu çalışmanın, söz konusu ihtiyaç göz önüne alınarak hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modern Sanat, Modernlik, Öncü, Güncel.

Abstract

The confusion over the term Modern Art undoubtedly stems from the content of the word modern. In simple terms, the perception of Modern Art as art that is merely new has brought along a series of other misconceptions. In order for the term to be used correctly, intellectuals and historians have reconsidered the concepts of modern and modernism and have felt the need to explain in detail the context in which Modern Art is to be used. In fact, it is not easy to make clear definitions even today, but the common opinion is that there cannot be a clear and direct link between modernization in art and Modern Art. Moreover, while modernism as a philosophical and cultural phenomenon has the possibility of repeating or perpetuating itself as a phenomenon, it is not possible to claim the same for Modern Art that emerged in relation to it. It is seen that Modern Art, which was realized much later as an artistic mainstream that began and ended in a certain period of history, was replaced by Contemporary Art from the 1970s onwards. However, the mistake of assuming modernity to be the sole condition of Modern Art, based on the content of the word, can also manifest itself in this field. While some see this art as an evolution of Modern Art, others have argued that it should be placed in a completely different context. Essentially, the problem is the extent to which the need to interpret the words modern and contemporary outside the etymological framework and within a sociological and critical logic can be met. This study was prepared with this need in mind.

Keywords: Modern art, Modernity, Avant-Garde, Contemporary



Geliş Tarihi / Received
20.07.2024

Kabul Tarihi / Accepted
21.08.2024

Yayın Tarihi / Publication Date
30.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author

E-mail:

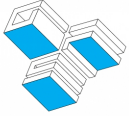
buhranbey@gmail.com

Cite this article: Kalfa, Z., (2024).
Dönem ve Kavram Tanımlaması Olarak
Modern Sanat, *D-Sanat*, Cilt 1, Sayı: 8



Content of this journal is licensed under
a Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International
License.

* Doçent, buhranbey@gmail.com. , ORCID: 0000-0002-8234-3394

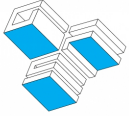


Giriş

Modern Sanat terimi genellikle yirminci asrın başında ortaya çıkmış sanat hareketleri için kullanılsa da konuya yakınlığı olanlar açısından daha geriye gitmek mümkün. Örneğin klasik resim tekniklerinin bozuma uğraması nedeniyle İzlenimcilik akımını da bu kapsamda görenler çoğunlukta. Bu durumda Modern Sanat'ı on dokuzuncu asrın sonlarına tarihlemek daha mantıklı. İkinci Dünya Savaşı'nın öncesinde Avrupa anakentlerinde ve hemen sonrasında New York'ta ortaya çıkan soyut ve dışavurumcu hareketleri de Modern Sanat'ın zirvesi olarak görebiliriz. Son olarak yine New York merkezli Pop Sanatı'nı ise modern dönemin nihai halkası olarak kabul etmek gerek. Şu durumda bir ana akım olarak Modern Sanat'ın İzlenimcilik'ten Kübizm'e ve Orta Avrupa'ya ait Figüratif Dışavurumculuk'tan New York eksenli Soyut Dışavurumculuk'a kadar birden fazla akım ve üslubunu kapsadığı ama daha önemlisi bir başlangıç ve sona sahip olduğu anlaşılıyor. Örneğin The What Is söyleşi dizilerinin 2009 yılındaki küratörlüğünü yapan Lisa Moran, Modern Sanat terimini bir kuram ve uygulama bütünü olarak ama belli bir dönem aralığını (1860'lardan 1960'ların sonlarını) referans alarak açıklıyor (Moran, 2009, s.5). Bu yönüyle Modern Sanat'ın belirli bir dönemin içine sığıldığı dikkat çekerken ortaya bir kavram kargaşası da çıkıyor. Yaygın olarak, yeni ve öncekilerden farklı olan veya klasik tekniklere göre yapılmamış her sanat eseri hatta her türden eşya, alet ve diğerleri için modern ifadesi kullanılabiliyor. Kelimenin, Cambridge ve Oxford gibi önemli İngilizce sözlüklerde "present" (şimdiki) ya da "recent" (yakın geçmişte olan) kelimeleri ile karşılandığı dikkate alındığında bu yaygın kullanımın hatalı olmadığı varsayılabilir. Dolayısıyla yenilenen yerleşim alanlarından (modern kentler) başlamak üzere sürekli olarak modern demokrasiden, modern insandan ve beraberinde modern yani yeni sanattan bahsedilebilir. Nitekim 1960 yılında Clement Greenberg de modernizmin, "gerçekten yaşayan ne varsa" hepsini kapsadığını ifade eder (1960 / 1993, s.85). Bu tanımlamalar ışığında, her zaman yeni bir modern ile karşılaşmanın mümkün olabileceği akla gelir. O halde her an yeniden bir modern sanat hareketinin ortaya çıkabilmesi gerekir ki bu da Modern Sanat'ın geçerliğini asla yitirmeyeceği anlamına gelecektir. Fakat eleştirmen ve tarihçilerin büyük kısmı, üstelik kelimenin (modern) bu net tanımına rağmen, Modern Sanat'ı mazide kalmış bir tür olarak kabul ediyor. Şimdiki ya da yakında olan sanat için ise Güncel Sanat tanımı yapılıyor. Yani modern herhangi bir şey ile Modern Sanat birbirinden ayrı tutuluyor ve kavram kargaşası da tam bu noktada başlıyor.

Modern, Modernizm ve Modern Sanat

Kelime köklerine bakıldığında her birinin aynı anlama geldiği zannı uyansa da bu kelimeler arasında önemli farklar olduğu artık kabul edilmektedir. Elbette her biri, modern kelimesinin yansıttığı anlam dikkate alınarak kullanılmaktadır ve nihai olarak yeni, yenileşme temelli adlandırmalardır. Ancak felsefe ve sosyoloji, bu kelimeler arasında fark olduğu konusundaki ısrarından vazgeçmiş değil. Bu süreçte son derece kafa karıştırıcı bir ayrıma gidildiği ama nihayetinde taşların yerli yerine oturtulmaya çalışıldığı anlaşılrsa da tartışmanın son bulduğunu söylemek bugün için dahi mümkün görünmüyor. Modern kelimesinin yeni / yeni olan ile eş tutulduğu ve tarihinin çok eskiye; Eski Roma'ya dayandığı biliniyor. Fakat modernizm için ne bu kadar basit bir tanım yapılabilir ne de bu kelime sanıldığı kadar eskiye dayanıyor. Bir kelime olarak modern, ki Latince modo kelimesinden doğmuştur, on altıncı asırda Fransız dilinde sabitlenmişken modernizm kelimesinin böyle bir mazisi yok. Zira modernizm, kullanımına



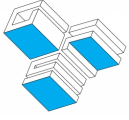
sonradan gerek görülen daha yeni bir terim. Modernizmin, modern ile yakından bağlantılı olduğu ama sadece yeni ya da yenilik manâlarına gelmediğini belirtmek zorundayız. Kabaca ifade etmek gerekirse modernizm, “moderniteyi kendince anlamlı kılan bir ideoloji”; daha yerinde bir tabir ile “aydınlanmanın genişlemesi” olarak kabul edilebilir (akt. Alıcı, 2017, s.35-36). Şu halde açıklanması gereken bir başka terim olarak modernite ile karşılaşılır ki onun için de “insanı köleleştirdiğine inanılan geleneksel toplumdan, dinin bağlayıcı hükümlerinden, eskinin değer ve davranış kalıplarından bir kopuş” demek şu an için yeterlidir (akt. Aksoy, 2017). Dolayısıyla sosyolojik ve çok geniş kapsamlı bir yenilenme olarak modernitenin, bir kültürel hareket olarak modernizmi doğurduğu öne sürülebilir. Bu bağlamda modernizmin, kurtuluşu dinî geleneklerde değil bilimsel icatlarda arayan bir hayat görüşüne dönüşmemesi elbette ki beklenemez. Karşılığını hümanizm, sekülerizm ve demokrasi üzerine kurulu yaşam / yönetim biçimlerinde bulacak olan modernizmin, “laikliğin on dokuzuncu asırdaki yükselişiyle ortaya çıkmış en güçlü dinlerden biri olarak” görüldüğü dahi olmuştur (Jencks, 1986, s.21).

Son olarak Modern Sanat, on dokuzuncu asrın son evresindeki akımlar ile başlayıp 1960’larda son bulan bir yeni sanat deneyimidir. Rönesans’tan kalma plastik ve biçimsel kuralların terk edildiği ve akademik kıstaslardan ziyade bireysel keşiflerin dikkate alındığı bir sanatsal yenileşme macerası olan Modern Sanat için akım değil ama modernizme sarılmış akımlar bütünü (ana akım) demek daha doğru olacaktır. Anlaşılacağı gibi tutum olarak modernite ve mantık olarak da modernizm ile bütünleşiktir ama öte yandan, sanat tarihsel olarak ancak belirli bir dönemi ifade eder. Burada, tanımlar arasındaki fark kadar önemli bir başka mesele de bu kelime ve terimlerin yenilenebilir bir gerçeği ifade edip etmedikleridir. Kendi örgüsü dâhilinde modernite -17.yüzyıla tarihlense de farklı bir zaman diliminde veya farklı bir coğrafyada tekrarı mümkün bir hareket gibi görünüyor. O halde yakın gelecekte yeni bir modernizmden de bahsedilebilir. Fakat sanat tarihçileri Modern Sanat için böyle bir olasılıktan söz etmemektedir.

Modern Sanat ve Sanatta Modernleşme

Bu konuyu, Modern Sanat’a uzanan yolda ilk taşları koyduklarına inanılan iki ressam; Edgar Degas ve Edouard Manet’nin eserlerine bakarak tartışmaya çalışalım. Bu eserler -öncekilere göre- pekâlâ yeni bir resimsel üslup ile yapılmışlardır. Plastik nitelikleri bakımından Rönesans’tan neredeyse hiç iz taşımazlar ve resim sanatında bir modernleşmenin ilk örnekleri olarak değer görmeleri şaşırtıcı değildir. Bu saptama yalnızca yapılaş teknikleri ve yapıldıkları tarih ile ilgili değildir. Degas ve Manet aynı zamanda, Peter Watson (2018, s.1035)’ın ifadesiyle “modernizmin doğduğu yer” olan şehirden, şehir hayatından beslenmişlerdir. *Saint-Lazare Garı* (1873), *Folies-Bergère’de Bir Bar* (1882), *Bira İçenler* (1878) ve diğer birçoğu Manet’nin kent hayatına ve modernizme övgüsüdür. Naomi Blumberg¹, tam bu hususta bir hatırlatma yapıyor ve Clement Greenberg gibi pek çok eleştirmenin Edouard Manet’yi sadece modern yaşamdan sahneleri tasvir etmesi değil ama ayrıca somut dünyayı perspektif hileleriyle taklit etme girişiminde bulunmaması nedeniyle de ilk modernlerden kabul ettiğini belirtiyor. O halde biz, sanattaki modernizmin en azından iki belirleyici kıstasına yaklaşmış olur ve bir yandan resimsel yöntemlerin değiştiğini bir yandan da yeni yaşam modeli olarak kentsel modernizmin değer kazandığını görürüz. Modern Sanat’ta geçmiş, bir tema olarak geçerliğini yitirdiği gibi bir yöntem ve teknik olarak da gözden düşer.

¹ What’s the Difference Between Modern and Contemporary Art? | Britannica

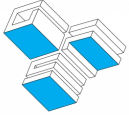


Bu eserlere dikkatli bakıldığında ilgi çeken bir başka detay, hikâyenin de geçmiş zamandan arındırılmış olmasıdır. Konu edinilen insanların -örneğin Son akşam Yemeği'ndeki havarilerin aksine- resmin yapıldığı tarihte hatta o anda yaşamakta oldukları gerçeğidir bu. Sanatçı, mazide kalmış ya da yaşandığı varsayılan olay veya efsaneler yerine yaşanmakta olanın peşindedir. Edouard Manet'nin Bira İçenler tablosunda; sol kenardaki kadının sigarası halâ tütmede, arkadaki kadın bira kadehini henüz kaldırmaktadır. Edgar Degas'nın 1874 tarihli Dans Dersi de öyledir; gerek resmedilen konu gerekse resmetme şekli göz önüne alınırsa eserin bir şimdiki zaman temsili olduğuna şüphe yoktur. Şimdiki zamanın temsiline duyulan bu tutkunun altında ise Jonathan Fineberg'in ifadeleriyle; "insanların bilimsel bilgiyi, teknolojiyi ve aklın gücünü kullanarak çevrelerindeki dünyayı inceleme ve yeniden şekillendirme yeteneğine dair bir inancın üzerinde" yoğunlaşmaları yatar. Şöyle devam eder Fineberg: "Modernizm, ilerlemeye duyulan temel inanç ve değişimin kaçınılmaz ve hatta arzulanır bir şey olduğu varsayımıyla kendini şimdikiye uydurur" (2014, s.16). Degas da Manet gibi, bir şimdiki zaman yakalayıcısı olan fotoğraf makinesi ile boy ölçüşerek kendini şimdikiye uydurmuştur. Sahnedeki insanların şimdiki zaman içinde resmedilmeleri hiç kuşku yok ki fotoğraf makinesi gerçeğiyle yüzleşmenin ve sanatı yeniden şekillendirme gerekliliğinin bir sonucudur. Üstelik bunun için sanatçının, bu yeni tekniğe veya teknolojiye saygı duyması, onu arzulaması da gerekmez. Paul Signac ve Georges Seurat'nın da noktalara bölme şeklinde geliştirdikleri resim tekniği için tekstil kimyagerlerinden bilgi aldıkları, ışık ve renk deneyleri yapan fizikçilerin makalelerini okudukları bilinmektedir (Dempsey, 2002 / 2007, s.27).

Son olarak; eseri izleme noktamız üzerinde durabiliriz. Modern Sanat'a yol açmış pek çok ressam ama bilhassa Degas, sahneye baktığı yeri, hepimizi o anın tanığı yapacak şekilde bilinçli olarak seçmiştir. İzleyiciler olarak bizler de asırlar öncesinde kalmış bir olayı hatırlayanlar değil şimdiki anın tanıkları oluveririz. On yedinci asırda resmedilmiş bir *Kayserili Basil (Basileios)* tablosunun² önünde, kendimizi tiyatro izleyen büyük bir topluluğun parçası olarak buluruz. Degas'nın bize hissettirdiği bu değildir; dans dersi öncesi ısınma hareketleri yapan genç kızların tam da arasında yer alır ressam. Böylece bizi de bir topluluk olmaktan çıkarır ve sahneyi tek başına, sahnenin içinden izleyen bir insana dönüştürür. Resme bakma açımız bize sorumlu ve seçim yapabilen bireyler olduğumuzu hatırlatır. "Modern çağın şafağında ortaya çıkan birey" ise geçmiştekenden farklı olarak konumu ve rolünü kendisi belirleyebilen "benzersiz" bireydir (Focrroulle,2005, s.26). Hiç olmazsa buna yelteniriz. Degas'nın resimleri bu neden ile olsa gerek bir topluluğun değil tek bir kişinin görüşü açısıyla çıkar karşımıza. Bütün bunlar tesadüf de değildir. Modernizmin ısrarla üzerinde durduğu "bilinçli olma halidir. Yani sanatın sınırlı koşullarının tam olarak insana ait sınırlar olması gerektiğidir" (Greenberg, 1960 / 1993, s.88).

Aslına bakılırsa, her sanat hareketi kendinden öncekinde bir eksik bulmuş; dolayısıyla hepsi, bir öncekine göre yeni yani kelimenin dolaysız anlamıyla modern olmuştur. Baştaki sorumuza dönecek olursak, bununla birlikte bir ana akım olarak Modern Sanat'ın *yeni* ile ilişkisindeki muğlaklık da dikkat çekicidir. Modern Sanat bir fikir olarak modernizmi pek tabii ki kucaklamıştır ama modern olanı -Pop Art'ın aksine-, kayıtsız şartsız kabul ettiği söylenemeyeceği gibi kimi durumlarda onu kötücül yönleriyle -tıpkı Alman dışavurumcuların yaptığı gibi- teşhir de etmiştir.

² *St Basil Dictating His Doctrine*, 1639, Francisco Herrera



Modernizm, modernliği ve muazzam bir zenginlikle, onur kırıcı, perişan edici yeni tür bir fakirliği barındıran büyük şehirleri yaratan dünyayı -pozitivizm ve rasyonalizmi- hem takdir ediyor hem de yeriordu (...) Bilim, dünyayı (dini ve manevi olarak) anlamsızlaştırmıştı ve bu açmaz içinde durumu tasvir etmek, değerlendirmek, eleştirmek ve mümkünse kurtarmak sanatın işiydi (Watson, 2018, s.1036).

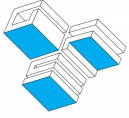
Modern Sanat'ın bir gelenek inkârı mı yoksa yenilik tutkusu mu olduğu konusunda geçerliğini uzun zaman koruyabilecek bir karar vermek halâ kolay görünmüyor. Konunun fikir babalarından kabul edilen Clement Greenberg dahi "Modernizmin geçmiş ile bağları koparmak anlamına gelmediğini" tekrar tekrar söylemek gereği duymuş ve modernizmin "eski geleneğin çözülmesi" ve aynı zamanda "onun devamı anlamına da" geldiğini iddia etmişti (Greenberg, 1960 / 1993, s.88). Watson'un bir çeşit merkez üs olarak tarif ettiği şehirlerin endüstriye ve beraberinde sekülerizme açtığı saha nedeniyle gelenek ile kurulu bağın her devirde yeniden zayıfladığı kesin. Böylece on dokuzuncu asrın sonundakine benzer bir dönüşümün mesela bugün de yaşanabileceği (hatta yaşanmakta olduğu) varsayımına yaslanarak modernizmin yenilenebilir / yeniden yaşanabilir olduğunu da öne sürebiliriz ki bu bizi Greenberg'ü onaylamaya götürür. O halde 1960'lardan sonra ortaya çıkan sanat için de bir "devam" nitelemesi yapılması gerekmez mi? Kafa karıştırıcı kısım burasıdır. Modernizmin, duraksama olsun ya da olmasın kendini sık sık yineleyebileceği genişleme doktrini gereğince öne sürülebiliyorsa ona koşut olarak ortaya çıkmış sanata bir son belirlemek ilk bakışta pek mantıklı görünmüyor gerçekten de. Ancak 1970'lerden itibaren Batı dünyasında, Modern Sanat'ın tutum ve ilkeleri ile taban tabana zıt bir başka sanatın sahne aldığı inkâr edilemez. Beklenenin tersine, bu sanata, yeni modern sanat demek (buna teşebbüs edilmiş olsa da) yerine güncellik / çağdaşlık kavramlarını yakıştırmamızın daha doğru olacağı düşünüldü. Belki de bu sayede sanat tarihinin sosyolojik gerçeklik ile örtüşmesi sağlandı. Çünkü sorun, Arthur Danto'nun ifadesiyle "modern sözcüğünün aynı anda hem bir tarzı tanımlaması hem zamansal bir anlam içermesiydi" (Danto, 2020, s.34)

Modern Sanat Modern midir?

Amerikan sanat eleştirmeni Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*'de şöyle yazar: "O meşhur 'modernin gelenekten kopması' kendine ait bir gelenek yaratacak kadar uzun sürdü" (1960, s.9).³ Rosenberg bu tezini ortaya attığında New York'taki modern sanat hareketlerinin sonuna yaklaşılmaktaydı ve Robert Rauschenberg gibi birkaç sanatçı daha başka bir yeninin peşine çoktan düşmüştü. Fakat onların esas derdi, gelenekten kurtulmak değil salt yeni olanı sanata dâhil edebilmektir. Çünkü yüz yıl önce başlayan gelenek karşıtlığı gerçekten de yeni sanatın o kadar beklendik bir yönü haline gelmişti ki Rosenberg'ün işaret ettiği gibi avangardın ve hatta yeniliğin kendisi ironik bir biçimde bir gelenek halini almak üzereydi. Fineberg'e göre bu gözlem öncü (avant-garde) sanat ve modernizm tartışmasının en ilgi çekici yeni unsurunun, yani bunların öldüklerine ilişkin yaygın kanının altında yatan şeydir (Fineberg, 2014, s.17-18).

Sonda sorulacak soruyu burada sorarak başlamamız, Modern Sanat'ın modern bir sanat olup olmadığı konusundaki merakın giderilmesine katkı sağlayabilir. Yalın ifadeler ile belirtmek gerekirse Modern Sanat, bir önceki alt başlıkta tarif edilmeye çalışılan niteliklere sahip sanat hareketlerinin (Geç İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük, Soyut Resim, Soyut Dışavurumculuk vd) belirli bir zaman dilimi dâhilinde peş peşe ortaya çıktığı bir ana akımdı.

³ "The famous 'modern break with tradition' lasted long enough to have produced its own tradition".

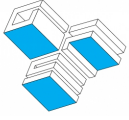


Rönesans'tan beridir gelen teknik ve üslupları geride bırakmayı ve dünyayı (üstelik sanatı da) modernizm felsefesinin ışığında, yeni yol ve yöntemler ile açıklamayı hedeflemiştir. "Aziz Pavlus'un tabiriyle; yetişkinlerin 'çocukça şeyleri bir kenara bırakması' gibi, modernizm de kendinden önceki sanat tarihi ile arasına mesafe koymuştu ve doğal olarak modern sanattaki modern "yalnızca 'en yakın tarihli' anlamına" gelmemiştir"(Danto, 1997 / 2020, s.31).

Sanatta modern, özellikle yirminci asrın ortasına dek açıkça bir tutum olarak vuku bulmuştur. Ayrıcalığını yalnızca yeni olmaktan almadığı gibi bu kapsamdaki modern de yalnızca en yakın tarihli (recent) anlamına gelmez gerçekten de. Modernizmde sanat, kendi kendini konu edinmiştir ve büyük oranda bu nedenle 1960'lardan itibaren -varlığını değil ama- geçerliğini yitirmiştir. Modern Sanat, bugün halâ takipçileri olsun ya da olmasın, örneğin bir Gotik ya da Barok gibi kronolojik olarak geçmişte kalmış bir akımdır. Hans Belting'in keskin betimlemesiyle "bir dönem tanımlaması anlamında moderndir ama çağdaş anlamında modern değildir (2020, s.72).

Paul de Man (2015, s.431), *Lirik ve Modernlik* başlıklı makalesinin girişinde, modernlik sorununun "ister çağdaş olsun ister çağdaş olmasın herhangi bir zamanda herhangi bir edebiyat için söz konusu olabileceğini en azından teoride bunun mümkün olduğunu" yazarken ise tümünden haksız sayılamaz. Zira modernlik sorunu, hangi zaman aralığında olursa olsun bir eserin / türün eski dünyadan ne oranda kopuk olduğuyla ilgilidir. Bu, en kaba tabir ile sanatta modernleşmedir. Modernleşme üstelik sadece kuramda değil uygulamada da pek ala her devir için olasıdır. Doğrusunu söylemek gerekirse Modern Sanat da bir çeşit sanatta modernleşmedir. Ne var ki barındırdığı modern kelimesine aldanarak Modern Sanat'ı -içinde modernizmi veya modern olanı ne kadar barındırırsa barındırsın-, tek başına *yeni olan sanat* şeklinde değerlendirmek ve her yenilenmenin bir Modern Sanat kolu doğuracağını düşünmek buraya kadar yapılan alıntılardan da anlaşılacağı üzere hata olabilir. Az önce ifade edilmeye çalışıldığı gibi sadece modern tekniklerin kullanımına göre tanımlanmış bir Modern Sanat'ın örneğin bütünüyle yirmi birinci yüzyıla ait olan NFT (Non-fungible token) sanatını da bünyesine almasını bekleyebiliriz ki bu bizi daha da büyük bir yanılgıya sürükleyecektir. Bu anlamda, belki de en radikal örnek olarak NFT'nin sanatta bir modernleşmeye tekabül ettiğini ama bir Modern Sanat akımı olmadığını not düşmek faydalı olabilir.

2009 yılında yayınlanmış bir çalışmada (*What is Modern and Contemporary Art?*), ünlü Amerikan tasarımcı Charles Harrison'ın bu konudaki dikkat çekici bir tespitine yer veriliyor. Harrison, Modern Sanat teriminin ancak 1960'lardan itibaren (yani genel görüşe göre son bulunduğu dönemden sonra) büyük M harfi ile yazılmaya başlandığına dikkat çekiyor. Öncesinde bir sanatın modern olması, yalnızca onu 'çağdaş' gösteren unsuru işaret ediyordu (akt. Halsall ve Long, 2009, s.10). Baş harfleri büyük yazılana kadar yalnızca *çağdaş bir sanat* olarak görülen Modern Sanat'ın yirminci asrın başından itibaren modernizmi kült bir fikir olarak benimsemekle kalmayıp sanatın kendisini doğrudan bir tema olarak odağa almaya gayret eden sanatçıların dört elle sarıldıkları birçok sanat kolunun ortak adı haline gelmesi birkaç on yılı bulacaktı. Modern Sanat'ın modernliği yalnızca icra edildiği döneme mahsus kalmıştı bile. Yirminci asrın son çeyreğine girilirken bu dönüşüm, sanat tarihinde daha önce eş görülmemiş bir hayret ve de zevkle seyrediliyordu. Kesin çizgiyi çeken Andy Warhol ve diğer popçular, Modern Sanat'ın son kahramanları olan soyut dışavurumcuların ısrarla görmediği bütün o modern şeyleri; resimli romanları, piknik masalarını, erkek pantolonlarını, soğutucuları ve coke şişeleri hiç de sanatsal olmayan bir keyfiyet içerisinde



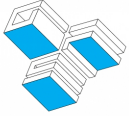
işliyorlardı (akt. Dillenberger, s.26). 1980’li yıllarda ise post-modern bir terminoloji artık yadsınamaz derecede önemli bir ihtiyaç halini almıştı. Modern Sanat teriminin bu yeni sanatın içeriğini doldurmadığı fark edildi. İki genç akademisyen Declan Long ve Francis Halsall’ın kaba ama isabetli yakıştırmalarıyla Modern Sanat’ın “son kullanma tarihi” dolmuş; bir zamanlar modern olan bir gün gelip modern olmaktan çıkmıştı (Halsall ve Long, 2009, s.9).

Kulağa her ne kadar tuhaf gelse de Modern Sanat, -1960’lardan sonra- modern bir sanat türü olma vasfını yitirdi. Çünkü bu sanatta zirveye ulaşan gelenek karşıtlığının bir noktadan sonra alışıldık hal alması kaçınılmazdı. Post modernler için ise tek teselli artık bir geleneğe dönüşmüş Modern Sanat’a karşıtlık olamazdı. Kaldı ki Modern Sanat’ta temsil edilen yenilikler 1970’lerde artık şaşırtıcı değildi. Bu durumda, sanat tarihsel hem de eleştirel açıdan bir modern dönem sanatçısı olarak kalmayı bugün de sürdüren Pablo Picasso, artık eskimiş bir değerler dizgesini temsil etmesi nedeniyle bugün bir modern olamaz. Astradur Eysteinnsson’un ifadesiyle, gelenek karşıtlığının yakın zamandaki eleştirel söylem içinde yaygınlığını kaybetmesi durumudur bu. Böylece işlevsel olarak modern olmayana karşıtlık kısmen bir gelenek halini alır (Eysteinnsson, 1992, s.8). Sanatta modernleşme her çağın kendi koşulları ve getirileri bağlamında hız kesmeden devam ederken Modern Sanat’ın böyle bir şans -kuramsal olarak- kalmamış, “son kullanma tarihi” dolmuştur.

Genişleme Doktrini ve Post-Modern Evre

Kırılma anına tekrar dönelim ve Pop Art ile birlikte açılan yeni evrenin tanımlanma gereksinimi üzerinde biraz daha duralım. Söz konusu gereksinim, 70’lerden itibaren süregelen radikalliklerin, sadece *daha da yeni* olmaları ile ilgili değildir. Modern Sanat’ın dört elle sarıldığı estetik mantık bu kuşağın sanatçılarınca hükümsüz de kabul edilmiştir. Sanatın görüntüsü, işlevi, icrası tümüyle değişirken ilk anda modernizmin genişlediği varsayılmış ve post-modern evredeki bu güncel pratik, Danto’nun ifadesiyle , “şu anda yapılmakta olan” modern sanattan başkaca bir anlam taşımamıştır. Muhtemeldir ki modernden post-moderne yol alındığı savını -1990’larda dahi- kabul etmeyen Anthony Giddens’in fikirlerinden etkilenilmiştir o sırada. Öyle ki Giddens, post-modernizmi modernitenin, ilkinde göre daha evrensel ve radikal sonuçlara sahip yeni bir evre kazanması olarak görmüştü (Giddens, 1991, s.3). Bu da genişleme doktrininin bir başka uyarlaması olmalı. Mesela kısa süre önce yayınlanan kitabında İngiliz filozof Peter Osborne, 1954’te kurulmuş Zagreb Güncel Sanat Galerisi’nin⁴ bu ismi (güncel-contemporary) seçmesinin, Batı’daki sanat kurumlarının modernlik ve güncellik arasındaki farkı 1980’leri beklemeden, ‘1945 sonrası sanat’ şeklinde yeniden kodladıklarının işareti olarak yorumlar: “Bu yalnızca, modern sanatın giderek geçmişe ait bir nizam haline geldiğinin değil ama ayrıca günümüz sanatının artık modernizm ile ilişkilendirilemeyeceğinin de kabulü olur”. Buraya kadar Osborne, bazılarının daha erken bir farkındalık yaşadığını anlatır. Asıl dikkat çeken tespitini ise böylelikle ‘1945 sonrası’ sanatın büyük bir kısmının genişletilmiş günümüz sanatı ile temas halinde görülebileceğini ve Güncel Sanat’ın da modernin bir bakıma varisi olduğunu öne sürerek yapar (2013, s.18). Osborne, Modern Sanat döneminin henüz adlandırılmayan ama açıkça değişim gösterdiği bu son aşamasını, modernizmden arta kalanlar ile post-modern (çağdaş) sanattan yeni yeni fişkıranların buluşması olarak görüyor (Bu bir evrimleşme iddiası ve buluşmanın en çekici örneği olarak Robert Rauschenberg’ü göstermek gerekir). Öte yandan Danto, çağdaş sanatın (üstelik henüz “modern

⁴ Bugün müze olarak; Museum of Contemporary Art.



sanatın geçtiği sınavdan geçmemiş olduğu” bir tarihte yazar bunu), “bize modern sanatın bile sunamayacağı bir anlam” ifade edeceğinden emindi (Danto,2020, s.32-33).

Fakat Lisa Moran, aynı metninde⁵ Güncel Sanat’ı 1970’lerden itibaren başlamış, ayrıca yaşayan sanatçıların dâhil olduğu ve post modern döneme ait bir hareket şeklinde tanımlar. Giddens’in kuramına aykırı olması ve aynı zamanda Danto’nun vurguladığı o yeni anlamı çağrıştırmaması bakımından ele alırsak bu yüzeysel tanımlamaya zenginlik katmış olur ve şu tespitte bulunabiliriz: Jackson Pollock’un *Autumn Rhythm* adlı eserini 1950 yılında yapılmış bir Güncel Sanat yapıtı olarak neden kabul edemezsek Marcel Duchamp’ın bıyıklı Mona Lisa’sını da aynı nedenle bir Güncel Sanat yapıtı olarak yorumlayabiliriz. 1970’lerde, örneğin Joan Miro tarzında yapılmış bir tabloyu salt kronolojik bağlama oturduğu için bir Güncel Sanat yapıtı olarak göremeyeceğimiz gibi 1919 tarihli olduğu halde Duchamp’ın bu alaycı yapıtının (L.H.O.O.Q.) *geçmişte üretilmiş bir Güncel Sanat* olduğunu söylememiz önünde de bir engel yok.⁶ Bugün, Güncel Sanat’ı da -varislik vasfı olsun ya da olmasın- büyük harfler ile yazıyor ve onu da bir kronolojiden öte bir üst akım olarak kabul ediyoruz.

Sonuç

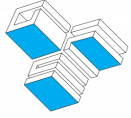
Kronolojik olarak bir öncekinden sonra gelene yeni (modern) demek gerekli olduğu kadar yeterlidir de. Üstelik bu, teknolojiden mimariye hemen her alan için geçerlidir. 1960’ların sonlarına yaklaşırken ana hatları belirginleşen post-modern estetiğin bu kurala uymayışının haklı bir sebebi var ama bu, o tarihten sonraki sanatın modern işlevsellik taşımadığı anlamına gelmez. Degas’dan beridir gördüğümüz *şimdi* vurgusu oldukça uzun bir yol kat ederek Jackson Pollock’a kadar uzanır. Pollock’ta yalnızca resmedilen değil ama aynı zamanda resmeden de *şimdiki* zaman unsuru olarak bir hayli belirginleşmiştir. Böylece yirminci asra girilirken, kent hayatı bir modernist manifesto ile sırtlanmış olur. Hâlbuki çağın ve kentin temsili konusunda Warhol ve diğerleri, çok daha dolaysız bir yol izlemişlerdir. Pollock’un *şimdi* vurgusu ne olursa olsun estetik bir tabana gereksinim duymuştu ve o estetiğin, 60’lardan sonra bir tabanı kalmayacaktı. Post modernler ise yeni bir estetik arayışında değillerdi. Naomi Blumberg’in ifadesiyle, “eserin güzelliğinden altta yatan anlama” kayma başlamıştı.⁷

Jackson Pollock kendi dönemi dâhilinde ne kadar modern ise Jeff Koons da 1980’ler için o kadar moderndir ve kelimenin pür anlamı gereği aksi bir yorum mümkün değildir. Ne var ki 1980’lere gelindiğinde Pollock, her şeyden önce kelimenin bu saf anlamıyla modernliğini yitirir ve yerini Koons’a bırakmak zorunda kalır. Bununla birlikte Koons bir devam niteliği taşımaz çünkü Koons’un sanatı ile Pollock’un temsil ettiği sanat eleştirel yönden de aynı potadan geçmez. Kronolojik yönden *yeni modern* olan Koons, eleştirel ve kavramsal olarak post-modern yani çağdaştır. Post-modern dönemin sanatı, kendinden önceki sanatın modern anlayışı ile çatışma yaşar ve bir yan anlam arayışına girer. İlginçtir ama yirminci yüzyıl sanatına -büyük harfler ile- Modern Sanat ismini vermek post-modern döneme ait bir öneridir. Modern Sanat aynı zamanda bir inanç meselesiydi ve 70’lerin sanatçıları dünyaya o gözle bakmıyordu.

⁵ *What is Modern and Contemporary Art?*

⁶ Eugène Bataille’in 1887 yılındaki Pipolu Mona Lisa’sı için de 19. yüzyılın Pop Sanat’ı demek mümkün.

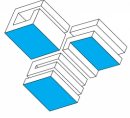
⁷ <https://www.britannica.com/story/whats-the-difference-between-modern-and-contemporary-art>



Modernizm ve post-modernizm bir kültürel / toplumsal ortamı, Modern ve / veya Güncel Sanat ise sarkacın ucundaki kütleli ifade ediyor. Modern Sanat'ın, Rönesans kuram ve uygulamalarına bir sırt dönme, sanata yeni olanaklar kazandırma evresini tanımladığı ve zamanla bir düstur edindiği; post-modern evrede ise esas olarak bu düstur ile anlaşmazlık yaşandığı ve bu neden ile farklı bir tanımlama gereği doğduğu fark ediliyor. Nihayetinde kronolojik bir tartışmanın dışına çıkılıyor ve dönüp yakın geçmişe bakıldığında İzlenimcilik'ten Soyut Dışavurumculuk'a kadar geçen zaman diliminde aynı olmasa dahi çok benzer bir dürtü ile hareket edildiği anlaşılıyor. Modern Sanat işte bu dürtüye uygun görülen isim iken Güncel Sanat bambaşka bir dürtü ile hareket ediyor.

Kaynakça

- Alıcı, M. (2017). Çağdaş Din Bilimleri Metodolojisinde Modernizm–Postmodernizm Tartışmaları, *Akra Uluslararası Kültür Sanat Edebiyat ve Eğitim Bilimleri Dergisi* (12/5), s.35-49.
- Aksoy, U. İsmail (22 Kasım 2017). Modernite. Uluslararası Politika Akademisi, Web: <https://politikaakademisi.org/2017/11/22/modernite/#:~:text=Bu%20anlamda%2C%20modernite%2C%20C3%A7ok%20daha,modernle%2C%20de%20tan%20C4%B1mlama%20ihtiya%20c%20C4%B1%20belirir.>
- Belting, H. (2002/2020). *Sanat Tarihinin Sonu*, (çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Danto, C. A. (1997 / 2020). *Sanatın Sonundan Sonra*, (çev. Zeynep Demirsü), İstanbul: ayrıntı Yayınları.
- Dillenberger, D. J. (1998). *The Religious Art of Andy Warhol*, New York: Continuum Publishing.
- Dempsey, A. (2002 / 2007). *Modern Çağda Sanat* (çev. Osman Akinhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (çev. Simber Atay ve Göral E. Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Eysteinson, A. (1992). *The Concept of Modernism*, London: Cornell University Press.
- Focroulle, B. (2005). *Sanatta Bireyin Doğuşu*, (çev. Esra Özdoğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Giddens, A. (1991). *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- Goldberg, J. (2010). *Liberal Faşizm*, (çev. Enver Günsel), İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Greenberg, C. (1993 / 1960). *Modernist Painting, The Collected Essays and Critism*, Chicago. Chicago University Press.
- Man, de P. (2015). *Lirik ve Modernlik, Modernizmin Serüveni* (ed. Enis Batur). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Moran, L. (2009). *What is Modern and Contemporary art?*, Irish Museum of Modern Art talk series, Dublin: IMMA.
- Halsall, F. and Long, D. (2009). *What is Modern and Contemporary Art?*, How soon was now?, Irish Museum of Modern Art talk series, Dublin: IMMA.
- Jencks, C. (1989). *What is Post-Modernism?*, Berkshire: UK.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso.
- Rosenberg, H. (1960/1994). *The Tradition of the New*, New York: da Capo Press.
- Watson, P. (2005 / 2018). *Fikirler Tarihi*, (çev. Kemal Atakay, Barış Pala, Bahar Tırnakçı, Nurettin Elhüseyni, Kaya Genç), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



OBUA EĞİTİMİNDE 6 MODERN ÇALMA TEKNİĞİ VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

6 CONTEMPORARY TECHNIQUES AND PRACTICE SUGGESTIONS IN OBOE EDUCATION

Ayşin Pelin Kiremitçi*

Öz

Obua yapısı itibariyle değişikliklere her zaman yatkın bir çalgı olarak görülmüştür. Yaklaşık 400 yıl süren gelişim süreci boyunca, bedeninin temel tınısını kaybetmeden üzerine eklenen perdelerle mükemmel bir uyum içerisinde 21. yy. müziği karşısında da zamanı yakalamayı başarabilmiş bir çalgıdır. Gelişen endüstriyel hayat ve dolayısıyla etkilenen tüm insani unsurlar gibi sanat ve müzik dünyası da bu gelişimden ve değişimden payını almıştır. Dünyada duyulan seslerin çeşitliliği değişmiş doğadan uzaklaşmaya başlamış ve “gürültü” yaşamın parçası olmuştur. Bu süreç boyunca çevresel gürültü ile etkilenen bestecilerin de çalgıcılardan beklentileri değişmeye başlamıştır. Bu çalışmada modern müzik bestecilerinin obuacıardan talep ettiği sıra dışı seslerin, sağlıklı ve sistematik üretimi için gereken tekniklerin bazıları, altı ana başlıkta incelenmiş ve çalım sırasında karşılaşılabilecek olası sorunlara çözümler aranarak çalışma önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: obua, modern müzik, modern obua teknikleri

Abstract

The oboe has always been seen as an instrument prone to changes due to its structure. It is an instrument that has managed to catch up with the times in the face of 21st century music in perfect harmony with the frets added to it without losing the basic timbre of its body during its development process that lasted about 400 years. The world of art and music has been affected by this development and change, just like industrial life and all human elements affected by it. The variety of sounds heard in the world has changed and started to move away from nature and “noise” has become a part of life. During this process, composers, who are affected by environmental noise, have also started to change their expectations from instrumentalists. In this study, some of the techniques required for the healthy and systematic production of the extraordinary sounds that modern music composers demand from oboists are examined under six main headings, and solutions to possible problems to be encountered during playing are sought and study suggestions are presented.

Keywords: oboe, contemporary music, contemporary oboe techniques



ALTI AYDA BİR YAYIMLANAN ULUSAL HAKEMLİ DERGİ

Geliş Tarihi / Received
12.08.2024

Kabul Tarihi / Accepted
24.08.2024

Yayın Tarihi / Publication Date
30.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding
author

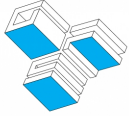
E-mail:
aysin.k@gmail.com

Cite this article: Kiremitçi, A.P., (2024)
Obua Eğitiminde 6 Modern Çalma
Tekniği ve Çalışma Önerileri, D-Sanat,
Cilt:1, Sayı:8



Content of this journal is licensed under
a Creative Commons Attribution-

* Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü. aysin.k@gmail.com. ORCID: 0009-0007-2657-6963



Giriş

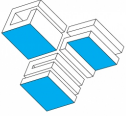
20.yy.'da artan endüstriyel gürültülerin yaşamın bir parçası haline gelmesiyle, doğal olarak insanoğlunun günlük yaşantısı ve hayatı içselleştirme yöntemleri de değişmeye başlamıştır. Binlerce yıllık uygarlıklarda tanımlanan “doğayı taklit eden müzik” kavramı 20.yy'dan itibaren hızla değişmeye başlamış, “hayatı taklit eden müzik” kavramı baskınlaşmıştır. Çevresel gürültülerin ve içsel kargaşanın artmasıyla kendini belli etmeye başlayan bir akımla, farklılıklar arayan ve “yapılmamış yapma” arayışı içinde olan besteciler, çalgıcılardan alışılmışın dışında, bir takım “gürültü” benzeri sesler üretmelerini ve çalım tarzları yaratmalarını talep etmeye başlamışlardır. (Sublet & Swiney, 2001) Yaklaşık on yıl süren temel obua eğitimi ve klasik repertuarından sonra bu taleplerle karşılaşmak, klasik obua eğitimi sürecinde “kazayla” çıkan ya da hatalı kabul edilen seslerin notalaştırılması ile bambaşka bir eğitim sürecinin gerekliliğini doğurmaktadır. Bu çalışmada ele alınan birçok tekniğin aslında bestecilerin talepleriyle şekillendiği ve sonrasında standartlaştırıldığı söylenilebilir. Yine de eser için talep edilen sesler, sonsuz çeşitlilikle, bestecinin hayal gücü ile sınırlıdır ve her eser kendi özelinde değerlendirilip çalınmalıdır. Libby Van Cleve† bu konuda araştırma yapan besteciler ya da modern müzikte ilerlemek isteyen obuacılar için “başucu kitabı” sayılacak, CD içerikli, “Oboe Unbound” başlıklı, detaylı ve açıklayıcı anlatımıyla çok yararlı bir kitap yazmıştır. Şöyle der: “Besteciler, obuacılar için beste yaparken nefesi dikkate almalıdır. Obuacının nefes alma şansı varsa müzik daha iyi duyulur. Ancak birçok besteci obuacıyı aşırı zorlayan müzikler yazar ve hem müzik hem de müzisyen bundan zarar görür.” (Cleve, 2014) Bu nedenle günümüzde geliştirilmiş müzik programlarıyla eser yazmak pratikte çalınması imkânsız pasajlar doğurabilmektedir. Obua için eser yazmak isteyen her bestecinin obuanın standart tekniklerini, çalınabilecek ses aralıklarını ve istediği ses efektlerini profesyonel bir obuacı ile beraber çalışarak yazması ya da bu konuda yazılmış kaynakları inceleyerek ilerlemesi çok daha sağlıklı olacaktır.

Her obuacının profesyonel hayatında oldukça büyük bir yer tutan kamışın yapısı, modern müzik çalımı sırasında da kişisel tercihlere oldukça bağlıdır. Ancak yine de bu çalışmada incelenmiş bazı teknikler sırasında gösterilen, kamışın hangi bölgesinden ve ne kadar basınç uygulanacağı kamışın yapısına göre değişiklik gösterebilir. (Chenna ve diğerleri, 1994). Bu konuda da obuacı ve bestecinin beraber çalışması durumunda verimli sonuçların alınacağı görüşü baskındır. Eğer beraber çalışmak bir nedenden dolayı imkânsızsa, bestecinin eser için açıklama yazması, önerilen parmak pozisyonları, ses efektleri ile ilgili yönlendirme yapması, alışılmışın dışında yazılan notasyonun tam olarak anlaşılmasını ve çalınmasını kolaylaştıracaktır. Bu çalışmada ele alınan bazı tekniklerin sadece obua özelinde değil diğer nefesli çalgılarda da (perde sistemi ve ağızlık farklılıkları dışında) kullanılabilir olduğu düşünülmektedir. Böylece, obuacılar (ya da farklı nefesli çalgıcılar) ve obua öğrencileri için farklı teknik bakış açıları oluşturmak ve obua ailesi için (korangle, obua damor, barok obua) beste yapmak isteyen bestecilere/kompozisyon öğrencilerine kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma nitel veri toplama yöntemiyle tamamlanmıştır. Ulaşılan veriler için doküman inceleme yöntemi uygulanmıştır. Obua eğitimindeki modern çalma tekniklerinin 6 konusu uluslararası platformlarda araştırılmış, nota örnekleri ve kişisel deneyimlerden derlenmiş öneriler sunulmuştur.

† Cleve, Libby Van, doğum 1958, ABD. Obua sanatçısı ve Oboe Unbound kitabının yazarı.



Etütler, kitaplar, akademik yazılar, notasyonlar, makaleler, alan dergileri ve internet kaynakları üzerinden tarama yapılmıştır.

Sınırlılık

Bu çalışma obua eğitimindeki modern müzik tekniği konusunu sırasıyla, Kurbağa Dili (flutter tongue), Glissando (ses kaydırma), Mikrofonikler (koma sesler) Tek Notada Farklı Ses Renkleri Kullanımı (Tınsal ses, Timbre Tones), Diş ile Çalma ve Çift Tril, alt başlıkları ile sınırlandırılmıştır.

Modern Çalım Teknikleri

Kurbağa Dili (flutter tongue ing. – flatter Zunge alm.)

Dilin damak üzerine güçlü hava basıncıyla hızlıca vurularak “rrrrrrrrr” sesi elde edilmesiyle çalınır. Fransız ya da Alman gırtlığına sahip şanslı kişiler (ya da bu dilleri doğru telaffuz ile kullanabilenler) kurbağa dili tekniğinde pp (pianissimo - çok hafif) dinamiğini gırtlaktan kolaylıkla yapabilirler. Bu durumda dilin kök kısmı damak ile titreşime girerek “rrrr” sesi çıkarabilmektedir. En tipik örnek ünlü Fransız şarkıcı Edith Piaf’ın söylediği şarkılarda duyulabilir. Bu gırtlak kolaylığına sahip olmayan obuacıların maalesef kurbağa dilini pp. Dinamiği içinde yapabilmesi için oldukça çaba harcaması gerekmektedir.

Çalışma Önerisi

İlk önce dili rahatlatmak için araçsız “rrrrr” sesi çalışılmalıdır. Daha sonra bir pipetle bir bardak suya havanın kesilmemesine dikkat edilerek (tabii ki normal dudak pozisyonu ile) “rrrr” dil hareketi ile üflenerek egzersiz yapılabilir. Obua kamışı ile çalışmaya geçildiğinde, dil ucu ile yapılacak kurbağa dili tekniğinde öncelikle fff (fortissimo-çok kuvvetli) dinamiği ile çalışılması dilin rahat hareket etmesine yardımcı olacaktır. Bu basınç ile yoğun bir şekilde kamışsız olarak “rrrrr” sesi çalışılmalıdır. Daha sonra kamış ile çalışılırken hava basıncının yoğunluğu dudak pozisyonunu bozabilir ve kamışı dışarı itebilir. Böyle bir durumda normal dudak pozisyonundan farklı olarak, kamışın yanından (ben kamışın alt kısmından alt dudak pozisyonundan tercih ediyorum) hava kaçmasına izin verilmelidir. Aksan ile başlanmalı ve mümkün olduğu kadar dil serbest bırakılmalıdır. Bu çalışmada dudak pozisyonu bozulmadan çalmaya erişildiğinde, hava kaçırılması da durdurulur. Yüksek basınç ile dilin ve dudakların hiç alışık olmadığı bu hareket zincirini sürdürebilmek için oldukça fazla egzersiz yapılması önerilir. Dudak pozisyonu değiştiğinde, doğal olarak notaların entonasyonu (notalar arası denge) da bozulacaktır. Daha sonra ff – f- mf – mp – p – pp dinamikleri (en güçlüden en hafife çalima) ile entonasyona dikkat ederek çalışılmalıdır. Gırtlaktan yapılan kurbağa dili çalışması için öncelikle aynı bir Fransız gibi dil kökü ile yapılan “rrrr” sesi çalışılmalı (kimileri bunu gırtlak temizleme olarak tanımlar!) daha sonra diyafram basıncını eksiltmeden kamışla çalışma aşamasına geçilmez. Bu tekniği doğası gereği kolay yapabilen obuacılar pp dinamiklerde oldukça şanslıdır. Obua ile çalma aşamasına geçildiğinde daha kolay çıkan seslerden başlanması, obuada en kalın olan si, do, do# notalarına biraz daha alıştıktan sonra geçilmesi önerilir. Ağızlık boyutu genişledikçe daha kolay tatbik edilen bu teknik (korangle ve barok obua) daha kolay çalınır, flüt çalımında oldukça kolaydır. Görsel 1’de kurbağa dilinin yazım çeşitleri görülmektedir.



Görsel 1. Salvador Torre *Kurbağa dili yazım şekilleri*
*5 kısa parça eserinden[§]

Glissando (Ses Kaydırma)

Sesin inceye ya da kalına doğru bariz ses geçişleri olmaksızın kaydırılmasıdır. Kısa aralıklarda (fa – fa#, sol – la) dudak basıncı kontrolü ile de yapılabilir. Geniş kamışlı çalgılarda (klarinet, saksofon vb) daha büyük aralıkları da çalmak mümkündür. Daha fazla aralıklar için parmak kaydırma seçeneği tercih edilmektedir.

Dudak Glissando'su

Kamış genişliğinin el verdiği ölçüdeki aralıklarda yapılabilir.

Çalışma önerisi

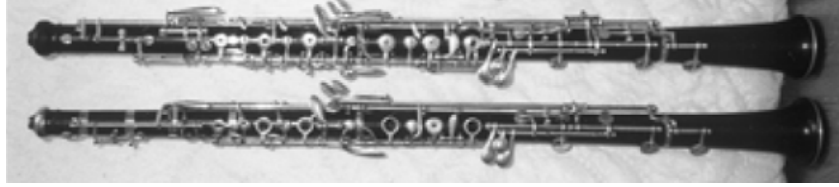
Dudak glissandosunu sağlıklı bir şekilde çalabilmek için azami dudak kontrolü gerekmektedir. Sadece kamış üflenirken dudak pozisyonu bozulmadan ve sesin kaymamasına dikkat edilerek kamış ağız içinde sağa ve sola kaydırılarak çalışılabilir. Kamışın en kalın sesi için dudak O pozisyonuna getirilerek üflenir ve yavaşça dudaklar gerilerek İ pozisyonunda en gergin duruma getirilerek çalınabilecek en ince nota bulunur. Bu iki nota arasında oldukça yavaş bir şekilde kalına ve inceye geçilerek egzersiz tekrarlanmalıdır. Kamış ile yapılan bu egzersiz, dudak glissandosunun hangi aralıklarda yapılabileceğini tespit edeceğinden çok önemlidir. Obua ile çalım sırasında çıkıcı ve inici glissandoya başlanacak notaya göre dudak pozisyonu ayarlanmalıdır. Glissando yapılırken başlangıç ve bitiş notasının entonasyonuna çok dikkat edilmelidir. Çünkü bu egzersiz sırasında kulak bir çok komalı ses duyacağından esas sesleri karıştırabilir. Tuner yardımı ile başlangıç ve bitiş sesleri kontrol edilebilir.

Parmak Glissando'su

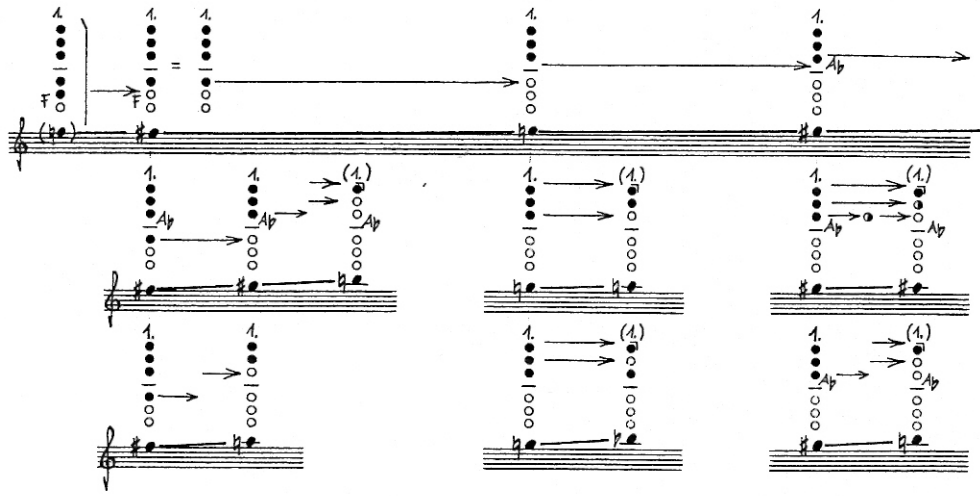
Dudak glissandosunun yetişemediği aralıklarda (+2, 3lü minör ve üstü gibi) parmak glissandosu yapılabilir. Bu noktada obuanın perde yapısı oldukça önemlidir. Açık perde sistemine sahip bir obua ile glissando çalmak kapalı perde sistemine sahip obuaya göre çok daha kolaydır. Günümüzde profesyonel obuacılar kapalı perde obua tercih etmektedirler. Bu nedenle glissando yapılırken iş daha zordur. Dikkat edilmesi gereken en önemli konu kaydırılan parmak perdenin sonunda geldiğinde ses geçişinin belli olmaması için diyafram desteğinin eksik bırakılmamasıdır. Çıkıcı glissando inici glissandoya göre her zaman daha kolaydır. Parmakları mikrometrik hareketle çekmek itmeye göre daha kolaylıkla yapılabilir. Başlangıç notasından incelerken parmak çekilirken ses renginin değiştiği fark edilecektir. Bu gibi durumlarda kamış müdahalesi ile ses pürüzsüzleştirilebilir ya da uygun dinamik derecesi ile bu farklılık kapatılabilir. Obua için glissando yazılırken klarinet ya da saksofon gibi bir performans beklenmemelidir. Görsel 2'de glissando yazımı ve parmak pozisyonları görülmektedir. (Kiremitçi, 2008)

‡ Salvador Torre, doğum 1956 Meksika. Meksika'lı flüt sanatçısı ve besteci.

§ [https://imslp.org/wiki/5_Short_Pieces_for_Flutes_\(Torre%2C_Salvador\)](https://imslp.org/wiki/5_Short_Pieces_for_Flutes_(Torre%2C_Salvador))



Görsel 2. (Kiremitçi, 2008) Üstte kapalı perde obua, altta açık perde obua



Görsel 3. VEALE, Peter& Mahnkopf, Claus-Steffen. *Parmak glissandosunu parmak pozisyon örnekleri*































Mikrofonik Sesler (Koma Sesler)

Türk sanat müziğinde oldukça sık kullanılan, makamsal müziğin içinde olan komalar, 20. yy.'ın ikinci yarısından itibaren modern batı müziğinde de kullanılmaya başlanmıştır. Sıklıkla kullanılanlar, notanın 1/8 ve 1/4 oranıdır. Diğer oranları duymak için çok hassas bir kulak gerekmektedir. (Veale & Mahnkopf, 1994). Mikrofonik sesler obuadaki olağan parmak pozisyonlarında ek perdeler kullanılarak ya da bazı perdeler istenen sese göre yarım ya da çeyrek basılarak üretilmektedir. (Rothwell, 1982) Her obuanın bu parmak pozisyonlarına verdiği tepki farklı olduğu için profesyonel obuacılar kendi obualarına özel parmak pozisyonlarını deneyerek tespit edebilmektedirler. Peter Veale ve Claus-Steffen Mahnkopf'un hazırladığı *Obua Çalım Teknikleri* kitabında mikrofonik sesler için çok detaylı hazırlanmış parmak pozisyonları bulunmaktadır. Duyulması zor olan bu notaların çalımı sırasında çok fazla hız kullanılmamalıdır. Tam bir parmak pozisyonu tespit edilse de yine de dudak müdahalesi ile entonasyonun düzeltilmesi gerekebilir. karmaşıklık ve melodik yapı çerçevesinde çok dikkatli bir şekilde kullanılmalıdır. Görsel 3'teki tabloda Veale ve Mahnkopf'un parmak pozisyonlarında kullandığı semboller görülmektedir. Bu teknik barok obuada da kolaylıkla uygulanabilmektedir.

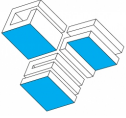
Çalışma önerileri

Her obuanın tınısı kendine has olduğu için hangi tablo baz alınırsa alınsın mutlaka obuacı kendi parmak pozisyonlarını da denemelidir. Mikrofonik seslerin duyumu oldukça zor olduğu için

mümkünse dış seslerin duyulmadığı bir ortamda önce pp üflenmeli, kamış, dudak parmak ve diyafram pozisyonu tam tespit edildiğinde unutulmaması için not alınmalıdır. Tüm bu süreçler tamamlandığında diğer dinamik dereceler denenmeli ve değerlendirilmez. Mikrofonik seslerden tam seslere geçişlerde obuanın ve kamışın yapısına bağlı olarak ses rengi değişebilmektedir. Bu süreçte besteci bilgilendirilmedi ve ortak bir karara varılmalıdır. Besteci ile temas kurulamadığı durumlarda mümkün olduğunca ses renkleri değişimleri gizlenmelidir. (Bartolozzi, 1967) Ses renkleri değişimleri bazı bestecilerin özellikle talep ettiği bambaşka bir konudur ve bunun için de farklı parmak pozisyonları vardır. (aşağıda bir sonraki konuda ele alınmıştır.)

	1/8 ton ince		Az hava basıncı
	1/4 ton ince		Normal hava basıncı
	3/8 ton ince		Güçlü hava basıncı
	1/2 ton ince		Çok güçlü hava basıncı
	5/8 ton ince		Az dudak basıncı
	3/4 ton ince		Güçlü dudak basıncı
	7/8 ton ince		Kamışın çok ucundan
	1/8 ton kalın		Kamışın ucundan
	1/4 ton kalın		Normal kamış pozisyonu
	3/8 ton kalın		Kamışın dibinden
	1/2 ton kalın		Kamışın en dibinden
	5/8 ton kalın		Dış multifoniklerin pozisyonu
	3/4 ton kalın		Dış multifoniklerin pozisyonu
	7/8 ton kalın		Dış teması
	Çok az hava basıncı		Armonik

Görsel 4. (Veale & Mahnkopf, 1994) *Obua için modern müzik yazımında ve açıklamalarda kullanılan semboller*



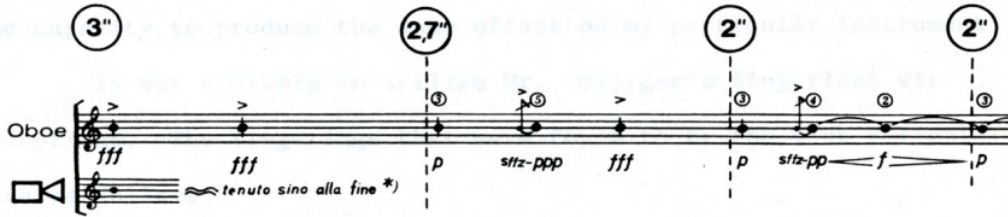
Görsel 5 ve Görsel 6'daki tablolarla mikrofonik sesler için alternatif parmak pozisyonları görülmektedir

The image displays a musical score for piano, consisting of seven staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Above each staff, there are diagrams of the piano keyboard showing fingerings for specific notes. These diagrams are numbered from 349 to 367. The fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4, and sometimes by a circled number. Dynamics markings such as *mp-mf*, *p-f*, *p-mf*, *p-f*, *pp-ff*, and *pp-f* are placed below the notes. The score is a series of chords and single notes, demonstrating various microphonic fingerings.

Görsel 5. (Veale & Mahnkopf, 1994) Mikrofonik parmak pozisyon örnekleri

Tek Notada Farklı Ses Renkleri Kullanımı (Tınısal ses - Timbre Tone)

Obuada, aynı nota için kullanılan farklı parmak pozisyonu ile ses renginde değişiklikler yaratılmaktadır. Farklı parmak pozisyonlarının asıl kullanım amacı, farklı ses renkleri ile eseri zenginleştirmek, duyum dikkatini arttırmak ve tını çeşitliliği yaratabilmektir. En bilinen örneklerden biri Berio Sequenza VII'dir. (Balentine, 1983) Berio bu eseri Heinz Holliger için, ad ve soyadının baş harflerine atıf yaparak, Alman müzik kullanımında Si notasının H harfine denk geldiği için, Si notası bazında bestelemiştir. Sequenza VII, notanın farklı parmak pozisyonları nedeniyle oluşan tını değişikliklerinin kullanıldığı, başka bir kaynaktan eserin sonuna kadar duyulan bir Si sesi üzerine çalınmaktadır. Böylece tınıdaki değişiklik, eşlik eden si doğal notasının sabitliği nedeniyle daha belirgin duyulmaktadır. Lawrence Singer** gibi araştırmacı obuacılar Si notası için yüzlerce parmak pozisyonu keşfettiğini yayınlamışlardır. Heinz Holliger'in Sequenza VII ile birlikte yayınlanan parmaklama örnekleri yalnızca olasılıklardır. Görsel 7'de Sequenza VII eserinin ilk 3 ölçüsü, Görsel 8'de eserin açıklama kısmında yer alan Heinz Holliger'in sunduğu olası parmak pozisyonları görülmektedir. (Holliger, 1972)



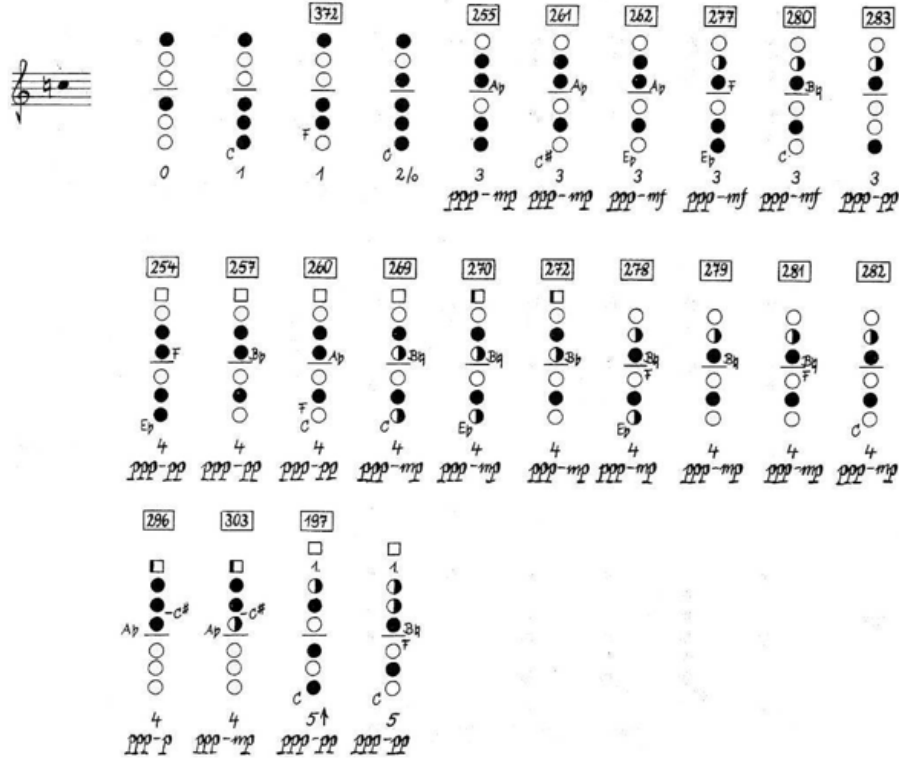
Görsel 7. Luciano Berio Sequenza VII ilk 3 ölçü



Görsel 8. Heinz Holliger Si notasının farklı tınıları için parmak pozisyonları önerileri

** Lawrence Singer, doğum 1940 ABD. Amerikalı obuacı ve besteci.

Sadece Do notasının farklı renklerle, oldukça fazla sayıda parmak pozisyonlarından üretilebileceğine en iyi örnek Görsel 9'da görülmektedir.



Görsel 9. (Veale & Mahnkopf, 1994) Do notasında farklı tınların üretilmesi için tespit edilmiş parmak pozisyonları

Diş ile Çalma

Her obuacıya ilk zaman oldukça garip gelen bu teknik, dudak pozisyonu yerine dişlerin kamışa teması ile gerçekleştirilmektedir. Nota üzerinde Z (Zahn, Almanca; diş) harfiyle gösterilir. Dudak esnekliği dişlerde olmadığı için sadece çene ile kamış üzerindeki basınç kontrol edilerek çalınmaktadır. Diş ile çalınması istenen notalardan önce obuacıya, dudak pozisyonunun değiştirilebileceği bir zaman mutlaka tanınmalıdır. Normal notaları ile bağlı geçiş ya da hızlı çalım mümkün değildir. (Redgate, 2007) Geniş aralık, hızlı tempo ve karmaşık artikülasyon da sorunludur çünkü bu dudak pozisyonu açısından oldukça zordur. Diş çalımı notaların ses rengi, normal notalardan oldukça farklı, sivri ve tizdir. Çalınabilecek dinamikler sınırlıdır (mp-ff) Diş ile çalma tekniğinde kurbağa dili yapılması imkânsızdır.

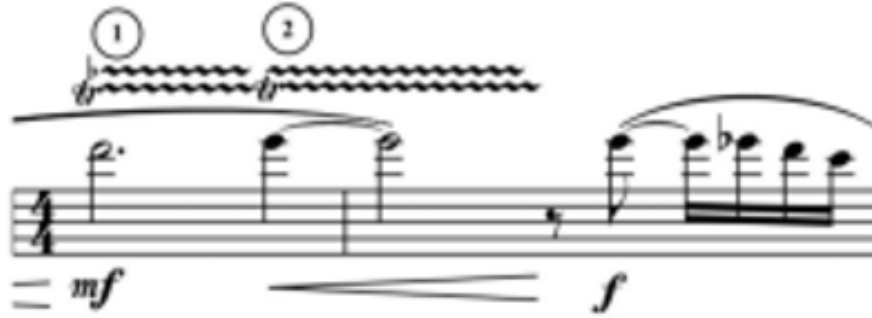
Çalışma önerisi

Diş notası kullanılırken özel olarak dikkat edilmesi gereken konu, fazla basınçla kamışa zarar vermemektir. Dudak açılmamalı diye O pozisyonunda kamışta durmalıdır aksi halde hafa kamışı titretmeye yetmez. Deneme sırasında üflenecek hava basıncı ve çene basıncı ile çıkan sesleri kontrol etmek gerekmektedir. Bazı obuacılar ön üst dişlerinin tam ortasını değil en düzgün olan diş hizalayarak pozisyonu oturtmaya çalışmaktadır. Eğer normal notalar kamış üzerinde dişle çalınırsa,

özellikle ince gruplarında, yarım tona kadar tizlik göstermektedir. Bu noktada kamıştan rahat çıkan pozisyon sabit tutularak, elde edilmek istenen nota için farklı parmak pozisyonları aranabilir.

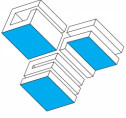
Çift Tril

Tril iki nota arasında hızlıca gidip gelmek olarak tanımlanır ve belli bir hızı vardır. Obua çalımında tek parmak ile yapılır. Bazı durumlarda besteciler bu hızın az bulduklarında çift tril talebinde bulunmaktadırlar. Her notada olmasa da obuada iki parmak kullanılarak aşırı hızlı tril yapmak mümkündür. (Post, 1979) Bu teknikte, iki ayrı eldeki farklı parmakların kullanılabilir örneğin mi-fa çift trilini yapmak için; sağ el yüzük parmağı ile sol el serçe parmağı 2. Fa perdesini kullanılır. Ancak maalesef her obua üzerinde her notanın 2. ya da 3. alternatif perdesi yoktur. Fakat bazı ses aralıklarında (sol-fa#, si-do gibi) sağ elin işaret ve orta parmağı ikisi aynı perdeye teker teker hızlıca basarak çift tril çalınabilmektedir. Görsel 10'da çift tril yazım sistemi görülmektedir. Görsel 11 ve 12'de obua üzerinde yapılabilecek çift tril pozisyonları gösterilmiştir.



Görsel 10. (Balentine, 1983) Laura Harisson Çift tril yazılım^{††}şekli

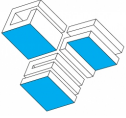
†† Laura Harisson'un Unfolding isimli bestesinden 67-68. Ölçüler.



The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves. Each staff contains a sequence of chords and their corresponding fingerings. The chords are labeled with letters (E, F, A, B) and some have arrows indicating finger movements. The tablature below each staff shows the fret numbers for each string.

Görsel 11. (Veale & Mahnkopf, 1994)
çift trilin yapılabileceği notalar ve pozisyonları##

Hareket ettirilecek parmaklar oklar ve perde isimleri ile gösterilmiştir.



The image displays a musical score for double trills, organized into eight horizontal systems. Each system consists of a staff with notes and a corresponding chord diagram above it. The chord diagrams use circles to represent strings and dots for fret positions. Some diagrams include arrows indicating fingerings or specific notes. The notes on the staff are primarily eighth notes, often beamed together to represent the trill effect. The systems show a variety of chords, including triads and dyads, in different positions along the fretboard. The notation is clear and detailed, providing a visual guide for the player to execute the double trills correctly.

Görsel 12. (Veale & Mahnkopf, 1994) çift tril pozisyonları devamı



Çalışma önerisi

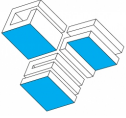
Tril ne kadar hızlı olursa olsun çalım sırasında parmak hareketlerinde çeşitli nedenlerden dolayı takılma, yavaşlama vs. olabilmektedir. Bu nedenle her hızlı pasajı çalışırken önerildiği gibi parmak hareketlerinin bu tuşa (özellikle de iki farklı parmak aynı tuşa basıyorsa) basmaya alışması için yavaşça, eşit ve sağlıklı bir tril duyulabilmesi için de artikülasyonlar ile çalışılması önerilmektedir.

Sonuç

Yaşadığımız 21. yy'ın ilk çeyreğinde, teknolojinin gelişimi bu kadar hızlanmışken ve çok donanımlı cihazlarla kuşatılmışken insanoğlunun bir parçası olan müziğin değişime uğramadan aynı sınırlar içerisinde kalması elbette beklenemez. Sıradanlık, sanatçıların hayatlarının olağan akışına aykırı bir unsurdur. 20. yy'ın ikinci yarısından itibaren günümüze kadar geçen süre içerisinde dünyadaki inanılması güç gelişmeler yaratıcı zihinleri de oldukça etkilemiş ve her alanda olduğu gibi müzikte de farklı arayışlar içine girmişlerdir. Müzik felsefesi, yazımları ve yorumlarının değişmesiyle çalgıcıların da sınırları genişlemiş çalındığında "ayıplı" sayılan sesler bestecilerin beklentileri içinde kendine yer edinmiştir. Üretilen bu sesler zaman içinde sistemleştirilmiş kendilerine has teknikler ve yazım tarzları benimsenmiştir. Bu çalışmada, obua için yazılan modern müzik içerisinde sistemleşmiş taleplerin altı konusu alt başlıklar altında incelenmiş ve olası sorunlar karşısında çalışma önerileri sunulmuştur. Her obuanın yapısının tını bakımından farklılık doğurmasından dolayı, çalışmada paylaşılan parmak pozisyonları öneri olarak sunulmuştur. Unutulmamalıdır ki, çalım hızı, bağlantı notaları ve tını güzelliği bakımından her obuacının kendine has parmak pozisyonları keşfetme seçeneği vardır. Modern müziğin sağladığı özgürlük anlayışı öylesine geniştir ki; sınırını ancak bestecilerin hayal gücü belirler. Konu uzunluğu bakımından, bütünlüğünün bölünmemesi ya da kısaltılmaması için bu çalışmada yer verilmemiş diğer çalım teknikleri (multifonikler, tuş sesleri, kamışsız çalım vs) başka makalelerde ve araştırma raporlarında tek ve detaylı olarak incelenecektir. Çalışma önerileri, yazarın 30 yıllık deneyimleri sonucu kazanılmış ve öğrencilere anlatımlarda faydalı ve etkili olduğu görülmüş önerilerdir. Bu çalışmadaki yönlendirmeler (bazı parmak pozisyonları dışında) obuada olduğu kadar korangle ve obua damorda da uygulanabilmektedir. Barok obuada, kamışı, parmak pozisyonları ve çalım farklılıkları bakımından bu parmak pozisyonlar kullanılamasa da kurbağa dili, glissando, ses renkleri değişimleri gibi konularda modern müzikteki teknikler uygulanabilmektedir. Bu çalışmanın, obua, obua damor, korangle ve barok obua özelinde, modern müzik yazmak isteyen bestecilere, obua öğrencilerine ve diğer tahta nefesli çalgı çalan müzisyenlere kaynak olması amaçlanmıştır.

Kaynaklar

- Balentine, W. F. (1983). *Contemporary Oboe Techniques An Individual Application to Three Works*. School Of Music The University of Arizona. Arizona, ABD. Doktora Tezi.
- Bartolozzi, B. (1967). *"New Sounds For Woodwind"*. Oxford: Oxford University Press.
- Chenna, A., Salmi, M., & Zoboli, O. (1994). *"Manuale Dell'Oboe Contemporaneo"*. Rugginenti Editore Milan.
- Cleve, L. V. (2014). *"Oboe Unbound"*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Holliger, H. (1972). *Pro Musica Nova: Studien zum Spielen Neuer Musik*. Breitkopf & Hartel.
- Kiremitci, A. P. (2008). *Barok'tan Modern'e Obuanın Mekanik Yapısının Gelişimi*. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye. Sanatta Yeterlik Tezi.



Post, N. (1979). "The Development of Contemporary Oboe Technique" Education, Health, Nursing and Art Professions . New York, ABD: New York University. Doktora Tezi.

Redgate, C. (2007). "Re-Inventing The Oboe". Contemporary Music Review Dergisi, Sayı 26(2), 179 - 188.

Rothwell, E. (1982). "Oboe Technique" . Londra: Oxford University Press. .

Sublet, S., & Swiney, A. (2001). "Great Oboes of the Twentieth Century". Journal of the International Double Reed Society, 102-104.

Veale, P., & Mahnkopf, C.-S. (1994). "The Techniques of Oboe Playing". Kassel: Baerenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Salvador Torre, 5 kısa parça eserinden Kurbağa dili yazım örneği
[https://imslp.org/wiki/5_Short_Pieces_for_Flutes_\(Torre%2C_Salvador\)](https://imslp.org/wiki/5_Short_Pieces_for_Flutes_(Torre%2C_Salvador))

Görsel 2. Aşın Pelin Kiremitçi, Açık ve kapalı perde obualar. 2008. "Barok'tan Modern'e Obuanın Mekanik Yapısının Gelişimi" Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

<https://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/43795.pdf>

Görsel 3. Peter Veale ve Claus-Steffen Mahnkopf, 1994. Parmak glissandosunu için pozisyon örnekleri "The Techniques of Oboe Playing". Baerenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH&Co. Kassel

Görsel 4. Peter Veale ve Claus-Steffan Mahnkopf 1994 Parmak pozisyonları tablolarında kullanılan semboller. "The Techniques of Oboe Playing". Baerenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH&Co. Kassel

Görsel 5 ve 6. Peter Veale ve Claus-Steffan Mahnkopf 1994. Mikrofonik parmak pozisyon örnekleri. "The Techniques of Oboe Playing". Baerenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH&Co. Kassel

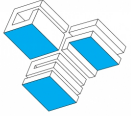
Görsel 7. Berio Sequenza VII for Oboe 1969 Eserin ilk 3 ölçüsü, farklı tınılar gösterimi. Universal Edition

Görsel 8. Heinz Holliger 1969 Si notasının farklı tınıları için parmak pozisyonları. Universal Edition

Görsel 9. Peter Veale ve Claus-Steffan Mahnkopf 1994. Do notasının farklı tınıların üretilmesi için tespit edilmiş parmak pozisyonları. Baerenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH&Co. Kassel

Görsel 10. Laura Harisson 1977 "Unfolding" isimli bestesinden 67-68. Ölçüler. Balentine, W. F. (1983). Contemporary Oboe Techniques An Individual Application To Three Works. Doktora Tezi
<https://repository.arizona.edu/browse?value=Balentine%2C+William+F.&type=author>

Görsel 11 ve 12. Peter Veale ve Claus-Steffan Mahnkopf 1994 Çift trilin yapılabileceği notalar ve pozisyonları. Baerenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH&Co. Kassel



TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK ÜZERİNDEN TÜRK TOPLUMUNUN ÇALIŞKANLIĞININ RESİMDEKİ YERİ

THE PLACE OF THE DİLIGENCE OF THE TURKISH SOCIETY IN THE PAINTING THROUGH SOCIAL REALISM

Büşra Nur Karacan*

Öz

Toplum, din, dil, ırk, kültür, gelenek ve görenek birliği olan bireylerin bir arada bulunduğu gruptur. Sanat eseri ise biçimsel olarak gerçeklikten esinlenir ve onu bir anlamda tekrar yansıtır. Sıradan insanları konu alıp yaşantılarından etkilenerek, yeni eserler ortaya çıkarılmasına sanat alanında toplumsal gerçekçilik denir. Toplumsal gerçekçiler, sanatsal bakış açısı ile toplumdaki olayları iç dünyasıyla buluşturarak topluma sunmayı amaç edinmiştir. Toplumsal gerçekçilik Türkiye'deki ilk belirtilerini, Yeniler Grubu ile göstermiştir. Yeniler Grubu'nun ortaya çıkışı, dönem resimlerinin izleyici olan toplumdaki uzak olmasından memnun olmayan sanatçıların, buldukları toplumun yaşam koşullarına yönelmeleri gerektiğini düşünmüş olmalarıdır. Bu grup Nuri İyem, Selim Turan, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Agop Arad, Kemal Sönmezler, Mümtaz Yener, Haşmet Rasim Akal, Fethi Karakaş gibi sanatçılardan oluşmaktadır. Toplumsal Gerçekçi sanat anlayışıyla verilen eserler ise gerçek anlamda 70'li yıllarda verilmeye başlanmıştır. Söz konusu anlayışa sahip sanatçılar eserlerini ortaya koyarken yüksek estetik duyarlılık, biçim ve içerik konusunda farklılaşma yaşamışlardır da verilen mesajın hemen tüm sanatçılar için aynı olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Mesajların içeriği yaşam koşulları ve toplumun çalışkanlığı üzerine olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Gerçekçilik, Çalışkan Türk Toplumunu, Figüratif Resim, Günlük Hayat.

Abstract

Society is a group of individuals with unity of religion, language, race, culture, tradition and customs. The work of art is formally inspired by reality and, in a sense, reflects it again. Creating new works by focusing on ordinary people and being influenced by their lives is called social realism in the field of art. Social realists aim to present the events in society to the society by bringing them together with their inner world from an artistic perspective. Social realism showed its first symptoms in Turkey with the Yeniler Group. The emergence of the Yeniler Group was due to the fact that artists, who were not satisfied with the distance of their period paintings from the viewing society, thought that they should focus on the living conditions of their society. This group consists of artists such as Nuri İyem, Selim Turan, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Agop Arad, Nejat Melih Devrim, Kemal Sönmezler, Mümtaz Yener, Haşmet Rasim Akal, Fethi Karakaş. Works produced with the understanding of social realist art began to be produced in real terms in the '70s. Although artists with this understanding have experienced differentiation in terms of high aesthetic sensitivity, form and content while presenting their works, it is possible to say that the message given is the same for almost all artists.

Keywords: Social Realism, Hardworking Turkish Society, Figurative Painting, Daily Life.

D
SANAT

ALTI AYDA BİR YAYIMLANAN ULUSAL HAKEMLİ DERGI

Geliş Tarihi / Received
10.08.2024

Kabul Tarihi / Accepted
30.08.2024

Yayın Tarihi / Publication Date
30.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding
author

E-mail:
bsnr.baysal97@gmail.com

Cite this article: Karacan, B.N.,
(2024). Toplumsal Gerçeklik Üzerinden
Türk Toplumunun Çalışkanlığının
Resimdeki Yeri, D-Sanat, Cilt:1, Sayı:8.



Content of this journal is licensed under
a Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International
License

* KDPÜ, LEE, Yüksek Lisans Öğrencisi, bsnr.baysal97@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0565-5148

Giriş

18. yüzyıl Avrupa'sında ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal sorunlar ortaya çıkmış ve her konuda olduğu gibi toplumu ve sanatı da etkilemiştir. Toplumsal gerçekçilikte, sanatı etkileyen sorunlar gerçekçi anlayıştan doğmuştur. 19. yüzyılın ortalarında Fransa'da ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik, kavram olarak çok sık kullanılsa da farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Toplumsal Gerçekçilik, toplumun yaşantılarını doğal bir yaklaşım ile ifade ederek, sanat ile buluşturmayı amaçlamıştır. Toplumu, toplumsal ve yalın bir biçimde yansıtmak istemiştir. Sanatçı, toplumun sorunlarından etkilenerek ve duyarlı yaklaşarak topluma odaklanır. Sanatçının konu hakkındaki kişisel duygu ve düşüncelerini izleyiciye hissettirir ve yaşantılarına değinir. Topluma dikkat çekerek, günlük hayatın içinde çalışan bireyleri konu olarak ele alır. Özetle toplumsal gerçekçi eserlerde konu olarak sıradan insanların güncel hayatındaki olaylar ele alınır.

Batı'da ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçi anlayış çok geçmeden Türk sanatını da etkilemiştir. Zamanla Batı sanatçılarından eserlerinden de etkilenen sanatçılarımız Türk toplumunun zor şartlarda çalışan ve çalışkan olan insanlarını eserlerine işlemişlerdir. Bu çalışmada, "Toplumsal Gerçekçilik" akımının Türk resim sanatında çalışkan topluma etkileri ve bu yönde yapılan çalışmalara yer verilmiştir.

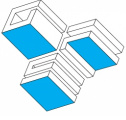
Toplumsal Gerçekçilikte Türk Toplumunun Çalışkanlığı

Toplum, aralarında belli dil, din, ırk gelenek-görenek, ahlak ve kültür birliğinin bulunduğu bireylerin oluşturduğu gruptur (Doğan, 2003: s.4). Yaşanılanlara paralel olarak giden sanat da, toplumların yapısını ve yaşanan olayları yansıtmaktadır. "Bir estetik kavramı olarak ortaya çıkması ise Fransa'da, 19. yüzyılın ortalarında gerçekleşmiştir. Fakat gerçekçilik bu dönem sanatını belirten bir yöntem olmaktan çok onun dışına taşan bir estetik kategoridir" (İsanç, 2008: s.9). "18 ve 19. yüzyıllardan itibaren yaygın olarak kullanılan fakat farklı biçimlerde yorumlanan gerçekçilik, sanat teorisini ve estetiği ilgilendiren bir kavramdır." (Berksoy, 1998: s. 9). Biçimsel anlamda gerçeklikten etkilenen eser, aslında onu yansıtır.



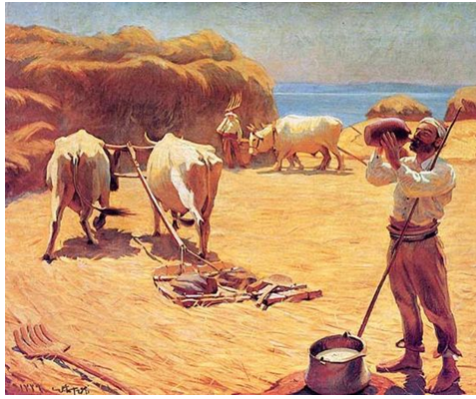
Görsel 1. Courbet, Taş Kırırcılar, 1859.

Toplumsal Gerçekçilik, 19. yüzyılda Gustave Courbet ile bilinen Gerçekçilik akımından ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yaşanan olaylar toplum ve sanatı etkilemiştir. Toplumsal Gerçekçi sanatçılar, sanatlarına toplumsal açıdan bakarak çalışmalarına yön vermiştir. Sıradan yaşam tarzları Toplumsal Gerçekçiliğe konu olmuştur. Bir hareket olan Toplumsal gerçekçilik, sanat alanında etkisini göstermiş; edebiyatın ardından resimde etkili olmuş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Sanat eserleri, bu hareketle toplumu ve bireyi konu olarak ele almıştır.



Görsel 2. Van Gogh, Ekin Biçen (Millet'ten), 1889.

Gerçekçi sanat eserlerinin her birinde toplumsallık var olan bir özelliktir. Sanatçılar güncel hayattan seçerek ve konuları bir sorun olarak ele alır. Konularını odak haline getirdiğinde toplumsal gerçekçi olarak görülebilir. Bu şekilde birey ve toplumu, gerçek ve toplumsal açıdan ortaya çıkarmaktadır. Toplumsal gerçekçilik, toplumsal problemler ve gündelik hayattan etkilenecek sanatsal bir ürün olarak ortaya çıkmıştır. Toplumsal Gerçekçi sanatçılar, estetik değerler ile birlikte toplumun yaşantısını yorumlamış ve toplum ile buluşturmayı amaçlamıştır.



Görsel 3. Namık İsmail, Harman, 1923.

Yazılmamış kural haline gelen toplum ve kültürü yansıtmamızın sorumluluğu, Türk kültüründe daha da fazladır. Günlük yaşantımız ile birlikte geçmişimiz, kültürümüz ve somut olmayan miraslarımız yani mesleklerimiz de resmedilmiştir. Toplumsal Gerçekçilik'te de yaşam kültürümüz resimlere konu olmuştur.



Görsel 4. Sekban, Ateş Başında Çöpçüler, 1989.

Toplumsal Gerçeklik sanatçısı, toplumsal bir varoluş olarak ele alır. Dolayısıyla toplumsal bir varlık olan sanatçının ürünü de toplumsal bir yaratımdır. Toplumsal gerçekçi sanat akımı içerisinde 'Sanat toplum içindir' anlayışı yatar. Sanatçı toplumdaki adaletsizliklerin ve kargaşanın farkına vararak, bunları kendi estetik süzgecinden geçirerek ürün ortaya çıkarır. Türk resminin gelişiminde, gerçekçi üslupla gelenekselliğin bir araya gelmesi ile daha etkili ve samimi bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu anlayış ile birlikte, toplumsal ve kültürel problemlere odaklanılması üzerine Türk resmi figür ağırlıklı resme yönelir.



Görsel 5: Ayan, Kara Koyun, 2013.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra önemli bir adım olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Sonrasında Çallı Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu gibi oluşumlar toplumu sanat anlayışındaki değişikliğe alıştırmaya dönüştürmüştür. Yeniler Grubu'nun da varlığıyla da Toplumsal Gerçekçi anlayış dikkat çekmiş ve toplum ön plana çıkmıştır.

Sanatta Toplumsal gerçekçilik, Yeniler Grubu'nun çabalarıyla 1940'larda, Türk sanatçıları tarafından ilk örneklerini göstermiştir. Toplumsal gerçekçi anlayış ile ortaya konan eserler ise asıl olarak 1970'li yıllarda görülmeye başlanmıştır. Türk resminde, toplumsal ve yöresel konuların ele alındığı eserlerin, bir grup olarak var olması bu tarihe rastlamıştır.

Çalışkan Türk Toplumunu Resmeden Sanatçılar

“Türk resim sanatında Toplumsal Gerçekçi ressamlar, günlük hayattan kesitleri, toplumda etkilendikleri olayları açık ve yalın bir şekilde, kişisel üsluplarınca eserlerine yansıtmışlardır. Türkiye’de toplumsal gerçekçilik bağlamında resimlerine konu olarak emek gücünü işleyen farklı dönemlerde yaşamış ve yaşayan sanatçılar seçilmeye çalışılmıştır” (Akyürek, 2018: s.449).

Devletin, ekonomik denge ve toplumsal adaleti sağlayamaması varlıklı kent soylular ve varlıklı kesim ile işçi-köylü sınıfı arasındaki karmaşayı ortaya çıkarmıştır. 1940-60 yılları arasında aydınlar toplumun bilinçlenmesini güçlendirmeye çalışmıştır.



Görsel 7. Günal, Başakçılar, 1984.

“Nedim Günsür, resimlerinde geniş mekân tasarımları içine küçük figürler sığdırarak, ilginç, çekici kompozisyonlar oluşturan, kendilerine naif etkinlik yolları arayan sanatçıları yönlendirici olmuştur” (Tansuğ, 2008; Algın, 2021: s.5). Nedim Günsür, sıklıkla maden işçilerini ve yaşantılarını resmederek resimleri ile dikkat çekmiştir. Ressamın sanat anlayışında, yaşadığı olayların ve toplumun etkisinin resimlerini şekillendirdiği görülmektedir. Madencileri konu edinen sanatçı, ekspresyonist tarzda ve figüratif eserler yapmıştır. Maden işçilerini düz tek renk zemin üzerine, bazen günlük yaşantılarında biçimlerinde oynamalar yaparak bazen de soyut portreler şeklinde resmetmiştir. Çalışırken resmettiği işçilerin yüzleri Zonguldak’ta çıkarılan kömür karası rengiyle resme karamsar bir ifade katmıştır. Çalışan işçilerin bulunduğu eserleri de genelde koyu renk ve tonlarla bu karamsarlığa ortak olmuştur.



Görsel 8. Günsür, Madenci Ailesi, 1956.

İbrahim Balaban, geleneksel süslemeden etkilenerek resimlerinde kullandığı desenlerle kendi tarzını oluşturmuştur. “Balaban’ın toplumsal gerçekçiliğin naif kolunu oluşturduğu söylenebilir” (Berksoy, 1998: s.120). Eserlerinde köylü toplumu işleyen sanatçı daha çok kadın ve çocukları resmetmiştir. Dairesel formda figüratif eserler yapmıştır. Yaşadığı çevreden etkilenen sanatçı, figürlerini destekleyen nakış ve motiflere eserlerinde yer vermiştir. Resimlerinde mavi, sarı, kırmızı tonlarını kullanmıştır. Soğuk renkler üzerine sıcak renkler ya da sıcak renkler üzerine soğuk renkleri kontrast olarak kullanarak renklendirmiştir.



Görsel 9. Balaban, Tarladan Dönüş, 1992.

Nuri İyem, figüratif doğrultuda çalışan sanatçı köylü kadın portreleriyle kendine özgü, dikkat çeken bir üslup yaratmıştır. Sanatçı resmettiği portrelerin gözlerini iri bir şekilde karakteristik bir şekilde resmetmiştir. İyem desendeki ustalığını da göstererek, çizgi ile şekil verdiği, anıtsal baş ve yüz ifadelerini de resmederek toplumsal mesaj iletmeyi amaçlamıştır. Yorgun, durgun ve ezik bir ifade veren bakışları acı, öfke gibi duyguları, anlamlı ifade ve bakışlarında yaşam tarzları hakkında ipuçları vermektedir.



Görsel 10: İyem, Tarladan Dönüş, 1993.

Neşet Günal başlarda Leger’i örnek alsa da, zamanla yeni arayışları sonucu sanatına insanı dahil etmek istemiş ve Türk toplumunda köylülerin çalışma şartlarına yönelmiştir. Toplumsal Gerçekçi alandaki çalışmaları ile dikkat çeken sanatçı, toplum ve halkın sorunları üzerinde durmuştur. Sanatçı, yaşadığı çevreden etkilenmiş, öncelikle bulunduğu kırsal kesime ağırlık vererek, figüratif resimler yapmıştır. Resmettiği figürler genellikle ellerinde iş aletleri ile çalışmalarını bırakmış ve izleyiciye dönük bir şekilde bakmaktadır. Donuk ve keskin bakışları ile resimlerinde yorgun olan köylüler görülmektedir. Ressam, toplumun yaşam tarzını yansıtan resimlerini, toprak renkleri ve tonları ile işlemiştir. Sembollerden yararlanan Günal, resimlerinde kurak toprakta kuru çalılar, yanında kuru

çalılar ve işinde gerekli malzemeleri kullanmıştır. Resmettiği figürlerin el ve ayaklarını iri biçimde işlemiştir. “Günel, karşılaştığı ‘toplum sorunlarını’ resme dönüştürmeyi bir ‘sorumluluk’ olarak kabul etmiştir” (Berksoy, 1998: s.127).



Görsel 11. Günel, Toprak Adam, 1974.



Görsel 12. Sekban, Başlar Gece Vardiyası, 1990.

Neşet Günel’in öğrencilerinden olan Nedret Sekban ve Hüsnü Koldaş, buldukları toplumda yaşayan sıradan bireylerin bir düzenleme ile tuvale yansıtılma yolunu tercih etmişlerdir. Özellikle işçi ve usta gibi bireyleri işlerinin başında ve çalışırken resmetmiştir. Toplumu görüldüğü şekilde resmetmek yerine, toplumdaki gerçeklere kendine özgü bir yorumu amaç edinmişlerdir. Sekban, eserlerinde koyu renk tonları ve ışık etkisini kullanırken; Koldaş, tuvalin büyük kısımlarında koyu renkler kullanmıştır.



Görsel 13. Koldaş, Usta Çırak,1985.

Toplumsal Gerçekçi eserler ortaya koyan Aydın Ayan, resimlerinde genellikle insanı konu almıştır. Eserlerinin her biri mesaj vermektedir, gerçek yaşamda görünmeyeni gösteren çalışmalar ortaya koymuştur. Toplumunu konu alan çalışmaları, zor şartlarda çalışan bireyleri resmetmiştir. Çalışan usta ve işçileri resmederken yaptıkları iş malzemeleri de tüm detaylarıyla gerçekçi tarzda yansıtmaktadır. Figüratif çalışmalarında figürlerin yüz ifadelerine de dikkat çekmiş ve renkleri etkili bir şekilde kullanmıştır.



Görsel 14. Ayan, Büyük Ayakkabı Boyacısı, 1979.

Toplumsal Gerçekçi sanatçı Neşe Erdok, bazı deformasyon ve soyutlamalar yaparak figüratif resimler ortaya koymuştur. “Erdok’un küçük insanı konu alan figürlü kompozisyonlarının kent yaşamını irdeleyen, ona tanıklık eden bu yönüyle de toplumsal gerçekçi bir yaklaşımın ürünü olduğu söyleyebilir” (Berksoy, 1998: s.132). Ressamın, eserlerindeki soyut ve figüratif unsurların bir araya gelmesi, izleyiciyi düşündürmeye ve derinlikli bir deneyim yaşatmaya yöneliktir. Erdok, eserlerinde mutsuz, yorgun, hüzünlü ve acı bakışlı ve yüz ifadeleri ile izleyicileri buluşturarak yorumlamalarını istemiştir. Erdok, sanatını sadece estetik bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda insanın içsel dünyasını anlama ve keşfetme aracı olarak da görmektedir. Erdok'un eserlerindeki renk kullanımı ve

kompozisyonları, duyguların ve düşüncelerin karmaşıklığını yansıtmada önemli bir rol oynamıştır. Sanatçı, eserdeki renklerin tonları, ritim ve hareket duygusuyla bir araya getirerek mesajlarını iletmiştir.



Görsel 15. Erdok, Gece Vapuru, 1990.

İnsan gerçeğini doğa ve insan ilişkisi bağlamında ele alan bir başka ressam da Özer Kabaş'dır. Çizgi onun resminin her üç aşamasında da dinamik ve coşkulu anlatımı güçlendiren bir öğedir. Deniz motifini insanın hayal gücünü harekete geçiren bir değişkenlik ve devinim içinde veren Kabaş, romantik dönemden itibaren en büyük ifade biçimlerinden biri olan bu konuyu dışavurumcu bir resim dili ile yansıtmıştır.



Görsel 17: Kabaş, Kömür Dubası II, 1980'li yıllar.

Toplumsal Gerçekçi tarzda eserler ortaya koyan Ahmet Umur Deniz, sanatı ve sanat anlayışını, özellikle çağdaş sanat ve kültürel ifade açısından ele almakta önemli bir yere sahiptir. Genellikle, sanatında toplumsal konulara ve bireysel deneyimlere odaklanarak izleyiciyi düşünmeye teşvik eden bir yaklaşım sergilemektedir. Deniz, bulunduğu toplumun günlük hayatlarındaki yaşantılarını incelemektedir. "Sanat tarihinde de örneklerine rastlanılan bu çok figürlü kompozisyonlarda, insan ve yaşam gerçeğinin çelişkileri yoğunlukla hissediliyor. Bir yerden bir yere yetişmeye çalışan insanın, kalabalıktaki yalnızlığı ve akışı içinde farkına varamadan katıldığı, kendiliğinden oluşan bu yapıda

sergilediği hareketler gözlemleniyor” (<https://v3.arkitera.com, sy>). Deniz, kâğıt toplayıcıları gibi zor şartlarda çalışan bireyleri figüratif ve kendine özgü fırça kullanımı ile resmetmiştir.



Görsel 18. Ahmet Umur Deniz, Kâğıt Toplayıcılar ve Köpek, 2007.

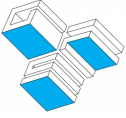
Sonuç

Türkiye’de Yeniler Grubuyla sanat sahnesinde yerini alan toplumsal gerçekçilik, ortaya çıktığı 1940’lı yıllardan günümüze kadar toplumsal ve sanatsal gelişmelere bağlı olarak belli değişimler göstermiş, çeşitli aşamalardan geçmiştir. Akımın birincil gayesi toplumların ve halkın gerçeklerini doğrudan bir anlatımla abartısız, süslemesiz yansıtmaktır. Ressamlar gezdikleri yörelerin folklorik özelliklerinden, Anadolu motiflerinden, Anadolu insanların yaşam biçimlerinden esinlenmiş ve bu imgeleri resimlerinde kullanmışlardır. Genellikle yerel sanat anlayışının benimsendiği, halkın günlük yaşamından ilham alan sanatçılar, toplumsal gerçekçi anlayışı benimseyen ressamlar, ulusal bir sanat anlayışıyla eserler üretmiştir. Yeniler Grubu, Türk resmine konu bağlamında bir yenilik getirmiştir. Kendilerinden önceki sanatçı gruplarında da olduğu gibi, grubun üyeleri arasında bir üslup birliğinden söz etmek olanaksızdır. Kendilerine özgü üslup birliği oluşturmaya da savundukları görüşler Türk resim sanatında 1960’lardan sonra yoğunlaşan toplumsal sanat anlayışının temeli oluşturmuştur.

Türk toplumunda yerleşen toplumsal gerçekçi sanat anlayışı sayesinde dönemin yapıtlarında Türk toplumunun sosyal ve iş hayatı kendini göstermiştir. Bu makalede ele alınan eserlerde toplumsal gerçekçi sanatçılar, toplumdaki insanları, mesleklerini icra ederken ya da dinlenme halindeyken resmetmişlerdir. Sanatçılar, zor şartlar altında çalışan Türk insanını, onların gündelik telaşını ve yorgunluklarını eserlerine aktarmışlardır. Böylelikle Türk halkının yapısı ve çalışkanlıkları Türk resmine konu olmuştur.

Kaynakça

- AKYÜREK, M. (2018). Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Türkiye’de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması, Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi 40, p. 444-467.
- ALGIN, E. (2021). “1960 Sonrası Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Resimlerin Sosyal ve Siyasi Değişimle İltisatı”, Fine Arts (NWSAFA), 16(1): 42-55, Ankara.
- BERKSOY, F. (1998). “20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik”, İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.



ÇİÇEK, V. (2010), “19.Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik Eğilimler”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

DOĞAN, F. (2003). “Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçi Eğilimler”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

İnternet: <https://v3.arkitera.com/sa17124-ahmet-umur-deniz-resim-sergisi-yurumek.html> , Erişim Tarihi: 12.10.2022.

İSANÇ, Y. (2008), “Yeni Türk gerçekçiliği ve Nedim Günsür”, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Courbet, Taş Kırıcılar, 1859. (<https://www.gazetesanat.com/bir-resim-onunde-tas-kiricilar>) Erişim Tarihi: 28.03.2023

Görsel 2: Van Gogh, Ekin Biçen (Millet'ten), 1889 - 20.Yüzyıl Batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik, 1998 Erişim Tarihi: 28.03.2023

Görsel 3: Namık İsmail, Harman, 1923 <http://www.leblebitozu.com/namik-ismailin-eserleri-ve-hayati> Erişim Tarihi: 28.03.2023

Görsel 4: Sekban, Ateş Başında Çöpçüler, 1989. (<https://turkishpaintings.com>) Erişim Tarihi: 28.03.2023

Görsel 5: Ayan, Kara Koyun, 2013 - 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik.

Görsel 6: Sekban, Akordeoncu ve Ötekiler, 2006. <http://meralbostanci.blogspot.com> Erişim Tarihi: 30.03.2013

Görsel 7: Günal, Başakçılar, 1984 <http://www.antikalar.com/neset-gunal> Erişim Tarihi: 04.03.2023

Görsel 8. Günsür, Madenci Ailesi, 1956 <https://artam.com/muzayede> Erişim Tarihi: 30.03.2023

Görsel 9. İbrahim Balaban, Tarladan Dönüş, 1992 - <https://www.google.com/search?q=ibrahim+balaban+tarladan> Erişim Tarihi: 30.03.2023

Görsel 10. İyem, Tarladan Dönüş, 1993 - 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik

Görsel 11. Günal, Toprak Adam, 1974 - <https://tr.pinterest.com/pin>. Erişim Tarihi: 30.03.2023

Görsel 12. Sekban, Başlar Gece Vardiyası, 1990. <https://turkishpaintings.com> Erişim Tarihi: 30.03.2023

Görsel 13. Koldaş, Usta Çırak,1985 (20.Yüzyıl Batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik, 1998) Erişim Tarihi: 30.03.2023

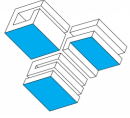
Görsel 14: Ayan, Büyük Ayakkabı Boyacısı, 1979, Aydın Ayan Sır ve Büyülü Gerçek) 30.03.2023

Görsel 15. Erdok, Gece Vapuru, 1990 (<http://www.neseerdok.com.tr>) 30.03.2023

Görsel 16. Yüçetürk, Tırmık, 73 x 100 cm Tüyb, 1950 - <http://lebriz.com>. Erişim Tarihi: 04.03.2023

Görsel 17. Kabaş, Kömür Dubası II, 1980'li yıllar - 20.Yüzyıl Batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik, 1998.

Görsel 18. Ahmet Umur Deniz, Kağıt Toplayıcılar ve Köpek, 2007 - <http://www.evin-art.com/exhibitions/53-restructuring-ahmet-umur-deniz>) 04.03.2023



ALTI AYDA BİR YAYIMLANAN ULUSAL HAKEMLİ DERGİ

Geliş Tarihi / Received
28.08.2024

Kabul Tarihi / Accepted
16.09.2024

Yayın Tarihi / Publication Date
30.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding
author

E-mail:
zeynepagacan@gmail.com

Cite this article: Ağacan, H.Z. 2024,
Photography as a Tool to Evaluate
Social Events, *D-Sanat*, Cilt:1, Sayı:8.



Content of this journal is licensed under
a Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International

PHOTOGRAPHY AS A TOOL TO EVALUATE SOCIAL EVENTS

FOTOĞRAFIN SOSYAL OLAYLARI DEĞERLENDİRMEDE BİR ARAÇ OLARAK KULLANILMASI

Hale Zeynep AĞACAN*

Öz

Bu makalenin amacı, bir sanat dalı olarak fotoğrafın, içinde yaşadığımız toplumun gerçekliğini ve gerçek rengini görmemize yardımcı olacak bir araç olarak nasıl kullanılabileceğini göstermektir. Farklı bir açıdan bakıldığında fotoğraf aynı zamanda tarihin ve önemli toplumsal olayların belgelenmesinde de kullanılan çok önemli bir araçtır. Bu makalede ele alınan genel soru, toplumsal sorunların kamera merceklerinden anlaşılmasının mümkün olup olmadığıdır. Bu makale, fotoğrafın bir sanat dalı olarak kabul edilip edilmediğini sorgulamayı amaçlamıyor; daha ziyade fotoğrafik imgelerin, görülmeyenin gerçekliğini görmemize nasıl yardımcı olduğunu anlamaya çalışıyor. Gordon Parks'ın bir çok galeride neredeyse sınırsız sayıda fotoğrafı olduğundan, bu makalede onun Amerika'daki ırk ayrımcılığının canlı tasviri olarak görülen yalnızca yedi fotoğrafı kullanılacaktır. Bu fotoğraflar en popülerleri arasında yer alıyor ve her birinin tarihi ve kültürel kökleri var. Bu fotoğraflar aracılığıyla ABD'deki ırkçı söylemin sonuçlarının vurgulanması amaçlanıyor.

Anahtar Kelimeler: Gordon Parks, Gordon Parks fotoğrafçılığı, Sivil Mücadele, Irkçılık

Abstract

The aim of this article is to show how photography as an art form can be used as a tool to help us see the reality and the true color of the society that we live in. As it shows us the social reality with an objective look and from a different perspective, photography is also a very important medium to document history and important social events. The general question addressed in this article is whether it is possible to understand the social problems through camera lenses. This article does not intend to question whether photography is accepted as an art form, but rather it tries to understand how photographic images help us see the reality of the unseen. Since Gordon Parks has seemingly unlimited amount of photos, in this article only seven of his photo, which are seen as the vivid portrayals of racial discrimination in America, are going to be used. These photos are among the most popular ones and each one has a historical and cultural roots. Through these photos, it is intended to highlight the consequences of racist discourse in the US.

Keywords: Gordon Parks, Gordon Parks photography, Civil Rights Movement, Racism

* Öğretmen, MEB, zeynepagacan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5439-3095



Introduction

According to Howard Becker, photography and sociology have approximately the same birth date. Even though sociology has some moral and metaphysical ends, sociologists have always been into understanding the structures of societies, and mapping its dimensions. And photographers simply record whatever is in front of them. Therefore, from its very beginnings, photography has been a useful tool for the exploration of the society, and photographers have taken this as one of their tasks. Becker believes that art and social exploration describe two ways of working, not two kinds of photographers, and many photographers do both throughout their career (Becker, 1974: 3).

Becker opposes the idea of making a distinction between science and art, taking science as the discovery of the truth and art as the aesthetic expression of someone's unique vision. He in fact claims that the elements of overlap and continuity between science and art are obvious. Photographers made it their business to photograph the social world and social scientists, from time to time, photographed the people and places involved in their research. And while photographers studied anthropology and sociology, social scientists have studied photography (Becker, 1981: 9).

For Sontag, to collect photographs is to collect the world. Photographed images do not make a statement about the world itself but they are miniatures of reality. They furnish evidence, something we heard but be doubtful about. And whereas a painting or a prose characterization cannot be anything other than a hardly selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selective transparency (Harper, 2023: 8-9).

When it comes to documentary photography, which forms the basis of this article, there are two fundamental approaches. The essentialist view, which is more typical of the philosophy of aesthetics, art history, theology or ethics than it is to sociology, presumes that classifying photos as documentary suggests that documentary photos have some qualifications that others do not. Documentary photography shows what existed at a specific time and place. And it is expected to engage with the viewer. Photo historian Naomi Rosenblum notes that although social documentary photographer is neither a pure recorder nor an 'artist for arts sake's, their reports are mostly technically brilliant and highly artistic (Harper, 2023: 8-9).

The second view on documentary photography, which can be called constructionist view, eludes itself from the argument that whether the practice and its products can be defined by an essential ingredient. Since it is a sociological view, it studies how documentary has been emerged and developed in the practical activities of individuals, groups and institutions. This view takes documentary photography as a tool to produce objects made in the context of institutional practices and historical events or eras (Harper, 2023: 10). Michelle Bogreon in her book on documentary photography describes documentary photography as a tool to preserve history because it witnesses the social events, collects history and keeps society's memory alive. In a world full of motion and sound, still images has an ability to stop the time and make social events look humanized which otherwise would stay as abstract objects in people's eyes. Unlike other genres it connects humanity as every documentary photography exists in two spaces, the specific moment and circumstances of



the photography. As Roland Barthes believes that photography never lies, at least never to its existence (Bogreon, 2019: 20-36).

Gordon Parks, who was not only an art photographer but also photojournalist, documented so many important and crucial event throughout his life time. And today, his photography helps us understand the social - racial division in the society and gives us a clear vision about the impact of the social and political events in the black community. All of his art works are preserved in different museums in the US. As his collections of his photography seem infinite, this article only 7 of his photos have been chosen, which are closely related with what Parks and the black community at the time had gone through.

Gordon Parks as a Social Activist and a Photographer

Born in socially segregated society, Gordon Parks had many difficulties through his life. Gordon Alexander Buchanan Parks was born in poverty in 1912 in Fort Scott, Kansas. He was the youngest of 15 children, whose family was deeply effected by racial segregation used to apply Jim Crow laws in the South. After he lost his mother at the age of 15, he moved to St. Paul to live with his sister where he was exposed to poverty and racial hierarchies of the South. For a long time he was homeless and did many different jobs. He worked as a waiter, composed a radio hit, and played in a traveling orchestra. In a darkened theater in Chicago, while watching a newsreel, Parks discovered the power of documentary images. Shortly after that in 1938, he bought a camera in a pawnshop for \$7.50 (Kloehn, 2014). After getting his first camera in 1937, Parks went to Farm Security Administration (FSA) to work as a photographer. He had a remarkable talent that made him get a job in LIFE magazine as a first African - American photographer. He was not only a photographer but also a filmmaker, memoirist, author, choreographer, composer and a poet (MoMa, 2023).

Parks was many things but the most remarkable thing that made him a distinguished artist was the fact that he was an advocate for civil rights movement. Although he worked as fashion photographer, he is known for his socially realistic photos that he depicted the reality behind this racially segregated community. His photograph is important to understand that the brutal outcomes of the racial segregation and exclusion. He believed that his purpose was to communicate and to bring about the same response from a seamstress in Harlem or a housewife in Paris (Kloehn, 2014). His work echoes with my many central events of 20th century, recording the major social events occurred in the US, the time period starting from the end of Great Depression to the post - WWII, supplemented Gordon Parks a wide range of national narratives (Stange, 2006: 9). He was an activist and he tackled issues of race and poverty. Struck by the power of photography, which we would refer the camera as a “weapon of choice”, he decided to use his camera to produce historical records and to describe social injustices (Kunard, 2021).

Photography acquires limitless power from its ability to show rather than tell. Even though it is hard to collect sophisticated feelings, narratives and topics in one frame, a well structured photo can do that. Unlike written word, photos deliver the message directly. They exceed language and cultural barrier. They make it impossible to ignore harsh realities. And these images that sculpted in society’s collective memory have an important psychological influence. Photos of such subject matter play upon human empathy and advance calls for change (Cooke, 2023).

Parks chose to use his camera as a tool against all the things that he disapproved about America, poverty, racism and discrimination (MoMa, 2023). His sensibility combined with versatility, his



ability to capture hard-hitting news, feature stories, life on the street, individual portraits and fashion collections made him exceptional and remarkable to his editors. His ability to capture social reality and narrate African - American experience through the fullest, and his extraordinary success to touch with subcultures made him a cultural power. That also enabled Parks to explore the civil rights and Black Power movements, and the rising now generation of African - American leaders (Seiferle, 2024).

Social Developments in 1950s and 60s

In order to understand Gordon Parks' photography as historic documentations, it is important to take a closer look at the American society in 1940s and 1950s. America has always been controversial about racism. As much as they wants to seem like that they are a a color - blind country and a melting pot for different cultures and races, the history has shown that the country actually is far from being racially equal. In fact, they have always been a race - conscious country. From the very early stages of the US history to present day, race has been a profound factor in many different aspects of one's whole life, and it has got an undeniable influence on people's political rights, their location in the labor market, and their sense of identity (Omi and Winant, 2015: 8). This state of being color/race - conscious has always had a great impact on social and political life. Although different racial groups have been treated differently, they have witnessed the same tragic consequences of racial oppression. And the waves of racial turbulence and quiescence that the country has been experiencing has a deep historical roots. 1950s can be considered as a turning point for Black citizens in the US as they started an upheaval against racism and inequality that they had been experiencing for decades (Omi and Winant, 2015: 8).

With famous Brown vs. Board decision, which ended "separate but equal" ideology and claimed that in the field of education all students were equal, and Rosa Parks' refusing to yield a bus seat to a white passenger, the civil rights movement against legal segregation gained momentum (Jenkins, 2017: 196). From that time on America had witnessed so many boycotts and protests challenging legal segregation as widely as possible. Southern notables were in a desperate dilemma: either they were going to abandon discrimination, or they were going to use repression on a scale that would create national and international embarrassment (Jenkins, 2017: 196). This movement and protests took a long path. It advanced thorough so many southern states and as a southern, Gordon Parks had witnessed same racial discrimination in his childhood and in his adulthood, therefore, African - American experience of racism and poverty had a great impact on his photograph. And in the next section, some of the most famously known Gordon Parks' photos are going to be examined thorough social - political events that the US had gone through.

Gordon Parks' Photographic Style

From the very beginnings, the invention of the camera has helped the exploration of society. Some photographers saw camera as a useful tool to record what they had seen at faraway communities that their contemporaries could never see. Earlier photographers also understood that what they did, their photos and records, had both artistic and sociological meanings. At some point, as they had shown us the shifting characteristics of the society they even considered that what they were doing was sociology. Based on these thoughts, Becker claimed that the issues studied by sociologists and photographers overlapped, and they mostly worked in a similar way (Becker,1974: 3-6). Twentieth century photographers like Lewis Hine and Jacob Hills, and also the photographers of

Farm Security Administration helped form the “documentary” tradition of photography, which had a major influence on photographers for decades. Thanks to the certain abilities of their tools and materials, photographers tend to talk about “truth” mostly without trying to explain what they might mean by words (Fairclough, 2018: 110, Thompson, 2008: 25). However, there is a postmodern critique against documentary photography that put some ethical concerns about practice of documentary photographers and also question whether the photographs reflect the pure reality of society (Fairclough, 2018: 110).

One of the important aspects of documentary photography is that documentary work that comes within the culture mostly show people a different reality than work made by outsiders. It depicts what existed at a specific time and location. Therefore, documentary photography is expected to engage with the viewer and it is also expected to address a political or social issue. Photo historian Naomi Rosenblum claims that social photographers are not a mere recorder of social events. And they are not “artists for arts sake” either. Their works are often technically brilliant, highly artistic and they involve imagination and art at the same time (Harper, 2023: 8-9).

Grady sees images as iconic constructions. They are continuously framed representations of something meaningful created for some objectives. Therefore, as they travel from one source to another, they have a career along with their social and political history. They are also a part of communication strategies as in the way that they tell, inform, stories of one kind or another. They construct rich sources of information about various different subjects and aspects of social life and cultural life (Grady, 2007: 64).

Documentary photography directly demonstrates the social and political events at hand. It records important historical and social - political moments. In the next part, some of Gordon Parks’ photographs are going to be explained and it is going to be shown that how photography as an art form can give us a line of vision about social realities.

American Gothic - 1942



Image 1. Gordon Parks, *American Gothic*, 1942, Photography, The Gordon Parks Foundation, Washington D.C.

American Gothic, as one of the most famous photos of Parks, is Ella Watson's, an African- American employee, portrait (Parks, 1942). She worked as a cleaner in FSA (Farms Security Administration). Parks also worked in FSA when he won a photography fellowship (Fulleylove, 2023). In the photo, Watson stands in right in front of the American flag hanging down the wall. She in a polka dress with her hair pulled back, holding a broom and a mop. She may seem like she is looking at us, however, her gaze looks off to the side. It is pretty clear in the photo that she is exhausted and indifference. It is a clear depiction of mental state of African - American workers at that time. This photo is a parody of Grant Wood's iconic painting with the same title. Wood's famous art works portrays a middle - aged couple standing in front of a house that was built in the Carpenter Gothic style. While they stand in the painting, the background is barely visible. As different from Parks' depiction of a black worker, Wood wanted make a representation traditional American values. He wanted to demonstrate this gloomy era through the lenses of a white American couple while Parks seek to make visible the invisible labor done by black Americans (Burke, 2023).

Red Jackson - 1948

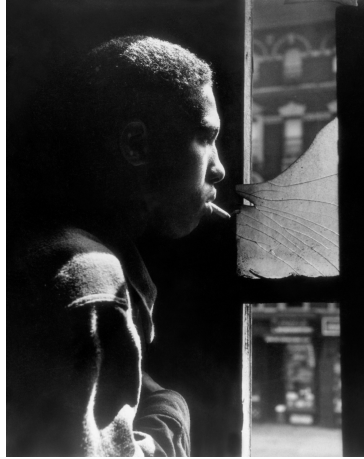


Image 2. Gordon Parks, *Red Jackson*, 1948, Photography,

The Gordon Parks Foundation, Washington D.C.

This photo was taken from one of Parks' photographic essay on a 17 - year - old African - American gang leader called Red Jackson (Parks, 1948). He spent 4 weeks with him in Harlem and through his essays he depicted the violent and difficulties that these teenagers went through (Fulleylove, 2023). It was a challenge for Gordon to gain their trust. After he met Jackson, he spent a week with him and his companions, trying to become friends with them before he used his camera. He tried to show the brutality of Harlem life. However, he wanted to do that without giving any harm to either to it's residents or himself (GPF, 2023).

In mortuary Red and Herbie Levy study wounds of Maurice Gaines - 1948

A photo that captures three friends all together, except one of them passed away (Parks, 1948). One of the boys in the photo is Red Jackson, one the left, and the other one is Herbie Levy, who were the members of the Harlem gang that Parks photographed a month ago. While people tend to avoid people like Red, hoping to create a sense of empathy between these gang members and the others, Parks tried to capture the silent moments in their lives. He wanted to diminish the idea of "us vs.

Them” mentality that dominated the society (Burke, 2023). Although, these gang members were seen as outcasts, and they were not really welcomed in the society, this photo shows that they are really any different than the rest of the society. And it is obvious that what Parks was trying to do by becoming friends with them and trying to depict their lives was to show the society that they were actually human beings that in need of being seen and recognized.



Image 3. Gordon Parks, *Red and Herbie Levy study wounds of Maurice*

Gaines, 1948, Photography, International Center of Photography, New York, NY.

Emerging Man - 1952

This image taken by Parks, Ralph Ellison’s book “Invisible Man” inspired this book, which was published the same year (Parks, 1952). As Ellison’s novel is about an African - American man whose skin color makes him invisible, in this photo, Parks’ figure comes out of a hole, making a reference to Ellison’s depiction of African - Americans. In the photo, we see his face not his whole body. He is not entirely in the underground but not wholly on the surface either, which is also a reference to Ellison’s novel where the main character finds himself in an abandoned basement (Bradley, 2023). This image, alongside with three other images, appeared in LIFE magazine (Fulleylove, 2023).



Image 4. Gordon Parks, *Emerging Man*, 1952, Photography, MoMA, Harlem, NY.

Outside Looking In - 1956



Image 5. Gordon Parks, *Outside Looking In*, 1956, Photography, Jackson Fine Art, Atlanta.

This photo belongs to Parks' series of 26 photography published in LIFE magazine under the title The Restraints : Open and Hidden. It is a clear depiction of the effects of racial segregation (Parks, 1956). He aimed to demonstrate daily struggles of African - Americans and he put is focus on Thornton family from Alabama (Fulleylove, 2023). Since he was exposed racial discrimination, Parks was deeply committed to segregation problem and social justice. As it has been mentioned before, his main focus was on race, poverty, and civil rights. This photo along with the rest of the series is a clear indication of racist segregation that the black community had been exposed to (Art Basel, 2023).

Untitled - 1963



Image 6. Gordon Parks, *Untitled*, 1963, Photography, The Gordon Parks Foundation, Washington DC.

During his life time, Gordon Parks had photographed many protests happening in Harlem (Parks, 1963). This man in the photo carries a sing saying that "We are living in a Police State" with a stern facial expression and he is directly looking at us. We can see that there are other protesters behind him. Parks was both an artist and a civil rights movement activist, therefore, it was important for him to capture this moments and document them. These protests and marching along with Martin

Luther King's famous "I Have a Dream" speech, gathered people together and encouraged them stand against indifference (Burke, 2023).

Muhammed Ali - 1966

In this famous portrait of Muhammed Ali, Parks captured him in an intense moment of concentration (Parks, 1966). It a close up portrait and direct lighting shows the sweat dripping off his face and chest. This is one of the photos of Muhammed Ali that Gordon took between 1966 - 1970. By taking Muhammed Ali's photos, again Gordon aimed to destruct the prejudices that people had. He wanted to change people's view about the boxer who was seen as an uneducated or a draft dodger (Burke, 2023).

This photo was used as LIFE magazine cover in 1966. Both Parks and Ali had similar flights in their lives. They both were exposed to discrimination and they were civil rights activists. They both played important parts in civil rights movement in different ways and all these similarities tied these two men together (Gordon Parks Foundation, 2023).

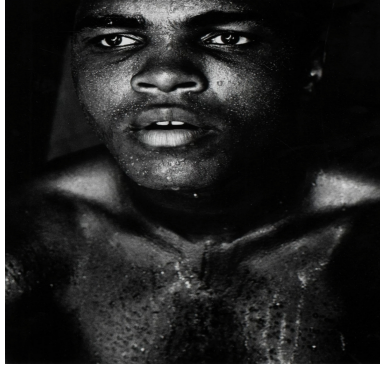


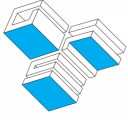
Image 7. Gordon Parks, *Muhammed Ali*, 1966, Photography, Weinstein Gallery, Minneapolis.

Conclusion

Ever since the camera was invented, it has gone so many different stages and photography has gained different forms. Among different forms, I believe that documentary photography is the most important one as it shows us directly social reality. In this paper, through Gordon Parks photography it has been aimed to show how documenting the important social events can help people understand the social reality better. Parks in his life time aimed to fight against racial and social discrimination, poverty, and inequality. He did by using his art. By using some of his socially and historically important photos, it has been intended to show how documenting the ordinary people can actually give a sense of reality.

References

- Becker, H. S. (1974). (Essay). Photography and Sociology.
Grady, John. (2007). 21st Century Sociology A Reference Handbook. Sage Publications. California.
Harper, D. (2023). Visual Sociology. Routledge Taylor & Francis Group. New York.
Hertzmann, A. (2018). (Essay). Can Computers Create Art?.
Jenkins, P. (2017). A History of the United States. Red Globe Press.



Stange, M. (2006). "A World of Possibility" in Bare Witness: Photographs by Gordon Parks. Stanford University Press.

Internet Resources

Cooke, A. (2023). Photography's Power as an Agent of Social Change
<https://fstoppers.com/historical/photographys-power-agent-social-change-649083#:~:text=Since%20its%20origins%20in%20the,galvanize%20people%20to%20take%20action>

Kloehn, S. (2014). Gordon Parks: Arts in the Service of a Social Vision
<https://news.uchicago.edu/story/gordon-parks-arts-service-social-vision>

Kunard, A. (2021). Gordon Parks And Photographing America.

<https://www.gallery.ca/magazine/gordon-parks-and-photographing-america>

Seiferle, R. (2024). "Documentary Photography Movement Overview and Analysis".

<https://www.theartstory.org/movement/documentary-photography>

https://artsandculture.google.com/story/7-gordon-parks-images-that-changed-american-attitudes/_QXxWEH0ykiDIA

<https://g.co/arts/J3FRBSaeGER5jyVP6>

<https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks/photography-archive/harlem-gang-leader-1948/artworks?view=thumbnails>

<https://www.moma.org/audio/playlist/297/4226>

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/44079/Gordon-Parks-Outside-Looking-in-Mobile-Alabama?lang=en>

<https://www.moma.org/artists/8083>

<https://canvas.saatchiart.com/art/art-history-101/photography-as-art-form#:~:text=Photography%20as%20an%20art%20form,and%20timing%20of%20a%20shot>

Visual References

Image 1. Parks, Gordon. (1942). American Gothic. (Photograph). Access date: 13.02.2024.

<https://www.theartstory.org/artist/parks-gordon>

Image 2. Parks, Gordon. (1948). Harlem Gang Leader. (Photograph). Access date: 13.02.2024

<https://g.co/arts/YveYRN4CFZxdY3FKA>

Image 3. Parks, Gordon. (1948). In mortuary Red and Herbie Levy study wounds of Maurice Gaines, a buddy who was found dying one night on a Harlem Sidewalk. (Photograph). Access date: 13.02.2024.

<https://www.theartstory.org/artist/parks-gordon>

Image 4. Parks, Gordon. (1952). A Man Becomes Invisible. (Photograph). Access date: 12.02.2024.

<https://g.co/arts/C4E2tYQ4Tuih3oh9A>

Image 5. Parks, Gordon. (1956). Outside Looking in, Mobile, Alabama. (Photograph). Access date: 12.02. 2024.

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/44079>

Image 6. Parks, Gordon. (1963). Untitled. (Photograph). Access date: 13. 02.2024.

<https://www.theartstory.org/artist/parks-gordon>

Image 7. Parks, Gordon. (1966). Mohammed Ali. (Photograph). Access date: 13.02. 2024.

<https://www.theartstory.org/artist/parks-gordon>



WILLIAM WALTON VİYOLA KONÇERTOSU'NUN BİRİNCİ BÖLÜMÜNDEKİ TEKNİK PASAJLARIN ÇALIŞTIRMA YÖNTEMLERİ
METHODS FOR TECHNICAL PASSAGES IN THE FIRST MOVEMENT OF WILLIAM WALTON'S VIOLA CONCERTO

Vesile Deniz YÜCEL*

Öz

Viyola Repertuarının en önemli eserlerinden biri olan Walton Viyola Konçertosu, William Walton (1902-1983) tarafından 1929 yılında bestelenmiştir. Eser, viyolanın solo bir çalgı olarak tanınmasında büyük katkıları olan İngiliz viyola solisti ve öğretmeni Lionel Tertis (1876-1875) için yazılmıştır. Arnold Bax, Frank Bridge, York Bowen, Cecil Forsyth, Gustav Holtz gibi William Walton'la aynı dönemde İngiltere'de yaşamış olan önemli İngiliz Klasik Müzik Bestecileri de Lionel Tertis için çeşitli eserler besteleyerek viyolanın kısıtlı repertuarını zenginleştirmişlerdir. Hiç şüphesiz, İngiltere'nin müzikal coğrafyasından günümüze dek uzanan bu eserlerin arasında en çok tanınıp çalınan eser ise William Walton'ın 1929 yılında yazdığı Viyola Konçertosu olmuştur. Bu konçerto, olağanüstü bir teknik donanımla bezenmiş müzikal dokusuyla kullanıldığı alanlar bakımından özel bir öneme sahiptir. Büyük bir sahne eseri olmanın yanı sıra akademik olarak lisans ve lisansüstü öğrencileri açısından, çalınması halinde belli bir teknik seviyenin üstünü gösterdiği için tercih edilmesi kaçınılmazdır. Buna ek olarak, anlatıya konu olan bu konçerto, orkestra giriş sınavları gibi çeşitli seçmelerde içerdiği teknik ve müzikal zorluklar bakımından Bela Bartok ve Paul Hindemith'in Der Schwanendreher Viyola konçertoları ile zorunlu olarak istenmektedir. Bu nedenle konservatuarlarda mutlaka öğretmenleri tarafından viyola öğrencilerine çaldırılmaktadır. Bu çalışmada özel bir öneme sahip bu konçertonun 1. bölümünün, değişik teknik seviyelerden lisans öğrencilerine çaldırılabilmesi için gereken teknik anlatı derlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: William Walton, viyola, konçerto

Abstract

The Walton Viola Concerto, one of the most important works of the viola repertoire, was composed by William Walton (1902-1983) in 1929. The work was written for the English viola soloist and teacher Lionel Tertis (1876-1875), who contributed greatly to the recognition of the viola as a solo instrument. Important English Classical Music Composers such as Arnold Bax, Frank Bridge, York Bowen, Cecil Forsyth, Gustav Holtz, who lived in England at the same time as William Walton, enriched the limited repertoire of the viola by composing various works for Lionel Tertis. Undoubtedly, the most recognized and played work among these works that have survived from the musical geography of England to the present day has been William Walton's Viola Concerto written in 1929. This concerto has a special importance in terms of the areas where it is used with its musical texture adorned with an extraordinary technical equipment. In addition to being a great stage work, it is inevitable that it will be preferred by undergraduate and graduate students as it shows a certain technical level in academic terms. In addition, this concerto is required in various auditions such as orchestra entrance exams along with Bela Bartok and Paul Hindemith's Der Schwanendreher Viola concertos due to the technical and musical difficulties it contains. For this reason, teachers in conservatories make their viola students play it. In this study, we will try to compile the technical narrative required for the 1st movement of this concerto, which has a special importance, to be played by undergraduate students of different technical levels.

Keywords: William Walton, viola, concerto



Geliş Tarihi / Received
31.08.2024

Kabul Tarihi / Accepted
26.09.2024

Yayın Tarihi / Publication Date
30.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author
E-mail: vesile.deniz.yuecel@gmail.com

Cite this article: Yücel, V.D. 2024, William Walton Viyola Konçertosu'nun Birinci Bölümündeki Teknik Pasajların Çalıştırma Yöntemleri, D-Sanat, Cilt:1, Sayı:8



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

* Sanatçı Öğretim Elemanı, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı. vesile.deniz.yuecel@maill.com ORCID: 0009-0003-5438-9517

Giriş

William Walton Viyola Konçertosu'nun, viyola solistleri açısından fazla geniş olmayan viyola repertuarının incisi ve konser tercihlerinin ilk sıralarında yer alabilen bir konçerto olmasının yanı sıra, viyola eğitimi için de anlamı ve önemi büyüktür. Bu eserin içerdiği ses yelpazesinin genişliği, farklı ses renkleri, hızlı pasajları, tiz seslerdeki zarif melodileri, her oktavda kullanılan çift sesleri ve ritmik yapısının viyolacının çalgısıyla uyumlanmasındaki işlevi paha biçilmezdir. Dolayısıyla konservatuarlardaki lisans eğitiminin bir parçası olarak öğrencilerin müzikal ve teknik yönden olgunlaşarak gelişmesine yıllar boyunca katkı sağlamıştır.

William Walton Viyola Konçertosu, viyola repertuarının önemli eserlerinden olup, konservatuvar eğitiminde viyola öğrencileri için bir mihenk taşıdır. Bu derece büyük bir eseri çalma aşamasına gelmiş olmak viyola öğrencileri için kendi başına bir başarı olsa da bu konçertoyu hakkını vererek çalabilmek ayrı bir başarı öyküsüdür. Bu başarı öyküsü elbette bir eğitim sürecine işaret eder ve öğrenci, öğretmen, okul için de değeri yüksektir. Bu çalışmayla, değişik müzikal ve teknik seviyelere sahip her bir viyola öğrencisinin mezun olduktan sonraki dönemlerinde rahatlıkla kullanabilecekleri bu konçerto üstünde ustalaşarak profesyonel müzik hayatlarına hazırlanmaları hedeflenmektedir. Konservatuvarlarımızda okuyan bir viyola öğrencisi için ustalaşmak demek, artistik yeteneklerin yanında, teknik zorlukların da üstesinden gelerek müziğe zarafet ve kıvraklık katmaktır.

Bu doğrultuda, öğrencilerin çok çalışması gerektiği gibi, öğretmenlerinin de onlara teknik ve müzikal derinlik katacak yöntemleri üretip araştırarak aktarması gerekir. William Walton Viyola Konçertosu'nu çalan öğrencilerden, dersler ve sınavlar sonrasında gözlemlene sonucunda elde edilen bazı verilerde, bu konçertoyu çalarken öğrencilerin sıklıkla zorlandıkları bazı pasajlar olduğu belirlenmiştir. Belirlenen bu pasajlar ayrıştırılarak teknik yönden incelenmiş ve öğrencilere bu konçertoyu çalarken yardımcı olabilecek teknik çözümler üreten bir çalışma kılavuzu yapma ihtiyacı doğmuştur. Bu makalede ele alınan çalışmaları üretirken kullanılan yöntem şöyledir: Walton Viyola Konçertosu yeniden ele alınarak üstünde çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda konçertonun 1. bölümünde tespit edilen her bir zor pasaj için teknik çalışma yöntemlerini içeren nota yazıları oluşturulmuştur.

William Walton'un Yaşamı



Görsel 1: Besteci William Walton / Fotoğrafçı Bilinmiyor

Kaynak: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/apr/01/symphony-guide-william-walton-first>

Sir William Walton 1902'de Lancashire, Oldham'da müzikle ilgili bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Babası Charles Alexander Walton, Charles Hallé'nin öğrencisi olarak Royal Manchester College of Music'te eğitim almış bir müzisyendi şan öğretmenliği yapıyor ve kilise orgcusu olarak çalışıyordu. Annesi de evlenmeden önce şarkıcılık yapıyordu. William Walton'ın müzik yeteneği küçük bir çocukken keşfedildi, piyano ve keman dersleri aldı ama hiçbiri kalıcı olmadı. Şarkı söylemeyi daha çok seviyordu. Ağabeyi ile birlikte babasının korosunda katıldı. 1912'de babası, Oxford'daki Christ Church Katedral Okulu'nda koro üyeliğine William'ın için başvuruda bulundu. Ancak William ve annesi, babası bir meyhanede bilet parasını harcadığı için Manchester'dan Oxford'a gidecek trene binemediler. Louisa Walton esnaftan borç alarak tekrar bilet satın aldı ve giriş sınavları bitmesine rağmen ısrarcılığı sayesinde oğlunu yetkililere dinletmeyi ve kabul almayı başardı (Kennedy M. , 2008).

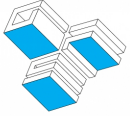
Walton altı yıl koro okulunda eğitim aldı. Christ Church Dekanı Dr. Thomas Strong ve Sir Hubert Parry'nin desteğini kazandı. On altı yaşındayken lisans bölümüne kabul edilerek okuldaki en genç öğrencilerden biri oldu. Hugh Allen'ın etkisiyle Stravinsky'nin Petrushka'sı ve modern müzikle tanıştı. (Griffiths & Dibble, 2010) Üniversitenin kütüphanesinde Stravinsky, Debussy, Sibelius, Roussel gibi bestecilerin eserlerini inceleyerek çok zaman geçirse de müzik dışı derslerinde (yunanca ve cebir vb) başarısız oldu ve mezun olamadı. Gençlik yıllarında kısa süre de olsa Ferruccio Bussoni ve Ernest Ansermet ile de çalıştı (Sözer, 1996).

20.yy.'da çoğalan endüstriyel seslerin yaşamın bir parçası olmasıyla, insanın günlük yaşantısı ve hayatı benimseme yöntemleri değişmeye başladı. Tarihe damgasını vurmuş medeniyetlerde tanımlanan "doğa taklidi müzik" kavramı 20.yy'dan itibaren hızla farklılaştı, "hayat taklidi müzik" kavramı yaygınlaştı. (Kiremitci, 2024) Walton'un 1922'de Konuşma Sesi ve oda orkestrası için Edith Sitwell'in şiiri üzerine bestelediği oldukça farklı, hayatın içinden ve küçük bir başyapıt olarak değerlendirilen eseri "Feçade" 20.yy'ın karışıklığı içerisinde oldukça ilgi çekti. Edith Sitwell'in şiirlerinden alınan kesitlerin altı çalgıcı eşliğinde ritmik olarak okunmasıyla icra edilen bu eser eleştirmenlere göre, içerisinde hem zekâ hem de ince bir espri yeteneği barındırmaktadır. The Sunday Times'da Ernest Newman, Walton için "şakacı müziği ile tam bir mücevherdir... Burada üst kalite mizahi bir müzik yeteneği var." demiştir (Lloyd, William Walton: Muse of Fire, 2002).



Görsel 2: Sir William Walton ve eşi Lady Susana Walton/Fotoğraf: Associated Newspapers / Daily Mail / Rex Features

Kaynak: <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-obituaries/7507086/Lady-Walton-obituary.html>



Paolo Petrocelli'nin* 18 Temmuz 2008'de Roma'da William Walton'un eşi Lady Susana Walton ile yaptığı röportajda şu sözler kayda geçmiştir:

Paolo Petrocelli: *Sir William'da en çok neyi özleyorsunuz?*

Susana Walton: *Gülmek! Aklına gelebilecek şeyleri hayal bile edemezsiniz... Çılgın bir çocuk gibiydi ve bizi çok eğlendirdi! Evet, sanırım en çok özlediğim şey bu, mizah anlayışı... Ne kadar da aptal olabilirdi! (Petrocelli, 2008).*

Walton 1951'de Sir ünvanı aldı. 1956'da Londra'daki evini sattı ve İtalya İschia'da yaşamaya başladı. Forio'da bir tepede ev inşa ettirdi ve adını La Mortella koydu. Muhteşem bir bahçe yaratan Eşi Susana Walton, ailesinin ve dostlarının muhalefetine rağmen konutlarını William'ın ölümünden sonra ziyarete açtı ve günde 60.000 kadar ziyaretçi kazandı. (Petrocelli, 2008) 1966'da Walton başarılı bir akciğer kanseri ameliyatı geçirdi (Times, 1966). Pipo tiryakisi olan Walton ameliyattan sonra bir daha hiç içmedi.

Walton hızlı yazan bir besteci değildi ve son on yıl beste yapmak onun için daha da zordu. Defalarca üçüncü senfonisini bestelemeye başladı ama hep vazgeçti. Son yıllarındaki çalışmalar genellikle müziklerinin yenilemeleri ya da düzenlemeleri çerçevesinde kaldı. Dönemin İngiltere başbakanı Edward Heath, Walton için kraliyet ailesi ve Walton'ın en seçkin meslektaşlarının katıldığı bir doğum günü yemeği verdi. Walton'ın sağlığı kötüye gidiyordu. Son sanatsal çabalarından bazıları film yapımcısı Tony Palmer ile beraber yürütüldü. Walton, 1981'de Palmer'in onun hakkında hazırladığı *At the Haunted End of the Day*'de yer aldı. 1982'de Walton ve eşi, Palmer'in dokuz saat süren filmi *Wagner*'de Kral Frederick Augustus ve Saksonya Kraliçesi Maria'nın rollerini konuk oyuncu olarak oynadılar.

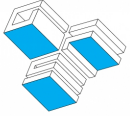
Walton, 8 Mart 1983'te 80 yaşında İtalya İschia'da, La Mortella adını verdikleri evinde öldü. Külleri, son yıllarını huzurla geçirdiği bu bölgeye gömüldü. Westminster Abbey'de Elgar, Britten ve Vaughan Williams'ın anıtlarının yanına Walton'a ait bir anıt daha yapıldı.

Başlıca Yapıtları

Daha çok kendi kendini yetiştirmiş sayılan Walton, minnettarlığı nedeniyle 1918-1919 yılları arasında keman, viyola, çello ve piyano için bestelediği Piyanolu Kuarteti Christ Church Dekanı Dr. Thomas Strong'a adadı. Bu eser Walton'un olgunluk yıllarında yerleşecek olan müzikal izlerden önce yazılmış olsa da yine de kendine has tatlar taşımaktadır. Walton'un ilk kez bu eserle müzik dünyasının dikkatini çekti. On altı yaşındayken yazıldığı ve beş yıl sonra yayına hazırlamak için revize edilmesi de göz önünde bulundurulduğunda, bu eser 'oldukça taze' ve 'kendine has' olarak değerlendirilmektedir.

Yaylı Kuarteti, Walton'ı ilgi odağı yapan bir başka oda müziği eseri oldu. Bu eser 1923'te Salzburg'daki Uluslararası Çağdaş Müzik Topluluğu Festivali'nde sergilenmek üzere seçildi ancak eleştirmenlerden olumlu yorumlar alamadı. Ernest Newman bu eseri "korkunç" olarak değerlendirdi (Avery, 1947).

* Paolo Petrocelli, İtalyan keman sanatçısı ve müzikologdur. 2007'de William Walton Trust Vakfından bir araştırma bursu aldı. Santa Cecilia Akademisi Kütüphanesi'nde profesyonel editörlük stajını tamamladı. 2002'de, Bay Petrocelli, Roma yayıncısı Pagine tarafından düzenlenen XII. Edebiyat Ödülü "Unione Lettori Italiani" ve şiir yarışması "Poeti e Poesia"da birincilik ödülleri kazandı.



1925'te bestelenen ve ilk olarak 1926'da Zürih'te sahnelenen "Portsmouth Point" uvertürü, Walton'ın bir başka önemli eseridir. Bu eserle birlikte besteci, müzik dünyasının ilgisini tamamen üzerine çekmeyi başardı. Eser bütün olarak bakıldığında olumsuz eleştiri almayacak kadar başarılı oldu. Walton konserlerde kendi bestelerini çalan orkestraları yönetmeyi de başardı. Bu eser Rowlandson'un bir yayınından esinle bestelendi. Bahse konu yazı 18. Yüzyılın anlatır. Oldukça detaylıdır, neşeli temalar sadece denizle ilgili yazılar yazan bir İngiliz'in anlayabileceği türdendir. Bu nedenle tam bir İngiliz sayılan Siegfried Sassoon'a ithaf edilmiştir (Avery, 1947).

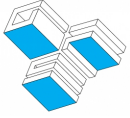
1926'da Walton, Akdeniz'e özgü ruh halinin verdiği yumuşak ve çekici melodileri oldukça keskin armonilerle birleştirmesiyle dikkat çekmiş ve küçük orkestra için büyüleyici bir kısa parça olan 'Siesta'yı bestelemiştir. Walton, tam ölçekli bir eser sunma zamanının geldiğini düşünüyordu. Bu eser bale müziği olarak düşünüldükten sonra, 1927'de bestelenen ve ilk kez 1928'de sahnelenen piyanolu orkestra için "Sinfonia concertante" olarak ortaya çıktı. Walton'ın Sitwell ailesiyle bağlantısı bir kez daha fark edilir oldu. Üç bölümün her biri bu aileden birine adanmıştı. Her bölüm, diğerlerinin türetildiği temel bir temaya sahiptir. Sir Osbert Sitwell'e adanan ilk bölüm oldukça ciddi ve enerjiktir. İkinci bölüm, Edith Sitwell'in bölümü, kontrpuan ustalığının görüldüğü çok romantik bir bölümdür ve Sacheverell Sitwell'e adanmış son bölüm, Walton'ın uzmanlaştığı neşeli karakterde ve fazlasıyla neşelidir. 'Sinfonia'nın ikinci bölümünde bulunan romantik ifadeler, Walton'ın bir sonraki eseri olan, büyük lirik niteliklere ve duygu derinliğine sahip olan ve kimi eleştirmenler tarafından en büyük başarısı olarak kabul edilen Viyola Konçertosu'nda (1928-29) ön plana çıkar.

William Walton'ın en çok yankı bulan eserlerinden biri Belshazzar'ın Şöleni isimli kantatıdır. İlk kez 8 Ekim 1931'de Leeds Festivali'nde, Londra Senfoni Orkestrası, bariton Dennis Noble ile Malcolm Sargent yönetimindeki Leeds Festival Korosu beraberliğinde seslendirildi. Eser, Walton'ın en ünlü bestelerinden biri olarak benimsenen kantatın metni İncil'den, Daniel Kitabı, Mezmur 137 bölümünden seçilmiştir. Walton bu kantatı arkadaşı ve destekçisi Lord Berners'a ithaf etmiştir. Belshazzar'ın Şöleni kantatında, Yahudiler Babil'de sürgündedirler. Babil kralı Belshazzar, Yahudilerin kutsal kapılarını kullanarak putperest tanrıları övmek için kutsallarına saygısızlık etmesinin ardından uhrevi bir şekilde öldürülür, krallık düşer ve Yahudiler özgürlüklerine kavuşurlar. Müzik boyunca güçlü ritim ve zengin orkestra düzenlemesi duyulmaktadır. Hareketli ritimlerine ve tiz orkestra efektlerine rağmen, eser ton bazında gelenekseldir. Ürpertici orkestra seslerinin Richard Strauss'un Salome isimli eserinden etkilendiği düşünülmektedir (Kennedy M. , 2008).

Si minör 1 No'lu Senfoni, William Walton'ın iki senfonisinden biridir. Besteci eseri tamamlamakta zorluk çekmiş olsa da henüz bitmeden ilk seslendirilişi son bölüm olmaksızın 1934'te gerçekleştirilmiştir. Dört bölümden oluşan eserin tamamı ertesi yıl bütünüyle seyircilerle buluşturulmuştur. Eser, özellikle müzikal yapısıyla Sibelius etkisini göstermektedir. İngiliz bestecilerin en bilinen senfonileri arasındadır ve 1935'te ilk seslendirilişinden itibaren 21.yy'a kadar çok sayıda kaydı yapılmıştır.

Viyola Konçertosu

William Walton'ın 1929'da bestelediği Viyola Konçertosu ilk kez o yıl 3 Ekim'de, Londra'daki Queen's Hall'da Paul Hindemith'in solist olduğu ve şefliğini yine William Walton'un yaptığı Henry Wood Senfoni Orkestrası ile seslendirilmiştir (Tiernet, 1984). 1928 yılının son aylarında şef Sir Thomas Beecham, dönemin ünlü viyolacısı olan Lionel Tertis'in seslendirmesi için tıpkı Vaughan Williams ve Bax'ın yaptığı gibi Walton'ın da bir konçerto yazmasını tavsiye etti. Bir süre düşündükten sonra bu



tavsiyeye uyan Walton İtalya'nın Amalfi şehrinde, sadık arkadaşı ve destekçisi olan Sitwell ailesi ile kış geçirirken konçertoyu yazmaya başladı. Mektuplarında Aralık 1928'de konçerto üzerinde çok çalıştığını, Şubat 1929'da ikinci bölümü bitirdiğini belirterek konçertonun bugüne kadar bestelediği en iyi eser olabileceğini düşündüğünü yazdı.

Walton 1929'un bahar aylarında İngiltere'ye döndüğünde üç bölümü de titizlenerek tamamladığı bu konçertoyu Tertis'e gönderdi. Ancak Tertis eserin modern tarzı dolayısıyla çalmayı hemen reddetti fakat bir süre sonra Tertis hatasını kabul ederek otobiyografisine şöyle yazdı:

"Utanç ve pişmanlıkla itiraf ediyorum ki besteci bana ilk performansı teklif ettiğinde reddettim. ... Walton'ın tarzını takdir etmeyi öğrenmemiştim. Müzik dilindeki, şimdi çok mantıklı ve gerçekten de ana akım müzikte çok gerçek görünen yenilikler bana o zamanlar çok uçuk geldi. Bu konçertonun viyola literatüründe ne kadar güçlü bir kale olduğunu fark etmem zaman aldı" (Lloyd, William Walton, 2001).

Walton, Tertis'in konçertoyu çalmayı reddetmesinden dolayı o kadar hayal kırıklığına uğramıştı ki konçertoyu keman ve orkestra için yeniden düzenlemeyi düşündü. Bu konçertonun ilk seslendirilişinin Alman besteci ve viyola sanatçısı Paul Hindemith tarafından yapılması fikrinin kaynağı açık değildir. 1974 yılında anılarını yazan Tertis, bu konçerco için Hindemith'i önerdiğini yazsa da Walton, 1962'de BBC müzik bölümünden Edward Clark'ın fikir verdiğini hatırlamıştır. Clark orijinal notayı Hindemith'e göndermiş ve Hindemith ilk seslendirilişi yapmayı kabul etmiştir (Kennedy M. , 1989).

Hindemith'in ilk seslendirilişteki tekniği mükemmel olmasa da güçlü bir karakter, dolu bir ton ve yoğun bir duyguyla çalmıştır (Morin, 2002). Walton daha sonra Hindemith hakkında "tekniği harikulade ama sert ve ağır başlıydı, geldi ve çaldı" yazdı.

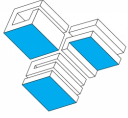
İlk seslendiriliş konserine katılan Tertis, konçertoyu reddetmekle hata yaptığını anladı ve kısa süre sonra çalışmaya başladı. Konçerto Eylül 1930'da Liège'deki Uluslararası Çağdaş Müzik Topluluğu festivaline seçildiğinde, solist Tertis, şef Walton idi. Tertis ilerleyen yıllarda bu konçertoyu beş kez daha farklı şefler ve orkestralar ile seslendirdi.

Konçerto, Walton'ı İngiliz müziğinde önemli bir besteci olarak kabul ettirdi ve uluslararası alanda önemli viyola sanatçıları tarafından defalarca kaydedildi. Walton, 1961'de konçertonun enstrümantasyonunu yenileyerek orkestral unsurları hafifletti.

1961'de Konçertonun Yenilenmesi

Walton, eserlerini ilk performanslarından sonra yenilemeyi seviyordu. 1961'de Viyola Konçertosu'nun orkestrasyonunu azaltarak üflemeli çalgıları üçlü gruplarda ikili gruplara düşürdü, bir trompet ve tubayı çıkardı ve bir arp ekledi (Walton, 2021). Yenilenmiş sürüm ilk olarak 18 Ocak 1962'de Londra'daki Royal Festival Hall'da, solist olarak John Coulling ve şefliğini Sir Malcolm Sargent'in yaptığı Londra Filarmoni Orkestrası ile seslendirildi.

Bu sürümdeki solo bölüm hakkında birtakım belirsizlikler vardır. Walton'ın eseri birçok kez birlikte seslendirdiği viyola sanatçısı Frederick Riddle, solo dizide bazı düzenlemeler yaptı. Walton'ın değişikliklerini onayladığını ve bunları yenilenen notaya dâhil etmeyi düşündüğünü anladı, ancak 1962'de yayınlandığında bu düzenlemelerin eklenmediğini gördü. James F. Dunham, 2006'da konçerto üzerine yaptığı bir çalışmada, Riddle'in düzenlemelerinin atlanmasını yayıncıların bir hatasına bağlamaktadır (Dunham, 2011).



Konçerto'da "Christabel'e" ithafı bulunur. (Walton'ın karşılıklı fiziksel etkilenmeye rağmen platonik bir dostluk kurduğu Bayan Henry McLaren). (Kennedy M. , 1989) Orijinal nota, pikolo, iki flüt, iki obua, korangle, iki klarnet, basklarnet, iki fagot, kontrfagot, dört korno, üç trompet, üç trombon, tuba, timpani ve yaylılar içindir (Walton, 2021). 1961 yenilemesi (1962'de yayınlanmıştır) iki flüt (biri çift pikolo), obua, korangle, iki klarnet (ikincisi çift basklarnet), iki fagot, dört korno, iki trompet, üç trombon, timpani, arp ve yaylılar için düzenlenmiştir. Konçertonun tam uzunluğu yaklaşık 25 dakikadır (Howes, The Music of William Walton , 1973).

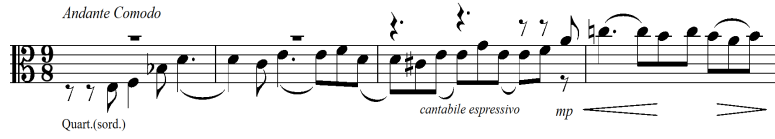
Michael Kennedy, Viyola Konçertosu'nun tasarımında Elgar'ın Viyolonsel Konçertosu'na benzediğini yazmıştır. Yavaş (ya da derin düşünceli) bir bölümle başlayıp ardından hızlı bir scherzo kısmının geldiğini ve en çok ağırlığı finalde yoğunlaştırdığını ifade eder. "İlk bölümün ana temasını hatırlatarak bir acıma duygusuyla sona erdiğini" belirtir (Kennedy M. , 1989). Diğer yazarlar Walton'un viyola konçertosunun, Prokofiev'in 1923'te yazdığı birinci Keman Konçertosu'ndan ve Hindemith'in 1927'te yazdığı Kammermusik No. 5'inden etkiler taşıdığını öne sürerler (Arad, 1989).

Eser coşku ve heyecanla karşılandı. Walton'ı İngiliz klasik müziğinin ilk sıralarına taşıdı. (Lloyd, William Walton, 2001) The Manchester Guardian'da Eric Blom, "Bu genç besteci doğuştan bir dahi" yazdı ve konçertoyu herhangi bir milletin son dönem müziğindeki en iyi şey olarak adlandırmanın cazip olduğunu söyledi. (Bloom, 1930) Bir müzik ekolü sayılan Sir Donald Tovey şöyle yazdı:

"Viyola için o kadar az konçerto var ki (başkalarını tanıyor olsam bile) bunun en iyisi olduğunu söylemek yeterli bir iltifat olamazdı. Herhangi bir viyola konçertosu bir ustalık eseri olmalı; ancak bana göre bu, herhangi bir enstrüman için en önemli modern konçertolardan biri ve bunu yaratabilen bir ses şairinden beklenenlerin sınırı olamayacağını görüyorum" (Tovey, 1936).

William Walton Viyola Konçertosu'nun 1. Bölümündeki Teknik Zorluklar

William Walton Viyola Konçertosu'nun 1. bölümü, oldukça yoğun ve zengin bir orkestra dokusuna sahiptir. Ölçü birimi 9/8'lik, andante "comodo" yani rahat bir yürüyüş temposunda ve metronom değeri noktalı dörtlüğe 52 olarak notada belirtilmiştir. Bu bölümde yaylı ve nefesler solo viyolanın melodi çizgisinde çoğunlukla yatay düzlemde hareket eden çizgisini sürdürerek la minör tonunda başlayan 1. temayı beraberce geliştirip 29. ölçüde tepe noktaya taşırlar. Orkestranın bıraktığı yerde ilk defa do telinde duyurulan re minör tonundaki 2. temayla orkestra ve solo viyola arasında ritmik soru cevaplar ve atışmalar devam eder. Bu yoğunluk içerisinde solo viyolanın orkestranın önünde parlak bir tonla ortaya çıkması başlıca teknik gereksinimdir. 1. bölüm melodik açıdan diğer bölümlere göre daha zengindir. Bölüm ilerledikçe 2. ana tema çift ses altılılarıyla bezenmiş olarak fa diyez minör tonunda duyurulur. Bölümün sonunda ise 2. ana tema la minör tonunda son kez duyurulup 1. ana temanın ilk sesleri olan la ve do seslerine atıfla altılı çift ses yapılmış biçimine bağlanarak çeşitlenir ve bölüm sonlanır. Bu çift sesler zorluk derecesi olarak yüksek bir seviyededir ayrıca ses renkleri ve melodi içinde ustaca yerleştirilmeleri bakımından Walton Viyola Konçertosu'nun ayırıcı bir özelliğidir. Bu bölümdeki bir diğer teknik zorluk, 1. ve 2. temaların la telinin üstünde, düzenli bir vibrato eşliğinde yayla şarkılanarak duyurulmasındaki teknik inceliklerdir. Hızlı ve tel geçişli pasajlar, yay senkopları bölümde sıklıkla yer alan zorluklardandır. Aşağıda öğrencilerin özellikle teknik olarak zorlandıkları bazı pasajlar için çalışma önerileri verilecektir.



Şekil-1: 1,2,3,4. Ölçüler



Şekil-2: Çalışma-1

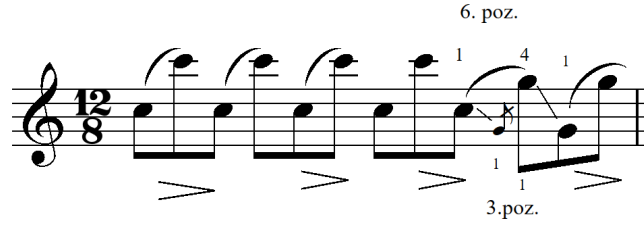
Şekil-1, 1,2,3,4. ölçüler, William Walton Viyola Konçertosu'nun viyola partisinin ilk 4 ölçüsünü örnekler. 'Andante comodo'[†] ifadesiyle birlikte noktalı dörtlük eşittir 52 metronom hızında çalınacağı notanın üstünde yazan bilgilerdir. Baştan 3. ölçünün son sekizliğinde viyola solo orkestradaki yaylıların eseri ilk duyuruşuyla birlikte hazırladığı temayı devralır. Tema, bestecinin de nota üstünde belirttiği gibi son derece şarkılı ve ifadeli bir dille çalınmalıdır. Ses yüksekliği mp (hafif-orta) seviyesinde olmalıdır. Besteci, 9/8'lik ölçüdeki bu müziği büyümlü ve çok açık bir tonlamada yazmıştır. Özellikle temadaki uzun sesler hiç bitmemecesine taşma hissi yaratacak kadar legato bir tavırla hareketli gruba bağlanır. Bu temadaki zorluk, melodiyi açık bir yay ve yoğun bir sesle çalarken 9/8'lik 3 döngülü salınım hareketini karakterize etmektir. Bu pasajda ayrıca bir diğer zorluk olarak uzun aralıklı ses atlamaları ve tiz seslerde devam eden temanın şarkılanmasıdır.

Şekil-2, Çalışma 1' de uzun notalar sekizlik olarak verilmiştir. Amaç, uzun notadan sonraki grubun girişini doğru zamana hazırlamaktır. Uzun olması gereken notalar kesildikten sonra yay ile ses çıkarmadan hareket devam ettirilirse, kol ağırlığı kontrol edileceğinden dolayı ses düzeyi ve rengi tasarlanabilir. Bu aşamada hareket halindeki sessiz yayı tellerin üzerine ağırca bırakıp tel üstünde ilerleterek ses düzeyi ayarlanabilir. Ayrıca çalışma sırasında vuruş başlarını belirtmek ritim açısından önemlidir. Yayla yapılan bu çalışmalar sırasında sol el parmakları tuşeyi kavrayarak kuvvetli basmalıdır. Seslerin temizliği açısından giriş teması öncelikle vibratosuz çalışılmalı daha sonra vibrato ses geçişlerinde kesilmeden uygulanarak çalışılmalıdır.



Şekil-3: 13. Ölçü

[†] Andante comodo: rahat bir yürüyüş temposunda.



Şekil-4: Çalışma-2

Şekil-3, 13. ölçü, 13. ölçüyü örnekler. 13. ölçü ve benzeri olan 17. ölçüsündeki zorluk, 6. pozisyonundan 3. pozisyona atarken parmak aktarımı olmamasından kaynaklıdır. Bu zorluk, 3. vuruşun son sekizliği olan do sesini re telinde 1. parmakla alırken, gene re telinde sol sesine 4. parmak uzatılıp sonrasında 3. pozisyona dönerek aşılabılır.

Şekil-4, Çalışma-2’de parmak ve pozisyon seçenekleri görülmektedir. Her iki seçenekte de sol elden basılı parmakla mesafe kontrolü yapılarak pozisyon atlaması gerçekleştirilip seslerin temizliği sağlanmalıdır.



Şekil-5: 19. ölçü



Şekil-6: 20-21. Ölçü

Şekil-5, 19. ölçü, Şekil-6, 20-21. ölçü, açık aralı ses geçişleri olan ölçüleri örnekler. Bu seslerdeki teknik olarak oluşan açık aralık-farklı tel pozisyon atlamasının yanı sıra, legato ve şiirsel bir söylemle çalınmaları gerekir. Çalışmaları aşağıda örneklenmiştir.

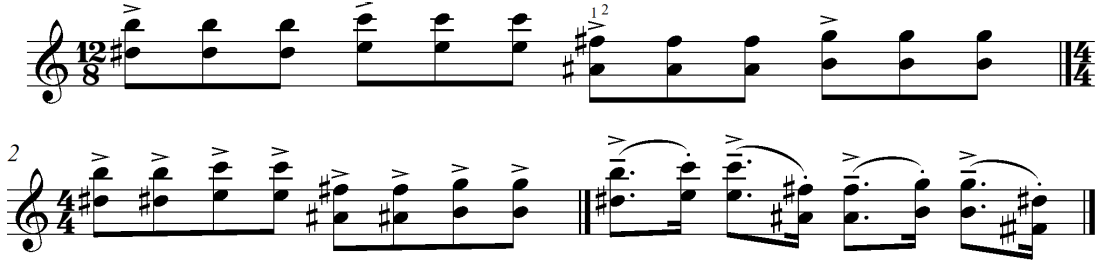


Şekil-7: Çalışma-3

Şekil-7, Çalışma-3’teki ölçülerde ses geçişleri temiz olmalıdır. Yukarıdaki örnekteki ses geçişleri glisando (kayma) işaretleri ile belirtilmiştir. Yazılı kaymalar yapılarak diğer teldeki tiz sese, bulunduğu pozisyon konumunda erişim sağlanır. Bu ölçülerdeki seslerin temiz olması ve ritmik doğruluk tamlandıktan sonra vibrato eklenerek akıcı bir yayla duyurulmalıdır.



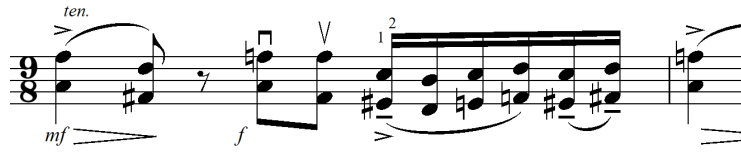
Şekil-8: 29. Ölçü



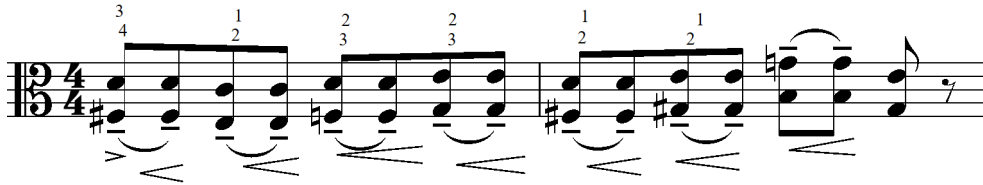
Şekil-9: Çalışma-4

Şekil-8, 29. ölçü, ana temanın gelişmesiyle çıkılan tepe noktasındaki 6'lı çift seslerin eserde ilk defa duyurulduğu yerdir. Bu ölçü ve devamındaki çift ses altılıları çok güçlü ve belirterek çalınmalıdır. 2. tema, bu ölçülerdeki yükseliş ve sonrasında gelen yatışma ile hazırlanacaktır.

Şekil-9, Çalışma-4, şekil 8'deki ölçü ve devamındaki pasajın çalıştırılma yöntemlerini gösterir. Güçlü çalınması gereken bu sesler, üçlü, ikili ve noktalı sekizlik-onaltılık ritim kalıplarıyla tekrarlanıp çalınarak yayla telde kavrama yapılması istenmiştir. Bu çalışmayı yaparken yay ses tekrarlarında eşit oranda kullanılmalıdır. Yayla teli kavramanın çalışma yöntemi şöyledir: çekerek ve iterek yay başlangıçlarıyla, yay tele konularak sabitlenir. Sonra kol ağırlığı tartılarak telin içine doğru yazılı ritim kadar hareket ettirilir. Bu sayede seslerin net ve temiz olması hedeflenmektedir.



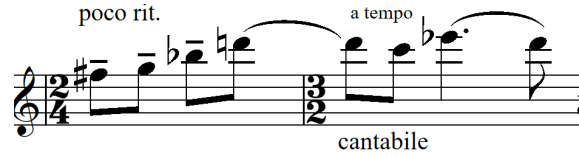
Şekil-10: 30. Ölçü



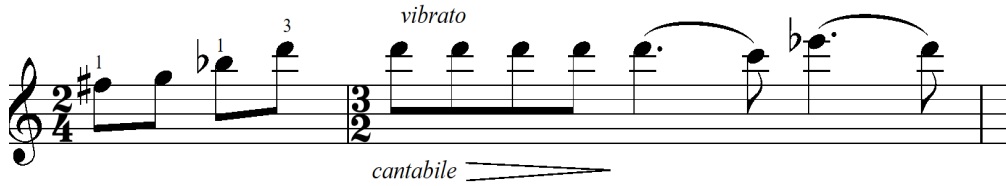
Şekil-11: Çalışma-5

Şekil-10, 30. ölçü, 1. temanın gelişerek tepe noktasına ulaştıktan sonra 2. temayı hazırlayan 6'lı çift seslerden oluşmuş ölçüyü örnekler. Do ve sol tellerinde çalınan bu altılı çift seslerde özellikle alttaki seslerde yürüyen fa diyez, fa natürel, fa diyez, sol diyez kromatik yapısını duyurma zorluğu bulunmaktadır.

Şekil-11, Çalışma-5, 30. ölçü için yapılması istenen bir çalışmadır. Çalışmaya göre, çift sesleri çalarken aksan yapılarak tel yayla kavranır ve çekilir itilir. Çekme ve itme sırasında seslerin yoğunluğunu korumak için ses yüksekliği artırılarak çalışma yapılır. Bu çift sesler, duyumun en zor olduğu ve en çok kol ağırlığı kullanılmasını gerektiren do ve sol tellerindedir. Bu nedenle çalışmada, kol ağırlığını kontrol ederek ses yoğunluğunu arttırmak için aynı yayda iki kere ağırlık bırakmayı gerektiren çizgili-bağlı yay karakteri tercih edilmiştir.



Şekil-12: 43,44. Ölçüler



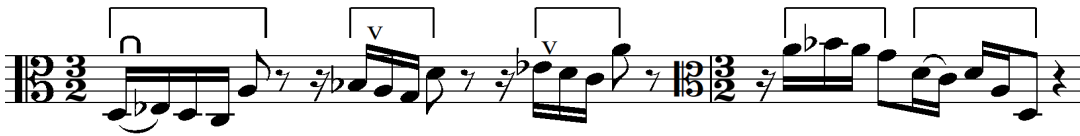
Şekil-13: Çalışma-6

Şekil-12, 43,44. ölçüler, 2.temanın 33. ölçüde ilk defa olarak do telinde espressivo yani yoğun ifadeli bir biçimde sunulmasından sonra 2. defa tekrarlandığı ölçüleri örnekler. 2. temanın bu ölçülerdeki tekrarı ilkinin aksine notada yazan cantabile ifadesiyle, bu pasajın şarkı söyler gibi çalınması gerektiğini belirtmektedir. Bu ölçülerdeki melodi, la telinin 5. veya 6. pozisyonunda çalınabilir. Buradaki zorluk, çıkıcı tiz sesler üstünde sesi yumuşatıp azaltırken, vibrato eşliğinde şarkılayıp yumuşak ve derinden gelen zarif bir ses üretmektir.

Şekil-13, Çalışma-6' da re sesinin tekrarlarıyla çalıcıya zaman tanıyarak ses yüksekliğinin düşürülmesi çalıştırılmaktadır. Ses yüksekliği istenen seviye ve yumuşaklığa eriştiğinde melodi çalmaya hazır olacaktır. Bu çalışmayı yaparken yayı tutan sağ elin ağırlığını telden azar azar alarak yayın akıcılığı sağlanmalıdır. Ayrıca bu pasaj için, geniş yay kullanılarak, sol elle devamlı ve ses geçişli vibrato çalışması yapılması gerekmektedir.



Şekil-14: 46. Ölçü



Şekil-15: Çalışma-7

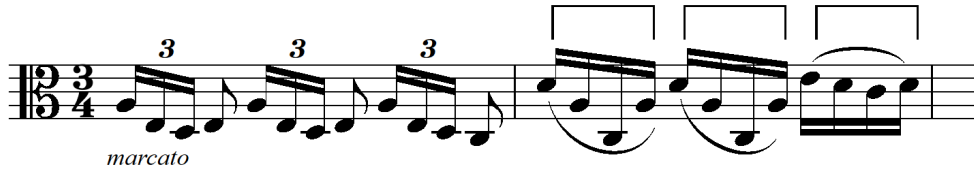
Şekil-14, 46. ölçü, 2. temanın bağlandığı, 16'lık ses grupları ve 4'lük notaların bu gruplara bağlanarak senkop oluşturduğu yeni bir yapının başladığı ölçüdür. Bağlı ve ayrı yay karakterlerinin ardıl bir biçimde kullanılmasına ek olarak senkopların da olması bu pasajdaki zorluk içeren unsurlardır.

Şekil-15, Çalışma-7'de, grüplama çalışmaları görülmektedir ve 46. ölçüyle 56. ölçüler arasındaki pasajlar için uygulanmalıdır. Bu çalışma, her grubu aksanlı bir başlangıçla çaldıktan sonra durarak yayı kontrol etmeyi hedeflemektedir. Çalışmayı yaparken, yazılı eserlerde sağ kolun tam olarak hareketi kesmesi gerekmektedir. Çalışmada istenen, denge sağlamak, küçük hareketlerle telde

kalarak uzun notayı taşırmadan, doğru bir zamanlamayla bir sonraki gruba geçmektir. Çalışmadaki kesitler, çalışma tamamlandıktan sonra birbirine yapılandırılmalıdır. Farklı yay karakteri ve aksanların bir arada harmanlandığı bu pasajda sağ kolun bu değişikliklere çabuk tepki vermesini sağlamak çalışmanın amacıdır. Pasaj, yayın alt yarısında çalışılmalıdır.



Şekil-16: 57, 58, 59. Ölçüler



Şekil-17: Çalışma-8



Şekil-18: Çalışma-9

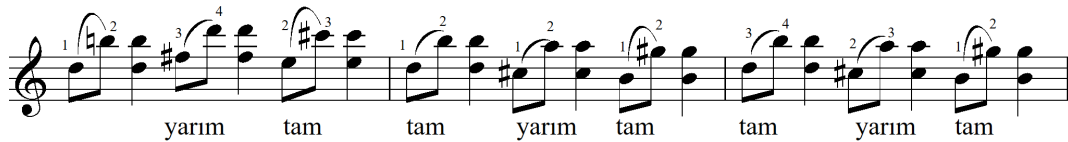
Şekil-16, 57, 58, 59. ölçüler, 69. ölçüye kadar süren bu pasajın ilk üç ölçüsünü örneklemektedir. William Walton Viyola Konçertosu'nun 1. bölümündeki en kıvrak ve zor kısımlardan biri olan bu pasaj, 16'lık 4'erli nota gruplarından oluşur. Notada bu ölçüler için 138 metronom hızında çalınacağı yazmaktadır. Hızından dolayı do teliyle la teli arasında süren tel geçişleri bu pasajı zorlaştıran etkenlerdendir. Pasaj, la, re ve fa ses başlangıçlarıyla ilk üç ölçüde tel geçişli 1 ölçülük döngülere sahiptir. Nispeten kolay başlayan bu üç ölçüden sonra sırasıyla, si, do diyez, re ve si seslerini pedal ses olarak alan inici ve çıkıcı hareketlerle bütün telleri dolaşan 2 ölçülük 4 döngü müziği renklendirir. Oldukça görkemli ve bir o kadar da çalınırken zorluk yaratan bu ölçüleri çalarken sol el, sağ el dengesini kurmak ve yayla hızı kontrol etmek gerekmektedir. Tel geçişlerinde yayı güçlü ve kıvrak bir biçimde diğer tele döndürebilmek için tel geçişlerinde aksan yaparak çalışılabilir. Ayrıca pasaj içinden döngüler seçilerek alınacak nefeslerle kontrol sağlanabilir.

Şekil-17, Çalışma-8' de iki farklı çalışma örneklendirilmiştir. Birinci ritmik grup, yayı durdurarak çalışmak içindir. Amacı, bütün pasajı öğrenip pekiştirebilmek, sol el parmaklarının yerleşmesi ve tel geçişlerinin güçlenmesini sağlamaktır. Bu çalışmayı pasajın bütün ölçüleri için yaparken grupların son notaları kısa çalınarak yay kaldığı yerde durdurulmalıdır. İkinci çalışma ise ayrı olan 16'lık grupları bağlayarak çalışmaktır. Bunun amacı da pasajı dörderli gruplar halinde öğrenerek, sağ ve sol elin kontrolünde kolaylık sağlamaktır. Pasaj, yayın alt yarısında çalışılmalıdır.

Şekil-18, Çalışma-9, 57. ölçüde başlayan hızlı pasajın 2 ölçülük döngülerinin ilki üzerinde verilen bir gruplama çalışmasıdır. Bu çalışma, 1, 2, 3, ve 4. aşama grup çalışmalarıyla döngüyü tamamlatarak inici ve çıkıcı hareketlerde kesinlik sağlamayı amaçlamaktadır. Ayrıca İşaretli gruplar arasında, yayı durdurup bir miktar bekleyerek çalışmak ve grup başlarını aksanlamak yay üzerinde kontrol sağlanmasına katkı verecektir.



Şekil-19: 89, 90. Ölçüler



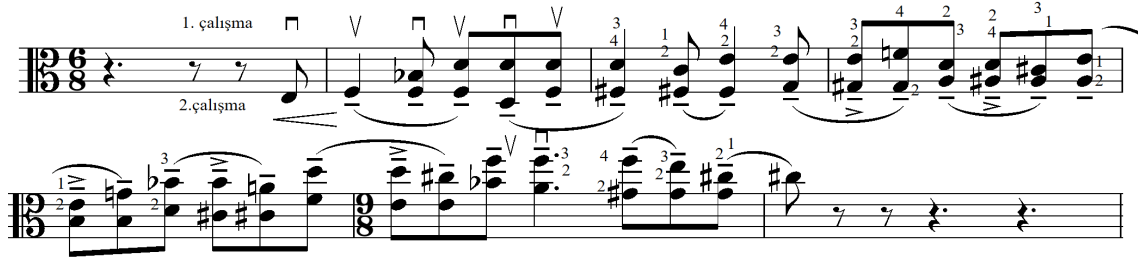
Şekil-20: Çalışma-10

Şekil-19, 89,90. ölçüler, çift ses altılılarından oluşmuş, 81. ölçüde başlayan pasajın en zor iki ölçüsünü örnekler. Zorluk derecesi çok yüksek olan bu pasaj, 81. ölçüde orkestranın viyolaya devriyle çok zarif bir 3/4'lük ölçü birimindeki melodiyle başlar. Bu melodi 2. temanın fa diyez minör tonundan duyurulmuşdur ve altılı çift seslerle örülmüştür. Melodi başlarken önce la telinde başlar ve iki vuruş sonra re teli eklenir. Duyum açısından çok yumuşak ve hassas çalınması gereken bir pasaj olması, bunu çift seslerle işlemek açısından zorlayıcıdır. 89. ölçüye gelindiğinde çift sesler la ve re telinde 5. pozisyona ulaşmıştır. Bu ölçüde altılı çift seslerle inici bir hareket başlar ve 92. ölçüde cümle son bulur. Özellikle 5. pozisyondaki çift sesler temizlik açısından bir hayli zorluk yaratmaktadır. Çift seslerle akan bu melodinin temiz duyumu açısından ilk olarak bu pasajın melodisi tek sesli olarak la telinde şarkılanarak çalınmalıdır. Ardından yumuşak ve akıcı dokunuşlarla kullanılan yayla elde edilecek melodi yürüyüşüne re telindeki sesler eklenmelidir.

Şekil-20, Çalışma-10, re ve la telinin 5. pozisyonunda başlar. Çift sesleri önce ayırıştırıp sonra birleştirme yöntemiyle çalıştırarak seslerin temiz tınlanmasını hedefleyen bu çalışmayı yaparken sol el parmakları tuşeye doğru bakarak bulunduğu pozisyondaki ses perdelerini kavramalıdır. Pozisyon geçişlerinde de kavrama ve tutunma, tam-yarım perde hesabıyla uygulanmalıdır. Büyük, küçük altılı çift sesler, 1-2, 2-3 veya 3-4 numaralı parmaklarla çalınır ve bu parmakların birbirlerine göre açıları tuşede tam ve yarım perde oluşturur. Bu pasajı çalışırken, çift sesli altılıları sırasıyla yarım ve tam şeklinde ezberlemek pasajı temiz çalmak açısından faydalı olacaktır. Bu çalışma pasajın tamamı için uygulanmalıdır.



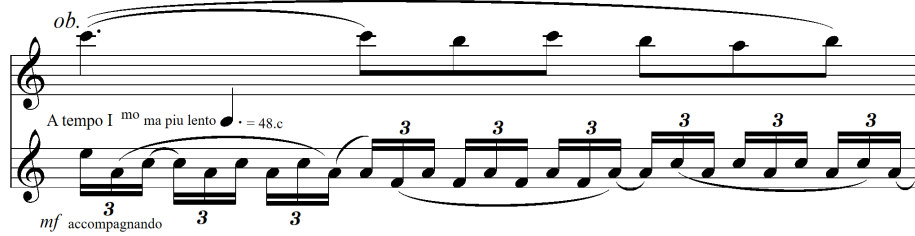
Şekil-21: 143, 144, 145. Ölçüler



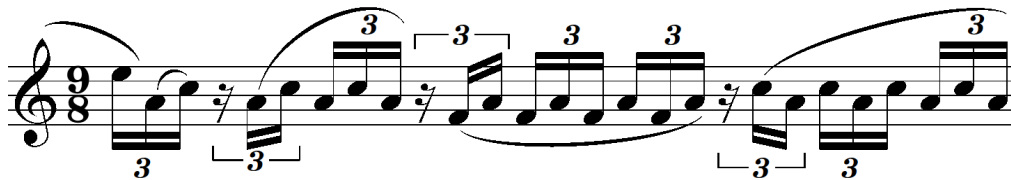
Şekil-22: Çalışma-11

Şekil-21, 143,144, 145. ölçüler, 36 ölçülük orkestra bölümünden sonra viyolanın 6 ölçülük küçük sayılabilen kadans geçişinin başlangıcını örneklemektedir. 6/8'lik ölçü biriminde ve geniş çalınması istenen bu ölçüler, yazıya bağlı kalınarak daha serbest çalınabilir. Nota yazısında da görüldüğü gibi buradaki ölçülerde birbirine paralel yürüyen iki ayrı hat vardır. Bu iki ayrı hat, do telindeki ilk hareketle başlar ve 148. ölçüde, la telindeki hareketin son sekizliği olan do diyez sesinin solo obuanın altında duyulmasıyla sonlanır. 6 ölçü boyunca her duran sese karşı bir diğeri hareket ederken ses yüksekliği ve pasajdaki gerilim artmaktadır. Bu ölçülerdeki zorluk, bu iki ayrı hattı ortaya çıkararak oluşan çift sesleri temiz basmak ve iki ayrı hatta güçlü ve zayıf zamanda sırayla değişen sesleri doğru bir okumayla çalmaktır. Buradaki yapıyı ortaya çıkarabilmek için pasajı çalışırken bütün sekizlikleri ayırarak yayın alt yarısında çalınması önerilir. Değişen ses hatlarının başına aksan yapılmalıdır.

Şekil-22, Çalışma-11'deki çalışma örneği iki aşamalıdır. 1. çalışma notada yazdığı gibi ayrı yaylarla ve yayın alt yarısında yapılmalıdır. 2. çalışmaya sesleri bağ içinde keserek yapılmalıdır. Bu çalışmalarla notaların değişim yerleri pekiştirilip, anlayarak çalma kolaylaşacaktır. Yayıdaki zayıf zamanda olan değişikliklerden kaynaklı zorluklar 2. çalışma uygulanarak giderilecek ve yazıdaki 3'lü senkop salınımı ortaya çıkarılacaktır.



Şekil-23: 149. Ölçü



Şekil-24: Çalışma-12

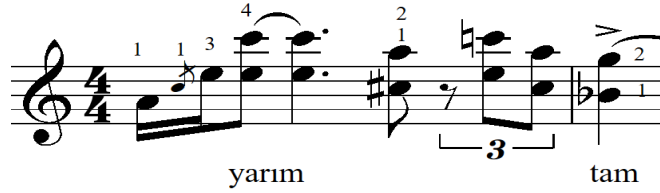
Şekil-23, 149. ölçü, viyola solonun obua soloya eşlik ettiği 8'lik notaların her birinin içine yerleşen 16'lık üçleme nota gruplarını örnekler. Bu pasajda obua solo, viyolanın eserin en başında noktalı sekizliğe 58 metronomda seslendirdiği 1. temayı, notada belirtildiği üzere biraz daha yavaş bir tempoda seslendirmeye başlar. 1. tema, orkestrada flüt ve kemanlarla devam ederken viyola 8 ölçü

boyunca üçlemelerle oluşan figürlerle eşlikte kalır. 149. ölçüde, viyolanın kadansından sonra başlayan bu üçlemeler zayıf zamanda yay değiştirilmesinden dolayı birliktelik açısından zorluk oluşturmaktadır.

Şekil-24, Çalışma-12'deki örnekte zaman bağı olan notalar es konularak kısa kesilmiştir. Örnekteki ritimle çalışılması halinde, bu figürleri çalarken uzun notada taşarak gecikmenin önüne geçilecektir.



Şekil-25: 160. Ölçü



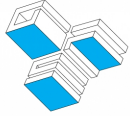
Şekil-26: Çalışma-13

Şekil-25, (160. ölçü), viyolanın 1. bölümünün 158. ölçüsünde son kez duyurduğu 2. temanın 1. temaya bağlandığı ölçüdür. Bu ölçüde 1. temanın la ve do sesleri, eserin kendine has bir havayla tınlayan altılı çift seslerinin tiz seslerde eklenerek işlenmesiyle bölümü sona erdirecek bir harekete evrilir. Buradaki zorluk, la ve re telinde 5. pozisyona ulaşış temiz seslerle zarif bir doku elde etmektir.

Şekil-26, Çalışma-13'te verilen örnek, atlanacak olan pozisyonun başına 1. parmakla tutunarak geçmeyi çalıştırmaktadır. Sol el tuşeyi kavramalı ve parmaklar pozisyon üstünde durmalıdır. Geniş yay kullanılmalıdır. Bu pasaj ve devamındaki çift sesler için daha önce verilmiş olan çift ses çalışmaları uygulanmalıdır (Bkz: Şekil-20 Çalışma-10).

Sonuç

William Walton Viyola Konçertosu'nun ustalık sınıfı bir konçerto olduğu tespit edilmiştir. Bu konçertonun, öğrencilerin müzikal ve teknik gelişimlerine katkı sağlayarak profesyonel müzik hayatına hazırladığı belirlenmiştir. Walton'ın hayatı ve eserleri incelenerek, Walton Viyola Konçertosu'nun doğuş hikayesi, o dönemde yaşamış olan virtüöz derecedeki viyola solistlerinin varlığına bağlanmıştır. Bu konçertonun yazıldığı dönemden günümüze ulaşan konçertolar arasında, orkestra giriş sınavları gibi seçmelerde de zorunlu parçalardan biri olma ayrıcalığını edindiği için önemi vurgulanmıştır. Bütün bunların sonucunda, bu konçertonun viyola repertuarı ve eğitim alanındaki önemine vurgu yapılarak, viyola öğrencileri için değeri belirlenmiştir. Bu değerdeki bir yapıtı ustaca çalmak gerekliliği ortaya çıkmış ve viyola öğrencilerinin hayatlarında önemli rol oynayabilecek bu konçertoyu çalarken karşılaştıkları teknik zorlukları aşmaya yardımcı olabilecek, konçertonun 1. bölümünden alınan pasajların seçildiği çalışma kılavuzu düzenlenmiştir.



Diğer eserlerinin bazıları şöyledir:

Opera	1947–1954	Troilus and Cressida,
Opera	1967	The Bear, An Extravaganza,
Bale	1935	The First Shoot,
Bale	1940	The Wise Virgins,
Bale	1943	The Quest,
Film müziği	1934	Escape Me Never (1935),
Film müziği	1936	As You Like It (1936),
Film müziği	1937	Dreaming Lips (1937),
Film müziği	1938	Stolen Life (1939),
Film müziği	1941	Major Barbara (1941),
Film müziği	1941	The Next of Kin (1942),
Orkestra	1921	Dr. Syntax, Pedagogic Overture,
Orkestra	1921–1926	Façade, Suite No. 1,
Orkestra	1938	Façade, Suite No. 2,
Orkestra	1924–1925	Portsmouth Point, Uvertür ve aynı zamanda 4 el piyano için,
Orkestra	1926	Siesta küçük orkestra, 4 el piyano için düzenlenmesi 1928,
Orkestra	1932–1935	Senfoni No. 1 in Sib minör,
Orkestra	1959–1960	Symphony No. 2,
Orkestra	1937	Crown Imperial, A Coronation March Passacaglia: Falstaff'ın Ölümü Toccatà,
Konçerto	1926–1927	Senfoni Konçertant piyano ve orkestra,
Konçerto	1928–1929	Viyola Konçertosu,
Konçerto	1938–1939	Keman Konçertosu,
Konçerto	1956	Çello Konçertosu,
Oda Müziği	1919, 1921	Piyanolu Kuartet,
Oda Müziği	1919–1922	Yaylı Kuartet No. 1,
Oda Müziği	1944–1947	Yaylı Kuartet No. 2 La minör,
Oda Müziği	1982	Düet, Obua ve Keman için,
Koro	1916	The Forsaken Merman, Kantat,
Koro	1916	A Litany, Motet,
Koro	1966	Missa Brevis,
Koro	1970	All This Time, Carol.

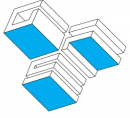
Kaynakça

Arad, A. (1989). Walton as Scapino. *Strad* 100(1186), 137-141.

Avery, K. (1947). William Walton. *Music and Letters*, 28(1).

Bloom, E. (1930, Ağustos 22). A Fine British Concert. *The Manchester Guardian*. Londra, İngiltere: *The Manchester Guardian*.

Dunham, J. (2011). The Walton Viola Concerto: A Synthesis. *Journal of the American Viola Society*, 1(22).



- Griffiths, P., & Dibble, J. (2010, Eylül 27). Sir William (Turner) Walton. The Oxford Companion to Music. Oxford, İngiltere: Oxford Music Online.
- Howes, F. (1965). William Walton's Music. Oxford University Press.
- Howes, F. (1973). The Music of William Walton. Oxford University Press.
- Kennedy, M. (1989). Portrait of Walton. Oxford: Oxford University Press.
- Kennedy, M. (2008, Mayıs). Sir William Turner Walton (1902-1983). Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press.
- Kiremitci, A. P. (2024). Obua Eğitiminde 6 Modern Çalma Tekniği ve Çalışma Önerileri. D-Sanat (8).
- Lloyd, S. (2001). William Walton. İngiltere: Boydell & Brewer.
- Lloyd, S. (2002). William Walton: Muse of Fire. Woodbridge: Boydell.
- Morin, A. (2002). Classical Music: The Listener's Companion. Backbeat Books.
- Sözer, V. (1996, mart). Müzik. Ansiklopedik Sözlük. İstanbul, Türkiye: Remzi Kitabevi.
- Tiernet, N. (1984). William Walton: His Life and Music. London : Robert Hale.
- Times, T. (1966, Şubat 9). William Walton. William Walton. İngiltere: The Times.
- Tovey, D. F. (1936). Essays In Musical Analysis Vol. III Concertos. Oxford University Press.
- Walton, W. (2021, Temmuz 12). Concerto for Viola and Orchestra . Revised 1962 Version. Oxford, İngiltere: Oxford University Press.

İnternet Kaynakları

- Petrocelli,P.(2008).www.culturekiosque.com. İnterviwe With Lady Susana Walton
http://www.culturekiosque.com/klassik/intervie/william_walton213.html, Erişim Tarihi: 25.08 2024,
- Wikipedia, William Walton https://en.wikipedia.org/wiki/William_Walton, Erişim Tarihi: 24.08.2024
- Wikipedia, Compositions of William Walton
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_William_Walton, Erişim Tarihi 24.08.2024

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Sir William Walton, Fotoğrafçı bilinmiyor.
<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/apr/01/symphony-guide-william-walton-first>
- Görsel 2: Sir William Walton ve Eşi Susana Walton Associated Newspapers / Daily Mail / Rex Features
<https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-obituaries/7507086/Lady-Walton-obituary.html>

Tüm şekiller yazar arşivinden alınmıştır

Tüm çalışmalar yazar tarafından yazılmıştır.