

Baş Editör

Derya KARABURUN DOĞAN
İnönü Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Malatya, Türkiye

Bölüm Editörleri

Şakir Orçun AKGÜN
İnönü Üniversitesi, Türkiye

Serdar MUTLU
İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Malatya, Türkiye

İngilizce Dil Editörü

Kaan GÜNEY
Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye

Türkçe Dil Editörü

Seda GÜLLER
Maltepe Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Yayın Kurulu

Robert ELLIOTT
Tennessee State University, Amerika Birleşik Devletleri

Mahir MAK
Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sakarya, Türkiye

Hayri AKBUDAK
İnönü Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Malatya, Türkiye

Danışma Kurulu

Ünal İMİK
İnönü Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Malatya, Türkiye

Gülçin YAHYA KAÇAR
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ankara, Türkiye

Mehmet Safa YEPREM
Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Mustafa Hilmi BULUT
Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Sivas, Türkiye

Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye

Sabri YENER
Ordu Üniversitesi, Türk Müziği Bölümü, Ordu, Türkiye

Yüksel GÖĞEBAKAN
İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Malatya, Türkiye

SEVDALINKA IN BOSNIA-HERZEGOVINA MUSIC; ORIGIN, HISTORY AND FUNDAMENTAL CHARACTERISTICS

Faruk MEHİNAGIÇ¹
Ömer TÜRKMENÖĞLU²

Abstract

With the conquest of Bosnia-Herzegovina by the Ottomans in 1463 and the acceptance of Islam by the Bosnians, cultural interaction between Turks and Bosnians began. Having remained under Ottoman rule for over 500 years, Ottoman culture and social life had a profound impact a Bosnia and Herzegovina's society and culture. It is also possible to see this effect in the anonymous sevdalinka songs. Sevdalinks are a genre of folk music unique to Bosnians within the Balkan regions. It has gained the status of the most important folk music in Bosnia-Herzegovina music to date and has increasingly inspired many types of music.

This study aims to present the origin, historical development and fundamentals characteristics od sevdalinka songs collectively and to the provide researcers with comprehensive researchers with comprehensive information on the subject. There are a limited number of Turkish resources on sevdalinka in Turkey. In this context, it is thought that this article, which is an original study, can contribute to the Turkish academic literature and the promotion of this type of music.

In this context, in order to reach the required information, qualitative research method was used, which uses qualitative data collection techniques such as observation, interview and document analysis. Qualitative document analysis technique was used to determine the situation.

Keywords: Sevdalinka, Music of Bosnia and Herzegovina, Folk Music.

BOSNA-HERSEK MÜZİĞİNDE SEVDALINKA; KÖKENİ, TARİHİ VE TEMEL ÖZELLİKLERİ

Özet

Bosna-Hersek'in 1463 yılında Osmanlılar tarafından fethedilmesi ve Boşnakların islâmiyeti kabul etmesiyle birlikte Türkler ile Boşnaklar arasında kültürel etkileşim başlamıştır. 500 yıldan uzun bir süre Osmanlı İmparatorluğu idaresinde kaldığı için Osmanlı kültürü ve toplum hayatı, Bosna-Hersek toplum hayatı ve kültüründe derin etkiler yaratmıştır. Anonim özelliğe sahip sevdalinka şarkılarında da bu etkiyi görmek mümkündür. Sevdalinka, Balkan coğrafyasında sadece Boşnaklara özgü bir müzik türüdür. Bugüne kadar Bosna-Hersek müziğinde en önemli halk müziği statüsünü kazanmış ve giderek daha çok müzik türüne ilham verir hale gelmiştir.

Araştırmamızda; sevdalinka şarkılarının kökeni, tarihi gelişimi ve temel özelliklerini birarada ortaya koymak ve araştırmacılara konu ile ilgili toplu bilgi vermek amaçlanmıştır. Türkiye'de sevdalinka konusunda sınırlı sayıda Türkçe kaynak bulunmaktadır. Bu bağlamda özgün bir çalışma olan makalenin Türk akademik literatürüne ve bu müzik türünün tanıtımına katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Bu kapsamda ihtiyaç duyulan bilgilere ulaşmak amacıyla *gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı* nitel araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Durum saptamasına yönelik olarak nitel boyutta doküman analizi tekniğinden yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sevdalinka, Bosna-Hersek Müziği, Halk Müziği.

¹ Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Sorumlu Yazar E-Posta: mehinagicfaruk@gmail.com/: DOI: 10.22252/ijca.1688016.

² Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı.

1.Giriş

Her ülkenin kendi yaşantısına ait çeşitli duyguları konu alan ulusal müzikleri vardır. Türkiye’de Türkü, Arjantin’de Tango, Bosna-Hersek’te Sevdalinka vb. buna örnek olarak verilebilir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun, Bosna’yı fethiyle Boşnaklar İslamiyet’i kabul etmiştir. Türk kültürü ve İslam dininin etkisiyle Boşnak toplumunun sosyokültürel yapısında önemli değişimler olmuştur. Değişen hayat şekli edebi ürünleri de etkilemiş ve anonim bir tür olan sevdalinkalar bu etkileşimin sonucu ortaya çıkmıştır (Iyyiol & Çatović, 2012: 262).

Balkan Yarımadası’nda birbirine benzer dil ve kültürlerde birçok toplum yaşamaktadır. Sevdalinkalar, Müslüman Boşnak halkının kültürel ve sanatsal ürünleridir.

Anonim halk ürünleri olan sevdalinkalar; aşkı, hüznü, acıyı, kafiyeli şekilde ifade etmiş, armonili söyleyişleriyle insanların belleklerinde kolayca yer edinmişler (Bayram, 2015: 118) Şarkıların konularını; sadece karasevda değil, vatan aşkı, doğa aşkı gibi konular oluşturmaktadır.

Bosna-Hersek müzik kültüründe yaklaşık 600 yıllık bir geçmişe sahip olan sevdalinka; “ezgisel ve ritimsel açıdan Türk müziğinden etkilenmiş ve Türk müziğine ait makamları ve ritim yapılarını kullanmıştır. Yugoslavya döneminde batı ezgileri ve ritim yapılarından da türü etkilenmiş ve özellikle vals ritmi 3/4 kullanılmıştır” (Uluçay,2022: 436).

Araştırmamızda; Bosna-Hersek toplumunun müziği içerisinde özel bir yeri olan sevdalinkaların kökenini, tarihi gelişimini incelerken aynı zamanda temel özelliklerini de ortaya koymak amaçlanmıştır. Türkçe kaynakların sınırlı olması nedeniyle gerek internet gerekse kütüphane ortamında yapılan araştırmalarla; sevdalinka konusunu detaylı incelediği bilinen Boşnak yazarların makale, kitap vb. kaynakları da araştırılarak ilgili bölümler Türkçeye çevrilmiştir.

2.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı; Bosna-Hersek toplumunun müziği içerisinde özel bir yeri olan sevalinkaların; kökenini, tarihsel gelişimini incelemek ve temel özelliklerini ortaya koymaktır.

Bu çalışma; altı asır boyunca Boşnak halkının aşkları, hüznüleri ve hasretleri gibi duygularını ifade ettikleri sevdalinka şarkılarının kökeni, tarihi gelişimi ve temel özelliklerini birarada ortaya koyması ve araştırmacılara konu ile ilgili toplu bilgi vermesi bakımından önemlidir. Ayrıca çalışma özgün bir çalışma olup Türkiye’de sevdalinka konusunda sınırlı sayıda Türkçe kaynak bulunmaktadır. Bu bağlamda makalenin Türk akademik literatürüne ve bu müzik türünün tanıtımına katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

2.1.Yöntem

Bu çalışmada; nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmayı, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür (Karataş, 2015: 63).

Araştırma konusu hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilerek, veri sağlanmasına doküman analizi denilmektedir. Araştırmacıya zaman ve kaynak tasarrufu sağlayan bir yöntemdir (Karataş, 2015: 72).

Bu kapsamda; araştırma konusu ile ilgili teorik bilgilere kütüphane ve internet ortamından tarama yoluyla ulaşılmıştır. Konu ile ilgili ulaşılan belgeler doküman analizi tekniğinden yararlanılarak analiz edilmiş ve makale hazırlanmıştır. Sınırlı sayıda Türkçe kaynak olması dikkate alınarak konu hakkında uzman olduğu bilinen Boşnak yazarların makale ve kitaplarına ulaşılmış, ilgili bölümler Türkçeye tercüme edilmiştir. Bu şekilde konusunda uzman bu kişilerin çalışmalarının da Türk akademik dünyasında tanınmasına katkıda bulunulduğu değerlendirilmektedir.

3. Sevdalinkanın Tanımı ve Tarihçesi

MS 2. yüzyılda Bergamalı Galem, kanı; kan lenf, safra ve kara safra olarak dörde ayırmıştır. Bu dönemde bir insanın sağlıklı ya da hasta olmasının, bunların vücuttaki miktarına bağlı olduğuna, kara safra olarak adlandırılan miktarın az olmasının depresyona, üzgün ruh haline ve melankoliye neden olduğuna inanılmaktadır. Kara safra kelimesi için Arapça tercümesi kullanılmıştır. Yani sevdah, hüznü bir ruh hali ve melankoliye neden olan kara safra olarak da tercüme edilebilir ki bu da bugün bildiğimiz sevdalinkanın ana belirleyicilerinden biridir (Ljubić, 2019: 3).

“Sevdalinka; Arapçadan Türkçeye, Türkçeden Boşnakçaya geçen, “Sevda” kelimesinden türemiştir. Sevda; “Aşk, sevgi; aşırı sevgiden doğan bir çeşit hastalık, istek, heves, arzu” (Devellioğlu, 2008: 946) anlamına gelmektedir. Sevda kelimesi Boşnakça’da, Türkçe anlamıyla özdeş olarak; sevdah/sevdah şeklinde kullanılmaktadır. Sevdalinka, “Boşnakça aşk şarkıları” anlamına gelmektedir” (Škaljić, 1966: 561-562’den akt. İyiyol & Čatović, 2012: 248).

Sevdalinka, Müslüman Boşnaklara özgü anonim bir tür olup aynı ülkede yaşayan ve aynı dili konuşan Sırp ve Hırvatların kültüründe görülmemektedir.

Bugünkü Bosna-Hersek toprakları 1463’ten 1878’e kadar Osmanlı İmparatorluğu toprakları olup bu durum, bölgenin sadece kültürünü değil aynı zamanda müziksel açıdan gelişimini de önemli ölçüde etkilemiştir. Sevdalinkanın kökeni, ne zaman başladığı kesin olarak belirlenememekle birlikte 16. yüzyılın başlarında gerçekleştiği varsayılmaktadır.

Yazılı bir kaynakta ilk olarak 1574 yılında Hırvat yazar, *Luka Botić*, Adil isimli Müslüman Boşnak delikanlının Marija isimli Hristiyan genç kıza olan aşkını dile getirdiği sevdalinkadan bahsetmiştir. Bu sevdalinka altı dizedir ve onlu hece vezniyle yazılmıştır (Maglajlić, 2006: 5-6).

Bir süre Bosna-Hersek’te yaşamış olan Rus tarihçi *Aleksandar F. Giljferding*, Hersek’te Stolac şehrinin kaymakamı Hamza Bey Rizvanbegović’in konağında akşamları tambur eşliğinde sevdalinka söylendiğini belirtmiştir. *Fransisken Antun Knežević* 1870 yılında “*Bosna’daki Evlenme Adetleri*” isimli kitabında; Türk erkeklerin kız evine girmelerinin yasak olduğunu bu nedenle kızların akşamları pencere önüne geçip sevdalinka okuduklarını, erkeklerin ise onlara tambur ile karşılık verdiğini yazmıştır (Maglajlić, 2006: 10-15).

Vuk S. Karadžić, 1814 yılında yazdığı “*Küçük Slaven-Sırp Halk Şiiri Kitabı*”nda bazı sevdalinkalardan bahsetmiş ve bu şiirleri “*Muhammed’in dinine inanan Sırpların şiirleri*” olarak tanımlamıştır (Maglajlić, 2006, 11-13).

“Tuga za dragim” şarkısı 18. yüzyıla ait Erlagen el yazmasında bulunan kayıtlı ilk Sevdalinka şarkısı olarak kabul edilmektedir. Munib Maglajlić (1983) bu şiirin yaratıldığı ortam ve zamanı incelediğinde sözlü Boşnak edebiyatının ve genel olarak halk sanatının en önemli türlerinden biri olan sevdalinkada, Doğu kültüründen izler olduğuna dikkat çekmektedir (Prkić-Palavra & Pehlić, 2021: 207).

1894 yılında bu ülkeden geçen Ferde Hefe, meyhanelerde halka açık olarak enstrüman eşliğinde adı daha sonraları sevdalinka olan aşk şarkılarının söylendiğinden bahsetmiştir (Efendić 2015’den akt. Prkić-Palavra & Pehlić, 2021: 206).

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun Osmanlı İmparatorluğu yönetimindeki Bosna vilayetini işgal ettiği 1878 yılına kadar sevdalinkanın altın çağını yaşadığı düşünülmektedir. Bu tarihten sonra batı kültürünün etkisiyle değişim göstermeye başlamıştır. Bununla birlikte; birçok yazarın sevdalinka şarkıları, orijinal sanatsal kimliğine sadık bir şekilde korumaya çalışılmıştır.

Balkan etkilerini içinde barındıran çok çeşitli motif ve türlerin karışımı olan sevdalinka; çok uzun bir geçmişe sahiptir. Bosna’nın en ünlü ve geleneksel müziği olup Bosna ve Hersek, özellikle geleneksel müziğine sahip çıkan, günümüzde hala yaşatan sayılı ülkeler arasında yer almaktadır.

4.Bosna-Hersek Müziğinin Gelişim Süreci

Bosna ve Hersek, özellikle geleneksel müziğine sahip çıkan, günümüzde hala yaşatan sayılı ülkeler arasında yer almaktadır. Bosna’nın en ünlü müziği sevdalinkadır. Bosna’nın geleneksel müziği olan bu şarkılar, Balkan etkilerini içinde barındıran çok çeşitli motif ve türlerin karışımıdır. Sevdalinka; çok uzun bir geçmişe, duygusal ve melankolik bir atmosfere sahip aşk şarkısı olarak tanımlanabilir. Bu aşk iki cinsin birbirine duyduğu aşkın yanında, vatan aşkı, hasret ve doğa aşkı gibi olayları yansıtmaktadır.

Bosna-Hersek’te müziğin gelişimine öncülük eden eserler azken 19. yüzyıl başlarında yeni eserler meydana getirilmeye başlanmıştır.

“Bosna-Hersek müziğinin gelişimi beş ayrı dönemde incelenebilir:

1. Ortaçağ Bosna'sı (1377-1463)
2. Osmanlı İmparatorluğu dönemi (1463-1878)
3. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu dönemi (1878-1914)
4. I. ve II. Dünya Savaşları arasındaki dönem (1914-1918)
5. Bağımsızlık (1995) sonrası dönem” (Jakubović, 2019: 4-5).

Bosna-Hersek müziği Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Doğudan etkilemişken, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun yönetimi sırasında Batı müziğinin etkisiyle gelişme göstermiştir. Bu dönemde diğer ülkelerden Bosna-Hersek'e gelen besteciler, ülkeye romantizm akımını getirmiş ve mevcut müzik yapısının tamamen değişmesine neden olmuştur. Başta Çek Cumhuriyeti'nden olmak üzere Habsburg Monarşisinden Bosna- Hersek'e gelen ve koro şefi olarak görev yapan birçok müzisyen, ülkedeki amatör müzik gruplarını yönetmiş, müzik öğretmeni ve söz yazarı olarak çalışmıştır. Bu bestecilerden bazıları klasik müzik çalışmalarına katkı sağlamış ve ülkede ilk müzik okullarının kuruluşunda etkili olmuştur. Aynı zamanda ülkedeki geleneksel motiflerden de etkilenmişler, ilgili kurumlarda yapılan beste çalışmalarına da katkı sağlamışlardır (Jakubović, 2019: 4-5).

Farklı amaçlara hizmet eden ve farklı icra ortamlarında seslendirilen müzikler farklı türlerin oluşmasına neden olmaktadır. Aşklarını gizli veya daha kapalı ortamlarda dile getirenler sevdalinkanın, halk müziklerini ve geleneksel müzikleri günümüzde tekrar canlandırmak isteyenler yeni bestelenmiş halk müziklerinin, daha genç kuşaklara hitap etmek isteyenler Boşnak rock'ının, kahramanlıkları dile getirenler epikaların oluşmasını sağlamışlardır (Kurtişoğlu, 2008: 54).

Bosna-Hersek'te son yıllarda geleneksel müzik türünün yanı sıra yeni müzik türleri de (pop, schlager, chanson, caz, rock'n'roll, heavy metal, hip hop, house, tekno) gelişmiştir (wikipedi).

5. Sevdalinkanın Temel Yapısı

Sevdalinka, Boşnak Anonim Halk Edebiyatı'nın ve müziğinin önemli türlerinden biridir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de Boşnak kültürünü, halkın duygularını yansıtan sevdalinkanın önemi Türk halk kültüründe türküyeye benzetilebilir.

Özellikle ev, çardak avlu, mahalle, cami, tekke vb.den meydana gelen Osmanlı şehir yapısı; Müslüman kadın-erkek ilişkileri, Boşnak halk kültüründe yeni davranış şekilleri meydana getirmiştir (Maglajlić, 2006: 34-35).

Osmanlı İmparatorluğu döneminden daha önce Bosna-Hersek köylerinde gelenek olmadığı şekilde evler, yüksek duvarlarla inşa edilip haremlik ve selamlık bölümlerine ayrılmıştır. Sevdalinkanın ortaya çıkmasına kadın ve erkek arasındaki bu ayrılığın neden olduğu düşünülmektedir. Şarkıların konusunun gerçekleşmemiş ve imkânsız aşka duyulan pişmanlık veya özlem olduğu, izin verilen tek şeyin pencereden bakıp karşı cinsi baştan çıkarmak olduğu görülmektedir (Ljubić, 2019: 5).

Sevdalinka, Boşnaklarla ilişkilendirilen Boşnak kasaba şarkılarıdır. Şarkı sözlerinde en yaygın tema karşılıksız aşk ve aşka duyulan özlemdir. Bunun dışında genellikle tarihi olaylar, Bosnalı soylularla, Bosna'daki çeşitli şehirlerle ve Balkanlar'ın başka yerleriyle ilgili konulara da rastlanır (Eschker 1971'den akt. Prkić-Palavra & Pehlić, 2021: 205).

Sevdalinkanın temel konularından biri reddedilen ama aynı zamanda tutkuyla arzulanan aşktan kaynaklanan acı duygusu olmakla birlikte;

- Sadece kadın ile erkek arasındaki aşkı işlemediği, özellikle vatanseverlik konusunun sıklıkla kullanıldığı,
- Bu şarkılarda kadına özel bir değer ve önem verildiği, onların güzelliğine duyulan hayranlığın ve saygının ifade edildiği, etik değerlerle de karakterize edildiği,
- Erkeklerin kendilerini genellikle güçlü ataerkil kimlikler olarak sundukları; erkeklerin bağlılığı ve sorumluluğu konularına da yer verildiği görülmektedir (Prkić-Palavra & Pehlić, 2021: 212).

Görsel 1.

SEVDALINKA SÖYLENEN ORTAMLAR



Huseinović, 2024: <https://sevdalinka.info/en/about-sevdalinka/>

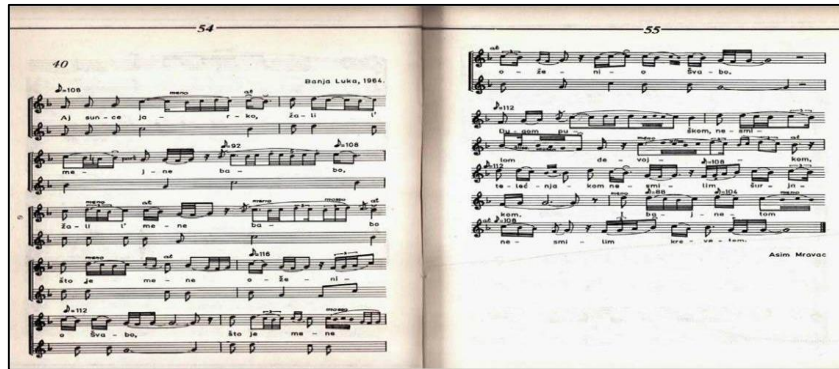
Geleneksel Bosna-Hersek halk şarkısı Sevdalinka, yüzyıllardır zamana karşı direnerek Bosna-Hersek'teki nesillerle birlikte yaşamaktadır. Bu, kentsel Bosna mekânının şarkısıdır. Zamanla Bosna köylerine kadar nüfuz etmiştir. Karakterlerinde, ulusal ruhun karakteristiği olan her şey bulunabilmektedir: dil, aile üyelerinin konumu ve statüsü, yerel özellikler, yemek kültürü, giyim tarzı, yani geçmişimizin insanların hissettikleri, nasıl ifade ettikleri, ne hayal ettikleri ve etraflarındaki dünyaya nasıl baktıkları vb. (Huseinović, 2024:1).

Sevdalinkalarda mübalağa sanatının yaygın olduğunu belirten Mickiewicz, Doğu şiirinin etkisinin görüldüğünü ve mübalağa sanatının yaygın olarak kullanıldığını vurgulamıştır. 6-16 hece arasında değişen hece vezni kullanılmıştır (Maglajlić, 2006: 11-13).

Bosna-Hersek'de en karakteristik sevdalinka şarkısı önceleri düz şarkı (ravna) olarak adlandırılmıştır. Çek Müzikolog Ludvig Kouba yaptığı araştırmada sadece Bosna'daki düz şarkıların doğal olduğunu görmüştür. Basit bir melodiye sahip olan düz şarkının, zamanla melodisi genişlemeye başlamış, ezgi geliştirildikçe artık ikili aralık kullanımına rastlanmıştır. *“Bosna kırsal müziğinde artık ikili aralıkla beraber geniş kapsamlı melizmatik cümlelerin ortaya çıkması ile sevdalinka doğmuştur”* (Hadžisalihović,J.'den akt. Jakubović,2019: 13).

Görsel 2.

DÜZ ŞARKI ÖRNEĞİ



Milošević, 1964: 40-41'den akt. Jakubović,2019: 3.

Sevdalinkanın temel karakteristik özellikleri; *“artık ikili, miksolidyen, majör ve ikinci derecede sona eren armonik minör, alterasyon, melizma kullanımı ve uzun soluklu cümlelerdir”* (Milošević, 1964: 32).

19. yüzyılda Bosna-Hersek'te kentsel bölgelerde yapılan tüm müzikler (Balad, romans, düz şarkı gibi türlerin hepsi dahil) sevdalinka olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Oysaki bu tür şarkılar sevdalinka olarak adlandırılmadan önce de halk tarafından söylenirdi. Müzikolog Cvjetko Rihtman, düz şarkının şehirler ve köylerde farklı şekilde söylendiğini, şehirlerde daha sade, köylerde ise daha süslü melodilerin kullanıldığını ifade etmiştir. Bir ezgide sevdalinka olup olmadığını belirleyen şey ritimdir ve düz şarkılarda kontrast

oluşturmak için farklı ve değişik ritim kullanılmıştır (Hadžisalihović'den akt. Jakubović, 2019: 14) Melodilerinin geniş, melizma ve süs açısından zengin, fazlaca es kullanılan, vurgulu ve karmaşık ritmi nedeniyle şarkıcı aynı zamanda çalgıcı olan kişi doğaçlama imkânı sunmaktadır (Jakubović, 2019: 15-16).

Doğaçlamada şarkıcının müzik yeteneği de önem taşımaktadır. Sevdalinkalarda rubato kullanılmıştır. Hafif sesle ve sakin bir şekilde seslendirilen sevdalinkalar, vurgulu dinamiklerle de çalınmaktadır. Balkan müziğinde sık kullanılan "vibrato" vokal teknik olarak bu şarkılarda görülen en belirgin özelliktir.

Sevdalinkalarda, "sevgili" Boşnakça ve Türkçe anlamı aynı olmak üzere alımlı, güzel anlamında kullanılan "*Dilber*"dir. Dilber, hem kadın hem de erkek sevgili için kullanılabilir ve sevgili tüm yönleriyle (kıyafet, kaşı, gözü vb) tasvir edilir (Škaljić, 1966, 218'den akt. İyiyol & Čatović, 2012: 252).

Sevgilinin güzelliğinin en temel unsurlarından olan siyah göz, âşığı büyüler. Bir diğer güzellik unsuru ise dudaklardır. Sevgilinin goncaya benzetilen dudakları, küçük ve kırmızıdır. Sevgilinin güzelliğinin tasvir unsurlarından biriside sümbüle benzetilen örülmüş saçlardır. Saçlar gürdür, güzel kokar. Sevdalinkalarda sevgili, güzel ve alımlı bir güle benzetilmiştir (İyiyol & Čatović, 2012: 254-255).

Sevdalinkalarda kıyafet isimleri, evin bölümleri, sevgilinin organları gibi birçok unsurun Türkçe olarak ifade edildiği, "yaşa, aman, hey, vah, ey, of, cici" gibi Türkçe ünlem-hitap ifadelerinin kullanıldığı görülmektedir (İyiyol & Čatović, 2012: 262).

Bu şarkıların sözlerinde kadınlara özel bir değer ve önem verilmekte, onların güzelliğine duyulan hayranlık dile getirilmektedir. Dış güzellik, benzetmeler ve metaforlar yoluyla iç ahlakın ve karakter özelliklerinin güzelliğini göstermektedir. Erkekler aşk uğruna kendilerini feda eden şövalyelerdir.

Sevdalinka sadece geleneksel kur yapma yöntemini değil, aynı zamanda erkeklerin bağlılığını, sadakatini ve sorumluluğunu da teşvik etmektedir. Sevdalinka tutku ile aklın, haz ile tasavvufun buluştuğu bir sanattır. Boşnak dilinin en büyük şairlerinden Skender Kulenović sevdalinkayı "*Dünyanın en değerli ve dramatik aşk şarkılarından biri olan sevdalinkanın zenginliğini ve melodik sesini deneyimleyebilen adama ne mutlu*" şeklinde tanımlamıştır. Söz konusu metinlerin analizinden; dilinin benzersizliği, üslubunun sadeliği, kendine özgü dinamikleri ve aşkın karmaşıklığı şiirsel şekilde anlatması, verdiği mesajlar, desteklediği etik ve dünya görüşü nedeniyle diğer edebiyat ve müzik türleri arasında öne çıktığı sonucuna varılmaktadır. Müzikal ve melodik özellikleri, dinleyenlerin duygusal ve psikolojik durumları üzerinde etki yaratmaktadır (Prkić-Palavra & Pehlić, 2021: 212-213).

Sevdalinkalar, taşıdığı duygu ve duyguyu ifade ediş şekliyle sadece sevdalı kişilerde değil en sert yüreklerde bile 'sessiz ürperti hissettirir çoğu zaman gözyaşı döktürür. Sevdah dinlerken hissettiğimiz melankoli; hafif, yavaş temposu, pek çok süslemeyle zenginleştirilmiş, sakin ve yumuşak müziğinden de kaynaklanmaktadır. Şarkıyı büyük bir tutkuyla, duyguyla seslendiren sanatçının yorumu da çok önemlidir (Camo, 2006'dan akt. Ljubrić, 2019: 5). Sevdalinka günlük kullanıma uygun bir şarkı değildir. Herkes bunu dinlemenin zor olduğunu, ruha çok sert vurduğunu ve hazırlıksız bir dinleyici için acı verici olduğunu düşünmektedir (Huseinović, 2024: 1).

Sevdalinkalar, çoğunlukla Boşnak bir ailede, Boşnak toplumunun değerlerini taşıyan şarkı sözleriyle yetiştirilen neslin kimliğini inşa eden, potansiyel olarak güçlü bir eğitim aracıdır. Yaşam boyunca ve özellikle doğum ve ölüm gibi insan yaşamının sınır anlarında önemli bir rol oynarlar. Geleneksel kültürlerde insan yaşamının ilk evresi, seven, ahlak ve estetiğin ön planda olduğu bir söylem üreten ninnilerle damgasını vurmuştur. Annenin ahlak eğitiminin başarısı, çocuğun reşit olması ve evlenmesiyle birlikte ön plana çıkmaktadır. Sevdalinkalar; anne kültürünün değerlerini, resmi ve gayri resmi olarak aktaran, yetiştiren anneler ve yetiştirilen çocuklar için ahlaki bir düzeltici görevi görebilmektedir (Zukić, 2013: 120).

Bosna-Hersek'te sevdalinkalar üzerine yapılan çalışmalar kültürel kimliği kuvvetlendirmek amacıyla kurumsallaştırılmıştır. Visoko'da kurulan Fondacija Omera Pobrica "Institut Sevdaha", Saraybosna'da Kültür ve Spor Bakanlığı'nın desteği ile kurulan ve 2008 yılında açılan Sevdalinka Müzesi "Art Kuca Sevdaha" bu tür kurumlara örnek olarak verilebilir (Kurtişoğlu, 2008: 55).

Sevdalinkalar ilk başta Fars kökenli, Boşnak zevkine, diline ve karakterine uyarlanmış saz adı verilen bir müzik aleti (Prkić-Palavra, Pehlić, 2021: 205) eşliğinde çalınmakta ve genellikle erkekler tarafından seslendirilmekteydi. Ancak, geleneksel icra ortamında ise çoğunlukla kadınlar tarafından söylenmekte ve kadınlar sevdalinka söylerken enstrüman olarak tepsiyi kullanmaktaydı (Muhović, V. 2009' dan akt. Jakubović, 2019: 15).

Günümüzde genellikle akordiyon veya gitarın yanı sıra akordiyon, flüt, keman veya başka bir enstrümanlarla da birlikte de seslendirilmektedir.

Sevdalinkanın melodik ve ritmik yapısı şarkı sözünü oluşturan şiire bağlıdır. Ritim, şarkının sözlerine bağlıdır. Bazılarının kalıplaşmış ritimleri daha yoğun süslerle donatılmıştır. Şarkıların karmaşık ritmik yapısı ve belirgin olmayan melodi çizgisi doğaçlama yapmaya olanak sağlayarak, sözlerin ve anlatılmak istenen duygunun ön plana çıkmasını sağlamaktadır. En önemli özelliği doğaçlama yönüdür.

“Sevdalinkalar, eğer bir erkek sarkıcı tarafında söyleniyorsa eşliksiz veya solo saz ile veya aynı veya farklı boylardaki birkaç sazdan oluşan topluluk ile unison olarak eslikli icra edilirdi.” Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun Bosna-Hersek'i fethi ile yeni çalgılar taşımasıyla bu müzik türü batıdan etkilenmiş ve vokal icranın önemi azalmış ve akordiyon daha sonraki dönemlerde gitar, kontrbas, saz ailesine eşlik eden keman da yeni eklenen çalgılar arasına girmiştir. *“Bu yeni çalgılar ve yeni yönetimin müzik anlayışı, sevdalinkanın makamsal özelliklerinin tampere edilmiş sistemin özellikleriyle değiştirilmesine neden olmuştur. İlk baslardaki sevdalinkanın oryantal, tampere olmamış makamsal sistemi, Batı tonal sistemiyle yer değiştirmiş, melodik ve ritmik yapısı sabitlenmiş ve melismatik yorumlara izin vermemeye başlamıştır. Solo veya sazın eşlik ettiği ses icrası, tamburika orkestralarının modern çalgılar eşliğinde veya Batı çalgı topluluklarınca yapılmaya başlamıştır”* (Bujic & Petrovic, 2004'den akt. Kurtişoğlu, 2008: 59-60).

Bu şarkıların icrasında akordiyonun sazın yerini almasıyla geleneksel formun daha geniş kitlelere yayılması da sağlanmış, insan sesi ses gücü açısından arka planda kalmıştır. İnsan sesini tekrar ön plana çıkarmak isteyenler ise sevdalinkayı gitar eşliğinde söylemişlerdir. Batının etkisiyle sosyal hayatın değişmesi de ses şiddeti daha fazla olan çalgıların kullanımını sağlamıştır. Petrovic, sevdalinkanın geçirdiği değişim sürecini şu şekilde özetlemektedir: *Sevdalinkalara akordiyonun eşlik etmesi kurulu geleneksel stilin dönüşümünü baslatmıştır. Herseyden önce, bütün ses içeriği tampere sisteme uydurulmalıydı. “Halka açık icralarda çalgı topluluklarının baskın sesleri, asıl doğasıyla ilişkili ana öğeleri yani melismata ve kişisel müzik ifadesi olarak serbest ritmik yapıların kullanımını kısmi olarak örttü”*(Petrovic, 1988-89'dan akt., Kurtişoğlu, 2008: 60-61).

Daha çok 8, 10 ve 13 heceli vezinlerde görülen ve 15 ile iki yüz dizeden oluşan *sevdalinka* müzikal açıdan geniş bir melodik aralığa sahiptir. Türk makamlarından hicaz, uşşak ve nihavent vb. makamların izlerine rastlanmaktadır. Dolayısıyla tampere sistemde söylenmeye başlandığında artık ikiliye sahip olarak değerlendirilebilir.

“Sevdalinkalar, genellikle serbest ve önemli ölçüde melismatik yoruma izin veren aksak usul ile solo olarak icra edilmektedirler. Alterasyon ve koloratür kullanımı diğer özelliklerindendir. Vokal teknik olarak bütün Balkanlarda görülen hançerenin kullanıldığı vibratolar dikkati çekmektedir. Türk Müziğinde de sık sık görülen aman, off, ay, hay gibi terennümler sıkça kullanılmaktadır” (Kurtişoğlu, 2008: 61).

Görsel 3.

MOJ DİLBERE ŞARKISININ NOTASI

MOJ DILBERE Bosnia

<https://folkdancefootnotes.org/music/sheet-music/moj-dilbere-sheet-music/>

Görsel 4.

MOJ DILBERE ŞARKISININ ŞARKI SÖZLERİ (Boşnakça-Türkçe)

Moj dilbere, kud se secas Uzmi za me, oku zlata
 Götür beni çarşıya
 Haj pa pozlati dvoru vrata
 Hay, sat beni pazarcıya
 Haj pa pozlati dvoru vrata
 Hay, sat beni pazarcıya
 Ref. 2x
 (Nakarat 2x)

Uzmi za me, oku zlata
 Altın al bir okka
 Haj pa pozlati dvoru vrata
 Hay, saray kapısını altınla kapla
 Haj pa pozlati dvoru vrata
 Hay, saray kapısını altınla kapla
 Ref. 2x
 (Nakarat 2x)

Dilberim, nereye gidersin?
 Haj sto i mene ne povedes
 Hay, beni neden götürmezsin?
 Haj sto i mene ne povedes
 Hay, beni neden götürmezsin?
 Ref. 2x
 (Nakarat 2x)

Sto te volim, ah sto te ljubim
 Ne çok severim seni, ah ne çok severim seni,
 Aman, aman, Boze moj
 Aman, aman Allah'ım
 Ref. 2x
 (Nakarat 2x)

http://www.akormerkezi.net/safet-isovic-moj-dilbere-turkce-ceviri_sarki-fltfrn.html

6. Ünlü Sevdalinka Şarkıcıları ve Söz Yazarları

En ünlü sevdalinka sanatçılarından bazıları Himzo Polovina, Zaim Imamović, Safet Isović, Meho Puzić'tir; Çok güzel ve çekici olması nedeniyle sevdalinka, Bosna-Hersek dışında da yayılmaya başlamıştır. Çok sayıda yazar sevdalinka şarkıları yazmıştır. Bunların en ünlülerinden bazıları; Aleksa Šantić, Mustafa Mujezinović, Rade Jovanović, Dragiša Nedović, Ismet Mulalić, Jozo Penava, Jovica Petković, Nikola Stojković, Musa Čazim Ćatić, Rade Dubljević, Safet Delbašagić'tir (Baytal 2012'den akt. Prkić-Palavra & Pehlić, 2021: 205).

Sevdalinka çoğunlukla halk müziğinin geleneksel Bosnalı şarkıcıları tarafından seslendirilse de, geleneksel olarak bu türe ait olmayan müzisyenlere de ulaşmayı başarmıştır. Böylece, sevdalinka şarkıları Josipa Lisac (Sevdalinka "Omer Begh" in efsanevi performansı), Seid Memić Vajta ("Kolika je Jahorina planina") ve Željko Bebek tarafından Halid Bešlić ("Da zna zora") ile düet yapılarak kaydedildi veya seslendirildi.), Davorin Popović ("Sarı ayva"), Ibrica Jusić (2003 tarihli sevdalinka, "Amanet" albümünün tamamıyla birlikte), Masimo Savić ("İşte bu sarı gül"), Hari Varešanović ("Güneşin doğduğu her yer"), Jadranka Stojaković ("Neden burada değilsin"),

Zdravko Colic ("Ayı Takip Eden Yıldız") Sevdalinkas ayrıca Zagrebli söz yazarı Johnny Stulic'in (grubu Azra'nın adını almıştır) birçok şarkısının temelini oluşturmuştur (Huseinović, 2024: 1).

7.Sonuç

Sevdalinka kelimesinin kökeni ve tarihçesi detaylı incelendiğinde; kelimenin; Arapçadan Türkçeye, Türkçeden Boşnakçaya geçen, "Sevda" kelimesinden türediği, anonim bir tür olan sevdalinkanın, "Boşnakça aşk şarkıları" anlamına geldiği, kökeni, ne zaman başladığı kesin olarak bilinmemekle birlikte ilk defa 16. yüzyılın başlarında gerçekleştiğinin düşünüldüğü, sadece Müslüman Boşnaklara ait bir müzik türü olduğu olduğu görülmüştür.

Bosna Hersek'in tarihsel süreç içinde yaşadığı yönetim değişiklikleri/işgallerin sevdalinkalara da etkisi olduğu görülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu döneminde doğu kültürünün sosyokültürel hayata etkisinin sevdalinkalara yansıdığı, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun Osmanlı İmparatorluğu yönetimindeki Bosna vilayetini işgali ile birlikte sevdalinkanın da batı kültüründen etkilendiği, bu dönemde başlangıçta saz eşliğinde söylenirken Avusturya Macaristan İmparatorluğu'nun Bosna-Hersek'i fethi ile akordiyon vb. enstrümanlarla da icra edilmeye başlandığı görülmüştür.

Yapılan çalışmada, halk arasında yaratılmış, anonim olarak nesilden nesile aktararak ve bugüne kadar Bosna-Hersek halkının en önemli halk müziği statüsünü kazanmış sevdalinka müzikal yapısı ve konuları detaylı olarak incelenmiştir. Yapılan incelemede; Müslüman Boşnak halkının duygularını yansıtan sevdalinkalarda her ne kadar en önemli konu kavuşulamayan aşk, aş acısı olsa da vatan sevdası vb. konuların da işlendiği tespit edilmiştir. Türk makamlarından nihavent, hicaz vb. kullanıldığı, ritimsel olarak hem batı hem de Türk müziği ritimleri ile oluşturulduğu, evrensel müzik nota yazımı şeklinin kullanıldığı, artık ikili, miksolidyen, majör ve ikinci derecede sona eren armonik minör, alterasyon, melizma kullanımı ve uzun soluklu cümleler kullanıldığı tespit edilmiştir.

Ayrıca bu şarkılarda; kadına özel bir değer ve önem verildiği, onların güzelliğine duyulan hayranlığın ve saygının ifade edildiği, kadının güzelliğinin yanı sıra yüksek etik değerlerle de karakterize edildiği, erkeklerin kendilerini genellikle güçlü ataerkil kimlikler olarak sunuldukları; erkeklerin bağlılığı ve sorumluluğunun da teşvik edildiği görülmüştür.

Bosna-Hersek kültürü için hâlâ önemli yeri olan sevdalinka, giderek daha çok müzik türüne ilham verir hale geldiği, Bosna Hersek'te sevdalinkanın korunması ve tanıtılması amacıyla kurumsal çalışmalar yapıldığı, görülmüştür.

Sonuç olarak yapılan çalışma ile; Türkiye'de sevdalinka konusunda sınırlı sayıda olan Türkçe akademik literatüre kaynak kazandırılacağı, sevdalinkanın Türkiye'de daha çok tanınmasına katkı sağlanacağı, kaynakçada adı geçen bu konuda çalışma yapmış Boşnak yazarların, akademisyenlerin Türkiye'de bilinirliğinin artarak Türkiye'de bu konuda çalışma yapmak isteyenler için araştırmalarında yol gösterici olacağı değerlendirilmektedir.

Kaynakça

- Bayram, S. (2015). Sevdalinka ve türkülerde sevgili ve aşk algısı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research*, 8(41), ss.112-119.
- Çomak, H. (2009). *Balkanlar ve Bosna-Hersek'in jeopolitiği*. <https://tasam.org/tr-tr/icerik/3790/balkanlar-ve-bosna-hersekin-jeopolitigi>
- Devellioğlu, F. (2008). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lugât*. 25. Baskı, İstanbul: Aydın Kitabevi.
- Efendić, N. (2015). *Bošnjačka usmena lirika: Kulturnohistorijski okviri geneze i poetička obilježja, Zemaljski muzej BiH i Slavistički komitet BiH*, Sarajevo. <https://www.sevdalinke.com/2023/11/nirha-efendic-bosnjacka-usmena-lirika.html>
- Huseinović, A. (2024). *About sevdalinka*. <https://sevdalinka.info/en/about-sevdalinka%20/>
- Ibrahimagić, O. (1998). *Državno-pravni razvitak Bosne i Hercegovine, Vijeće Kongresa bošnjačkih intelektualaca*. Saraybosna.
- Imamović, E. (1999). *Historija Bosanske vojske, Art 7 Edicija Bosanski Korijeni*. Saraybosna.
- İyiyol, F. & Ćatović, A. (2012). Sevdalinkalarda Türk-Boşnak halk kültürünün ortak unsurları. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 1(1), ss. 246-264.
- Jakubović, L. (2019). Asim Horozić'in eserlerinde sevdalinka etkisi [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Karača Beljak T.& Talam J. (2012). Bosna-Hersek'teki şehir müzik geleneği: sevdalinka ve saz, *porte akademik. Journal of Music and Dance Studies 2. Special Issue on Organology*, ss. 85-93. https://www.academia.edu/6214195/Jasmina_Talam_Tamara_Kara%C4%8Da_Beljak_Bosna_Hersekteki_%C5%9Eehir_M%C3%BCzi%C4%9Fi_Gelene%C4%9Fi_Sevdalinka_ve_Saz
- Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), ss. 62-80.
- Kurtişoğlu, B (2008). *Göçmen kimliği açısından Boşnak müzikleri:Trakya ve İstanbul örneği* [Doktora tezi, İTÜ]. YÖK Tez Merkezi.
- Ljubić, T. (2019). Rad na predstavi *pletu mi, dušo, sevdah* [Master's thesis / diplomski rad, sveučilište Josipa Jurja strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku].

- Maglajlić, M. (2006). *Usmena lirika Bošnjaka*. Sarajevo: Preporod.
- Milošević, V. (1964). *Sevdalinka, muzej Bosanske krajine*, Banja Luka.
- Prkić-Palavra, K. & Pehlić, I. (2021). *Vrijednosne osobenosti sevdalinke i turbo-folk muzike kao muzičkih izraza*, *DHS* 1 (14), ss. 201-222.
- Škaljić, A. (1966). *Turcizmi u Srpsko-Hrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost.
- Uluçay, T. (2022). Boşnak müziğinin özel türü sevdalinkaların müzikal yapısı üzerine bir inceleme. *RumeliDE Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, *Ekim*, ss. 435-454.
- Zukić, M. (2013). Komparacija kvalitete odgojne uloge majke u bošnjačkoj potpunoj i nepotpunoj porodici [Magistarski rad, Islamski Pedagoški Fakultet Univerziteta u Zenici]. https://www.academia.edu/10304248/maj%C4%8Din_odgoj_u_bo%C5%A1nja%C4%8Dkoj_porodici
- Sevdalinka örnekleri
- Safet Isovic, S. <https://www.youtube.com/watch?v=B3HGwLqPpNM>
- Unesco. <https://www.youtube.com/watch?v=aLjIWvE4Cxc>

ÇOKSESİLİ KORO MÜZİĞİNDE KULLANILAN İTALYANCA YAPITLARDAN SEÇİLEN ÖRNEKLERİN TELAFFUZLARI VE TÜRKÇE TERCÜMELERİ İLE İTALYAN DİLİNİN FONETİK ÖZELLİKLERİ¹

Dilek MOĞULBAY^{a2}
Mustafa Hilmi BULUT^{**}

* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.

** Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada, italyan dilinde seslendirilmekte olan çok sesli koro eserlerinden seçilen örneklerin türkçe tercümeleri ve telaffuzları incelenerek, italyan dilinin alfabetik yapısı, temel konuşma, söyleme ve fonetik özelliklerinin tanınması amaçlanmaktadır. Fonetik ve semantik yani ses ve anlam, dilde birbirini tamamlayan iki temel alanıdır. Fonetik kullanım anlamın iletiminde, anlamın bilinmesi de seslerde bir bütün oluşturmaktadır. Araştırmada, seçilen örnek yapıtların önce partisyonları incelenmiş sonra soprano, alto, tenor, bas partieri ile solo'lu yapıtlardaki solo partiler ayrı ayrı incelenerek, ses partilerindeki söz dağılımı çıkarılmıştır. İtalyan alfabesindeki sesli ve sessiz harfler ile harf gruplarının okunuşları ve bileşik sesli harfler ile bileşik sessiz harflerin okunuşları analiz edilerek istenilen sonuçlara ulaşılmıştır. Sonuç olarak; italyan dilinin fonetik özellikleri incelendiğinde harf ve harf gruplarının telaffuzlarında çok dikkatli olunması gerektiği görülmüştür. Örneğin; “c”, “g”, “sc”, “s”, “z” ve “q”. Ayrıca çok sesli koro müziğinde repertuara alınan italyanca eserlerin bu dilin fonetik özelliklerinin geliştirilmesi ile teknik olarak daha nitelikli seslendirme gerçekleştirebileceği sonuçlar arasındadır.

Anahtar Kelimeler: İtalyanca, İtalyanca telaffuz, Koro eseri.

PHONETIC PROPERTIES OF THE ITALIAN LANGUAGE WITH THE PRONUNCIATIONS AND TURKISH TRANSLATIONS OF SELECTED EXAMPLES OF ITALIAN WORKS USED IN POLYPHONIC CHORAL MUSIC

ABSTRACT

In this study, it is aimed to recognize the alphabetic structure, basic speaking, singing and phonetic features of the italian language by examining the turkish translations and pronunciations of selected examples of polyphonic choral works performed in italian. Phonetics and semantics, that is, sound and meaning, are two fundamental areas that complement each other in language. The use of phonetics creates a whole in the transmission of meaning, and semantics creates a whole in sounds. In the study, firstly, the scores of the selected sample works were analyzed, and then the distribution of words in the sound parts of the solo works was analyzed separately by analyzing the soprano, alto, tenor, bass parts and solo parts separately. The pronunciation of vowels, consonants and letter groups in the italian alphabet and the pronunciation of compound vowels and compound consonants were analyzed and the desired results were reached. As a result; when the phonetic features of the italian language are analyzed, it is seen that one should be very careful in the pronunciation of letters and letter groups. For example; “c”, “g”, “sc”, “s”, ‘z’ and “q”. In addition, it is among the results obtained that more technically qualified vocalizations can be realized by improving the phonetic features of this language in italian works that are repertoire in polyphonic choral music.

Keywords: Italian, Italian pronunciation, Choral work.

¹ Bu makale, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 26/06/2010 tarihinde kabul edilen “Çok sesli Koro Müziğinde Kullanılan İtalyanca Yapıtlardan Seçilen Örneklerin Telaffuzları ve Türkçe Tercümeleri ile İtalyan Dilinin Fonetik Özellikleri” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Sorumlu Yazar E-Mail: dilek48@hotmail.com, Orcid ID: 0000-0002-6630-9188, DOI: 10.22252/ijca.1687942.

Giriş

1. Ses ve İnsan Sesi

Ses, kulağın iletmesiyle beyni uyarıcı etkiyi sağlayan fiziksel bir olaydır. Çeşitli frekanslardaki seslerin ardına işitilmesi müzik duygusunu yaratmaktadır (Zeren, 1978: 2). Müzik sesini meydana getiren, bir frekanstan diğerine geçiş yani frekans değişimidir.

İnsanın kendi sesi en önemli ses üretme aracıdır. İnsan duygularını, düşüncelerini, söylemek istediği her şeyi sesi ile dile getirmektedir. İnsanların kültürel zenginliği arttıkça, düşünce yapısı derinleştikçe dili de zenginleşmekte, sesiyle olan ilişkisi artmaktadır. Konuşmak ve müzik yapmak gibi iki önemli işleve sahip olan insan sesi, dilin anlatım gücünün de etkisiyle diğer müzik araçlarının yanında en değerli olanıdır.

İnsanın ses sisteminde, akciğerlerden soluk borusu yoluyla gelen hava ses tellerini titreştirdiğinde bazı seslilerde (ünlü) tonlama gerçekleşirken, bazılarında tonlama oluşmaz. Ses tellerinin titreşmesi ve seslerin tonlanması sonucunda sesliler (ünlüler) ve yumuşak sessizler meydana gelir. Ses telleri titreşemez ve dolayısıyla tonlama gerçekleşmezse, sert sessizler (ünsüzler) oluşur.

Sesleri renk ve türlerine göre ayırdetme ya da kimliğini saptama, bireyin alacağı ses eğitiminin başlangıcı için çok önemlidir. Bir sesin çoksesli koro da en uygun partiye yerleştirilmesi, bireyin ses sağlığı, teknik kazanımı, koro tınısı ve ses uyumu açılarından önemlidir.

Şarkı söylerken düzenli bir ses şiddeti gereklidir ve şarkı söylemede en önemli nokta nefesi iyi ayarlayabilmektir. Bunun için uzunca bir süre çalışmak gerekir. Çünkü diğer müzik aletlerinde olduğu gibi görme ve dokunma duyularının katkısı olmaksızın sinir ve kas sistemini otomatik olarak kullanmayı öğrenmek çok uzun zaman istemektedir (Ömür, 1995: 18). Şarkı söyleyen her bireyin ses organlarını iyi kullanma becerisine sahip olması gerekir.

Özellikle mesleği sesle ilgili olan bireylerin sesi hastalıklardan koruma veya bunlara karşı dayanıklılık kazanma alışkanlığı konusunda bilinçli olmaları gerekmektedir. Bu kişilerin dikkat etmeleri gereken hususlar vardır. Yumuşak fonasyon alışkanlık haline getirilmelidir. Yüksek tonlarda sesi zorlamamalı, ses pianodan forteye ve yine pianoya dönerek çalıştırılmalıdır (Cevanşir ve Gürel, 1982: 30).

İnsan sesiyle yapılan müzikte, bireyin ses sağlığını koruması önemlidir. Bunun yanı sıra solunum ve ses mekanizmasının uzun bir teknik eğitim sürecinden geçmesi gereklidir. Dünya literatüründen repartuara alınan yapıtların bütün teknik detayları incelenmelidir. Seslendirme yapacak olan koro, kendi ana dilinin dışındaki dilde seslendireceği eserin doğru ve anlaşılır telaffuzlarına çok önem vermelidir. Kullanılan dilin boğumlanma özelliklerini tanımak kaliteli koro müziği yapmada çok gereklidir.

2. Amaç

Bu çalışmada, Türkiye'deki çoksesli koro müziğinin doğru, güzel, etkili uygulanması ve repertuvara alınan italyanca yapıtların yorumlanmasında başarı elde edilebilmesi için, italyancanın fonetik özelliklerinin tanınarak, eser sözlerinin türkçe anlamları ile sözcüklerin telaffuz özelliklerinin icra ve yorumu olumlu yönde etkileyebileceği amaçlanmaktadır.

3. Önem

Çoksesli müzik kültürünü benimseyerek evrensel müzikte yerimizi alabilmemiz, farklı ulusların kaynaklarına dayanan yapıtları tanıyarak kendi müziklerimizle birlikte bilinçli çalışmalarla geniş kitlelere sunulması ile gelişmektedir. Koro müziği repertuvarına farklı dillerde yazılmış yapıtların alınarak kullanımının artırılması, insanın en değerli çalgısı olan sesini, koro müziği içinde yaşayarak eğitmesi ve farklı ulusların müzik kültürlerini tanıyarak eser seslendirebilmesi, bu çalışmanın önemidir. Ayrıca, araştırmanın konusunun Türkiye'de ilk olması, konuyla ilgili Türkiye'deki bazı çoksesli koro şefleri ve koristlere kaynak oluşturabilecek niteliğe sahip olması yönüyle de önemlidir.

4. Yöntem

Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekilde betimlemeyi amaçlayan yaklaşımlardır. Araştırmaya konu olan birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilimsel, istenen bir şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun bir biçimde gözleyip belirleyebilmektir (Karasar, 1999: 77).

Bu çalışma, amacı ve yöntemi bakımından örnek seçme ve inceleme, içerik çözümlemesi, kaynak tarama modellerini esas alan betimsel bir nitelik taşımaktadır.

5. Bulgular ve Yorum

5.1. Dil

Dil ve müzik çok önemli iki iletişim aracıdır. İnsanlar arası ilişkiler gibi, toplumlar arası ilişkiler de dil ile kurulur. İnsanın dünyaya açılması, dünya ile ilişkiler kurması dil ile mümkündür. Müziğin evrensel boyutuna bakıldığında eser seslendirme ve yorumlamada kalite elde edebilmek için, ulusların değerleri, karakterleri, kültürleri ve dillerini araştırmak gereği ortaya çıkmaktadır.

Ediskun (1963) dil ile ilgili olarak, “bir ulusun konuşma geleneklerinin tümüdür” ifadesini kullanmıştır (Ediskun, 1963: 18). Baymur (1978)’a göre ise dil; “kültürün temel ögesidir. İnsanları birbirine yaklaştıran, aralarında iletişimi sağlayan en güçlü araçtır. Aslında dil bir sembol, ipucu kimliğine girmiş bir uyarıcıdır. Bu semboller ses titreşimleri şeklinde olabileceği gibi, yazılı ve devinimsel de olabilir. Bazen de anlatım mimik ve jestlerle tamamlanır ve kuvvetlendirilir. Dil ögesi, müzik içinde kullanıldığında duyguları etkiler ve heyecanları uyarır. O halde dil söz konusu olduğunda düşünme, devinim ve duyuş bir bütün oluşturur” (Baymur, 1978: 105). Baymur bu görüşü ile dilin sembol olma özelliğine dikkat çekmektedir.

Ulusların karakterleri ve kültürlerini dillerinde araştırmak gerekir. Dil bir ulusun kültür düzeyini gösteren en iyi araçtır (Aktaran: Akarsu, 1998: 7). Dil, kültürü oluşturan öğeler arasındaki iletişim ve etkileşimde odak noktası konumundadır. İnsanların birbirleriyle ilişkileri, toplumların toplumlarla etkileşimleri, kültürlemeler, kültürlenmeler ve kültür alış-verişleri, dil ile gerçekleşmektedir.

Çok farklı biçimler de açıklanmakta olan iletişim kavramını Ergin (1995) şu şekilde ifade etmektedir: “Bir zihnin diğer zihinleri etkileme yollarının tümüdür ve sadece yazılı ve sözlü dans gibi bütün insan davranışlarını içine alan bir olaydır” (Ergin, 1995: 28). Dilin iletişim aracı olması gibi çok önemli işlevleri vardır. İnsanlar genel olarak konuşma yoluyla birbirleri ile iletişim kurmaktadır.

5.2. Konuşma

Dilacar (1968)’a göre konuşma, “insanlık tarihinin her hangi bir çağında, belli bir topluluğun ya da toplulukların içinde, kamunun kullanılmasıyla evrim geçirerek saymaca değer kazanmış ve tanınabilir duruma gelmiş sistemlere göre düzenlenip, telaffuz edilen boğumlu seslerden oluşmuş bir anlatım ve anlaşma aracıdır (Aktaran: Dilacar, 1968: 37). Konuşmanın doğuşu ve gelişimi ile ilgilenen tarih, antropoloji, sosyoloji, sosyal psikoloji, etnoloji gibi bilim dallarının, edebiyat, tiyatro ve müzik gibi sanatlarla da büyük bir etkileşimi vardır.

Konuşma süreci önce zihinsel oluşumlarla başlar. Sonra bu birikim her dilin kendine özgü kalıplarına dökülerek seslendirilir, jest ve mimiklerin yardımıyla başkalarına iletilir. Konuşma: 1. Ses, 2. Boğumlanma (Eklemleme), 3. Sözcük dağarı, 4. Konuşma dinamiği, 5. Üslup gibi etmenlerden oluşur (Aktaran: Dilacar, 1968: 37). Şarkı söyleme ve sesi teknik olarak üretme basamaklarına başlamadan önce konuşma alışkanlıklarının gözden geçirilmesi var ise hataların düzeltilmesi, hem sesli hem de sessiz fonemlerin geliştirilmesi gerekmektedir.

Konuşma bozuklukları ve yanlışlıkları, dil bilgisi kurallarının ve kullanılan dilin fonetik özelliklerinin bilinmemesinden kaynaklandığı gibi, dilin kullanımına yeterince özenli ve bilinçli bir yaklaşım içinde olunmamasından ortaya çıkabilir. Bireyin konuşma ve şarkı söylemede kullanacağı dilin anlaşılır olması için, sesli ve sessizleri doğru eklemlayebilme, doğru tonlama ve vurgulama kullanabilme yeteneğine sahip olması gereklidir (Cevanşir ve Gürel, 1982: 61).

Konuşma ve şarkı söyleme eylemi arasında ortak özellikler vardır. Sözel ve yazınsal cümleler, ezgi ile birleştiğinde müziksel cümleler meydana gelir. Konuşma ve şarkı sesinde ritim, ezgi ve dinamik gibi benzer özellikler bulunmaktadır. Şarkı sesinde sesli fonemler daha fazla uzatılır, çünkü ezgiyi taşıma fonksiyonuna sahiptirler. Dolayısıyla armonikleri daha zengindir. Belirli ilke ve kurallar her ikisi için de geçerlidir.

Bununla ilgili olarak Belgin (1995); “şarkı sesinde olduğu gibi konuşma sesinde de bulunan tını, gürlük ve süre gibi temel özellikler, cümlelerin yapısına göre, ona müzikal bir anlam kazandırır. Cümlelerin anlamını, içinde yer alan sözcükler kadar, doğru ve yerinde kullanılan aksanlar da belirler. Melodik, dinamik ve ritmik aksan olarak ifade edilen ve her dilin fonetik özelliklerine göre farklılıklar gösteren, artistik ve heyecansal anlatımı belirleyen aksanlar, konuşmacının artikulator sistemini kullanabilme yeteneği ile yakından ilişkilidir” demektedir (Belgin, 1995: 12).

Dildeki diğer seslerle kurduğu ilişki yönünden belirlenen, ayrıca özelliği bulunan ses ögesine “fonem” denir. Fonemler heceleri, heceler sözcükleri, sözcükler de cümleleri oluştururlar. Konuşma ya da şarkı söyleme sırasında bazen bir fonemin düşmesi ile hece veya sözcüklerde doğru bir telaffuz gerçekleştirilemeyeceği için, anlam tamamen değişebilir. Bazen heceler iyi artiküle edildiği halde anlaşılır olmayabilir. İyi bir telaffuz,

seslilerin parlaklığını ve tınısını, sessizlerin desteği ile uyumlu olarak dengelemekle gerçekleşir. Koroda, her alıştırma bir hedefe yönelik olarak yapılmalı, bilinçli hareket edilmelidir. Uyanık bir dikkât, ölçülü bir özgüven ve yüksek bir dikkat ile alışırmalar amacına ulaşınca kadar sürdürülmelidir.

5.3. Çok sesli koro müziği

Çok sesli müzik (polifoni), farklı melodilerin eş zamanlı ya da farklı zamanlı olarak bağımsız şekilde seslendirilmesiyle ortaya çıkar. Çok sesli koro müziği, hem teknik zenginliği hem de kültürel aktarımıyla evrensel müzikte özel bir yere sahiptir. Türkiye'deki gelişimi, batı'daki örneklerle paralel bir şekilde ilerlemekte ve özellikle eğitim kurumları ve festivallerle desteklenmektedir. Müzik tarihi boyunca sesin örgütlenmesi, insanlık için hem estetik hem de işlevsel bir alan olmuştur.

Ulusal ve uluslararası düzeyde kurulmuş olan çoksesli korolar, önemli bir müzik alanı oluşturmaktadırlar. Korolardaki bireylerin temel ses kullanımlarında esas olan, doğru postür oluşturma, doğru ses üretme, kullanma ve sesi etkili biçimde yaymaya ilişkin davranışlarıdır. Ancak toplu söylemedeki başarı doğru solunum ve cümle/ezgi ilişkilerinin farkında olması ile birlikte aynı zamanda kullanılan dilin bütün fonetik özelliklerini bilme ve kullanma ile gerçekleşmektedir.

Farklı ses özelliklerine sahip bireylerin kaynaşık ve uyumlu bir ses bütünlüğü oluşturarak koro eserlerini üstün bir kalitede seslendirmesi, çalışılan eserlerdeki dilin, bireysel seslendirme ve yorumlamadaki gibi daha yakından tanınması ile ilişkilidir. Ayrıca konuşma ve şarkı söyleme mekanizmasındaki tını, vurgu, boğumlanma yerleri ve telaffuzla da yakından ilişkileri vardır. Çoksesli koroda, partiler ünison seslendirme uyguladığında da, doğru ve anlaşılır bir telaffuz şarttır.

Koro yöneticisi, ulusal ve uluslararası koro müziği eserlerinden çok sayıda örnek incelemek durumundadır. Çoksesli müziğin çağdaş ve evrensel boyutta uygulanması, düzenli ve eğitici programlarla birlikte, konser etkinlikleri ile gerçekleştirilir. Koro yöneticileri repertuarlarında, kendi anadillerinde bestelenmiş koro eserleri ile dünyadaki diğer ülke dillerinde bestelenmiş yapıtlara da yer vermelidir.

Çok sesli koro müziği; soprano, alto, tenor ve bas olmak üzere genellikle dört ses grubunun farklı melodik çizgiler söylemesiyle oluşur. Bu çizgiler, zaman zaman birbirini taklit eder ya da karşıtlık yaratır. (Apaydınlı, 2019: 812). Bu müzik türü, sadece sanat değil, aynı zamanda toplumların estetik ve kültürel ifadesinin de güçlü bir aracıdır. Çok sesli koro müziğinde kullanılan eserler genel olarak 2 türdedir. Bunlar:

5.3.1. Dini koro eserleri

Dini koro müziği, özellikle kilise ayinlerinde kullanılan ve çoğunlukla latince sözlere sahip olan eserlerden oluşur.

5.3.2. Seküler (din dışı) koro eserleri

Seküler koro müziği, dini konular dışında kalan temaları işler. Şimdi çalışma konumuzun içinde olan bazı terimleri kısaca inceleyelim.

6. Fonetik (ses bilgisi)

Sesbilgisi (fonetik), bir dilin ses yapısını, fonemlerini, fonemlerin o dildeki fonksiyonlarını inceleyen bilimdir. Diğer bir deyimle o dilin konuşma seslerini ve bunların kullanımını inceler. Dilbilim açısından, sesbilime gereç sağlayan yardımcı bir dal olan sesbilgisi (fonetik); sesleri kendi içinde bağımsız olarak ele alarak oluşturulmaları, aktarılımları ve algılanmaları bakımından inceler (Vardar, 1982: 113). Fonetik bilimi ayrıca konuşma organlarının fizyolojik çalışmalarını ve insan konuşma organları tarafından üretilen ses dalgalarının karakteristikleri ile de ilgilenmektedir.

Sesbilgisi, dilin seslerini ele alır. Her dilin kendine özgü bir ses dizgesi vardır. Fonetik, diller arası karşılaştırmalarda evrensel ses özelliklerini ortaya koyarak ses biliminin temelini oluşturur (Ladefoged, 2001: 22). Konuşma seslerini üretim biçimlerine, iletim yollarına ve algılanışlarına göre üç ana alt dala ayırır:

6.1 Artikülasyon fonetiği

Seslerin ağız, dil, dudak ve ses telleri gibi organlarla nasıl üretildiğini inceler. Örn: [P], [b] gibi patlamalı (plosive) sesler (Ladefoged ve Johnson, 2021: 36).

6.2 Akustik fonetik

Ses dalgalarının frekans, genlik ve süre gibi fiziksel özelliklerini analiz eder. Uygulama alanı; ses tanıma sistemleri ve konuşma terapisi.

6.3 Algısal fonetik

Dinleyicilerin sesleri nasıl ayırt edip yorumladığını araştırır. Örn: Ana dili farklı bireylerin aynı sesi farklı algılaması.

7. Semantik (anlam bilimi)

Anlam bilimi (semantik), dil göstergelerinin anlamı üzerinde durur. Bu göstergelerin içerisine kelime, kelime gurubu, cümle hatta metin de girebilir. Günümüzde daha çok cümle ile ilgilidir. Dildeki sözcükleri anlam bakımından ele alır ve onların temel anlamı, yan anlamı, cümle içerisinde kazandığı anlam gibi unsurlarını inceler (Aksan, 2000: 17). Dili, anlam yönünden ele alan bilimdir. Semantik, sözcüklerin, ifadelerin ve cümlelerin taşıdığı anlamları çözümleyen dil bilimi dalıdır. Sözdizimle (sentaks) ilişkili olarak da işlev görür.

7.1 Sözcük anlamı (lexical semantics)

Sözcüklerin bireysel anlamları, eş ve zıt anlamlılık, çok anlamlılık, homonimi gibi ilişkiler bu alana girer. Örn: "Baş" kelimesinin hem vücut parçası hem yönetici anlamında kullanılması (çok anlamlılık).

7.2 Cümle anlamı (compositional semantics)

Cümle yapısında yer alan öğelerin birleşerek nasıl daha büyük anlam yapıları oluşturduğu araştırılır. Örn: "Ali kitabı okudu." Öznenin (Ali), nesne (kitap) üzerindeki etkisi.

7.3 Pragmatik ilişki

Pragmatik (kullanım bilim), dilin nasıl kullanıldığı ve bir konuşmacının ne tür dilsel fiiller yerine getirdiğini araştırır. Dilsel ifadelerle bir şeylerin sözü verilebilir, birileri tehdit edilebilir, birisi uyarılabilir ve bir şeyler iddia edilebilir (Aksan, 2000: 17). Pragmatik alan, dilin fonksiyonel kullanımını, kişilerin kültür durumuna göre dilin kullanımını inceleyen bilimdir.

Semantik ile pragmatik (bağlama bağlı anlam) arasında ilişki vardır. Semantik anlam sabitken, pragmatik anlam konuşma ortamına göre değişebilir (Yule, 2020: 118). Semantik analiz, anlamın yalnızca sözcük düzeyinde değil, bağlam ve niyetle nasıl şekillendiğini anlamamızı sağlar.

8. Fonetik ve semantik arasındaki ilişki

Ses ve anlam, dilde birbirini tamamlayan iki temel katmandır. Fonetik veriler olmadan anlamın iletimi, anlam olmadan da seslerin anlamlı bir bütün oluşturması mümkün değildir. Özellikle tonlama, vurgu, duraklama gibi prozodik öğeler, anlamsal yapının doğru iletilmesini sağlar (Roach, 2009: 72).

Fonetik (ses bilimi), dilin fiziksel ses yapısıyla ilgilenirken, semantik (anlam bilimi) dilsel öğelerin anlamlarını inceler. Bu iki alanın buluşma noktaları, iletişim kuramı, yapay zekâ, dil eğitimi ve çeviri gibi birçok alanda hayati rol oynar (Yule, 2020: 27). Dil, hem ses hem anlam boyutlarıyla insan iletişiminin en temel aracıdır.

8.1. Uygulama alanları

- **Dil öğretimi:** Yabancı dilde doğru telaffuz ve anlam ayrımı fonetik-semantik bilgisini gerektirir.
- **Doğal dil işleme:** Teknolojik sistemlerde sesli komut algılama ve anlam çözümleme birlikte işler.
- **Çeviri:** Anlamın doğru aktarımı için hem fonetik hem semantik analiz gereklidir.

Fonetik ve semantik, dili anlamak ve işlemek için temel iki bilim dalıdır. Dilbilim, psikoloji, yapay zekâ ve eğitim gibi çok sayıda alanda bu iki dalın birlikte çalışması kaçınılmazdır. Fonetik, sesin doğru üretimini ve algılanmasını sağlarken; semantik, bu seslerin taşıdığı anlamı çözümleyerek iletişimi mümkün kılar. İtalyan dilinin genel özellikleri şu şekilde sıralandırılabilir:

9. İtalyan alfabesi

Latin harfleriyle yazılan İtalyan alfabesi aşağıda gösterilen 21 harften meydana gelmiştir.

Tablo 1. İtalyan Alfabesi

Harfler			Harfler		
Büyük	Küçük	Okunuşu	Büyük	Küçük	Okunuşu
A	A	[a]	N	N	[enne]
B	B	[bi]	O	O	[o]
C	C	[çi]	P	P	[pi]
D	D	[di]	Q	Q	[ku]
E	E	[e]	R	R	[erre]
F	F	[effe]	S	S	[esse]
G	G	[ci]	T	T	[ti]
H	H	[akka]	U	U	[u]
I	I	[i]	V	V	[vi, vu]
L	L	[elle]	Z	Z	[zeta]
M	M	[emme]			

İtalyan alfabesindeki harflerin okunuşları, köşeli parantez [] içinde verilmiştir. Yalnız bu harflerin okunuşları tek tek söylendiği zaman yukarıda gösterildiği gibidir. Sözcük içindeki okunuşları değişebilir. Bu örneklerin başlıcaları aşağıda belirtilecektir (MEB, 2009: 11).

9.1. Vurgu (l'accento)

Tek heceli sözcüklerde vurgu, bu hecenin sesli harfindedir. İki heceli sözcüklerde vurgu birinci hecenin seslisindedir. Üç ya da daha çok heceli sözcüklerde vurgu çoğu zaman sondan ikinci seslisindedir. Bu kurallar dışında vurgulu okunan kelimelerde, vurgulu hece yazıda vurgu işareti ile belirtilir: **Città, virtù...** Bu tür kelimelerde tekil halinde ve çoğul halinde de vurgu aynı hecedir (MEB, 2009: 11).

9.2. Büyük harfler

Büyük harflerin kullanımı konusunda Türkçe'dekinden farklı olan durumlar şunlardır: Haftanın günleri ve aylar büyük harflerle yazılmaz. Örn: **lunedì, martedì, settembre...**

Ülke ve yer adları büyük harfle başlamakla birlikte, bu yerlerden olan kimseleri veya buralarda konuşulan dilleri belirten sıfatlar küçük harfle yazılırlar: Örn: **Turchia, turco, Italia, italiano...**

Kitap başlıklarında (özel isimler dışında) sadece birinci kelimenin ilk harfi büyük yazılır: Örn: **Il ragazzo non è qui.**

9.3. Harflerin okunuşları

İtalyanca da harflerin sözcük içerisinde okunuşları değişkenlik gösterebilir. Bazı sözcüklerin telaffuzları örneklendirilecektir. Harfler başlıca iki gruba ayrılır: 1. **Sesli harfler**, 2. **Sessiz harfler** (MEB, 2009: 13).

9.3.1. Sesli harfler

İtalyanca'da sesli harfler şunlardır: **A, e, i, o, u.** Bir de bu sesli harflerin vurgu işareti ile işaretlenmiş halleri vardır. Bu durumda vurgu işareti alan hece daha vurgulu okunur. Örn: **à, á, è, é, ò, ó, ì, í, ù, ú.**

Tablo 2. İtalyan Alfabesinde Sesli Harfler

Yazılışı	Okunuşu	Anlamı
Città	[çitta]	şehir
Civiltà	[çivilta]	uygarlık, medeniyet
Modernità	[modernita]	modernlik
Perché	[perke]	neden, niçin, çünkü
Cioé	[çoe]	yani
Perciò	[perço]	bu yüzden
Virtù	[virtu]	erdem, fazilet

9.3.2. Sessiz harfler

İtalyanca'daki sessiz harflerin sözcük içindeki sesleri birkaç tanesi dışında Türkçe'dekilerin aynıdır. **B, D, F, L, M, N, P, R, T, V** harfleri sözcük içinde Türkçe'de verdikleri sesi verirler. Farklı durumlar altında farklı sesler veren harfler ve harf grupları aşağıda verilmiştir.

9.4. Bazı harflerin ve harf gruplarının okunuşu

İtalyanca'da kimi harfler ve harf grupları değişik özellikler gösterirler. **C harfi:** “E” ve “i” harflerinden önce gelirse “ç” okunur. “O” veya “a” harflerinden önce gelirse ya da kendinden sonra herhangi bir sessiz harf alırsa “k” olarak okunur.

Tablo 3. İtalyan Alfabetinde C Harfinin Kullanımı

Yazılışı	Okunuşu	Anlamı
Cena	[çena]	akşam yemeği
Cinema	[çinema]	sinema
Chilo	[kilo]	kilo

G harfi: “E” ve “i” harflerinden önce gelirse “c” okunur. “O” veya “a” harflerinden önce gelirse ya da kendinden sonra herhangi bir sessiz harf alırsa “g” olarak okunur.

Gl harfleri: “E” ve “i” harflerinden önce gelirse “ly” okunurlar.

Tablo 4. İtalyan Alfabetinde Gl Harfinin Kullanımı

Yazılışı	Okunuşu	Anlamı
Figlio	[filyo]	oğul, evlat
Vegliare	[velyare]	sabahlamak, hiç uyumamak

Gn harfleri: Her zaman “ny” olarak okunurlar.

Tablo 5. İtalyan Alfabetinde Gn Harfinin Kullanımı

Yazılışı	Okunuşu	Anlamı
Sogno	[sonyo]	rüya, hayal
Montagna	[montanya]	Dağ

Sc harfleri: “E” ve “i” harflerinden önce “ş” olarak okunur.

Tablo 6. İtalyan Alfabetinde Sc Harfinin kullanımı

Yazılışı	Okunuşu	Anlamı
Sci	[ʃi]	kayak
Scena	[ʃena]	sahne, olay, bölüm

S harfi: Bu harf sözcük başında iken “s” sesini, kendinden önce bir sesli harf varsa “z” sesini verir. Ayrıca kendisinden sonra yumuşak sessiz harflerden biri (b,d, g,v, l, r, m, n) gelirse “z” olarak okunur.

Tablo 7. İtalyan Alfabetinde S Harfinin Kullanımı

Yazılışı	Okunuşu	Anlamı
Sopra	[sopra]	yukarı, üstte
Casa	[kaza]	ev
Sbaglio	[zbalyo]	hata

Z harfi: Bu harfin okunuşunda hafif bir “ts” veya ‘ds’ sesi çıkarmak gerekir. Türkçe’deki gibi “z” okumamak gerekir. Yani kalın bir “z” harfi yerine ince bir “z” harfi şeklinde seslendirmek gerekir.

Tablo 8. İtalyan Alfabetinde Z Harfinin Kullanımı

Yazılışı	Okunuşu	Anlamı
Zio	[tsio, zio]	amca
Zia	[tsia, zia]	amcanın eşi, yenge

Q harfi: Bu harf “ku” şeklinde okunur.

Tablo 9. İtalyan Alfabetinde Q Harfinin Kullanımı

Yazılışı	Okunuşu	Anlamı
Qualità	[kualita]	kalite
Quattro	[kuatro]	dört

9.5. Birleşik sesli harfler

İtalyanca’daki sesli harflerin ve de sessiz harflerin sözcük içerisinde verdikleri sesleri inceledik. Bazı harflerin ve harf gruplarının değişik hallerde nasıl ses verdikleri de incelenip örneklendirilmişti.

Bunların dışında İtalyanca’da sesli harfler yan yana geldiklerinde bir tek ses verirler. Şimdi bu duruma birkaç örnek vereceğiz (MEB, 2009: 15).

Tablo 10. İtalyan Alfabetinde Birleşik Sesli Harflerin Kullanımı

Harf	Okunuşu	Kelime	Okunuşu	Anlamı
Gio	[co]	Giovane	[covane]	genç, delikanlı
Cio	[ço]	Cioè	[çoe]	Yani
Gia	[ca]	Già	[ca]	çoktan, henüz

Cia	[ça]	Arranciata	[arançata]	portakallı gazoz
Scio	[şo]	Sciopero	[şopero]	grev, işbırakımı
Scia	[şa]	Scialle	[şale]	Şal

10. Seçilen Örnek Yapıtların Yazılışı, Telaffuzları Ve Türkçe Anlamları

10.1. Lascia Te Mi Morire [Laşa Te Mi Morire] (Beni Öldür)

Tablo 11. Lascia Te Mi Morire “C. MONTEVERDİ”

Soprano, Alto, Tenor, Bas	
Yazılışı	SOPRANO I.II: Lascia te mi morire, lascia te mi morire! Lascia te mi morire! Eche volete voi, che mi conforte in cosi dura sorte, in cosi gran martire? Lascia te mi morire, lasciate mi morire?
Okunuşu	[SOPRANO I. II: Laşa te mi morire, laşa te mi morire! Laşa te mi morire! Eke volete voi, ke mi konforte in kosi dura sorte, in kosi gran martire? Laşa ate mi morire, laşate mi morire?]
Anlamı	SOPRANO I.II: Beni öldür, beni öldür! Beni öldür! Beni neyle teselli edeceksin, böyle acı bir yazgıyla mı yoksa böyle bir çileyle mi? Beni öldür, beni öldür!
Yazılışı	ALTO: Lascia te mi, Lascia te mi, morire! Eche volete voi, che miconforte in cosi dura sorte in cosi granmartire? Eche volete voi, che mi conforte in cosi dura sorte, in casi granmartire? Lascia te mi, lascla te mi morire!
Okunuşu	[ALTO: Laşa te mi morire, laşa te mi morire! Eke volete voi, ke mi konforte in kosi dura sorte, in kosi gran martire? Laşa te mi morire, laşate mi morire!]
Anlamı	ALTO: Beni öldür, beni öldür! Beni neyle teselli edeceksin, böyle acı bir yazgıyla mı yoksa böyle bir çileyle mi? Beni neyle teselli edeceksin... Beni öldür, beni öldür!
Yazılışı	TENOR: Lascia te mi, lascia te mi morire! Eche volete voi, che miconforte in cosi dura sorte, in cosi granmartire? Eche volete voi, che mi conforte, in cosi dura sorte, in cosi granmartire? Lascia te mi, lascia te mi morire!
Okunuşu	[TENOR: Laşa te mi morire, laşa te mi morire! Eke volete voi, ke mi konforte in kosi dura sorte, in kosi granmartire? Eke volete voi, ke mi konforte in kosi dura sorte, in kosi granmartire? Laşa te mi morire, laşate mi morire!]
Anlamı	TENOR: Beni öldür, beni öldür! Beni neyle teselli edeceksin, böyle acı bir yazgıyla mı yoksa böyle bir çileyle mi? Beni neyle teselli edeceksin, böyle acı bir yazgıyla mı yoksa böyle bir çileyle mi? Beni öldür! Beni öldür!
Yazılışı	BAS: Lascia te mi morire, lascia te mi morire! Eche volete voi, che mi conforte in cosi dura sorte, in cosi granmartire? Lascia te mi morire! Eche volete voi, che mi conforte te in cosi dura sorte in cosi granmartire, lasciate mi morire! Lascia te mi morire.
Okunuşu	[BAS: Laşa te mi morire, laşa te mi morire! Eke volete voi, ke mi konforte in kosi dura sorte, in kosi granmartire? Laşate mi morire! Eke volete voi, ke mi konforte in kosi dura sorte, in kosi granmartire, laşate mi morire! Laşa te mi morire].
Anlamı	BAS: Beni öldür, beni öldür! Beni neyle teselli edeceksin, böyle acı bir yazgıyla mı yoksa böyle bir çileyle mi? Beni öldür! Beni öldür! Beni neyle teselli edeceksin, böyle acı bir yazgıyla mı yoksa böyle bir çileyle mi? Beni öldür! Beni öldür.

10.2. Su, Su, Su, Che'l Giorno e Fore [Su, Su, Su, Kel Corno e Fore] (Gün Işığı, Üzerine İşlediğinde)

Tablo 12. Su, Su, Su, Che'l Giorno e Fore “C. MONTEVERDİ”

Soprano, Contralto, Tenor	
Yazılışı	SOPRANO: Su, su, su, che'l giornoè fore su, su, su, pastoriuscite, e gliaugellettiudite; su, su, su, che'l giornoè fore su, su, su, pastoriuscite, e gliaugellettiudite; che fan cantando che fan cantando a la bell'alba o nore. Che fan cantando, che fan cantando a la bell'alba onore. Su, su, su, che'l sol s'innalza, su su su, candam d'amore con dovuto onore; su, su, su, che'l sol s'innalza, su, su, su, candam d'amore con davuto onore, facciam cantando, facciam cantando, riverenza a l'alba. Facciam cantando, facciam cantando, riverenza a l'alba.
Okunuşu	[SOPRANO: Su, su, su, kel corno e fore su, su, su, pastori uşite, e li aucellettiudite; su, su, su, kel corno e fore su, su, su, pastori uşite, e li aucellettiudite; ke fan kantando ke fan kantando a la bellalba onore. Ke fan kantando, ke fan kantando a la bellalba onore. Su, su, su, kel sol sinnalza, su su su, kandan damore kon dovoto onore, su, su, su, kel sol sinnalza, su, su, su, kandan damore kon dovoto onore, façiam kantando, façiam kantando riverenza a lalba].
Anlamı	SOPRANO: Gün, kırların bitimlerine ve yükseklerin doruklarına işler; gün kırların bitimlerine ve yükseklerin doruklarına işler; gün ışığında şarkı söyleyerek şarkı söyleyerek. Gün ışığında şarkı söyleyerek, şarkı söyleyerek. Güneş yükselir, bana büyük aşkla ilgili şarkı söyler; güneş yükselir, bana büyük aşkla ilgili şarkı söyler, şarkı söylüyoruz, şarkı söylüyoruz, şafakta saygıyla. Şarkı söylüyoruz, şarkı söylüyoruz, şafakta saygıyla.
Yazılışı	CONTRALTO: Su, su, su, che'l giornoè fore, su, su, su, pastoriuscite, e gliaugellettiudite; su, su, su, che'l giornoè fore, su, su, su, pastoriuscite e gliaugellettiudite; che fan cantando che fan cantando a la bell'alba o nore. Che fan cantando che fan cantando a la bell'alba o nore. Su, su, su, che'l sol s'innalza, su, su, su, cantiom d'amore con dovuta onere, su, su, su, che'l sol s'innalza, su, su, su, che'l sol s'innalza, su, su, su, cantiom d'amore con dovuta onere, su, su, su, che'l sol s'innalza, su, su, su, candam d'amore con davuto onore, facciam cantando, facciam cantando, riverenza a l'alba. Facciam cantando, facciam cantando, riverenza a l'alba.
Okunuşu	[CONTRALTO: Su, su, su, kel corno e fore su, su, su, pastori uşite, e li aucellettiudite; su, su, su, kel corno e for esu, su, su, pastori uşite, e li aucellettiudite; ke fan kantando ke fan kantando a la bellalba onore. ke fan kantando ke fan kantando a la bellalba onore. Su, su, su, kel sol sinnalza, su su su, kandan damore kon dovoto onore, su, su, su, kel sol sinnalza, su, su, su, kel sol sinnalza, su su su, kandan damore kon dovoto onore, su, su, su, kel sol sinnalza, su, su, su, kandan damore kon dovoto onor. Façiam kantando, façiam kantando riverenza a lalba. Façam kantando, façam kantando riverenza a lalba].
Anlamı	CONTRALTO: Gün, kırların bitimlerine ve yükseklerin doruklarına işler; gün kırların bitimlerine ve yükseklerin doruklarına işler; gün ışığında şarkı söyleyerek şarkı söyleyerek. Gün ışığında şarkı söyleyerek, şarkı söyleyerek. Güneş yükselir, bana büyük aşkla ilgili şarkı söyler, güneş yükselir, bana büyük aşkla ilgili şarkı söyler, şarkı söylüyoruz, şarkı söylüyoruz, şafakta saygıyla. Şarkı söylüyoruz, şarkı söylüyoruz, şafakta saygıyla.
Yazılışı	TENOR: Su, su, su, che'l giornoè fore su, su, su, pastoriuscite, e gliaugellettiudite; su, su, su, che'l giornoè fore su, su, su, postoriuscite e gliaugellettiudite; che fan cantando che fan cantando a la bell'alba o nore. Che fan cantando che fan cantando a la bell'alba o nore. Su, su, su, che'l sol s'in nalza su, su, su, candam d'amore can davuta onere, su, su, su, che'l sol s'innalza, su, su, su, cantom d'amore con davuto onore, facciam cantando, facciam cantando, riverenza a l'alba. Facciam cantando, facciam cantando, riverenza a l'alba.
Okunuşu	[TENOR: Su, su, su, kel corno e fore su, su, su, pastori uşite, e li aucellettiudite; su, su, su, kel corno e fore su, su, su, pastori uşite, e li aucellettiudite; ke fan kantando ke fan kantando a la bellalba onore. Ke fan kantando ke fan kantando a la bellalba onore. Su, su, su, kel sol sinnalza, su su su, kandan damore kon dovoto onore, su, su, su, kel sol sinnalza, su, su, su, kel sol sinnalza, su, su, su, kandan damore kon dovoto onore, su, su, su, kel sol sinnalza, kantando, façiam kantando riverenza a lalba. façiam kantando, façiam kantando riverenza a lalba].
Anlamı	TENOR: Gün, kırların bitimlerine ve yükseklerin doruklarına işler; gün kırların bitimlerine ve yükseklerin doruklarına işler; gün ışığında şarkı söyleyerek şarkı söyleyerek. Gün ışığında şarkı söyleyerek, şarkı söyleyerek. Güneş yükselir, bana büyük aşkla ilgili şarkı söyler, Güneş yükselir, bana büyük aşkla ilgili şarkı söyler, şarkı söylüyoruz, şarkı söylüyoruz, şafakta saygıyla. Şarkı söylüyoruz, şarkı söylüyoruz, şafakta saygıyla.

10.3. Mato'na Mia Cara [Matona Miya Kara] (Sevgilim)

Tablo 13. Mato'na Mia Cara “O. di LASSO”

Soprano, Alto, Tenor, Bas	
Yazılışı	SOPRANO: Matona mia cara, mi follere canzon. Matona mia cara, mi follere canzon, cantar sotto finestra. Lantze buon compagnon. Don don don, diri diri don don don don don don, diri diri, don don don don. Ti prego m'ascoltare che mi cantar de bon, ti prego m'ascoltare, che mi cantar de bon, e mi ti foller bene, come greco e capon. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri diri don don don don. Comandar alle cazze, cazzar. Cazzar con le falcon, comandar alle cazze, cazzar, cazze con le falcon, mi ti portar beccazze, grasse come rognon. Don don don diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Si mi non saper dire tante belle razon, si mi non saper dire tante belle razon, petrarcha mi non saper, ne fonte Helicon. Don don don, diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Se timi foller bene, mi non esser poltron, se ti mi foller bene, mi non eser poltron, mi baciatar tutta notte, ballar ballar. Come monton. Don don don, diri diri don don don don, don don don, diri, diri don don don, don don don don, don don.
Okunuşu	[SOPRANO: Matona miya kara, mi follere kanzon, Matona miya kara, mi follere kanzon, kantar sotto finestra. Lantze buon kompanyon. Don don don, diri diri don don don don don don, diri diri don don don don don. Ti pirego mi askoltare ke mi kantar de bon, ti pirego mi askoltare, ke mi kantar de bon, e mi ti foller bene, kome gireko e kapon. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri don don don don. Komandar alle kazze, kazzar. Kazar kon le falkon, komandar alle kazze, kazzar, kon le falkon, mi ti portar bekkazze, giratze kome ronyon. Don don don diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Si mi non saper dire tante belle razon, si mi non saper dire tante belle razon, petrarka mi non saper, ne fonte Helikon. Don don don, diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Se ti mi foller bene, mi non eser poltron, se ti mi foller bene, mi non eser poltron, mi bağar tutta notte, ballar ballar. Kome monton. Don don don, diri diri don don don don, diri don don don, don don don don, don don don].
Anlamı	SOPRANO: Sevgilim, şarkı söylemek isterdim. Sevgilim, şarkı söylemek isterdim sana pencerenin altında. İyi arkadaşın Lantz. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri diri, don don don don. Beni dinlemeni rica ediyorum, iyi şarkı söylerim Beni dinlemeni rica ediyorum, iyi şarkı söylerim ve seni seviyorum, tıpkı bir yunanlının içdiş edilmiş horozu sevdiği gibi. Don don don, diri diri don don don don don don don don, diri don don don don. Avlanmaya gittiğimde, şahinimle avlanırken, avlanmaya gittiğimde, şahinimle avlanırken, sana böbrek büyüklüğünde çulluklar getireceğim. Don don don diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Gerçi ben öyle pek zarif cümleler bilmem, evet ben zarif cümleler bilmem, ne Petrarka'yı ne de Helicon çeşmesini bilirim. Don don don, diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Beni istersen şayet, tembel değilimdir. Beni istersen şayet, tembel değilimdir, bütün gece bir koç gibi seninle sevişirim, dans ederim, dans ederim. Don don don, diri diri don don don don don, diri don don don, don don don don, don don.
Yazılışı	ALTO: Matona mia cara, mi follere canzon, Matona mia cara, mi follere canzon, cantar sotto finestra. Lantze buon compagnon. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri diri don don don don don. Ti Prego m'ascoltare, che mi cantar de bon, ti prego m'ascoltare, che mi cantar de bon, e mi ti foller bene. Come greco e capon. Don don don, diri diri don don don don don don don don, diri diri don don don don don. Comandar alle cazze, cazzar. Cazzar con le falcon, comandar alle cazze, cazzar, cazzar conle falcon, mi ti portar beccazze, grasse come rognon. Don don don, diri diri don don don don don, don don don, diri diri don don don don don. Si mi non saper dire tante belle razon, si mi non saper dire tante belle razon, petrarcha mi non saper, ne fonted Helicon. Don don don, diri diri don don don don don, don don don, diri diri don don don don don. Se ti mi foller bene, mi non esser poltron, se ti mi foller bene, mi non esser poltron, mi baciatar tutta notte, ballar, ballar, ballar. Come monton. Don don don, diri diri don don don don don, don don don, diri diri don don don don don, don don don, don don.

Okunuşu	[ALTO: Matona miya kara, mi follere kanzon, Matona miya kara, mi follere kanzon, kantar sotto finestra. Lantze buon kompanyon. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri diri don don don don don. Ti pirego mi askoltare ke mi kantar de bon, ti pirego mi askoltare, ke mi kantar de bon, e mi ti foller bene, kome gireko e kapon. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri diri don don don. Komandar alle kazze, kazzar. Kazzar kon le falkon, komandar alle kazze, kazzar, kon le falkon, mi ti portar bekkazze, giratze kome ronyon. Don don don, diri diri don don don don don don don, don don don, diri diri don don don don. Si mi non saper dire tante belle rason, si mi non saper dire tante belle rason, petrarka mi non saper, ne fonte Helikon. Don don don, diri diri don don don don don, don don don, diri diri don don don don. Se ti mi foller bene, mi non eser poltron, se ti mi foller bene, mi non eser poltron, mi baçar tutta notte, ballar ballar. Kome monton. Don don don, diri diri don don don don don, don don don, diri diri don don don don don, don don don don don, don don don].
Anlamı	ALTO: Sevgilim, şarkı söylemek isterdim, sevgilim, şarkı söylemek isterdim sana pencerenin altında. İyi arkadaşın Lantz. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri diri, don don don don. Beni dinlemeni rica ediyorum, iyi şarkı söylerim Beni dinlemeni rica ediyorum, iyi şarkı söylerim ve seni seviyorum, tıpkı bir yunanlının içdiş edilmiş horozu sevdiği gibi. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri don don don don. Avlanmaya gittiğimde, şahinimle avlanırken, avlanmaya gittiğimde, şahinimle avlanırken, sana böbrek büyüklüğünde çulluklar getireceğim. Don don don diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Gerçi ben öyle pek zarif cümleler bilmem, evet ben zarif cümleler bilmem, ne Petrarka'yı ne de Helicon çeşmesini bilirim. Don don don, diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Beni istersen şayet, tembel değilimdir. Beni istersen şayet, tembel değilimdir, bütün gece bir koç gibi seninle sevişirim, dans ederim, dans ederim. Don don don, diri diri don don don don, diri don don don, don don don don, don don.
Yazılışı	TENOR: Matona mia cara, mi follere canzon, Matona mia cara, mi follere canzon, cantar sotto finestra Lantze buon compagnon. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri diri don don don don don. Ti prego m'ascoltare, che mi cantar de bon, ti prego m'ascoltare, che mi cantar de bon, e mi ti foller bene, come greco e capon. Don don don, diri diri don don don don don, don don don diri diri don don don don. Comandar alle caze, cazzar, cazzar con le falcon, comandar alle caze, cazzar. Cazzar conle falcon, mi ti portar beccazze, grasse come rognon. Don don don, diri diri don don don don don, don don don, diri diri don don don don don. Si mi non saper dire tante belle rason, si mi non saper dire tante belle rason, petrarcha mi non saper, ne fonted Helicon. Don don don, diri diri diri don don don don, don don don, diri diri don don don don se ti mi foller bene, mi non esser poltron seti, mi foller bene mi non esser poltron mi baciare tutta notte, ballar, ballar, ballar. Come monton. Don don don, diri diri don don don don, don don don, diri diri don don don don don, don don don don don don don.
Okunuşu	[TENOR: Matona miya kara, mi follere kanzon, Matona miya kara, mi follere kanzon, kantar sotto finestra. Lantze buon kompanyon. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri diri don don don don don don don. Ti pirego mi askoltare ke mi kantar de bon, ti pirego mi askoltare, ke mi kantar de bon, e mi ti foller bene, come gireko e kapon. Don don don, diri diri don don don don don, don don don diri diri don don don don don. Komandar alle kazze, kazar. Kazar kon le falkon, komandar alle kazze, kazar, kon le falkon, mi ti portar bakkazze, giratze kome ranyon. Don don don, diri diri don don don don don, don don don, diri diri don don don don don. Si mi non saper dire tante belle rason, si mi non saper dire tante belle rason, petrarka mi non saper, ne fonte Helikon. Don don don, diri diri diri don don don don, don don don diri di eser poltron, Se ti mi foller bene, mi non eser poltron, se ti mi foller bene, mi non eser poltron, mi baçar tutta notte, ballar ballar. Kome monton. Don don don, diri diri don don don don don, don don don, diri diri don don don don don, don don don don don].
Anlamı	TENOR: Sevgilim, şarkı söylemek isterdim, sevgilim, şarkı söylemek isterdim sana pencerenin altında. İyi arkadaşın Lantz. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri diri, don don don don. Beni dinlemeni rica ediyorum, iyi şarkı söylerim Beni dinlemeni rica ediyorum, iyi şarkı söylerim ve Seni seviyorum, tıpkı bir yunanlının içdiş edilmiş horozu sevdiği gibi. Don don don, diri diri don don don don don don don, diri don don don don. Avlanmaya gittiğimde, şahinimle avlanırken, avlanmaya gittiğimde, şahinimle avlanırken, sana böbrek büyüklüğünde çulluklar getireceğim. Don don don diri diri don don don, don don don, diri diri

	don don don. Gerçi ben öyle pek zarif cümleler bilmem, evet ben zarif cümleler bilmem, ne Petrarka'yı ne de Helicon çeşmesini bilirim. Don don don, diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Beni istersen şayet, tembel değilimdir. Beni istersen şayet, tembel değilimdir, bütün gece bir koç gibi seninle sevişirim, dans ederim, dans ederim. Don don don, diri diri don don don don, diri don don don, don don don don, don don.
Yazılışı	BAS: Motona mia cara, mi follere canzon, Motona mia cara, mi follere canzon, cantar sotto finestra Lantze buon compagnon. Don don don, diri diri don don don don don don, diri diri don don don. Ti prego m'ascoltare, che mi cantar de bon, ti prego m'as coltare, che mi cantar de bon, e mi ti foller bene come greco e capon. Don don don, diri diri don don don don don don, diri diri don don don. Comandar alle caze, cazzar, cazzar conle falcon, comandar alle cazze, cazzar, cazzar conle falcon, grasse come rognon. Don don don, diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Si mi non saper dire tante belle razon, si mi non saper dire tante belle razon, petrarcha mi non saper, ne fonted Helicon. Don don don, diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Se ti mi foller bene, mi non esser poltron, se ti mi foller bene, mi non esser poltron, mi baciatar tutta notte, ballar, ballar. Come monton. Don don don, diri diri don don don, don don don diri diri don don don, don don don, diri diri don don don don.
Okunuşu	[BAS: Matona miya kara, mi follere kanzon, Matona miya kara, mi follere kanzon, kantar sotto finestra. Lantze buon kompanyon. Don don don, diri diri don don don don don don, diri diri don don don don. Ti pirego mi askoltare ke mi kantar de bon, ti pirego mi koltare, ke mi kantar de bon, e mi ti foller bene, come gireko e kapon. Don don don, diri diri don don don don don don, diri diri don don don. Komandar alle kazze, kazzer. Kazzar kon le falkon, komandor alle kazze, kazar, kon le falkon, mi ti portar bakkazze, giratze kome ronyon. Don don don, diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Mi non saper dire tante belle razon, si mi non saper dire tante belle razon, petrarka mi non saper, ne fonte Helikon. Don don don, diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Se ti mi foller bene, mi non eser poltron, se ti mi foller bene, mi non eser poltron, mi baçar tutta notte, ballar ballar. Kome monton. Don don don, diri diri don don don, don don don diri diri don don don, don don don, diri diri don don don don].
Anlamı	BAS: Sevgilim, şarkı söylemek isterdim, sevgilim, şarkı söylemek isterdim sana pencerenin altında. İyi arkadaşın Lantz. Don don don, diri diri don don don don don don, diri diri, don don don don. Beni dinlemeni rica ediyorum, iyi şarkı söylerim. Beni dinlemeni rica ediyorum, iyi şarkı söylerim ve seni seviyorum, tıpkı bir yunanlının içdiş edilmiş horozu sevdiği gibi. Don don don, diri diri don don don don don don don don, diri don don don don. Avlanmaya gittiğimde, şahinimle avlanırken, avlanmaya gittiğimde, şahinimle avlanırken, sana böbrek büyüklüğünde çulluklar getireceğim. Don don don diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Gerçi ben öyle pek zarif cümleler bilmem, evet ben zarif cümleler bilmem, ne Petrarka'yı ne de Helicon çeşmesini bilirim. Don don don, diri diri don don don, don don don, diri diri don don don. Beni istersen şayet, tembel değilimdir, Beni istersen şayet, tembel değilimdir, bütün gece bir koç gibi seninle sevişirim, dans ederim, dans ederim. Don don don, diri diri don don don don, diri don don don, don don don don, don don.

10.4. S'io Esca Vivo [Siyo Eska Vivo] (Sağ Çıkarsam)

Tablo 14. S'io Esca Vivo "O. di LASSO"

Soprano, Alto, Tenor, Bas	
Yazılışı	SOPRANO I: S'io esca vivo de dubbiosi scogli, et arrive il mio essilio adun bel fine, chi sarei vago di voltar la vela, e l'anchore gettar, e l'anchore gettar in qualche porto; si m'eduro lassar l'usata vita. Signor della mia. Fine e della vita. Prima ch'io fiacchi'l legno tra li scogli, drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto l'affannata vela, l'affannato vela, l'affannato vela, l'affannata vela. S'io esca vivo de dubbiosi scogli.
Okunuşu	[SOPRANO I: Siyo eska vivo de dubbiozi şolyi, e arrive il miyo ezilyo adun bel fine, ki sarey vago di voltar la vela, e lankore cettar, e lankore cettar in kualke porto; si meduro lassar luzata vita. Sinyor della miya. Fine e della vita. Pirima kiyo fiakkil lenyo tır ali şolyi, dirizza buon porto.

	Drizza buon porto laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela. Siyo eska vivo de dubbiozi şolyi].
Anlamı	SOPRANO I: Tehlikeli kayalıkların altında sağ çıkarsam ve sürgünüm nihai son bulursa, yelkenimi sarıp bağlamak ve bir limana demir atmak gönlümü avutacak! Keşke yanan bir gemi gibi parlasam. Eski hayatımı bırakmak çok zor olacak. Sonumun ve hayatımın sahibi, gemim kayalıklarda parçalanmadan önce, beni fırtınayla savrulan yelkenle iyi bir limana götür. Nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken beni iyi bir limana götür. Tehlikeli kayalıklardan sağ çıkarsam şayet.
Yazılışı	SOPRANO II: Et arrive il mio essilio adun belfine, chi sarei vago di voltar la vela, di voltar la vela, e l'anchore gettar, e lanchore gettar in qualche porto: sim'e duro lassar l'usata vita. Signor della mia. Finedela vita, prima ch'io fiacchi'l legno chio fiacchi'legno. Tra li scogli, drizz'a buon porto drizz'a buon porto l'affannata vela, l'affannata vela, l'affannata vela, Drizz'a uon porto l'affannata vela, laffannata vela, l'affannata vela, l'affannata vela.
Okunuşu	[SOPRANO II: Et arrive il miyo ezilyo adun belfine ki sarey vago di voltar la vela, di voltar la vela, e lankore cettar in kualke porto: sim e duro lassar luzata vita. Sinyor della miya fine dela vita, pirima kiyo fiakkil lenyo. Tıra li şolyi, dirizza buon porto dirizza buon porto laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela. Dirizza buon porto laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela].
Anlamı	SOPRANO II: Sürgünüm nihai son bulursa, yelkenimi sarıp bağlamak ve bir limana demir atmak gönlümü avutacak! Keşke yanan bir gemi gibi parlasam. Eski hayatımı bırakmak çok zor olacak. Sonumun ve hayatımın sahibi, gemim kayalıklarda parçalanmadan önce, beni fırtınayla savrulan yelkenle iyi bir limana götür. Nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, beni iyi bir limana götür.
Yazılışı	ALTO I: S'io esca vivo, vivo de dubbiosi scogli, et arrive il mio es silio ad un bel fine, chi sarei vago di voltar la vela, di voltar la vela. E l'anchore gettar, e l'anchore gettar in qualche porto: se nan chi ardo com'acceso legno: sim'eduro lassar l'usata vita. Signor della mia fine e della vita, prima ch'io fiacchi'legno tra li scogli, drizz'a buon porto, drizz'a buon porto, drizz'a buon porto l'affannata vela, l'affannata vela, l'affannata vela, drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto l'affannata vela, l'affannata vela, l'affannata vela, l'affannata vela.
Okunuşu	[ALTO I: Siyo eska vivo, vivo de dubbiozi şolyi, e arrive il miyo ezilyo adun bel fine, ki sarey vago di voltar la vela, di voltar la vela. E lankore cettar, e lankore cettar in kualke porto: se nan ki ardo kom'aççezo lenyo: sim'e duro lassar luzata vita. Sinyor della miya fine e della vita, pirima kiyo fiakkil lenyo tır ali şolyi, dirizza buon porto, drizza buan porto, dirizza buon porto Laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela, dirizza buon porto. Dirizza buon porto. Dirizza buon porto, dirizza buon porto. Dirizza buon porto. Dirizza buon porto, dirizza buon porto laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela].
Anlamı	ALTO I: Tehlikeli kayalıkların altında sağ çıkarsam ve sürgünüm nihai son bulursa, yelkenimi sarıp bağlamak ve bir limana demir atmak gönlümü avutacak! Keşke yanan bir gemi gibi parlasam. Eski hayatımı bırakmak çok zor olacak. Sonumun ve hayatımın sahibi, gemim kayalıklarda parçalanmadan önce, fırtınayla savrulan yelkenle beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür, nefesi tükenen yelkenle beni iyi bir limana götür, nefesi tükenen yelken. Nefesi tükenen yelken, beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür, beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken.
Yazılışı	ALTO II: S'io esca vivo de dubbiosi scogli, et arrive il mio essilio ad un bel fine, ad un bel fine, di voltor la vela. Di voltar la vela, e l'onchore gettar. e l'anchore gettar in qualche porto. In qualche porto: se nan chiardo com'acceso legno: si m'e duro lassor l'usata vita. Signor della miafine e della vita, prima ch'io fiacchi'l legno tra liscogli, dizz'a buon porto, drizz'a buon porto. L'affannata vela, dirizz'a buon porto l'affannata vela, dirizz'a buon porto l'affannata vela, drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto l'affannata vela, drizz'a buon porto l'affannata vela, l'affannata vela, l'affannata vela.

Okunuşu	[ALTO II: Siyo eska vivo de dubbiozi şolyi e arrive il miyo ezilyo ad un bel fine, ad un bel fine, di voltor la vela. Di voltar la vela, e lankore cettar. e lankore cettar in kualke porto. In kualke porto: se nan kiardo kom'aççezo lenyo: si m'e duro lassor luzota mita. Sinyor della miya fine e della vita, pirima kiyo fiakkil lenyo tır ali şolyi, dirizza buon porto, dirizza buon porto. Laffannata vela, dirizza buon porto laffannata vela, dirizza buon porto laffannata vela, dirizza buon porto. Dirizza buon porto laffannata vela, dirizza buon porto laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela].
Anlamı	ALTO II: Tehlikeli kayalıkların altında sağ çıkarsam ve sürgünüm nihai son bulursa, yelkenimi sarıp bağlamak ve bir limana demir atmak gönlümü avutacak! Keşke yanan bir gemi gibi parlasam. Eski hayatımı bırakmak çok zor olacak. Sonumun ve hayatımın sahibi, gemim kayalıklarda parçalanmadan önce, fırtınayla savrulan yelkenle beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür, nefesi tükenen yelkenle beni iyi bir limana götür, nefesi tükenen yelken. Nefesi tükenen yelken, beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür, beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken.
Yazılışı	TENOR I: Si'io esca vivo de dubbiosi scogli, et arrive il mio essilio ad un bel fine, ad un bel fine, di voltar la vela. Di voltar la vela, e l'anchore gettar, e l'anchore gettar in qualche porto. In qualche porto: se nan chiardo com'acceso legno: sim'e duro lassar l'usata vita. Signordella mia fine e della vita, prima Ch'io fiacchi'l legno tra li scogli, drizz'a buon porto, drizz'a buon porto. L'affannata vela, drizz'a buon porto l'affannata vela. drizz'a buon porto l'affannata vela, drizz'a buon porto. Drizz'a buon porto l'affannata vela, drizz'a buon porto l'affannata vela, l'affannata vela, l'affannata vela.
Okunuşu	[TENOR I: Siyo eska vivo de dubbiozi şolyi e arrive il miyo ezilyo ad un bel fine, ad un bel fine, di voltar la vela. Di voltar la vela, e lankore cettar, e lankore cettar in kualke porto. In kualke porto: se nan kiardo kom'aççezo lenyo: sim'e duro lassar luzata vita. Sinyor della miya fine e della vita, pirima Kiyo fiakkil lenyo tır ali şolyi, dirizza buon porto, dirizza buon porto. Laffannata vela, dirizza buon porto laffannata vela, dirizza buon porto laffannata vela, dirizza buon porto. Dirizza buon porto laffannata vela, dirizza buon porto laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela].
Anlamı	TENOR I: Tehlikeli kayalıkların altında sağ çıkarsam ve sürgünüm nihai son bulursa, yelkenimi sarıp bağlamak ve bir limana demir atmak gönlümü avutacak! Keşke yanan bir gemi gibi parlasam: eski hayatımı bırakmak çok zor olacak. Sonumun ve hayatımın sahibi, gemim kayalıklarda parçalanmadan önce, fırtınayla savrulan yelkenle beni iyi bir limana götür, beni iyi bir limana götür. Savulan yelken, beni iyi bir limana götür nefesi tükenen yelken. Beni iyi bir limana götür nefesi tükenen yelken, beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür nefesi tükenen yelken, beni iyi bir limana götür nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken. Savulan yelken. Yelken.
Yazılışı	TENOR II. S'io esca vivo de dubbiosi scogli, et arrive il mio essilio adun bel fine, di voltor la vela. Di voltar la vela, e'anchore gettar, e'anchore gettar in qualche porto, in qualche porto: se nan chi ardo com'acceso legno: Signordella mia. Fine e della vita, prima ch'io fiacchi'l legno tra li scogli. Drizz'a buon porto, drizz'a buon porto, drizz'a buon porto, drizz'a buon porto l'affannata vela, l'affannata vela, drizz'a buon porto, drizz'a buon porto, drizz'a buon porto l'affannata vela, l'affannata vela.
Okunuşu	[TENOR II: Siyo eska vivo de dubbiozi şolyi, e arrive il miyo ezilyo adun bel fine, di voltor la vela, di voltar la vela. E lankore cettar, e lankore cettar in kualke porto, in kualke porto: se nan ki ardo kom'aççezo lenya: Sinyor della miya. Fine e della vita, pirima kiyo fiakkil lenyo tır ali şolyi. Dirizza buon porto, dirizza buon porto, dirizza buon porto laffannata vela, laffannata vela, dirizza buon porto. Dirizza buon porto, dirizza buon porto laffannata vela, laffannata vela].
Anlamı	TENOR II: Tehlikeli kayalıkların altında sağ çıkarsam ve sürgünüm nihai son bulursa, yelkenimi sarıp bağlamak ve bir limana demir atmak gönlümü avutacak! Keşke yanan bir gemi gibi parlasam. Eski hayatımı bırakmak çok zor olacak. Sonumun ve hayatımın sahibi, gemim kayalıklarda parçalanmadan önce, fırtınayla savrulan yelkenle beni iyi bir limana götür, beni iyi bir limana götür. Savulan yelken, beni iyi bir limana götür nefesi tükenen yelken. Beni iyi bir limana götür nefesi tükenen yelken: beni iyi bir limana götür. Beni iyi bir limana götür nefesi

	tükenen yelken, beni iyi bir limana götür nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken. Savulan yelken. Yelken.
Yazılışı	BAS: Et arrive il mio esilio ad un bel fine. Di voltar la vela, e l'anchore gettar in qualche porto: se nan chi ardo come acceso legno: signor della mia fine e della vita, prima ch'io fiacchi'l legno tra li scogli, drizz'a buon porto drizz'a buon porto l'affannata vela, l'affannata vela, l'affannata vela, drizz'a buon porto, drizz'a buon porto l'affannata vela. drizz'a buon porto, drizz'a buon porto l'affannata vela, l'affannata vela, l'affannata vela.
Okunuşu	[BAS: Et arrive il miyo ezilyo ad un bel fine. Di voltar la vela, e lankore cettar in qualche porto: se nan ki ardo kome aççezo lenyo. Sinyor della mi ya fine e della vita, pirima kiyo fiakkil lenyo tır ali şolyi, dirizza buon porto dirizza buon porto laffannata vela, laffannata vela, laffannata vela, dirizza buon porto, dirizza buon porto laffannata vela, dirizza buon porto, dirizza buon porto laffannata vela. laffannata vela, laffannata vela].
Anlamı	BAS: Sürgünüm nihai son bulursa, yelkenimi sarıp bağlamak ve bir limana demir atmak gönlümü avutacak! Keşke yanan bir gemi gibi parlasam. Eski hayatımı bırakmak çok zor olacak. Sonumun ve hayatımın sahibi gemim kayalıklarda parçalanmadan önce, beni fırtınayla savrulan yelkenle iyi bir limana götür. Nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken beni iyi bir limana götür. Nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken, nefesi tükenen yelken beni iyi bir limana götür.

10.5. Lo Ti Voria [Lo Ti Vorya] (Seviyor musun?)

Tablo 15. Lo Ti Voria “O. di LASSO”

Soprano, Alto, Tenor, Bas	
Yazılışı	SOPRANO: Lo ti voria contar la pena mia lo ti voria contar la pena mia Ma non ce bastariano mille mesi. Ma non ce bastariano mille mesi.
Okunuşu	[SOPRANO: Lo ti vorya kontar la pena miya lo ti vorya kontar la pena miya Ma non çe bastaryano mille mezi. Ma non çe bastaryano mille mezi].
Anlamı	SOPRANO: Cezamı bir daha düşün, cezamı bir daha düşün. Biliyorum aylar yetmez. Biliyorum aylar yetmez.
Yazılışı	Ti dico: voime bene? Tu mi respondi: si. Dico: fà questo mò!
Okunuşu	[Ti diko: voyme bene? Tu mi respondi: si. Diko: Fa kuesto mo!]
Anlamı	Sana diyorum: Beni seviyor musun? Bana cevap veriyorsun: Evet. Diyorum ki: Beni sev!
Yazılışı	Tu dici: non si può. Ti dico: voime bene? Tu mi respondi: si. Dico: fà questo mò! Tu dici: non si può.
Okunuşu	[Tu diçi: non si puo. Ti diko: voyme bene? Tu mi respondi: si. Diko: fa kuesto mo! Tu diçi non si puo].
Anlamı	Sen diyorsun ki: Yapamam. Sana diyorum ki: Beni seviyor musun? Bana cevap veriyorsun: Evet. Diyorum ki: Beni sev! Sen yapamayacağını söylüyorsun.
Yazılışı	ALTO: Lo ti voria contar la pena mia lo ti voria contar la pena mia. Ma non ce bastariano mille mesi. Ma non ce bastariano mille mesi.
Okunuşu	[ALTO: Lo ti vorya kontar la pena miya lo ti vorya kontar la pena miya. Ma non çe bastaryona mille mezi. Ma non çe bastaryano mille mezi].
Anlamı	ALTO: Cezamı bir daha düşün, cezamı bir daha düşün. Biliyorum aylar yetmez. Biliyorum aylar yetmez.
Yazılışı	Ti dico: voime bene? Tu mi respondi: si. Dico: fà questo mò!
Okunuşu	[Ti diko: voyme bene? Tu mi respondi: si. Diko: fa kuesto mo?]

Anlamı	Sana diyorum: Beni seviyor musun? Bana cevap veriyorsun. Evet, diyorum ki: Beni sev!”
Yazılışı	Tu dici: non si può. Ti dico: voime bene? Tu mi respondi: si.
Okunuşu	[Tu diçi: non si puo. Ti diko: voyme bene? Tu mi respondi: si].
Anlamı	Sen diyorsun ki: Yapamam. Sana diyorum ki: Beni seviyor musun? Bana cevap veriyorsun: Beni sev! Sen yapamayacağını söylüyorsun.
Yazılışı	Dico: fà questo mò! Tu dici non si può.
Okunuşu	[Diko: fa kuesto mo! Tu diçi non si puo].
Anlamı	Diyorum ki: Beni sev! Sen yapamayacağını söylüyorsun.
Yazılışı	TENOR: Lo ti voria contar la pena mia lo ti voria contar la pena mia. Ma non ce bastariano mille mesi. Ma non ce bastariano mille mesi.
Okunuşu	[TENOR: Lo ti vorya kontar la pena miya lo ti vorya kontar la pena miya. Ma non çe bastaryano mille mezi. Ma non çe bastaryano mille mezi].
Anlamı	TENOR: Cezamı bir daha düşün, cezamı bir daha düşün. Biliyorum aylar yetmez. Biliyorum aylar yetmez.
Yazılışı	Ti dico: voime bene? Tu mi respondi: si. Dico: fà questo mò!
Okunuşu	[Ti diko: voyme bene? Tu mi respondi: si. Diko: fa kuesto mo?]
Anlamı	Sana diyorum: Beni seviyor musun? Bana cevap veriyorsun: Evet. Diyorum ki: Beni sev!
Yazılışı	Tu dici: non si può. Ti dico voime bene? Tu mi respondi: si.
Okunuşu	[Tu dici: non si puo. Ti diko: voyme bene? Tu mi respondi: si]
Anlamı	Sen diyorsun ki: Yapamam. Sanadiyorum ki: Beni seviyor musun? Bana cevap veriyorsun: Evet. Diyorum ki: Beni sev! Sen yapamayacağını söylüyorsun.
Yazılışı	Dico: fà questo mò! Tu dici non si può.
Okunuşu	[Dico: fa kuesto mo! Tu diçi non si puo].
Anlamı	Beni sev! Sen yapamayacağını söylüyorsun.
Yazılışı	BAS: Lo ti voria contar la pena mia lo ti voria contar la pena mia Ma non ce bastariano mille mesi. Ma non ce bastariano mille mesi.
Okunuşu	[BAS: Lo ti vorya kontar la pena miya lo ti vorya kontar la pena miya Ma non çe bastaryona mille mezi. Ma non çe bastaryano mille mezi].
Anlamı	BAS: Cezamı bir daha düşün, cezamı bir daha düşün. Biliyorum aylar yetmez. Biliyorum aylar yetmez.
Yazılışı	Ti diko: voime bene? Tu mi respondi: si. Dico: fà questo mò!
Okunuşu	[Ti diko: voyme bene? Tu mi respondi: si. Diko: fa kuesto mo!]
Anlamı	Sana diyorum: Beni seviyor musun? Bana cevap veriyorsun: Evet. Diyorum ki: Beni sev!
Yazılışı	Tu dici: non si può. Ti dico: voime bene? Tu mi respondi: si.
Okunuşu	[Tu diçi: non si puo. Ti diko: voyme bene? Tu mi respondi: si.
Anlamı	Sen diyorsun ki: Yapamam. Sana diyorum ki: Beni seviyor musun? Bana cevap veriyorsun: Evet. Diyorum ki: Beni sev! Sen yapamayacağını söylüyorsun].
Yazılışı	Dico: fà questo mò! Tu dici non si può.
Okunuşu	[Diko: fa kuesto mo! Tu diçi non si puo].
Anlamı	Diyorum ki: Beni sev! Sen yapamayacağını söylüyorsun.

10.6. Pastoral [Pastoral] (Kır Şiiri)

Tablo 16. Pastoral “A. CAPPO”

Soprano, Tenor, Alto, Bas	
Yazılışı	SOPRANO: Sen corre l'agne letta al cenno del pastore, al cenno del pastore nesa, nesa da lui partire, nesa da lui partir. Al cenno del pastore, nesa da lui partir. Sen corre L'agne letta al cenno del pastore, nesa, nesa da lui partire, nesa da lui partir, al cenno del pastore, nesa da lui partir. Quel labbro che m'alletta dispor del core, dispor mio corea vivere a morir. Quellabbro che m'alletta dispor puo'del mio core, avive re, a morir, a vivere, a morir. Sen corre l'agne letta al cenno del pastore, al cenno del pastore, nesa, nesa da lui partire, nesa da lui partir, al cenno del pastoe, nesa da lui partir. Sen corre l'agne letta al cenno del pastore, nesa, nesa da lui partire, nesa da lui partir, al cenno del pastore, ne nesa da lui partir, al cenno del pastore, nesa da lui partir. Quellabbro che m'alletta dispor puo del mio core, dispor puo del mio core.
Okunuşu	[SOPRANO: Sen korre lanyeletta al çenno del pastore, al çenno del pastore nesa, nesa da lui partire, nesa da luyi partir. Al çento del pastore, nesa da lui partir. Sen korre Lanyeletta al çenno del pastore, nesa, nesa da lui partire, nesa da lui partir, al çenno del pastore, nesa da lui partir. Kuel labbro ke malletta ditzpor puo del miyo kore, a vivere, a morir, a vivere, a morir. Sen korre lanye letta al çenno del pastore, al çenno del pastore, nesa, nesa da luyi partire, nesa da lui partir, al çenno del pastoe, nesa da luyi partir. Sen korre lanyeletta al çenno del pastore, nesa, nesa da luyi partire, nesa da luyi partir, al çenno del pastore, ne nesa da luyi partir, al çenno del pastore, nesa da luyi partir. Kuel labbro ke malletta ditzpor puo del miyo kore, ditzpor puo del miyo kore].
Anlamı	SOPRANO: Küçük koyun, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir. Çobanın bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Küçük koyun çobanın bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir, çobanın bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Beni cezbeden bu dudak yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder. Beni cezbeden bu dudak yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder. Küçük koyun, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir. Çobanın bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Küçük koyun çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Beni cezbeden bu dudak yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder.
Yazılışı	TENOR: Nesa, nesa da lui partire, nesa da lui partir, del pastore, nesa da lui partir. Sen corre l'agne letta al cenno del pastore. Nesa nesa partire, nesa da lui partir, partir pastore. Nesa nesa da lui partir. Quel labbro che m'alletta dispor puo del mio core dispor, mio core vi ve rea morir. Labbro che m'alletta dispor puo del mio core rea vive rea morir, a vivere a morir. Nesa, nesa da lui partire, nesa da lui partir. Del pastore nesa da lui partir. Sen corre l'agne letta al cenno del pastore. Nesa nesa partire. Nesa da lui partir. Partir pastore. Nesa da lui partir. Qelbabbro che dispor puo del mio core dispor puo del mio core.
Okunuşu	[TENOR: Nesa, nesa da luyi partire, nesa da luyi partir, del pastore, nesa da luyi partir. Sen korre lanyeletta al çenno del pastore. Nesa nesa partire, nesa da luyi partir, partir pastore. Nesa nesa da luyi partir. Kuel labbro ke malletta ditzpor puo del miyo kore ditzpor, miyo kore vivere a morir. Labbro ke malletta ditzpor puo del mio kore a vivere a morir, a vivere a morir. Nesa, nesa da luyi partire, nesa da luyi partir. Del pastore nesa da luyi partir. Sen korre lanyeletta al çenno del pastore. Nesa nesa partire. Nesa da luyi partir. Partir pastore. Nesa da luyi partir. Kuel labbro ke ditzpor puo del miyo kore ditzpor puo del miyo kore].
Anlamı	TENOR: Küçük koyun, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir. Çobanın bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Küçük koyun çobanın bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir, çobanın bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Beni cezbeden bu dudak, yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder. Beni cezbeden bu dudak, yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder. Küçük koyun, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir. Çobanın bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Küçük koyun çobanının bir

	işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Beni cezbeden bu dudak yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder.
Yazılışı	ALTO: Sen corre l'agne letta al cenno del pastore, al cenno del pastore, nesa, nesa da lui partire, nesa da lui partir. Al cenno del pastore nesa da lui partir. L'agne letta del pastore nesa, nesa nesa da da lui partire, nesa da lui partir. Quel labbro che m'alletta dispor puo del mio core, dispor mio core vive rea morir. Quel labbro che m'alletta dispor puo del mio core a vivere a morir, a vivere a morir. Sen corre l'agne letta al cenno del pastore, al cenno del pastore, nesa, nesa da lui partire, nesa da lui partir. Al cenno del pastore nesa da lui partir. L'agne letta del pastore, nesa, nesa, nesa da lui par tire, nesa da lui partir, al cenno del pastore, nesa da lui partir. Quel labbro che m'alletta dis por puo del mio core, dispor puo del mio core.
Okunuşu	[ALTO: Sen korre lanyeletta al çenno del pastore, al çenno del pastore, nesa, nesa da luyi partire, nesa da luyi partir. Al çenno del pastore nesa da luyi partir. Lanyeletta del pastore nesa, nesa nesa da luyi partire, nesa da luyi partir. Kuel labbro ke malletta ditzpor puo del miyo core, ditzpor miyo kore vive re a morir. Kuel labbro ke malletta ditzpor puo del miyo kore a vivere a morir, a vivere a morir. Sen korre lanyeletta al çenno del pastore, al çenno del pastore, ne sa, nesa da lui partire, nesa da luyi partir. Al çenno delpastore nesa da luyi partir. Lanyeletta del pastore, nesa, nesa, nesa da luyi partire, nesa da luyi partir, al çenno del pastore, nesa da luyi partir. Kuel labbro ke malletta ditzpor puo del miyo kore, ditzpor puo del miyo kore].
Anlamı	ALTO: Ondan ayrılamaz, ondan ayrılamaz, çobanınından, ondan ayrılmaz. Çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Küçük koyun çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Beni cezbeden bu dudak yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder. Beni cezbeden bu dudak yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder. Küçük koyun, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir. Çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Küçük koyun çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Beni cezbeden bu dudak yüreğime lmeiy, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder.
Yazılışı	BAS: Partire. Nesa da lui partir. Del pastore nesa da lui partir, sen core l'agne letta al cenno del pastore. Nesa da lui partire, nesa da lui partir, partir pastore, nesa da lui partir. Quel labbro che m'alletta dispor puo del mio core dis por del mio core. Quel labbro che m'alletta dispor del core, dispor mio core vivere a morir. A vivere a morir, a vivere a morir. Partire. Nesa da lui partir, del pastore nesa da lui partir. Sen core l'agne letta al cenno del pastore, nesa da lui partire, nesa da lui partir, partir, pastore, nesa da lui partir. Quel labro che dispor puo'del mio core dis por puo del mio core.
Okunuşu	[BAS: Partire. Nesa da luyi partir. Del pastore nesa da luyi partir, sen korre lanyeletta al çenno del pastore. Nesa da luyi partire, nesa da luyi partir, partir pastore, nesa da luyi partir. Kuel labbro ke malletta ditzpor puo del miyo kore ditzpor del miyo kore. Kuel labbro ke malletta ditzpor del kore, ditzpor miyo kore vivere a morir. A vivere a morir, a vivere a morir. Partire. Nesa da luyi partir, del pastore nesa da luyi partir. Sen korre lanyeletta al çenno del pastore, nesa da luyi partire, nesa da luyi partir, partir, pastore, nesa da luyi partir. Kuel labbro ke ditzpor puo'del miyo kore ditzpor puo del miyo kore].
Anlamı	BAS: Ayrılmak. Ondan ayrılamaz. Çobanından ayrılamaz. Küçük koyun, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir. Çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Küçük koyun çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Beni cezbeden bu dudak yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder. Beni cezbeden bu dudak yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder. Küçük koyun, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir. Çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Küçük koyun çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir, ne de ondan ayrılabilir, çobanının bir işaretine koşar ve ne de ondan ayrılabilir. Beni cezbeden bu dudak yüreğime ölmeyi, yaşamayı, ölmeyi, yaşamayı emreder.

10.7. Questa Dolce Sirena [Kuesta Dolçe Sirena] (Bu Tatlı Deniz kızı)

Tablo 17. Questa Dolce Sirena “G. GASTOLDI”

Soprano, Alto, Tenor, Bas	
Yazılışı	SOPRANO: Questo dolce Sirena col canto acquie tail mar, fa la la la la la la la, fa la la la la fa la. Questo dolce Sirena col canto acquie tail mar, fa la la la la la la la, fa la la la la fa la. Un suo leggiadro riso puo l'aria serenar, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Un suo leggiadro riso puo l'aria serenar, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Okunuşu	[SOPRANO: Kuesta dolçe sirena kol kanto akkuie tail mar, fa la la la la la la la, fa la la la la fa la. Kuesta dolçe sirena kol kanto akkuie tail mar fa la la la la la la la, fa la la la la fa la. Un suo lecçadro rizo puo larya serenar, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Un suo lecçadro rizo puo larya serenar, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!]
Anlamı	SOPRANO: Orada denizde tatlı bir denizkızı şarkı söyler, fa la la la la la la la, fa la la la la fa la. Orada denizde tatlı bir denizkızı şarkı söyler, fa la la la la la la la, fa la la la la fa la. O tatlı gülüşlerinden biriyle bile havayı yatıştırabilir, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la O tatlı gülüşlerinden biriyle bile havayı yatıştırabilir, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Yazılışı	SOPRANO: Chi mira il suo bel viso, resta pri gion d'Amor, fa la la la la la la la, fa la la la la fa la. Chi mira il suo bel viso, resta pri gion d'Amor, fa la la la la la la la, fa la la la la fa la. Chi i suoi bei lumi ve de, sente le garsi il cor, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Chi i suoi bei lumi ve de, sente legarsi il cor, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Okunuşu	[SOPRANO: Ki mira il suo bel vizo, resta pricone damor, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Ki mira il suo bel vizo, resta pirincone damor, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Ki i suoi bey lumi vede, sente legarsi il kor, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Ki i suoi bey lumi vede, sente legarsi il kor, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la!]
Anlamı	SOPRANO: Onun güzel yüzüne bakan aşkın esiri olur, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Onun güzel yüzüne bakan aşkın esiri olur, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Onun ateşten ışığını seyreden, ömür boyu ona yürekten bağlanır, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Onun ateşten ışığını seyreden, ömür boyu ona yüretken bağlanır, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Yazılışı	ALTO: Questa dolce sirena col canto acquieta tail mar, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Questa dolce sirena col canto acquie tail mar, fa la la la la la la la la, fa la la la la la la la, fa la la la la la. Un suo leggiadro riso puo l'aria serenar, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Un suo leggiadro riso puo l'aria serenar, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Okunuşu	[ALTO: Kuesta dolçe sirena kol kanto akkuie tail mar, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Kuesta dolçe sirena kol kanto akkuie tail mar fa la la la la la la la la, fa la la la la la la la la, fa la la la la la. Un suo lecçadro rizo puo larya serenar, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Un suo lecçadro rizo puo larya serenar, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la!]
Anlamı	ALTO: Orada denizde tatlı bir denizkızı şarkı söyler, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Orada denizde tatlı bir denizkızı şarkı söyler, fa la la la la la la la la, fa la la la la la la la la, fa la la la la la. O tatlı gülüşlerinden biriyle bile havayı yatıştırabilir, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la! O tatlı gülüşlerinden biriyle bile havayı yatıştırabilir, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Yazılışı	ALTO: Chi mira il suo bel viso, resta Pri gion d'Amor, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Chi mira il suo bel viso, resta pri gion d'Amor, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Chi i suoi bei lumi ve de, sente legarsi il cor, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Chi i suoi bei lumi ve de, sente legarsi il cor, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Okunuşu	[ALTO: Ki mira il suo bel vizo, resta pirincone damor, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Ki mira il suo bel vizo, resta pricone damor, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Ki i suoi bey lumi vede, sente legarsi il kor, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Ki i suoi bey lumi vede, sente legarsi il kor, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!]
Anlamı	ALTO: Onun güzel yüzüne bakan aşkın esiri olur, fa la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Onun güzel yüzüne bakan aşkın eseri olur, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la. Onun ateşten

	ışığını seyreden, ömür boyu ona yürekten bağlanır, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Onun ateşten ışığını seyreden, ömür boyu ona yürekten bağlanır, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Yazılışı	TENOR: Questa dolce Sirena col canto acquie tail mar, fa la la la la la la. fa la la la la fa la. Questa dolce Sirena col canto acquie tail mar, fa la la la la la la. fa la la la la fa la. Un suo leggiadro riso puo l'aria serenar, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Un suo leggiadro riso puo l'aria serenar, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Okunuşu	[TENOR: Kuesta dolçe sirena kol kanto akkuie tail mar, fa la la la la la la. Fa la la la la fa la. Kuesta dolçe sirena kol kanto akkuie tail mar, fa la la la la la la la. fa la la la fa la. Un suo lecçadro rizo puo larya serenar, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! un suo lecçadro rizo puo larya serenar, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!]
Anlamı	TENOR: Orada denizde tatlı bir denizkızı şarkı söyler, fa la la la la la la. fa la la la la fa la. Orada denizde tatlı bir denizkızı şarkı söyler, fa la la la la la la. fa la la la la fa la. O tatlı gülüşlerinden biriyle bile havayı yatıştırabilir, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! O tatlı gülüşlerinden biriyle bile havayı yatıştırabilir, fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Yazılışı	TENOR: Chi mira il suo bel viso, resta pri gion d'Amor, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Chi mira il suo bel viso, resta pri gion d'Amor, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Chi i suoi bei lumi vede, sente legarsi il cor. fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Chi i suoi bei lumi vede, sente legarsi il cor. Fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Okunuşu	[TENOR: Ki mira il suo bel vizo, resta pirincone damor, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Ki mira il suo bel vizo, resta piricone damor, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Ki i suoi bey lumi vede, sente legarsi il kor. Fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Ki i suoi bey lumi vede, sente legarsi il kor. Fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!]
Anlamı	TENOR: Onun güzel yüzüne bakan aşkın esiri olur, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Onun güzel yüzüne bakan aşkın esiri olur, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Onun ateşten ışığını seyreden, ömür boyu ona yürekten bağlanır. Fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Onun ateşten ışığını seyreden, ömür boyu ona yürekten bağlanır. Fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Yazılışı	BAS I-II: Questa dolce sirena col canto acquie tail mar, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Questa dolce sirena col canto acquie tail mar, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Un suo leggiadro riso puo l'aria serenar, fa la la la la la la la, fa la la la la fa la! Un suo leggiadro riso puo l'aria serenar, fa la la la la la la la la la fa la!
Okunuşu	[BAS I-II: Kuesta dolçe sirena kol kanto akkuie tail mar, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Kuesta dolçe sirena kol kanto akkuie tail mar fa la la la la la la la. fa la la la la fa la un suo lecçadro rizo pua larya serenar, fal la la la la la la la, fa la la la la fa la! Un suo lecçadro rizo pua larya serenar, fa la la la la la la la la la fa la!]
Anlamı	Türkçei: BAS I-II: Orada denizde tatlı bir denizkızı şarkı söyler, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Orada denizde tatlı bir denizkızı şarkı söyler, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. O tatlı gülüşlerinden biriyle bile havayı yatıştırabilir, fa la la la la la la la, fa la la la la fa la! O tatlı gülüşlerinden biriyle bile havayı yatıştırabilir, fa la la la la la la la la la fa la!
Yazılışı	BAS I-II: Chi mira il suo bel viso, resta pri gion d'Amor, fa la la la la la la la la. fa la la la la fa la. Chi mira il suo bel viso, resta pri gion d'Amor, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Chi i suoi bei lumi vede, sente legarsi il cor. fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Chi i suoi bei lumi vede, sente legarsi il cor. fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!
Okunuşu	[BAS I-II: Ki mira il suo bel vizo, resta piricone damor fa la la la la la la la la. fa la la la la fa la. Ki mira il suo bel vizo, resta piricon edamor, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Ki i suoi bey lumi vede, sente legarsi il kor. Fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Ki i suoi bey lumi vede, sente legarsi il kor. Fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la!]
Anlamı	BAS I-II: Onun güzel yüzüne bakan aşkın esiri olur, fa la la la la la la la la. fa la la la la fa la. Onun güzel yüzüne bakan aşkın esiri olur, fa la la la la la la la. fa la la la la fa la. Onun ateşten ışığını seyreden, ömür boyu ona yürekten bağlanır. Fa la la la la la la la la la, fa la la la la fa la! Onun ateşten ışığını seyreden, ömür boyu ona yürekten bağlanır. Fa la la la la la la la la la, fa la

la la la fa la!

10.8. Funiculi Funicula [Funikuli Funikula] (Dağ Katarları)

Tablo 18. Funiculi Funicula “L. DENZA”

Solo, Koro	
Yazılışı	SOLO: Stasera, Nina mia, io son montato. Te lo diro? Colà dove dispettiun cor in grato. Più far non puo. Colà cocente è il foco, ma se fuggi. Ti lascia star, ti lascia star. E non ti corre appresso, e non ti struggi, A riquardar.
Okunuşu	[SOLO: Sıta sera, nina mia, iyo son montato. Te lo diro? Kola dove dispettiun kor in girato. Piu far non puo. Kola koçente e il foko, ma se fucci. Ti laşa star, ti laşa sıtar. E non ti korre apresso, e non ti sıtrucci, a riquardar].
Anlamı	SOLO: Sevgili Nina'm, Bu akşam doldum. Sana ne söyleyeceğim? Nankör yüreğinin beklediği yerde. Elimden bir şey gelmez. Ateşler içinde orada yüreğin ama kaçyorsun. Orada kal. Arkasından koşma, mücadele etme geri dönmek için.
Yazılışı	KORO: Te lo di ro? Più far non può. Ti lascia star. A riquardar. Le sti, le sti, via, montiam su là, le sti, le sti, via montiam su là, funiculi, funiculà funiculi, funiculà! Via, montiam su là funiculi, funiculà.
Okunuşu	[KORO: Telo diro? Piu far non puo. Ti laşa sıtar. A riquardar. Le siti, le sti, via, montiamo su la, le siti, via montiamo su la, funikuli, funikula, funikuli, funikula! Via, montiamo su la funikuli, funikula].
Anlamı	KORO: Sana ne söyleyeceğim? Elimden bir şey gelmez. Orada kal geriye dönmek için. Orada kal, orada kal, dağ katarlarının, katarların, katarların üzerine yüксеlelim! Dağ katarlarının üzerine yüксеlelim

10.9. Bacchanale [Bakkanale] (Cümbüş)

Tablo 19. Bacchanale “G. VERDİ”

Soprano, Tenor, Bas	
Yazılışı	SOPRANO: Largo al quadrupede sir della festa, di fiori e pampini cinta la testa... Largo al piu docile d'ogni cornuto, di corni e pifferi abbia il saluto Parigini date passo al trionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso. L'Asia, n'el'Africa vide il più bello, vanto ed orgoglio d'ogni macello. Allegre maschere, pazzi garzoni, tutti plauditelo con canti e suoni. Parigini, date passo al trionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso.
Okunuşu	[SOPRANO: Largo al kuadrupede sir della festa, di fiori e pampini çinta la testa... Largo al piyu doçile donyi kornuto, di korni e pifferi abbia il saluto Paricini date paso al tirionfo del Bue giratzo, altrionfo del Bue giratzo, altrionfo del Bue grasso. La sia, nel Africa vide il piyu bello, vanto ed orgolyo donyi maçello. Allegre maskere, pazzi garzoni, tutti plauditelo kon kanti e suoni. Paricini, date passo al trionfo del Bue giratzo, altrionfo del Bue giratzo, altrionfo del Bue giratzo].
Anlamı	SOPRANO: En semiz ve en güzel dört ayaklı için bu oda, çiçekler ve asma yaprakları tapınağını süslüyor; koşulan bir çift öküzün en mülayimi ve en nadiri için bu oda. Onu, fife ve klaksonlarla karşıla tıpkı Paris'lilerin bu harikulade büyüklükteki harikulade öküzü verdikleri değerle. Onu ne Asya'da ne de Afrika'da görebilirsin. Onu, kalabalığın övüncünü ve gururunu seyret. Maskeliler ne kadar neşeli ve şen çocuklar onu karşılamaya ne kadar hevesli. Hepsi müzik ve şarkı eşliğinde ona saygı gösterecek. Tıpkı Paris'lilerin bu harikulade büyüklükteki harikulade öküzü verdikleri değerle.

Yazılışı	TENOR: Largo al quadrupede sir della festa, di fiori e pampini cinta la testa... Largo al più docile d'ogni cornuto, di corni e pifferi abbia il saluto Parigini date passo al trionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso. L'Asia, nell'Africa vide il piu bello, vanto ed orgoglio d'ogni macello. Allegre maschere, pazzi; garzoni, tutti plauditelo con canti e suoni. Parigini, date passo al trionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso.
Okunuşu	[TENOR: Largo al kuadrupede sir della festa, di fiori e pampini çinta la testa... Largo al piyu doçile donyi kornuto, di korni e pifferi abbia il saluto Paricini date paso al tirionfo del bue giratzto, altrionfo del Bue giratzto, altrionfo del Bue grasso. La sia, nel Africa vide il piyu bello, vanto e orgolyo donyi maçello. Allegre maskere, pazzi garzoni, tutti plauditelo kon kanti e suoni. Paricini, date paso al trionfo del Bue giratzto, altrionfo del Bue giratzto, altrionfo del Bue giratzto].
Anlamı	TENOR: En semiz ve en güzel dört ayaklı için bu oda, çiçekler ve asma yaprakları tapınağını süslüyor, konuşulan bir çift öküzün en mülayimi ve en nadiri için bu oda. Onu, fifre ve klaksonlarla karşıla tıpkı Parislilerin bu harikulade büyüklükteki harikulade öküzü verdikleri değerle. Onu ne Asya'da ne de Afrika'da görebilirsin. Onu, kalabalığın övücünü ve gururunu seyret. Maskeliler ne kadar neşeli ve şen çocuklar onu karşılamaya ne kadar hevesli. Hepsi müzik ve şarkı eşliğinde ona saygı gösterecek. Tıpkı Paris'lilerin bu harikulade büyüklükteki harikulade öküzü verdikleri değerle.
Yazılışı	BAS: Largo al quadrupede sir della festa, di fiori e pampini cinta la testa... Largo al più docile d'ogni cornuto, di corni e pifferi abbia il saluto Parigini date passo al trionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso. L'Asia, nell'Africa vide il piu bello, vanto ed orgoglio d'ogni macello. Allegre maschere, pazzi garzoni, tutti plauditelo con canti e suoni. Parigini, date passo al trionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso, altrionfo del Bue grasso.
Okunuşu	[BAS: Largo al kuadrupede sir della festa, di fiori e pampini çinta la testa... Largo al piyu doçile donyi kornuto, di korni e pifferi abbia il saluto Paricini date paso al tirionfo del Bue giratzto, altrionfo del Bue giratzto, altrionfo del Bue grasso. La sia, nel Africa vide il piyu bello, vanto e orgolyo donyi maçello. Allegre maskere, pazzi garzoni, tutti plauditelo kon kanti e suoni. Paricini, date paso al trionfo del Bue giratzto, altrionfo del Bue giratzto, altrionfo del Bue giratzto].
Anlamı	BAS: En semiz ve en güzel dört ayaklı için bu oda, çiçekler ve asma yaprakları tapınağını süslüyor, konuşulan bir çift öküzün en mülayimi ve en nadiri için bu oda. Onu, fifre ve klaksonlarla karşıla tıpkı Paris' lilerin bu harikulade büyüklükteki harikulade öküzü verdikleri değerle. Onu ne Asya'da ne de Afrika'da görebilirsin. Onu, kalabalığın övücünü ve gururunu seyret. Maskeliler ne kadar neşeli ve şen çocuklar onu karşılamaya ne kadar hevesli. Hepsi müzik ve şarkı eşliğinde ona saygı gösterecek. Tıpkı Paris'lilerin bu harikulade büyüklükteki harikulade öküzü verdikleri değerle.

10.10. La Traviata (Atto Primo) [La Tiraviata (Atto Primo)] (Yoldan Çıkmış Kadın)

Tablo 20. La Traviata (Atto Primo) "G. VERDİ"

Koro ve Sololar	
Yazılışı	(KORO) TENOR: Dell'invito trascorsa è già l'ora... voitardaste
Okunuşu	[(KORO TENOR) Dell'invito traskorsa e lia lora... voy tardasteb
Anlamı	(KORO) TENOR: Geç kaldınız, sizleri daha erken bekliyorduk. Sizleri ne engelledi? anlamadık.
Yazılışı	(KORO) BAS: Giocammo da Flora, e giocando quellore volàr
Okunuşu	[(KORO) BAS: Çokammo da Flora, e çokando kuellore volar]
Anlamı	(KORO) BAS: Bizler Flora'nın evinde kumar oynuyorduk, vaktin nasıl geçtiğini anlamadık.
Yazılışı	(SOLO) VIOLETTA: Flora, amici, la notte che resta d'altre gioje qui fate... brillar Frale tazze più viva è la festa... voglio; al piacere maffido edio soglio con tal farmacoi mali sopir.

Okunuşu	[(SOLO) VIOLETTA: Flora, amiçi, la notte ke resta daltre çoye kui fate... birillar Fırale tazye piyuviya e la festa. volyo; al piaçere maffido ediyo solyo kon tal farmakoy mali sopir].
Anlamı	(SOLO) VIOLETTA: Flora ve sizler dostlarım, sizleri görmekten çok mutluyum. Gelin, bana eşlik edin, bu akşam çok neşeli geçecek, haydi, şampanya kadehleriyle partiyi canlandırın.
Yazılışı	(SOLO) FLORA BERVOÏX: Si, la vita s'addoppia al gioir, si, la vita s'addoppia al gioir.
Okunuşu	[SOLO] FLORA BERVOÏX: si, la vita si addoppiya al çoyir, si, la vita si addoppiya al çoyir].
Anlamı	(SOLO) Flora BERVOÏX: Öyle; alacağımız haz, hayatımızı aydınlatacak!
Yazılışı	(SOLO) Borone DOUPHOL: Si, la vita s'addoppia al gioir, si, la vita s'addoppia al gioir.
Okunuşu	[(SOLO) Borone DOUPHOL: Si, la vita si addoppiya al çoyir, si, la vita si addoppiya al çoyir].
Anlamı	(SOLO) Borone DOUPHOL: Öyle; alacağımız haz, hayatımızı aydınlatacak.
Yazılışı	(SOLO) Dottore GRENVÎL: Si, la vita s'addoppia al gioir, si, la vita s'addoppia al gioir.
Okunuşu	[(SOLO) Dottore GRENVÎL: Si, la vita si addoppiya al çoyir, si, la vita si addoppiya al çoyir].
Anlamı	(SOLO) Dottore GRENVÎL: Öyle; alacağımız haz, hayatımızı aydınlatacak!
Yazılışı	(SOLO) Marki d'OBBÎGNY: Si, la vita s'addoppia al gioir, si la vita s'addoppia al gioir.
Okunuşu	[(SOLO) Marki d'OBBÎGNY: Si, la vita si addoppiya al çoyir, si, la vita si addoppiya al çoyir].
Anlamı	Marki d'OBBÎGNY: Öyle; alacağımız haz, hayatımızı aydınlatacak!
Yazılışı	(KORO) SOPRANO: Si, la vita s'addoppia al gioir, si, la vita s'addoppia al gioir.
Okunuşu	[(KORO) SOPRANO: Si, la vita si addoppiya al çoyir, si, la vita si addoppia al çoyir].
Anlamı	(KORO) SOPRANO: Öyle; alacağımız haz, hayatımızı aydınlatacak!
Yazılışı	(KORO) TENOR: Si, la vita s'addoppia al gioir, si la vita s'addoppia al gioir.
Okunuşu	[(KORO) TENOR: Si, la vita si addoppiya al çoyir, si, la vita si addoppiya al çoyir].
Anlamı	(KORO) TENOR: Öyle; alacağımız haz, hayatımızı aydınlatacak!
Yazılışı	(KORO) BAS: Si, la vita s'addoppia al gioir, si la vita s'addoppia al gioir.
Okunuşu	[(KORO) BAS: Si, la vita si addoppiya al çoyir, si, la vita si addoppiya al çoyir].
Anlamı	(KORO) BAS: Öyle; alacağımız haz, hayatımızı aydınlatacak!
Yazılışı	(SOLO) GASTONE: In Alfredo Germont, o signora eccoun altro che molto vonora; pochiamicia lui simili sono.
Okunuşu	[(SOLO) GASTONE: In Alferedo Germont, o sinyora ekkoun altro kem olta vonora; poki amiça lui simila sono.]
Anlamı	(SOLO) GASTONE: Sevgili Hanımefendi, bu, Alfred Germont. Sizin gerçek hayranlarınızdan biridir; ancak binde bir, insanın böyle bir arkadaşı olabilir.
Yazılışı	(SOLO) Violetta VOLERY: Mio Visconte, mercêdi taldono. Prontoèil tutto? Mieî cari, sedete; è al convito che s'apre ogni cor.
Okunuşu	[(SOLO) Violetta VOLERY: Miyo Viskonte, merçe di taldono. Puronto e il tutto? Mieyi kari, sedete; e alkonvito ke si apre onyi kor].
Anlamı	(SOLO) Violetta VOLERY: O benim saygıdeğer Vikont'um, değerli armağınınıza teşekkürler Her şey hazır mı? Çok sevgili arkadaşlar ve dostlar, Gelin, kadehlerinizi köpüklü şampanya ile doldurun!
Yazılışı	(SOLO) Flora BERVOÏX: Ben diceste, le cure segrete fuga sempre l'amico li cor.
Okunuşu	[(SOLO) Flora BERVOÏX: Ben diçeste, le kure segrete fuga sempre lamiko likor].
Anlamı	(SOLO) Flora BERVOÏX: Çok keyifli bir davet bu! Dostumuz alkole her zaman kaçamak

	yapmaya hazırız.
Yazılışı	(SOLO) Alfredo – GASTONE: Ben diceste le, cure segrete fuga sempre l'amico licor.
Okunuşu	[(SOLO) Alfredo – GASTONE: Ben diçeste, le kure segrete fuga sempre lamiko likor].
Anlamı	(SOLO) Alfredo – GASTONE: Çok keyifli bir davet bu, dostumuz alkole her zaman kaçamak yapmaya hazırız.
Yazılışı	(SOLO) Barone DOUPHOL: Ben diceste, le cure segrete fuga sempre l'amico licor.
Okunuşu	[(SOLO) Barone DOUPHOL: Ben diçeste, le kure segrete fuga sempre lamiko likor].
Anlamı	(SOLO) Barone DOUPHOL: Çok keyifli, bir davet bu dostumuz alkole her zaman kaçamak yapmaya hazırız.
Yazılışı	(SOLO) Dottore GRENVİL: Ben diceste, le cure segrete fuga sempre l'amico licor.
Okunuşu	[(SOLO) Dottore GRENVİL: Ben diçeste, le kure segrete fuga sempre lamiko likor].
Anlamı	(SOLO) Dottore GRENVİL: Çok keyifli, bir davet bu dostumuz alkole her zaman kaçamak yapmaya hazırız.
Yazılışı	(SOLO) Marki D'OBİGNY: Ben diceste, le cure segrete fuga sempre l'amico licor.
Okunuşu	[(SOLO) Marki D'OBİGNY: Ben diçeste, le kure segrete fuga sempre lamiko likor].
Anlamı	(SOLO) Marki D'OBİGNY: Çok keyifli, bir davet bu dostumuz alkole her zaman kaçamak yapmaya hazırız.
Yazılışı	(KORO) SOPRANO: Ben diceste, le cure segrete fuga sempre l'amico li cor.
Okunuşu	[(KORO) SOPRANO: Ben diçeste, le kure segrete fuga sempre lamiko likor.]
Anlamı	(KORO) SOPRANO: Çok keyifli bir davet bu, dostumuz alkole her zaman kaçamak yapmaya hazırız.
Yazılışı	(KORO) TENOR: Ben diceste, le cure segrete fuga sempre l'amico licor.
Okunuşu	[(KORO) TENOR: Ben diçeste, le kure segrete fuga sempre lamiko likor].
Anlamı	(KORO) TENOR: Çok keyifli bir davet bu, dostumuz alkole her zaman kaçamak yapmaya hazırız.
Yazılışı	(KORO) BAS: Ben diceste, le cure segrete fuga sempre l'amico licor.
Okunuşu	[(KORO) BAS: Ben diçeste, le kure segrete fuga sempre lamiko likor].
Anlamı	(KORO) BAS: Çok keyifli bir davet bu, dostumuz alkole her zaman kaçamak yapmaya hazırız.
Yazılışı	(SOLO) Violetta VALERY: È al convito che s'apre ogni cor.
Okunuşu	[(SOLO) Violetta VALERY: E al konvito ke si apre onyi kor].
Anlamı	Violetta VALERY: Gelin, kadehlerinizi doldurun ve bir kez daha içelim.
Yazılışı	(SOLO) Flora BERVOİX: È al convito che s'apre ogni cor.
Okunuşu	[(SOLO) Flora BERVOİX: E al konvito ke si apre onyi kor]
Anlamı	(SOLO) Flora BERVOİX: Gelin, kadehlerinizi doldurun ve birkez daha içelim.
Yazılışı	(SOLO) Alfredo GERMONT: È al convito che s'apre ogni cor.
Okunuşu	[(SOLO) Alfredo GERMONT: E al konvito ke si apre ony kor].
Anlamı	(SOLO) Alfredo GERMONT: Gelin, kadehlerinizi doldurun ve birkez daha içelim.
Yazılışı	(SOLO) GASTONE: È al convito che s'apre ogni cor.
Okunuşu	[(SOLO) GASTONE: E al konvito ke si apre onyi kor].
Anlamı	(SOLO) GASTONE: Gelin, kadehlerinizi doldurun ve birkez daha içelim.

Yazılışı	(SOLO) BAR. DOT. MARCH: È al convito che s'apre ogni cor.
Okunuşu	[(SOLO) BAR. DOT. MARCH: E al konvito ke si apre onyi kor].
Anlamı	Anlamı: (SOLO) BAR. DOT. MARCH: Gelin, kadehlerinizi doldurun ve birkez daha içelim.
Yazılışı	(KORO) SOPRANO: È al convito che s'apre ogni cor.
Okunuşu	[(KORO) SOPRANO: E al konvito ke si apre onyi kor].
Anlamı	(KORO) SOPRANO: Gelin, kadehlerinizi doldurun ve birkez daha içelim.
Yazılışı	(KORO) TENOR: È al convito che s'apre ogni cor.
Okunuşu	[(KORO) TENOR: E al konvito ke si apre onyi kor].
Anlamı	(KORO) TENOR: Gelin, kadehlerinizi doldurun ve birkez daha içelim.
Yazılışı	(KORO) BAS: È al convito che s'apre ogni cor.
Okunuşu	[(KORO) BAS: E al konvito ke si apre onyi kor].
Anlamı	(KORO) BAS: Gelin, kadehlerinizi doldurun ve birkez daha içelim.
Yazılışı	(SOLO) Violetta VALERY: Scherzate? Cessate. Nulla son io per lui... Veroé dunque? Onde cio? Nol comprendo Le mie graztevi rendo. Voi, barone, non feste altrettanto... Ed ei solo da qualche minuto].
Okunuşu	[(SOLO) Violetta VALERY: Şerzate? Çessate. Nulla son yo per luyi... Vero e dunkue? Onde ço? Nol komprendo Le miye gratze vi rendo. Voy, barone, non festa altrettanto. Ed ey solo da kualke minuto].
Anlamı	(SOLO) Violetta VALERY: Şaka ediyorsunuz! Durun bir dakika. Ben ona hiçbirşey ifade etmiyorum ki? Bu dediği doğru mu? Benimle dalga mı geçiyor, anlamıyorum? Öyleyse size?
Yazılışı	(SOLO) Barone DOUPHOL: M'é in crescioso quel giovin...
Okunuşu	[(SOLO) Barone DOUPHOL: Meyn kresçioso kuel çovin]...
Anlamı	(SOLO) Barone DOUPHOL: Bu genç adam bana pek sevimsiz görünüyor.
Yazılışı	(SOLO) Violetta VALERY: Saro I È be che versa...
Okunuşu	[(SOLO) Violetta VALERY: Beviamo, beviam. Si, si un brindisi].
Anlamı	(SOLO) Violetta VALERY: İçiyoruz, içiyoruz, evet, evet, kutlama şarkısı.
Yazılışı	(SOLO) Flora BERVOIX: Beviamo, beviamo, beviam. Si, si un brindisi.
Okunuşu	[(SOLO) Flora BERVOIX: Beviamo, beviamo, beviam. Si, si un brindizi].
Anlamı	(SOLO) Flora BERVOIX: İçiyoruz, içiyoruz, evet, evet, kutlama şarkısı.
Yazılışı	(SOLO) Alfredo GERMONT: Beviamo, beviam
Okunuşu	[(SOLO) Alfredo GERMONT: Beviamo, beviam
Anlamı	(SOLO) Alfredo GERMONT: İçiyoruz, içiyoruz.
Yazılışı	(SOLO) GASTONE: Beviamo. Beviamo, beviamo, beviam. O Barone, nè un verso, nè un Viva troverete quest'ora giuliva? Dunquea te. L'estro non m'ar E non sei tu maestro?
Okunuşu	[(SOLO) GASTONE: Beviamo. Beviamo, beviam. O Barone, ne un vertzo, ne un viva troverete kuesta ora culiva? Dunkuea te. L'estro non m'ar E non sey tu maestro?]
Anlamı	(SOLO) GASTONE: İçiyoruz, içiyoruz, içiyoruz. Sayın Baron neşeli, coşkulu, bir aradayken, bir şarkıyla bizleri minnettar kılmak isterler mi? "O halde siz, lütfen, Allah aşkına Maestro, sizde mi bizleri böylesine mahsun bırakacaksınız?
Yazılışı	(SOLO) Barone DOUPHOL: Beviamo, Beviamo, beviam.
Okunuşu	[(SOLO) Barone DOUPHOL: Beviamo, Beviamo, beviam].

Anlamı	(SOLO) Barone DOUPHOL: İçiyoruz, içiyoruz, içiyoruz.
Yazılışı	(SOLO) Dottore GRENVİL: Beviamo, Beviamo, beviam.
Okunuşu	[(SOLO) Dottore GRENVİL: Beviamo, Beviamo, beviam].
Anlamı	(SOLO) Dotore GRENVİL: İçiyoruz, içiyoruz, içiyoruz.
Yazılışı	(SOLO) Mark D'OBİGNY: Beviamo, Beviamo, beviam.
Okunuşu	[(SOLO) Mark D'OBİGNY: Beviamo, Beviamo, beviam].
Anlamı	(SOLO) Mark D'OBİGNY: İçiyoruz, içiyoruz, içiyoruz.
Yazılışı	(KORO) SOPRANO: Beviamo, beviamo, beviam.
Okunuşu	[(KORO) SOPRANO: Beviamo, beviamo, beviam].
Anlamı	(KORO) SOPRANO: İçiyoruz, içiyoruz, içiyoruz.
Yazılışı	(KORO) TENOR: Beviamo, beviamo, beviam.
Okunuşu	[(KORO) TENOR: Beviamo, beviamo, beviam].
Anlamı	(KORO) TENOR: İçiyoruz, içiyoruz, içiyoruz.
Yazılışı	(KORO) BAS: Beviamo, beviamo, beviam.
Okunuşu	[(KORO) BAS: Beviamo, beviamo, beviam].
Anlamı	(KORO) BAS: İçiyoruz, içiyoruz, içiyoruz.
Yazılışı	(SOLO) Violetta VALERY: Si, attenti al cantor...
Okunuşu	[(SOLO) Violetta VALERY: Si, attenti al kantor...]
Anlamı	(SOLO) Violetta VALERY: Evet, sanatkara saygı!
Yazılışı	(SOLO) Flora BERVOİX: Si, attenti al cantor...
Okunuşu	[(SOLO) Flora BERVOİX: Si, attenti al kantor...]
Anlamı	(SOLO) Flora BERVOİX: Evet, sanatkara saygı!
Yazılışı	(SOLO) Alfredo GERMONTİ: Si, attenti al cantor...
Okunuşu	[(SOLO) Alfredo GERMONTİ: Si, attenti al kantor...]
Anlamı	(SOLO) Alfredo GERMONTİ: Evet, sanatkara saygı!
Yazılışı	(SOLO) Barone DOUPHOL: Si, attenti al cantor...
Okunuşu	[(SOLO) Barone DOUPHOL: Si, attenti al kantor...]
Anlamı	(SOLO) Barone DOUPHOL: Evet, sanatkara saygı!
Yazılışı	(SOLO) Dottore GRENVİL: Si, attenti al cantor...
Okunuşu	[(SOLO) Dottore GRENVİL: Si, attenti al kantor...]
Anlamı	(SOLO) Dottore GRENVİL: Evet, sanatkara saygı!
Yazılışı	(SOLO) Marki D'OBİGNY: Dunque attenti.. attenti al cantor.
Okunuşu	[(SOLO) Marki D'OBİGNY: Dunkue attenti... attenti al kantor].
Anlamı	(SOLO) Marki D'OBİGNY: Bayanlar baylar: Lütfen dikkat kesiliniz!
Yazılışı	(KORO) SOPRANO, TENOR, BAS: Si, attential cantor.
Okunuşu	[(KORO) SOPRANO, TENOR, BAS: Si, attential kantor].
Anlamı	(KORO) SOPRANO, TENOR, BAS: Evet, sanatkara saygı!

11. Sonuç

İnsan sesi, bilinçli kullanım, müzikalite, entellektüel gelişim ile dilin doğru, güzel ve etkili olması sonucunda gelişir. Normal ve hoş giden bir konuşma, yumuşak vokal ataklarla yapılandırılır. Vokal kordların (ses telleri) çok yumuşak ve doğru bir şekilde kullanılması hem sesin kalitesini hem de sesin sağlığını olumlu yönde etkiler.

Fonetik ve semantik dalları, dili anlamak ve işlemek için temel iki bilim dalıdır. Dilbilgisi, psikoloji ve teknoloji gibi çok sayıda alanda bu iki dalın birlikte çalıştığı görülmektedir. Fonetik, sesin doğru üretimini ve algılanmasını sağlarken; semantik, bu seslerin taşıdığı anlamı çözümleyerek iletişimi mümkün kılar.

Çoksesli koro müziğinde, repertuara alınan italyanca yapıtların, italyan dilinin fonetiğine uygun, açık ve anlaşılır seslendirilmesi için, bu dilin fonetik özelliklerinin tanınması ve bu tekniklerinin kullanım alışkanlığı olarak edinilmesi, kaliteli seslendirmede önemli nitelik taşır. Sesli ve sessiz harflerin tını özellikleri ile kelimeler üzerindeki ritim ve entonasyon öğeleri, vurgular, aksanlar, eklemleme ve boğumlanma öğeleri incelenerek şu sonuçlara ulaşılmıştır:

İtalyan dilinin fonetik alfabesinde Latin harflerinin kullanıldığı, bu harflerin tek tek söylendiğindeki okunuşlarıyla, sözcük içindeki telaffuzlarında farklı kullanımlar olduğu görülmüştür. Örneğin, “f” harfinin alfabede [effe] olarak okunurken, “figlio” sözcüğünde [filyo] olarak telaffuz edildiği, “g” harfi alfabede [ci] olarak okunurken “montagna” sözcüğü içerisinde [montanya] olarak telaffuz edildiği anlaşılmaktadır. Harflerin sözcük içerisindeki telaffuz örneklerine, bulgular kısmında çokça yer verilmiştir.

Seçilen yapıtlardaki sözcüklerin telaffuz özelliklerine bakıldığında; harfler üzerinde kullanılan virgül işaretinin, harfin okunacağı hecenin vurgulanarak telaffuz edilmesi gerektiğini ifade ettiği anlaşılmaktadır. Latin alfabesinde bulunan bazı harflerin, sözcük içerisinde kullanım özelliklerinin farklı olduğu görülmüştür. Örneğin, “c” harfinin “e” ve “i” harfi ile birleştiğinde “ç”, “o” veya “a” harfi ile birleştiğinde “k” olarak telaffuz edildiği gibi. “Docile”, [doçile], “cornuto”, [kornuto] sözcükleri “c” harfinin telaffuzuna örnek gösterilebilir.

“C” harfinin “h” harfi ile birleştiğinde de “k” olarak telaffuz edildiği anlaşılmıştır. Örneğin; “Che”, [ke]. “C” harfi “i” ve hemen arkasında “o” harfi ile birleşik bir hece ise; “ç”, fakat kendisinden hemen sonraki “i” harfi okunmadan bir sonraki sesli harf ile bağlanarak telaffuz edildiği görülmüştür. Örneğin; “Cioè” [çoe]. Ayrıca bu hecedeki “e” harfinin telaffuzun da vurgulama vardır.

“G” harfi “e” ve “i” harflerinden önce gelirse “c” okunur. “O” veya “a” harflerinden önce gelirse ya da kendinden sonra herhangi bir sessiz harf alırsa “g” olarak okunduğu anlaşılmaktadır.

“G” harfi İtalyancada en çok okunuş biçimi olan bir harftir. Örneğin; “Gl” harfleri “e” ve “i” harflerinden önce gelirse [ly] okunurlar. “Figlio” [filyo], “vegliare” [velyare] gibi. “Gn” harflerinin her zaman “ny” olarak okunduğu kesindir. “Sogno” [sonyo], “montogna” [montonya] gibi.

“Sc” harflerinin “e” ve “i” harflerinden öne gelirse “ş” olarak okunmaktadır. Örneğin, “lascia” [laşa], “scena” [şena].

“S” harfinin sözcük başında iken “s” sesini, kendinden önce bir sesli harf varsa “z” sesini verdiği görülmüştür. Ayrıca kendisinden sonra yumuşak sessiz harflerden biri (b,d,g,v,l,r,m,n) gelirse, “z” olarak okunduğu anlaşılmıştır. Örneğin, “sopra” [sopra], “sbaglio” [zbalyo].

“Z” harfinin okunuşunda hafif bir “ts” veya “ds” sesi çıkarmak gerektiği görülmektedir. Kalın bir “z” harfi yerine, zarif bir “z” harfi şeklinde telaffuz edilmesi gereklidir. Örneğin, “cazze” [katstse, kazze] “zia” [tsia, zia].

“Q” harfinin ise “ku” şeklinde telaffuz edildiği anlaşılmıştır. “Questa” [kuesta], “quatila” [kualita] gibi.

Bunların dışında İtalyanca’da sesli harflerin yan yana gelmesinde bir tek ses verdikleri anlaşılmıştır. Örneğin, “gio” [co], “giovane” [covane], “cio” [ço], “cioè” [çoe], “gia” [ca], “cia” [ça], “scio” [şo], “scia” [şa] gibi.

Seçilen koro yapıtlarının Türkçe anlamlarına bakıldığında; aşk, ölüm ve doğa konularının ağırlıklı olduğu görülmüştür. Soprano, alto, tenor, bas partileri ve sololu yapıtlardaki solo partilerin söz dağılımı içeriği incelendiğinde; seçilen eserlerin ikisinde Türkçe anlamı olmayan ancak sözlü müzikte bağlantı anlamına gelen bazı sözcüklere rastlanmıştır. Questa Dolce Sirena eserindeki “fa la la la la la la”, Mato’na Mia Cara eserindeki “don don don, diri diri don don don don” bağlantıları.

Bu çalışmayı okuyan kişilerin İtalyan dilindeki eklemleme ve boğumlanma tekniklerini tam anlamıyla kullanabilmesi beklenmemelidir. Çünkü tek başına eklemleme ve boğumlanma bilgisi, doğru, güzel ve etkili koro müziği yapılmasında yeterli olmaz. Bunun için kaliteli bir ses ve solunum fizyolojisi bilgisi de gereklidir.

Seslendirilecek yapıtın okunuşlarını doğru yapmak ve anlamlarını çok iyi bilmek tek başına teknik kalite

sağlamaz. Koroya, uzun süreli ve teknik olarak nefes ve ses kullanım egzersizleri uygulanmalıdır. Korodaki bireylerin sesini beklenen kaliteye ulaştırmak, yuvarlak, dolgun, parlak bir ton elde etmek, sesi önde tutarak, soluğun gittikçe artmasını sağlamak ancak kesinlikle itilmemesini kavratmak önemlidir. Tüm bu davranışlar kalıcı hale getirilmelidir.

Tek başına doğru, etkili ve güzel ses kullanımı da ana dili İtalyanca olmayan bir koronun seslendirme kalitesini artırmaz. Koronun bu dildeki yapıtları seslendirmelerinde İtalyancanın fonetik özelliklerinin tanınması gereklidir. Şarkıdaki sözcüklerin anlamına uygun vurgulamaları, dilin doğru boğumlanarak doğru ve etkili telaffuzlarının yapılması çok önemlidir. Seslendirilecek şarkıda ki sözlerin anlamının bilinmesi, istenilen yorum ve stil özelliklerinin ortaya çıkarılmasında etkili olacaktır.

Böylece, anadili İtalyanca olmayan koristlerin, İtalyanca bir eseri kaliteli seslendirebilmesi için, dilin telaffuzlarını doğru ve etkili yapabilmesi, bu dilin fonetik özelliklerini çok iyi tanınması ve çok sayıda örnek eser incelenerek uygulama yapılması gerektiği çalışmanın sonuçları arasındadır.

12. Kaynakça

- Apaydınlı, K. (2019). "Güzel Sanatlar Lisesi Çok Sesli Koro Ders Kitaplarının İncelenmesi". Karadeniz 1. Uluslararası Multidisipliner Çalışmalar Kongresi Tam Metin Kitabı.
- Aksan, D. (2000). Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Çevik, S. (1989), "Okul Korolarında Toplu Konuşma ve Toplu Söyleme Eğitimi", G.Y.Ö.O., Yayımlanmamış Asistanlık Tezi, Ankara.
- Çevik, S. (1989), Müzikte Söz Öğesinin Önemi, Dilin Müziğe, Müziğin Dile Etkileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı I. Müzik Kongresi Bildirileri, Evren Ofset, Ankara.
- Çevik, S. (1999), "Koro Eğitimi Yönetimi ve Teknikleri", Yurtrenkleri Yayınları, Ankara.
- Ediskun, H. (1963), "Yeni Türk Dilbilgisi", Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Karasar, N. (2015). Bilimsel Araştırma Yöntemleri, 28. Basım, Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti., Ankara.
- Ladefoged, P., Johnson, K. (2021). "A Course in Phonetics (8th ed.)", Boston: Cengage Learning.
- Ladefoged P., (2001). Ünlüler ve Ünsüzler: Dillerin Seslerine Giriş. Maldon, Mass. & Oxford: Blackwell Publishers. S. xxii+191.
- MEB. (2009), "Kendi Kendine Hızlı İtalyanca 1", Özel Fono Yayınları, İstanbul.
- Roach, P. (2009). "English Phonetics and Phonology (4th ed.)". Cambridge: Cambridge University Press.
- Vardar, B. (1982). Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Yule, G. (2020). "The Study of Language (7th ed.)". Cambridge: Cambridge University Press.

ANKARA REGIONAL MUSIC FROM THE PERSPECTIVE OF CULTURAL DISINFORMATION

Can AYDOĞDU*¹
Mehmet Emin ŞEN**

*Dr. Öğr. Üyesi İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü

**Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü

Abstract

Ankara local music, as an important part of Turkish folk music, is a musical tradition that both reflects the local identity and carries aesthetic values specific to the region. Under the influence of modernization and globalization processes, local music can be subjected to various cultural erosion. This research, which aims to examine the local music of Ankara from the perspective of cultural disinformation, deals with the transformation process in both the traditional context and the representation of the music today.

The commodification of culture through globalization causes traditional music, which is a common product of societies, to lose its meaning and functions by being included in the homogenization process. With the commodification of culture, traditional music is taken out of its authentic context and presented to the masses. Performances in entertainment venues such as pavilions, casinos, music halls, folk bars, night clubs, changing the melodic structure of Ankara regional music and moving away from the acoustic form of the baglama, which is one of the dogmas of this culture, using obscene-slang idioms instead of traditional lyrics, playing folk dances with clothes and figures that are not suitable for the original, and similar practices constitute a situation contrary to the authentic structure of local music and add different interpretations to musical performance.

In this study on the disinformation of Ankara local music from a cultural perspective, the relevant literature was reviewed and the situation was determined. Cultural disinformation transforms the traditional function and meaning of music, threatens the cultural identity of the region and causes the loss of its traditional structure. The study concludes that preserving the cultural meaning and value of Ankara local music is not only an ethnomusicological responsibility but also critical for the protection of cultural identity.

Keywords: Cultural Disinformation, Culture Industry, Ankara Music.

KÜLTÜREL DEZENFORMASYON PERSPEKTİFİNDEN ANKARA YÖRESİ MÜZİĞİ

Özet

Ankara yöre müziği, Türk halk müziğinin önemli bir parçası olarak hem yöresel kimliği yansıtan hem de bölgeye özgü estetik değerler taşıyan bir müzik geleneğidir. Modernleşme ve globalleşme süreçlerinin etkisiyle, yerel müzikler çeşitli kültürel erozyona uğrayabilmektedir. Ankara yöre müziğini kültürel dezenformasyon perspektifinden incelemeyi amaçla hazırlanan bu araştırma, müziğin hem geleneksel bağlamda hem de günümüzdeki temsilinde yaşanan dönüşüm sürecini ele almaktadır.

Globalleşme ile kültürün metalaşması, toplumların ortak ürünü olan geleneksel müziklerini homojenleşme sürecine dahil ederek anlam ve fonksiyonlarının kaybolmasına neden olmaktadır. Kültürün metalaştırılması ile geleneksel müzikler, otantik bağlamlarından çıkarılarak kitlelere sunulmaktadır. Pavyon, gazino, müzikhol, türkü bar, gece kulüpleri tabir edilen eğlence mekanlarında gerçekleştirilen icralar, Ankara yöresi müziğinin ezgisel yapısının değiştirilerek bu kültürün dogmalarından biri olan bağlamanın akustik formundan uzaklaştırılması, geleneksel sözlerin yerine müstehcen-argo deyimlerin kullanılması, halk oyunlarının aslına

¹ Sorumlu Yazar E-Posta: can.aydogdu@inonu.edu.tr, DOI: 10.22252/ijca.1666722.

uygun olmayan kıyafetler ve figürlerle oynanması ve benzeri uygulamalar, yöre müziğinin otantik yapısına aykırı bir durum teşkil etmekte ve müzikal icraya özünden farklı yorumlar katmaktadır.

Ankara yöre müziğinin kültürel perspektiften hareketle dezenformasyonunu konu alan çalışmada, ilgili literatür taranarak durum tespiti yapılmıştır. Kültürel dezenformasyon, müziğin geleneksel işlevini ve anlamını dönüştürürken yörenin kültürel kimliğini tehdit etmekte, geleneksel yapısının kaybolmasına neden olmaktadır. Ankara yöre müziğinin kültürel anlamını ve değerini korumak sadece etnomüzikolojik bir sorumluluk değil aynı zamanda kültürel kimliğin korunması açısından da kritik bir öneme sahip olduğu tespitleri çalışmanın çıktılarıdır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Dezenformasyon, Kültür Endüstrisi, Ankara Müziği.

1. Giriş

Kültür, bir toplumun geçmişten günümüze uzanan yaşam tarzını, değerlerini, inançlarını, sanatını, geleneklerini ve toplumsal normlarını kapsayan maddi ve manevi öğelerden oluşan bir olgudur. Bu unsurlar, toplumların kendine özgü kimliklerini şekillendirir ve nesilden nesile aktarılır. Ancak kültür, yalnızca statik bir varlık değil aynı zamanda dinamik bir yapı olup değişime uğrayabilir veya belirli koşullara göre evrim gösterebilir. Kültürün bu evrimi, toplumsal yapının ve bireylerin kültürel değerleri nasıl algıladıkları ve bunlara verdikleri yanıtlar ile doğrudan ilişkilidir.

Erdener kültür kavramını, bireylerin doğuştan itibaren bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde edindikleri, içselleştirdikleri ve özümstedikleri bilgi birikimi olarak tanımlanmaktadır (1982: 35). Kavramının etimolojik kökeni incelendiğinde, Latince'de tarım anlamına karşılık gelen *cultura* sözcüğünden türetildiği tespit edilmektedir. Bu kavram, farklı disiplinlerin kendi perspektifleri ile çeşitli biçimlerde ele alınmış olması nedeniyle tek bir tanım çerçevesinde sınırlanamayacak kadar geniş bir kapsamı barındırmaktadır. Genel olarak kültür, toplumların yarattığı tüm değerler ve ürünlerin bütünü olarak ifade edilmektedir (Çeçen 1984: 9-10).

Bireylerin kimliklerini, değer yargılarını ve sosyal ilişkilerini belirlemede önemli bir rol oynayan kültür, bir toplumun kültürel yapısını, bireylerin birbirleriyle olan etkileşimlerini ve toplumsal normları belirler. Örneğin, geleneksel toplumlarda aile yapısı ve toplumsal roller, kültürel normlara sıkı sıkıya bağlıdır. Bu normlar, bireylerin davranışlarını yönlendirirken aynı zamanda toplumsal düzenin sürdürülmesine katkı sağlar. Modern toplumlarda ise kültürel çeşitlilik ve değişim, bireylerin kimlik algısını daha karmaşık hale getirmiştir. Küreselleşme ile birlikte farklı kültürlerin etkileşimi artmış, bu da yeni toplumsal dinamiklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum, bireylerin kültürel kimliklerini yeniden tanımlamalarına ve toplumsal normların evrilmesine yol açmaktadır.

Toplum, kültürel değişim süreçlerinde de önemli bir faktördür. Toplumsal yapı, kültürel normların ve değerlerin nasıl şekilleneceğini belirler. Örneğin, ekonomik ve politik değişimler, toplumun kültürel yapısını etkileyebilir. Sanayileşme ve kentsel yaşam, geleneksel kültürel pratikleri dönüştürerek yeni yaşam biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca, toplumsal hareketler ve kolektif bilinç, kültürel değişimleri tetikleyen unsurlar arasında yer alır. Özgürlük, ekonomi, eşitlik ve adalet gibi değerler üzerine kurulu toplumsal hareketler, kültürel normların sorgulanmasına ve yenilenmesine yol açabilir. Bu durum, toplumsal değişimle birlikte kültürel dönüşümün olumsuz yanı olan kültürel dezenformasyonu da beraberinde getirir.

Kültürel dezenformasyon, bir toplumun kültürel değerlerine, inançlarına ve normlarına yönelik yanıltıcı veya yanlış bilgilendirme süreçlerini ifade eder. Bu olgu, özellikle sosyal medya ve dijital iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla daha da belirgin hale gelmiştir. Kültürel dezenformasyon, bireylerin ve toplulukların kültürel kimliklerini şekillendiren, toplumsal normları etkileyen ve sosyal yapıyı dönüştüren önemli bir sorun olup genellikle yanlış bilgi yayma, yanıltıcı içerik oluşturma veya mevcut bilgilerin çarpıtılması yoluyla gerçekleşir. Kültürel dezenformasyon, belirli bir kültürel grup veya topluluk üzerinde olumsuz etkiler yaratmayı hedefleyebilir. Sonuçları itibarıyla sosyal sınıflar arasında çatışmalara yol açarak toplumsal uyumu zayıflatır.

Kültürel dezenformasyona teknolojik gelişmeler, siyasi motivasyonlar ve ekonomik çıkarlar vb. gibi sebepler neden olabilmektedir. 20. yüzyıl başlarında kültürün endüstrisi ile başlayan ve sonrası yaşanan teknolojik gelişmeler, kültürün metalaşması sürecinde başat rol üstlenmiştir. Özellikle söz konusu yüzyılın sonlarında internetin ve sosyal medyanın yaygınlaşması, bilgiye erişimi kolaylaştırırken, aynı zamanda yanlış bilginin hızla yayılmasına da yol açmıştır. Bu unsurlar, dezenformasyonun ivmesini artırarak doğru bilgiyle yanlış bilgiyi ayırt

etmeyi zorlaştırmaktadır. Siyasi motivasyonlar, kültürel dezenformasyonun zaman zaman siyasi amaçlarla kullanılmasını oluşturmaktadır. Siyasi aktörler, belirli bir topluluğu hedef alarak, kendi ideolojilerini güçlendirmek veya rakiplerini zayıflatmak amacıyla yanlış bilgiler yayabilmektedir. Ekonomik çıkarları ise medya ve sosyal medya platformlarının izleme başına gelir elde etmeleri nedeniyle sansasyonel ve yanıltıcı içeriklerin daha fazla paylaşılmasını teşvik etmesi oluşturmaktadır. Burada bahsedilen nedenlerin etkileri toplum bazında düşünüldüğünde oldukça geniş kapsamlıdır. Toplumsal yapı içerisinde yayılan yanlış bilgiler, farklı gruplar arasında düşmanlık ve kutuplaşmayı artırabilir. Bu durum, sosyal uyumu zayıflatarak, toplumsal çatışmalara zemin hazırlayabilir ve bireylerin kendi kimlikleri hakkında sorgulamalar yapmalarına neden olabilir. Yanlış bilgilerin etkisiyle oluşabilecek kimlik krizlerinde bireyler kendi kültürel değerlerini yitirme korkusu yaşayabilirler. Sosyal sınıfın eğitim ve bilinç eksikliği ile birleştiği düşünüldüğünde tüm bu bileşenlerin etkisiyle yayılan yanlış bilgiler, bireylerin eleştirel düşünme becerilerini zayıflatarak toplumsal yapıda kültürel erozyona sebebiyet verir.

Kültür ve toplum arasındaki ilişki, sosyal bilimler alanında önemli bir araştırma konusunun öznesini oluşturarak bireylerin kimliklerini, yaşam biçimlerini ve toplumsal rolleri nasıl inşa ettiklerini anlamamıza olanak tanır. Toplumlar, kültürel normları içselleştirerek kolektif bir bilinç oluştururken, kültür de toplumsal yapıları ve bireylerin davranışlarını biçimlendirir. Dolayısıyla kültür, bireylerin ve toplulukların yaşamlarını şekillendiren, değerlerini, inançlarını, normlarını ve pratiklerini içeren, toplum ise bu kültürel unsurları paylaşan bireylerin oluşturduğu yapıdır. Ancak küreselleşme ve modernleşme süreçleriyle birlikte kültürel erozyon, toplumların geleneksel değerlerini ve kimliklerini zayıflatan bir olgu haline gelmiştir.

Ankara yöre müziğinin kültürel dezenformasyonu, çok katmanlı bir analiz gerektiren, toplumsal değişimlerin ve kültürel etkileşimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir olgudur. Kültürel dezenformasyon terimi, bir kültürün geleneksel veya orijinal yapısının, dışsal etmenler veya içsel dönüşüm süreçleri nedeniyle değişmesi ya da bozulması olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, Ankara yöre müziği hem toplumsal yapının dönüşümü hem de kültürel dışı açılma sürecinde geleneksel halk müziği unsurlarının kent yaşamına entegre olması ile orijinal müzikal formların ve yapısal özelliklerin zaman içinde değişmesine yol açmıştır. Bu çalışmada, toplumların maruz kaldığı kültürel dezenformasyon, Ankara yöresi müziği özelinde ele alınacak ve kültürel erozyonun müziğin evrimine nasıl etki ettiği incelenecektir.

2. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olan literatür taraması ve durum tespiti yapılarak kültürel dezenformasyonun Ankara yöresi müziğine olan etkileri saptanmaya çalışılmıştır.

Literatür taraması yapılırken çeşitli tarama yöntemleri uygulanabilmekle birlikte anahtar kelimelerin belirlenmesi önemli bir aşama olarak kabul edilmektedir. Günümüz teknolojisinin sağladığı imkanlar neticesinde dizin, indeks ve elektronik veri tabanları üzerinden önceden belirlenmiş anahtar kelimelerle arama yapmak mümkündür. Bu yöntem vasıtasıyla birincil ve ikincil kaynaklara erişim mümkün kılınmaktadır (Büyüköztürk vd., 2018: 48).

Karmaşık yapıdaki toplumsal tespitleri anlamlandırmak için tasarlanan durum çalışması, sosyal bilimler alanında araştırma yapmanın farklı yöntemlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Açıklayıcı durum çalışmaları (explanatory case study) keşfedici (exploratory) ve tanımlayıcı durum çalışmaları tarafından tamamlanır (Yin, 2003: 1).

3. Bulgular

3.1. Kültür ve Toplum Arasındaki Güncel Temalar

Günümüzde kültür ve toplum arasındaki ilişki, birçok güncel tema üzerinden incelenmektedir. Küreselleşme, dijitalleşme, göç ve kimlik politikaları gibi olgular, kültürel etkileşimleri ve toplumsal dinamikleri derinden etkilemektedir. Küreselleşme, kültürel homojenleşme endişelerini beraberinde getirirken, aynı zamanda yerel kültürlerin yeniden canlanmasına da olanak tanımlamakta ve dijitalleşme sayesinde bireylerin kültürel üretim ve tüketim biçimlerini değiştirerek sosyal medya platformları ile bireylerin kültürel kimliklerini ifade etme biçimlerini çeşitlendirmektedir.

Küreselleşme olgusu bağlamında kültürel unsurlar, kimlik sorunu haline dönüşürken, birbiriyle çelişen iki farklı yaklaşım meydana gelmektedir. Bunlardan ilki, evrensellik ilkesine dayanan kültürel homojenlik (türdeşlik) veya popüler kültür ile kitle kültürünü öne çıkarırken; diğeri ise farklılıkların korunmasını amaçlayan çokkültürlülük anlayışı olarak belirtilebilir (Akdemir, 2010: 45). Küreselleşme, üzerinde geniş çaplı araştırmalar

yapılan ve akademik literatürde sıklıkla karşılaşılan bir kavram olup terminolojik açıdan globalleşme, evrenselleşme ve uluslararasılaşma vb. gibi çeşitli eş anlamlı kelimelerle de ifade edilebilmektedir. Global ya da küresel kavramının kökeni, yaklaşık dört asır öncesine dayandırılrsa da akademik literatürde yaygın olarak kabul görmesi oldukça yenidir. İlk defa 1960'larda sosyal bilimler literatüründe yer bulan ilgili kavram, özellikle 1980'lerden sonra daha geniş bir kullanım alanına sahip olmuştur. Belirgin olarak ekonomi disiplini kapsamında öne çıksa da siyasetten iktisata, spordan müziğe kadar pek çok alanda akademik çalışmalara konu olan çok yönlü bir olgudur. Bu kavram birçok alanda farklı biçimlerle ele alınması nedeniyle oldukça zengin ve kapsamlı bir tanımlamaya sahiptir. Küreselleşmeyi tek bir tanımla açıklamak yetersiz kalmakla beraber bu olgunun ancak farklı boyutlarıyla değerlendirilerek bir bütünlük yakalanabilmesi küreselleşmenin çok boyutlu ve karmaşık bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bünyesinde siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimleri, dönüşümleri ve yenilikleri bulundurmaktadır. Kavramsal anlamı ve olgusal açıdan henüz tam olarak netlik kazanamamış olması, küreselleşmenin günümüzdeki araştırmalara ve tartışmalara yön vererek dinamik yapısını ortaya koymaktadır.

Modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan küreselleşme, Endüstri Devrimi'yle şekillenen modernizmin bir yansıması olarak haberleşme, iletişim ve ulaşım vasıtalarındaki teknolojik ilerlemelerle belirginlik kazanmıştır. Teknolojinin gelişimi, dünyanın çeşitli uzaklıklarının ve erişilemezliklerinin aşılmasını mümkün kılmıştır. Dünyanın "küçülmesi" anlamına gelen bu kavram, eski zamanlarda büyük ve uzak kabul edilen dünyayı, iletişim, haberleşme ve ulaşımın sağladığı kolaylıklarla daraltmıştır. Bu sayede hem bilgilere ulaşmak hem de uzak noktalara seyahat etmek kolaylaşmış; ayrıca farklı kültürler ve dünyadaki çeşitli olaylar hakkında bilgi edinmek de hızlanmıştır. Küreselleşme, etnomüzikolojik açıdan, yerel müzik kültürlerine internet ve benzeri teknolojiler ile pazarlama stratejileri sayesinde hızla erişilmesini sağlamış; Batı dışı müzik türlerinin ise hızla tanınmasını, ilgi görmesini ve geniş kitlelere ulaşmasını mümkün kılmıştır (Mustan Dönmez, 2019: 119-120).

Söz konusu sistemin çıktılarından olan popüler eğlence olgusu, kültür endüstrisi aracılığıyla şekillendirilen ve güdülen taleplerin benzer ifadeyle bozulmuş taleplerin bir sonucudur. Popüler eğlencenin sanatla bir ilişkisi bulunmamaktadır. Demokratik ülkelerde, arz ve talep artık toplumsal ihtiyaçlara dayanmak yerine, eğlence endüstrisi aklıyla belirlenmektedir. Bu noktada nihai karar, eğitilmiş seçkinlerce değil, eğlence endüstrisi tarafından verilmektedir. Popülerlik ise, eğlence endüstrisinin insanların beğenilerine yönelik sunduğu teminlerinden ibaret bir olgudur (Özbek, 1991: 66-67).

Gelişen teknoloji ağı ile birlikte oluşan popüler kültür, toplumda mevcut olanı kabul ettirme sürecinde oluşturulan pazarlama stratejileri aracılığıyla geniş kitleler tarafından anlamlandırılıp benimsenerek tüketime sunulmaktadır. Popüler kültür ve alt kültür, halkla ilgili yansımaları açısından hızlı üretim ve tüketimin etkisiyle kültürel bir bileşen olarak hayatın her noktasında karşılaşılmaktadır. Tüketim kültürü olarak da ifadelendirilebilen popüler kültür, belirli bir dönem için geçerli olan, hızlı bir şekilde üretilip tüketilen kültürel unsurlardan oluşan bir bütündür. Bu bağlamda popüler kültür, endüstriyel düzeyde tüketicileri yönlendirip şekillendirirken farklı roller üstlenmektedir.

3.2. Kültür Endüstrisi Kavramı Üzerine

Sanayi Devrimi, 18. yüzyılın sonlarına doğru Batı Avrupa'da başlayarak zamanla tüm dünyayı etkisi altına alan büyük bir dönüşüm sürecini tanımlamakta olup büyük fabrikaların ortaya çıkması, iş gücünün yoğunlaşması ve mekanizasyonun artmasının beraberinde kültürel üretimin de endüstriyel bir düzeye taşınmasına yol açmıştır. Özellikle medya ve eğlence sektörlerinde belirgin bir şekilde gözlemlenmiş ve sinema, radyo, televizyon gibi kitlesel iletişim araçları, sanayi devriminin getirdiği teknolojik yenilikler sayesinde yaygınlaşmış ve kültürün bir endüstri haline gelmesinde önemli etken olmuştur. Bu dönemdeki teknolojik, ekonomik ve toplumsal değişiklikler yalnızca üretim biçimlerini değil, aynı zamanda kültürün tüketim biçimlerini de köklü bir şekilde dönüştürmüştür. Bu bağlamda kültür endüstrisi, kapitalist mantığın şekillendirdiği üretim süreçlerinde kültürel ürünlerin kitlesel üretim ve tüketime sunulması olarak tarif edilebilir. Eş deyişle sanayi devrimi öncesinde kültür, bireysel yaratıcılık ve el işçiliği ile üretilirken, bu dönüm noktası kültürel ürünlerin seri üretimini dolayısıyla tüketimini de mümkün kılacak altyapıyı oluşturmuştur.

Kültür endüstrisi, kültürel ürünlerin standardize edildiği, ticarileştirildiği ve metalaştırıldığı bir süreçtir. Bu süreç, bireylerin özgün düşüncelerini ve eleştirel düşünme kapasitelerini zayıflatırken kapitalist sistemin çıkarlarına hizmet ederek kitlelerin bilincini kontrol altında tutar ve mevcut toplumsal düzeni yeniden üretir. Kültür endüstrisi, bireyleri yüzeysel ve tekrarlayan içeriklerle oyalayarak onları tek tip bir yaşam biçimine mahkum eder. Aynı zamanda, medya aracılığıyla iktidar ilişkileri pekiştirilir ve ideolojik mesajlar yayılır. Bireyi bu duruma maruz bırakan ise bilinçli bir azınlığın stratejik bir biçimde ürettiği kültürel ürünlerdir (Horkheimer, 1996: 122).

Kitlesel tüketim ve bunun belirlediği ürün yapıları, tüm sektörlerde belirli bir plana dayalı olarak üretilir. Sektörler, yapısal olarak birbirine benzer ya da en azından birbirlerinin açıklarını kapatarak neredeyse eksiksiz bir sistem oluştururlar. Bu durumu mümkün kılan yalnızca çağdaş teknik olanaklar değil, aynı zamanda ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmadır. Kültür endüstrisi, bilinçli bir şekilde tüketicileri kendi sistemine uydurmaktadır. Horkheimer ve Adorno ise kitle kültüründen hareketle kültür endüstrisi kavramını geliştirerek söz konusu olguyu farklı bir bakış açısıyla ele almışlardır. Kitle kültürü yerine kültür endüstrisini tercih etmelerinin ardında belirli bir gerekçe yatmaktadır. Adorno, kültürün alt tabanından ve aşağıdaki kitlelerden türediğini ve bu süreçte kültürün yönlendirildiğini belirtmektedir. Ayrıca, kültürün temel olarak egemen endüstriyel güçler tarafından şekillendirildiğini vurgulamış, bu nedenle kültür endüstrisi kavramına özel bir anlam yüklemiştir. Kültür endüstrisi, ticari bağlamda yaşam süreçleriyle derin bir ilişki içinde kültür ürünlerini standartlaştırarak tekdüze hale getirmektedir (2005: 76-83).

Horkheimer ve Adorno'nun da belirttiği gibi dizayn edilen bu sistemin çıktılarında biri olan kapitalist kültür, toplumsal ve ekonomik yapının, kültürel değerler ve pratiklerle iç içe geçtiği bir durumu ifade eder. Kapitalist sistem; kültürel ürünleri, toplumsal ilişkileri ve bireysel davranışları şekillendirerek, kültürün ticarileştirildiği ve metalaştırıldığı bir süreci teşvik eder. Bu durumda, kültürel ürünler sadece estetik veya sanatsal değerlerinden ziyade, piyasa değerlerine göre değerlendirilir ve tüketim nesneleri haline gelir. Kültürel üretim süreçlerinin endüstriyel hale gelmesiyle birlikte, sanat, medya, eğlence ve diğer kültürel ürünler standartlaşır, tekdüzeleşir ve yaygın tüketim için uygun hale getirilir. Dolayısıyla burada bahsedilen kültür bileşenleri toplumsal ve sembolik bir değer taşıırken, metalaşma süreci ile bu değerler piyasa mantığına göre dönüştürülerek ticarileştirilir.

Kültür endüstrisi felsefesi temelli kültürel ürünler, hiçbir fiziksel üretim süreci olmaksızın endüstriyel örgütlenme biçimlerinden hareketle teknolojik ve rasyonel bir üretim mantığında işlev görmektedir. Pazarlama ideolojilerini barındıran metalar haline gelen kültür, egemenliğini kurduğu andan itibaren herhangi bir sektördeki üretim süreçlerine uyum sağlayarak bir meta statüsüne dönüşmektedir.

Kültürel sermayenin bir aracı olarak müzik, bireylerin toplumsal pozisyonlarını yansıtan ve şekillendiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramına göre, belirli bir kültürel bilgiyi, beceriyi veya tercihi sahiplenmek, bu bilgiyi sosyal alanda sermaye olarak kullanmak anlamına gelir. Müzik de bu tür kültürel bilgilerin bir biçimi olarak işlev görmektedir. Araştırmacılar, Bourdieu'nün kategorilerini kullanarak vokal stilleri ve melodik-ritmik teknikler gibi özel müzik uygulamalarının edinimlerini incelerken bazıları ise bu tarz kategorilerden yola çıkarak popüler müziklerin formasyonunu belirleyen geniş ekonomik bağlamlar ve kültürel hiyerarşiler arasındaki haritaları tanımlamaya çalışmışlardır. Bourdieu'nün sosyolojik teorisi özellikle günümüzde oldukça çeşitlenen müziksel pratiklerin toplumsal yansımasının keşfinde önemli bir referans olmaya devam etmektedir (Esgin, 2016: 90).

3.3. Kültürün Metalaşması ve Toplumsal Yansımaları

Kültür endüstrisinin en dikkat çekici etkisi, kültür ürünlerinin ticarileşmesi, metalaşması ve kitleselleşmesi olarak belirtilebilir. Sadece estetik ve toplumsal anlam taşıyan unsurlar olarak değerlendirilmeyen kültürel ürünler aynı zamanda kar amaçlı metalar olarak tasarlanarak pazarlanır. Kültürün metalaşması, bireysel yaratıcılığın özgün ifadesini kısıtlayarak kültürel homojenleşmeye yol açmıştır. Bu süreçte, kültürel içerikler geniş halk kitlelerine ulaşmak amacıyla üretilmekte ve diğer endüstriyel ürünler gibi ekonomik bir meta olarak pazarlanmaktadır. Söz konusu dönüşüm, kültürün bireyselliği ve özgünlüğü yönüyle niteliklerini zayıflatarak güçlü bir tüketim kültürünün doğmasına zemin hazırlamıştır. Kültür ve sanatın metalaşması, kültür ürünlerinin satılabilirliğini artırmış olmakla birlikte aynı zamanda kültürel zenginliği ve derinliği tehdit eden bir mekanizmayı da ortaya çıkartmıştır.

İnsanoğlunun düşünsel gücüyle meydana getirilen metalara ilahi bir güç yükleyerek onları yüceleştirmesi, şeyleştirmenin temel amacıdır (Adorno, 2007: 101). Yozlaşmış bir kültür ürününün, sıradan ve tek tip olduğu varsayılarak ticari bir meta olarak kabul edilmesi, medya ürünlerinin ve medyanın gücünü de içermektedir. Bu güç, bilinçli olan sınıfın kültürel mirasının doğru bir biçimde sonraki nesillere iletilmesi yerine içinde bulunan topluma yüzeysel olarak aktarım sağlamasına neden olmuştur.

Sanayileşmenin bir sonucu olarak meydana gelen modernleşme, tarihsel açıdan daha önce mümkün olmayan kültürel etkileşimlerin beraberinde ulusal sınırların giderek daha yakın hale geldiği bir dönemi işaret etmektedir. Bu süreç, küresel ölçekte ekonomik, ticari ve kültürel etkileşimlerin hızlanmasını mümkün kılmış ve kapitalist ekonomik sistemin metayı ön plana çıkaran yeni bir dünya düzeninin inşasına zemin hazırlamıştır. Teknolojik

ve sanayi alanlarındaki hızlı ilerlemeler, kültürel yapılar üzerinde köklü dönüşümlere yol açarken, toplumsal normlar ve değerler üzerinde de derin etkiler yaratmaktadır.

Müzik, kültür endüstrisinin temel öğelerinden biri olarak, aynı zamanda kültürel bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Adorno'nun bakış açısına göre, kültürel olgular, müzik de dahil olmak üzere, tamamen bağımsız olamazlar; aynı zamanda sadece bir reddediştten de ibaret değildirler. Günümüzde müzik, sosyal gerçeklikten giderek daha fazla kopma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Kapitalizmin etkisi altında ise müzik, meta haline gelmektedir. Müzik ile metalaşma arasındaki ilişki, onun ideolojik bir araç olarak kullanılmaya başlanmasıyla doğrudan ilişkilidir. Müzik, ideolojik bir araç olarak toplumsal yanlış bilincin bir kaynağı haline geldiğinde, işlevsel müzik ortaya çıkar. Bu durum, müziğin toplumda işlevini yerine getirebilmesi adına onu toplumsal bağlamdan kopararak, yalnızca ticari bir ürün olarak tüketilmesini sağlar. Oysa müzik, toplumsal bir fenomen olarak varlığını sürdürebilmesi için, toplumsal eğilimlerin müzikle bir şekilde bağ kurması gerekmektedir. Özellikle 18. yüzyıldan sonra, müziğin pratikteki doğrudan işlevi sona ermiş ve o zamandan sonra müzik, bir meta olarak şekillenerek küresel pazarda bir değer kazanmaya başlamıştır (Esgin, 2016: 81-82).

3.4. Kültürel Dezenformasyon Perspektifinden Ankara Yöresi Müziği

Günümüzde küreselleşmenin etkisiyle, toplumların sınırları giderek daha geçirgen hale gelmiş dolayısıyla kültürel etkileşimlerin yaygınlığına yol açmıştır. Kültürel çeşitliliğin artışı, toplumsal değerlerin ve normların yeniden değerlendirilmesine neden olurken diğer yandan toplumların kendi kimliklerini ve bütünlüklerini koruma çabaları doğrultusunda kültürel yapılarında kırılmalar yaşanmasına yol açmıştır. Bu kırılmalar, kültürel dezenformasyon olgusunun ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir.

Kültürel dezenformasyon, bir toplumun veya kültürün yanlış bilgi, sahte haberler ve yanıltıcı içeriklerle kasıtlı veya bilinçli yanlış temsil edilmesidir. Bu durum, bireylerin ve toplulukların doğru olmayan bilgilere dayanarak yanlış algılar geliştirmelerine ve toplum genelinde yayılmasına neden olabilir. Böylesine bir ortam, toplumların tarihine, geleneklerine ve kimliklerine zarar vererek, kültürel bütünlüğü tehdit eder ve toplumsal çatışmalara yol açabilir.

Kültürel dezenformasyonun pek çok biçimi bulunmakta olup bunlar arasında tarihi olayların çarpıtılması, kültürel sembollerin yanlış kullanımı, sahte belgelerin yayılması ve sosyal medyada yayılan yanıltıcı içerikler yer almaktadır. Kültürel dezenformasyon, bireyler ya da gruplar arasındaki önyargıları ve yanlış anlamaları çoğaltarak toplumlar arasındaki güvenin sarsılmasına yol açabilir. Bu bağlamda, kültürel dezenformasyonla mücadele edebilmek dolayısıyla kültürel mirası koruyabilmek için toplumların tüm bireylerine doğru ve güvenilir bilgi sağlanması kritik bir öneme sahiptir. Buradan hareketle; bir toplumun tarihini ve kültürel kimliğini ifade etmenin en güçlü araçlarından müzik ögesi, küreselleşmenin ve kültürel etkileşimlerin getirdiği dinamikler içerisinde hem birleştirici hem de bölücü bir güç olarak işlev görebilir. Müziğin yanlış temsil edilmesi veya çarpıtılması, kültürel dezenformasyonun önemli bir örneğini teşkil etmektedir. Özellikle müzik üzerinden yapılan yanlış temsiller, toplumların kendi kimliklerini nasıl algıladıklarını ve başkalarına nasıl sunduklarını doğrudan etkileyebilir. Bu olumsuz süreç, toplumsal değerlerin bozulmasına, kimlik bunalımına ve kültürel çatışmalara yol açabilmektedir.

Ankara yöresi müziği, Türk Halk Müziği (THM) içerisinde önemli bir yer tutmakta olup özellikle Orta Anadolu'nun karakteristik özelliklerini yansıtır. Zengin melodik yapısı, enstrüman çeşitliliği, derin tematik içeriğiyle halkın duygusal ve toplumsal yaşamını yansıtan zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Doğu ve Batı Anadolu'yu birbirine bağlayan yollar üzerindeki Ankara, doğal olarak bir kültürel etkileşim merkezidir. Zeybek, halay, bar, horon, karşılama ve semahların harman olduğu ilde, halk müziğinde de aynı bölgesel birleşim görülmektedir. Bu bağlamda İç Anadolu Bölgesi halk müziği dairesinde kalan Ankara müziği repertuarına bağlı yaklaşık 300 kadar türkü-oyun havası civar illerde de çalınır ve söylenir (Erdoğan, 1965: 272, Tan ve Turhan, 2008: 5). Ancak zamanla, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren şehirleşme, modernleşme ve toplumsal değişimle birlikte geleneksel müziğin yaşama biçimi de evrimleşmiştir. Bu evrim sürecinde, pavyon, gazino, müzikhol, türkü bar, gece kulüpleri gibi eğlence mekanlarının etkisi, geleneksel halk müziğinin kültürel yapısının erozyona uğramasına yol açmıştır. Bu durum, çalışmanın öznesi oluşturan Ankara yöresi müzik geleneğinin özünü değiştirerek ticarileşmesi ve yüzeysel bir form almasına neden olmuştur.

20. yüzyılın ortalarından itibaren, özellikle büyük şehirlerde, yukarıda bahsedilen mekanlar gece hayatının önemli bir parçası haline gelerek halkın geleneksel yaşamından uzaklaşarak, daha eğlence ve popüler bir müzik anlayışını benimsetmiştir. Ankara'nın da dahil olduğu büyük şehirlerde, bu mekanlarda çalınan müzik, geleneksel halk müziğinden uzaklaşarak, popüler müzik ve arabesk gibi türlerle harmanlanmıştır. Bu süreçte, geleneksel Ankara türküleri, ticarileşen ortamda daha basitleşmiş ve çoğu zaman melodik derinlikten yoksun hale gelmiştir. Söz konusu mekanlarda çalınan müzikler, genellikle duygusal yoğunluktan çok eğlenceye hitap

eder hale gelmiş, bu da geleneksel müzik formlarının içeriğini zayıflatmıştır. Ticari mekanların etkisiyle, geleneksel müzik dinleyicisi, daha çok eğlence ve gösterişli şarkılara yönelmiştir. Bu, halk müziğinin doğal yapısının bozulmasına ve kültürel mirasın kaybolmasına yol açmıştır. Ankara yöresi müziği, tarihsel ve kültürel bir bağlamda derin bir anlam taşıırken, söz konusu ticari mekanlarda çalınan şarkılar bu anlamı yansıtmaktan çok, sadece geçici eğlence bir amaca hizmet etmektedir. Müzikal estetik ve anlam, bu tür ortamlarda önemini kaybetmiş, sadece duygusal bir tepki yaratmaya yönelik bir müzik anlayışı hakim olmuştur. Ayrıca icra edilen müziklerde yer alan şarkı sözleri de çoğunlukla toplumsal ve kültürel değerlere hitap etmekten ziyade, bireysel duyguları yansıtan, çoğu zaman basit, klişe, müstehcen ve argo ifadeler içeriklidir. Bu durum, geleneksel müziğin, toplumun ortak belleğini ve kültürünü yansıtan bir ifade biçimi olma özelliğini zayıflatmaktadır.

Kültürel dezenformasyonun bir diğer boyutu, müziğin toplumsal kimlik ve değerler bağlamında taşıdığı anlamın zayıflamış olmasıdır. Ankara yöresi müziği, orijinal formunda toplumsal bir kimliğin ifadesiyken, modernleşme ile birlikte müziğin bu kimlik taşıyıcılığı zayıflamış ve müzik daha çok bireysel eğlenceye yönelik hale gelmiştir. Bu durum, toplumsal kimlik ile müzik arasındaki bağın da gevşemesine neden olmuştur. Geleneksel müziğin bir zamanlar taşıdığı anlam, yeni müzikal formlar ve kültürel etkileşimlerle kaybolmuş ya da yeniden şekillenmiştir. Geçmişte sosyal yaşamın duygularını ve değerlerini anlatan bir araçken, modernleşme ve kentleşme süreçleri ile birlikte bu anlam derinliği giderek kaybolmuştur. Geleneksel müzikler, başlangıçta toplum ile güçlü duygusal ifadeleri taşıırken, zamanla daha ticarileşmiş ve popülerleşmiş şarkılarla yer değiştirmiştir. Dolayısıyla yaşanan bu durumlar Ankara yöresi müziğinin kültürel erozyona uğraması, sadece müziğin ticarileşmesiyle değil aynı zamanda toplumun kültürel belleğinin zayıflamasıyla da ilişkilidir. Geleneksel müzik, tarihsel ve kültürel bir anlam taşımasına rağmen, bu tür modern eğlence mekanlarında genellikle yüzeysel bir hal almakta ve derinlikten yoksunlaşmaktadır.

4. Sonuç

Kültür ve toplum, birbirini şekillendiren dinamikler olarak, sosyal bilimlerin önemli bir araştırma alanını oluşturmaktadır. Bu iki kavram arasındaki etkileşim, toplumsal yapıları, bireylerin kimlik algısını ve kültürel normları belirlemede kritik bir rol oynamaktadır. Kültürel mirasımız olarak görebileğimiz Ankara yöresi müziği ve oyunları, popüler kültürün etkisi olan dezenformasyonunun yıkıcı değişiminden nasibini alarak otantikliğinden uzaklaşmış değişik icralarla karşımıza çıkmaktadır. Bu sorunun üstesinden gelmek için bireylerin ve toplulukların medya okuryazarlığını artırmak, doğru bilgiye erişimi kolaylaştırmak ve yanlış bilgilere karşı duyarlılık geliştirmek kritik öneme sahiptir. Ayrıca, devletlerin ve sivil toplum kuruluşlarının, dezenformasyonla mücadele için etkin stratejiler geliştirmesi gerekmektedir. Kültürel değere sahip olan bilgi ve inançların korunması, sağlıklı bir toplumsal yapının sürdürülebilirliği açısından hayati bir öneme sahiptir.

Ankara yöre müziğinin ezgisel yapısının değiştirilerek bu kültürün dogmalarından biri olan bağlamanın akustik formunun yerine elektronik formlar ile icra edilmesi, yine bu kültüre ait geleneksel deyişlerin yerine müstehcen-argo deyimlerin kullanılması, yöre müziği oyunlarında aslında bulunmayan kaşık veya zil gibi vurmali enstrümanların kullanımı, aslına uygun olmayan kıyafetler ve figürlerle oynanması ve benzeri uygulamalar, yöre müziğinin otantik yapısına hem aykırı bir durum teşkil etmekte hem de müzikal icraya aslından farklı olumsuz yorumlar katmaktadır. Yöre müziklerinin otantik haliyle icra edilmemesi, söz konusu kültürün gelenekselliğine zarar vermekte ve otantik yapısını bozmaktadır. Pavyon, gazino, müzikhol, türkü bar, gece kulüpleri tabir edilen eğlence mekanlarında gerçekleştirilen icralar, müzikal deformasyonu tetikleyerek bu kültürel yapının farklı anlaşılmasına ve yöre müziğinin yanlış olarak yorumlamasına neden olmaktadır.

Ankara yöresi müziği, tarihsel olarak zengin ve çok katmanlı bir kültürel mirasa sahiptir. Ancak, modernleşme ve globalleşme gibi etkiler, bu mirasın kaybolmasına yol açmaktadır. Kültürel erozyonun önlenmesi, geleneksel müziğin yaşatılması ve bu mirasın geleceğe taşınması için atılacak adımlar büyük önem taşımaktadır. Bu süreçte hem devlet hem de sivil toplum kuruluşlarının desteklediği projelerle, geleneksel müziklerin korunması için daha fazla çaba sarf edilmesi gerekmektedir. Bu tespitlerden hareketle, son yıllarda Ankara yöresi müziğinin korunmasına yönelik çeşitli projeler hayata geçirilmiştir. Müzik festivalleri, konserler, belgeseller ve halk müziği yarışmaları gibi etkinlikler, geleneksel müziği yeniden gündeme getirmek için önemli adımlar atılmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca, halk müziği alanında uzmanlaşmış sanatçılar, geleneksel Ankara müziğini modernize ederek genç kuşaklara sunmakta ve bu müzik türünü yaşatmaya çalışmaktadır.

Ankara yöresi müziği, kültürel değerlerini ve toplumsal bağlamını koruyarak kültürel bir kimlik olarak da yaşatılması, gelecek nesillere aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır. Globalleşme, Ankara'nın müzik kültüründe büyük bir etkidir. Kültürel dezenformasyon, sadece yerel müziğin değişmesi değil, aynı zamanda bu müziklerin, Batı müziği gibi küresel müzik türleriyle etkileşime girmesiyle de yoğunlaşmıştır. Ankara'daki müzik sahnesinde, geleneksel halk müziği ve popüler müzik türlerinin birleşmesi, bir yandan müzik dilinde

çeşitliliği artırmış olsa da diğer yandan geleneksel öğelerin kaybolmasına neden olmuştur. Yöre müziği, zengin bir kültürel mirasa sahip olsa da modernleşme süreci ve toplumsal değişimle birlikte ciddi bir kültürel erozyon yaşamaktadır. Bu mirası korumak ve yaşatmak için, geleneksel müziği günümüze uyarlayacak projeler ve eğitim faaliyetlerine ihtiyaç vardır. Geleneksel müzik kültürünün yok olmaması için toplumun tüm kesimlerinin bu alanda duyarlı olması ve geçmişi geleceğe taşımak adına çaba sarf etmesi gerekmektedir. Modern dünyada, geleneksel halk müziğinin değerleri ve anlamı giderek daha az sorgulanmakta ve müziğin sadece eğlence bir formata dönüşmesine neden olmaktadır. Ankara halk müziği, yerel ve kültürel kimliği taşıyan bir araçken, giderek globalleşen müzik endüstrisiyle etkileşime girmesi sonucu bu kimliği kaybetme riskiyle karşı karşıya kalmıştır. Sanayi devrimi sonrasında kültür endüstrisinin doğuşu, toplumsal yapıları derinden etkilemiş ve kültürel üretimin dinamiklerini köklü bir şekilde değiştirmiştir. Kültür, bir taraftan kitlesel tüketim için üretilen bir meta haline gelirken, diğer taraftan bireylerin toplumsal yapılarla ilişkisini belirleyen önemli bir güç olmuştur. Bu dönüşüm, kültürün hem ekonomik hem de toplumsal anlamda yeniden şekillenen dinamiklerini ortaya koymuştur.

Sonuç olarak, Ankara yöresi müziğinin kültürel dezenformasyonu hem geleneksel öğelerin kaybolmasına hem de müziğin ticarileşmesine neden olmuştur. Ancak bu değişim, doğru eğitim ve bilinçli bir yaklaşım ile dengeye oturtulabilir. Geleneksel müziğin bugünkü ve gelecekteki nesiller için önemini koruyabilmesi, bu kültürel mirasa sahip çıkmakla mümkündür.

5. Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (2005), Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken, (Çev. Bülent O. Doğan), Cogito, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor W. (2007), Kültür Endüstrisi, (Çev. Nihat Ülner vd.) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akdemir, M. (2010), Küreselleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu, Journal of Graduate School of Social Sciences, ss. 43-50.
- Büyüköztürk, Ş. vd, (2018), Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Pegem Akademi, Ankara.
- Çeçen, A. (1984), Kültür ve Politika, Hil Yayınları, İstanbul.
- Erdener, Y. (1982), Türk Folklor Araştırmaları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Erdoğan, Ş. (1965). Ankaram, Alkan Matbaası, Ankara.
- Esgin, A. (2016), Sosyolojik Soruşturmalar, Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Horkheimer, M. (1996), Akıl Tutulması, Metis Yayınları, İstanbul.
- Mustan Dönmez, B. (2019), Etnomüzikolojinin Temel Kavramları, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Özbek, M. (1991). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tan, N., Turhan, S. (2008). Ankara Türküleri ve Oyun Havaları, Etimesgut Belediyesi Kültür Yayınları, Ankara.
- Yin, R. K. (2003). Case Study Research Design and Methods, Sage Publications, London.

RESİM SANATINDA SİNEMATOGRAFİK ETKİLER

Serdar DARTAR¹

ÖZET

Sanat tarihi içerisinde resim sanatına bakıldığında sanatçıların farklı dönemlerde eserlerinde anlatımı güçlendirmek adına çeşitli yöntemlerden yararlandıkları görülmektedir. Bu yöntemler arasında perspektif, rakursi gibi pek çok teknikle karşılaşmaktadır. Gelişen teknoloji yeni tekniklerin kullanımının önünü açmış ve farklı sanat alanlarının etkileşimine olanak sağlamıştır. Konular her dönem farklılık gösterirken bu durum toplumların değişim ve gelişim rüzgarının etkisiyle ilerlemiştir. Modernizme gelindiğinde modern yaşamın insan üzerindeki psikolojik etkilerinin vurgulandığı çalışmalar bu durumu destekler niteliktedir. Yaşadıkları toplumun birer parçası olan sanatçılar yaşanan bu gelişim ve değişimden etkilenecek üsluplarını şekillendirmişlerdir. Günümüzde çoğu sinema filmi resim sanatıyla ilişkilendirildiği gibi resim sanatında da sanatçıların sinematografik yaklaşımlarla eserler ürettikleri görülmektedir. Yapılan çalışmada resim sanatında sanatçıların kullanmış oldukları teknikler bağlamında sinematografik etkilerden yararlanan sanatçılar ele alınarak araştırmacı eser analizi yöntemiyle eserleri üzerinde incelemelerde bulunulmuştur. Araştırmada önce ele alınan konuyla ilgili tanımlamalara gidilirken literatür taraması yapılmıştır. Sanatçıların bir yöntem olarak sinematografik bakış açısını nasıl kullandıkları araştırılarak konuyla ilgili örneklerle yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Sinematografi, Sanat, Resim Sanatı, Üslup.

CINEMATOGRAPHIC INFLUENCES IN PAINTING ART

ABSTRACT

When we look at the art of painting in the history of art, we see that artists have used various methods in different periods to strengthen the expression in their works. Among these methods, there are many techniques such as perspective and rakursi. Developing technology has paved the way for the use of new techniques and has enabled the interaction of different art fields. While the subjects differ in each period, this situation has progressed with the effect of the winds of change and development of societies. When it comes to modernism, studies emphasizing the psychological effects of modern life on people support this situation. Artists, who are a part of the society they live in, have shaped their styles by being affected by this development and change. Today, most cinema films are associated with the art of painting, and it is seen that artists in the art of painting produce works with cinematographic approaches. In the study, artists who use cinematographic effects in the context of the techniques used by artists in the art of painting were examined and their works were examined with the researcher work analysis method. In the research, first, a literature review was conducted while reaching definitions on the subject under consideration. How artists use the cinematographic perspective as a method was investigated and examples related to the subject were included.

Keywords: Painting, Cinematography, Art, Fine Arts, Style.

¹ Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Bileşik Sanatlar Ana sanat Dalı, serdardartar@gmail.com, DOI: 10.22252/ijca.1662583.

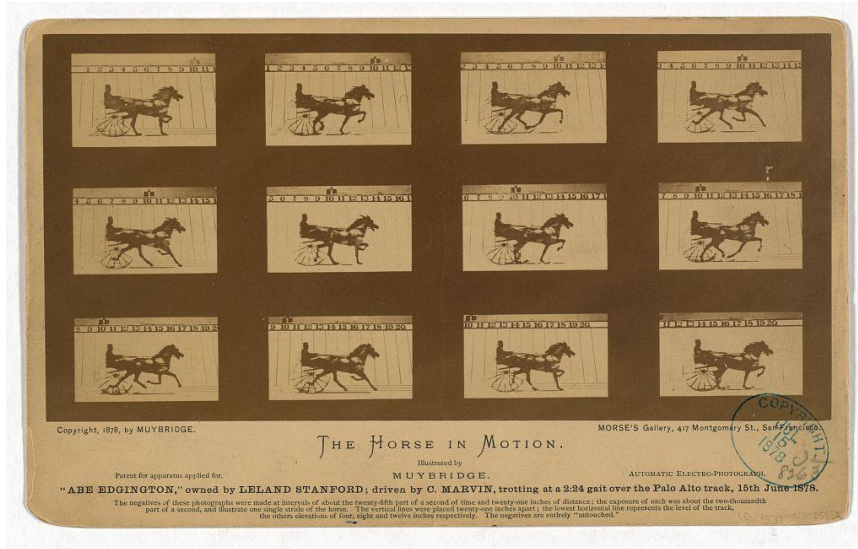
1. Giriş

Resim, insanlığın varoluşundan bugüne bilinen en eski ifade aracı olarak görülmektedir. Yazının icadından çok önce insanlar günlük hayatları içerisinde yapmış oldukları işlerini duvarlara resmederek ifade etmişler ve çok daha sonra bu temel ihtiyaç giderek estetik bir değer kazanmış ve sanatsal ifade biçiminin meydana geldiği görülmüştür.

İlk resimler genellikle yaşamla doğrudan ilgili konuları yansıtırken, zamanla estetik bir değer kazanmış ve sanatsal bir ifade biçimi olarak gelişmiştir. İnsanlar, resim aracılığıyla sadece günlük yaşamlarını değil, aynı zamanda duygusal derinliklerini, mitoloji ile destekledikleri olayları, inançlarını ve toplumsal yapılarını da ifade etmişlerdir. Resim, topluluklar arasında kültürel bağları güçlendiren ve tarih boyunca nesilden nesile aktarılan önemli bir araç olmuştur. Sanatın evrimiyle birlikte resim, estetik ve duygu yükü taşıyan bir dil haline gelmiş, sanatçılar kendilerini ifade etmek ve izleyiciyle iletişim kurmak için renk, kompozisyon ve teknik unsurları ustalıkla kullanmışlardır. Resim, insanlığın evrimi ve kültürel gelişimi üzerinde derin bir etki bırakmış, farklı medeniyetler arasında benzersiz bir anlam taşıyan eserler ortaya çıkarmıştır.

Sanat, çağlar ilerledikçe gelişimini sürdürmüş ve bu doğrultuda resim sanatı da bu gelişmeden etkilenmiştir. Yeni gelişmeler beraberinde yeni teknikler, yeni buluşlar getirmiş ve sanatçılar söz konusu teknikleri eserlerinde uygulamaya çalışmışlar, yeni buluşlarla sanatsal üretime devam etmişlerdir. Sanayileşmenin doğurduğu sonuçlar büyük devrimleri getirmiş, farklı alanlarda pek çok gelişim meydana gelmiştir. Bu gelişmeler arasında demiryolları, telgraf, buharlı gemiler gibi örnekler verilebilir. Fotoğrafçılığın ortaya çıkışı bu dönemlere karşılık gelmiştir.

“Fotoğrafçılık ilk olarak 1839 yılında, Louis-Jacques Mandé Daugerre tarafından dünyaya tanıtılmıştır. İlk zamanlarda, özellikle stüdyo portrelerinde kullanılmıştır. Daha ucuza zenginlerin resimlerini taklit etmiştir. Zamanla en hızlı görsel kayıt olan çizimlerin yerini almıştır. 1870’te Eadweard Muybridge, hızlı enstanteneli akülü fotoğraf makinası kullanarak, hareket halindeki insan ve atların fotoğraflarını çekmiştir. Bu sayede insanlar ilk defa, dört nala giden bir at hareketlerini görmüşlerdir” (Cumming, 2008: 260).



Şekil 1. Eadweard Muybridge, 1878, The Horse in Motion

Bugün, resim sanatı, çağdaş sanatçılar tarafından dijital medya, soyutlama ve deneysel tekniklerle birleştirilerek sürekli olarak evrilmektedir. Ancak temelde, resim hala insanların dünyayı algılamalarını, duygusal zenginliklerini paylaşmalarını ve topluluklar arasında bağ kurmalarını sağlayan güçlü bir ifade aracı olarak varlığını sürdürmektedir. Resim sanatı çerçevesinde değerlendirildiğinde sanatçıların ifadeyi güçlendirmek için farklı pek çok tekniği kullandıkları görülmüştür. Bu teknikler arasında perspektif, rakursi, yanılsama gibi pek çok örnek karşılıklıdır. Söz konusu teknikler arsında sinematografik bakış açısı farklı dönemlerde ressamlar tarafından ele alınmış ve eserlerinde kullandıkları bir teknik olmuştur. Sinemanın resim sanatından oldukça fazla yararlandığı düşünüldüğünde resim ile sinema arasındaki etkili bir bağ olduğu söylenebilmektedir. Sinemadaki görüntü seçimi, açının yararlanması, belirli bir alana odaklanması gibi

unsurlar resim sanatında ressamlar tarafından tablolarla kullanılan bir durum olmuştur. Söz konusu durum eserlerde belirli bir olayın anlatıldığı bir kesit olarak ortaya çıkmaktadır. Ressamlar sinematografik bakış açısıyla eserlerinde anlatımı güçlendirirken aynı zamanda vurgulamak istedikleri durumu da alımlayıcıya sunmaktadır.

2. Sinematografi Kavramı ve Resim Sanatındaki Kullanımı

Sinematografi, Yunanca, kine (hareket) ve graphos (yazı) anlamına gelirken, sinema filmi için görüntü kaydederken ışıklandırma ve kamera tercihleri yapma disiplini şeklinde açıklanabilmektedir. Sinematografi, çoğu açıdan fotoğrafla yakından ilgilidir; fakat kamera ve görüntü elemanlarının hareket halinde olduğu durumlarda bir takım ek özellikler de göstermektedir (www.sineplusakademi.com).

Sinematografide görüntü seçme işlemi, ressamlar tarafından eserlerinde kullandıkları bir yöntem olmuştur. Belirli bir açıdan konumlandırılan resimsel unsurlarla elde edilen kompozisyonun resim düzlemine aktarımı söz konusu tanıma örnek teşkil etmektedir. Resim sanatının farklı dönemlerinde pek çok ressamın sinematografik bir yaklaşımla kompozisyonlarını oluşturdukları görülmektedir. Barok dönemde özellikle teatral etkileri sıklıkla kullanan Caravaggio'nun resimlerinde benzer etkilerden söz etmek mümkündür. Rembrandt, La Tour, Tintoretto, Edvard Hopper gibi ressamların eserlerine bakıldığında sinematografik etkilerin olduğu görülmektedir. Barok dönemde özellikle ışığın kullanımı ve resimsel unsurların resim düzlemindeki dağılımı bazı ressamların eserlerine sinematografik bir etkiye bulunmuştur. Rönesans döneminde de Tintoretto'nun eserleri söz konusu durumla ilişkililikten günümüze doğru Edward Hopper'ın resimleri sinematik anlamda etkili kompozisyon öğeleri içermektedir.

Sanat tarihinde resim sanatı çerçevesinde bakıldığında, Rembrandt, Tintoretto, Caravaggio ve La Tour, ilk sinemacılar olarak kabul edilebilir. Sözü edilen ressamlar, modelleri ve eşyaları serbestçe konumlandırarak, onlara hareket ve yön vererek resim sanatında yeni denemeler yapmışlardır. Tablolarında ışık kaynağının yerini ve yönünü net bir şekilde gösteren sanatçılar, her karakterin, grupların ve hatta eşyaların özgün kompozisyonunu hissettirmişlerdir (Mükerrem, 2021: 15).

Tarihte gerçekleşen çoğu olay sadece toplumun yaşayışını değiştirmekle kalmamış aynı zamanda sanatsal bakımdan da farklı bir bakış açısı getirmiştir. Değişim ve gelişim tarih sahnesindeki olaylarla devamlılık arz etmiştir. Resim sanatında çoğu dönemde değişik konular ve teknikler ortaya çıkmıştır. Portre ressamlığı da sözü edilen konular dahilinde kendine yer bulmuş ve çoğu ressam bu alanda eserler üretmişlerdir. Bu eserlerde stüdyo ortamındaymış gibi bir atmosfer sergilenerek figüre odaklanılmıştır. Figürün etrafındaki unsurlar ve mekân yerine figüre odaklanma durumu, sinematografide gerçekleşen görüntü seçimi durumuyla örtüşmektedir. Söz konusu durum bir portre ressamı olan Frans Hals'ın eserlerinde görülmektedir. Poz veren figürlere odaklı kompozisyon şeması bir fotoğraf ya da filminden kesilmiş gibidir.

Sinema, var olduğu ilk günden itibaren diğer sanat dallarından büyük ölçüde ilham almıştır. Özellikle resim sanatı, sinemanın temel prensiplerinden biri olan yerleştirme-çerçevelemeye önemli katkılarda bulunmuştur (Karakaya, 2005: 138). Sinemanın gelişim aşamaları değerlendirildiğinde resim sanatının aşamalarıyla ilişkili olduğu gözlemlenebilmektedir. Günümüzde sinema ve resim ilişkisi filmlerde de kendini göstermektedir.

Rembrandt'ın resimleri incelendiğinde sanatçının ışık kullanımı dikkat çekici niteliktedir. Işığın kullanımı sinemayı etkileyen önemli bir unsur niteliğindedir. Rembrandt'ın ustaca uyguladığı tekniklerden biri olan chiaroscuro, ışık ile gölge arasındaki belirgin kontrastı ifade etmektedir. Chiaroscuro, resimde belirgin ışık ve gölge kontrastları oluşturacak şekilde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımını ifade eder. (Turani, 2019: 28).

Sanatçının ışık-gölge kullanımı eserlerinde özellikle vurgulanmak istenen resimsel unsuru ön plana çıkarma hususunda etkili olmuştur. Ressamın resimleri incelendiğinde ışığın Caravaggio'nun resimlerinde stüdyo ışığı etkisi verdiği görülmektedir. Özellikle portrelerde uygulanan ışığın ifadeyi vurgulayışı dikkat çekicidir.



Şekil 2. Caravaggio, Judith, Holofernes'in Başını Keserken, 145x195 cm, Roma, 1599.

Rembrandt'ın eserlerinde olaylar sıklıkla iç mekanlarda geçer ve ışığı kendine özgü bir şekilde kullanır. Özellikle açık-koyu kontrastlar oluşturarak resimlerinin duygusal etkisini ve derinliğini müthiş bir şekilde artırır. Resmin her kısmını aydınlatmak yerine, bazı köşeleri ve bazen geniş alanları bilinçli olarak karanlıkta bırakır; ayrıca aydınlattığı alanların ışık kaynağı genellikle belirsizdir. Işık, resmin içinden adeta fışkırır ve sembolik bir anlam kazanır. Bu tarzıyla Caravaggio'nun yöntemlerine benzer bir iz bıraktığı söylenebilir (Krausse, 2005: 42).

Rembrandt'ın ışık-gölge kullanımının bir örneğini otoportresinde görmek mümkündür. Arka planın karanlıkta bırakılarak portreye düşen ışığın ifadeyi vurgulaması net bir şekilde görülmektedir.



Şekil 3. Rembrandt, Otoportre, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x86 cm, Louvre Muzesi, 1660

Rembrandt'ın ışığı nasıl kullandığını ve sinemadaki önemini anlamak, sanat ve sinema tarihindeki önemli anlatım araçlarından birini keşfetmek demektir. Stanley Kubrick'in yönettiği Barry Lyndon (1975) filmi, Rembrandt'ın ışık kullanımına adeta bir övgü niteliğinde olup, birçok detayı ve sahnesiyle bu tekniği yüceltmektedir (www.artlocalist.com).



Şekil 4. Stanley Kubrick'in Yönettiği Barry Lyndon Filmi'nden, (1975)

Rembrandt gibi ışık kullanımında öne çıkan diğer bir ressam Georges de la Tour'dur. Ressamın eserleri incelendiğinde resimde kullanılan ışıkla anlatılan konunun vurgulanması ve ayrıca bir film karesi etkisi göze çarpmaktadır. Ressam kullanmış olduğu ışıkla anlatımı güçlendirirken izleyicide sinematik bir etki uyandırmaktadır.



Şekil 5. George de la Tour, Marangoz Aziz Joseph, 130x100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1645, Louvre Müzesi.

Sanatçının dikey bir kompozisyon kullandığı resimde mum ışığını etkili bit şekilde kullandığı görülmektedir. Işığın figürlerin yüzlerine düşmesini sağlayan ressam, onların yüz ifadelerini vurgularken aynı zamanda resme sinematik bir etki kazandırmıştır.

Georges de la Tour, Marangoz Dükkânında İsa adlı eserinde (Şekil 5) ışık kaynağı olarak mumu kullanmış ve Çocuk İsa'nın elleri arasına yerleştirmiştir. Mum ışığı, İsa'nın yüzünü aydınlatırken, karanlık arka planla tezat oluşturmaktadır. Çocuk İsa, dikkatini işine odaklanmış Yusuf'a yöneltmiştir; mum ışığı, Yusuf'u kısmen aydınlatmaktadır (Ödin, 2018: 322).

Sinematik ifade kullanımı açısından resim sanatında Tintoretto'nun eserleri de dikkat çekici niteliktedir. Sanatçının Cennet isimli eserinde (Şekil 6) figürlerin konumlandırılması esere derinlik etkisi verirken sonsuz bir süreklilik arz etmektedir. Pek çok sahnenin bir araya getirilerek oluşturulduğu kompozisyon, uygulanan kurguyla film sahnesini andırmaktadır.



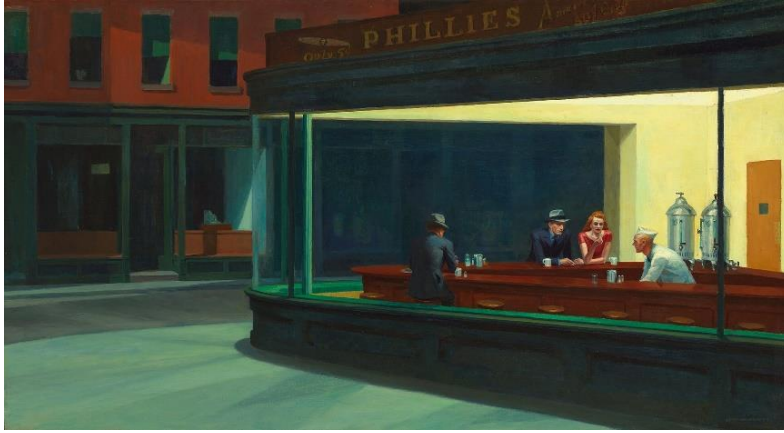
Şekil 6. Tintoretto, Cennet, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1588-1592, İtalya.

Venedikli Rönesans sanatçısı Tintoretto, Cennet adlı eserinde dünyevi düşüncelerini sinemanın gelişmesiyle tanıdığımız sinematografik kurgu yöntemini kullanarak ifade etmiştir. Bu tabloda, bağımsız bir şekilde tasarlanmış birçok cennet sekansı yer almaktadır. Ressam, sanki sinema tekniklerinde olduğu gibi, çeşitli bakış açılarını bir araya getirip her birinin ortak bir temayı desteklediği bir düzenleme yapmış ve sinemanın ortaya çıkışından 300 yıl önce sinemasal bir kurgu gerçekleştirmiştir (Mükerrem, 2021: 15).

Resim sanatı içerisinde erken dönem akımlardan günümüze kadar ışık-gölge ve kompozisyon unsurları bakımından sinematografik etkiler barındıran ve sinemaya bu yönüyle katkı sağlayan sanatçılar ve üretimleri dikkat çekmektedir. Söz konusu sanatçılar çerçevesinde Edward Hopper'ın resimleri de oldukça önemli bir yere sahiptir. Ressamın ışık kullanımı, resimsel unsurların konumlandırılması gibi teknik özelliklerin yanı sıra içerik ve konu bakımından da sinematik bir etki oluşturduğu dikkat çekici niteliktedir. Edward Hopper'ın eserleri, modern sanatın sinema ile olan derin ilişkisini gözler önüne sererek etkileyici örnekler sunmaktadır.

Edward Hopper'ın resimleri, sinematografik bir etki yaratma konusunda dikkat çeken bir ustalık sergilemektedir. Ressamın, sade, boş ve sakin mekanlar, keskin ışıklandırma ve kompozisyonlar kullanarak ürettiği eserleri, sinemanın kamera açıları ve sahne düzenlemeleriyle benzerlik göstermektedir. Resimlerinde uygulamış olduğu ışık ve gölge oyunları, sinema ışıklandırma tekniklerini andırmakta ve atmosferik bir gerilim yaratmaktadır. Edward Hopper'ın tablolarında işlenen yalnızlık ve yabancılaşma temaları, sinemada karakterlerin duygu durumlarını keşfetme biçimlerine benzerlik göstermektedir. Ressamın her bir resmi, bir anı tek kare olarak sunup alımlayıcılara olayın öncesi ve sonrası hakkında düşünme fırsatı vermektedir. Böylece eser üzerinde izleyiciyi sorgulamaya teşvik etmektedir. Ressamın tablolarındaki çerçeveleme ve perspektif kullanımı da sinemanın kamera hareketleri ve açılarından esinlenmiş gibi bir izlenim vermektedir.

Edward Hopper'ın Gece Kuşları isimli resmi (Şekil 7) sinematografik açıdan oldukça etkili bir örnek sunmaktadır. Dikdörtgen resim düzlemi üzerine konumlandırılan resimsel unsurlar resmin sağ tarafına konumlandırılarak boşluk etkisi artırılmış ve figürlerin vurgulanması sağlanmıştır.



Şekil 7. Edward Hopper, Gece Kuşları, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84x152 cm, 1942, ABD.

Gerçekçi bir sanatçı olan Hopper'ın Gece Kuşları eseri, gerçek bir sokak manzarasından çok bir illüstrasyonu andırmaktadır. Bu durum, Hopper'ın dönemin popüler sinema akımı olan kara film akımından büyük ölçüde etkilenmiş olabileceğini göstermektedir (Pankhurst vd., 2018: 121).

Hitchcock'un eserlerinde, özellikle 1954 yapımı Arka Pencere'de (Şekil 10), Hopper'ın sanatının etkilerini görmek mümkündür. Hopper'ın bakış açısı, sonsuz anlatı olasılıklarını barındıran bir petri kabı gibidir. Hopper'ın resimlerinin etkisi, neyi dahil edip neyi dışladığıyla ortaya çıkar; bu aynı prensip Hitchcock'un Arka Pencere filmindeki gerilim ve gizemin merkezindedir. Örneğin, Hopper'ın 1928 tarihli "Gece Penceresi" tablosu ile filmdeki Bayan Yalnız Kalpler karakteri arasındaki benzerlikleri inceleyin. Her iki görsel de yalnız ve yarı çıplak kadınları kendi özel alanlarında betimler ve her ikisi de kentsel çevrelerine rağmen yoğun bir izolasyon hissi taşır (hero-magazine.com).



Şekil 8. Edward Hopper, Otomat, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x91 cm, 1927, ABD.



Şekil 9. Edward Hopper, Gece Pencereleeri, 74x86 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1928



Şekil 10. Alfred Hitchcock Rear Window (Arka Pencere, 1954)

Sinematografi ve resim ilişkisi bağlamında Pieter Bruegel'in Harvesters isimli eseri (Şekil 11) farklı yönleriyle dikkat çekmektedir. Bakış açısının yüksek bir yerden bakılıyormuş izlenimiyle verilen resimde, figürlerin kompozisyonda önden geri plana doğru resim düzlemine konumlandırılışları resme derinlik kazandırırken geri planda giderek belirsizleşen tepeler bu durumu güçlendirmektedir. Sinematik açıdan bakıldığında Buregel'in bu eseri Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da filminde yer alan sahnelerle (Şekil 12) olan ilişkisiyle dikkat çekmektedir.



Şekil 11. Pieter Bruegel, Harvester, 116,5 x 159,5 cm, 1565

Bruegel'in The Harvesters tablosu ve Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da filmindeki sahnelerinde, sağda yüksek bir ağaç ve çevresindeki figürler dikkat çekmektedir. The Harvesters'da işçiler ağaç gölgesinde dinlenirken, Ceylan'ın sahnesinde delil toplayıcıları yer almaktadır. Bruegel toplumsal sorunları geniş bir manzarada işlerken, Ceylan bu temayı metaforik bir şekilde ele almaktadır (Özeskici, Çalışkan, 2024).



Şekil 12. Nuri Bilge Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011.

Bir başka sinematografik anlatım izleriyle Caspar David Friedrich'in Deniz Kenarında Keşiş isimli eserinde (Şekil 13) karşılaşılmaktadır. Dikdörtgen resim düzlemi üzerinde resmi üç parçaya ayıran gökyüzü, deniz ve zemin ilişkisi atmosfere ağırlık verilerek resmin büyük bölümüne egemen olması sağlanmış ve böylelikle derinlik etkisi sağlanmıştır.

Deniz Kenarındaki Keşiş tablosu, doğanın büyüklüğü ile bireyin sıradanlığını sürekli olarak işler. Denizin ve gökyüzünün genişliği izleyeni kuşatır. Ancak, kompozisyondaki tek dikey unsur olan keşiş hakkında fazla bilgi edinilemez (Charles vd., 2011: 291).

Ressamın figürü böyle bir atmosfer karşısında olabildiğince küçük konumlandırması onun aciziyetini vurgularken izleyiciyi dönük sırtıyla bulunduğu atmosfere çekmektedir. Bu bağlamda üçüncü bir seyir başlamaktadır. Ressamın gözüyle başlayan süreç, figürün gözüyle devam ederken alımlayıcının gözüyle sonlanmaktadır. Söz konusu sinematografik etki Teodoros Angelopoulos'un Sonsuzluk ve Bir Gün filminde (Şekil 14) belirgin bir biçimde görülmektedir.



Şekil 13. Deniz Kıyısında Keşiş, Caspar David Friedrich, T.Ü.Y.B. 110x172 cm., yak. 1808, Eski Ulusal Galerî, Berlin

Angelopoulos'un denizle ilgili içsel manzaraları, Yunanca "thalassa" (deniz) kelimesinin kökenini akla getirmekte ve ruhsal bir suyu simgelemektedir. Thalassa'nın, Babil mitolojisindeki okyanus tanrıçası Tiamat'tan türediği düşünülmektedir. Sonsuzluk ve Bir Gün filminde, ölen şairin deniz tarafından emilmesi, ilksel rahme dönüş ve yeniden doğuş olarak yorumlanmaktadır. Bu durum, Caspar David Friedrich'in Deniz Kenarında Keşiş tablosundaki ürkütücü yüceliği anımsatmaktadır. Angelopoulos'un ütopyik ton ve deniz manzaraları, ütopiyaların dünyayı değiştirme gücüne olan inancını yansıtmaktadır. Ayrıca, filmdeki karakterler kaybolmuş bir şeyi aramakta ve sürekli denize bakarak bu arayışı simgelemektedir. Bu bağlamda, rückenfigur kullanımı, karakterlerin denize yönelmesini vurgulamaktadır (Kökek, 2022: 106). Rückenfigur olarak adlandırılan teknik çoğu ressam tarafından özellikle Alman romantik resminde sıklıkla kullanılmıştır. Kelimenin anlamına bakıldığında; manzaraya sırtı dönük duran ve onunla duygusal bir bağ kuran figür olarak tanımlanmaktadır (Hızlı, 2018).



Şekil 14. Theodoros Angelopoulos, Sonsuzluk ve Bir Gün (Μια αιωνιότητα και μια μέρα), Yunanistan, Fransa, 1998.

Sonuç

Resim sanatı, insanlığın varoluşu boyunca önemli bir ifade aracı olarak varlığını sürdürmüştür. İlk dönemlerde, günlük yaşamı yansıtan basit çizimlerden estetik ve duygusal derinlik taşıyan sanatsal ifadelere evrilmiştir. İnsanlar, resim aracılığıyla yalnızca günlük olaylarını değil, inançlarını, duygusal durumlarını ve toplumsal yapılarını da ifade etme ihtiyacı duymuşlardır. Bu yönüyle resim, kültürel bağları güçlendiren ve nesilden nesile aktarılan önemli bir iletişim aracı olmuştur. Sanatın ileriye yönelik gelişimiyle birlikte, resim sanatı da yeni teknikler ve yeni yaklaşımlarla zenginleşmiştir. Özellikle sanayileşmenin getirdiği yenilikler ve fotoğrafçılığın ortaya çıkışı, sanatçılara farklı bakış açıları kazandırmış, eserlerinde yenilikçi teknikler kullanmalarının önünü açmıştır. Bu bağlamda, resim sanatının sadece bir görsel ifade aracı olmayıp aynı zamanda derin duygusal ve düşünsel bir deneyim sunduğu görülmektedir.

Sinematografi ile resim arasındaki ilişki, ressamların kompozisyon oluşturma süreçlerinde belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Barok dönemin önemli ressamı Caravaggio, Rembrandt ve Tintoretto, ışık kullanımı ve figürlerin konumlandırılmasıyla sinematografik etkileri eserlerine yansıtmışlardır. Bu ressamlar, tablolarında derinlik, hareket ve dramatik bir atmosfer yaratırken, sinemanın temel prensiplerinden olan çerçeveleme ve görsel anlatım unsurlarını ustalıkla işlemişlerdir.

Sonraki dönemlerde Edward Hopper gibi sanatçılar, yalnızlık ve yabancılaşma temalarını işlerken, sinematografik bakış açılarını eserlerinde etkili bir şekilde kullanmışlardır. Hopper'ın eserleri, sade ve boş mekanlar, keskin ışıklandırma ve etkileyici kompozisyonlar içeren bir anlatı sunarak, izleyicide sinematik bir deneyim yaratmaktadır. Hitchcock'un filmleri de bu bağlamda ilginç bir ilişki sunar. Hopper'ın resimlerindeki etkiler ve sanatçının figürlere olan yaklaşımı, yönetmenin filmlerinde hissedilmekte ve kompozisyon açısından da birbirine yaklaşılmaktadır. Özellikle "Arka Pencere'de, Hopper'ın sanatıyla benzerlikler taşır. Hitchcock'un gerilim dolu anlatımı, resimlerin çerçevelenmesi ve görsel kompozisyonları ile benzer temalar taşımaktadır.

Caspar David Friedrich'in resimleri yönetmen Theo Angelopoulos'un filmlerinde hareket kazanmış gibidir. Bu bakımdan yönetmenin filmleri de resim sanatı ile derin bir ilişki içerisindedir. Angelopoulos, görsel anlatımda resmin estetik unsurlarını kullanarak, filmlerinde mistik ve derin temalar işleyebilmiştir. Özellikle manzara ve karakterlerin yerleştirilmesi, sinematografik derinlik yaratmada önemli bir rol oynamaktadır.

Literatür taraması ve araştırmacı eser analizi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilen bu araştırmanın temel amacı, resim sanatı içerisinde yer alan sinematografik etkileri incelemektir. Bu bağlamda, resim sanatının önemli isimleri ve eserleri ile sinema sanatındaki önde gelen yönetmenler ve filmleri arasındaki yakın benzerlikler ve etkileşimler derinlemesine analiz edilmiştir. Özellikle, ressamların eserlerinde kullanılan kompozisyon, ışık ve gölge oyunları, renk paletleri gibi sinematografik unsurların, sinema dilindeki uygulamalarla nasıl paralellik gösterdiği üzerinde durulmuştur. Elde edilen bulgular, resim sanatının sinema üzerindeki etkilerini ortaya koymuş ve bazı ünlü resimlerin, sinema sanatında önemli bir etki alanı yarattığını gözler önüne sermiştir. Bu çalışma, aynı zamanda resim sanatı ve sinema arasındaki diyalogun derinliğini ve bu iki disiplinin birbirini nasıl etkilediğini anlamak adına önemli bir katkı sağlamaktadır. Sanatın bu iki dalı arasındaki ilişki, sadece görsel estetikle sınırlı kalmayıp, anlatım biçimleri ve izleyici üzerindeki duygusal etkileriyle de geniş bir perspektif sunmaktadır. Yapılan bu araştırmada elde edilen veriler ışığında resim sanatında farklı yaklaşım olarak sinematografik bir etkinin olduğu ve aynı zamanda sinema sanatı içerisinde çoğu önemli yönetmenin söz konusu ressamların eserlerinden etkilendikleri ve farklı karelerde bu eserlere gönderme yaptıkları görülmüştür. Bu bağlamda resim ve sinema arasındaki ilişkinin izleyiciye duygu ve düşüncelerini şekillendiren zengin bir diyalog sunduğu ve sanatın çok yönlülüğünü göstermesi bakımından etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

Artlocalist. (2024). Rembrandt'ın Işık Kullanımı ve Sinemadaki Yansıması. *Artlocalist*. <https://www.artlocalist.com/kultur-ve-sanat/rembrandtin-istik-kullanimi/>

Charles, V. 2012, 1000 Muhteşem Resim, Çev. Nurettin Elhüseyni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 291.

Cumming, R (2008). Görsel Rehberler-Sanat, İnkılap Kitabevi, İstanbul, s 260.

HERO. (2020). Edward Hopper: the painter who inspired Hitchcock and Lynch with his portrayal of urban isolation <https://hero-magazine.com/article/180991/edward-hopper> (1Eylül 2024 tarihinde erişim sağlanmıştır).

Hızlı, S. Resimlerde Rückenfigur, Gaia Dergi: <https://gaiadergi.com/resimlerde-ruckenfigur/> (13 Ekim 2024 tarihinde erişim sağlanmıştır).

Karakaya, S. (2005). Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği,

Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, C.3 S. 12 (134-141)

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/69849> (4 Eylül 2024 tarihinde erişim sağlanmıştır).

Kökek, D. (2022). Resimsel Manzaradan Sinemasal Manzaraya: Angelopoulos Örneği, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul, s. 106. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/ET004545.pdf>

Krausse, A. C. (2005). Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü. (Çev. D. Zaptıoğlu).

Literatür Yayın, İstanbul, s 42.

Mükerrem, Z. (2021). Sinematografi Üzerine Düşünceler, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s 15.

Öndin, N. (2018). Barok Resim ve Heykel Sanatı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, s 322.

Özeskici, E, Çalışkan, M. (2024). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Resimsel ve Sinematografik Bakımdan Anlatımı. *Social Mentality And Researcher Thinkers Journal (Smart Journal)* <https://smartofjournal.com/files/smartjournal/7f22133c-3de5-41c2-a45c-6e8783182294.pdf>

Pankhurst, A., Hawksley, L. (2018). Sanatı Büyük Yapan Nedir, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, s 121.

Sineplus. (2017). Sinematografi Temel Öğeleri. *SinePlus Akademi & Post & Prodüksiyon | Sinema Eğitimi*. <https://www.sineplusakademi.com/sinematografi-temel-ogeleri/>

Turani, A. (2019). Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, s 28.

Görsel Kaynakçası

Şekil 1: Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Horse_in_Motion Erişim Tarihi: 15. 02. 2025

Şekil 2. Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_\(Caravaggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_(Caravaggio))

Şekil 3: Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self_portrait_at_the_easel,_Rembrandt_van_Rijn,_1660,_Louvre,_Paris.jpg Erişim Tarihi: 15. 02. 2025

Şekil 4. Kaynak: <https://www.artlocalist.com/kultur-ve-sanat/rembrandtin-isik-kullanimi/> Erişim Tarihi: 15. 02. 2025

Şekil 5. Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_de_La_Tour Erişim Tarihi: 15. 02. 2025

Şekil 6. Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/tintoretto/paradise> Erişim Tarihi: 15. 02. 2025

Şekil 7. Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Gece_Ku%C5%9Flar%C4%B1 Erişim Tarihi: 15. 02. 2025

Şekil 8. Kaynak: <https://hero-magazine.com/article/180991/edward-hopper> Erişim Tarihi: 15. 02. 2025

Şekil 9. Kaynak: <https://hero-magazine.com/article/180991/edward-hopper> Erişim Tarihi: 15. 02. 2025

Şekil 10. Kaynak: <https://www.karnavalesk.com/edward-hopper-gece-kuslari-nighthawks-tablo-incelemesi/rear-window-1954-alfred-hitchcock-custom/> Erişim Tarihi: 16. 02. 2025

Şekil 11. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435809> Erişim Tarihi: 19. 02. 2025

Şekil 12. Kaynak: <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/bir-zamanlar-anadoluda-hakikat-kirintilari/> Erişim Tarihi: 12. 03. 2025

Şekil 13. Kaynak: <https://wannart.com/icerik/8338-duragan-bir-hareketin-huznu-deniz-kenarindaki-kesis>
Erişim Tarihi: 15. 02. 2025

Şekil 14. Kaynak: <https://rarefilmm.com/2018/12/mia-aioniotita-kai-mia-mera-1998/> Erişim Tarihi: 15. 03. 2025

BESTECİ ÜSLUBU BAĞLAMINDA FAZIL SAY'IN PİYANO LİRİKASI: OP. 12 “ÜÇ BALLAD” ESERİ

Zarif Kerimova¹

ÖZET

Bu makale, Türk besteci Fazıl Say'ın Op. 12 numaralı piyano döngüsü “Üç Ballad”ın analizine adanmıştır. Çalışmada, Say'ın besteci kimliğini tanımlayan özgün üslubunun ayırt edici özellikleri incelenmektedir. Eserin yapısında, Avrupa piyano geleneği, caz unsurları ve Türk halk müziği motiflerinin sentezi dikkat çekmektedir.

Fazıl Say, çağdaş Türk müziğinin uluslararası düzeyde tanınan ve üretken figürlerinden biridir. Hem besteci hem de piyanist kimliğiyle ön plana çıkan Say, klasik müziğin evrensel diliyle Anadolu kültürünü harmanlayan özgün bir müzik dili oluşturmuştur. Bu makalede, Say'ın Op. 12 “Üç Ballad”, besteci üslubu çerçevesinde ele alınmakta ve eserin piyano liriği açısından taşıdığı anlam incelenmektedir. Her bir balad, belirli bir edebî veya kültürel figüre: şair Nâzım Hikmet'e, bestecinin kızına ve halk türkülerine ithaf edilmiştir. Op. 12 Üç Ballad eseri, Say'ın gençlik dönemine ait olmasına rağmen, onun ilerleyen dönem eserlerinde de karşılaşılabilecek olan tematik işleyiş, ritmik dinamizm ve melodik yapıların ilk örneklerini barındırmaktadır. Eser, üç bölümlük bir yapıdadır ve her bir ballad kendi içinde bağımsız bir anlatıma sahipken, döngüsel bütünlük içinde ortak duygusal bir zemini paylaşır. Bu yapı, Say'ın dramatik anlatım gücünü ve piyano üzerinden gerçekleştirdiği lirik ifadeyi ortaya koyar. Yapılan müzikal analiz sonucunda form, doku (faktür), ezgisel yapı ve sanatsal imgeler bakımından özgünlükler ortaya konulmuştur. Programlılık ve otobiyografik öğelerin, Say'ın bestecilik stilini şekillendiren temel faktörler olduğu vurgulanmaktadır. Döngü, çağdaş Türk müziği bağlamında ulusal-kültürel sentezin temsili bir örneği olarak değerlendirilmektedir. Sonuç olarak, Fazıl Say'ın Op. 12 “Üç Ballad” döngüsü, hem teknik hem de estetik açıdan bestecinin özgün üslubunu yansıtan önemli bir yapıttır. Bu eser, Türk piyano müziğinde lirik anlatımın modern bir örneği olarak değerlendirilmeli ve çağdaş müzik repertuarı içinde kendine hak ettiği yeri almalıdır.

Anahtar Kelimeler: Fazıl Say, Üç Ballad, Piyano Müziği, Ulusal üslup, Müzikal analiz.

FAZIL SAY'S PIANO LYRICISM IN THE CONTEXT OF COMPOSITIONAL STYLE: THE OP. 12 “THREE BALLADS”

ABSTRACT

This article is dedicated to the analysis of Turkish composer Fazıl Say's piano cycle Op. 12 “Three Ballads.” The study examines the distinctive features of Say's unique compositional style. The structure of the work reveals a synthesis of European piano tradition, jazz elements, and motifs from Turkish folk music.

Fazıl Say is one of the internationally recognized and prolific figures of contemporary Turkish music. As both a composer and pianist, Say has developed an original musical language that blends the universal idiom of classical music with the cultural heritage of Anatolia. This article analyzes Say's Op. 12 “Three Ballads” within the framework of his compositional style, focusing on its significance in terms of piano lyricism. Each ballad in the cycle is dedicated to a specific literary or cultural figure: the poet Nâzım Hikmet, the composer's daughter, and Turkish folk songs. Although composed in his early career, Op. 12 “Three Ballads” contains the thematic development, rhythmic dynamism, and melodic structures that would characterize Say's later works. The cycle consists of three movements, each with an independent narrative, yet all sharing a common emotional ground.

¹ Bakü Üniversitesi, Öğretim üyesi, e- mail: zarif_k83@hotmail.com, DOI: 10.22252/ijca.1690132.

that creates a cyclical unity. This structure reveals Say's dramatic storytelling power and his lyrical expression through the piano.

The musical analysis demonstrates the work's originality in terms of form, texture, melodic construction, and artistic imagery. It emphasizes that programmatic content and autobiographical elements are core factors shaping Say's compositional style. The cycle is regarded as a representative example of national-cultural synthesis within the context of contemporary Turkish music. In conclusion, Fazıl Say's Op. 12 "Three Ballads" is a significant work that reflects the composer's unique style both technically and aesthetically. It should be considered a modern example of lyrical expression in Turkish piano music and should earn its rightful place in the contemporary music repertoire.

Keywords: Fazıl Say, Three Ballads, Piano Music, National Style, Musical Analysis

Giriş

Fazıl Say, çağdaş Türk müzik sahnesinde hem olağanüstü piyanistliği hem de özgün besteci kimliğiyle öne çıkan seçkin bir sanatçıdır. Sahne performansları, derin duygusal yoğunluk, etkileyici anlatım ve virtüözütle ile hem izleyicileri hem de eleştirmenleri büyülemektedir. Fransız gazetesi *Le Figaro* onu bir "dâhi" olarak tanımlarken, Alman besteci Aribert Reimann, henüz on altı yaşındayken Ankara'da dinlediği Say hakkında "Bu çocuk şeytan gibi çalışıyor!" sözleriyle hayranlığını dile getirmiştir. Fazıl Say, 1970 yılında Ankara'da doğmuştur. İlk piyano hocası, Alfred Cortot'nun öğrencisi olan Mithat Fenmen'dir. Fenmen, Say'a klasik egzersizlerden önce doğaçlamayı öğretmiş, müziğin ifade boyutunu genç yaşta içselleştirmesine katkı sağlamıştır. Bu pedagojik yaklaşım, Say'ın müzikal formu ve yapıyı derinlemesine kavramasına, zamanla kendine özgü bir bestecilik dilinin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Say'ın piyano için yazdığı eserler arasında **Black Earth (Kara Toprak)**, **İstanbul Senfonisi**, **Nazım Oratoryosu**, **Op. 12 Üç Ballad** gibi yapıtlar, piyano müziğinde lirik anlatımın, teknik zorlukların ve kültürel referansların bütünleştiği örneklerdir. Örneğin, *Black Earth*, Aşık Veysel'in "Kara Toprak" adlı türküsünden esinlenmiş olup hem doğu motifleri hem de çağdaş piyano tekniklerini bir arada sunar (Say, 2007: 5).

1987 yılında eğitimine Almanya'da devam eden Say, önce Düsseldorf'taki Robert Schumann Yüksek Müzik Okulu'nda, daha sonra Berlin'de David Levine ile çalışmıştır. Aynı zamanda dünyaca ünlü piyanist ve pedagog Menahem Pressler'in ustalık sınıflarına katılmıştır. Fazıl Say'ın piyanist kimliği de besteciliği kadar önemlidir. Mozart, Beethoven ve Schubert gibi klasik dönem bestecilerinin eserlerini yorumlarken klasik geleneğe bağlı kalmakla birlikte, yorumlarına modern bir ifade derinliği kazandırmıştır. Ayrıca kendi eserlerini dünya çapında konser salonlarında icra etmesi, Türk piyano müziğini uluslararası alanda tanıtmasına katkı sağlamıştır (Say, 2009: 18). Fazıl Say'ın piyano müziğine katkılarının başında, solo piyano için bestelediği eserler gelir. Bu eserler arasında **Black Earth (Kara Toprak)**, **Op. 12 Üç Ballad**, **İstanbul Senfonisi'nden uyarlanan piyano bölümleri**, **Nazım Oratoryosu'nun piyano pasajları**, ve **Kumru**, en çok seslendirilen ve kayda alınanlardır (Erdoğan, 2018: 91).

Say'ın uluslararası arenadaki yükselişi, 1994 yılında New York'ta düzenlenen prestijli *Young Concert Artists* yarışmasını kazanmasıyla hız kazanmıştır. Bu tarihten itibaren Avrupa, Amerika ve Asya'da etkin bir konser kariyeri sürdürmekte; dünyanın önde gelen orkestra ve şefleriyle iş birliği yapmaktadır. Fazıl Say'ın müziği, batı klasik müzik geleneği ile doğulu bir anlatımcılığın buluşma noktasıdır. Eserlerinde sıkça rastlanan Anadolu ezgileri, serbest ritmik yapılar, caz etkileri ve politik/toplumsal temalar, onun müzikal dünyasının karakteristik unsurlarındandır. Say'ın piyano için yazdığı eserlerde, teknik güç ile duygusal yoğunluk dengeli bir biçimde bir arada bulunur. Fazıl Say'ın müziğinde en dikkat çekici unsur, **Doğu-Batı eksenli kültürel sentez** anlayışıdır. Say, klasik Batı formlarını kullanırken, içerik olarak halk müziği motiflerine ve doğaçlamaya açık bir dile yer verir (Erdoğan, 2018: 88). "Üç Ballad" bu anlayışın erken ve çarpıcı bir örneğidir. Besteci, teknik virtüözütle ile içsel bir anlatımı bütünleştirerek müzik aracılığıyla bir "öykü anlatımı" sunmaktadır.

1. Fazıl Say'ın Bestecilik Faaliyetleri

Fazıl Say, başarılı piyano kariyerinin yanı sıra üretken bir besteci kimliğiyle de öne çıkmaktadır. Eserlerinde Batı Avrupa klasik müzik geleneğini, Türk halk müziği motifleriyle ve caz etkileriyle sentezlemektedir. Sanatçının geniş repertuvarında altı senfoni, iki oratoryo, piyano, keman ve viyolonsel için yazılmış çeşitli konçertoların yanı sıra birçok oda ve solo eser yer almaktadır.

Say'ın yapıtları Boston Senfoni Orkestrası, Bavyera Radyo Senfoni Orkestrası, Münih Filarmoni Orkestrası, Viyana Konzerthaus Orkestrası, WDR Senfoni Orkestrası gibi saygın topluluklar tarafından seslendirilmekte; Schleswig-Holstein, Salzburg, Rheingau Müzik Festivali, Ludwigsburger Schlossfestspiele gibi önemli uluslararası festivallerde özel programlara konu olmaktadır.

Öne Çıkan Bazı Yapıtları:

Senfoni “İstanbul”: Bestecinin doğduğu şehre adanmış bu eser, Doğu ile Batı müzik geleneklerini özgün bir biçimde harmanlamaktadır.

Senfoni “Acceleration”: Modern dünyanın hız ve ritmini konu alan bir yapıttır.

Piyano Konçertosu “Silk Road” (İpek Yolu): Doğu ile Batı arasında bir köprü olan tarihi ticaret güzergâhının kültürel çeşitliliğini yansıtır.

Oratoryo “Nazım”: Türk şairi Nâzım Hikmet'in şiirlerinden esinlenen bu yapıtta hümanist tema ve etkileyici dramatik yapı ön plandadır.

Fazıl Say'ın müziği, Avrupa klasik geleneğinin formlarını Doğu'nun ifadesiyle birleştirmekte; derin felsefi düşünceler ve sosyal açıdan önemli temalarla örülmektedir. Fazıl Say (d. 1970), hem icracılığı hem de besteciliği ile uluslararası düzeyde tanınan önemli bir müzik insanıdır. Bestelerinde Batı klasik müziği geleneğini, caz öğelerini ve Anadolu halk müziğinden esinlenen motifleri ustaca bir araya getirir (Tekelioğlu, 2010: 52). Fazıl Say, aktif bir konser sanatçısı olarak Bach, Mozart, Beethoven, Debussy ve çağdaş bestecilerin eserlerini, kendi besteleriyle birlikte seslendirmektedir. Dünyanın önde gelen orkestraları ve şefleriyle iş birliği yapmakta; oda müziği alanında da etkinlik göstermektedir. Sürekli birlikte çalıştığı sanatçılar arasında kemancı Patricia Kopatchinskaja, viyolonselci Nicolas Altstaedt, soprano Marianne Crebassa, kemancı Maxim Vengerov ve Modigliani Quartet bulunmaktadır. Diskografisi, Bach, Mozart, Gershwin, Stravinsky, Beethoven, Debussy ve kendi eserlerinin kayıtlarını içermektedir. Bu kayıtlar, dört ECHO Klassik ödülü, Gramophone Classical Music Award ve diğer prestijli ödüllerle onurlandırılmıştır. Fazıl Say, parlak piyano tekniğini özgün bestecilik düşüncesiyle birleştiren nadir yetenekli bir müzisyendir. Gelenek ve modernitenin kesişim noktasındaki eserleri, onu 21. yüzyılın akademik müzik sahnesinin kilit figürlerinden biri yapmaktadır.

2. Üç Ballad Döngüsü (Op. 12)

Fazıl Say'ın 1997 yılında bestelediği Üç Ballad döngüsü, Türk şiir geleneği, ulusal müzikal intonasyon, caz doğaçlaması ve Batı Avrupa piyano formunun sentezini yansıtarak, bestecinin eserleri arasında özel bir yer tutmaktadır. Eserde, **form**, **doku**, **ritmik yapı** ve **ezgisel gelişim** açısından özgünlük göze çarpar. İlk ballad, serbest metrik yapı ve içe dönük bir melodik dil ile karakterizedir. İkinci ballad, daha yoğun ve ritmik açıdan hareketlidir; caz armonileri ve senkoplu ritimlerle örülmüştür. Üçüncü ballad ise halk ezgilerinin modal

yapılarından beslenmektedir. Bu çeşitlilik, Say'ın dramatik anlatım ve lirik piyano dili konusundaki becerisini ortaya koyar (Yıldız, 2015: 125-127).

Her bir ballad, bağımsız bir anlamsal yük ve sanatsal mesaj taşıırken, birlikte felsefi bir bağlamla birleşen bütünsel bir kompozisyon yayı oluştururlar. "Üç Ballad" döngüsü, her biri farklı bir figüre ithaf edilmiş üç bağımsız eserden oluşmaktadır. İlk ballad şair **Nâzım Hikmet**'e, ikinci ballad bestecinin kızı **Dünya Say**'a, üçüncü ballad ise **Anadolu halk ezgilerine** adanmıştır. Bu ithaflar, eserin programlı ve otobiyografik bir karakter taşıdığını göstermektedir (Say, 2007: 3).

"Üç Ballad", tek bir dramatik tema etrafında birleşen üç bağımsız parçadan oluşur. Her ballad, kendi içinde bir anlatı dünyası kurar ve Say'ın piyano diliyle hikâye anlatma becerisini ortaya koyar. Bu üçlü yapı, bir romanın üç bölümlük dramatik evresi gibi düşünülebilir: giriş, gelişme ve sonuç.

Birinci Ballad, duygusal bir içe dönüşle başlar. Hafif ve zarif melodiler, belirsiz armonik geçişlerle birleşerek dinleyiciyi içsel bir yolculuğa çıkarır.

İkinci Ballad, daha sert, yer yer isyan eden bir yapıdadır. Ritmik vurgular ve ani dinamik değişimler, toplumsal ya da bireysel çatışmaların sesini yansıtır.

Üçüncü Ballad, bu iki ruh halini bir araya getirerek dramatik bir kapanış yapar. Müzikal anlatım, Say'ın içsel dengesini bulduğu noktada sonlanır.

2.1. Birinci Ballad: "Nazım" – Ruhsal Direncin Şiirsel Monoloğu

Döngünün ilk bölümü olan "Nazım", 20. yüzyılın en büyük şairlerinden biri olarak kabul edilen, idealleri uğruna ömrünü mücadeleyle geçirmiş büyük Türk şairi Nâzım Hikmet'e adanmıştır. Bu eser, yalnızca bir bestecinin bir şaire duyduğu hayranlığı ifade etmekle kalmaz; aynı zamanda bir sanatçının başka bir sanatçının ruhsal dünyasına yaptığı bir yolculuktur. Eser, şiir ve müziğin ruhsal düzlemdeki ortak dilini kullanarak, insan iradesinin kırılğan ama dirençli doğasını betimler.

Nâzım Hikmet'in eserlerinde sıkça karşılaşılan temalar olan hümanizm, adalet arayışı, içsel yalnızlık ve direniş, bu balladın ruhunu şekillendirir. Müziğin ilerleyişi, bir şiirin içsel monoloğunu andırır; düşünceler birbirini ardına gelir, durur, nefes alır ve yeniden şekillenir. Bu anlamda eser, bir anlatı değil, bir içsel hâlin müzikal bir yansımasıdır.

La minör tonunda yazılmış ve ton değişikliği (modülasyon) içermeyen bu ballad, baştan sona bir istikrar duygusu yaratır. Bu tercih, sadece armonik sadelikle değil, aynı zamanda içe dönük bir meditasyon alanı yaratarak dinleyiciyi düşünsel bir atmosfere çeker. Bu sabit tonalite, Nâzım Hikmet'in inandığı değerlere bağlılığının ve ruhsal sarsılmazlığının simgesidir.

Eserin bas partisi boyunca süreklilik gösteren la notası, yalnızca teknik bir pedal tonu değil, aynı zamanda eserin felsefi merkezidir. Bu tek nota, evrenin sessiz ama güçlü nabzı gibi, sürekli bir içsel gerilim yaratır. Bu gerilim, hiçbir zaman patlamaz, ancak sürekli oradadır – tıpkı baskı altındaki ama dimdik duran bir ruh gibi.

Balladın ilk bölümü, orta ve alt seslerde yer alan yavaş tempolu, dingin ve kontrollü bir tema ile başlar. Bu meditasyon havasındaki tema, adeta şiir okuyan birinin iç sesi gibidir. Zihinsel bir derinlik yaratır, ancak dramatik değil; içe dönük, sade ve onurlu bir ifadeyle ilerler. Bu bölümdeki dinamik yapı, şairin sessiz iç direncine gönderme yapar – haykırmadan haykırmak, mücadele etmeden direnmek.

İkinci bölümde ise arpejli bir doku ortaya çıkar. Bu yeni dokusal yaklaşım, müziğe belli bir hareket ve nefes kazandırır. Ancak bu hareketlilik, balladın genel düşünsel atmosferini bozmaz; aksine, eserin derinliğini daha da artırır. Arpejler, akan düşünceler gibi, bazen belirsiz ama sürekli, bazen net ama kırılğan ilerler. Bu yapı, şairin iç dünyasındaki dalgalanmaların, umutla karışık bir bekleyişin müzikal yansımasıdır.

Sonuç olarak, "Nazım" balladı, bir besteci tarafından bir şairin ruhuna yazılmış bir mektup gibidir. Sözsüzdür ama anlam yüklüdür. Bu eser, dinleyiciyi sadece bir müzikal deneyime değil, aynı zamanda bir ruhsal yolculuğa davet eder

2.2. İkinci Ballad: "Kumru" – İçsel Dinginlik ve Annelik Figürü

İkinci ballad, bestecinin kızı Kumru'ya ithaf edilmiştir ve bu eser, derin bir duygusal bağ ile birlikte anne-kız ilişkisini, umut ve geleceğe dair bir vizyonu müzikle dile getirir. "Kumru", ilk balladın yoğun felsefi ve dramatik atmosferine karşılık olarak daha yumuşak, pastoral bir duygu dünyası sunar. Bu eser, anne olmanın getirdiği sorumluluklar, sevgi ve içsel dinginlik ile yeni bir yaşamın doğuşu ve geleceğe dair umutları müzikle yansıtır.

Müzikal Yapı ve Temalar:

Eserin melodik yapısı oldukça zarif ve lirik bir dokuya sahiptir. Piyano yazımı, daha yalın bir biçim alır; karmaşık harmoniler ve yoğun kontrastlardan kaçınılır. Bunun yerine, melodik çizgiler yuvarlak ve kantilen bir nitelik taşır, sanki bir ninni ya da içsel sükunet hissi gibi. Bu seçim, dinleyiciyi bir huzur atmosferine sokar, sanki bir anne, çocuğuna ninni söylüyormuş gibi, melodi yumuşakça akar.

Eserin her bir notasına, bestecinin içsel dünyasının narin yönlerini yansıttığı söylenebilir. Besteci, müzikle, anne olmanın getirdiği derin duygusal hüznü ve mutluluğu, hem melodik hem de ritmik açıdan sade bir biçimde ortaya koyar. Melodilerin adeta bir çocuk gibi "oynayarak" ilerlemesi, anneye ve çocuğuna dair duyguların saf ve içten bir ifadesidir. Bu yapı, bir nevi duygusal bir iç monolog gibidir, sevginin ve bağlılığın sessiz ama güçlü bir anlatımıdır.

Türk Halk Müziği Etkisi:

Eserde zaman zaman, pentatonik dizilere benzeyen modal melodiler kullanılır. Bu melodiler, Türk halk müziğinin derin etkilerini dinleyiciye hissettirir. Bu modal yapı, müziğin doğal ve saf bir tonla ilerlemesine olanak tanır ve aynı zamanda eserin köklerinin halk müziği geleneğinde olduğunu gösterir. Pentatonik melodiler, geleneksel Türk müziğiyle özdeşleşmiş bir öge olup, kültürel bir bağ kurar ve eserin bu yönü, dinleyiciyi zaman zaman geçmişe doğru bir yolculuğa çıkarır.

Yapısal Özellikler ve Anlam Derinliği:

"Kumru" balladı, üç bölümlü bir formda yazılmıştır ve burada ana tema, sağ elde lirik bir kantilena olarak işlenir. Sol elde ise kısa arpajlar kullanılarak kuş cıvıltıları taklit edilir, bu da eserin pastoral ve doğaya ait yönlerini pekiştirir. Müziğin yapısı oldukça hafif ve şeffaftır, melodik yapı ise basit ve saf bir şekilde akmaktadır. Bu, müziğin doğallığını ve içindeki çocukluk, masumiyet ve açıklık gibi temaları vurgular.

İkinci bölümde, ana motife dayalı bir varyasyon gelişimi bulunur. Bu kısımda, "soru-cevap" yapısında bir diyalog hissi yaratılır, bu da müziğin bir tür iletişim, bir tür anne-baba ve çocuk arasındaki duygusal diyalog gibi anlaşılmasını sağlar. Sonraki reprizda ise ana tema, minimal değişikliklerle tekrar edilir, bu da eserin tamamlanmışlık hissi ve içsel huzuru yansıtır.

İzlenim ve Bireysel İntonasyon:

"Kumru", yalnızca bir anne-kız ilişkisini değil, aynı zamanda içsel huzurun ve sevginin simgesel bir anlatımını

sunar. Müzikal açıdan, bu eser, bestecinin içsel dünyasına dair çok ince bir lirik dil kullanarak, duygusal ve teknik olarak bir denge kurar. Burada, bireysel bir duygunun evrensel bir sanat formuna dönüşümü gözlemlenebilir. Besteci, öznel bir tema olan anne-kız ilişkisini, daha geniş ve anlamlı bir ifade biçimine dönüştürür. Bu, Say'ın müzikal tarzında önemli bir özelliktir; o, özel olanı evrensel hale getirebilme gücüne sahip bir bestecidir.

Sonuç ve Duygusal Derinlik:

Sonuç olarak, "Kumru" balladı, bestecisinin ruhsal ve duygusal dünyasında bir anne olarak deneyimlediği derinliği keşfeden bir eserdir. Piyano, bu duygusal yolculuğun hem bir aracı hem de taşıyıcısıdır; melodiler, en saf ve doğal halleriyle, dinleyiciyi bir annenin dünyasına davet eder. Bu eser, dinleyiciye sadece müzikal bir deneyim sunmaz; aynı zamanda annelik gibi evrensel bir temayı, içsel dinginlik ve umutla harmanlanmış bir şekilde müzik aracılığıyla hissettirir

2.3. Üçüncü Balad: "Sevenlere Dair" — Gelenek ile Modernitenin Diyalogu

Üçüncü balad olan Sevenlere Dair ("Âşıklar İçin") bu döngünün son parçası olup, biçimsel yapısı ve anlatım araçları bakımından en kapsamlı bölümdür. Bu eserde besteci, piyano yazımı çerçevesinde etnik imgelerle caz dilinin bir sentezine ulaşmaktadır. Yapıt, icracıdan yalnızca yüksek teknik yeterlilik değil, aynı zamanda müzikal dramaturjinin katmanlı yapısını aktarma becerisi de beklemektedir.

Giriş bölümü, dinleyiciyi meditasyon benzeri bir yoğunlaşma hâline sürükleyen ostinato figürü üzerine kuruludur. Birinci bölümün ana teması, I. Dünya Savaşı'nın trajik olaylarıyla ilişkilendirilen ünlü yurtsever halk ezgisi *Çanakkale Türkü'sü'nü* anımsatan bir ezgisel yapı taşımaktadır. Ancak burada söz konusu tema doğrudan alıntı niteliğinde değil, halk hafızasının ve duygusal yankının bir sembolü olarak özgür bir imgelem (allüzyon) şeklinde kullanılmıştır.

Allegro temposundaki ikinci bölümde ise müzikal malzeme caz estetiğiyle dönüşüm geçirir: senkoplu ritimler, çoklu ritmik katmanlar (poliritmi) ve doğaçlama izlenimi yaratan ifadeler dikkat çeker. Dokuda belirgin bir karmaşıklık görülür; kayıtlar (rejistreler) daha aktif kullanılır; melodi eller arasında geçiş yaparak anlık, doğaçlama benzeri bir müzikal diyalog hissi uyandırır. Bu bölüm, yapı katmanlarının üst üste bindirilmesiyle doruk noktasına ulaşır: sol eldeki arpej figürasyonları ile sağ eldeki oktav geçişleri birleşerek yoğun bir enerji patlaması yaratır.

Son bölüm, başlangıç temasına yeni bir ezgisel ışık altında geri döner: müzik sakinleşir, neredeyse uhrevî bir uzaklaşma hissi kazanır; yeniden ezgisel bir yapı ve meditasyona özgü tekdüzelik ortaya çıkar. Bu noktada, yapıtın biçimsel olarak kapanmışlığı ve içsel bir arınma hissi öne çıkar.

Sonuç

Fazıl Say'ın *Üç Balad* döngüsü, çağdaş piyano müziğinde yenilikçi ve derin bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır. Türk halk müziği öğeleriyle Avrupa klasik müziği ve caz dilini organik bir şekilde harmanlayarak, besteci hem kültürel mirasını hem de modern müzik dilini birleştirir. Bu döngü, müziksel anlamda bir yolculuk sunar; Say'ın bestecilik vizyonu, yalnızca teknik bir başarıyla değil, aynı zamanda derin bir duygusal ve felsefi anlam taşıyan yapıtlarla şekillenir. Her bir balad, Say'ın müzikal kimliğini farklı bir boyutta açığa çıkarır: *Nazım* ile felsefi derinlik, *Kumru* ile lirik zarafet, *Sevenlere Dair* ile dramatik yoğunluk. Bu eserler, farklı duygusal ve düşünsel halleri yansıtırken, aynı zamanda içsel bir yolculuğun temalarını işler.

Bu döngü, sadece bir araya gelmiş üç bağımsız yapıttan ibaret değildir; her biri, bir ruhsal keşif ve kişisel bir evrim sunar. *Nazım*, içsel direncin ve düşüncenin müzikal bir ifadesi olarak başlar ve şairin insanlık onuru ve özgürlük mücadelesi gibi değerleri aktarır. *Kumru*, bir baba ve kız arasındaki saf ve sevgi dolu ilişkiyi, annelik temasını ve geleceğe dair umutları işlerken, müziksel olarak daha pastoral bir atmosfere bürünür. *Sevenlere*

Dair, aşkın ve duygusal çatışmaların dramatik yoğunluğunu ortaya koyarak döngüyü tamamlar. Bu eser, bir arayışın ve çözümün peşinden gitmenin müzikal bir yansımasıdır ve dramatik yapısıyla dikkat çeker.

Bu döngüde, hem bireysel hem de toplumsal temalar arasında derin bir bağlantı kurulur. Say, Türk halk müziği öğelerini batı klasik geleneğiyle birleştirerek, geleneksel ile modern arasında bir köprü kurar. Ayrıca, cazın özgür yapısını eserlerine entegre ederek, dinleyiciyi hem yapısal hem de duygusal olarak özgür bırakır. Bu entegrasyon, yalnızca müzikal bir yenilik değil, aynı zamanda Say'ın kültürel kimliğini ifade etme biçimidir. Üç Balad, Türk müziği ile Batı müziği arasındaki diyalogun ve ulusal bir kimliğin evrensel bir dilde ifade bulmasının örneğidir.

Fazıl Say'ın piyano lirikası, teknik virtüözitenin ötesinde bir anlatım derinliği taşır. "Üç Ballad"ta bu anlatım, piyano aracılığıyla içsel bir yolculuğa dönüşür. Melodik çizgiler, zaman zaman konuşan, zaman zaman fısıldayan bir dille icracıdan dinleyiciye ulaşır. Bu, Say'ın müzikte sözsüz bir anlatım dili kurma çabasının en özgün örneklerinden biridir. Fazıl Say'ın Op. 12 "Üç Ballad" döngüsü, hem teknik hem de estetik açıdan bestecinin özgün üslubunu yansıtan önemli bir yapıttır. Bu eser, Türk piyano müziğinde lirik anlatımın modern bir örneği olarak değerlendirilmeli ve çağdaş müzik repertuarı içinde kendine hak ettiği yeri almalıdır. Sonuç olarak, Üç Balad döngüsü, Fazıl Say'ın müzikal dehasını ve sanatçılığını derinlemesine gözler önüne serer. Her bir balad, hem kişisel hem de evrensel temaları işlerken, farklı duygusal ve felsefi katmanları yansıtarak, dinleyiciyi zengin bir düşünsel yolculuğa davet eder. Say'ın bu eserleri, sadece bir müzikal deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda bir insanın içsel dünyasıyla olan bağlantısını derinleştirir. Üç Balad, hem çağdaş piyano müziğinde hem de Türk müziği repertuarında önemli bir yere sahiptir ve müziğin evrensel gücünü bir kez daha gözler önüne serer. Bu döngü, bir bestecinin kişisel dünyasından çıkıp, ulusal ve evrensel bir boyuta ulaşan, duygusal olarak derin ve düşünsel olarak zengin bir yapıt olarak tarihe geçmiştir. **Op. 12 "Üç Ballad"**, Fazıl Say'ın besteci kimliğini yansıtan önemli bir yapıttır. Hem teknik hem de estetik düzeyde özgün bir yapı sergileyen eser, çağdaş Türk müziği repertuarında lirik piyano anlatımının özgün bir örneği olarak değerlendirilmektedir. Say'ın müzikal anlatım gücü, kültürel mirasla kurduğu bağ ve evrensel müzik dili bu döngüde başarıyla yansıtılmıştır.

Kaynakça

1. Erdoğan, M. (2018). Türkiye'de Çağdaş Klasik Müzik ve Besteciler. İstanbul: Pan Yayıncılık.
2. Le Figaro. "Fazıl Say, le génie venu d'Ankara." Paris, 2010.
3. Rheingau Musik Festival. "Fazıl Say Artist Biography." <https://www.rheingau-musik-festival.de/>
4. Say, F. (1997). 3 Ballads, op. 12. Mainz: Schott Music, ISMN 979-0-001-12792-8.
5. Say, F. (1999). Black Earth (Kara Toprak). Mainz: Schott Music,.
6. Say, F. (2007). Opus 12: Üç Ballad (Piyano için). Berlin: Schott Music.
7. Say, F. (2009). *Yalnızlık Kederi ve Müzik*. İstanbul: Doğan Kitap, s. 18.
8. Schott Music. "Fazıl Say: Composer Profile." <https://en.schott-music.com/shop/autoren/fazil-say>
9. Tekelioğlu, O. (2010). "Kültürel Kimlik ve Müzik: Türkiye'de Popüler Müzik ve Kimlik Politikaları." Toplum ve Bilim, 118, 45–66.
10. WDR Sinfonieorchester. "Fazıl Say: Komponist und Pianist." <https://www1.wdr.de/orchester-und-chor/sinfonieorchester>

MÜZİK SANATINA BAKIŞIYLA İSMET İNÖNÜ

Mehmet Emin Şen¹

Özet

İsmet İnönü'nün hayatı, müziğe olan ilgisi ve müziğin toplumsal hayattaki yeri ile derin bir şekilde bağlantılıdır. Yirminci yüzyıla damga vuran savaşlarda ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla başlayan süreçte başbakan ve sonrasında ikinci cumhurbaşkanı olarak görev yapmış İnönü, Türk siyasi tarihinin önemli figürlerinden biri olmasına rağmen müziğe olan ilgisi genellikle göz ardı edilen yönüdür.

Kurtuluş Savaşı'nın önde gelen komutanlarından biri olan İnönü, savaş sonrası dönemde Türkiye Cumhuriyeti'nin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Siyasi hayatının yanı sıra, İnönü'nün müziğe olan ilgisi de dikkat çekicidir. Müziği sadece izlemekle kalmayarak aktif bir dinleyici ve hayatının bir kısmında viyolonsel dersleri alarak aktif bir icracı olmuştur. Özellikle klasik müziğe olan sevgisi ve ilgisi birçok anekdotla belgelenmiştir. İnönü'nün müziğe olan katkıları, sadece bir siyasetçi olarak değil, aynı zamanda kültürel lider olarak da önemli bir yer tutmaktadır. Onun müziğe verdiği önem, Türkiye'nin kültürel kimliğinin şekillenmesinde ve müzik alanında uluslararası tanınırlığın artmasında etkili olmuştur.

İnönü'nün müzikle olan ilişkisi, onun kişiliğini ve sanat anlayışını yansıtan önemli bir unsurdur. Müziğin İsmet İnönü'nün yaşamında hem dinleyici hem de icracı olarak nasıl ve ne şekilde yer aldığının yanıtını bulma çabası amaçlı ilgili literatürün taranması ile ulaşılan bulgular çalışmanın çıktıları oluşturulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İnönü ve Sanat, İnönü ve Müzik, Milli Şef Dönemi Müzik Politikaları

İSMET İNÖNÜ WITH HIS VIEW ON THE ART OF MUSIC

Abstract

İsmet İnönü's life is deeply connected with his interest in music and the place of music in social life. İnönü, who served as the prime minister and then the second president during the wars that marked the twentieth century and the process that began with the establishment of the Republic of Turkey, is one of the most important figures in Turkish political history, but his interest in music is an aspect that is usually ignored.

İnönü, one of the leading commanders of the War of Independence, played an important role in the formation of the Republic of Turkey in the post-war period. In addition to his political life, İnönü's interest in music is also noteworthy. He has been an active listener by not only watching music and has been an active performer by taking cello lessons for part of his life. His love and interest in classical music in particular is documented by many anecdotes. İnönü's contributions to music occupy an important place not only as a politician, but also as a cultural leader. The importance he gives to music has been instrumental in shaping Turkey's cultural identity and increasing international recognition in the field of music.

İnönü's relationship with music is an important element that reflects his personality and understanding of art. The findings obtained by scanning the relevant literature in an effort to find the answer to how and in what way music takes place in İsmet İnönü's life both as a listener and performer constitute the outputs of the study.

Keywords: İnönü and Art, İnönü and Music, Music Policies of the National Conductor Period

1. Giriş

¹ Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, e-mail: meminsen@gmail.com, DOI: 10.22252/ijca.1662231

İsmet İnönü, Türk siyasi hayatının Atatürk'ten sonra önemli kişiliklerin başında gelmektedir. Asker kimliğiyle kurtuluş, siyasetçi ve devlet adamı kimliğiyle kuruluş ve sonrası dönemler Türkiye'sinde oldukça önemli bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. İnönü, 1884 yılında İzmir'de doğan ve 1973 yılında Ankara'da vefat eden önemli bir Türk asker ve siyasetçidir. Türkiye'nin ikinci Cumhurbaşkanı olarak görev yapmıştır. Sakin ve ölçülü kişiliğiyle tanınan İnönü, yeniliklere açık biriydi. Müzik sanatına olan ilgisi de dikkat çekicidir. Yemen'de görevdeyken Batı müziğiyle tanışmıştır. Başbakanlık ve Cumhurbaşkanlığı dönemlerinde müziği desteklemiş, yetenekli çocukların yurt dışı eğitimi alabilmesi için çeşitli düzenlemeler yapmıştır. Özellikle *Harika Çocuklar* olarak bilinen yasa ile müzik alanında yetenekli çocukların yurt dışında eğitim görmelerine olanak sağlamıştır.

İnönü, Türk siyasetçi, asker ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci cumhurbaşkanı olarak bilinir. Ancak onun kişiliği ve mirası sadece siyasi başarılarıyla sınırlı değildir. İnönü'nün hayatı, müziğe olan ilgisi ve müziğin toplumsal hayattaki yeri ile de derin bir şekilde bağlantılıdır. Türk siyasi tarihinin önemli figürlerinden biri olmasının yanı sıra, müzik alanında da dikkat çekici bir etki bırakmıştır. Cumhuriyet döneminin ilk başbakanı ve sonrasında ikinci Cumhurbaşkanı olarak İnönü'nün müziğe olan ilgisi ve destekleri, Türkiye'nin kültürel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Özellikle müzik eğitimi ve sanatın yaygınlaştırılması konusundaki çabalarıyla bilinmektedir. O, müzik eğitiminin ulusal kimliğin oluşumundaki önemine inanıyordu. Bu bağlamda, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kurulan müzik okulları ve konservatuvarların desteklenmesine öncülük etmiş, ayrıca desteklediği politikalar ile Türk müziğinin geleneksel unsurlarını modernize etmek amacıyla çeşitli projeler geliştirilmiştir.

Cumhuriyet dönemi, Türkiye'de modernleşme ve batılılaşma çabalarının hız kazandığı bir dönemi ifade etmektedir. Bu bağlamda, İsmet İnönü, müziğin ulusal kimliğin inşasındaki önemini fark etmiş ve bu süreci desteklemiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye, modernleşme ve batılılaşma sürecine girmiştir. Bu süreçte müzik, toplumsal değişim ve kültürel kimlik arayışında önemli bir rol üstlenmiştir. İsmet İnönü, Cumhuriyet'in ikinci cumhurbaşkanı olarak, bu reformları sürdürmüş ve müziğin gelişimini teşvik etmek amacıyla çeşitli destekler sunmuştur. Bu dönemde müzik eğitimi ve sanatın yaygınlaştırılması amacıyla bir dizi kurum kurulmuş, konservatuvarlar açılmış ve müzik festivalleri düzenlenmiştir. İnönü, bu tür etkinlikleri teşvik ederek, Türk müziğinin uluslararası platformlarda tanınmasına katkıda bulunmuştur.

İnönü döneminde Batı müziğine olan ilgi artmış ve klasik müzik eserleri ile operalar sahnelenmiştir. İnönü, müziği yalnızca bir eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda bir kültür unsuru olarak da değerlendirmiştir. Müzik, onun için sadece bir sanat dalı değil, toplumsal eğitim ve gelişim için önemli bir araç olarak kabul edilmiştir. İnönü'nün müziğe olan bu yaklaşımı, dönemin Türkiye'sinde müziğin toplumsal ve kültürel rolünü anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir. Müziğin gelişmesi için pek çok kurum ve kuruluş kurulmuş, sanatçılara destek sağlamak amacıyla çeşitli projeler hayata geçirilmiştir. İnönü'nün liderliğinde, müzik eğitimi alanında kayda değer bir ilerleme sağlanmış ve müzik eğitimi veren okulların sayısı artmıştır. Ayrıca, Türk müziğinin uluslararası alanda tanıtılması ve geliştirilmesi adına ciddi çabalar sarf edilmiştir. İnönü döneminde müzik, sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda toplumsal bağları pekiştiren bir araç olarak da önemli bir işlev üstlenmiştir. Müzik, farklı toplumsal kesimleri bir araya getiren ve ortak duyguları ifade eden bir dil haline almıştır. Bu dönemde düzenlenen konserler, müzik festivalleri ve diğer etkinlikler, halkın müziğe olan ilgisini artırmış ve müzikle daha fazla iç içe olmasını sağlamıştır.

İnönü'nün müzikle ilgili politikaları, müziğin kitlelere ulaşmasını kolaylaştırmış ve halkın sanata olan ilgisini teşvik etmiştir. Özellikle Klasik Müzik ve Halk Müziği, bu dönemde halk arasında yaygınlaşmış ve benimsenmiştir. Müzik yalnızca bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda toplumsal bağları güçlendiren bir araç olarak da önemli bir yer tutmuş, halkı bir araya getiren ve ulusal duyguları pekiştiren bir unsur haline gelmiştir. İnönü'nün müzikle ilgili politikaları, toplumun farklı kesimlerine hitap eden bir müzik anlayışının gelişmesine olanak sağlamıştır. Müzik, İnönü için sadece bir eğlence aracı değil, aynı zamanda bir rahatlatma ve düşünsel bir alan sağlamış, toplumsal olaylara karşı duyarlılığını artırmıştır. Bu bağlamda, İnönü'nün müziğe olan ilgisi, onun sosyal ve politik duruşunu da etkilemiş ve toplumsal değişimin yönlendirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde ayrıca, müzikal anlamda sanatçılara destek olmuş, onların eserlerinin toplumla tanışmasını sağlamıştır. İnönü, müziği yalnızca pasif bir izleyici olarak takip etmemiş, aynı zamanda aktif bir dinleyici olmuştur. Özellikle Klasik Müziğe olan ilgisi, birçok anekdotla belgelenmiş olup, İnönü'nün müzikle olan ilişkisi, onun kişiliğini ve sanat anlayışını yansıtan önemli bir unsurdur. Çalışmada, *Milli Şef-İkinci Adam* olarak ta anılan İnönü'nün müziğe olan bakış açısı ve bu alandaki katkıları üzerinde durulacaktır.

2. Yöntem

Literatür taraması, belirli bir konu hakkında daha önce yapılmış çalışmaların, araştırmaların ve yayınların incelenmesi sürecidir. Bu süreç, mevcut bilgi birikimini anlamak, literatürdeki boşlukları tespit etmek ve yeni

araştırma soruları geliştirmek amacıyla yapılır (Snyder, 2019: 1; Jesson vd., 2011: 10). İlgili literatürün taranması ile oluşturulan çalışma, kendisini eğitmenin ve kişilik özelliklerinin siyasal görüşlerini ve politikalarını büyük ölçüde etkilemesi tespiti üzerinden İnönü'nün asker, siyasetçi ve devlet adamı yönlerinin yanı sıra müzik sanatına bakışını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

3. Bulgular

3.1.İsmet İnönü'nün Hayatı ve Müzik ile İlişkisi

Türk siyasetçi, asker ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci cumhurbaşkanı olarak bilinen İsmet İnönü, ülkenin siyasi ve sosyal tarihine önemli katkılarda bulunmuştur. Ancak müzikle olan ilişkisi, genellikle göz ardı edilen bir yönüdür. İnönü, müziği bir kültürel ifade aracı olarak görmüş ve bu alanda çeşitli destekleyici adımlar atmıştır. Kurtuluş Savaşı'nın önde gelen komutanlarından biri olan İnönü, savaş sonrası dönemde Türkiye Cumhuriyeti'nin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. On yedi yıl Başbakanlık, on iki yıl Cumhurbaşkanlığı yapan İnönü'nün siyasi hayatının yanı sıra müziğe olan ilgisi de dikkat çekicidir. Onun bu tutumu özellikle Cumhuriyet döneminin kültürel dönüşüm sürecinde, müziğin toplumsal hayattaki rolü ve gelişimi üzerinde etkili olmuştur.

1884 yılında İzmir'de doğan İnönü, 25 Aralık 1973 günü 89 yaşındayken Ankara'da vefat etmiş, 28 Aralık Cuma günü cenazesi kaldırılarak naaşı, Anıtkabir'de Atatürk'ün karşısında toprağa verilmiştir (Toker, 1993: 339). Genç yaşta askeri okuldan mezun olan İnönü, Klasik müzik ile 1910 yılında görevli olarak gönderildiği Yemen cephesinde tanışmış ve sonrasında ilgisi artarak devam etmiştir (Heper, 1999: 13). Sonrası dönemlerde müziği sadece izlemekle kalmayarak aktif bir dinleyici ve hayatının bir kısmında viyolonsel dersleri alarak aktif bir icracı olmuştur. Özellikle klasik müziğe olan sevgisi ve ilgisi birçok anekdotla belgelenmiştir. İnönü'nün müzikle olan ilişkisi, onun kişiliğini ve sanat anlayışını yansıtan önemli bir unsurdur. İsmet İnönü'nün müziğe olan katkıları, sadece bir siyasetçi olarak değil, aynı zamanda bir kültürel lider olarak da önemli bir yer tutmaktadır. Onun müziğe verdiği önem, Türkiye'nin kültürel kimliğinin şekillenmesinde ve müzik alanında uluslararası tanınırlığın artmasında etkili olmuştur.

İnönü, müziği bir eğlence aracı olarak görmekle kalmamış, aynı zamanda bir kültür unsuru olarak da değerlendirmiştir. Müzik, onun için sadece bir sanat dalı değil, aynı zamanda toplumun eğitimi ve gelişimi için önemli bir araç olmuştur. İnönü'nün müziğe olan bu yaklaşımı, onun döneminde Türkiye'de müziğin nasıl bir yere sahip olduğunu anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir.

İsmet İnönü genç yaştan itibaren birçok konuya ilgi duydu. Görevli olarak gönderildiği Yemen'de Klasik Batı müziği ile tanıştı ve ilgisi bu yönde gelişti. Karargahta subay arkadaşlarıyla birlikte Fransızların bıraktığı eski bir gramofon ile klasik müzik plaklarını takıp dinlediler. Başlangıçta o ve subay arkadaşları için yeni olan bu müzikten pek bir şey anlamamışlar, fakat azimle dinlemeye devam etmişlerdi. Lakin gelen sesler öyle yabancıydı ki İsmet Binbaşının deyişiyle bu gürültüye fazla dayanamayıp kapatmışlardı. Hiç aşına olmadıkları bu tuhaf müzik zamanla onları etkilemeye başladı. Böylelikle İnönü, sadece kıta stajını değil, batı müziği eğitimini de yemen çöllerinde tamamladı (Dündar ve Çaplı, 2006: 17)

Binbaşı İsmet, çok değil bir yıl sonra Yemen'de gramofondan dinlediği parçaları, o müziğin anavatanında dinleme şansı buldu. 1914 yılında arkadaşı Kazım'la birlikte Avrupa'ya gitti. Aslında, Yemen'den getirdiği hastalıklar ve kulak ağrılarının tedavisi için gönderilmişti Avrupa'ya. Doktor; "*Kulaklarınız, ömrünüzün sonuna kadar sizi götürür*" demişti. Bunun sevinciyle operada almışlardı soluğu. Ancak oyun o kadar ağırdı ki İsmet binbaşı, daha sonra anılarını naklederken "*Canımızı dışarı zor attık!*" şeklinde dile getirmiştir (Dündar ve Çaplı, 2006: 18)

Daha sonraki yıllarda, İnönü, Klasik Batı müziği konusundaki bilgi ve anlayışını daha da derinleştirmiştir. Müzik, İnönü için yalnızca bir hobi olmanın ötesine geçmiş ve yabancı dil becerisini geliştirerek edebiyat, sanat ve uluslararası ilişkiler gibi çeşitli alanlarda olduğu kadar, askeri strateji ve taktiklerdeki son gelişmeleri takip etme noktasında da bir araç olarak kullanmıştır (Heper, 1999: 30).

Entelektüel bir kişilik olarak bilinen İnönü'nün yaşamını kesin sınırlar içinde sürdürdüğü, yemek, içmek ve egzersiz konularında dikkatli olduğu bilinmektedir. Vakit bulunduğu zamanlarda briç ve satranç oynamakta, yaz aylarında yüzmekte ve cumartesi günleri ise hiçbir konseri kaçırmadan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın konserlerine gitmekteydi (Heper, 1999: 69, İnönü, 2007: 51). İnönü'nün bütün bu hobilerinin ya da tutkularının arasında klasik müziğin ayrı bir yeri vardır. Yemen günlerinde başlayan ilgi ve sevgi eksilmeden sürmüştür. Öyle ki Başbakanlıktan ayrıldıktan sonra bir ara viyolonsel dersleri bile almıştır. Gerçi enstrüman

çalma becerisini geliştirememişti ama orkestraların, temsillerin en devamlı ve dikkatli izleyicisi olarak nitelendirilmeye hak kazanmıştı. Bu ilgilerinden dolayı İstanbul Filarmoni Derneği 1947 yılında İnönü çiftini derneğin koruyucu başkanı ilan etmiştir (Turan, 2000: 522).

1937 yıllarında zoraki emeklilik günleri İsmet Paşa'ya gençliğinde terk ettiği bazı alışkanlıkları hatırlattı. Klasik müziği yemen çöllerinde sevmiş ve hep bir enstrüman çalmak istemişti. Ancak o güne dek hiç boş vakti olmamıştı. Özel bir ilgi duyduğu enstrüman olan viyolonsel ile müzik eğitimine başladı. 54 yaşındaydı ve istikbalin cumhurbaşkanıydı (Dündar ve Çaplı, 2006: 70). Başbakanlık'tan ayrıldığı bu tarihlerde, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası viyolonsel sanatçıları Edip Özsezen ve David Zirkin'den viyolonsel dersleri aldı (Kahramankaptan, 1998: 70).

Yaşamı boyunca kendini yeniden yapmaya çalışan İnönü, önem verdiği sorunlar karşısında eski bildiklerine ve yeteneğine güvenip çağdaş kalmak için çok okuyan, bildiklerini eksik, yanlarını kusurlu sayıp sorunu incelemeye koyulan entelektüel bir kişiliğe sahipti. Her gün yürür ve sabahları bizim basından Türkiye olaylarını, bir yabancı ajans bülteninden dünya olaylarını takip etmiştir. Kendi kendine öğrendiği üç yabancı dilin yardımıyla yalnız dünyada nelerin olup bittiğini değil, nelerin düşünüldüğünü tartışıldığını da araştırmıştır. O bir yaşama sanatçısı olmuş, kendi yaşamını bir sanat yapıtı yaratır gibi işleyerek yaşamıştır (Uğur, 1995: 10-11).

3.2. Cumhuriyet Döneminde Müzik ve Kültürel Reformlar

Cumhuriyet dönemi, Türkiye'de modernleşme ve batılılaşma çabalarının yoğunlaştığı bir dönemdir. İnönü, bu süreçte müziğin ulusal kimliğin inşasında oynadığı rolü anlamış ve desteklemiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra, müzik eğitimi ve sanatın yaygınlaştırılması için çeşitli kurumlar kurulmuş, konservatuvarlar açılmış ve müzik festivalleri düzenlenmiştir. İnönü, bu tür etkinlikleri teşvik ederek Türk müziğinin uluslararası arenada tanınmasına katkıda bulunmuştur. Çalışmanın bu bölümünde Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarına genel bir değerlendirme yapılacaktır.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye, modernleşme ve batılılaşma sürecine girmiştir. Bu süreçte, müzik de önemli bir rol oynamıştır. İsmet İnönü, Cumhuriyet'in ikinci cumhurbaşkanı olarak, bu reformların devamını sağlamış ve müziğin gelişimi için çeşitli destekler sunmuştur. Özellikle Türk müziğinin evrensel nitelik kazanması yönünde yapılan çalışmalar bu dönemde önemli bir ivme kazanmıştır. Devlet, müziğin gelişmesi için birçok kurum ve kuruluşlar kurmuş, sanatçılara destek olmak amacıyla çeşitli projeler hayata geçirmiştir. İnönü'nün liderliğinde, müzik eğitimine verilen önem artmış ve müzikal eğitim veren okulların sayısı çoğalmıştır. Bu bağlamda, Türk müziğinin uluslararası alanda tanıtılması ve geliştirilmesi için de çabalar sarf edilmiştir. Türk Beşlerinin Avrupa'ya yollanması, müzik komisyonlarının kurulması, Halk Müziğimizin raporlanması maksadıyla yapılan derleme çalışmaları, Köy Enstitüleri projesinin başlatılması, Harika Çocuklar yasası ile yetenekli öğrencilerin yurt dışı eğitimi almaları, yabancı müzisyenlerin Türkiye'ye davet edilmesi, devlet konservatuvarının kurulması, Halk Evleri, Milli Opera ve müziğimizin evrensel boyutlara taşınabilmesi amaçlı yapılan çoksesli çalışmalar, O'nun döneminde ki çalışmalar arasındadır.

Bu bakışla kurulan genç Cumhuriyet'te ulusal kimliğin ve bunun bir parçası olarak ulusal kültürün yaratılmasında müzik politikalarına özel bir önem atfedilmiştir. Dönemin önde gelen müzik reformcuları arasındaki çelişkileri ve tartışmaları göz ardı etmeden müzik reformunun üç ayağı olduğu söylenebilir. Bu unsurlar ise Geleneksel Osmanlı Müziği, kaynak olarak Halk Müziği ve bu müzik ile sentezlenecek olan Klasik Batı Müziği ve sonuçta ortaya çıkacak olan ulusal ve modern Türk Müziği oluşturmaktadır (Balkılıç, 2009: 106-107).

Genel anlamda Erken Cumhuriyet Döneminde modern müziğin inşası için milli şarkılarımız olan halk müziğinin medeni-evrensel müzik olan Batı müziği usullerine göre işlenmesi gerektiği görüşü hakimdir. Bu görüş dahilinde halk şarkıları Batı tekniği kullanılarak geliştirilmelidir. Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarının bir başka dikkat çekici özelliği reformun devlet eliyle yürütülmesi gerekliliğine olan inançtır. 1930'ların kültür siyaseti, radyonun devletleştirilmesi, Halk Evleri'nin merkez tarafından kontrolü gibi hamleler düşünülürse, müziğin de devlet kontrolünde ve onun aygıtları tarafından modernleştirilmesi çabası dönemin ruhuna denk düşer (Balkılıç, 2009: 102). İnönü'nün bu konudaki vizyonu, Türkiye'de müzik alanında bir dönüşüm sürecini başlatmıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde müzik politikaları, dönemin arzulanan ulusal ve modern bireyini yaratmak için en önemli alanlardan birisi olarak görülür. Müzik politikalarının çerçevesini halkçılık ve milliyetçilik ilkeleri oluşturur (Balkılıç, 2009: 24-25). Balkılıç'ın aktarımıyla milliyetçilik, uygun bir geçmişi bulma adına geleneği icat etmektedir. Eskinin kültürel materyallerinin milli devlet ve milli kimlik gibi yeni ve modern amaçlar uğruna

kullanımıdır. Milliyetçi pratikte eskinin kültürel öğeleri halkın arasında araştırılır, derlenir ve şu ya da bu şekilde yeni koşullara uyarlanır. Geleneksel halk şarkıları yurtsever-millî amaçlar için yeniden yazılır, destanlar ve kahramanlık hikayeleri toplum arasında yaygın bir dolaşıma sokulur (Hobsbawm, 1993, akt. Balkılıç, 2009: 27). Bu tespitten hareketle Erken Cumhuriyet dönemi tarihseline bakıldığında büyük ölçüde bir gelişimcilik ruhu yatmaktadır. Ulusal opera yaratılması üzerine gösterilen girişimler ve müzik üzerine çeşitli yasal düzenlemeler yoğunluktadır. Yabancı müzisyenlerin Türkiye'ye davet edilmesi, bir müzik komisyonunun ve devlet konservatuarının kurulması bunların başında gelmektedir (Balkılıç, 2009: 78).

İnönü dönemi, hümanizm anlayışının müzik politikalarına yansıdığı bir dönemi işaret etmektedir. Bu dönemin yazın alanındaki hümanizm anlayışı, müzikte de evrensel çoksesliliğin bir ifadesi olarak kendini göstermiştir. Atatürk dönemi çerçevesinde oluşturulan millî ve ulusal müzik yaratma politikası, İnönü döneminde uluslararası çoksesliliğe doğru evrilmiştir. Bu dönüşümde, İnönü'nün müzik estetiği ve kişisel deneyimlerinin de önemli bir rolü olmuştur. Aynı dönemde, özellikle Saygun ve diğer Türk Beşleri üyeleri Halkevleri çalışmalarının yanı sıra opera alanında da hükümetin politikaları doğrultusunda faaliyetler yürütmüşlerdir. Batı sanatlarında olduğu gibi opera alanında da çalışmalara yapılmış, Batı'daki eserlerin uyarlamaları seslendirilmiş, Cumhurbaşkanı İnönü ise, bu müzikal çalışmaları devlet politikası olarak doğrudan desteklemiştir (Çetin, 2017: 46-51).

Dönemin müzikle ilgili politikaları, toplumun farklı kesimlerine hitap eden bir müzik anlayışının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle Türk Halk Müziği gibi yerel unsurların korunması ve evrensel normlarda geliştirilmesi konularında yapılan çalışmalar, bu dönemde önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca, İnönü döneminde Batı müziğine olan ilgi artmış, klasik müzik eserleri ve operalar sahnelenmiştir. Bu bağlamda, İnönü'nün müziği sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda toplumsal bir bağ kurma aracı olarak gördüğü söylenebilir. Müzik, halkın bir araya gelmesini sağlayan, ulusal duyguları pekiştiren bir unsur haline gelmiştir.

İnönü döneminde müzik, sadece bir sanat değil, aynı zamanda toplumsal bir bağ oluşturma aracı haline gelmiştir. Müzik, toplumun farklı kesimlerini bir araya getiren, ortak duyguları ve düşünceleri ifade eden bir dil olmuştur. Bu dönemde çeşitli konserler, müzik festivalleri ve etkinlikler düzenlenmiş, halkın müziğe olan ilgisi artırılmıştır. İnönü'nün müzikle ilgili politikaları, müziğin kitlelere ulaşmasını sağlamış ve halkın sanatla daha fazla iç içe olmasına olanak tanımıştır. Özellikle Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği, bu dönemde halk arasında yaygınlaşmış ve benimsenmiştir. İnönü, sanatçıları ve müzisyenleri destekleyerek, onların eserlerini topluma tanıtmada önemli katkılarda bulunmuştur.

İsmet İnönü'nün güzel sanatlara yaklaşımı, tıpkı Mustafa Kemal Atatürk gibi, her milletin uygarlık dünyasında yalnızca kendi kültürel değerleriyle ayakta kalabileceği inancıyla ilişkilidir. Her iki lider de kültürün, asla değişmeyen geleneklerin baskısı altında duran statik bir kavram değil, değişen unsurlardan oluşan dinamik bir değerler bütünü olduğunun bilincindeydi. Bu nedenle, ulusal kültür verilerinin toplanması, işlenmesi ve geliştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bir asker ve devlet adamı olarak İsmet İnönü, hayatının hemen her döneminde kültür ve sanat dünyasından uzak kalmamış, müzik ve edebiyat alanlarında kişisel bir ilgi göstermiş ve Atatürk döneminde başlatılan kültürel çalışmaları sürdürerek bu alanda sürekliliği sağlamıştır. İnönü döneminde, kültürel değişimlerin bir parçası olarak Batılı sanatların halk arasında benimsenmesi için çeşitli çalışmalar yapılmış, Avrupa'dan sanatçılar getirilmiştir. Ayrıca, opera ve bale gibi Batı kültürünü simgeleyen sanat dalları yaygınlaştırılmıştır. Benzer bir yaklaşım, İnönü'nün büyük önem verdiği Köy Enstitüleri'nde de görülmektedir. Köy Enstitüleri'nde kültürel faaliyetlere büyük bir önem verilmiş, birçok sanat dalında başarılı eserler ortaya konmuş, türküler ve halk oyunları ön plana çıkarılmıştır. Ancak kültürel faaliyetlerde, eski Yunan ve Latin kültürleri dahil olmak üzere Batı kültürü esas alınmıştır. Türkülerde çok sesli öğretimin benimsenmesi, dönemin yükselen hümanist kültür anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Koç, 2012: 340-342).

İnönü dönemi, hümanizm anlayışının doğal bir sonucu olarak müzik politikalarını da etkilemiştir. Dönemin edebiyat ve yazın alanındaki hümanist yaklaşımı, müzik alanında da kendini evrensel çok sesli müziğe yönelik bir eğilim olarak göstermiştir. Eş deyişle, Atatürk dönemi boyunca benimsenen millî ve ulusal müzik yaratma politikası, savaş yıllarında uluslararası çok sesliliğe yönelmiştir. Bu politikaların şekillenmesinde, kuşkusuz, İnönü'nün kendisi ve müziğe olan ilgisi önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde Cumhurbaşkanı İnönü, Batı müziği uygulamalarının en önde gelen savunucusu ve aynı zamanda uygulayıcısı olarak belirgin bir konumda yer almıştır (İnce Erdoğan ve Çetin, 2019: 1896).

Cumhuriyet döneminin kültürel yaşamına damga vuran, Atatürk'ün ölümüne kadar birçok görev üstlenen Halk Evleri, İnönü döneminde de aynı eksende faaliyet göstermiştir. İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanı olmasıyla birlikte ise nüfusu düşük olan bölgelerde Halkevleri yerine daha küçük ama aynı işleve sahip olacak Halk Odaları planlanarak kültür-sanat faaliyetleri devam ettirilmiştir. Halk Evleri ve Halk Odaları'nın en önemli işlevlerinden biri kuşkusuz Erken Cumhuriyet Müzik Politikaları, kültür-sanat faaliyetleri ile topluma benimsetmektir. Yine bu dönem (1938-1950) Türk toplumunun önemli bir kesimi köyde yaşadığı

düşünüldüğünde, köylünün kültür seviyesini yükseltmek, köyden kente göçü azaltmak amacı ile kültür seviyesini yükseltmek, köyden kente göçü azaltmak amacıyla Köy Enstitüleri'nin açılmasıdır (Yılmaz, 2023: 143). Köy Enstitüleri projesi, İnönü döneminin en önemli atılımlarından biridir. Ancak bu girişim öncesi daha önceki tarihlere dayalı olarak tasarlanıp bu dönemde hayata geçirilmiştir (Koçak, 1996: 115).

Köy Enstitüleri, 17 Nisan 1940 tarihinde kabul edilen 3803 sayılı kanunla, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in öncülüğünde ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'un gayretleriyle kurulmuştur. Köy Enstitülerindeki en önemli sanat faaliyetlerinden biri olan müzik eğitimi, Batı müziğinin halk tarafından sevilmesini sağlamaya ve Batılı müzik anlayışının yayılmasına yönelik bir çaba olarak şekillenmiştir (Koç, 2013: 352). Bu kuramlarda ise kültür-sanat faaliyetlerinin ne denli önemli olduğu ders programları incelendiğinde görülmektedir.

3.3. İsmet İnönü'nü Dönemi Harika Çocuklar Yasası ve Sanatçılar

İsmet İnönü dönemi çıkarılan yasa ile üstün yetenekli öğrencilerin yurt dışı tahsiline olanak sağlanması ile başlayan dönem ve bu süreçte eğitim alan sanatçılar, İsmet İnönü Vakfı² web sayfası ve o dönemin tanıklarının kaleme aldığı anılar derlenerek ulaşılan bilgilere çalışmanın bu bölümünde yer verilmiştir.

O yıllarda (1946) Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) baş kemancısı Orhan Borar ile genç piyanist ve eğitimci Mithat Fenmen, Ankara Devlet Konservatuvarı salonunda bir konser gerçekleştirmişlerdi. Konserin dinleyicileri arasında Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, eşi Mevhibe İnönü ve oğlu Erdal İnönü'de bulunmaktaydı. Konserin sonunda Mithat Fenmen, o zaman dört yaşındaki İdil Biret'i sahneye davet etti. Bir süre sonra, Suna Kan'ın ilk konserine İsmet İnönü katılmadı, ancak eşi Mevhibe İnönü dinleyiciler arasında yer aldı. İsmet İnönü, İdil Biret'i dinledikten ve Mithat Fenmen'in tavsiyelerini aldıktan sonra, bu yetenekli çocukların yurtdışında eğitim almaları için bir yasal düzenleme yapılmasının gerektiğini düşündü. Bu düşünce ile İdil Biret ve Suna Kan'ın yurtdışında müzik eğitimi almalarına olanak tanıyacak olan *Yabancı Memleketlere Müzik Tahsiline Gönderilmesine Dair Kanun-Ek:1* tasarısının hazırlanması ve teklif edilmesinden yaklaşık üç yıl sonra yürürlüğe girmesi ile Suna Kan ve İdil Biret sırasıyla yurtdışına gönderilerek müzik eğitimlerine başladılar.

Devlet sanatçısı Mükerrrem Berk, o dönem gelişmelerini şu şekilde aktarmaktadır; İdil Biret dört-beş, Suna Kan beş-altı yaşlarındayken Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile birlikte İsmet Paşa'nın da izlediği bir konser verdi. Paşa, bu çocukları daha yetkin bir biçimde yetiştirmek için bir yasaya ihtiyaç olduğunu düşündü. Yetenekli çocukların yurt dışına gönderilip Batı yöntemleriyle daha iyi yetiştirilmeleri amacıyla "İdil-Suna" yasası çıkarttı. İlk olarak İdil ile Suna Paris'e yollandı ve orada eğitim aldılar (Bilgehan, 2014: 45).

İsmet İnönü'nün oğlu Erdal İnönü ise anıları kaleme aldığı kitabında babasının müzik ile olan yakınlığını ve bu süreci şöyle aktarmaktadır; "Babam hiçbir konseri kaçırmaz, evdeki herkesi beraberinde götürür ve orkestranın icrasını dikkatle izlerdi. 1940'lı yıllarda Avrupa'nın hemen hemen tüm virtüözlerini Ankara'da dinleme fırsatı bulduk. Ayrıca bu konserlerde müzik tarihimizin birçok önemli olayına da tanık olduk. Ulvi Cemal Erkin'in Birinci Senfoni'sini dinlediğimizde babamın çok heyecanlandığını, eserin çalınması bitince hararetle alkışladığını ve besteciyi iki yanağından öperek kutladığını gördüm. İdil Biret'in ilk konserini bu salonda dinlemiş, hayranlıktan ve şaşkınlıktan ne yapacağımızı bilemez hale gelmiştik. Konser arasında hocası Mithat Fenmen, babama ve Hasan Ali Yücel'e bundan sonraki eğitimi için yurt dışına gitmesi gerektiğini, Paris'te Nadia Boulanger'den ders almasının en doğrusu olacağını anlattı. Sonrası bir konserde de Suna Kan'ın Mozart'ın keman konçertosunu çalmasını gene hayranlıkla izledik. İlerleyen günlerde İdil Biret-Suna Kan yasası diye bilinen bu olanaktan hem ikisi hem de başka birçok üstün yetenekli çocuğumuz yararlandılar, dünya çapında ün yapan virtüözler haline geldiler" şeklinde anlatmaktadır (İnönü, 2007: 94).

1956 yılına gelindiğinde daha önceki yasanın kapsamı genişletildi. İdil Biret ve Suna Kan'ın bütün hakları saklı tutularak *Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun Ek:2* çıkarıldı. Bu kanun ile müzik branşında eğitim alması için yurtdışına sekiz çocuk yollandı. Verda Erman (13) ve Ateş Pars (15), 1957 yılında piyano eğitimi almaları için Paris Konservatuvarı'na gönderildiler. Sonraki yıl Fuat Kent (13) Paris Konservatuvarı piyano bölümünde eğitimine başladı. 1962'de İsmail Aşan (17) ve 1965'te Tunç Ünver (12) Paris Konservatuvarı keman bölümüne gitti. 1965 yılında Selman Ada (12) Paris konservatuvarına gönderildi ve kompozitör-orkestra şefliği eğitimi aldı. 1966 yılında Gülsin Onay (12), 1968 yılında ise Hüseyin Sermet (13) Paris Konservatuvarı piyano bölümüne gönderildi. 1968 yılından sonra yetkili

² <https://www.ismetinonu.org.tr/inonu-ve-harika-cocuklar-yasasindan-faydalananlar>

Milli Eğitim Bakanlığı, yasada öngörülen komisyonu kurmadığı için yasa işlemez hale geldi. Yasanın işletilmemesinin yarattığı boşluğu değişik bir yöntemle giderebilmek amacıyla Mithat Fenmen ve eğitimci-besteci İlhan Baran yeni bir model geliştirdi. Konservatuarda hızlandırılmış yoğun eğitime olanak sağlayan Özel Statü'yü kurumsallaştıran 15725 sayılı *Müzik Alanında Özel İstidat ve Kabiliyetli Çocukların Devlet Konservatuarlarında Yetiştirilmesine Dair Geçici Yönetmelik Ek:3*, Mithat Fenmen'in ısrarlı takibi sonucunda 15 Ekim 1976'da Bakanlar Kurulunca onaylanarak yürürlüğe girdi.

Bu tarihten sonrası, Özel Statü kapsamında eğitim gören sanatçılarımız ise öncekilerle birlikte zaman içerisinde eğitim alarak, ülkemizin müziğini evrensel boyutlara ulaştıran seçkin sanat insanları olmuşlardır. Söz konu sanatçılarımızın arasında; Oya Ünler (piyano), Burçin Büke (piyano), Fazıl Say (piyano), Muhittin Dürrüoğlu (piyano), Şölen Dikener (viyolonsel), Yeşim Alkaya (piyano), Çağlayan Ünal (viyolonsel), Ertan Torgul (keman), Özgür Balkız (keman), Çağıl Yücelen (keman), Tuluyhan Uğurlu (piyano) gibi isimler yer almaktadır.³



Görsel 1. İsmet İnönü ve Harika Çocuklar⁴

3.4. İsmet İnönü'nün Müzik Tercihleri

İsmet İnönü, müziği sadece izlemekle kalmamış, aynı zamanda aktif bir dinleyici ve de yaşamının bir bölümünde aktif bir icracı olmuştur. Özellikle Klasik Batı müziğine olan sevgisi, birçok anekdotla belgelenmiştir. İnönü'nün müzikle olan ilişkisi, onun kişiliğini ve sanat anlayışını yansıtan önemli bir unsurdur. Müzik, İnönü için bir rahatlama ve düşünsel bir alan sağlarken, aynı zamanda toplumsal olaylar karşısında duyarlılığını artırmıştır. Bu bağlamda, İnönü'nün müziğe olan sevgisi, O'nun sosyal ve politik duruşunu da etkilemiştir.

İsmet İnönü, insan sesine en yakın çalgı olarak bilinen viyolonseli "*Bir erkeğin ağlayışdır*" şeklinde tanımlamıştır. Bu çalgıya olan özel ilgisi, içindeki derin özlemle birleşmiş ve ellili yaşlarda parmaklarının sertleşmesi ve çalmada zorluklar yaşamasına rağmen, viyolonsel eğitimi almaya karar vermiştir. İlk müzik derslerini, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası viyolonsel sanatçılarından Edip Özsezen'den almıştır. Daha sonra ise, Türkiye'de viyolonsel ekolünün temellerini atan David Zirkin, onun ikinci hocası olmuştur. İnönü'nün viyolonsel dersleri, anılarında belirttiği üzere, bir yılı aşkın bir süre devam etmiştir. Ancak, elli dört yaşına gelmiş olması ve sınırlı bir zaman diliminde viyolonsel çalmayı öğrenmenin zorlukları, bu sürecin başarılı bir şekilde tamamlanmasını engellemiş; bunu da fark etmiş ve kabul etmiştir. Elli yaşından sonra bir müzik aleti çalmanın imkansız olduğuna inananlara ise şu yanıtı vermiştir: "*Ben de biliyorum bu yaştan sonra çalgı*

³ <https://www.ismetinonu.org.tr/inonu-ve-harika-cocuklar-yasasindan-faydalananlar>

⁴ Görsel, <https://www.ismetinonu.org.tr/inonu-ve-harika-cocuklar-yasasindan-faydalananlar> kaynağından alınmıştır.

öğrenemeyeceğimi. Ama parmaklarımın tellere teması, tellerin titreşimini hissetmek, bu şekilde ses tonlarının çıkışını anlamak beni çok mutlu ediyor”.⁵



Görsel 2. İsmet İnönü'nün Viyolonselî⁶

İsmet İnönü, Klasik müzikle tanışmasını anılarında şu şekilde anlatmaktadır; “Ben, Batı musikisi zevkine orada alıştım. Hükümet, bir aralık sahilden Sana’ya bir demiryolu yaptırmak hevesine düşmüş, bir Fransız şirketine keşif vazifesi vermişti. Biz bunu Yemen’e vardığımız zaman, orada Fransız şirketinin beklemesinden öğrendik. Nihayet, Fransızlar memleketlerine dönerlerken, eşyalarını satmışlar. Bunlar arasında bir gramafon makinesi, pek çok plakları ile Hubeyde kumandanı tarafından satın alınarak ordu karargahına gönderilmişti. Yemen’de müzik ihtiyacına karşı derin hasret içindeydik. Gramofon bize bulunmaz bir nimet geldi. Akşam üzeri karargahtan, yattığımız eve geldiğimiz vakit hep beraber gramofon başına koşardık. Plakları tecrübe ederdik. Senfoni, arkasından opera parçası, serenat...İşitmediğimiz, bilmediğimiz parçaların gürültüsüne dayanamayarak makineyi bırakırdık. Ertesi akşam aynı tecrübe. Bu zorla ağır plakları dinlemeye tahammül çok uzun günler sürmüştür. Yavaş yavaş alışkanlık hasıl oldu. Benim hayatıma Batı musikisinin terbiyesi böylece Yemen’de girmiştir” (Selek, 1985: 72-73).

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası flüt sanatçısı, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası Kurucusu, İstanbul Devlet Konservatuvarı ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi müdürlüğü yapmış Mükerrrem Berk anılarında İnönü’yü; ‘Konserlere çok sık gelir, hepimizle ayrı ayrı, özel olarak ilgilenirdi. O dönem Ankara’da sadece Devlet Konservatuvarı’nın küçük bir salonu vardı. Orada her cumartesi haftalık konserler verilirdi. İsmet Paşa’da bu konserlerin müdavimiydi...Çoğu kez bütün işini gücünü bir tarafa bırakarak o konserlere sürekli olarak gelmişti Paşa...Atatürk özel bir insandı. Batı’ya yönelik birtakım kurumları teşvik etmek isterdi. Fakat bunun asıl kurucusu, yapıcısı ve devamcısı kuşku yok ki İsmet Paşa’ydı. Çünkü İsmet Paşa, Atatürk’ten devraldığı veya beraberce kararlaştırdıkları bu güzel kurumların kuruluşunu, devamını ve geliştirilmelerini gerçekleştirmemiş olsaydı, bunlar Atatürk’ün sadece temennisiyle kalırdı. Atatürk’ün çok ileri görüşlü bir insan olduğunu benim söylemem gereksiz. Fakat İsmet Paşa bunların takipçisiydi ve başarıları için her türlü çareye başvuran insandı. Konserlere her hafta gelerek bunu kanıtlamıştır. Sadece konserlere değil tiyatroya, operaya da gelir, programlara bakarak tiyatrodaki hangi sanatçılar oynuyor, operadaki tenorlar kimlerdir öğrenir, konuyu okur ve her şeyi bilerek gösterileri izlerdi. Kendisinde oluşan çoksesli Batı müziği sevgisinin, özel inadıyla başladığını etrafına şöyle anlatırdı: “İlk dinlediğinizde anlayamayabilirsiniz, hiç hoşlanamayabilirsiniz. Ama araştırın, eserleri okuyun, kulaklarınızı oraya verin, inatla dinleyin; kısa bir zaman sonra göreceksiniz ki bu musikinin hayranı olacaksınız”. O dönemde Senfoni Orkestrası’nın kusursuz bir şekilde kurulması için ilk kez

⁵ <https://www.ismetinonu.org.tr/tarihte-bugun-25-agustos/>

⁶ Görsel, <https://www.andante.com.tr/tr/10952/ismetinonu-Ve-Muzik> kaynağından alınmıştır. Fotoğraf: Ozan Sağdıç.

dünyanın en büyük orkestra şeflerinden Paul Hindemith ve Ernst Praetorius davet edildi. Hindemith'in yönettiği konserlere dünyanın en büyük solistleri de gelmişlerdi. Örneğin Walter Gieseking gibi...daha birçok isim sayılabilir. Viyolonselci Paul Tortelier, piyanist Alfred Brendel, soprano Erna Sack gibi...Bir konserde tamamen Viyana valsleri söyleyerek dinleyicileri çok etkilediğinde İsmet Paşa, *"İşte gördünüz, musiki böyle sevildi"* demişti. İsmet Paşa Başbakanlık'tan ve sonrasında yaptığı Cumhurbaşkanlığı görevinden ayrıldıktan sonra da konserler ve sanat etkinliklerine düzenli gelirdi ve opera salonunda kendisi için yapılan özel kulaklıkları koltuğunda yerini alırdı" şeklinde anlatmaktadır (Bilgehan, 2014: 39-41).

4. Sonuç

İsmet İnönü'nün müziğe olan katkıları, Türkiye'nin kültürel hafızasında önemli bir yer edinmiştir. Onun döneminde müziğin, toplumsal birlikteliği sağlama ve ulusal kimliği pekiştirme işlevi ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda, İnönü'nün müzikle olan ilişkisi, sadece bir liderin kişisel tercihleri değil, aynı zamanda bir ulusun kültürel gelişiminde atılan önemli adımları temsil etmektedir.

Müzik, günümüzde politikacıların ve hükümetlerin toplum üzerindeki etkisini artırmak amacıyla kullandıkları bir araç olmaya devam etmektedir. Seçim kampanyalarında ve halkla ilişkilerde müzik, güçlü bir duygu yaratma ve ideolojik mesaj verme aracı olarak kullanılmaktadır. Müzik ve politika arasındaki bu dinamik ilişki, sadece geçmişte değil, günümüzde de toplumsal yapıları şekillendiren, eleştiren ve dönüştüren bir olgu olarak varlığını sürdürmektedir. Politik ideolojilerin şekillendirildiği, toplumsal değişimlerin yaşandığı ve bireylerin özgürlük mücadelesinin simgesi haline geldiği bir sanat dalı olarak, her zaman politika ile güçlü bir bağ kurmuştur.

Müzik ve politika arasındaki ilişki, her zaman tarihsel olarak çok katmanlı ve dinamik bir etkileşim alanı olmuştur. Müzik, sadece bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik bir araç olarak da önemli bir rol oynamaktadır. Uluslararası düzeyde, İnönü'nün müzikle ilgili politikaları, Türk müziğini dünya sahnesine tanıtmaya çabalarıyla birleşmiştir. Türk müziğinin evrensel boyutta temsili üzerine yapılan çalışmalar, sadece yerel değil, uluslararası düzeyde de ilgi görmüştür. Bu etkinlikler, Türk müziğinin zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtarak kültürel etkileşimleri teşvik etmiştir.

Sonuç olarak, İnönü'nün müziğe olan katkıları, sadece bir siyasetçi olarak değil, aynı zamanda sanata olan yakınlığı ve kısmen de olsa icracı olmasıyla da ilişkilidir. O, müziğe verdiği önem ve Türkiye'nin kültürel kimliğinin şekillenmesi ile müzik alanında uluslararası kimliğinin şekillenmesinde önemli bir şahsiyettir.

5. Kaynakça

- Balkılıç, Ö. (2009), Cumhuriyet, Halk ve Müzik, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Bilgehan, M. (2014), Tanıkların Anılarıyla İsmet İnönü-Sözler ve Dersler, Doğan Kitap, İstanbul.
- Çetin, E. (2017), Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Türkiye'de Müzik Algısı ve Müzik Dergileri, Yayımlanmış Yüksek Lisan Tezi. 46-51.
- Dündar, C., Çaplı, B. (2006), İsmet Paşa, İmge Kitabevi, Ankara.
- Heper, M. (1999), İsmet İnönü-Yeni Bir Yorum Denemesi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- İnce Erdoğan, Dilşen ve Esra Çetin. (2019), "II.Dünya Savaşı Yıllarını Müzik Üzerinden Okumak: Savaş Dönemi Müzik Politikaları (1939-1945)" idil Dergisi, Aralık Sayısı, s.1895-1905.
- İnönü, E. (2007), Anılar ve Düşünceler, Boyut Kitapları, İstanbul,.
- Jesson, J., Lacey, F. M., & Matheson, L. (2011), Doing your literature review: Traditional and systematic techniques.
- Kahramankaptan, Ş. (1998), İsmet İnönü ve Harika Çocuklar, Ümit Yayıncılık, Ankara.
- Koç, N., (2012), İsmet İnönü Dönemi Güzel Sanatlar Politikaları, The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science Volume 5.
- Koç, N. (2013), Türk Kültür Tarihi İçerisinde Köy Enstitüleri, İdeal Yayıncılık, İstanbul.
- Koçak, C. (1996), Türkiye'de Milli Şef Dönemi, İletişim Yayınları, İstanbul.

Selek, S. (1985), İsmet İnönü Hatıralar, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Snyder, H. (2019), Literature review as a research methodology: An overview and guidelines. Journal of business research, 104, 333-339.

Toker, M. (1993), Demokrasimizin İsmet Paşa'lı Yılları, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Turan, Ş. (2000), İsmet İnönü Yaşamı, Dönemi ve Kişiliği, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Uğur, N., 1995, İsmet İnönü, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Yılmaz, E., 2023. İnönü Dönemin'de (1938-1950) Kültür/Sanat Alanının Yapısal Görünümü, EKEV Akademi Dergisi, Sayı:93.

MARCEL DUCHAMP'IN VE TRACEY EMİN'İN HAZIR NESNESİNDE MAHREM OLANIN TOPLUMSALLAŞMASI

Ebru ARSLAN¹
Evren KAVUKÇU²

Özet

Sanattaki 'mahremiyet' olgusu; sanatçının özel ve kişisel deneyimleri, duyguları, düşünceleri veya iç dünyasıyla ilişkili bir bağlam içinde kendini göstermiştir. Mahremiyet, çoğu zaman toplum tarafından tabu ya da gizli kalması gereken bir alan olarak kabul edilirken, sanat bu mahrem alanı sorgulayarak kamusal mekanlarda görünür kılmaktadır. Mahremiyetin sınırlarının aşılması, kişisel olanın toplumsal bir deneyime dönüşmesini sağlamaktadır. Mahremiyet, özel alanı simgeleyen 'ev' ve 'yatak odası' gibi birçok kişisel nesne ve yaşantıyla ilişkilidir. Tematik bağlamda ise duygusal ve bireysel deneyimlerin, sanat üretimlerine dönüştürülerek izleyiciyle kişisel bir bağ kurulmasına olanak tanımaktadır. Sanat tarihinin önemli kimliklerinden olan Marcel Duchamp'ın ve Tracey Emin'in *hazır-nesne*'sinde, kişisel yorumlarını içeren mahrem olgular görülmektedir. Hazır nesnenin; ilk kez Duchamp tarafından sanat alanına dahil edilmesinin ardından, Tracey Emin'le değişim ve dönüşüme uğrayarak başka açılımlarla ifadesi söz konusudur. Emin, özel yaşamına dair fikirler veren nesneler seçerek kişisel yaşamını feminist bir tavırla ifşa etmiştir. Çalışmanın amacı; Duchamp ve Tracey Emin'in üretimlerini ve hazır-nesneye karşı yaklaşımlarını, mahremiyet olgusu bağlamında irdelemektir. Duchamp ve Emin'in hazır nesne kullanımındaki mahrem unsurlarının toplumsal bir içerik geliştirme parçaları, görsel analiz yöntemiyle ayrıştırılmış. 'Mahremiyet' kavramının toplumsal alandaki gizliliği ve dokunulmazlığına karşın, sanatta seyirlik nesneye dönüşümü ve mahrem olanın teşhir edilmesi sonucu; mahremiyet olgusundan söz edilip edilmeyeceği de sorgulanması gereken en önemli konular arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Marcel Duchamp, Tracey Emin, Mahremiyet, Hazır nesne

THE SOCIALIZATION OF THE PRIVATE IN THE READY-MADE OBJECTS OF MARCEL DUCHAMP AND TRACEY EMİN*³

Abstract

The concept of 'privacy' in art has manifested within a context related to the artist's personal and individual experiences, emotions, thoughts, or inner world. Privacy is often seen by society as a taboo or an area that should remain hidden, yet art challenges this private realm by making it visible in public spaces. The crossing of the boundaries of privacy allows the personal to transform into a social experience. Privacy is associated with many personal objects and experiences that symbolize the private space, such as the 'home' and 'bedroom.' In a thematic context, emotional and individual experiences are turned into artistic creations, providing an opportunity to establish a personal connection with the viewer. In the ready-made works of Marcel Duchamp, one of the key figures in art history, and Tracey Emin, the presence of private elements that reflect personal interpretations can be seen. Following Duchamp's introduction of the ready-made into the art world, Tracey Emin has reinterpreted it, transforming it into new expressions. Emin has selected objects that provide insights into her private life, revealing her personal experiences with a feminist stance. The aim of this study is to examine the works of Duchamp and Tracey Emin and their approaches to the ready-made in the context of privacy. The intimate elements of Duchamp and Emin's use of ready-made objects to develop a social

¹ Arş.Gör.,Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, e-mail: ebru.arslan@atauni.edu.tr.

² Doç., Atatürk Üniversitesi, e-mail: evren.cetin@atauni.edu.tr, DOI: DOI: 10.22252/ijca.1667900.

³Bu çalışma, 08-10 Mart 2025 tarihinde düzenlenen "2. Uluslararası Ege Sosyal, Beşerî, İdari ve Eğitim Bilimleri Kongresi"nde sunulan özet bildirinin genişletilmiş halidir.

content were separated using the visual analysis method. The question of whether privacy can still be considered a concept after the transformation of the private into a public spectacle and the exposure of the intimate in art is one of the most critical issues that should be questioned.

Keywords: Marcel Duchamp, Tracey Emin, Privacy, Ready Made

1. Giriş

Mahremiyet, yaşamın vazgeçilmez bir unsuru olarak toplumsal ilişkilerin sağlıklı bir biçimde var olabilmesi için temel bir gerekliliktir. İlk çağlardan modern ve post modern döneme kadar, mahremiyet kavramı; toplumsal yapılar, kültürel normlar ve bireysel haklar ışığında önemli ölçüde değişmiştir. Mahremiyet, postmodern dönemde sadece kişisel bir hak olmaktan çıkıp toplumsal bir tartışma alanına dönüşmüştür. Sanat da tek bir gerçekliği ve sabit anlamları reddederek toplumsal normlarla şekillenen mahremiyet algısının ve kimliklerin sorgulandığı yeni anlatım biçimlerine kavuşmuştur. Bu dönüşümün kökeni 20. yüzyılın başlarına kadar uzanmaktadır. Sanatçılar, geleneksel estetik anlayışlarını sorgulamaya ve sanatın sınırlarını zorlamaya başlamışlardır. Bu dönemde, Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri (ready-made), sanatı sıradan nesneler üzerinden tanımlayarak toplumsal ve bireysel anlam katmanlarını bir araya getiren mahrem alana dair radikal bir bakış açısını ortaya koymaktadır. Duchamp'ın eserlerinde, bireyin özel alanı ve mahremiyeti toplumsal normlarla çatışarak sanatın kamusal alanla etkileşiminde yeni bir yol açmaktadır.

Duchamp gibi hazır nesneyi kullanarak yapıtlarını oluşturan Tracey Emin, kişisel deneyimlerini ve mahremiyetini doğrudan sanata dönüştürmektedir. Emin'in eserlerinde, cinsellik, travma ve öznel yaşam deneyimleri sıkça ön plana çıkmaktadır. Onun eserleri, sanatsal ifade yoluyla mahremiyetin toplumla nasıl etkileşime girdiğini sorgularken aynı zamanda izleyicinin mahrem alana dair algılarını da dönüştürmektedir. Sanatçıların içsel dünyalarının toplumsal bir bağlama taşınma çabası, özel olanın kamusal alanda yeniden düşünülmesini sağlamaktadır. Araştırma, bireyin, mekânın ve nesnenin mahremiyete etkisini ve bunların karşılıklı diyaloglarını ele almaktadır. Bu bağlamda, örnek olarak Marcel Duchamp'ın ve Tracey Emin'in eserlerinde mahrem olanın nasıl toplumsallaştığı ve hazır nesneler üzerinden bu mahremiyetin toplumsal normlarla nasıl etkileşime girdiği incelenmiştir.

2. Kamusal ve Özel Yaşam İlişkisinde Mahremiyetin Dönüşümü

Mahrem kavramı, “yasaklamak, menetmek, mahrum etmek” ya da “kadın ve kendileriyle evlenmenin haram olduğu yakın akraba” gibi anlamları karşılarken bu kavramdan türeyen *mahremiyet* kavramı ise; “bir şeyin gizli hali, bir şeyin gizli yönü” gibi anlamlara gelmektedir. Mahremiyet, bireyin toplumsal yaşantısında, ötekiyle kuracağı iletişimdeki ölçütlere kendisinin karar vermesi ve sınırlarını belirlemesi sonucu şekillenmektedir (Kul, 2019: 350; Sezen & Erden, 2018: 84). “Ötekinin bakışına kapalı” olan sınırlar, bireyin düşsel süreçleri, özel yaşamı, evi ve yatak odası gibi birçok kişisel nesne ve yaşantısıyla ilişkilidir. Bireyin kendi yaşantısı ile ele alındığında mahrem alan, başka bir ifadeyle *kendilik* haline işaret eden öznel ve soyut bir tasarıdır. Psikolog Maslow’a göre her bireyin bir bölümü kendine özel, bir bölümü de tüm insanlarla ortak bir içsel doğası vardır. ‘İhtiyaçlar hiyerarşisi’nin en üstünde, bireyin yaşamında “kendini gerçekleştirme” olgusu yer almaktadır. İhtiyaçlar arasında değerlendirilen bu olgu, bireyin ulaşmaya çalıştığı en üst seviyedir (Cüceoğlu, 2018: 3983, 3984). Bu olgu, bireyin potansiyelinin farkına varması, kendi içsel değerlerine göre yaşamını yönlendirmesi, yapabileceklerinin sınırlarını zorlaması ve psikolojik doyumunu elde etmesi anlamına gelmektedir. Kendini gerçekleştirme, bir anlamda da bireyin gerçek benliğinin farkında olması açısından önemli görülmektedir (Çoban, 2021: 115).

Bireyin kişiliğine yönelik tüm kanıların toplamı olarak tanımlanan benlik kavramı, bireyin kendini tanıması ve değerlendirmesi bakımından da değerlendirilebilir. Benlik, bireyin amaç ve beklentileri, yetenekleri, değerleri ve inançlarıyla ilişkili olduğundan değişken bir yapıya sahiptir. Benlik bilincindeki birey, kendisini başkasının gözünden görebilme yetisine sahiptir ve bu durum, onu diğer canlılardan ayırmaktadır. Birey, kendisiyle alakalı

farkındalığa ulaştığından *ben* ve *dünya* arasındaki ayrımı yapabilmektedir. Bu farkındalık, bireyin kendisini ve çevresini daha iyi anlamasına olanak tanıdığından benlik, tarihsel ve kültürel bağlamdan etkilenerek şekillenmektedir. Benliğin tarihe ve kültüre duyarlı bir olgu olması, yani çevreden etkilenme özelliği, mahremiyet algısı ile ilişkilidir. Benliğin ilk inşası, mahremiyet algısı ile başlamaktadır. Benliği oluşturan duygu, düşünce ve davranış biçimleri de mahremiyet anlayışını etkileyebilmektedir (Sezen & Erden, 2018: 87-88).

Mahremiyet algısı, hem duygu ve düşüncelerin incelendiği psikolojik durumla hem de sosyo-kültürel çevreyle ilişkilendirilmektedir. Bireyin çevresiyle kurduğu ilişkilerin yanı sıra, özel eşyalar, mekânlar, değer ve inançlar da mahremiyet alanı içinde değerlendirilmektedir. Her birey, kendine özel alanı korumaya, muhafaza etmeye güdülenmiş bir biçimde hareket etmektedir. Mahremiyet konusu, bireyin birtakım güdüler amaçları doğrultusunda, psikolojik açıdan incelenmektedir. Kendisiyle alakalı konularda sınırlar yaratan her birey, bu sınırlar içerisine dahil ettiği konuların saklı kalmasını ister. Belirlenen bu sınırların aşıldığı durumlarda mahremiyet alanının ihlal edildiğine yönelik duygular ortaya çıkmaktadır. Mahremiyet alanı ihlal edildiğinde bireyde anti-sosyal davranışlar ve saldırganlığın ortaya çıktığı görülmektedir. Mahremiyet, bireyin başkalarıyla uzaklaşması, kopması anlamında değil; daha çok başkalarıyla kurduğu iletişimde mesafesinin seviyesini kendisi kontrol ederek sınırlarını belirlemesi anlamına gelmektedir (Gümüştan ve Irmak, 2020: 203; Sezen ve Erden, 2018: 83, 84, 90).

Birey, iç dünyasını korumak ve kendi iradesiyle yaşamını sürdürebilmek için mahremiyetini muhafaza etmek zorundadır. Çünkü mahremiyet olgusu, varoluşun en temel şartlarından biridir (Sezen & Erden, 2018: 86). İnsanın var olduğu ilk çağlardan itibaren farklı şekillerde uygulanarak insanlar için bazı gereksinimlerin değişmediğini göstermektedir (Aslan, 2018: 2). Ancak bugünkü mahremiyet anlayışına benzer bir anlayışın geçmiş toplumlarda var olduğunu söylemek oldukça güçtür. Özel hayatın geniş sınırlarından bahsedebilmek için öncelikle *birey* kavramının var olması gerekmektedir. Toplumun bir parçası olarak kabul gören bireyler, toplumdan bağımsız düşünülemediklerinden ve kendilerine özgü bir kimlik geliştirememeleri sebebiyle, günümüzdeki anlamıyla bu kavramlardan bahsedemeyiz. Bireysel özgürlüğün bulunmadığı Orta Çağ'da, bireylerin sosyal konumları, doğrudan aile bağları, kökenleri ve toplumsal rolleri tarafından belirleniyordu. Bu dönemde, bireylerin sosyal hareketliliği oldukça sınırlı olmakla birlikte özel yaşam alanları ise neredeyse yoktu. Batı tarihine bakıldığında, bireyin tam anlamıyla ortaya çıkışı, Orta Çağ'ın sonlarına kadar uzanmaktadır. Bu süreç, İtalya'da Rönesans'la başlayıp zamanla gelişen bir evrimi ifade etmektedir. Orta Çağ'ın etkilerini yıkmak ve insanları sınırlamalardan kurtarmak ise dört yüzyıldan uzun bir zaman almıştır (Yüksel, 2003: 193).

Rönesans'ta, Aydınlanma Felsefesi ve Fransız Devrimi sayesinde, *Bireysel özgürlük* kavramı ortaya çıkmıştır. Bu döneme kadar, Avrupa'da olduğu gibi, dünyanın diğer bölgelerinde de genellikle bireysel değil, toplu ya da kolektif özgürlükler ön planda olmuştur. Bu özgürlükler, senyörün, kralın ya da imparatorun mutlak egemenliği altında bulunan toplulukları korumak amacıyla sağlanan haklardı. Bu durumun yanı sıra bilim, siyaset ve sanat alanındaki bilgi de mahrem bir alan gibi saklanmıştır. İnanç temelinde gerçek bilginin göz ardı edildiği dönem, Rönesans dönemiyle dönüşüme uğrayarak astronomide, bilimde ve sanatta keşfedilmemiş bilgilere ulaşılmış, bilinmez olan bilinir hale gelmiştir. Bireyler, aklını kullanarak bilgiye ulaştıkça mahremiyetin sınırları da yeniden şekillenmeye başlamıştır (Aslan, 2018: 4; Yüksel, 2003: 190). Düşünen ve sorgulayan bireyler, kişisel düşünce, duygu ve kimliğini kamusal alandan ayırarak koruma ihtiyacıyla hareket etmeye başlamıştır.

Rönesans'ın ardından, mahremiyet kavramında büyük gelişmelerin yaşandığı modernleşme sürecinde, bireyin kendi başına bir değer olarak görülmesi, bu kavramın zaman içinde hukuk tarafından tanınıp düzenlenen bir hak haline gelmesini sağlamıştır. Mahremiyet hakkının hukuki bir kavram olarak tanınması, yaşama hakkının, yalnızca vücut bütünlüğü üzerindeki bir hak olarak değil; aynı zamanda yalnız kalma, özel yaşam alanına sahip olma anlamına da geldiğini vurgulamaktadır (Yüksel, 2009: 279; Yüksel, 2003: 183). Yasal gizlilik hakkını savunan Amerikalı Hukukçular Warren ve Brandes'in, 1890 yılında yazdıkları *Gizlilik Hakkı (Örtülü Olan Açık Hale Getirildi)* başlıklı makaleleri, bu konuda yazılan ilk önemli makale olmuştur. Makalelerinde, mahremiyete yapılan müdahalelerin *yalnız kalma hakkını* ve bireyin *dokunulmaz kişiliğine* duyulan saygıyı ihlal ettiğini savunmuşlardır. Edward J. Bloustein, Warren ve Brandeis'i savunarak onların mahremiyet anlayışını *dokunulmaz kişilik* ilkesiyle açıklamıştır. Bloustein'a göre, mahremiyete yapılan müdahaleler, bireyin özgürlüğünü tehdit ettiği gibi, aynı zamanda bireyselliği zayıflatıp, geleneksel ve sıradan bir toplum yapısı

oluşturmaktadır. Söz konusu müdahaleler, bireyin kendi kimliğini ve bağımsızlığını tehdit eden bir durum olarak görülmektedir (Manning, 1997: 818). Bu durum, bireyin davranışlarını ve toplumsal ilişkilerini olumsuz etkilediğinden kendini savunmasız ve güvensiz hissetmesine yol açmaktadır.

Önceki dönemlerde bu konu çoğunlukla göz ardı edilirken, modern çağda bireyin hakları ve özgürlükleri daha fazla ön plana çıkmış ve mahremiyet gibi temel hakların korunması gerektiği üzerinde daha fazla durulmuştur. Bireyin hukuki kimliği de bireyin devletle olan ilişkisinde vatandaşlık statüsüne kavuşması ve hukuk tarafından kendisine tanınan haklar sonucu mümkün olmuştur. Bireyin, hukuk tarafından kişilik haklarına sahip bir varlık olarak tanınması, zamanla çeşitli ülkelerin medeni kanunlarında yerini almasını sağlamıştır. Bu gelişmeleri takip eden dönemde, birçok ulusal anayasa ve medeni kanunda kişilik haklarına ilişkin düzenlemeler yapılmaya devam edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise, genel olarak insan hakları alanında önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Mahremiyet hakkı, 1948'de *Birleşmiş Milletler Evrensel İnsan Hakları Bildirgesi* ve 1950'de *Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi* gibi uluslararası sözleşmelerle güvence altına alınmıştır. İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nde yer alan 12. Maddeye göre; "Kimsenin özel yaşamı, ailesi, konutu ya da haberleşmesine keyfi olarak karışamaz, şeref ve adına saldırılamaz. Herkesin, bu gibi karışma ve saldırılara karşı yasa tarafından korunma hakkı vardır" (Yüksel, 2003: 188, 198). Denilerek bireyin başka bir birey üzerinde müdahale hakkına sınırlar konulmuştur.

Postmodern dönemde ise, mahremiyet anlayışının sınırları esnek hale gelmiştir. Mahremiyet anlayışında daha karmaşık ve çok boyutlu bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönemde, teknoloji ve iletişim araçlarının yaygınlık kazanmasıyla, mahremiyet daha fazla bireysel bir deneyim haline gelmiştir. İnternetin yaygınlaşması, sosyal medya platformlarının ortaya çıkışı ve dijital izleme teknolojilerinin gelişmesi, mahremiyetin sınırlarını yeniden tanımlamıştır. Yaşanan bu gelişmeler, bireylerin özel yaşamlarının medya aracılığıyla kamuya açılmasını kolaylaştırmış ve mahremiyetin göz önünde tüketilmesine sebep olmuştur. İfşa edilen özel yaşam alanları, tüketim nesnesi gibi pazarlama ürünü olarak sunulmaya başlanmıştır. Bu durum, dönem içerisinde eleştirilere sebep olsa da popüler kültürün; sanat, medya, piyasa ve pazarlama gibi yaşamın her alanına nüfuz etmesini engelleyemez olmuştur. Bireylerin yaşamlarının kamusal alana taşınmasıyla birbirini gözlemleme durumu yaygınlık kazanmış ve bu durum, mahrem olanın özel olma halini kaybetmesine neden olmuştur (Aslan, 2018: 9, 13-15).

Kamusal ve özel alan arasındaki sınırların giderek belirsizleşmesi, Westin'in ifadesiyle, mahremiyetin üç önemli tehdidinin ortaya çıkmasına yol açmıştır; *kendini ifşa etme*, *merak* ve *gözetleme*. Mahremiyet kavramının tanımı yapılırken bireyin çevresiyle kurduğu ilişki üzerinde durulmasına rağmen; bireyin kendi olabilmesi ve kendisi ile kurduğu ilişki de mahremiyet içerisinde yer almaktadır. Buna bağlı olarak mahremiyetin ihlaline yönelik karşılaşılan tehditler, sadece dışarıdan gelen tehlikelerle sınırlı kalmamıştır. Bireylerin özel hayatlarının ifşası, kişilik haklarına aykırı bir durum olarak bilinmekle birlikte, bireyin özel hayatının ifşa edilmesi sadece başka insanlar tarafından gerçekleştirilmez. Bireyler, kendi istekleri doğrultusunda; hayatlarını, yaşadıkları yerleri, siyasal eğilimleri, cinsel tercihleri ve inançları gibi bilgileri farklı yollarla paylaşır hale gelmişlerdir. Son yıllarda farklı medya araçları üzerinden kişisel bilgilerin paylaşılması, merak duygusunu körükleyerek başkalarının hayatına dair sırların ifşa edilmesine yol açmaktadır. Bu süreç, gözetim tekniklerinin ve sosyal kontrol araçlarının kullanımıyla, bireyin izni dahilinde mahremiyetin ifşası şeklinde kendini göstermektedir. Birey ile toplum arasındaki mesafe arttıkça, bireyler kaybettikleri değerleri ve bağları mahrem ilişkiler alanında aramaya başlamışlardır. Birbirleriyle iletişime geçmeden bilgi edinen bireylerin kamu içinde sessiz kaldıkları bir durum ortaya çıkmaktadır. Kamusal yaşamda birey, görünürlük ile yalıtım arasındaki paradoks içinde kalmaktadır (Aslan, 2018: 7,15). Böylece özel hayatların kamuda ifşa edilmesi, kamusal alanın *gösterisel* ve *manipülatif* bir hale gelmesine sebep olmuştur. Bu durum, aynı zamanda kamusal alanın mahremiyetin biçimlerine bürünmesine yol açmıştır (Yüksel, 2003: 194).

3. Marcel Duchamp ve Tracey Emin'in Hazır Nesnelerinde Mahremiyetin Yeniden İnşası

Postmodern toplumda mahremiyet algısı değişip bireysel tercihler öne çıkarken, sanat da bu dönüşümden etkilenmiştir. Sanat, sadece görsel, estetik ve teknik bir alan olmaktan çıkarak daha çok bireysel kimlik, içsel deneyimler ve toplumsal normlar ile etkileşime girmeye başlamıştır. Sanatçılar, kendi yaşamlarını ve içsel

dünyalarını merkeze alıp özel hayatlarını ifşa ederek özel alan ile kamusal alan arasındaki sınırları esnetmişlerdir. Mahrem alanın görünür hale gelmesi, bir yandan sınırlarının sorgulanmasını sağlarken bir yandan da mahremiyet algısının dönüşümüne yol açmıştır. Bu dönüşümün önemli örneklerinden biri de 20. yüzyılın başlarında Marcel Duchamp'ın eserlerinde görülmektedir. Duchamp, özellikle *ready-made* (hazır yapım) nesnelerini sanat eserine dönüştürerek sanatın ne olduğu ve ne olmadığı konusunda köklü bir sorgulama başlatmıştır. İnsanlar, günlük hayatlarında kullandıkları birçok nesne ile ilişki kurmuşlar ve bu nesnelerin anlamlarını belirli mekânlarla birlikte kurgulamışlardır. Bir nesne, alışıldık biçimiyle ait olduğu mekândan çıkarılarak başka bir mekâna taşındığında, tanıdık olan nesne, yabancı bir nesneye dönüşebilmektedir. Marcel Duchamp'ın bağlam sorgulamasını açtığı *Çeşme* (Şekil 1) isimli çalışması bu durumun sanat tarihindeki en bilinen örneklerinden biridir. Günlük hayatta kullanım amacı farklı olan pisuvar, bir sanat galerisine yerleştirildiğinde işlevsiz hale gelerek sanat bağlamında yeni bir anlam kazanmaktadır (Aslan, 2018: 79, 82-83). Duchamp, biçimsel olarak mahrem bir nesne olan pisuvarla, sanatın yalnızca estetik ve teknik bir ifade biçimi olmadığını vurgulamak istemiştir. Kamusal alanda sergilenen bu nesne, müzede karşılaşıldığında *işeme* eylemini anımsattığı gibi, sergilendiği andan itibaren tuvalette de aynı pisuar, bir sanat objesi olarak düşünülebilmektedir (Akay, 1990: 201). Bu şekilde sunumu, pisuarın kültürel bağlamda farklı bir anlam kazanmasına ve bu nesnenin kullanım alanından sıyrılarak izlenen bir sanat nesnesine dönüşmesine yol açmıştır.



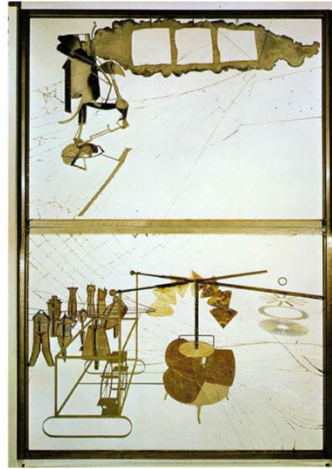
Şekil 1. Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917, Porselen Pisuar, 33*42*52 cm, Moderna Museet, Stockholm

Duchamp'ın mahremiyet, cinsiyet, bedensel sınırlar ve toplumsal normlar gibi olguları sorgulamaya açtığı *Verilen: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz* isimli çalışması (Şekil 2), seyircinin gözetleyen olduğu bir çalışmadır. Sanat eserinin varoluşu; sanatçı, sanat eseri ve izleyiciden oluştuğu için bu çalışmadaki gözetleme durumu izleyici açısından normal karşılanabilir. Ancak bu eser, izleme eyleminin ötesinde, gizli bir gözetleme bir anlamda dikizleme ile ilgilidir. Çalışma, kapının üzerine yerleştirilen iki gözetleme deliği sayesinde dışarıdan izlenebilmektedir. Gözetleme deliğinden bakıldığında, yerden yükselen tuğlalar ve yıkılmış görüntü arkasında elinde gaz lambası tutan, yere uzanmış bir kadın bedeni dikkat çekmektedir. Eserde yer alan plastik kadın mankeni, soğuk bedeniyle korkutan bir sahne içinde tekinsizlik hissi uyandırmaktadır. Dolayısıyla hem mahremiyetin gizli ve özel yapısı açığa çıkmakta hem de tekinsizliğin rahatsız edici doğasına atıfta bulunmaktadır. Kadının yüzü, saçları ve başının pozisyonu nedeniyle görülmez. Bu da yüzünü görüp tanımlayamadığımız birinin çıplaklığını seyirciye izlemeye zorlamaktadır. Duchamp, hem mekân içine gizlice baktırarak mekânsal mahremiyeti ihlal ettirmiş hem de çıplak bedeni izleterek bedensel mahremiyet ihlalini yaşatmıştır. Bu çalışma, bakışı mahrem olan üzerine odaklayarak, izleyiciyi normalde suç sayılabilecek bir durum içerisine sokmuştur (Aslan, 2018: 28; Topcuoğlu, 2018: 142-143).



Şekil 2. Marcel Duchamp, Verilen: 1. Şelale, 2. Aydınlatma Gazı, 1946-1966, Philadelphia Sanat Müzesi

Duchamp'ın *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)* (Şekil 3) isimli çalışması ise mahremiyet olgusunun bedensel ve zihinsel boyutlarını sorgulamaktadır. Eserin teması cinselliktir: Gelin figürünün bekâr erkekler tarafından soyulmaya çalışıldığı bir sahneyi ve bunun sonucunda ortaya çıkan soyut formları içermektedir. Eser, mahremiyetin sadece fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel bir sınır olduğunu da göstermektedir. Eserin ismi, soyut formlarla kurduğu ilişkiyle, zihni doğrudan yönlendirerek gelinin zifaf gecesinde çırılçıplak soyulmasını imgeleştirmektedir. Ancak buradaki cinsellik durumu başarısız sayılmaktadır. Çünkü, gelinler ve bekar erkekler, eserin kompozisyonunda bir araya gelmedikleri için sonsuza kadar gelin ve bekâr erkekler olarak kalırlar (Lynton, 2009: 136). Eser aynı zamanda, mahremiyetin cinsiyetle olan ilişkisini de sorgulatmaktadır. Gelin figürü, cinsiyetin mahremiyet üzerindeki etkilerine dair güçlü bir sembol oluşturmaktadır. Soyulma eylemi, kadınların beden mahremiyetinin erkekler tarafından nasıl ihlal edilebileceğini ve bunun sanat aracılığıyla nasıl sorgulanabileceğini göstermektedir.



Şekil 3. Marcel Duchamp, *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)*, 1915-1923

Duchamp gibi hazır nesneleri kullanarak sanatta mahremiyet olgusunu işleyen ve Çağdaş sanatın önemli kimliklerinden biri olan Tracey Emin, eserlerinde hem bireysel duyguların hem de toplumsal normların sınırlarını sorgulamaktadır. Tracey Emin, yaşamında çok acı çekmiş bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Maddi durumu ve yaşadığı ilişkiler onun sanatının şekillenmesine yol açmıştır. Kendi özel yaşamından yola çıkarak sanat üretmektedir. Özel yaşamında yaşadığı çalkantıları, otobiyografik bir anlayışla yansıtan bir sanatçıdır. Emin için yaşamışlıklar ve gerçekler vazgeçilmez bir sanat ürünüdür.

Sanatçının çalışmalarındaki en önemli ifade feminist tavrıdır. Yapıtları, kadına cinsel bir kimlik yükleyen ahlâki düzene karşı ortaya koyduğu bir ifade olarak yer almaktadır. *Yatağım* çalışması (Şekil 4), sanatçının ilişkileri nedeniyle yaşadığı bunalımı gözler önüne seren bir yapıttır. Dağınık bir yatak, kirli çarşaflar, kirli ve kanlı çamaşırlar, sigara izmaritleri, prezervatif ve boş içki şişeleri ile sergilenen yatak, yaşam ile sanat nesnesi arasında ince bir parodi yaratmaktadır. *Yatağım* adlı çalışmasında kullandığı hazır nesne ile Emin,

Duchamp'tan farklı bir bakış açısı ortaya koymuştur. Emin için nesnenin yaşanmışlık duygusunu, izleyicinin keşfetmesi önemlidir. Bir galeri mekânında sergilenen bu yatak, tıpkı insanların hayatlarında kullandığı gibi, en doğal ve düzensiz haliyle gösterilerek gerçekten kullanılmış nesneler olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Böylece Tracey Emin, başkalarına gösterilmeyecek olan kendi özel yaşamını, kamusal alanda izleyicilere sunarak mahremiyetini teşhir etmiştir. Sanatçılar, kendi mahrem deneyimlerini bazen olduğu gibi, bazen de değiştirilmiş bir biçimde sergilemektedir. Bu durum zaman zaman gündelik hayatın kamusal mekanlarla iç içe geçerek ayırt edilmesi güç bir hal almasına neden olmuştur. Yatak nesnesinin bir galeri içerisinde sergilenmesi, o nesnenin şüphesiz *sanat nesnesi* olarak okunmasına neden olmuştur. Yatak, galeri mekânında sergilendiği diğer nesnelerle birlikte tanımlanmış ve sanatsal bir kimlik kazanmıştır. Eseri deneyimleyen her izleyici, Tracey Emin'in yaşamından geriye kalanları, onun bir nevi mahrem alanının bir parçasını izlemektedir. (Aslan, 2018: 94-95).



Şekil 4. Tracey Emin, *Yatağım*, 1998

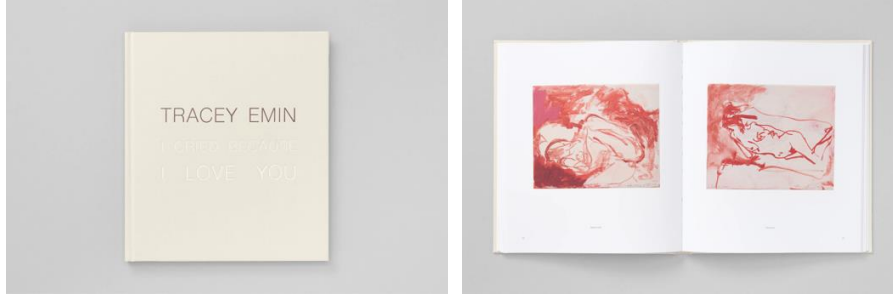
Sanatçının özel yaşamını kamuya açtığı *Yatağım* çalışmasından sonra *1963-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes* (Şekil 5) isimli yapıtı mahrem alanı sorguladığı önemli eserlerinden biridir. Mahremiyet, toplumsal normlarla belirlense de mahremiyet denildiğinde *beden mahremiyeti* ve *cinsellik* düşünülmektedir. Bu eser, bedensel mahremiyetin doğrudan gösterilmediği ancak kullandığı çadır formu ve içinde yer alan kavramlarla mahremiyet alanına işaret etmektedir. Çadırda, *cinsel ilişki yaşadığı birçok arkadaşının, çocuk yaşta tacizine uğradığı akrabalarının, ikiz kardeşinin ismi ve kürtajla aldırıldığı iki fetüsün* büyük harflerle ismi yer almaktadır. İçindekileri saklayan ve kapalı bir form olan çadır, metaforik bir nesne olarak sanatçının bedenidir. Hayatında kalıcı izler bırakan bu insanları, çadırın içerisine büyük puntolarla dikerek kalıcılaştırmış ve ötekini bakışına açık hale getirmiştir. Sanatçı, izleyiciye kişisel ve özel hayatına dair bir pencere açarak ilişki dinamikleri, cinsiyet ve bedensel mahremiyet gibi temaları sorgulamakta ve sorgulatmaktadır. Eser, mahremiyetin bedensel boyutunu aşarak, duygusal ve psikolojik alanlara da dokunmaktadır. Emin, kişisel yaşamının bu kadar açık bir şekilde sergilenmesiyle, mahremiyetin sanat aracılığıyla nasıl dönüştüğünü ve izleyiciyle paylaşılabilirliğini göstermiştir (Aslan, 2018: 23,102; Türk ve Akkol, 2010: 115).



Şekil 5. Tracey Emin, *1963-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes*, 1995

Kişisel deneyimlerinden yararlanarak, ortaya koyduğu bir diğer çalışmasında (*Seni Sevdiğim İçin Ağladım*) (Şekil 6), mahremiyet yalnızca bedensel değil, aynı zamanda sanatçının içsel dünyasına dair duygusal ve psikolojik bir boyutta da ele alınmaktadır. Eserin ismi, yalnızca bir duygusal durumun yansıması değil, aynı zamanda mahremiyetin ifşasıdır. *Seni Sevdiğim İçin Ağladım* ifadesi, sanatçının aşk, yalnızlık ve sevgi gibi

derin ve kişisel duygularını dışa vurduğu bir anı simgelemektedir. Emin, bu eserde mahremiyetini izleyiciyle paylaşarak, mahrem olanı ve özel olanı açığa çıkarmaktadır. Sanatçı, duygusal mahremiyetini hem kelimelerle hem de görsel imgelerle ifade etmekte, bu da eserin izleyiciye sadece sanatsal bir tür *gözlemi* değil, aynı zamanda özel yaşamına dair bir *paylaşımı* sunmaktadır. Emin, çalışmasıyla ilgili şunları söylemektedir: “Bu benim hayatım. Sanırım sevdiğim insanlar için, nefret ettiğim insanlardan daha fazla ağladım. Gerçekten neredeyse hiç kimseden nefret ettiğimi sanmıyorum. Sanırım en büyük hatam insanları çok fazla sevmek oldu” (Klingelfuss, 2022). Sanatçı, duygularının yoğunluğunu ve karmaşıklığını izleyicilere aktarırken, duygusal mahremiyetin sanatsal bir dil aracılığıyla dışa vurulmasının yollarını göstermektedir. Mahremiyet, yalnızca gizlilik ya da fiziksel sınırlar anlamına gelmemekle birlikte bir kişinin içsel dünyasının, kırılğanlıklarının ve duygusal süreçlerinin de ifşasıdır.



Şekil 6. Tracey Emin, *Seni Sevdığım İçin Ağladım*, 2016

Sonuç

İnsan yaşamı için büyük bir öneme sahip olan mahremiyet, bireylerin kimliklerini, duygusal dünyalarını ve özel yaşamlarını dış dünyadan ayırarak kendi sınırlarını çizmesini ve bu alanda özgürce yaşamasını sağlamaktadır. Aile hayatı, özel yaşam alanı, ikili ilişkiler, duygusal ve cinsel yaşantılar, her bireyin gizlilik alanı içinde yer almaktadır. Üçüncü kişilerin bu alana girmesi, kişisel yaşamda yer alan özel ve gizli durumların dışarıya taşınması veya müdahale edilmesi, mahremiyetin ihlaline yol açmaktadır. Bireylerin gizlilik haklarına karşı böyle bir müdahale, hukuka aykırı bir saldırı oluşturmaktadır. Warren ve Brandeis, mahremiyete ilişkin hukuksal düzenlemelerde dikkate alınması gerekli ilkelerden birinin de; bireyin özel yaşam alanına müdahalenin, bizzat birey tarafından veya onun izni dahilinde yapılması durumunda mahremiyet hakkının ortadan kalkması olduğunu savunmuşlardır (Yüksel, 2003: 200). Bireyler, sadece mahremiyet arayışı içinde olmayıp başkalarıyla ilişkiler kurma çabası da göstermektedir. Sosyal etkileşim süreçlerinde, kendileriyle ilgili bilgileri isteyerek başkalarıyla paylaşma eğiliminde olabilirler. Çünkü insanlar yalnızca diğerlerinden uzaklaşıp yalnız kalmayı değil; aynı zamanda kendileriyle ilgili bilgileri onlarla paylaşmayı ve ilişki kurmayı da arzu etmektedir. Bu bağlamda mahremiyet, yalnızlık ve başkalarıyla birlikte olma istekleri arasındaki diyalektik durum, karşılıklı bir oyun alanına dönüşmektedir (Yüksel, 2009: 278).

Sanatçılar da kişisel deneyimlerini, duygularını ve düşüncelerini formlara dönüştürerek veya belirli formları seçip bunları sanat bağlamında sunarak içsel dünyalarını izleyiciyle paylaşmaktadır. Hazır nesnenin Duchamp öncülüğünde sanata dahil edilmesiyle, sanatçıların nesne ile kurdukları ilişki, kişisel yorumları dahilinde sunulmuştur. Seçilen hazır nesneler, gündelik hayattan tanıdık nesneler olabileceği gibi mahrem nesneler olarak da sanat bağlamında değerlendirilmeye başlanmıştır. Mahrem nesneleri veya görüntüleri kullanan Marcel Ducamp ve Tracey Emin’in eserleri mahremiyet ve toplumsallık arasındaki ince sınırları sorgulayan ve dönüştüren bir işlevi yerine getirmektedir. Ancak bu iki sanatçının eserlerindeki mahremiyet olgusu farklı biçimler ve anlamlarda ortaya çıkmaktadır. Duchamp, sanatın geleneksel sınırlarını ve anlamını, mahrem nesneler veya oluşturduğu mahrem görüntüler aracılığıyla kişisel bakış açısı doğrultusunda sorgulayarak neyin sanat olarak kabul edileceği konusundaki toplumsal normlara karşı bir eleştiri geliştirmiştir. Emin ise feminist tavrıyla; kadınlık, cinsellik ve kişisel deneyimler üzerinden eserlerini kurgularken toplumun kadınlara yönelik normatif beklentilerine meydan okuyarak mahrem alanını doğrudan ve kişisel bir şekilde izleyiciyle paylaşmaktadır. Her iki sanatçının eserinde de mahremiyet olgusu farklı biçimlerde algılsa da mahremiyetin sınırlarının sorgulanması açısından ortaktır. Bununla birlikte bu eserler, sanatçıların kişisel belleğini toplumsal

hafızaya dönüştürmektedir. Dolayısıyla toplumsal alanda sergilenen bu eserler, kişisel yorumların nasıl kolektif bir anlam kazanabileceğini gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

Akay, A. (1990). *Kıvrımlar*. Balam Yayıncılık.

Aslan, A. (2018). *Sanatta Mahremiyet*. (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi).

Cüceoğlu, E. A. & Bozkurt, M. (2024). Birey ve Öteki Bağlamında Sanat Pratiklerinde Mahremiyet Olgusu, *Social Sciences Studies Journal (Sssjournal)*. 4(22), 3980-3992.
<https://sssjournal.com/DergiTamDetay.aspx?ID=824>

Cüceoğlu, E. A. (2024). Sanat Pratiklerinde Sanatçının Mahremiyeti Bağlamında İzleyicinin Konumu, *Social Sciences Studies Journal*. (6(66), 3121-3129).
https://sssjournal.com/files/sssjournal/2126640580_09_66_6_ID2491_Ararat%20Cüceoğlu_3121-3129.pdf

Çoban, G. S. (2021). Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi Kendini Gerçekleştirme Basamağında Gizil Yetenekler, *European Journal Of Educational And Social Sciences*. 6(1), 111-118.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1686993>

Gümüştən, D. & Irmak, T. Y. (2020). Mahremiyet İhlali Ölçeği'nin Uyarlama Çalışması, *Nesne Psikoloji Dergisi*. 8(17), 202-213.

https://sssjournal.com/Index.Jsp?Mod=Tammetin&Makaleadi=&Makaleurl=984749950_31_4-22.ID824.%20Cüceoğlu&Bozkurt_3980-3992.Pdf&Key=58934

Klingelfuss, A. (2022). Love Stone: Tracey Emin Embraces Marriage At Art Basel Hong Kong.
<https://www.wallpaper.com/art/tracey-emin-i-cried-because-i-loved-you-at-art-basel-hong-kong>

Kul, B. (2019). Mahremiyet ve Çocuklarda Mahremiyet Eğitimi: Yönetici, Uzman ve Akademisyenlerin Mahremiyet Eğitime Yönelik Algı, Tutum, Beklenti ve Önerilerinin İncelenmesi, 2. Uluslararası İnsan Çalışmaları Kongresi İçinde (348-363). *Ankara Bilgin Kültür Sanat Yayınları*.

Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi

Manning, R. C. (1997). Liberal And Communitarian Defenses Of Workplace Privacy, *Journal Of Business Ethics*, 16, 817-823.

Sezen, A. & Erden, M. (2018). Mahremiyetin Psiko-Sosyal Yansımaları, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (20), 83-92.

Topcuoğlu, Ü. İ. Ö. (2018). Kavramsal Sanatın Öncüsü Marcel Duchamp'ın Çalışmalarında Kadın İmgesi, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 19(42 Kadın Çalışmaları Özel Sayısı), 135-148.

Türk, A. & Akkol, N. (2010). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 105-120.

Yüksel, M. (2003). Mahremiyet Hakkı ve Sosyo-Tarihi Gelişimi, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. 58(01).

Yüksel, M. (2009). Mahremiyet Hakkına ve Bireysel Özgürlüklere Felsefi Yaklaşımlar, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. 64(01), 275-298.

Görsel Kaynaklar

Duchamp, M. (1917). Çeşme [Porselen Pisuar]. TATE. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Duchamp, M. (1946-1966). Verilen:1.Şelale, 2. Aydınlatma Gazı. *artnet*.
http://www.artnet.com/magazineus/features/kachur/marcel-duchamp8-26-09_detail.asp?picnum=2

Duchamp, M. (1915-1923). *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)*. Söylenti. <https://www.soylentidergi.com/sira-disi-yasamlar-serisi-marcel-duchamp/>

Emin, T. (1998). *Yatağım*. Milliyet Sanat. <https://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-yatagim---my-bed---tracey-emin/546>

Emin, T. (1995). *1963-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes*. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/tracey-emin/everyone-i-have-ever-slept-with-1963-1995-1995>

Emin, T. (2016). *Seni Sevdiğim İçin Ağladım*. Whitecube. <https://www.whitecube.com/shop/tracey-emin-i-cried-because-i-love-you-2016>

bul.

CONTRIBUTIONS OF ELAZIĞ-HARPUT FOLKLOR TOURISM AND YOUTH SPORTS CLUB ASSOCIATION TO THE SOCIO-CULTURAL STRUCTURE

Semih SEZER¹

Derya KARABURUN DOĞAN²

Abstract

In this study, the works of EFTUD association, which is one of the associations that try to preserve the local music and folk dances of Elazığ-Harput, one of the important cultural centers of Turkey with its cultural and artistic riches, and to contribute to their transfer to future generations, have been tried to present their contributions to the region and folk dances. Elazığ-Harput Folklore Tourism and Youth Sports Club Association, whose short name is "EFTUD", has been continuing its activities since the day it was founded with the intense work of its volunteer members. Harput, the cornerstone of Elazığ culture, has hosted many civilizations in history and it is thought that the interactions of different cultures with each other allowed the folk dances and melodies in the region to be blended and enriched. 'Qualitative Research' method was used in the research. Descriptive analysis was conducted, and findings were obtained by going to the field as a participant observer and conducting a semi-structured interview with the association manager on site. In the first stage of the research, a source search was conducted and the literature on the subject was scanned. After the interviews, the contribution of the concerts, theatres, folk dance competitions, courses, social projects, interviews and their contributions to education and other activities organized by the Elazığ-Harput Folklore Tourism and Youth Sports Club Association to the Elazığ music and folk dance culture was revealed. As a result of the research, it was seen that EFTUD made great contributions to the cultural structure of Elazığ province, and social responsibility projects played an active role in both the recognition of the association and its contribution to the culture of the region.

KeyWords: Elazığ, Elazığ-Harput Folklore Tourism and Youth Sports Club Association, Folklore

ELAZIĞ-HARPUT FOLKLOR TURİZM VE GENÇLİK SPOR KULÜBÜ DERNEĞİ'NİN SOSYO-KÜLTÜREL YAPIYA KATKILARI

Özet

Bu çalışmada kültür ve sanatsal zenginlikleri ile Türkiye'nin önemli kültür merkezlerinden biri olan Elâzığ-Harput yöre müziğini ve halk oyunlarını en iyi şekilde koruyup gelecek nesillere aktarımında katkı sunmaya çalışan derneklerden biri olan EFTUD derneğinin çalışmaları yöreye ve halk oyunlarına olan katkıları sunulmaya çalışılmıştır. Kısa adı "EFTUD" olan Elâzığ-Harput Folklor Turizm ve Gençlik Spor Kulübü Derneği gönüllü üyelerinin yoğun çalışmalarıyla kurulduğu günden bugüne kadar faaliyetlerini devam ettirmektedir. Elâzığ kültürünün temel taşı olan Harput tarihte birçok medeniyete ev sahipliği yapmış farklı kültürlerin birbirlerine olan etkileşimleri bölgedeki halk oyunlarının ve ezgilerinin harmanlanıp zenginleşmesine olanak sağladığı düşünülmektedir. Araştırmada 'Nitel Araştırma' yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz yapılmış ayrıca katılımcı gözlemci olarak alana gidilip yerinde dernek yöneticisi ile yarı yapılandırılmış görüşme sağlanmış bulgular elde edilmiştir. Araştırmanın ilk aşamasında kaynak taraması yapılmış ve konu ile ilgili literatür taranmıştır. Yapılan görüşmeler sonrasında Elâzığ-Harput Folklor Turizm ve Gençlik Spor Kulübü Derneği 'nin düzenlemiş olduğu konserler, tiyatrolar, halk oyunları yarışmaları, kurslar, sosyal projeler, söyleşiler ve eğitime verdikleri katkıların ve diğer etkinliklerin Elazığ müzik ve halk oyunları kültürüne katkısı ortaya çıkarılmıştır. Araştırmanın sonucunda EFTUD'un Elazığ ilinin kültürel yapısına büyük katkılar sağladığı, yanı sıra sosyal sorumluluk projelerinin derneğin hem tanınmasında hem de bölgenin kültürüne katkı sağlamasında etkin rol aldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Elazığ, Elazığ-Harput Folklor Turizm ve Gençlik Spor Kulübü Derneği, Folklor³

¹Öğretim Görevlisi, Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü.

² Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü.

³ Sorumlu Yazar E-mail: semihsezer@munzur.edu.tr, DOI: 10.22252/ijca.1697653.

1. Giriş

Elazığ Doğu Anadolu bölgesinin yukarı Fırat bölümünde yer almaktadır. Fırat nehri, Hazar gölü ve Dicle nehrinin bölgede bulunmasından dolayı diğer illere nazaran daha ılıman bir iklime sahiptir. Doğu Anadolu bölgesinde yer alan Elazığ ili kuzey Mezopotamya, güney Mezopotamya ve iç Anadolu'yu birbirine bağlayan bir köprü görevi görmektedir. Bundan dolayı bölgede yoğun bir şekilde siyasi, ekonomik ve kültürel alışverişlerin oluşmasına katkı sağlamıştır. Yörenin müziği ve halk oyunları deyince aklımıza ilk olarak bu kültürün temelinde olan Harput gelmektedir. Harput-Elazığ yöre müziğinin çevre illerdeki yöre müziklerine göre en önemli farklılığı Türk Sanat Müziği sazlarının kullanılıp yöreye has Türk Halk Müziği formunda eserlerin de bu sazlarla icra ediliyor olmasıdır. Bu sebeple yörede sadece Türk Halk Müziği icra edilmemiş ayrıca saray müziği de olarak tabir edilen Türk Sanat Müziğinin icra edildiğini anlamaktayız. Konuyla ilgili olarak Türker Eroğlu; Sanat Müziği genel olarak sarayların bulunduğu şehirlerde icra edilmesinden dolayı bu müzik türünün kökenlerini de bu şehirlerde aramak gerekmektedir. Dönemin önemli kültür merkezlerinden biri olan İstanbul'da Türk müziği yaygın olarak icra edilmezken Harput'ta kurala dayalı Türk Müziği icra ediliyordu (Eroğlu, 1989:11). Şerif Baykurt'a göre Halk danslarının tarifi, "Bir ulusun kültürünün, kendi bireylerine hareket, ritim, jest ve mimikleriyle işlenmiş ve onlara yansımış halidir. Başka bir ifadeyle halk dansları, yöresel tavırların müzik eşliğinde halka yansımalarıdır" (Baykurt, 1995: 14).

Elazığ müziğinin kendine has tavır ve çeşitliği, yöredeki halk oyunlarına da yansımaktadır. Halayın tanımıyla ilgili olarak Akış tanımı söylemiştir; "Elazığ halk oyunları, oyun türleri içinde "halay" türüne girmektedir. "Halay" kelimesi Türkçe'de "Alay" dan gelmekte olup, "Aley, Bulay, Buley" gibi ifade şekilleri de bulunmaktadır. Genellikle davul-zurna eşliğinde oynanmaktadır. Halay oyunlarında oyuncular sıkı düzende ve kollar birbirine bağlı olarak oynarlar" (Akış, 2019:3)

Elazığ yöresinde klarnet ile davul eşliğinde oynanan bir oyun tipi olarak halay'ı adlandırabiliriz. Milli oyunlar milletin kendilerine has özelliklerini saklamaktadır. Hem müzik hem de şiirin atası oyundur. Müzik, uzun zaman diliminde oyuna refakat ederek ölçülerini ondan almıştır. Sosyal heyecan ve dini duyguları besleyen oyunlar bir kaynak görevi üstlenmiştir (Tanyol, 1961: 2489-2490). Bu oyunların genellikle düğünlerde, sanat içerikli toplantılarda özellikle de "Kürsübaşı" olarak adlandırılan yerel halkın uzun kış gecelerinde kapalı mekânlarda toplandığı veya yaz aylarında havuzbaşı, kayabaşı gibi açık alanlarda yapılan bu toplantıların vazgeçilmez unsurları arasında müzik ve halk oyunları olmuştur. Günümüzde ise kürsübaşı Eftud gibi yörenin halk oyununa ve müziğine sahip çıkan kurumlar tarafından haftanın belirli günlerinde gönüllü üyelerce yapılmaktadır. Elazığ halk oyunları, yöre halkının tarihini, geleneklerini ve yaşam biçimini yansıtır. Bu oyunlar sayesinde bölgenin kültürel kimliği korunur ve sonraki nesillere aktarılır Halk oyunları, topluluk içinde birlik ve beraberliği teşvik eder. Düğünler, bayramlar ve diğer özel günlerde oynanan oyunlar, insanların bir araya gelmesini ve sosyal bağların güçlenmesini sağlar. Halk oyunları, Elazığ'a özgü müziklerin ve halk çalgılarının kullanılmasını destekler. Çayda Çıra, Halay gibi oyunlarda kullanılan melodiler ve ritimler, bölgenin müzikal mirasının yaşamasına katkı sağlar. Elazığ halk oyunları, yerli ve yabancı turistlerin ilgisini çeker. Festivallerde veya kültürel etkinliklerde sergilenen oyunlar, bölgenin tanıtımına ve turizm gelirlerine katkıda bulunur.

Halk oyunları, "Ait olduğu toplumun kültür değerlerini yansıtan; bir olayı, bir sevinci, bir üzüntüyü ifade eden; kökeni din ve büyü ile ilgili (majik ve kültik) olan; müzikli (bir müzik aleti eşliğinde veya müzik aleti olmaksızın, el, ayak gibi organlarla tempo tutarak) olarak, tek kişi veya gruplar halinde icra edilen; ölçülü ve düzenli hareketlerdir" (Eroğlu, 1999: 33). Halk oyunları, gençlere kültürlerini tanıma ve değerlerini sahiplenme fırsatı sunar. Okullarda ve halk eğitim merkezlerinde öğretilmesi, kültürel bilinçlenmeyi artırır. Elazığ halk oyunları, estetik duruşu, ritmik yapısı ve özgün figürleriyle sanatın farklı bir dalını temsil eder. Bu da kültürel zenginliği artırır. Yörede oynanan oyunlardan kadınlar tarafından kendi aralarında eğlencelerde ve düğünlerde oynadıkları oyunlar yöre halkı tarafından oda oyunları olarak adlandırılmaktadır. Bu oyunlara örnek olarak Çayda Çıra, Güvercin, Sudan Geçirme, İsfahan, Çikçiko, Şeve Kıрма,...vb gibi oyunlar gösterilmektedir. Bu oyunlar 12 içerisinde Çayda Çıra, Güvercin ve Sudan Geçirme oyunları erkeklerin oynadıkları oyunlar içerisinde yer almaktadır. Genellikle erkekler tarafından açık havalarda oynanan oyunlar yöre halkı tarafından meydan oyunları olarak adlandırılmaktadır. Meydan oyunlarına örnek olarak Halay, Keçike (Köçekçe), Ağırılama (Ağır Halay), Çepik, Temir Ağa, ...vb gibi oyunlar gösterilebilir. Bunlara ek olarak Deve oyunu, Pisik oyunu gibi oyunlar da erkekler tarafından meydana dramatik ve seyirlik oyunlara örnek olarak gösterilebilir (Sivrikaya, 2002: 28). Harput ve yakın köylerinde taassup sebebiyle kadınlar tarafından meydan oyunları oynanmamaktadır. Fakat bazı Alevî köylerinde erkekler ve kadınların birlikte, yan yana bir şekilde meydana oyun oynadıkları görülmektedir. Ermenilerde de kadınlar ve erkeklerin Harput bölgesinden

sürülmeden öncesinde bulundukları mahallelerde ve köylerde birlikte meydan oyunları oynadıkları bilinmektedir. (Sivrikaya, 2002: 28)

2. Bulgular ve Yorum

Eftud, Kurulduğu 1947 yılından günümüze kadar varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Yöresel müzik ve Halk oyunlarına önem veren bu kuruluş günümüze kadar birçok faaliyetlerde bulunup bölge müzik kültürünün tanıtımında önemli bir rol üstlenmiştir. Yöre Halk oyunlarının eğitiminin yansısı günümüzde Bağlama, Klarnet, Ud, Cümbüş, Kanun, Keman gibi Türk Müziği'nin ve kürsübaşı'nın temel çalgılarının eğitimi verilmeye devam edilmektedir. Türk müziğinin usta çırak eğitim sistemine sadık kalınarak genç bireylerin Harput müzik ve sanat kültürünü en doğru şekilde öğrenmeyi hedefleyen bir eğitim sistemiyle gelecek nesillere aktarımı hedeflenmiştir. Derneğin kurulumunda büyük emekleri olan ve Elazığ kültürüne gerek halk oyunları gerekse türkü derlemeleri ile katkı sağlayan Fikret Memişoğlu olmuştur. Yaşamı boyunca Harput'un tarihsel sürecini ve bu sürecin halk oyunları ile müziğine olan etkilerini inceleyerek günümüze kadar Harput türküleri, güfte, makam, maniler destanlar, ilahiler vb. Harput'un milli değerleri olan yapıları köy köy gezerek bilir kişilerden kayıt alıp notaya alarak gerek makalelerinde gerekse 1962-1967 yılları arasında 36 sayılı fikir ve sanat yayını olan "Yeni Fırat" dergisinde yayınlamıştır. O yıllarda başkanlığını yaptığı eftud 'ta bu değerlerin yeni nesillere doğru aktarımı için büyük emekler vermiştir.

Fikret Memişoğlu'nun yapmış olduğu eserden bazılarını şöyle sıralayabiliriz; Harput Halk bilgileri, Harput divanı, Harput Ahengi. Derlemeleri ise; Pencereden Bir Taş Geldi (Mamoş), Telgrafın Tellerini Arşınlamalı, Yemen Türküsü, İndim Yârin Bahçesine, Odasına Vardım Kahve Pişirir, Köğengin Elllerinde, Bir Şuh-i Sitemkâr Yine Saldı gibi yöre kültürünün birçok eserlerinin günümüze kadar ulaşmasına katkı sağlamıştır. (URL 1)



Resim 1: Fikret Memişoğlu⁴

Eftud Kurulduğu günden günümüze kadar dernek bünyesinde birçok kişi başkanlık yapmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Türker Eroğlu şu ifadeleri kullanmıştır; "Hatırimda kaldığı ve arkadaşlarımdan öğrendiğim kadarıyla, ilk kuruluşundan itibaren bu dernekte Fikret MEMİŞOĞLU, Fikret EK, İlyas Bulut, Zülfü BİRCAN, Halit YILAYAZ, Mustafa YALÇIN, Mehmet TOPAL, Hüsamettin KAYA ve Bünyamin EROĞLU Başkanlık yapmıştır. Bünyamin EROĞLU'ndan sonra bayrağı şimdiki Başkanımız Ziyaddin AKGÜNEŞ almıştır" (URL 2)

3. Elazığ-Harput Folklor Turizm ve Gençlik Spor Kulübü Derneği Başkanı ile Yapılan Kişisel Görüşmedeki Bulgular

3.1. Kuruluşu

⁴ Eftud dernek arşivinden alınmıştır (16.12.2023)

Dernek, Fikret Memişoğlu ve beş arkadaşıyla birlikte 1947 yılında Elazığ Kültür Derneği olarak kurulmuştur. 1968 yılına kadar Eftud, Elazığ Kültür Derneği olarak adını sürdürmüştür. Fikret Memişoğlu'nun 1968 yılında ölümünden sonra dernek, bu yıldan sonra Elazığ Kültür Derneği kapatılıp kurum halkevleri olarak varlığını devam ettirmiştir. 1980 yılında Türkiye'nin belirli bölgelerinde halkevleri kapatılması nedeniyle 1980 yılının Temmuz ayına kadar ismi Eftud olarak devam etmiştir.

3.2. Amacı

Derneğin amacı bölgenin halk oyunları ve yöre müziğini korumak derneğin kalkınmasının sağlamak ayrıca dernek üyelerinin çevre köy ve ilçelerde yöre halkına maddi manevi desteklerde bulunmasını sağlamaktır.

3.3. Fasil ve Dinletiler

Derneğin kuruluşundan bugüne kadar özellikle perşembe akşamları dernek üyeleri ve dışarıdan gelen katılımcılarla birlikte çeşitli dinletiler vermektedir. Dernek başkanı Ziyaddin Akgüneş yapılan kürsübaşı etkinliklerinde sadece dernek üyelerinin değil üye olmayan kişilerin de katılım sağlayabileceğini belirtmiştir. Eftud 'un üyelerinden olan Enver Demirbağ, Paşa Demirbağ, Bünyamin Eroğlu gibi yöre müziğinin önemli isimleri derneğin kürsübaşı etkinliklerinde etkin rol almışlardır. Harput müziğinin tanıtılmasında ve gelişiminde etkili olan bu kişiler halkın derneğe olan ilgilerinin artmasına katkıda bulunmuşlardır.



Resim 2: Eftud Kürsübaşı Dinleti⁵

3.4. İdari Yapılanma

Yönetim kurulu Başkan, Başkan Yardımcısı, Muhasebe Sekreteri, yedi asil üye, yedi yedek üye, üç denetleme kurulu asil üye ve üç denetleme kurulu yedek üyelerden oluşmaktadır. Asil ve yedek üyelerin isimleri tabloda belirtilmiştir.

Tablo 1: Derneğin İdari Yapılanması

Yönetim Kurulu Asil Üye	Yönetim Kurulu Yedek Üye
Ziyaddin Akgüneş	Hasan Doğan
Köksal Kaymaz	Şener Cengiz
Yüksel Baykara	Kenan Kaya
Özkan Türkay	Emre Akarsu
Önder Canpolat	Burak Şahin
İ.Ethem Kamışlıoğlu	Sefer Nacar
Şükrü Güngördü	Hayrullah Kara
Denetleme Kurulu Asil Üye	Denetleme kurulu Yedek Üye
Baki Ayaz	Harun Arıkan
Fethi Ahmet Şimşek	Hükmü Çoştur
Vedat Çelik	Talat Aksar

⁵ Eftud dernek arşivinden alınmıştır (16.12.2023)

3.5. Enstrüman Kursları

Günümüzde aktif olarak dernek bünyesinde Cümbüş, Ud, Bağlama, Keman, Klarnet enstrüman derslerinin yanı sıra Halk Oyunları dersleri verilmektedir.

3.6. Ödüller

Dernek 1960 yılında İngiltere'nin Llangollen şehrinde BBC tarafından yapılan halk oyunları yarışmasında dünya birinciliğini almıştır. Ayrıca yine aynı yılda Japonya'da yapılan halk oyunları yarışmasında dünya üçüncülüğünü almıştır. 1993 yılında Türkiye geneli yapılan halk oyunları yarışmasında Türkiye ikinciliğini almıştır. Dernek bu ödüllerin haricinde de birçok ödül almıştır.



Resim 3: Elazığ-Harput Folklor Turizm ve Gençlik Spor Kulübü Derneğinin aldığı ödüllerden bazıları

4. Elazığ-Harput Folklor Turizm ve Gençlik Spor Kulübü Derneği Tarafından Gerçekleştirilen Sanat Odaklı Etkinlikler

Tablo 2: Dernek Tarafından Gerçekleştirilen Sanat Odaklı Etkinlikler

Konserler ve Etkinlik Adları
1)Elazığ Belediyesi Yaz Şenlikleri Konserleri.
2) Aşıklar Dinletisi. (1988)
3)Uluslararası Hazar Şiir Akşamları.
4)17 Kasım Atatürk'ün Elâzığ'a gelişi Yıldönümü etkinlikleri.
5)Harput Musikisi Yıldızını Arıyor.
6) Fırat Tv, Kanal 23 27 Temmuz Yaz Konseri. (2019)
7)Kayıp Harput Türküleri Konseri.
8) Tiyatro Gösterisi Şair Evlenmesi. (1986)
9)Tgrt Tv İzzeti İkram Programı. (1996)
10) Trt 1 Azar 90 Müzik Programı.
11) Paşa Demirbağ Vefa Programı.

Yukarıdaki tabloda da izlendiği gibi Dernek, kurulduğu günden itibaren sanat odaklı birçok proje gerçekleştirmiştir. Bu konser ve etkinliklerin en önemlilerinden biri Harput müziğinde büyük ölçüde müzik birikimine sahip olan Paşa Demirbağ için düzenlenen 80. Sanat yılı vefa konseridir. Yörenin müzik kültürünü yeni nesillere aktarmak ve bu kültürü yaşatmak amacıyla Dernek bünyesinde 7 yıl boyunca "Harput Musikisi Yıldızını Arıyor" adı altında yarışmalar yapılmıştır. Dernek sanatsal aktiviteleri sadece müzikle kalmayıp 1986 yılında tamamı dernek üyelerinden oluşan bir ekiple İbrahim Şinasi Bey'e ait Şair Evlenmesi tiyatro oyununu sergilemişlerdir.



Resim 4: Elazığ-Harput Folklor Turizm ve Gençlik Spor Kulübü Derneğinin Başkanı Ziyaddin Akgüneş ile Yapılan Görüşme

5. Sonuç ve Öneriler

Eftud'un Harput müzik kültürünün yaygınlaşması, korunması ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. Yörede oynanan oyunlardan kadınlar tarafından kendi aralarında eğlencelerde ve düşünlerde oynadıkları oyunlara yöre halkının oda oyunları dediği, bu oyunlara örnek olarak Çayda Çıra, Güvercin, Sudan Geçirme, İsfahan, Çikçiko, Şeve Kıрма,...vb gibi oyunların gösterilebileceği, genellikle erkekler tarafından açık havalarda oynanan oyunların yöre halkı tarafından meydan oyunları olarak adlandırıldığı, meydan oyunlarına örnek olarak Halay, Keçike (Köçekçe), Ağırılama (Ağır Halay), Çepik, Temir Ağa, ...vb gibi oyunlar gösterilebileceği, Harput ve yakın köylerinde taassup sebebiyle kadınlar tarafından meydan oyunlarının oynanmadığı gözlemlenmiştir.

Dernek her ne kadar bazı faaliyetlerini sürdürse de eksikliklerinin giderilmesi halinde yöre halkına daha fazla katkı sunacaktır. Sivil toplum kuruluşları ve özellikle İl Valiliği ile Elazığ belediyesinin destekleriyle daha etkin faaliyetlerde bulunabilecektir. Derneğin gelecekte varlığını devam ettirebilmesi yöre kültür ve müziğini devam ettirebilmesi için maddi giderlerinin (aidat, yöresel halk oyunları kıyafeti, enstrüman vb.) sağlanması gerekmektedir. Derneğin daha fazla bireylere ulaşabilmesi için ilgili kuruluşların konser, tanıtım etkinlikleri, yarışmalar, TV programları gibi çeşitli etkinliklere destek vermesi ayrıca dernekte görev yapan eğitimlere ödenek sağlanması kurumun geleceği açısından önem teşkil etmektedir.

Günümüz teknolojisine uygunluğu bakımından derneğe ait çeşitli sosyal medya sayfalarının geliştirilerek daha fazla kitleye ulaşılması sağlanabilir. Ayrıca derneğe ait web sayfası oluşturularak dernek etkinliklerinin il dışı ve yurt dışında yaşayanlar ile paylaşılması, derneğin gelişimi için önem arz etmektedir.

Kaynakça

- AKIŞ, Selami (2019). Elazığ Halk Oyunları Üzerine Bir İnceleme, 3. Uluslararası Dergi Karadeniz Sosyal Bilimler Sempozyumu, Azerbaycan.
- BAYKURT, Şerif (1995). Anadolu Kültürleri ve Türk Halk Dansları, Yeni Doğu Matbaası, Ankara.
- EROĞLU, Türker (1989). Harput Müziğinin Türk Müziği İçindeki Yeri, Milli Folklor Dergisi, 1(2).
- EROĞLU, Türker (1999). Halk Oyunları El Kitabı, İstanbul.
- KARKIN, A. Metin, İMİK, Ünal (2010). Harput Müzik Kültürü, No. 1–6, Sanat Dergisi.
- MEMİŞOĞLU, Fikret (1988). Harput Ahengi, Ankara.
- SİVRİKAYA, Sabahatin (2002). Notalarıyla Elazığ yöresi Halk Oyunlarının Müzikleri, İstanbul.
- TANYOL, Cahit (1961). Türk Kültüründe Oyunun Önemi, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, Cilt; 7, sayı; 146, Ankara.

Görüşme Yapılan Kişiler

Ziyaddin AKGÜNEŞ, Elâzığ-Harput Folklor Turizm ve Gençlik Spor Kulübü Derneği Başkanı, 16.11.2023, Elazığ.

İnternet Kaynakları

URL 1: https://web.firat.edu.tr/harput/fikret_memisoglu.html (10.01.2024)

URL 2: <https://www.turangazetesi.net/elazig-harputun-kultur-alperenler> (10.01.2024)

MÜZİK MÜZELERİNDEKİ ENSTRÜMANLARIN ESTETİK DEĞERLENDİRMESİ

Fatih BİNGÖL*¹

ÖZET

Bu çalışma, Türkiye'deki müzik müzelerine ilişkin mevcut literatür taranarak genel bir değerlendirmeyi içermektedir. Araştırmanın amacı, müzik enstrümanlarının biçimsel yapısını sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri bağlamında ele alınıp değerlendirmektir. Araştırma betimsel yöntem ve tarama modeli ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmada, Türkiye'deki mevcut müzik müzelerine yönelik genel bir literatür taraması yapıldığı, sergilenen enstrümanlara yönelik genel bilgiler verildiği ve müzik enstrümanlarının estetik yönlerine bakılmasının gerekliliği önerildiği için önem taşımaktadır. Ülkemizde müzik müzeleri nitelik ve nicelik açısından oldukça kapsamlıdır. İstanbul, Bursa, Malatya, İzmir ve Afyon'da yer alan müzik müzelerine kısaca değinilmesinin ardından araştırmada Afyon Kocatepe Üniversitesi (AKÜ) İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi'nde sergilenen müzik enstrümanlarının estetik bağlamda incelenmesine odaklanılmıştır. Araştırmacı tarafından müzede çekilen fotoğraflar arasından rastgele seçilen enstrümanlar, yalnızca işlevsel nesneler olarak değil, aynı zamanda kültürel aktarımın taşıyıcıları ve sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri çerçevesinde değerlendirilen görsel nesneler olarak ele alınmıştır. Çalışma kapsamında, bu çalgılar biçimsel estetik kriterler doğrultusunda analiz edilerek, müziksel nesnelerin kültürel temsil ve görsel sanatlar eksenindeki yeri sorgulanmıştır. Bu bağlamda, müzede yer alan enstrümanların sanat ve tasarım disiplinleriyle olan ilişkileri ortaya konulmuş, disiplinlerarası bir bakış açısıyla estetik değer taşıyan kültürel objeler olarak müzik aletlerinin çok katmanlı anlam dünyasına odaklanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Müzik Müzeleri, Enstrüman, Estetik Değer

AESTHETIC EVALUATION OF INSTRUMENTS IN MUSIC MUSEUMS

ABSTRACT

This study includes a general evaluation by scanning the existing literature on music museums in Türkiye. The aim of the research is to evaluate the formal structure of musical instruments in the context of artistic organization elements and principles. The research was carried out with descriptive method and scanning model. The study is important because it provides a general literature review of existing music museums in Turkey, provides general information about the instruments exhibited and suggests the necessity of looking at the aesthetic aspects of musical instruments. Music museums in our country are quite comprehensive in terms of quality and quantity. After briefly mentioning the music museums in Istanbul, Bursa, Malatya, Izmir and Afyon, the study focuses on the examination of musical instruments exhibited in the Afyon Kocatepe University (AKÜ) İbrahim Alimoğlu Music Museum in an aesthetic context. The instruments randomly selected from the photographs taken by the researcher in the museum were considered not only as functional objects but also as visual objects evaluated within the framework of cultural transmission and artistic organization elements and principles. Within the scope of the study, these instruments were analyzed in line with formal aesthetic criteria and the place of musical objects in the axis of cultural representation and visual arts was questioned. In this context, the relationships between the instruments in the museum and the disciplines of art and design were revealed, and the multi-layered world of meaning of musical instruments as cultural objects with aesthetic value was focused on from an interdisciplinary perspective.

Keywords: Music, Music Museums, Instrument, Aesthetic Value

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara., Sorumlu Yazar E-posta: fa_bingol@hotmail.com, DOI: 10.22252/ijca.1689639.

1. Giriş

Müzik, kültürler arası diyaloglar oluşturabilen, eşsiz bağlantılar ağıdır. İnsanlık tarihinin en eski ve evrensel formlarından biri olarak müzik, duygu ve düşüncelerin derin ifadesinde önemli bir anlatım/aktarım aracı olarak belirmektedir. Zaman içerisinde müzik biçimleri değişiklik göstermekle birlikte, farklı enstrümanlarla çok çeşitli sesler evrimsel olarak müziğin serüvenini şekillendirmiştir. Enstrüman; Çalgı (Url 1), insanlığın geçmişinden günümüze kültürel bir aktarım aracı olmuş, aynı zamanda toplumların tarihsel, sosyo-ekonomik ve teknolojik gelişmelerinin yansıması olarak dikkat çekmiştir.

Károlyi'ye (1999: 9) göre, evrenin ya da dünyanın var oluşunun başlangıcında, sessizliğin hüküm sürdüğü varsayılabilir. Bu sessizlik, hareketin ve dolayısıyla herhangi bir titreşimin yokluğundan kaynaklanıyordu. Hareket, dünyanın yaratılışına eşlik eden en temel yapı taşı olabilir. Bu bağlamda, müziğin ilkel toplumlar için yaşam ve ölüm arasında büyümlü bir etkiye sahip olması, belki de bu başlangıçtaki hareket ve titreşimle ilişkilidir. Müzik, zaman içerisinde farklı biçimlerde varlık göstermiş olsa da, soyut anlamını hiçbir zaman kaybetmemiştir. Fubini'ye (2006) göre, müzikle ilgili düşünceler yüzyıllar boyunca gelişmiş ve bu düşünceler, kaçınılmaz olarak, hem müzik tarihinin kendisiyle hem de müziği araştıran diğer disiplinlerle, örneğin matematik, psikoloji, akustik fizik, felsefe, estetik, müzik sosyolojisi, dilbilim gibi alanlarla iç içe geçmiştir. Bu sebeple, bu karmaşık yapıda kaybolmak kolay olsa da, müziğin bir şekilde ilgiyi üzerine çekmiş olması, onun çok yönlü ve çok boyutlu bir gerçeklik olduğunu, dolayısıyla farklı perspektiflerden incelenebileceğini göstermektedir. Müzikal dil, sözlü dil ile karşılaştırıldığında, tercüme edilemeyen temel bir özelliğe sahiptir. Notalar ve sesler, kelimeler gibi anlam taşıyan işaretler değildir; bu nedenle, ne başka bir dile ne de başka bir müzikal dile çevrilemezler. Herkes tarafından anlaşılabilen, benzersiz bir dil olarak varlıklarını sürdürürler (Çuhadar, 2016: 218, 219).

Müzik enstrümanları, kültürel bir araç olarak müzikte önemli bir yere sahiptir. Arkeolojik ve tarihi birçok müzik aletinin hammaddesi olarak ahşap kullanılmıştır. Ancak, müzik aletlerinin akustik gereksinimleri olan belirli parçaları mekanik özelliklere ihtiyaç duymaktadır. Bu yüzden müzik aletleri çoğunlukla kompozit yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Yıldırım Altun, 2020: 8). Geçmişten günümüze kadar toplumsal koşullar dikkate alındığında farklı malzemelerden elde edilen çok çeşitli çalgıların geliştirildiği ve bu enstrümanların yalnızca ses olarak yansıması değil aynı zamanda birer kültürel aktarım aracı olduğu da görsel biçimlerinden anlaşılmaktadır. Tıpkı sanat eseri gibi, her bir enstrüman ait olduğu çağa özgü teknolojik, kültürel ve estetik anlayışları yansıtmakta ve müziğin böylelikle tarihsel gelişimini de gözler önüne sermektedir. Bu enstrümanlar, müziğin sessel bir sanat dalı olmasının yanı sıra adeta görsel sanatlarla da dokunduğunun bir işareti olarak belirmektedir. Müzik enstrümanları, duyguları ve düşünceleri etkili seslerle dışavururken, görsel sanatlarla dokunmakta ve estetik değerleri ile kültürel öğelerin yansıtıldığı özgün biçimlere dönüşmektedir. Taşınır kültür varlıkları içerisinde yer alan ahşap müzik aletleri (Yıldırım Altun, 2021: 39), özgün nitelikleri ve sınırlı sayıda örneğe sahip olmaları nedeniyle nadir eser grubu içerisinde değerlendirilmektedir. Bu anlamda kültürel mirasın korunması açısından müzik müzelerinin oldukça önemli bir işlevi bulunmaktadır. Böylesine kapsamlı müzik enstrümanlarının geleceğe, nesilden nesile aktarımında müzik müzeleri gerekli donanımları ile kapsayıcı, etkileşimli alanlar oluşturabilmekte ve özellikle dijital teknolojilerin devreye girmesiyle geçmiş dönemlerin ruhsal etkilerini günümüze ulaştırabilmektedir.

Müzik müzeleri, müzik tarihinin gelişim sürecine kapsamlı bir perspektif sunarak, müziğin evrimini belgeleyen ve kültürel belleği yaşatan önemli kurumlardır. Bu müzelerde sergilenen enstrümanlar, ziyaretçilere yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda müziğin tarihsel bağlamı, teknolojik gelişmelerin müzik üzerindeki etkileri ve farklı toplumların müziğe yaklaşımı hakkında da anlamlı bilgiler sunmaktadır. Her bir enstrüman, ait olduğu dönemin sosyal, kültürel ve sanatsal özelliklerini yansıtan bir belge niteliğindedir. Bu bağlamda enstrümanların sunduğu ayrıntılar, müziğin bir ifade biçimi olarak zaman içerisindeki dönüşümünü, farklı coğrafyalarda kazandığı çeşitliliği ve sanatsal bir forma evrilme sürecini gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla müzik müzeleri, müzikseverler, akademisyenler ve eğitimciler için yalnızca birer bilgi kaynağı değil; aynı zamanda müziğin kültürel ve bilimsel değerini görünür kılan önemli kültürel miras alanlarıdır. Bu çalışma, müzik müzelerinde sergilenen enstrümanlar aracılığıyla müzik tarihinin dönüşümünü sergilerken aynı zamanda enstrümanların kültürel, sanatsal olarak biçimsel olarak yansıttıkları estetik değerleri de değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Bu anlamda makale, müzik müzelerinde yer alan enstrümanların tarihsel ve kültürel önemini ele alarak, sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri bağlamında estetik değerlerini incelemeyi amaçlamaktadır.

2. Yöntem

Bu araştırma, betimsel yöntem ve tarama modeline dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında internette tez arama merkezleri ve ulusal ya da uluslararası hakemli dergiler, üniversite kütüphanelerindeki ilgili ulusal kaynaklar taranarak veriler toplanmış ve elde edilen bulgular üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır. Araştırmada belirlenen müze, random yoluyla seçilmiştir. Makale, Türkiye'deki müzik müzeleriyle ilgili mevcut literatürün taranmasıyla başlayıp, Afyon Kocatepe Üniversitesi (AKÜ) İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesindeki müzik enstrümanlarına odaklanmıştır. Müzede araştırmacı tarafından çekilen fotoğraflardan rastgele seçimler yapılmış ve kültürel birer aktarım aracı niteliği de gören bu enstrümanlar sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri ışığında incelenmiştir. Bu enstrümanlar, random seçilen çalgılar üzerinden estetik değer bakımından biçimsel bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

3. Müzik Müzeleri

Dünya genelinde müzecilik tarihi incelendiğinde, müzelerin işlevleri ve içerikleri doğrultusunda sınıflandırıldığı ve her birine özgü adlar verildiği görülmektedir. Bu müzelerin ortak paydası, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında bilişsel ve duygusal bağlar kurarak, nesneler aracılığıyla insanlara bir deneyim sunmak; bilgi birikimini toplamak ve korumak; benzerlikleri ve farklılıkları sergilemek; estetik değer ve zevk yaratmak; ayrıca eğitsel ve kültürel aktarım sağlamak olarak açıklanabilir. Müzik müzeleri sayıca az olmakla birlikte, bazıları yalnızca müzik aletlerini sergilerken, diğerlerinde müziğe dair farklı nesnelerin de yer aldığı söylenebilir. Bu tür müzeler, müzik tarihini, müzik bilimi alanındaki gelişmeleri, müzik eğitimi ve müzikle ilgili estetik anlayışları aydınlatmaya yönelik koleksiyonlar, donanımlar ve sunum imkanları sunmaktadır. Müzelerin kültürel ve bilimsel birikimi toplumla buluşturma amacı güttüğü zaman, onların eğitsel işlevleri daha da önem kazanmaktadır. Çünkü bilginin yalnızca aktarılması değil, eğitim yoluyla işlenmesiyle anlam kazandığı göz önünde bulundurulduğunda, eğitsel işlev müzelerin en önemli amaçları arasında yer almaktadır (Öztürk, 2017: 116).

Kültür Bakanlığı bünyesinde görev yapan Etnomüzikolog Oğuz Elbaş, Türkiye'deki müzik müzelerinin kuruluş sürecini, 1994 yılında Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktar ile başlattıkları bir girişim olarak tanımlamaktadır. Elbaş'ın aktardığına göre, bu sürecin önemli bir dönüm noktası, 21 Ağustos 1998 tarihli ve 004047 sayılı Kültür Bakanlığı makam onayıyla gerçekleşmiştir. Bu onay sonrasında, müzik müzesi yapılandırma kurulu oluşturulmuş; Prof. Dr. Yalçın Tura, Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktar, Dr. İ. Lütfi Erol ve Oğuz Elbaş kurulda görev almak üzere yetkilendirilmiştir. Müzik Müzesi Projesi, ilgili dönemde bakanlar, başbakan ve cumhurbaşkanının onayıyla Resmî Gazete'de yayımlanarak 31 Temmuz 2006 tarihinde resmî olarak da kuruluş sürecini tamamlamıştır. Her ne kadar bu tarih itibarıyla müze henüz fiilen faaliyete geçmemiş olsa da, projenin kurumsal zemini bu kararlarla birlikte resmen oluşturulmuştur (Elbaş, 2017'den akt: Öztürk, 2017: 121).

Nilüfer Belediyesi D. Hüseyin Parkan Sanlıkol Müzik Enstrümanları Müzesi'nde (Bursa), Dr. Hüseyin Parkan Sanlıkol'un bireysel çabalarıyla yıllar içinde oluşturduğu enstrüman koleksiyonu, Nilüfer Belediyesi'nin kültürel değerleri yaşatma ve bunları geleceğe taşıma yönündeki vizyonu ile buluşmuştur. Bu anlamlı birliktelik, bir müze kurulması düşüncesini doğurmuş ve uzun süredir var olan bir düşün, somut bir projeye dönüşerek hayata geçirilmiştir. Farklı kültürlerle ait enstrümanları kıtalar arası bir yolculuk ekseninde izleyiciyle buluşturan bu müze, enstrümanları coğrafi kökenlerine değil, dünya üzerindeki yayılımlarına göre sınıflandırmaktadır. Ziyaretçilerine 13 ada etrafında kurgulanan özgün bir müzikal coğrafya sunan bu yapı, Türkiye'nin kültürel çeşitliliği ile koleksiyonun zengin içeriği göz önünde bulundurularak, Türkiye adasını merkeze yerleştirmiş ve bu yönüyle genel sınıflandırma anlayışında anlamlı bir istisna yaratmıştır. Her bir adanın aynı zamanda bir sahne niteliği taşıdığı bu müze kurgusunda, ışığın farklı tonlarıyla yaratılan atmosfer, enstrümanlarla kurulan görsel ve duysal etkileşimi daha da derinleştirmektedir (Url 2).

Sergilenen enstrümanlara ilişkin bilgilendirici metinlerde, geleneksel kalıplar ve egzotikleştirici anlatımlardan uzak durularak, her bölgenin kendine özgü kültürel birikimi ve müzikal değeri ön plana çıkarılmaktadır. Müzenin kavramsal altyapısı, ziyaretçilere dünya üzerindeki müzik enstrümanları ile müzikal gelenekler hakkında bilgi sunmayı amaçlamakta; bu doğrultuda evrensel kültürel mirasın zenginliğini görünür kılarak müzikle daha derinlikli bir bağ kurulmasına zemin hazırlamaktadır. Ayrıca müze, enstrümanların kendi otantik bağlamlarında nasıl seslendiklerini interaktif bir şekilde deneyimleme olanağı sağlayan teknolojik bir altyapıya da sahiptir.

Farklı disiplinlerle etkileşim içerisinde kurgulanan süreli sergiler, dinletiler ve atölye çalışmaları gibi etkinliklerle şekillenen çok katmanlı ve dinamik yapı, müzenin temel işleyişine izleyici merkezli bir yön kazandırmaktadır. Kültürlerarası bir etkileşim alanı oluşturma misyonunu da üstlenen Nilüfer Belediyesi Dr. Hüseyin Parkan Sanlıkol Müzik Enstrümanları Müzesi, çağdaş müzecilik anlayışını temel alan çoğulcu ve yenilikçi yaklaşımıyla, kentte müzecilik alanında nitelikli bir açılım sunmakta ve bu alanda yeni bir dönemin kapılarını aralamaktadır (Url 2). Müzede Güneydoğu Asya-Avustralya, Uzak Doğu, Orta Asya, Güney Asya, Rusya-Kafkaslar-Balkanlar, Orta Doğu-Kıbrıs, Afrika, Karayipler, Güney Amerika, Kuzey Amerika, Avrupa, Türkiye bölgelerine ait çeşitli enstrümanlar ve bilgiler yer almaktadır (Url 3).

Sanat müzeleri kapsamında değerlendirilen müzik müzeleri, müzik kültürüne ait tarihsel değeri haiz nesne ve belgelerin toplanması, korunması, saklanması, araştırılması ve sergilenmesini amaçlayan; bu yönüyle kamusal sorumluluk üstlenen kurumsal yapılardır. Bu tür müzeler genel olarak iki temel başlık altında sınıflandırılabilir: Bireysel olarak bir besteciye ya da icracıya adanmış “anıtsal” müzik müzeleri ve enstrüman koleksiyonlarına odaklanan çalgı müzeleri. Müzik müzelerinde; çalgılar, müziğe ilişkin yazılı kaynaklar, süreli ve süresiz yayınlar, arşiv niteliği taşıyan el yazmaları, basılı nota örnekleri ve çeşitli ses kayıtları gibi materyaller sergilenmektedir (Tokay, 2022: 111-112).

Türkiye’den uluslararası kataloglara ve *Encyclopaedia Britannica* gibi referans niteliğindeki kaynaklara girmiş ilk müze, Topkapı Sarayı Külliyesi içerisinde yer alan Aynalıkavak Müzesi’dir. Osmanlı mimarisinin geleneksel üslubunu yansıtan Aynalıkavak Kasrı’nda konumlanan bu müzenin kuruluş fikri, Sultan II. Abdülhamid’in torunlarından Gevheri Osmanoğlu’nun öncülüğünde gündeme gelmiştir. 1984 yılında Osmanoğlu Ailesi’nin varisleri, kasrın bir bölümünde sergilenmek üzere çalgılar, notalar, taş plaklar ve benzeri müzikle ilişkili objelerden oluşan özel koleksiyonlarını bağışlamıştır. Bu gelişmenin ardından, hem besteci kimliği hem de müziğe verdiği destekle tanınan III. Selim’in bir dönem yaşadığı bu yapının müzik müzesi işlevi kazanması yönünde somut adımlar atılmıştır. Gevheri Osmanoğlu’nun koleksiyonunun yanı sıra, zamanla farklı koleksiyonerlere ve müzisyenlere ait çeşitli enstrümanlar da müzeye kazandırılmıştır. Ayrıca İstanbul Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu’nda yer alan müzik aletlerinin bir bölümü de Aynalıkavak Kasrı Koleksiyonu’na dâhil edilmiştir. Günümüzde müze envanterinde 65 adet çalgı, 200’ün üzerinde taş plak, çok sayıda nota ve basılı müzik eseri yer almaktadır (Milli saraylar, t.y.’den akt: Tokay, 2022: 116).

Radyo Gramofon Müzesi, Malatya il merkezinde, İnönü Mahallesi’nde yer alan Sanat Sokağı üzerinde konumlanmaktadır. Müze, 2018 yılında Malatya Büyükşehir Belediyesi tarafından, Baki Tamer Selçuk’un danışmanlığında kurulmuştur. Sergileme anlayışıyla ziyaretçilerini nostaljik bir yolculuğa davet eden müze, geçmişten günümüze iletişim teknolojilerinin dönüşümünü gözler önüne sermektedir. İki katlı bir yapı içerisinde düzenlenen müzede, her iki katta da radyo, gramofon, plakçalar ve mikrofonlardan oluşan çeşitli objeler sergilenmektedir. Koleksiyonda yer alan eserler, Türkiye’nin farklı bölgelerinden temin edilerek, koleksiyonerlerden ya da müzayedeler aracılığıyla satın alınmak suretiyle müzeye kazandırılmıştır. Müzenin en dikkat çekici unsurlarını ise radyolar oluşturmaktadır. Bu radyolar, ilk ortaya çıktıkları dönemden günümüze kadar geçen süreçte yaşadıkları biçimsel ve işlevsel dönüşümleri belgeleyen örneklerle temsil edilmekte ve bu teknolojik evrimi ziyaretçilere görsel bir bağlamda sunmaktadır. Müzenin girişinden itibaren ziyaretçiyi geçmişten günümüze uzanan bir zaman yolculuğu karşılamaktadır. Giriş bölümünde plaklardan yükselen müzik eşliğinde eserleri inceleme imkânı sunulmakta, bu sayede ziyaretçiler mekâna nostaljik bir atmosfer içerisinde dâhil olmaktadır. Müze, yalnızca sergilediği objelerle nostaljik bir deneyim sunmakla kalmamakta; aynı zamanda radyo ve gramofon gibi kitlesel iletişim araçlarının tarihsel süreç içerisindeki gelişim ve dönüşümünü de aktarma işlevi üstlenmektedir. Her iki katta yer alan koleksiyon parçaları, müzik tarihinin yanı sıra kitle iletişim araçlarının evrimsel sürecini de yansıtarak, bu alandaki kültürel ve teknolojik dönüşümlere dair kapsamlı bir sergileme anlayışı ortaya koymaktadır (Engin, 2023: 288, 296).

İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı (İKSEV) tarafından 25 Mayıs 2011 tarihinde kurulan MÜZİKSEV, İzmir kentinde hem kültürel mirasın korunmasına hem de müzik eğitiminin desteklenmesine yönelik önemli bir girişim olarak hayata geçirilmiştir. Kent turizmine katkı sağlamanın yanı sıra özellikle genç kuşaklara yönelik eğitim faaliyetlerinin gerçekleştirilebildiği bu merkez, bünyesinde barındırdığı geleneksel saz koleksiyonu, ses arşivi ve giderek zenginleşen nota kütüphanesiyle Türkiye’de türünün öncülerindendir. MÜZİKSEV, yalnızca müzik alanında değil, aynı zamanda İzmir’in tarihî dokusunun korunmasına yönelik misyonuyla da dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda, Atatürk Caddesi No: 458 Alsancak adresinde yer alan ve kentin kültürel belleğinde önemli bir yer tutan bir “Alsancak Evi” restore edilerek kültür-sanat yaşamına kazandırılmıştır. İzmir Kalkınma Ajansı’nın sağladığı mali destekle düzenlemeleri tamamlanan MÜZİKSEV’de, Güner Özkan tarafından bağışlanan geleneksel Türk sazları sergilenmekte; plak, kaset ve CD formatındaki değerli ses kayıtları dijitalleştirilerek erişime sunulmaktadır. Ayrıca, başta Dr. Nejat Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması’na katılan

eserler olmak üzere, çağdaş Türk bestecilerine ait nota ve müzik kitaplarının sayısı da koleksiyonda gün geçtikçe artmaktadır (*Francesco Martinelli*).

MÜZİKSEV, müzik eğitimi alan gençlerin, araştırmacıların, müzikologların ve genel olarak müziğe ilgi duyan kent sakinlerinin yararlanabileceği kapsamlı bir kültürel merkez olarak faaliyet göstermektedir. Ziyaretçiler, merkezde sergilenen enstrümanların seslerini, gelişmiş dijital teknolojilerle kayıt altına alınmış, en yetkin icracılar tarafından gerçekleştirilen performanslar aracılığıyla dinleme imkânına sahiptir. Dijital teknolojiler, arşiv materyallerinin düzenlenmesi, korunması ve erişime uygun hâle getirilmesi noktasında önemli avantajlar sunmaktadır. Dünyanın önde gelen bilgi ve arşiv kurumlarından Washington Kongre Kütüphanesi ile Londra'daki British Library gibi örneklerde de görüldüğü üzere, ses arşivleri, hem orijinal eserlerin muhafaza edilmesinde hem de zamanla zarar görmüş kayıtların iyileştirilmesinde giderek daha büyük bir önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, sesin, üretildiği bağlam hakkında bilgi verme gücü göz ardı edilemez; zira her ses, ait olduğu döneme, mekâna ve üreten kişiye dair izler taşır. MÜZİKSEV bünyesindeki ses arşivi, yalnızca arşivcilik anlamında bir başlangıç değil, aynı zamanda kolektif katkıya açık bir gelişim sürecinin ilk adımları olarak değerlendirilebilir. Bu arşiv, müzik öğrencilerinden amatör dinleyicilere kadar, müziğin tarihsel süreç içinde bireylerin ve toplumların yaşamlarıyla nasıl etkileşim içinde evrildiğini merak eden herkes için değerli bir başvuru kaynağı niteliğindedir (*Francesco Martinelli*).

Ülkemizde Aşık Veysel Müzesi, Şanlıurfa İbrahim Tatlıses Müzik Müzesi, Şanlıurfa Müslüm Gürses Müzik ve Sanat Müzesi, Neşet Ertaş Müzesi, Dede Efendi Müzesi, Zeki Müren Müzesi gibi çeşitli müzik müzeleri de yer almaktadır.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesinde yer alan İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi, 30 Eylül 2013 tarihinde faaliyete geçmiştir. Müzede, Türk müziği ile dünya müzik kültürlerine ait çeşitli coğrafyalardan toplanmış çok sayıda enstrüman sergilenmektedir. Koleksiyonun oluşum süreci, bağışlar ve satın alma yoluyla elde edilen eserlerle şekillenmiştir. Müzenin kurulmasına yönelik ilk girişim, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ile Alimoğlu Kültür Sanat Araştırma Merkezi (AKSAM) arasında kurulan iş birliğiyle başlatılmıştır. Afyonkarahisar doğumlu iş insanı, koleksiyoner ve aynı zamanda AKSAM Yönetim Kurulu Başkanı olan İbrahim Alimoğlu'nun, sahip olduğu enstrümanları ve müzikle ilgili materyalleri kamusal bir çerçevede sergileme arzusu ile konservatuvar yönetiminin kurum bünyesinde bir müze oluşturma yönündeki isteği örtüşmüş ve bu doğrultuda somut adımlar atılmıştır. Müzenin kuruluş sürecine ilişkin tüm finansal yükümlülükler İbrahim Alimoğlu tarafından karşılanmıştır. Koleksiyona bağışlar, Afyonkarahisar başta olmak üzere Türkiye'nin farklı bölgelerinde yaşayan sanatçılar ve enstrüman yapımcıları (luthiyerler) tarafından gerçekleştirilmiştir. Büyük ölçüde bağışlarla zenginleşen müzenin en dikkat çekici katkılarından biri ise Wolfgang Ott tarafından yapılmıştır (Dandinoğlu, 2019: 13).

Adar'ın aktardığına göre, Wolfgang Ott'un müzeye yaptığı bu değerli bağışın temelleri, 1968 yılında gerçekleştirdiği bir yurt dışı seyahatinde atılmıştır. Bu seyahat sırasında, arkadaşlarının doğum günü hediyesi olarak kendisine verdikleri bir sitar enstrümanı, Ott'un müzik aletlerine yönelik koleksiyonculuk ilgisini başlatmıştır. Zaman içerisinde, farklı kültürlerle ait çok sayıda orijinal çalgıyı bir araya getiren Ott, yıllar süren çabalarıyla önemli bir koleksiyon oluşturmıştır. Ancak bu koleksiyonun uygun koşullarda korunmadan, depolarda atıl bir şekilde kalmasından duyduğu endişe ve kişisel mirasını devredecek bir varisinin bulunmaması, onu bu enstrümanları kamuya açık bir müzeye bağışlamaya yöneltmiştir. Bu çerçevede, büyük bölümü telli çalgılardan oluşan toplam 250 adet müzik aleti, imzalanmış protokol doğrultusunda İbrahim Alimoğlu özel koleksiyonu aracılığıyla müzeye bağışlanmıştır (Adar, 2017: 492-493'den akt: Dandinoğlu, 2019: 13).

4. Estetik Açıdan İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesindeki Enstrümanların Değerlendirilmesi

Müze bünyesinde sergilenen nefesli çalgılar, coğrafi kökenlerine göre Asya, Afrika, Avrupa ve Amerika kıtaları temelinde sınıflandırılmıştır. Bu enstrümanlar, yapısal açıdan değerlendirildiğinde; gövdelerinin ahşap, deri, kemik, plastik, bakır ve pirinç gibi farklı malzemelerden üretildiği görülmektedir. Çalgıların icadına ilişkin olarak farklı kuramsal yaklaşımlar mevcuttur. En basit örneklerinin, doğadaki seslerin taklit edilmesiyle ortaya çıktığı ve insan sesine eşlik etme amacıyla geliştirildiği yönünde görüşler bulunmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde bazı çalgılar zamanla kullanım dışı kalmış, yerlerini yenilerine bırakmış ya da çeşitli yapısal ve işlevsel değişikliklerle evrilmiştir. Örneğin, düdüğün daha gelişmiş bir biçimi olarak flütlerin, ilkel balaban çalgısından obuanın, eski çağlarda kullanılan çeng adlı çalgıdan ise arpin türediği yönünde görüşler literatürde yer almaktadır (Dandinoğlu, 2019: 18; Tüfekçioğlu, 2015: 29'dan akt: Dandinoğlu, 2019: 17).



Görsel 1: Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu (AKSAM)

Müze rehber sistemine sahiptir. Müzede bulunan enstrümanların üzerlerinde kare kod bulunmaktadır. Bu kare kodlar akıllı telefonlar ile taratılarak enstrümanların sesleri dinlenebilir ve enstrümanlar hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir (Url 4).

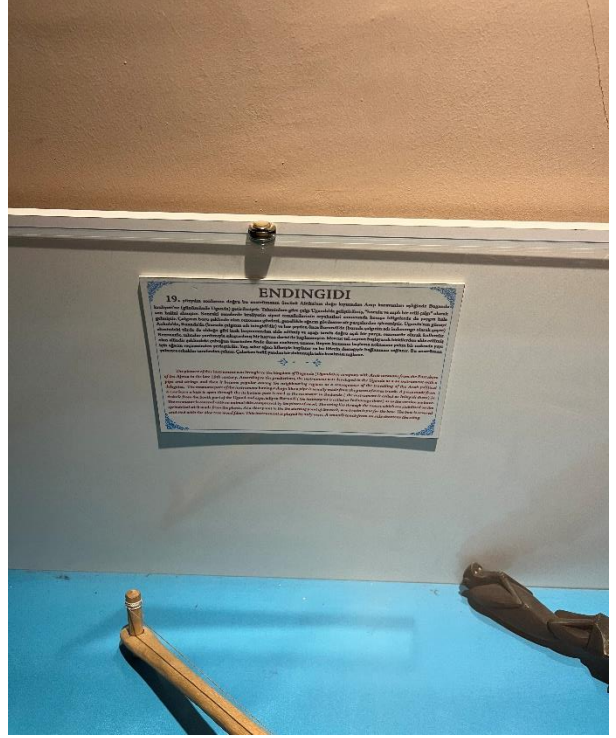
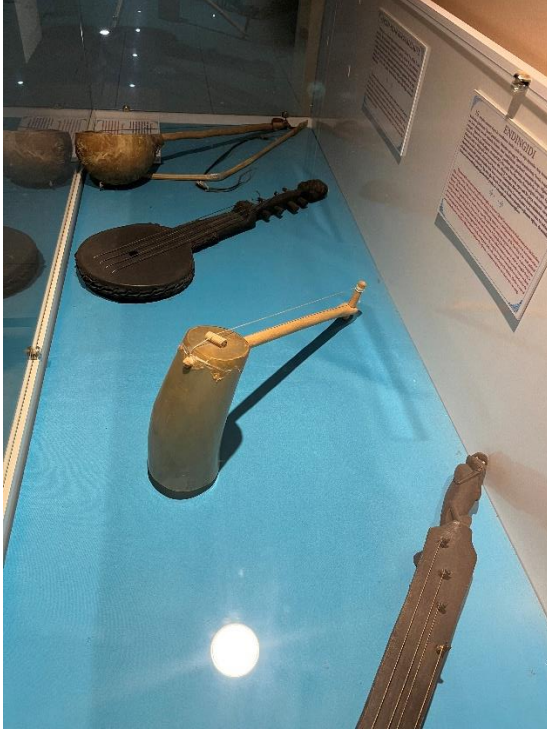
Dinh Goong; Vietnam'ın dağlık bölgelerinde kalan Gia Rai'nin erkekleri tarafından çalınan bir kanun türüdür. Çalgının bambu ağacından yapılmış borusunun omurga kısmından geçen 9 - 11 tel mevcuttur. Çalgının aşağı kısmında teller içeriye doğru kıvrılır ve küçük tahta parçacıklarla tellerin sabitliği sağlanır. Yarım bir su kabağı ise rezonatör görevi görerek seslerin çıkmasını sağlamaktadır (Ott, 2014: 42'den akt: Dandinoğlu, 2019: 45; Url 5). Bu kabaklı tüp zihter, Orta Vietnam'daki GioRai halkından gelmektedir. Kabak, çalgıcının karnına koyulur ve bir tür üst ton rezonansı yaratmak için sallanır (Url 6). Enstrüman, sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri ışığında değerlendirildiğinde, bambu ağacından yapılan boru kısmında yer alan ince çubuklar asimetrik bir düzenleme ile yerleştirilmiş ve bu düzen çalgıda görsel olarak hareketli bir denge yaratmıştır. Düz ve kalın bir çizgi olarak değerlendirilebilecek boruya eklenen küçük ve ince çizgiler zıtlık oluşturmakta ve görsel etkiyi ilgi çekici hale getirmektedir. Düz boru kısma eklenen yuvarlak kabak düz hattın yuvarlak bir biçimde dengelenmesini ve hem işlevsel hem de estetik açıdan etkili bir görünüme dönüşmesini sağlamaktadır. Boruda yer alan ince teller ise yine farklı boyutlarda yerleştirilen çizgisel bir çözüm olarak yorumlanabilir. Çalgıda özellikle zıtlık ilkesine yer verilmiş ve asimetrinin yarattığı bilinçli bir hareket oluşturulmuştur.



Görsel 2: Dinh Goong (Url 7). Görsel 3: Dinh Goong (Url 8).

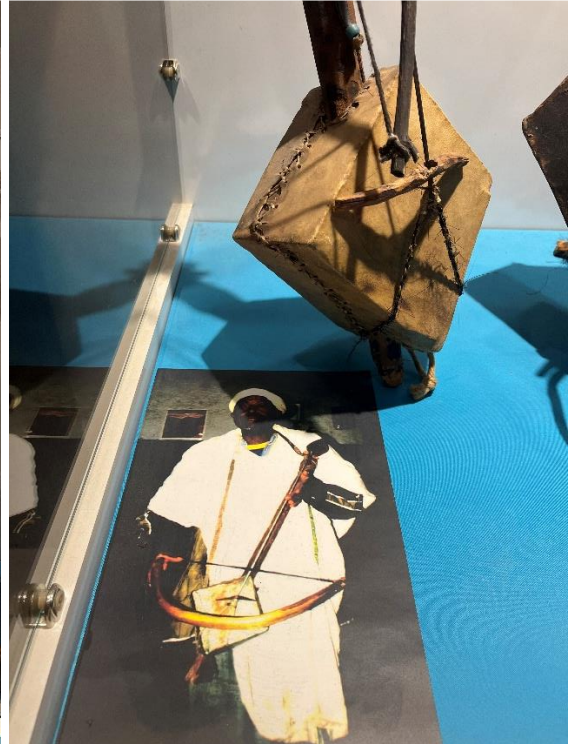
Endingidi; “19. Yüzyılın sonlarına doğru bu enstrümanın öncüsü Afrika’nın doğu kıyısından Arap karavanları eşliğinde Buganda Kraliyeti’ne (günümüzde Uganda) getirilmiştir. Tahminlere göre çalgı Uganda’da geliştirilmiş, “borulu ve saplı bir telli çalgı” olarak son halini almıştır. Sonraki senelerde kraliyetin siyasi temsilcilerinin seyahatleri sonucunda komşu bölgelerde de yaygın hale gelmiştir. Çalgının boru şeklinde olan rezonans gövdesi, genellikle ağacın gövdesine ait parçalardan işlenmiştir. Uganda’nın güneyi Ankole’de, Ruanda’da (burada çalgının adı iningidi’dir) ve her şeyden önce Burundi’de (burada çalgının adı indonongo olarak geçer) elimizdeki türde de olduğu gibi inek boynuzundan elde edilmiş ve aşağı tarafa doğru açık bir parça, rezonatör olarak kullanılır. Rezonatör, tahtalar yardımıyla sıkıştırılmış bir hayvan derisi ile kaplanmıştır. Mevcut tel, saptan başlayarak bitkilerden elde edilmiş olan silindir şeklindeki çubuğun üzerinden önde duran anahtara uzanır. Boyun kısmının başlama noktasına yakın bir noktada yayı için ağacın reçinesinden yerleştirilir. Yay, sabır ağacı lifleriyle kaplanır ve bu liflerin desteğiyle bağlanması sağlanır. Bu enstrüman yalnızca erkekler tarafından çalınır. Çalarken hafif, yandan bir dokunuşla telin kısalması sağlanır” (İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu Metinleri, 2025).

Sanatsal düzenleme öğeleri ve ilkeleri çerçevesinde değerlendirildiğinde, Endingidi çalgısı biçimsel olarak dikkat çekici bir yapıya sahiptir. Enstrümanın kalın bir gövdeyle ince bir sapı birleştiren formu, çizgi kullanımındaki süreksizlikle özgün bir estetik sunmaktadır. İnce sapın kalın gövdeye bağlandığı noktada çizgisel devamlılığın bir kısmının kesintiye uğraması, sanat kuramlarında sıkça karşılaşılan “eksiltilmiş çizgi” yaklaşımını çağrıştırmaktadır. Görsel algı, bu tür durumlarda eksik olan hattı zihinsel olarak tamamlama eğilimindedir. Endingidi’nin bu yapısal özelliği, hem görsel bir bütünlük sağlar hem de denge ilkesini destekleyerek çalgının biçimsel estetiğini güçlendirmektedir. Bu bağlamda enstrüman, yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda görsel algıyı harekete geçiren bir sanat nesnesi olarak değerlendirilebilir.



Görsel 4-5: Endingidi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu, 2025.

Masenqo, bu çalgı eşkenar dörtgen biçimindeki kutu, dört adet tahtanın birbirine tutturulmasıyla ortaya çıkmıştır. Keçi yünüyle kaplıdır ve sapına at yelesinden bir tel geçirilmiştir. Bu tele çalma esnasında yalnızca hafif bir biçimde dokunulur, tele bastırılmaz. Çalgının anahtar kısmı koltuk altına gelecek biçimde hem oturularak hem de ayakta çalınmaya müsait bir enstrümandır (Ott, 2014: 148'den akt: Dandinoğlu, 2019: 67).



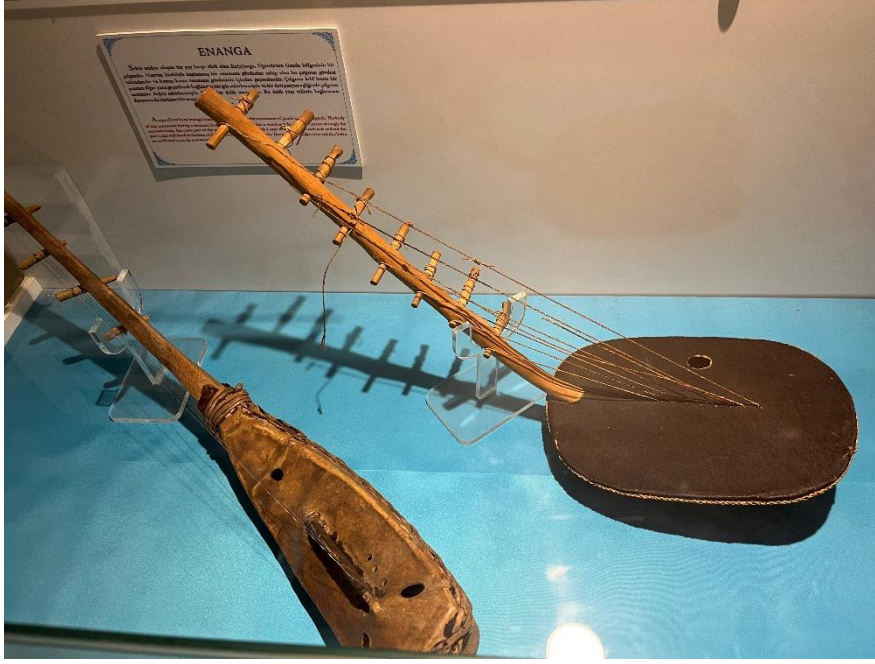
Görsel 6-7: Masenqo, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu, 2025.

Masenqo, Etiyopya müzik kültürünün özgün çalgılarından biri olup, 18. yüzyıldan bu yana özellikle vokal performanslarda solo eşlik aracı olarak kullanılmaktadır. Eşkenar dörtgen formundaki kutu gövdesi, dört tahtanın birleştirilmesiyle oluşturulmuş olup, yüzeyi keçi yünü ile kaplanmıştır. Sap kısmı boyunca at yelesinden yapılmış tek bir tel uzanmakta, bu tele çalma sırasında yalnızca hafif temas edilmekte, telin üzerine doğrudan baskı uygulanmamaktadır. Kullanım biçimi açısından hem ayakta hem de oturarak icraya uygun şekilde tasarlanmıştır. Masenqo çalgısının gövde boyutuna bağlı olarak birçok bölgelerde çeşitli türleri mevcuttur. En büyük türü Tigre'de, en küçük türü Galla'da ve orta büyüklükte olanı Amhara'da bulunmaktadır" (İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu Metinleri, 2025).

Biçimsel açıdan değerlendirildiğinde Masenqo, özellikle çizgi ve hareket ilkeleri bağlamında dikkat çekici bir estetik niteliğe sahiptir. Gövdesinde yer alan diyagonal çizgiler, yüzeyde ritmik bir dinamizm yaratmakta ve bu durum enstrümana görsel hareketlilik kazandırmaktadır. Ayrıca eşkenar dörtgen gövdenin geometrik katılığı, sapın bir köşeye yerleştirilerek üçgenimsi bir formda kullanılmasıyla kırılmakta; bu da hareket ilkesini ön plana çıkaran bir görsel denge oluşturmaktadır. Kalın ve küçük hacimli gövde ile uzun ve ince sap arasında kurulan karşıtlık ise zıtlık ilkesi çerçevesinde güçlü bir biçimsel etki yaratmaktadır. Tüm bu unsurlar bir arada değerlendirildiğinde, masenqo'nun yalnızca fonksiyonel değil, aynı zamanda estetik bir sanat nesnesi olarak da dikkate değer olduğu görülmektedir.

Enanga, Uganda'nın Ganda bölgesine özgü, sekiz telli bir yay arpi türüdür. Tahtadan yapılmış rezonans gövdesi, hayvan kürkyle kaplanarak hem işlevsel hem de görsel bir bütünlük kazanmıştır. Boyun kısmı, gövdenin içinden geçecek biçimde tasarlanmış olup çalgıya hem yapısal bir denge hem de estetik bir derinlik kazandırmaktadır. Kılıf kısmı ise gövdeye ip yardımıyla bağlanmış ve bu bağlantı, deri bir parça aracılığıyla zemine sabitlenerek çalgının formunu sağlamlaştırmıştır. Ayrıca kılıf üzerinde yer alan delik, yapısal olduğu kadar işlevsel bir amaç taşıyarak yeni tellerin bağlanmasına olanak sağlamaktadır (İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu Meseretleri, 2025).

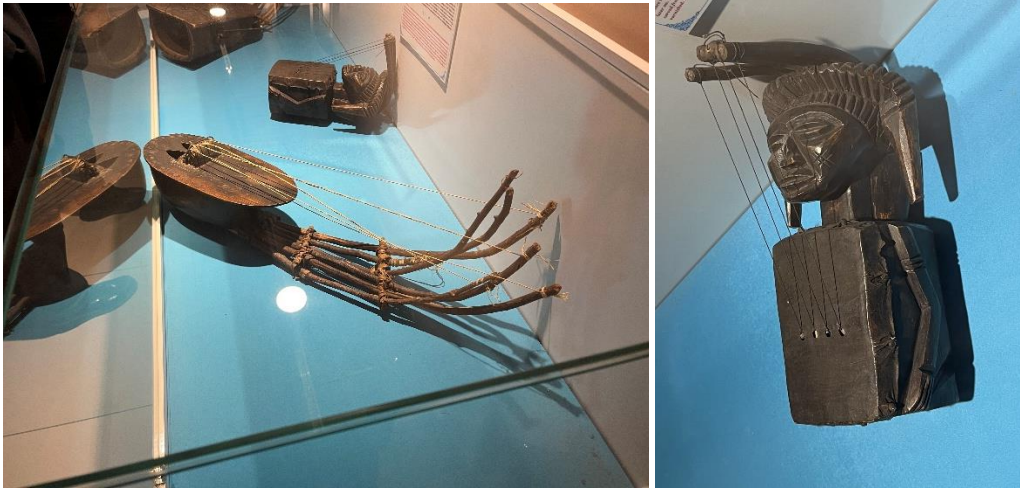
Sanatsal düzenleme öğeleri bağlamında incelendiğinde Enanga, form ve çizgi kullanımı açısından dikkat çekici bir estetik sunar. Yassı ve ovalimsi gövdesinden yumuşak geçişlerle yükselen sap kısmı, akıcı bir hareket etkisi yaratmakta; bu durum, çalgının bütünsel görsel akışını desteklemektedir. Gövdeden yukarıya doğru yükselen tellerin oluşturduğu dikey hatlar, bir geminin güvertesinden gökyüzüne doğru uzanan direkleri andıran biçimde, çalgıya dinamik bir karakter kazandırır. Bu hatlar, çizgi ve hareket ilkeleri doğrultusunda ritmik bir yapı sunmaktadır. Gövdede yer alan küçük delikler ise nokta ögesi üzerinden yüzeyde yerel bir hareketlilik yaratmakta, böylece durağan formu dinamik bir görsellikle dengelemektedir. Sap kısmına yatay biçimde yerleştirilmiş kısa ahşap parçalar ise sapın dikey yönelimiyle biçimsel bir zıtlık oluşturarak, denge ve karşıtlık ilkeleri çerçevesinde görsel ilgi düzeyini artırmaktadır. Bu bağlamda Enanga, yalnızca geleneksel bir müzik enstrümanı olarak değil, aynı zamanda çizgi, hareket, nokta, zıtlık ve denge gibi sanatsal düzenleme öge ve ilkeleriyle bütünleşen estetik bir obje olarak değerlendirilmelidir.



Görsel 8: Enanga, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu, 2025.

Pluriarc, Afrika kökenli yaylı çalgılar arasında yer almakta olup, hem işlevsel yapısıyla hem de estetik görseelliğiyle dikkat çeken geleneksel bir müzik enstrümanıdır. Çalgının ahşap gövdesi üzerine yerleştirilmiş eğrisel çubuklar, telleri germeye yarayan yapısal unsurlardır. Tellerin gövdeye sabitleme biçimi çeşitlilik göstermekte; kimi örneklerde teller, gövdenin oyulmuş üst kısmındaki çubukların üzerinden geçerek alttaki deliklerden geçirilmekte, kimi örneklerde ise teller doğrudan gövdenin üst kısmına açılmış deliklerden uzatılmaktadır. Bu gerginliğin korunması için metal veya tahta çubuklar sabitleyici unsur olarak kullanılmıştır. Bazı modellerde çubuğun alt kısmında ses deliği bulunurken, bazılarında ise arka kısım tamamen açıktır (İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu Metinleri, 2025).

Sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri bağlamında değerlendirildiğinde Pluriarc, yalnızca bir çalgı değil, aynı zamanda heykelsi bir sanat nesnesi niteliği taşımaktadır. Gövdesinde yer alan yüz formundaki kabartmalar ve soyut biçimlendirmeler, Afrika heykel sanatına özgü estetik yaklaşımları yansıtmaktadır. Özellikle telleri tutan yay görünümlü eğrisel çubukların yerleşimi, çalgıya organik ve dinamik bir görünüm kazandırarak hareket ilkesini güçlü biçimde yansıtmaktadır. Aralıklı tekrarlar kullanılarak oluşturulan bu yapısal dizilim, ritmik bir düzen algısı oluşturmakta ve görsel dengeyi desteklemektedir. Sap kısmını oluşturan çubukların nispeten daha kalın yapısı, tellerin ince çizgileriyle karşıtlık kurarken; bu çizgilerin en geniş ve hacimli form olan gövdeyle birleşimi, hiyerarşik düzen ilkesi açısından etkili bir örnek teşkil etmektedir. Bu anlamda Pluriarc, çizgi, biçim, hareket, tekrar, zıtlık ve hiyerarşi gibi sanatsal düzenleme öge ve ilkeleriyle zenginleştirilmiş bir tasarım anlayışına sahip olup, yalnızca çalınan bir nesne değil; aynı zamanda kültürel hafızayı taşıyan ve estetik açıdan okunabilir bir sanat formu olarak ele alınabilir.



Görsel 9-10: Pluriarc, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu, 2025.

Winkelharfe, ya da diğer adıyla Angular Harp, özellikle Namibya kökenli örneklerinde özgün yapısal ve estetik nitelikleriyle öne çıkan bir yaylı çalgıdır. Bu enstrüman, tek bir ahşap bloktan oyularak elde edilen gövdesiyle dikkat çeker. Gövde yapısına dışa doğru eğimli bir boyun kısmı eklenmiş olup, bu bölüm çalgının genel formunda hem işlevsel hem de biçimsel bir belirleyicilik üstlenmektedir. Boyun kısmının eğimi nedeniyle teller, kılıf kısmına neredeyse dik açıyla uzanmakta; bu durum, çalgının dikey ve yatay eksenleri arasında güçlü bir görsel gerilim oluşturmaktadır. Yaylı kısmın arkaya doğru uzatılması ise formun dinamik etkisini artırmaktadır. Diğer birçok arp türünün aksine, bu enstrümanda tellerin sabitlenmesi için gövde içerisine yerleştirilmiş destek parçaları bulunmamakta; bunun yerine teller, deri kılıfın altından geçirilen tahta çubuklar yardımıyla gerilerek sabitlenmektedir (İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu Metinleri, 2025; Url 9).

Sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri bağlamında değerlendirildiğinde, Winkelharfe'nin tasarımı, bütünlük, birlik, denge ve hareket ilkeleri açısından yüksek estetik değer taşımaktadır. Sandık formundaki gövdenin alt kısmından devam eden daha küçük yapı, üzerine yerleştirilen ovalimsi kavisle sap kısmına doğru akıcı bir biçimde birleşmektedir. Bu geçiş, hem yön hem de biçim açısından yumuşak ve dengeli bir görsel bütünlük sunmaktadır. Tellerin, gövdeden yukarıya doğru ince ve dik çizgiler halinde yükselmesi, çizgi ögesi üzerinden bir ritim ve hiyerarşi oluşturarak görsel yapıyı desteklemektedir. Sap kısmı üzerinde yer alan dairesel dizilimler ise organik formlar aracılığıyla çalgıya doğaya referans veren bir estetik kazandırmaktadır. Bu dizilimlerin bir filin hortumunu andıran görsel etkisi, doğayla kurulan imgesel ilişkinin bir göstergesi niteliğindedir. Ayrıca dikdörtgen, oval, düz ve eğri yüzeylerin bir arada bulunması, formda çeşitlilik ve zenginlik sağlayarak, zıtlık ve tekrar ilkeleriyle bütünleşen güçlü bir görsel kompozisyon meydana getirmektedir. Tüm bu unsurlar dikkate alındığında, Winkelharfe yalnızca bir çalgı değil, aynı zamanda biçimsel uyum ve estetik kurgu açısından değerlendirildiğinde sanatsal bir nesne olarak ön plana çıkmaktadır.



Görsel 11: Winkelharfe (Angular Harp), Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu, 2025.

Kundi, Orta Afrika kökenli bir yaylı çalgı türü olup, özellikle Orta Afrika Cumhuriyeti'nde ve Kongo'nun Mangbetu (Domu) topluluklarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Yarı oval formda ve çift taraflı oyulmuş bir gövdeye sahip olması, bu enstrümanı biçimsel olarak karakterize eden en belirgin unsurdur. Gövdesi tek bir parçadan oyularak elde edilmiş olup, geleneksel Afrika heykel sanatını yansıtan insan figürleriyle süslenmiştir. Kundi harplarının pek çoğunda, boyun kısmı metal bir iple sabitlenmiş olup, kimi örneklerde kadın figürlerinin boyun bölgesiyle bütünleşerek yapısal bir süreklilik oluşturur. Deriden yapılmış kılıf, diğer birçok arp türünün aksine tüm gövdeyi değil, yalnızca üst kısmı örtmekte; bu parça genellikle zımbalanarak veya iğnelenerek sabitlenmiştir. Bu türde ses deliği bulunmamakta, oyuk bölümler daha çok dekoratif amaçlarla kullanılmaktadır. Kundi ismi, yerel dilde "saf" anlamına gelen *khun* ile "çalmak" anlamındaki *-ndi* köklerinden türemiştir (Url 10).

Biçimsel olarak değerlendirildiğinde, Kundi'nin en çarpıcı dışsal özelliği dokusal etkisidir. Doku, görsel sanatlarda yüzeyin algısal derinliğini artıran güçlü bir öğedir ve Kundi çalgısında bu öğe son derece etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Enstrümanın dış yüzeyinde tekrarlayan desenler, ritmik bir yapı oluşturarak dinamizm kazandırmakta; yüzeyin tek renkli (monokrom) yapısıyla birlikte sade ama vurucu bir estetik etki yaratılmaktadır. Bazı örneklerde boyun kısmının, soyutlanmış insan figürleri şeklinde biçimlendirilmiş olması, çalgıya heykelsi bir nitelik kazandırmakta ve Afrika sanat geleneğiyle doğrudan ilişkili bir görsel ifade oluşturmaktadır. Bu figüratif tasarım, insan formunun sembolik değerini taşımasının yanı sıra, karşıtlık ve bütünlük ilkeleri çerçevesinde de görsel dengeyi desteklemektedir. Kundi yalnızca işlevsel bir müzik aleti değil, aynı zamanda dokusal yoğunluğu, figüratif biçimlendirmesi ve yüzeydeki tekrar unsurlarıyla güçlü bir estetik bütünlük taşıyan, görsel sanat nesnesi niteliğinde bir çalgı olarak değerlendirilebilir.



Görsel 12-13-14-15: Kundi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu, 2025.

Afrikanische Bogenharfen, Afrika kökenli bu çift yaylı bogenharfenler, yapısal ve estetik özellikleri bakımından çarpıcı bir görsel dokuya ve biçimsel bütünlüğe sahiptir. Her iki yay üzerinde üçer telin yer aldığı bu çalgılar, akort sistemini sap boyunca konumlandırılmış ve yaylarla bütünlükte biçimde sabitlenmiş anahtarlar aracılığıyla gerçekleştirir. Teller, iki el kullanılarak çekilmek suretiyle çalınır ve ses üretimi sağlanır. Enstrümanın orta bölümünde yer alan iki tahta parça, tellerin sabitlenmesini sağlayan ve aynı zamanda ritmik düzeni destekleyen yapısal elemanlardır. Bu tahta parçalar, çalgının gövdesini oluşturan yarım su kabağını saran deri kılıfı delerek, işlevsel olduğu kadar görsel anlamda da dikkat çekici bir kontrast yaratır. Tellerin, yaylara paralel biçimde uzanması, enstrümanın çizgisel hareket duygusunu güçlendirirken; bu paralellik, görsel ritim ve denge ilkesi açısından önemli bir yer tutar. Solda yer alan dört telli küçük arp türü, yapısal olarak diğer iki çalgıya benzerlik gösterse de, boyun kısmının varlığı ile biçimsel bir farklılık sergiler. Bu farklılık, enstrümanlar arasında hem görsel hem de işlevsel bir vurgu oluşturarak çeşitlilik ve bütünlük ilkeleri arasında dengeli bir ilişki kurar. Sağ tarafta konumlandırılmış olan ve Kenya'nın Nyamwezi halkı tarafından çalındığı belirtilen iki enstrüman, yalnızca işitsel değil, aynı zamanda kültürel bir anlatının taşıyıcıları olarak da değerlendirilmelidir. Her üç çalgının da muhtemelen turistik üretim amacıyla yapılmış olması, onların sanatsal değerini azaltmaktan ziyade, estetik kaygılarla biçimlendirildiklerine işaret etmektedir (İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu Metinleri). Kaplumbağayı andıran dış görünüşleriyle bu bogenharfeler, doğadan esinlenen formlarıyla organik bir estetik ortaya koyar. Bu durum, çalgının biçim ve doku özelliklerini ön plana çıkarırken, aynı zamanda izleyiciyle kurduğu görsel iletişimi kuvvetlendirir. Çalgıların hem yapısal hem de görsel nitelikleri, sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri çerçevesinde incelendiğinde, estetik bütünlüğü yüksek ve kültürel bağlamı güçlü nesneler olarak değerlendirilebilir.



Görsel 16: Afrikanische Bogenharfen, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu, 2025.

Batı Afrika'ya özgü geleneksel bir çalgı olan Mvet'in temel malzemesi, bulunduğu coğrafyanın doğal kaynaklarından elde edilen palmye ağacı ve su kabağı gibi organik öğelerdir. Bu yönüyle doğayla kurulan estetik bir ilişkiyi de yansıtır. Çalgının gövdesinde kullanılan su kabağı, çalıcı tarafından göğse bastırılarak sesin yankılanmasına olanak sağlar. Bu uygulama, hem işitsel hem de fiziksel bir temas içerdiğinden, çalgı ile icracı arasında ritmik bir uyum kurulmasına olanak tanır. Gövdenin biçimi, kırık bir testiye andıran yuvarlak hatlarla dikdörtgenimsi düzlemlerin bir araya geldiği özgün bir tasarım sunar. Bu biçimsel yapı, *denge* ilkesini hem görsel hem de işlevsel düzeyde kurarken, zıt biçimlerin birlikteliği sayesinde *zıtlık* ve *uyum* öğeleri de başarıyla dengelenmiştir. Enstrümanın telleri, doğrudan enstrümanın gövdesiyle aynı malzemeden, yani palmye ağacının dallarından üretilmiştir. Teller, çalgının ortasına yerleştirilen bir köprü üzerinden geçirilmiş ve bu yapı çalgının *ritmik* düzenini oluşturan temel öğelerden biri haline gelmiştir. Tellerin rotang ağacından yapılmış halkalarla sabitlenmesi ise, çalgının *oran-orantı* ilkesi doğrultusunda dengeli ve düzenli bir gerilimle ses üretmesini sağlar. Parmaklarla çekilerek çalınan bu teller, çalgının kullanıcıyla kurduğu fiziksel ve duygusal iletişimi pekiştirir. Gövdede yer alan kabartmalı motifler ve yüzeydeki doğal dokular, çalgının yalnızca işitsel değil, aynı zamanda görsel bir sanat objesi olarak algılanmasına katkıda bulunur. Bu motifler, yerel kültürün estetik anlayışını yansıtan özgün desenler içerir ve yüzeydeki *doku* ögesi sayesinde görsel ilgiye dikkat çeker. Ayrıca bu bezemeler, çalgının kültürel kimliğine işaret eden anlatı unsurları olarak da değerlendirilebilir. *Mvet*, işlevsel yönünün ötesinde sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri bağlamında incelendiğinde; doğa ile bütünleşmiş malzeme kullanımı, biçimsel çeşitlilikle kurulmuş denge, zengin yüzey dokuları ve kültürel anlatımıyla, hem görsel hem de işitsel bir sanat nesnesi olarak değerlendirilmelidir (Url 11).



Görsel 17: Mvet, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu, 2025.

Sonuç

Bu çalışma, müzik müzelerinde sergilenen çalgıların yalnızca ses üretim araçları değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel birer taşıyıcı ve estetik birer sanat nesnesi olarak da değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Türkiye'deki müzik müzelerine yönelik literatür taraması, bu alandaki çalışmaların henüz sınırlı düzeyde olduğunu gösterirken, Afyon Kocatepe Üniversitesi İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi örneği üzerinden yapılan analizler, müzelerde yer alan enstrümanların sanatsal düzenleme ögeleri bağlamında detaylı biçimde incelenebileceğini göstermiştir.

Pluriarc, Enanga, Masenqo, Endingidi, Dinh Goong, Winkelharfe (Angular Harp), Kundi, Afrikanische Bogenharfen ve Mvet gibi farklı coğrafyalardan ve kültürlerden gelen enstrümanlar; nokta, çizgi, hareket, tekrar, boşluk-doluluk gibi sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri ışığında biçimsel açıdan değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, söz konusu çalgıların yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda estetik kaygılarla şekillendirilmiş oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Müzik enstrümanları hem işitsel hem de görsel sanatın birleştiği çok katmanlı kültürel nesneler olarak ele alınmalı; bu tür müzelerde yapılan sergilemelerin estetik, tarihsel ve kültürel bağlamı içerecek biçimde yeniden tasarlanması gerekliliği vurgulanmalıdır. Böylece, müzik müzeleri yalnızca geçmişin izlerini taşıyan arşiv alanları değil, aynı zamanda estetik birer deneyim mekânına dönüşebilecektir.

Araştırma kapsamında incelenen enstrümanlar, sanatsal düzenleme öge ve ilkeleri doğrultusunda ele alınmış, oldukça etkili kompozisyon anlayışı ile ortaya konuldukları belirlenmiştir. Bazı enstrümanların biçimlerinde farklı boyutlarda yerleştirilen çizgisel çözümlerle hem işlevsel hem de estetik açıdan etkili bir görünüme dönüştükleri anlaşılmaktadır. Çalgılarda genel olarak özellikle zıtlık ilkesine yer verildiği ve asimetrisinin yarattığı bilinçli hareketin fazlasıyla değerlendirildiği dikkat çekmektedir. Nesnelerin dokusal özellikleri ve çalgıların üzerinde kullanılan monokrom renk düzenlemeleri biçimlerin görsel etkisini oldukça arttırmaktadır. Bu çalışma farklı enstrümanların biçimsel özelliklerinin sanatsal anlamda ele alınıp incelenmesini teşvik etmektedir.

KAYNAKÇA

Adar, Ç. (2017), Şehir ve Sanat İlişkisinde Özel Şirketlerin Rolü; Alimoğlu Kültür Sanat Derneği Örneği/ AKSAM, Pamukkale Üniversitesi 1. Uluslararası Sanat Eğitimi Sempozyumu Sürdürülebilir Gelecek için Sanat Eğitimi, Denizli.

Çuhadar, C. H. (2016). Müzik ve Müzik Eğitimi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 25(1), 217-230.

Dandinoğlu, Suat (2019). Türkiyede Müzik Müzeciliği ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi Envanteri Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Çağhan Adar, Mayıs, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Afyonkarahisar.

Elbaş, O. (Erişim yılı: 2017). "Türkiye Müzik Müzesi Üzerine" http://sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=57

Engin, H. (2023). Nostaljinin Yaşatıldığı Bir Müze: Malatya Radyo Gramofon Müzesi. Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi(33), 282-297. <https://doi.org/10.54600/igdirsosbilder.1248056>

Fubini, Enrico., (2006)., Müzikte Estetik. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları: s.20-54.

Francesco Martinelli <http://www.iksev.org/tr/muziksev/1/hakimizda> Erişim Tarihi: 13.04.2025

İbrahim Alimoğlu Müzik Aletleri Koleksiyonu Metinleri, 2025. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyon.

Károlyi, Otto, (1999). Müziğe Giriş. Çev: M. Nemutlu, İstanbul: Pan Yayıncılık: s.27-37

Ott, W. (2014), Vielsaitigkeit, Kişisel Yayın, Almanya.

Öztürk, Ali (2017). Türkiye'de Müzik Müzeleri ve Eğitsel İşlevleri. Eğitim Bilim Toplum Dergisi, Cilt 15, Sayı 58 Bahar, s. 116-129.

Say, A. (2012), Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Say, A. (2006), Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Somakçı, P. (2016). Geleneksel Türk Müziği'ne Özgü Çalgıların Organolojik Gelişimi. *Conservatorium*, 3 (1), 15-39.

Tokay, Dilbağ (2022). Türkiye Müzeciliğinde Geliştirilmesi Gereken Bir Alan: Müzik Müzeleri. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 1 (25): 108-120.

Tüfekçioğlu, S. (2015). XV. Yüzyıl Edvar Kitaplarında Çalgılar, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Url 1: Enstrüman, <http://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 2.03.2025.

Url 2: <https://www.nilufermuze.com/hakkinda.html> Erişim Tarihi: 20.04.2025.

Url 3: <https://www.nilufermuze.com/bolgeler.php> Erişim Tarihi: 20.04.2025

Url 4: <http://muzikkoleksiyonu.com/enstrumanlar/> Erişim Tarihi: 10.04.2025

Url 5: <http://muzikkoleksiyonu.com/dinh-goong/> Erişim Tarihi: 10.04.2025

Url 6: https://www.istov.de/htmls/vietnam/vietnam_i-goong.html Erişim Tarihi: 10.04.2025

Url 7: <https://www.istov.de/pics/instrumente/goong.JPG> Erişim Tarihi: 10.04.2025

Url 8: <https://www.istov.de/pics/instrumente/goong%2001.jpg> Erişim Tarihi: 10.04.2025

Url 9: <http://muzikkoleksiyonu.com/angular-harp/> Erişim Tarihi: 20.04.2025

Url 10: <http://muzikkoleksiyonu.com/kundi/> Erişim Tarihi: 27.04.2015

Url 11: <http://muzikkoleksiyonu.com/mvet/> Erişim Tarihi: 27.04.2025.

Yıldırım Altun, C. (2020). Ahşap Eserlerin Kullanım Alanlarının Sınıflandırılması. Akademik Sanat, 5(10), 1-18.

Yıldırım Altun, C. (2021). Ahşap Eserlerin Teşhisinde Kullanılan Bazı Analiz Yöntemleri. Akademik Sanat, 5(10), 1-18.

STUDY-CENTERED APPROACH TO THE LEARNING OF TURKISH MUSIC FOURTHS AND FIFTHS

Emrah ÇÜMENDİR¹

Abstract

Turkish music has a maqam structure. For this reason, Turkish music, which has a maqam structure, contains many maqams. The way of learning maqams is of two types: theoretical (theoretical) and practical (application), and the scientific aspects are learned through theoretical studies, and this learning is reinforced with practical studies. In theory, the scales form the framework of the maqams. Scales, on the other hand, consist of formulaic fourths and fifths, consisting of different melodic intervals and named after the starting pitch. Due to their influence on maqam formations, fourths and fifths form the basis of Turkish music maqams. Fourth and fifths, which have gained distinction in Turkish music due to their vital importance, became the focus of attention of this research and were ultimately taken as a model for analysis. This study, which aims to learn and reinforce the flavors related to both theoretical and practical approaches, is important in terms of correctly understanding and explaining the quadruplets and pentads. Although they were discussed and examined in different theoretical studies under the title of edvar centuries ago, these flavors, which are the foundations of Turkish music theory, are used by today's Turkish music members as they are transferred in the Arel theoretical system. Therefore, the theoretical limitation of this study was determined by the Arel theoretical system, and the study method was continued with etudes written on fourths and fifths. This study, which was conducted for the practical and theoretical learning of Turkish music fourths and fifths; It is envisaged that it will contribute to Turkish music lovers and the field in terms of correct understanding and explanation of the relevant flavors, as well as setting a precedent for other etude-centered research on fourths and fifths.

Key Words: Turkish Music, Fourth and Fifth, Etude, Etude Centered Education.

TÜRK MÜZİĞİ DÖRTLÜ VE BEŞLİLERİNİN ÖĞRENİMİNE ETÜT MERKEZLİ YAKLAŞIM

Özet

Türk müziği, makamsal bir yapıya sahiptir. Bu sebeple makamsal bir yapıda olan Türk müziği, içerisinde çok sayıda makamı bulundurmaktadır. Makamların öğrenim şekli, nazarî (teorik) ve amelî (uygulama) olmak üzere iki türlü olup, nazarî çalışmalarla ilmî (bilimsel) yönleri öğrenilmekte, amelî çalışmalarla ise bu öğrenim pekiştirilmektedir. Teoride makamların çatısını diziler oluşturur. Diziler ise kalıplaşmış, farklı melodik aralıklardan meydana gelen ve başlangıç perdesinin adıyla anılan dörtlü ve beşlilerden ibarettir. Makam oluşumlarındaki etkileri sebebiyle dörtlü ve beşliler, Türk müziği makamlarının temellerini teşkil eder. Taşıdığı hayati önemden dolayı Türk müziğinde ayrıcalık kazanan dörtlü ve beşliler, vesileyle bu araştırmanın ilgi odağı olmuş, nihayetinde inceleme modeli olarak ele alınmıştır. Gerek nazarî gerekse amelî incelemelerle, ilgili çeşnilerin öğrenimini ve pekiştirilmesini amaç edinen bu çalışma, dörtlü ve beşlilerin doğru anlaşılması ve izah edilebilmesi adına önem arz etmektedir. Yüzyıllar öncesinden edvar başlığı altındaki farklı nazarî çalışmalarda ele alınıp incelse de, Türk müziği nazariyatının temellerindeki bu çeşniler, günümüz Türk müziği mensuplarınca, Arel nazariyat sisteminde aktarıldığı şekliyle kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın kuramsal sınırlılığı, Arel nazariyat sistemince belirlenmiş olup çalışma yöntemi, dörtlü ve beşlilere dair yazılan etütlerle sürdürülmüştür. Türk müziği dörtlü ve beşlilerinin amelî ve nazarî öğrenimine yönelik yapılan bu çalışmanın; ilgili çeşnilerin doğru anlaşılması ve izah edilebilmesi hususunda Türk müziği ilgililerine ve alanına katkı sağlayabileceği, yanı sıra dörtlü ve beşlilere dair yapılabilecek etüt merkezli başka araştırmalara emsal teşkil edebileceği öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Dörtlü ve Beşliler, Etüt, Etüt Merkezli Eğitim.,

¹ Öğr. Gör. Dr., Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, e-mail: ecumendir@firat.edu.tr DOI: 10.22252/ijca.1657688

1. Giriş

Yeryüzünde pek çok ilim bulunmakta, kendine özgü yapısıyla Türk müzikîsi de bunlar arasında yerini almaktadır. Bir ilim dalının bilinmesi, açıklığa kavuşması, o alanda yapılacak bilimsel çalışmalar ve çalışmalardan elde edilecek bulgularla mümkündür. Bu bilgilerden hareketle her ilmin ispata ihtiyacı olduğu söylenebilir. Etkin bir amelî yönü olan Türk müzikîsinin bilimsel yönü de nazarı çalışmalarıyla ortaya koyulur. Türk müzikîsinin nazariyatı hakkında bilgi veren çalışmalar yüzyıllar öncesinden, edvar başlığı altında başlatılmış, ancak bu çalışmaların bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmişken bir kısmı da maalesef zaman içerisinde kaybolmaya yüz tutmuştur. Konu ile ilgili ilk derin çalışmalar, 19. yüzyılda yapılmıştır. Bu dönemde Türk müzikîsi nazariyatına dair başlatılan çalışmaların öncü isimleri, Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Atâullah Dede Efendi (öl. 1258/1842), Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Mehmet Celâleddin Dede Efendi (öl. 1908) ve Bahariye Mevlevîhânesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede Efendi (öl. 1911)'dir (Arel, 1993: 12). Bu kişiler, yapmış oldukları çalışmaları yazılı hâle getirememiş ancak bütün bilgi ve birikimlerini öğrencileri olan Yekta, Ezgi ve Arel'e aktarmışlardır (Arel, 1993: 12). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Rauf Yekta (öl. 1935), Dr. Suphi Ezgi (öl. 1962) ve Hüseyin Sadeddin Arel (öl. 1955), Türk müzikîsinin bir bilim dalı olması gerekçesi ile seslerin ve makamların neden-sonuç ilişkilerini araştırarak Türk müziğinin ileride kaynak görevi görece nazarı yönünü ortaya koymuşlardır. Yekta Bey, ses sistemi üzerine yaptığı çalışmada müzikî nazariyatına dair çeşitli konular hakkında bilgiler aktarmıştır. Ancak Fransızca olması ve bir bölümünün de Osmanlıca yayınlanması sebebi ile çalışmanın anlaşılabilirliği güçleşmiş, böylelikle Yekta Bey'e ait eser yaygınlaşmamıştır (Arel, 1993: 13). Yekta Bey'in üzerinde durduğu bu sistemi Murat Salih Uzdilek (öl. 1967), Arel'in teşvikiyle Türk müzikîsi seslerini fizik bakımından laboratuvar incelemesine almış ve 1944 yılında Türk müzikîsi sistemini açıklayan eserini yazmıştır (Kaçar, 2012: 13). Bu sistemde ağırlık Arel'de olduğu için adı başa konmuş, Arel, Ezgi ve Uzdilek'in ortak çalışmalarından dolayı da sistem, kendilerinin adları ile anılmıştır (Kaçar, 2012: 13). Oluşturulmuş olan bu sistem, günümüz Türk müziği zümreleri tarafından ortak bir sistem olarak kullanılmaya devam etmektedir.

Günümüzde yaygın olarak kullanılan bu sistemin ana hatlarını, bir sekizlinin 25 parçaya bölünmesiyle elde edilen 24 perdeli dizi², aralıklar, dizi teşkilinde kullanılan dörtlü ve beşliler ile dizi ve makam özellikleri teşkil etmektedir. Belirtilen özelliklerin yöntem ve açıklamalarının yapılarak detaylı bir şekilde aktarıldığı Arel sisteminde dörtlü ve beşliler dörtlü ve beşliler oldukça önemlidir zira bunlar, makamların meydana getirilmesinde ve sekizlinin 24 parçaya ayrılmasında başlıca etken olarak görünmektedirler.

1.1. Dörtlü ve Beşliler

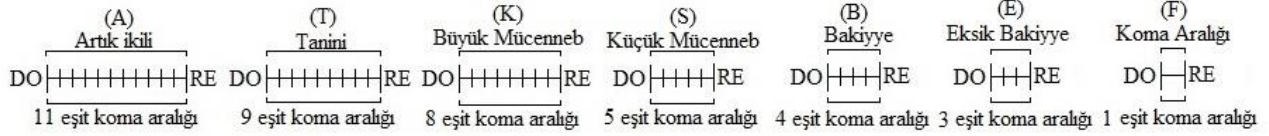
Türk müziğinde pek çok makam bulunmakta, Arel sisteminde bu makamların ilmî yönlerini diziler temsil etmektedir. Diziler, makamların çatısını oluşturmaktadır. Bu hususta, makamların teorik incelemelerinin dizi unsuruyla yapılmakta olduğu söylenebilir. Makam dizilerinin en büyük parçalarını ise dörtlü ve beşliler meydana getirir (Arel, 1952: 4). Diziler, bu çeşnilerin³ birleşmesi sayesinde meydana gelmektedir. Arel sisteminde diziyi oluşturan çeşniler, iki ses arasındaki açıklığı ifade eden aralıklar yoluyla yapı kazanır. Dizi üzerinde iki ses arasındaki aralık ifade edilirken o iki sesin birinden ötekine kadar notaları sıra ile söylenir ve kaçınıcı notaya varılırsa aralığı onun rakamı ile gösterilir (Arel, 1993: 3). Örneğin çargâh olan do sesi ile neva olan re sesi yan yana olan iki nota oldukları için ikili aralığı, çargâh ile hüseyinî yan yana olan üç nota oldukları için üçlü aralığı, çargâh ile acem yan yana olan dört nota oldukları için dörtlü aralığı, çargâh ile gerdâniye yan yana olan beş nota oldukları için beşli aralığı şeklinde ifade edilir. Aralıklar, bazı yöntem ve hesaplamalar neticesinde belirlenmekte,⁴ elde edilen veriler, isim, rumuz ve değerlerle gösterilmektedir. Dörtlü ve beşlilerin teşkilinde kullanılan aralıklar, bakiyye, küçük mücenneb, büyük mücenneb, tanini ve artık ikili olmak üzere beş türdür. Bu aralıklardan 2 sesin 4 eşit parçaya bölünmesiyle (B) rumuzlu bakiyye, 5 eşit parçaya bölünmesiyle (S) rumuzlu küçük mücenneb, 8 eşit parçaya bölünmesiyle (K) rumuzlu büyük mücenneb, 9 eşit parçaya bölünmesiyle (T) rumuzlu tanini, 11, 12, 13 yahut 14 eşit parçaya bölünmesiyle de (A) rumuzlu artık ikili aralığı meydana gelmektedir. Örneğin; normal şartlarda do ve re sesleri arasındaki mesafe 9 eşit koma aralığında olup tanini adını almaktadır. Şekil 1'de belirtildiği üzere bu iki ses arasındaki mesafe 11 koma aralığında artık, 8 koma aralığında büyük mücenneb, 5 koma aralığında küçük mücenneb, 4 koma aralığında ise bakiyye adını

² Arel, 24 perdeli dizinin daha önce, Fatih Sultan Mehmed (öl. 1481) zamanında düzen-i muhalif adı altında kullanıldığını aktarmaktadır (1953: 69). Bu bilgi, 15. yüzyılda kullanılan bu düzenin 19. yüzyılda düzenlenerek tekrar gündeme getirildiğini ve güncel şeklinin Türk müziğine kazandırıldığı göstermektedir.

³ Çeşni, makamın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme veya gecikmelerdir (Karadeniz, ty., s. 64.).

⁴ Aralıkların ölçülmesi hakkındaki ayrıntılı bilgi için bkz.: Arel, 1993: s. 4.

almaktadır. Beş aralığın dışında aralıkların en küçük parçasını temsil eden (F) rumuzlu koma aralığı ile 2 sesin 3 eşit parçaya bölünmesiyle meydana gelen (E) rumuzlu eksik bakiyye aralıkları da vardır ki bunlar, dörtlü ve beşli oluşumunda kullanılmayıp öteki aralıkların meydana gelmesini sağlamaktadır (Arel, 1993: 9).



Şekil 1: Dörtlü ve beşlilerin teşkilinde kullanılan aralıklar ile aralıkların isim ve rumuzlarının şekil üzerinde gösterilişi

Aralıkları genişletmek yahut daraltmak için notaların sol tarafına notayı pestleştirmeye yarayan bazı değiştirici işaretler yazılır. Notayı tizleştirmeye yarayan işaretler diyez, pestleştirmeye yarayan işaretler ise bemol adını alır. 5 diyez ve 5 bemol olmak üzere 10 farklı türdeki değiştirici işaret, tabii hâldeki notaları kendi değerlerince hareket ettirirler. Bu sayede aralık, değiştirici işaretlerinin değerince genişler yahut daralır. Değiştirici işaretlerin değerleri ise aralıkların sahip oldukları değer nispetindedir. Örneğin; çargâhın önüne 1 koma değeri nispetinde koma diyezi yazılması durumunda çargâh, neva perdesine 1 koma aralığı kadar yaklaşmakta ve aralık daralmaktadır. Sonuç olarak; iki ses arasındaki tanini aralık, büyük mücennebe dönüşmektedir. Diyez ve bemollerin dışında bir de bekâr işareti vardır ki o da, diyez ya da bemol alan herhangi bir notayı tekrar doğal sesine getirmek için kullanılır. Değiştirici işaretleri yazılış, değer ve isimleri şekil 2’de yazılı olduğu gibidir:

Değiştirici İşaretler		
Değerleri		Şekilleri
Diyezler	Notayı koma değeri nispetinde tizleştirmek için koma diyezi	#
	Notayı bakiyye değeri nispetinde tizleştirmek için bakiyye diyezi	#
	Notayı küçük mücenneb değeri nispetinde tizleştirmek için küçük mücenneb diyezi	#
	Notayı büyük mücenneb değeri nispetinde tizleştirmek için büyük mücenneb diyezi	#
	Notayı tanini değeri nispetinde tizleştirmek için tanini diyezi	x
Bemoller	Notayı koma değeri nispetinde pestleştirmek için koma bemolü	♭
	Notayı bakiyye değeri nispetinde pestleştirmek için bakiyye bemolü	♭
	Notayı küçük mücenneb değeri nispetinde pestleştirmek için küçük mücenneb bemolü	♭
	Notayı büyük mücenneb değeri nispetinde pestleştirmek için büyük mücenneb bemolü	♭
	Notayı tanini değeri nispetinde pestleştirmek için tanini bemolü	bb
Bekâr	Diyez ya da bemol alan bir notayı eski hâline döndürmek için	q

Şekil 2: Arel sisteminde kullanılan değiştirici işaretler (Arel, 1993: 10)

Aralıkların meydana getirdiği dörtlü ve beşliler, mevkileri yani karar verdikleri ses ve aralıkların oluşumu bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Şöyle ki; karar sesi çargâh olan çargâh 4'lüsü çargâh, neva, hüseyinî, acem sesleri ile bu seslere ait tanini, tanini, bakiyye aralıklarından; karar sesi düğâh olan bûselik 4'lüsü düğâh, bûselik, çargâh, neva sesleri ile bu seslere ait tanini, bakiyye, tanini aralıklarından; karar sesi düğâh olan kürdî 4'lüsü düğâh, kürdî, çargâh, neva sesleri ile bu seslere ait bakiyye, tanini, tanini aralıklarından; karar sesi rast olan rast 4'lüsü rast, düğâh, segâh, çargâh sesleri ile bu seslere ait tanini, büyük mücenneb, küçük mücenneb aralıklarından; karar sesi düğâh olan uşşak 4'lüsü düğâh, segâh, çargâh, neva sesleri ile bu seslere ait büyük mücenneb, küçük mücenneb, tanini aralıklarından; karar sesi düğâh olan hicaz 4'lüsü⁵ düğâh, dik kürdî, nim hicaz, neva sesleri ile bu seslere ait küçük mücenneb, artık ikili, küçük mücenneb aralıklarından meydana

⁵ Artık ikilinin aralık değerlerine göre bu çeşninin remizleri B+A+S, S+A+B olarak değişkenlik gösterebilmektedir.

gelmektedir (Arel, 1993: 17-23). Beşliler ise dörtlülerin sonuna bir tanini eklenerek elde edilmektedir. Dörtlü ve beşliler, bunlara ait karar sesleri ve aralık değerleri tablo 1 üzerinde şu şekilde gösterilebilir:

Karar sesi	Dörtlü	Dörtlünün aralıkları	Beşli	Beşlinin aralıkları
Çargâh	Çargâh 4'lüsü	T + T + B	Çargâh 5'lisi	T + T + B + T
Dügâh	Bûselik 4'lüsü	T + B + T	Bûselik 5'lisi	T + B + T + T
Dügâh	Kürdî 4'lüsü	B + T + T	Kürdî 5'lisi	B + T + T + T
Rast	Rast 4'lüsü	T + K + S	Rast 5'lisi	T + K + S + T
Dügâh	Uşşak 4'lüsü	K + S + T	Hüseyinî 5'lisi	K + S + T + T
Dügâh	Hicaz 4'lüsü	S + A + S	Hicaz 5'lisi	S + A + S + T

Tablo 1: Türk müziğindeki dörtlü ve beşliler ile aralıkları

Arel, dörtlü ve beşli aralıkların, içinde bulundukları yapısal bağlama göre hem nitelikleri hem de dizilimleri açısından belirli duygular ifade ettiğini belirtir (1952: 4). Arel; “*çargâh ve hicaz dörtlüleri birbirinden aralıklarının mahiyeti itibariyle tamamen farklıdır. Çünkü çargâh dörtlüsünde bulunan aralıkların hiç biri hicaz dörtlüsünde yoktur. Buna mukabil hicaz dörtlüsünde bulunan aralıkların hiç biri de çargâh dörtlüsünde mevcut değildir. Şu hâlde çargâh dörtlüsünün taşıdığı duygu hicaz dörtlüsündekinden büsbütün farklı olmak lâzım gelir ve bu fark da her iki dörtlünün aralıklardaki mahiyet ayrılığından neşet eder.*” (1952: 4) diyerek aralıkların yapısı ve dizilişindeki farklılıkların, duygusal ifadelerdeki değişimi tetikleyeceğini vurgulamaktadır. Öte yandan her çeşni duygusunun belirli bir özelliğe sahip olduğuna temas eden Arel, çargâh dörtlüsünün sadelik, basitlik, şenlik, bayağılık, cesaret, yiğitlik, azimkârlık, azim vb. duyguları; bûselik dörtlüsünün keder, hüzn, korku, utanma, yorgunluk, sevgi, şefkat vb. duyguları; kürdî dörtlüsünün sükûn, hasret, gurbet acısı, özleyiş vb. duyguları; rast dörtlüsünün ciddiyet, kibarlık, gurur, ağırbaşlılık, nezaket, hürmet vb. duyguları; uşşak dörtlüsünün manevî temizlik, aşk, âşıkâne heyecan, tevazu, şefkat vb. duyguları; hicaz dörtlüsünün üzüntü, serzeniş, şikâyet, dindarlık, sükûn, tevekkül vb. duyguları temsil ettiğini, sübjektif bir değerlendirmeye dile getirmektedir (Arel, 1952: 5). Makamlardaki birleşim ve eserlerdeki ezgilerle şekillenmeleri sonucu, bu çeşnilerin beklenmedik duygusal etkiler yaratması mümkündür.

1.2. Araştırmadaki Problem Cümlesi, Amaç ve Önem

Teori ve uygulama özelliklerine sahip olmasından ötürü nazariyat ve ameliyat, Türk müziğinin ayrılmaz iki parçası durumundadır. Nazarî çalışmaların olmasının aksine Türk müziği nazariyatının temellerinde bulunan dörtlü ve beşlilere yönelik amelî merkezli çalışmaların bulunmayışı, bir problem cümlesi olarak algılanmış ve bu cümle, araştırmanın zeminini hazırlamıştır. Türk müziğinin doğru bir şekilde anlaşılması ve yorumlanması adına önemli bir yere sahip olan bu araştırmanın amacı; çalışmada model olarak ele alınan dörtlü ve beşli çeşnilerin nazarî yapılarına uygun, sade ve kolay ezgi yapılarında etütler belirleyerek, bu etütler üzerinden söz konusu çeşnilerin amelî anlamda anlaşılabilirliğini artırmak, öğrenilmesini kolaylaştırmak ve pekiştirilmesine katkı sağlamaktır.

1.3. Araştırmadaki Yöntem ve Sınırlılık

Araştırmanın yöntemi, “çalışma merkezinde yer alan kavramların (dörtlü ve beşliler) teorik bilgilerine ulaşmak ve bu bilgilere paralel ezgiler üretmek” şeklindedir. Bu yöntem ışığında; çalışmadaki giriş başlığı altında mevzu çeşnilere dair teorik bilgiler aktarılmış, konuya sade ve anlaşılır bir üslûpla yaklaşma gayesiyle bu çeşnilere dair kısa ve basit ezgilerden oluşan etütler tarafımızca yazılmış, etütler hakkında değerlendirme yapabilmek için yine tarafımızca oluşturulan şekillerden istifade edilmiş ve şekil altlarında bulgulara yer verilmiştir. Meydana gelen bu tasnif ise araştırmanın yöntem sıralamasını oluşturmuştur. Günümüz Türk müziği mensuplarının müşterek ve yaygın bir sistem olarak kullanılmasından ötürü araştırma, Arel nazariyat sistemi çerçevesince sınırlandırılmıştır. Arel sisteminde oluşum ve duygu bakımından farklı dörtlü ve beşli türlerine rastlansa da bu çalışma; çargâh, bûselik, kürdî, rast, uşşak, hüseyinî ve hicaz çeşnisi şeklindeki örneklem grubu üzerinden yürütülmüştür.

2. Bulgular

Araştırmanın bu kısmında çargâh, bûselik, kürdî, rast, uşşak, hüseyinî ve hicaz çeşnilerine dair etütler ve bu etütlerden elde edilen bulgular yer almaktadır.

Çargâh Beşlisi

T T B T

Çargâh Neva Hüseyinî Acem Gerdâniye

Çargâh Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 90

Son *E. Çümendir*

Şekil 3: Çargâh beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin çargâh olduğu çargâh beşlisinde, seslerin çargâh, neva, hüseyinî, acem ve gerdaniye perdelerinden; bu perdelerden çargâh ile neva arasının tanîni (T), neva ile hüseyinî arasının tanîni (T), hüseyinî ile acem arasının bakiyye (B), acem ile gerdâniye arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 3'te yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Bu porte üzerinde herhangi bir değiştirme işareti kullanılmamıştır zira aralıklarının oluşumundan ötürü çargâh beşlisinde sesler, doğal hâldedir. Şekil 3'te ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte çargâh beşlisine ait sesler yapılandırılmış, bu ezgi yapılanması ise sofyan usûlünde kalıplaştırılmıştır. Çargâh çeşnisinde sesler doğal hâlde olduğu için şekil 3'te natürel seslerle seyreden etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan çargâhta son bulmaktadır.

Bûselik Beşlisi

T B T T

Dügâh Bûselik Çargâh Neva Hüseyinî

Bûselik Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 90

Son *E. Çümendir*

Şekil 4: Bûselik beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin dügâh olduğu bûselik beşlisinde, seslerin dügâh, bûselik, çargâh, neva ve hüseyinî perdelerinden; bu perdelerden dügâh ile bûselik arasının tanîni (T), bûselik ile çargâh arasının bakiyye (B), çargâh ile neva arasının tanîni (T), neva ile hüseyinî arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 4'te yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Bu porte üzerinde herhangi bir değiştirme işareti kullanılmamıştır zira aralıklarının oluşumundan ötürü bûselik beşlisinde sesler, tabii hâldedir. Şekil 4'te ilgili

çeşniye dair hazırlanan etütte bûselik beşlisine ait sesler yapılandırılmış, bu ezgi yapılanması ise sofyan usûlünde kalıplaştırılmıştır. bûselik çeşnisinde sesler tabii hâlde olduğu için şekil 4'te natürel seslerle seyreden etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan düğâhta son bulmaktadır.

Kürdî Beşlisi

B T T T

Dügâh Kürdî Çargâh Neva Hüseyinî

Kürdî Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 100

Son

E. Çümendir

Şekil 5: Kürdî beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin düğâh olduğu kürdî beşlisinde, seslerin düğâh, kürdî, çargâh, neva ve hüseyinî perdelerinden; bu perdelerden düğâh ile kürdî arasının bakiyye (B), kürdî ile çargâh arasının tanîni (T), çargâh ile neva arasının tanîni (T), neva ile hüseyinî arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 5'te yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Kürdî beşlisinin aralık oluşumundan ötürü başlangıç portesinde bûselik perdesi, küçük mücenneb değeri nispetinde pest yazılmıştır. Şekil 5'te ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte kürdî beşlisine ait sesler yapılandırılmış, ezgi yapılanması sofyan usûlünde kalıplaştırılmış, natürel seslere kürdî perdesinin eşlik ettiği etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan düğâhta son bulmaktadır.

Rast Beşlisi

T K S T

Rast Dügâh Segâh Çargâh Neva

Rast Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 90

1. 2. %

E. Çümendir
Son

Şekil 6: Rast beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin rast olduğu rast beşlisinde, seslerin rast, düğâh, segâh, çargâh ve neva perdelerinden; bu perdelerden rast ile düğâh arasının tanîni (T), düğâh ile segâh arasının büyük mücenneb (K), segâh ile çargâh arasının küçük mücenneb (S), çargâh ile neva arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 6'da yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Rast beşlisinin aralık oluşumundan ötürü başlangıç portesinde bûselik perdesi, koma değeri nispetinde pest yazılmıştır. Şekil 6'da ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte rast beşlisine ait sesler yapılandırılmış, ezgi yapılanması nim sofyan usûlünde kalıplaştırılmış, natürel seslere segâh perdesinin eşlik ettiği etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan rastta son bulmaktadır.

Uşşak Dörtlüsü

K S T

Dügâh Segâh Çargâh Neva

Uşşak Dörtlüsü Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 60

Son E. Çümendir

Şekil 7: Uşşak dörtlüsü ve dörtlünün etüt örneği

Karar sesinin düğâh olduğu uşşak dörtlüsünde, seslerin düğâh, segâh, çargâh ve neva perdelerinden; bu perdelerden düğâh ile segâh arasının büyük mücenneb (K), segâh ile çargâh arasının küçük mücenneb (S), çargâh ile neva arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 7’de yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Uşşak dörtlüsünün aralık oluşumundan ötürü başlangıç portesinde bûselik perdesi, koma değeri nispetinde pest yazılmıştır. Şekil 7’de ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte uşşak dörtlüsüne ait sesler yapılandırılmış, ezgi yapılanması sofyan usûlünde kalıplaştırılmış, natürel seslere segâh perdesinin eşlik ettiği etüt, ilgili çeşnininin bitiş sesi olan düğâhta son bulmaktadır.

Hüseyinî Beşlisi

K S T T

Dügâh Segâh Çargâh Neva Hüseyinî

Hüseyinî Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 90

Son

E. Çümendir

Şekil 8: Hüseyinî beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin düğâh olduğu hüseyinî beşlisinde, seslerin düğâh, segâh, çargâh, neva ve hüseyinî perdelerinden; bu perdelerden düğâh ile segâh arasının büyük mücenneb (K), segâh ile çargâh arasının küçük mücenneb (S), çargâh ile neva arasının tanîni (T), neva ile hüseyinî arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 8'de yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Hüseyinî beşlisinin aralık oluşumundan ötürü başlangıç portesinde bûselik perdesi, koma değeri nispetinde pest yazılmıştır. Şekil 8'de ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte hüseyinî beşlisine ait sesler yapılandırılmış, ezgi yapılanması nim sofyân usûlünde kalıplaştırılmış, natürel seslere segâh perdesinin eşlik ettiği etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan düğâhta son bulmaktadır.

Hicaz Beşlisi

S A₂ S T

Dügâh Dik kürdî Nim hicaz Neva Hüseyinî

Hicaz Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 80

E. Çümendir
Son

Şekil 9: Hicaz beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin dügâh olduğu hicaz beşlisinde, seslerin dügâh, dik kürdî, nim hicaz, neva ve hüseyinî perdelerinden; bu perdelerden dügâh ile dik kürdî arasının küçük mücenneb (S), dik kürdî ile nim hicaz arasının artık ikili (A₂), nim hicaz ile neva arasının küçük mücenneb (S), neva ile hüseyinî arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, Şekil 9'da yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Hicaz beşlisinin aralık oluşumundan ötürü başlangıç portesinde bûselik perdesi, bakiyye koma değeri nispetinde pest; çargâh perdesi ise bakiyye değeri nispetinde tiz yazılmıştır. Şekil 9'da ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte hicaz beşlisine ait sesler yapılandırılmış, ezgi yapılanması nim sofyan usûlünde kalıplaştırılmış, natürel seslere dik kürdî ve nim hicaz perdelerinin eşlik ettiği etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan dügâhta son bulmaktadır.

SONUÇ

“Türk Müziği Dörtlü ve Beşlilerinin Öğrenimine Etüt Merkezli Yaklaşım” başlıklı araştırmadan elde edilen kazanımlar doğrultusunda;

- Türk mûsikîsinin nazarı ve amelî olmak üzere iki farklı özelliğe sahip olduğu,
- Dörtlü ve beşli adlı çeşnilerin Türk mûsikîsi nazariyatında oldukça önem taşıdığı, bu duruma gerekçenin ise Türk mûsikîsinin makamsal bir yapıda olması ve makamların temelini dörtlü ve beşlilerin teşkil etmesi,
- Türk mûsikîsi ilminin sadece ilim ve sözle değil aynı zamanda iş ve uygulamayla sürdürülebildiği, bu sebeple de Türk mûsikîsindeki nazarı çalışmaların uygulamaya dayalı amelî çalışmalarla desteklenebileceği,
- Bu anlamda dörtlü ve beşlilerin öğrenimi gerçekleştirilirken bu öğrenimde teorik bilgilerin amelî çalışmalar olan etütlerle pekiştirilebileceği,

- Meydana getirilecek etütlerde ezgi yapılanmasının dörtlü ve beşlilerin nazari kuralları çerçevesinde yapılandırılması gerektiği, bu durumda çeşnilerdeki perde ve ses aralıklarının önem kazandığı,
- Etüt yaklaşımı çalışmaları yapılmalarıyla dörtlü ve beşlilerin aktarım, anlaşılabilirlik, öğrenim ve pekiştirmelerinin mümkün olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Netice itibariyle; bu araştırmada dörtlü ve beşlileri etüt etmeye yönelik, usûlleri 2 ve 4 zamanlıdan, ezgileri ise sade ve basit yapılardan meydana gelen 7 farklı etüde yer verilmiştir. Ancak bu çeşnilere dair farklı usûller ve değişik ezgi yapılanmalarından oluşturulabilecek yeni etütlerin alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AREL, Hüseyin Sâdeddin, *Hüseyin Sâdeddin Arel Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, (Haz. Onur AKDOĞU), 2. Baskı, Kültür Bakanlığı, Ankara 1993.
- AREL, Hüseyin Sadettin, "Makamlardaki Duygu Unsuru", *Musiki Mecmuası*, Cilt 49, İstanbul 1952, s. 4-10.
- AREL, Hüseyin Sadettin, "Fatih Devrinde Türk Musikisi", *Musiki Mecmuası*, Cilt 63, İstanbul 1953, s. 68-75.
- KARADENİZ, Mahmut Ekrem, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara ty.
- ÖZTUNA, Yılmaz, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 1. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.

SERAMİK SANATINDA BİR ÜRETİM YÖNTEMİ OLARAK ÇOĞALTIMIN TEKNİK, KAVRAMSAL VE SANATSAL BOYUTLARI*

Yusuf Can KULAK¹

Özet

Bu araştırma makalesi, seramik sanatında çoğaltma olgusunun üretim süreçlerindeki rolünü ve sanatsal ifade üzerindeki etkisini incelemektedir. Çoğaltma, yalnızca bir nesnenin sayısal olarak arttırılması değil, aynı zamanda kopyalar arasındaki farklılıklar ve ifadenin güçlendirilmesi bağlamında ele alınmaktadır. 1960 sonrası Pop-Art ve avangard hareketlerle birlikte sanatta bir yöntem olarak benimsenmiş, Andy Warhol, Marcel Duchamp ve Joseph Beuys gibi sanatçılar tarafından sanatın değer yargılarını sorgulamak için kullanılmıştır. Çalışma, çoğaltımın seramik sanatında özgünlük ve sanatsal değer bağlamında nasıl konumlandığını araştırmaktadır. Literatür taraması ve sanatçı eser analizleri gibi nitel yöntemlerle yapılan inceleme, çoğaltımın hem üretim sürecini kolaylaştıran hem de sanatsal anlatıyı dönüştüren bir strateji olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, çoğaltım, seramik sanatında yeni ifade biçimleri yaratmakta ve diğer sanat disiplinleriyle güçlü bağlar kurmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Seramik Sanatı, Joseph Beuys, Orijinal, Avangart, Ai Weiwei.

TECHNICAL, CONCEPTUAL, AND ARTISTIC DIMENSIONS OF MULTIPLICATION AS A PRODUCTION METHOD IN CERAMIC ART*

Abstract

This research paper examines the role of the phenomenon of multiplication in the production processes of ceramic art and its impact on artistic expression. Multiplication is considered not only as a numerical increase of an object but also in terms of the differences between copies and the reinforcement of expression. Adopted as a method in art after the 1960s with the rise of Pop Art and avant-garde movements, it has been used by artists such as Andy Warhol, Marcel Duchamp, and Joseph Beuys to question the value judgments of art. This study explores how multiplication is positioned in ceramic art concerning originality and artistic value. Through qualitative methods such as literature review and analysis of artists' works, the research demonstrates that multiplication is not only a means of facilitating production but also a strategy that transforms artistic narration. In conclusion, multiplication creates new forms of expression in ceramic art and establishes strong connections with other art disciplines.technical and conceptual dimensions, maintaining a strong parallel with other artistic disciplines.

Keywords: Ceramic Art, Joseph Beuys, Originality, Avant-garde, Ai Weiwei.

¹ Sorumlu Yazar E-mail: y.cankulak@gmail.com / Orcid: 0009-0001-2612-3303, DOI: 10.22252/ijca.1695400.

1.Giriş

Çoğaltma olgusu, teknik olarak birçok alanda kendine karşılık bulan bir üretim yöntemidir. İngilizcede *multiplication* olarak ifade edilen bu kavram, bir nesnenin veya eserin seri üretim yoluyla benzerlerinin üretilmesi anlamına gelir. Sözlüklerde yer alan tanımların birçoğuna göre çoğaltma, bir yazıyı, belgeyi ya da nesneyi çok sayıda üretme işlemi olarak tanımlanır. Sanatta çoğaltma, sadece kopya üretmek anlamına gelmez; aksine kopyalar arasındaki farklara dikkat çekmek, nicelik kavramını vurgulamak veya sanatsal ifadenin gücünü artırmak amacıyla kullanılmaktadır. Sanatta çoğaltmanın türlerini kopya, yansıma, taklit, tekrar, temsil, reproduksiyon olarak kategorize edilebilir. Plastik bir olgu olarak sanatta çoğaltmalar özellikle arketipsel olarak heykel sanatında, mimaride, resim sanatında görülebildiği gibi paralel şekilde seramik çalışmalarda da olduğu görülmektedir. Sanat tarihinde çoğaltma, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren önemli bir üretim yöntemi olarak tartışılmaya başlanmıştır. Dadaizm ve sürrealizm gibi avangart akımlar, sanatın konvansiyonel anlayışını sorgulamak için çoğaltma tekniklerini bir ifade biçimi olarak kullanmışlardır. Marcel Duchamp'ın (Resim 1) *Fountain* (1917) ve Bıyıklı Mona Lisa olarak bilinen *L.H.O.O.Q.* (1919) gibi eserleri, sanat nesnesinin biricikliği ve özgünlüğü üzerine eleştirel bir perspektif sunmuştur.



Resim 1. Marcel Duchamp, “*Fountain*” Çeşme, Replikası, (1917). Tate. (2025).

Walter Benjamin'in (Benjamin, 1992) *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Eseri* adlı çalışması, sanat eserinin özgünlüğü ve kopyalanabilirliği arasındaki farkı tartışarak *aura* ve *yeniden üretim* kavramlarını ele alır. Benjamin, modern çoğaltma tekniklerinin konvansiyonel sanatın tarihsel konumunu tehdit ettiğini öne sürmektedir. Bu bağlamda *multiplication* (çoğaltma) ile *reproduction* (röprodüksiyon) arasında önemli bir ayrım yapmak gerekir. *Multiplication*, bir eserin seri üretim yoluyla çoğaltılmasıdır ve endüstriyel üretim süreçlerini içerir. Röprodüksiyon ise eserin aslına sadık kalınarak yeniden üretilmesidir. Bu fark, Duchamp'ın *Fountain* (1917) eseri ile *L.H.O.O.Q.* (1919) çalışması arasında belirginleşir. Duchamp, *Fountain* ile sanatın orijinallik anlayışına meydan okumuş, ancak eseri zamanla müzelerde farklı kopyalar halinde sergilenmiştir. Çünkü Duchamp için *ready-made* eserlerin röprodüksiyonları ile orijinali arasında bir fark yoktur. Öte yandan, *L.H.O.O.Q.*, *Mona Lisa*'nın bir kartpostal röprodüksiyonuna bıyık eklenerek yeniden

yorumlanmasıdır. Duchamp, bu müdahale ile eseri kendine mal etmiş (*appropriation*) ve ona yeni bir bağlam kazandırmıştır. Günümüz sanat piyasasında replikalar, röprodüksiyonlar ve edisyonlu baskı çoğaltmalar, sanatın değerini ve anlamını belirleyen unsurlar haline gelmiştir. Dijital üretimler ve NFT'ler, Benjamin'in *aura kaybı* tezini farklı bir noktaya taşıırken, multiplication ve röprodüksiyon kavramları sanatın statüsünü anlamada kritik ayrımlar sunmaktadır. Duchamp'ın *Fountain* ve *L.H.O.O.Q.* eserleri, bu sınırları zorlayan önemli örneklerdir. Joseph Beuys ve Andy Warhol gibi sanatçılar, seri üretim nesnelerini sanatsal bağlamda kullanarak çoğaltmanın kavramsal gücünü artırmıştır. Yani sanatta çoğaltım kavramsal bir strateji olarak kullanılmıştır. Özellikle Pop Art hareketiyle birlikte, sanatta çoğaltma açık bir üretim stratejisi haline gelmiş, sanat eseri ve ticari üretim arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır. Heykel sanatında çoğaltma, antik dönemlerden itibaren kullanılan bir yöntemdir. Auguste Rodin ve Georges Minne, bronz döküm ve kalıp alma teknikleriyle eserlerini çoğaltarak sunmuşlardır. Seramik sanatında ise çoğaltmanın kökleri arkeolojik dönemlere kadar uzanmaktadır. Antik çağlardan itibaren çömlekçilikte ve figüratif seramiklerde kalıp teknikleri kullanılmıştır. Ancak, 1960 sonrası sanat akımlarıyla birlikte seramikte çoğaltma, sanatsal bir ifade yöntemi olarak yeniden tanımlanmış ve farklı disiplinlerle birlikte ele alınmıştır. Modernist seramikçiler, endüstriyel üretim tekniklerini sanatsal yaratım sürecine eklemleyerek çoğaltmayı bir üretim modeli olarak değerlendirmişlerdir. Post hümanist dönemde ise seramik sanatı, konvansiyonel yöntemlerin ötesine geçerek çok daha yenilikçi ve deneysel bir boyuta evrilmiştir. Günümüz sanat üretim modeli, sanatçıların yapay zekâ ile kolektif üretim süreçlerini deneyimlemeleriyle şekillenirken, post hümanist yaratıcılık tanımı da bu bağlamda ortaya çıkmıştır. İzleyicinin girdisine yanıt veren 3D robotik yazıcılarla seri olarak çoğaltılabilen seramik eserler artık çok daha ucuz ve kolay bir şekilde üretilebilir hale gelmiştir. Yeni materyallerin kullanımı ve teknolojinin sanatla birleşmesi gibi faktörler, seramik sanatını daha çeşitli ve çağdaş bir hale getirmiştir. Çoğaltım, özellikle modern ve çağdaş seramik sanatında, sanatsal bir ifade biçimi olarak sıkça başvurulmuş bir yöntem olmuştur. Bu alandaki yenilikçi bakış açıları, konvansiyonel üretim yöntemlerinden farklı olarak sanatın ve üretimin sınırlarını aşan bir yapı kazandırmıştır. Sonuç olarak, sanat eserlerinde çoğaltma, yalnızca niceliksel bir çoğalma süreci olarak değil, aynı zamanda sanatsal içeriği sorgulayan bir strateji olarak ele alınmalıdır. Günümüzde seramik sanatı da dahil olmak üzere birçok disiplinde çoğaltma, bireysel ve endüstriyel üretim arasında köprü kurarak çağdaş sanatın önemli bir parçası haline gelmiştir.

2.Amaç

Bu makalenin amacı, seramik sanatında bir üretim yöntemi olarak çoğaltımın teknik altyapısını, kavramsal yönelimlerini ve sanatsal ifadedeki rolünü çok boyutlu bir şekilde incelemektir. Çoğaltımın sadece bir üretim kolaylığı değil, aynı zamanda çağdaş sanat bağlamında anlam üretimi, tekrar ve özgünlük tartışmalarıyla ilişkili olduğu varsayımıyla, bu yöntemin sanatsal pratiklerdeki yeri irdelenmiştir. Ayrıca, çoğaltımın hem bireysel ifade biçimi olarak hem de eleştirel bir araç olarak nasıl kullanıldığı değerlendirilerek, güncel seramik sanatındaki işlevi ortaya konmak istenmektedir.

3.Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerine dayanmakta olup, literatür taraması, sanatçı röportajları ve örnek sanat eserleri üzerinden görsel analiz yöntemlerini kapsamaktadır. Öncelikle sanatta çoğaltım yönteminin

kullanım şekilleri olan kalıplama, döküm, baskı gibi çoğaltım teknikleri teknik düzeyde incelenmiştir. Benzer paralelliğin seramik sanatındaki etkileri incelenmiştir. Ardından, bu teknikleri kullanan yerli ve yabancı çağdaş seramik sanatçıların eserleri üzerinden kavramsal çözümlemeler yapılmış; sanatçı söylemleri aracılığıyla çoğaltımın teknik, kavramsal ve sanatsal boyutu sorgulanmıştır. Seçilen eserlerde tekrar, seri üretim, özgünlük, kopya ve kimlik gibi kavramlara odaklanılmıştır.

4.Bulgular

4.1. Çoğaltım Kavramı, Sanatta Tekillik ve Yeniden Üretim

Çoğaltım kavramı, İngilizcede *multiplication* terimiyle karşılık bulmaktadır. Çoğaltım, bir şeyin sayısını artırma, teksir etme veya fazlalaştırma anlamına gelir. TDK bu kavramı iki farklı bağlamda tanımlamaktadır: İlk tanım, “çoğaltmak işi; çoklaştırma, teksir, fazlalaştırma, ziyadeleştirme” şeklinde olup, ikinci tanım da ise, sanat eserinin aslına uygun olarak yapılan taklidi, yani reproduksiyonu ifade etmektedir” (TDK, 2025). Genel anlamıyla çoğaltım, bir nesnenin veya kavramın çoklu hale getirilmesi, kopyalarının üretilmesi ve benzer nitelikteki unsurların sayısının artırılması sürecini ifade eder. Ancak bu kavram, farklı disiplinlerde çeşitli anlamlar kazanmıştır. Örneğin, matematikte bir sayının karesi veya küpü olarak, biyolojide tek yumurta ikizleri bağlamında, tıp literatüründe kanserli hücre çoğalması olarak, psikiyatride çoklu kişilik bozukluğu şeklinde ve işletme terminolojisinde tek tip marketler zincirini tanımlamak için kullanılmaktadır (Buchholz & Magnani, 1993). Sanat bağlamında çoğaltım, yalnızca bir eserin kopyalanması anlamına gelmez; aynı zamanda kopyalar arasındaki farklılıkları görünür kılma ve üretim sürecinin dinamiklerini sorgulama amacını taşır. Çoğaltılan nesneler, üretildikleri zamansal ve mekânsal koşullara bağlı olarak küçük ayrıntılar açısından farklılık gösterebilir. Bu nedenle, sanat eserlerinin çoğaltımları birebir aynı kopyalar olarak değerlendirilmez; her biri kendi bağlamında yeniden anlam kazanan üretimlerdir. Sanatta çoğaltım kavramı, yalnızca teknik bir üretim sürecine değil, aynı zamanda eserin plastik değeri ve kuramsal çerçevesiyle de ilişkilidir. Tarihsel süreçte arkeolojik kazılarda birçok çoğaltılmış nesne bulunmuş olsada sanatta modern anlamda çoğaltım kavramı özellikle 20. yüzyılda Dada hareketiyle birlikte önem kazanmıştır. 1960’lı yıllarda bu yaklaşım, avangart sanatçılar tarafından sanat üretiminin merkezine yerleştirilmiş ve sanatın kuramsal boyutunda köklü değişimlere yol açmıştır. Bu dönem, sanatın sınırlarının hem üretimsel hem de teorik olarak yeniden tanımlandığı, sanatsal içeriğin ve anlamın radikal bir dönüşüme uğradığı bir zaman dilimi olarak öne çıkmaktadır. Sanatçılar, çoğaltım yoluyla sanat eserinin tekilliğini ve özgünlüğünü sorgulamış, böylece sanatta yeni bir paradigma değişiminin temellerini atmışlardır. 20. yüzyılın ortalarına kadar çoğaltım yöntemleri ağırlıklı olarak döküm heykeller ve grafik sanatlarla sınırlı kalmışken, bu dönemden sonra diğer sanat disiplinlerinde de yaygınlaşmış ve estetik değerler açısından önemli bir dönüşüm yaşanmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 412). Sanatın metalaşmasını eleştiren avangart sanatçılar, 20. yüzyılın sonlarına doğru bu yaklaşımlarını kısmen değiştirerek müze ve galerilerde sergiler açmaya başlamış ve eserlerini ticari sanat piyasasına sunarak sanatın ekonomik yönüyle etkileşime girmişlerdir. Ancak günümüzde sanatın dijitalleşmesiyle birlikte çoğaltım kavramı yeni bir boyut kazanmıştır. Dijital ortamda üretilen eserlerin orijinalliği, kaç adet çoğaltılabileceği ve bu çoğaltımların hangi bağlamda değerlendirileceği gibi konular, sanat kuramcıları arasında halen tartışma konusu olmaktadır. Dijitalleşme, sanatın bireysel üretim pratiğinden çıkarak daha geniş kitlelerin erişimine açılmasını sağlamış ve sanatın demokratikleşmesine katkıda bulunmuştur. Posthümanist bir perspektiften

bakıldığında, sanatın çoklu öznelere tarafından üretilmesi ve paylaşılması, sanatsal üretimin kolektif bir modele evrilmesine zemin hazırlamaktadır. Çağımızda, özellikle yapay zekâ destekli robotik aygıtların ve 3D yazıcıların seri üretim süreçlerinde sınırları zorlaması dikkat çekmektedir. Dijital teknolojilerin devreye girmesiyle, yapay zekâ algoritmaları kullanılarak, üretilen izleyicinin girdisine yanıt veren çıktılar; ister seramik olsun ister başka bir materyal, artık 3D yazıcılarla aynı anda dünyanın birçok farklı noktasında eş zamanlı olarak üretilip tüketilebilmektedir. Bu gelişme, üretim ve tüketim süreçlerini küresel ölçekte dönüştüren önemli bir adım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte dijital sanat eserleri, fiziksel bir nesne olmanın ötesine geçerek bir iletişim aracına dönüşmüş, böylece izleyicinin sanata erişimi daha geniş bir çerçevede ele alınmaya başlamıştır. Günümüzde sanat eserlerinin NFT (Non-Fungible Token) gibi dijital sahiplik modelleri üzerinden değerlendirilmesi, sanatın çoğaltım sürecinde yeni tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Sonuç olarak sanatın çoğaltılabilirliği onu yalnızca fiziksel bir nesne olmaktan çıkararak kolektif bir üretim ve paylaşım modeline dönüştürmektedir. Dijitalleşme, sanatın erişilebilirliğini artırarak demokratikleşmesini sağlamakta ve sanatçının üretim süreçlerini yeniden şekillendirmektedir. Bununla birlikte bu yeni üretim biçimlerinin sanatın biricikliğini nasıl etkilediği ve sanat eserinin değerini nasıl belirlediği soruları günümüz sanat kuramcıları için halen tartışmaya açık konular arasındadır.

5. Çoğaltma ve Sanattaki Kullanımı

Çoğaltma (*multiplication*) kavramı, genel anlamıyla açıklanabilse de sanat alanındaki tanımı oldukça karmaşık ve çok katmanlıdır. Çoğaltma hem bir sanat yapma tekniği olarak kullanılır hem de tüm sanat dallarıyla bağlantılı olarak teorik bir duruşun somutlaşmasıdır (Buchholz ve Magnani: 1993). Bu bağlamda çoğaltma, potansiyel olarak sınırsız sayıda üretilebilen orijinal sanat eserleri olarak da değerlendirilebilir. Özellikle 1960'lı yıllarda, çoğaltma kavramının sanattaki tanımının netleştirilmesi için yoğun tartışmalar yürütülmüştür. Çünkü her çoğaltım, sanatçının dünya görüşü, sanatsal yönelimi ve felsefesiyle doğrudan ilişkilidir. Çoğaltma, başlı başına bir sanatsal kategori olmaktan ziyade hem bir teknik hem de bir ifade aracı olarak işlev görür. Bir yandan bir imgeyi veya düşünceyi görsel olarak aktarmada etkiyi güçlendiren bir unsur olarak kullanılırken, diğer yandan güçlü bir toplumsal eleştiri aracı olarak da değerlendirilmiştir. Bu anlamda çoğaltma, tüketim toplumunun yapısını yansıtan bir *ayna-imge* olarak da ele alınabilir. Sanat tarihinde çoğaltma, modern döneme özgü bir fenomen olarak görülsede aslında çok daha eskiye dayanmaktadır. Orijinal bir sanat eserinin çoğaltılması fikri tarih boyunca farklı yöntemlerle hayata geçirilmiş ve çeşitli tekniklerle desteklenmiştir. Arkeolojik kazılarda da çoğaltma olarak değerlendirilebilecek birçok örnekle karşılaşılabilir. Bu bağlamda, 1974 yılında Çin'in Xi'an kentinde yapılan kazılarda ortaya çıkarılan ve M.Ö. 210 dolaylarına tarihlenen İmparator Qin Shi Huang'ın mezarı, çoğaltma yöntemine dair önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Mezar kazıları sonucunda, atları, silahları, üniformaları ve koşum takımlarıyla birlikte yaklaşık 7.000 kişilik bir *Terracotta* ordusu açığa çıkarılmıştır (Lane, 1994:11). Bu ordunun en dikkat çekici yanı, asker figürlerinin bireysel farklılıklar göstermesidir. Her askerin yüz hatları, rütbeleri ve aksesuarları birbirinden farklıdır. Mezarda yer alan atların ve koşum takımlarının bu benzerliğe eşlik etmesidir. Bu durum, sanatta çoğaltmanın yalnızca niceliksel bir üretim süreci olmadığını, aynı zamanda görsel ve içeriksel bir çeşitliliği de beraberinde getirdiğini göstermektedir (Gombrich, 1999: 632). *Terracotta* askerleri, (Resim 2) tekrar eden formlara sahip olmalarına rağmen, her birinin benzersiz olması nedeniyle sanatsal çoğaltmanın incelikli bir örneğini teşkil

etmektedir. Sanatta çoğaltma, zaman içinde yalnızca bir üretim tekniği olarak değil, aynı zamanda sanatsal düşünce sistemlerini ve estetik değerleri sorgulayan bir araç olarak da önem kazanmıştır.



Resim 2. İmparator Kin Shi Huangdi'nin Mezarı. "Terracotta Askerler", M.Ö. 210. (Aktüel Arkeoloji, 2023).

Bir başka örnek olarak, Antik Yunan'da üretilen pişmiş toprak eserler ve Roma dönemi heykeltıraşlığı gösterilebilir. Rönesans döneminde ise çoğaltma teknikleri gelişerek üç boyutlu formların daha hassas bir şekilde yeniden üretilmesini mümkün kılmıştır. Leon Battista Alberti'nin resim, *De pictura* (1435), mimari, *De re aedificatoria* (1452) ve heykele, *De statua* (1568), sırasıyla sanata katkı sağlayan üç önemli tez yazmıştır. Bu tezleri arasında en önemlisi, heykelde doğanın rolüne özel dikkat gösterdiği 1568 tarihli (*Heykelleme Üzerine*) *De statua'dır*. Alberti'nin heykelleme modeli, devrim niteliğinde bir cihaz olan finitoryumun yaratılmasını içermektedir. Finitoryum (Resim 3) ile heykeldeki her noktayı merkezi eksenine göre üç boyutlu alanda haritalamak tekniği için kullanılmıştır. Bu veriler daha sonra orijinal heykelin aynı bir kopyasını oluşturmak için kullanılmıştır (The art story, 2025). Alberti'nin geliştirdiği yöntem, Rönesans heykeltıraşlarına üç boyutlu nesneleri sistemli bir şekilde çoğaltma olanağı sağlamış ve heykel sanatında yeniden üretim süreçlerine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu örnekler sanatta çoğaltmanın yalnızca estetik kaygılarla değil aynı zamanda kültürel sürekliliği sağlamak ve sanatsal bilgiyi nesiller boyunca aktarabilmek amacıyla da kullanıldığını göstermektedir.



Resim 3. Leon Battista Alberti, "Finitoryum", *De Statua*. (Genç ve Sipahioplu, 1990: 46).

Avrupa'da baskı tekniklerinin yaygınlaşması yaklaşık 1440'lı yıllarda gerçekleşmiştir; ancak benzer yöntemler, Asya'da dört yüzyıl önce kullanımı söz konusudur (Sante, 2000: 49). 1798'de litografinin (taş baskı) icadıyla birlikte çoğaltım teknikleri yalnızca sanat eserlerinin kitlesel üretimini mümkün kılmakla kalmamış, aynı zamanda her baskının yeniden biçimlendirilerek sanatçının yaratıcı sürecine daha fazla müdahale edebilmesini sağlamıştır. Böylece sanatçılar, çoğaltılmış eserler üzerinde değişiklikleri yapabilmış, bu da her bir baskıyı özgün kılan bir üretim pratiği olmuştur. Heykel sanatında çoğaltım kavramını plastik değerler açısından bilinçli olarak kullanan ilk sanatçı Auguste Rodin olmuştur. Rodin'in *Cehennem Kapıları* (1880-1917), çoğaltım pratiğinin heykelde estetik ve kavramsal dönüşümünü gösteren önemli bir örnektir. Eserin merkezi figürü *Düşünen Adam*, (Resim 4) kapının taş kısmında yer alan üçlü bir kompozisyon içinde çoğaltılmıştır. Rodin, Michelangelo'nun anatomik formlarından ilham alarak bu figürleri *Michelangelesque Adam* olarak adlandırmış ve *The Three Shades* (Üç Gölge) adıyla bağımsız bir eser haline getirmiştir. Bu, sanatçının çoğaltım yoluyla yeni anlamlar üretme yaklaşımını yansıtır.



Resim 4. Auguste Rodin, "*The Three Shades*", *Üç Gölge*, 1886. (Mbaq, 2025).

Çoğaltım fikrinin sanatta giderek daha fazla önem kazanması seri üretim ile sanat arasındaki ilişkinin sorgulanmasına da zemin hazırlamıştır. Fotoğrafın icadı ise matbaanın bulunuşundan çok daha önemli görülmüş ve sanatın gelişiminde önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Fotoğraf, bir nesne ya da olayın temsiliyetini dönüştürerek, nesnel bilgiye ulaşmada kritik bir araç haline gelmiştir. Fotoğrafın sanat üzerindeki etkileri hem teknik bir mesele hem de sanat eserinin özgünlüğüne ve biricikliğine dair bir fotoğrafın baskısı mı orijinal yoksa fotoğrafın negatifi mi orijinaldir gibi tartışmalarına neden olmuştur. Bu bağlamda estetik kuramcısı Walter Benjamin (Benjamin, 1992) *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri* adlı denemesinde, sanatta biriciklik ilkesinin oluşturduğu *aura* olgusunu yeniden sorgulamaya açmıştır. Sanatçılar, kitleler karşısında sanat eserinin etkisini artırabilmek için sansasyonel etki yaratabilecek her türlü teknik ve malzemeyi kullanmaktadır. Günümüzde, gündelik nesneler ve sıradan görüntüler dahi sanat eseri olarak algılanmakta, sanatsal üretim ile endüstriyel üretim arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır. Her şeyin sanat eseri ve herkesin

sanatçı olabildiği bir ortamda sanat hükümsüzlüğünü ilan etmiştir. Endüstriyel üretimin örgütlü ve yoğun emeği karşısında sanatçının konvansiyonel anlamda sahip olduğu rolü sorgulanır hale gelmiştir. Dijitalleşme süreci, sanatın paradigmasını radikal bir şekilde değiştirmiş ve yeni üretim modellerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Dijital sanatın yaygınlaşmasıyla birlikte, sanatçılar posthümanist bir yaklaşımla yapay zekâ ve robotik teknolojileri üretim süreçlerine dahil etmişlerdir. Bu bağlamda, çoğaltım olgusu 21. yüzyıl sanatında dijital teknolojilerin yaratıcı üretim sürecine eklemlenmesiyle sanatçıların farklı şekillerde kullandığı bir olgu haline gelmiştir.

6. Sanatta Hazır Nesne ve Hazır Yapım Olarak Çoğaltılmış Eserler

Sanat literatüründe “hazır yapım” (ready-made) ve “hazır nesne” (ready object) kavramları farklı anlamlar taşır. Bu terimler, sanat pratiğinde belirli yaklaşımları ifade eder. Hazır nesne, endüstriyel olarak üretilen, benzerleri arasından seçilen ve sanatsal müdahale olmaksızın sanat bağlamında sunulan objelerdir. Hazır yapım ise, sanatçının üretmediği, ancak seçimi ve konumlandırmasıyla anlam kazanan nesnelerdir (The art story, 2025). Bu kavramlar, Marcel Duchamp tarafından ilk kez öne sürülmüş ve konvansiyonel sanat yaratımına eleştiri getirilmiştir. Duchamp’ın ünü daha çok seri üretilmiş ve sanatçı tarafından yapılmamış fakat seçilmiş bir nesne olarak ready made fikrine dayanır (Housefield, 2012). Endüstriyel üretimin yaygınlaştığı günümüzde, el emeğiyle yapılan benzersiz eserlerin yerini, seri üretimle geniş kitlelere ulaşabilen ifade biçimleri almıştır. Dijital teknolojilerin gelişimiyle sanat üretimi köklü bir değişim geçirmiştir. Hazır nesneler, disiplinler arası etkileşimi artırmış ve sanatçılara sınırsız bir özgürlük sunmuştur. Bu durum, daha deneysel ve kavramsal sanat eserlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Hazır nesne ve hazır yapım, gündelik nesnelerin sanatsal bağlamda yeniden yorumlanmasını içerir ve kavramsal sanatın temelini oluşturan düşüncenin, eserin fiziksel varlığından daha önemli hale gelmesiyle ilişkilidir. Duchamp’ın bu yaklaşımı, estetik normları yıkmayı ve sanatı yalnızca zanaatla özdeşleştirmemeyi amaçlamıştır. Hazır nesneler, işlevsel kimliklerinden sıyrılarak kavramsallaşır ve izleyiciye belirli kavramları sorgulatır. Bu süreç, izleyiciyi düşünmeye ve yorum yapmaya teşvik eder. Hazır nesne ve hazır yapım, maddesel bir varlık olmaktan ziyade, kavramsal bir niteliğe bürünür. Konvansiyonel sanat sergilerinde olduğu gibi estetik tatmin sağlamak değil, izleyiciyi sanatın ne olduğu konusunda düşünmeye yönlendirmek hedeflenir. Marcel Duchamp, hazır yapımları için yaptığı bir röportajda, sanatçının seçimlerinin önemine vurgu yapmıştır. Duchamp’a göre, sanatçı, ellerini kullanmadan da bir eser yaratabilir. Önemli olan sanatçının yaptığı seçimlerdir. Duchamp, sanat nesnesinin önyargısız ve faydacı olmayan bir öge olarak tanımlanması gerektiğini savunmuş ve nesnelerin anlamlarının, sunuldukları bağlama göre değişebileceğini belirtmiştir (Antoine, 2013). Duchamp’ın “*Pisuvan*” (Resim 1) adlı eserinde de bu tehlike görülmektedir; sıradan bir nesne olarak bakıldığında basit bir objedir, ancak sanatsal bağlamda bir sanat eserine dönüşebilir. Sanat eleştirmeni Donald Kuspit “Sanatın Sonu” eserinde bu duruma dikkat çeker. Kuspit, sahte ve gerçek arasındaki ayrımın ortadan kalktığını ve böylece sanatta temsiliyet krizi olduğunu ifade eder (Kuspit, 2006: 39). Yani *Pisuvan*’a bakıldığında aniden ciddi bir sanat eseri olarak görülürken aynı hızda sıradan bir nesne konumuna düşebilir. İzleyicide bu adete illüzyon etkisi yaratmıştır. Hazır ve buluntu nesnelerin bu tür etkisi vardır. Marcel Duchamp’da bu eseriyle 20. yüzyıl sanatının en temel ve en uzun süren sorunlarından biri üzerine düşünmemizi sağlamış, çoğaltma yoluyla sanat eserinin eşsizliğini ve biricikliğini sorgulamamıza neden olmuştur. Çoğaltma üzerine temelde iki farklı yaklaşım gündeme gelmektedir. Birinci

yaklaşım, aynı mesajı veren çok sayıda nesnenin bir araya gelip tek bir şey anlatmasıdır. İkinci yaklaşım ise, çok sayıda farklı nesnenin bir araya gelerek aynı mesajı çok defa ifade etmesidir. Bu iki yaklaşım arasında önemli bir ayrım bulunmaktadır ve tasnifleme açısından dikkate alınması gereken bir detaydır. Bu anlayış, endüstriyel üretim ve serbest şekillendirme yöntemleriyle üretilen eserlerdeki temel göstergeleri ortaya koyar. Man Ray tarafından çekilen ve Marcel Duchamp'ın çoğaltılmış portreleride (Resim5) bu anlamda aynı görüntünün çok sayıda tekrarının birleştirilerek oluşturulan görselleri temsil etmektedir (Kirsh, 2009).



Resim 5. Man Ray, "Marcel Duchamp'ın Çoğaltılmış Portreleri", 1917. (Kirsh, 2009).

Amerikalı ressam Jasper Johns, 1955 yılında Amerikan bayrağından oluşan bir dizi resim üretmiştir. Johns, bu bayrağı sayılarla, nişan tahtasıyla ve Amerikan haritasıyla özdeşleştirerek dönüştürmüştür. Bayrak resimleri, en küçüğü önde olacak şekilde ticari bir amaçla sergileniyor izlenimi yaratacak şekilde (Resim 6) üst üste yerleştirilmiştir (Fineberg, 2014: 196). Johns'un bu eserleri, bayrağı sadece bir simge olarak değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir nesne olarak sorgulamayı amaçlar. Johns'un bayrakları, Amerikalıların konvansiyonel simgeler ve değerler ile olan ilişkisini eleştirirken, aynı zamanda sanatın özgünlüğü ve bireyselliği üzerine de bir sorgulama getirir. Sanatçının bu yaklaşımı, sanatı soyutlamaktan çok, toplumsal normların, kültürel işaretlerin ve sembollerin bireysel yorumlarla yeniden şekillendirilmesini önerir. Johns, bayrak gibi tanınmış bir sembolü, tıpkı diğer hazır nesneler gibi, belirli bir anlamdan arındırıp yeniden değerlendirerek sanatta çoğaltma olgusuna farklı bir boyut kazandırır. Bu eserler, sanat dünyasında oldukça önemli bir dönüm noktası olmuştur. Çoğaltmanın kendisi bir kreatif ve kavramsal strateji haline geliyor.



Resim 6. Jasper Johns, "Three Flags", 1958. (Whitney Museum of American Art, 2025).

Çoğaltmalar, sadece Avrupa ve Amerika'da değil, Asya'da da yayıldı (Lane, 1994: 14). Bu dönemde çoğaltma, sanatın yeniden üretilerek düşük fiyatla satılabileceği fikrini ortaya koyarken, aynı zamanda sanatın elitist yapısını yıkmayı amaçlayan bir düşünceye dönüştü. Fluxus, Yeni Gerçekçiler ve Arte Povera gibi akımlar, sanatı daha geniş kitlelere ulaştırmayı ve herkes tarafından anlaşılabilir hale getirmeyi savunmuş, çoğaltma yoluyla toplumu eleştirmiştir. Amerika'daki pop sanatı hareketinin önde gelen ismi Andy Warhol, tüketim kültürünü ve popüler kültürün içi boş idollerini sanatta yeniden yorumlamıştır. Warhol, popüler kültür öğelerini ipek baskı çoğaltmalarıyla estetikle birleştirerek, tüketim nesneleriyle derinliği olmayan ticari metaları aynı düzleme taşımıştır. Warhol'un eserleri, endüstriyel üretim ve popüler kültürün soğuk, tarafsız biçimlerini yansıtırken, aynı zamanda tüketime dayalı düşünceyi sorgular. Warhol'un çoğaltma pratiği estetikten öte, politik ve ideolojik bir anlam taşır. Mao baskıları, politik ideolojilerin popüler kültürle nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Warhol, bu eserlerle dönemin kapitalist sistemine karşı bir eleştiri yapmış, sanatın ve popüler kültürün birleşmesini sağlamıştır. Walter Benjamin'in teorileri, Warhol'un işlerini açıklayan önemli bir bakış açısı sunar; mekanik çoğaltma, sanatı toplumsal bağlama yerleştirerek dönüştürür. Warhol, çoğaltma ile sanatın rolünü yeniden tanımlamış ve daha geniş kitlelere ulaşmayı amaçlamıştır. Bu süreç, toplumsal yapıları sorgulayan bir araç olmuştur. Benjamin'e göre; "...yeniden üretilen sanat yapıtı gittikçe artan ölçüde yeniden üretilebilirlik için tasarlanmış sanat eseri haline geliyor..." (Benjamin, 1992: 52). Joseph Beuys'un çoğaltmaları, sıradan imgeleri tanıdık bağlamlarından çıkararak onları tanıdık olmayan anlam alanlarına taşımaktadır. Beuys, fikirlerinin yayılmasını amaçlayan bir sanatçıdır (Schellman ve Klüser, 1991: 15). Çoğaltmalar, onun düşüncelerinin yaygınlaşmasını sağlayan araçlardır. Beuys, önceki aksiyonlarından geriye kalan nesneleri, Sürü çalışmasını piyasa kaygısı gütmenden seçip yeniden çoğaltmıştır (Biçer, 2007: 42). Beuys 1969'da ürettiği Sürü adlı eseri, (Resim 7) bir Volkswagen minibüsüne eklenmiş, her biri benzer şekilde çoğaltılmış kızaklardan oluşur (Fineberg, 2014: 223). Beuys'un çoğaltmalarındaki güç, her bir tekrarda yayılma olasılıklarını artırarak bir ağ gibi genişlemesidir. Bu çoğaltmalar, onun sanatında etkiyi çoğaltan, fikirleri yaygınlaştıran bir işlev taşır (Alptekin, 1992: 12-21). Beuys Sürü işini aşağıdaki şekilde açıklar;

(...) Aslında bu nüsha, VW. minibüsle yapılmış olandan daha büyük bir küme ile yapılmıştır. Fakat neden bu küme ebediyen bir arada kalsın ki? Dağılabilir de. Böylece dağılır. Bence bu türlü de bir arada durdukları zamanki kadar iyi. Büyük bir ortamda bu küme minibüse aittir ve onunla birlikte kalmalıdır. Halbuki nüshadaki kızakların minibüsü-ki bu onların bir arada bulunmalarını gerektiren bir öğedir- hiçbir zaman yoktu. Kızaklarla birlikte olan minibüs vasıtasıyla bu kümenin yaşadığı manzara ve bölge hayal edilebilir. Diğer taraftan, bu nüsha ile espasa referans veremezsiniz. Kızaklar bundan bağımsız olarak yer alır, fakat, tabii ki aynı zamanda bir küme halinde yer almaktadır. (Schellman, 1991: 14)

1980'lerin ikinci yarısında, çoğaltmalar postmodernizm çerçevesinde sembol, imaj ve sistemlerin yeniden yorumlanması olarak ortaya çıkmıştır, adeta post-pop'un temsili gibidir. 1990'larda Jean Baudrillard'ın

(Baudrillard, 1998) simülasyon kuramıyla gündeme gelen çoğaltmalar, yeni bir anlam katmanı oluşturmuş ve çoğaltma tekniği, nesneleri sorunsallaştırarak sanatın değer yargılarını yeniden tartışmaya açmıştır. Dijital teknolojiler sayesinde her şeyin çoğaltılabildiği bir çağda yaşıyoruz. Genetik klonlama ve dijital teknolojilerle canlılar ve mekanizmalar kopyalanabilir hale gelecektir. Sanatta çoğaltma konusu, her zaman tartışma konusu olmuştur çünkü çoğaltmalar, gerçek ve sahte arasındaki sınırları kaldırarak tüm kopyalara eşit derecede hakikilik değeri kazandırmaktadır. Ancak müzik ve edebiyat gibi alanlarda kopyalama mümkün değildir; çünkü bu sanat biçimleri yorum gerektirir ve her performans tek bir yapının temsilidir. Müzik veya edebi eserlerin kopyası, orijinalinin yerine geçemez. Örneğin, bir romanın baskısı da orijinalinden farklı değildir, ancak sanatçının el yazması orijinal kabul edilebilir. Bu nedenle, müzik, edebiyat ve tiyatro gibi alanlarda kopyalama mümkün değildir; bu yalnızca somut nesnelerle ortaya konulan resim ve heykel gibi sanat dallarında yapılabilir. Bu noktada orijinalliğe yüklenen değer sorgulanmalıdır.



Resim 7. Joseph Beuys, "Sürü", 1969. (Person, 2017).

7. Seramik Sanatında Çoğaltma Yöntemi ile Üretilen Eserler

Çağdaş seramik sanatında çoğaltma, başarılı bir anlatım yöntemi olarak öne çıkmaktadır. Seramik, plastik sanatlar içinde kendine özgü bir dil ve teknik yapıya sahip bir disiplindir. Seramik sanatçısının kullandığı materyalin fiziksel yapısı, diğer sanat dallarından farklıdır. Bu disiplin, aynı zamanda deneyselliğe uygun bir alandır çünkü kilin plastik potansiyeli vardır. Seramikte çoğaltma, antik çağlardan beri kullanılan bir yöntemdir ve çağdaş sanatçılar için üretim ilişkileriyle örtüşen, aynı zamanda sorgulayıcı bir duruş sergileyebilir. 1960'lerden sonra çoğaltma tekniği, sanatçılara yeni olanaklar sunarak enstalasyon olgusu ile güçlü bir ilişki kurmuştur (Özgültekin, 1991: 20-21). Türk seramik sanatı, Anadolu geleneğinden beslenerek 1950'lerden sonra çağdaş bir sanat dalı olarak gelişim göstermiştir. Bu dönemde, teknolojinin etkisi önemli bir yer tutmuş,

ancak form oluşturma bilinci bu etkenin anlam taşımasını sağlamıştır. Çağdaş sanatçılar, seramiği sanatsal bir obje olarak ön plana çıkarmış, formun özgünlüğü değerlendirmede temel ölçüt haline gelmiştir. Çoğaltma disiplini, bu dönemde birçok sanatçı için temel bir çalışma yöntemi olmuştur. Seramik heykel, resim ve heykel sanatlarının karşılaştığı estetik sorunları barındırsada yalnızca sanatsal iletişim aracı olarak değil, başka malzemelerle de mesajı güçlendirmek amacıyla kullanılabilir. Modernizm ile birlikte seramik sanatı da kusursuz bir biçim anlayışından etkilenmiş, 1960 sonrasında minimal sanat ve kavramsal sanat etkileriyle şekillenmiştir. Postmodern ifade tarzı da seramik sanatına yansımıştır. Çoğaltma, hem teknik hem de kuramsal olarak seramik sanatında sıkça kullanılan bir üretim yöntemidir. Sanatçılar, kendi ürettikleri ya da hazır materyallerle çeşitlendirilmiş çoğaltılmış yerleştirmeler kurgulamışlardır. Bu çoğaltmalar mekânı dikkate alarak özgürce kullanılmıştır. Seramik sanatçıları, serbest şekillendirme, endüstriyel şekillendirme ve torna gibi farklı şekillendirme yöntemlerini kullanarak çoğaltma yapmışlardır. Endüstriyel yöntemle üretilen seramik eserler sanatsal değer yargılarını tartışmaya açma açısından önemli bir üretim biçimi olarak öne çıkmaktadır. Çoğaltmaların toplumsal ve söylemsel bakış açıları sanatçıların eserlerinde belirgin şekilde görülmektedir.

8. Seramik Sanatında Çoğaltma Yöntemini Kullanan Sanatçılarından Örnekler

Seramik sanatında çoğaltma, tekil nesnelerden farklı olarak görsel anlamda güçlü bir etki yaratır. Tekil ve çoğul nesneler hem ayrı ayrı değerlendirilebilir hem de birlikte, bir bütünün parçası olarak ele alınabilir. Çoğaltma tekniği, bir bütünü oluşturan birimlerin yapısının belirleyici olduğu bir yöntemdir ve her birimin tekil hali de vurgulayıcı nitelik taşır. Biçimsel söylemler, çoğaltma ile derinleşen anlamlar yaratmalı ve düşünsel söylemleri desteklemelidir. Sanatçılar, çoğaltma yöntemini kişisel, toplumsal ve kültürel anlamları vurgulamak için kullanırken, sanatsal ifade biçimlerini dönüştürmeyi hedeflerler. Çoğaltmalar, aynı nesnenin birden fazla kez üretildiğinde özgünlük ve değer kavramlarını sorgular. Bu durum, izleyiciye farklı gerçeklik olasılıkları sunar ve nesnelerin değerinin kültürel ve toplumsal bağlamlarla şekillendiğini gösterir. Seramik sanatında çoğaltma, sadece bir üretim tekniği değil, aynı zamanda anlam oluşturma aracıdır. Sanatçılar, bu yöntemi toplumsal eleştirilerini dile getirmek için kullanır ve izleyiciyi derin düşüncelere sevk eder. Çoğaltma, sadece estetik değil, toplumsal ve ideolojik bir tekrar içerdiği için sanatçının eserinin derinliğini artırır. Bu bağlamda, çoğaltma, sanatçıların toplumsal yapıları ve bireysel kimlikleri sorgulamaları için güçlü bir araçtır.

8.1. Robert Arneson, Pei-Pee, 1964.

Robert Arneson, çağdaş seramik sanatının önemli figürlerinden biridir ve eserlerinde çoğaltma olgusunu kullanmıştır. Sanatçı, gündelik hayatta bulunan seri üretim nesnelerini sanatında işlemekte ve bu nesneleri dönüştürerek farklı anlamlar yaratmaktadır (Fineberg, 2014: 276). Arneson'un 1964 tarihli *Pei-Pee* adlı eserinde, 24 el yapımı şişeden (Resim 8) oluşan bir seramik sandık bulunur. Bu şişeler, Warhol'un *Brillo Kutuları* gibi, seri üretim objelerinin estetik özelliklerini taşıırken, şişelerdeki parlak mavi-yeşil sır ve altın kapaklar, eserin elle yapılmış kalitesiyle gerçeğine oldukça benzer şekilde üretilmiştir. Bu eser, hem form hem de malzeme açısından, endüstriyel üretim ile el yapımı sanatın birleşiminden doğan dokunsal bir kaliteyi yansıtmaktadır (George Adams Gallery, 2010).



Resim 8. Robert Arneson, “*Pei-Pee*”, 1964. (George Adams Gallery, 2010).

8.2. Ai Wei Wei, “Sunflower Seeds” 2011.

Ai Wei Wei'nin *Sunflower Seeds* adlı çalışmasında, birim ve bütün arasındaki ilişki güçlü bir şekilde hissedilir. Ai Wei Wei, sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda araştırmacı gazeteci ve aktivisttir (Özgültekin, 1991: 21). Ai Wei Wei, kendi kültürüne ait sanatsal oluşumlara, el sanatlarına, özellikle de seramik üretimine odaklanmıştır. Bu süreçte, Çin'in binlerce yıllık kültürünü ve el sanatları geleneğini yansıtan çalışmalarında, sosyal dönüşümü ve eleştirisini çoğaltma tekniğiyle yaratmış olduğu enstalasyonlarla dile getirmiştir. 2010'da Tate Modern'de sergilenen *Sunflower Seeds* eseri, (Resim 9) 16 bin işçinin 2 yıl boyunca boyadığı 100 milyon porselen çekirdekten oluşur. Bu eser, Çin'in küresel fason üretim fabrikasına dönüşmesini, bireylerin hayatlarının benzeşmesini ve rejimin bu insanları ezme biçimini eleştiren güçlü bir sosyal yorumdur (Özdemir, 2013). Sanatçının tek bir ayçiçeği tanesi eserinde bütünün bir parçasıdır ve Ai Weiwei'nin dünya görüşünü yansıtır (Kataoko, 2012: 17).



Resim 9. Ai WeiWei , “*Sunflowers Seeds*”, 2010. (The Gurdian, 2010).

8.3. Candeğer Furtun, *İsimsiz*, 1994.

Candeğer Furtun, 1994 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı sergide bacak uzuvlarından oluşan *İsimsiz* adlı çalışması, (Resim 10) Türk seramik sanatı tarihinde bu eseri çoğaltma tekniğiyle üretilmiş çalışmalardan biri olması bakımından önemli olarak görülmektedir. Sanatçı sergide 59 farklı eseri sergilenmiş ve sergide insan figürleri ve uzuvlarını, endüstriyel seramik üretim yöntemleriyle çoğaltarak çeşitli düzenlemeler oluşturmuştur (Maçka Sanat Galerisi, 1994). Model kalıp alındıktan sonra döküm tekniğiyle çoğaltılan figürler, çoğaltma ve yerleştirmenin görsel gücünü ortaya koymaktadır. Eser, bir düzine bacak figürünün oturma konumu ile insan vücudunun dinamiklerini ve beden dilini vurgulamaktadır. Bacaklar maskülen bir pozisyonda yerleştirilmiş rahat, korkusuz ve otoriter duruşları, aynı zamanda genel oturma biçimiyle bir anlam derinliği yaratmaktadır. Furtun'un bu çalışması, çoğaltma tekniğini, sadece fiziksel değil, aynı zamanda düşünsel bir anlatım dili olarak kullandığı görülür.



Resim 10. Candeğer Furtun, "*İsimsiz*", Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1994. (Maçka Sanat Galerisi, 2025).

8.4. Antony Gormley, *American Field*, 1991.

İngiliz sanatçı Antony Gormley, çoğaltma tekniğini anlamı güçlendiren bir araç olarak kullanarak seramik ve heykel sanatında önemli bir yere sahiptir. Özellikle (Resim 11) *American Field* adlı eserinde, 8–16 cm ebatlarında ve yaklaşık 40.000 adet terracotta figürünü çoğaltmıştır. Her bir figür, tıpkı Çin'deki terra-cotta askerlerinde olduğu gibi benzersizdir ve bu çoğaltım, eserin anlamını güçlendirir. Sanatçının kullandığı ifade, "Başlangıçtan itibaren, toprakla mümkün olan en doğrudan şeyi yapmaya çalışıyordum: dünya" (Gormley, 2025). Onun toprakla ve doğayla olan derin ilişkisini vurgular. Gormley'nin bu eserinde çoğaltma, sadece fiziksel bir tekrar olarak değil, aynı zamanda bir yansıma ve yeniden doğuş olarak ele alınabilir. Toprakla doğrudan çalışarak dünyayı kopya etme süreci, onun sanatsal pratiğinde hem bireysel hem de toplumsal bir yeniden inşa çabasına dönüşür. Çoğaltma, form ve içerik arasındaki ilişkiyi genişletir, sanatçının toprakla ve insan formuyla olan bağını derinleştirir. Bu süreç, dünyanın farklı perspektiflerden yeniden inşa edilmesini sağlar. Böylece Gormley, sanatta sadece bir şekli değil, bir düşünce biçimini de çoğaltmaktadır.



Resim 11. Antony Gormley, "American Field", 1991. (Gormley, 2021).

8.5. Emerging Objects, Seed Stitch, Tohum Dikişi, 2016.

Tohum Dikiş (Seed Stitch), 3D (üç boyutlu yazıcı) baskılı seramik duvar kaplama sisteminin bir prototipidir. Tohum Dikiş Duvarı, (Resim 12) 3D baskılı seramik duvar kaplama projesi, 2016 yılında *Ronald Rael, Virginia San Fratello, Kent Wilson ve Alex Schofield* tarafından gerçekleştirilmiştir (Emerging Objects, 2016). Bu proje, 3D baskının çoğaltım uygulamasının, kütle farkına nasıl olanak tanıdığını gözler önüne seriyor. Tohum Dikişi, süreçte tek bir özneye odaklanmak yerine, stokastik etkilere dikkat çeker. Yani, post-hümanist bir üretim yöntemini temsil eder. Bu üretim sürecinde, stokastik faktörler; el hareketi, yerçekimi, sıcaklık gibi unsurlar ve makinenin dengesiz bir biçimde şekil basma girişimleri üretilen formlar arasında farklar oluşturacak şekilde müdahale edilmez. Böylece, her bir seramik parça kendine özgü bir biçimde ortaya çıkar. Tohum Dikiş Duvarı, çoğaltılarak üretilen seramik eserlerin vardığı bir aşama olarak, çağımızla uyumlu bir üretim yöntemini ortaya koyar. Bu yöntem ile Emerging Objects, hem teknolojinin hem de doğal süreçlerin eklemlendiği bir üretim pratiği sunar.



Resim 12. Emerging Objects, "Seed Stitch", Tohum Dikişi, 2016. (Emerging Objects, 2016).

Sonuç

Sanatta çoğaltımın, plastik bir olgu olarak tanımlanması, özellikle 20. yüzyılda önemli bir yer edinmiştir. Sanatın evrimi içinde çoğaltma, farklı bağlamlarda ele alınmış, kimi zaman bir tekrar ve fark, kimi zaman seri üretim ya da sanat eserinin biricikliğinin yapı sökümü olarak değerlendirilmiştir. Günümüzde ise, bu kavramlar bir arada düşünülse de çoğaltma yeni bir anlam kazanarak, farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Gerçekliğin sorgulanmaya başlanması, orijinal ile kopya arasındaki farkların ortadan kalkması, çoğaltma tekniğinin günümüzdeki anlamını oluşturur. Marcel Duchamp, hazır yapıtlarıyla sanat tarihinin en uzun süren sorununa dikkat çekmiştir. Bu sorun, sanat eserinin biricikliği ve orijinallliği ile ilgilidir. Duchamp'ın çalışmaları, sanatın doğasında var olan bu biricikliği sorgulayan önemli bir adım atmıştır. Bununla birlikte, Walter Benjamin de bu biricikliğin *aurası* üzerinde durmuştur. Benjamin'e göre, sanat eserinin aurası, fetişist bir değer taşıyarak sanatın özgünlüğünü yüceltmektedir. Ancak, bu değer yalnızca sanatın çoğaltılmasıyla ortadan kaldırılabilir. Çoğaltma, bu anlamda, sanatın orijinaline dair konvansiyonel anlayışı sorgulayan bir dönemeçtir. Günümüzde çoğaltma, orijinalin değerini sorgulayan ve tekrar üretilen eserlerin her birinin kendine özgün bir orijinallik taşıdığı bir bakış açısını benimsemiştir. Çoğaltma kavramına sadece sanatsal akımlar bağlamında yaklaşmak yanıltıcı olabilir. Bu terimi daha geniş bir perspektiften ele almak, kavramın karmaşık doğasını anlamamıza yardımcı olacaktır. Çoğaltma, teknik bir yöntem olmanın ötesinde, aynı zamanda biçimsel ve düşünsel bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Günümüzde çoğaltma, bir eserin anlamını derinleştirerek farklı bağlamlarda tekrar üretme olanağı tanımaktadır. Sanat dünyası, giderek değişen ve dönüşen bir yapıyı yansıttığı için, kullanılan yöntemler ve bakış açıları da sürekli olarak evrim geçirmektedir. Çoğaltma, seramik sanatına eklenmiş ve sanatçının yaratım gücünü destekleyerek konvansiyonel formların dışına çıkmasını sağlamıştır. Bu süreç, sanatı hem estetik hem de düşünsel açıdan zenginleştirerek yeni anlamlar ortaya çıkarmaktadır. Araştırma sonucunda, seramikte çoğaltım yöntemlerinin yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda güçlü bir sanatsal ve kavramsal araç olduğu saptanmıştır. Teknik olarak çoğaltım, üretim hızını artırmakta ve biçimsel tutarlılık sağlamaktadır. Ancak birçok sanatçı için çoğaltım, tekrarlanan formlar aracılığıyla izleyiciyi düşünsel bir sorgulamaya davet eden bir stratejiye dönüşmektedir. Seramik sanatında çoğaltımın yalnızca üretim kolaylığı sağlayan bir teknik değil, aynı zamanda sanatsal ve kavramsal bir araç olduğunu ortaya koymuştur. Çoğaltım, çağdaş seramik sanatında tekrar, kimlik ve özgünlük gibi kavramlarla birlikte ele alınarak, derinlemesine bir anlatı oluşturma potansiyeli taşımaktadır. Sanatçılar, çoğaltım sayesinde izleyiciyi standartlaşmış formların ötesinde düşünmeye, eleştirel bir bakış geliştirmeye davet etmektedir. Seramik sanatı açısından bu yönüyle çoğaltım, gelecekteki sanatsal üretimlerde de etkili bir ifade dili olarak önemini koruyacaktır. Günümüzde seramik sanatında robotik teknolojilerin, özellikle de 3D yazıcıların çoğaltma sürecine dahil olması, alanı teknik ve kavramsal açıdan yeni bir tartışma düzlemine taşımaktadır. Bu gelişme, konvansiyonel üretim yöntemlerinden farklı olarak, sanatçı ile makinenin eş zamanlı ve etkileşimli bir üretim sürecine dahil olduğu yeni bir yaratıcılık anlayışını gündeme getirmiştir. Söz konusu teknoloji, post-hümanist bir yaratıcılık perspektifiyle değerlendirildiğinde, insan ve makine arasındaki sınırların yeniden tanımlandığı, ortak bir yaratım süreci (coexistence) biçiminde yorumlanmaktadır. Çoğaltma, günümüz sanat anlayışının ve değerlerinin önemli bir parçası haline gelmiş ve sanatçılara sınırsız bir ifade biçimi sunmuştur. Çoğaltma, çağdaş seramik sanatının

vazgeçilmez bir ögesi olarak kendini kanıtlamış ve sanatçılara farklı bakış açıları sunarak sanatsal ifade biçimlerini yeniden şekillendirmiştir.

Kaynakça

- Alptekin, H. (1992). Sanatçı ve vizyoner. C. Beykal (Yay. haz.), Beuys Etkinlikleri: gösteri, Konferans, Panel: 5 Kasım 1991 Salı, 6 Kasım 1991 Çarşamba, 7 Kasım 1991 Perşembe (Üç Gün) (S. 12-21). A+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Mas Matbaacılık.
- Baudrillard, J. (1998). Simülakrlar Ve Simülasyon (O. Adanır, Çev.). Dokuz Eylül Yayınları.
- Benjamin, W. (1992). Pasajlar (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Buchholz, D., & Magnani, G. (1993). International Index Of Multiples From Duchamp To The Present. Spiral/Wacoal Art Centre.
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri, (Ed: Tunç, Z. A.). (Çev: Eskier, S., Yılmaz, E. G.), Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Genç, A., & Sipahioğlu, A. (1990). Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç. Sergi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1999). Sanatın Öyküsü (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi Gevgilili, A., Hasol, D., & Özer, B. (Eds.). (1997). Çoğaltım, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1. Baskı). Yem Yayınevi.
- Kataoka, M. (2012). According To What? Ai Weiwei. Hirshhorn Museum And Sculpture Garden. USA: Washington, DC.
- Kuspit, D. (2010). Sanatın Sonu, Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- Lane, H. (1994). Art Unlimited: Multiples Of The 1960's And 1990s From The Art Council Collection. The South Bank Centre.
- Minas, G. (1990). Joseph Beuys, Video Program. Goethe Institut.
- Özgültekin, B. (1991). Beuys'un Sosyal Plastığı. Hürriyet Gösteri Dergisi (Joseph Beuys Özel Sayı), Sayı: 133.
- Sante, L. (2000). İmgenin Zaferi (K. Atakay, Çev.). Sanat Dünyamız, (Sayı: 75).
- Schellman, J., Klüser, B. (1991). Joseph Beuys' a sorular (Çev. Sebla Kiraz), Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi (Joseph Beuys Özel Sayı), Sayı: 133, İstanbul

İnternet Kaynakça

- Antoine, J. (2013). "Marcel Duchamp ile Bir Söyleşi", e-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchamp-ile-bir-soylesi/1218> Erişim tarihi: 19.02.2025.
- Biçer, Y. (2007). Plastik bir olgu olarak çoğaltma. Artist Modern Dergisi, Aralık 2007, 11(84), Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd., İstanbul, 36-43.
- Emerging Objects. (2016). "Seed Stitch". <https://emergingobjects.com/project/seed-stitch/> Erişim tarihi: 11.01.2025.
- Housefield, J. (2012). "Marcel Duchamp'ın Sanatı Ve Modern Paris'in Coğrafyası", e-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986> Erişim tarihi: 07.12.2024.
- George Adams Gallery. (2010). "Robert Arneson: Funk'ın Kurucusu, Heykeller Ve Çizimler 1956-1966". <https://www.georgeadamsgallery.com/exhibitions/robert-arneson-founding-funk> Erişim tarihi: 15.02.2025.

Gormley, A. (1991). "Field for the British Isles. Northern Gallery for Contemporary Art". <https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/field-for-the-british-isles-sunderland> Erişim tarihi: 22.12.2024.

Theartblog. (2009). Contributor Andrea Kirsh Writes About A Portrait Exhibition Focused On The Enigmatic And Much Photographed Marcel Duchamp. [inventing-marcel-duchamp-the-dynamics-of-portraiture-at-the-national-portrait-gallery](https://theartblog.org/2009/04/inventing-marcel-duchamp-the-dynamics-of-portraiture-at-the-national-portrait-gallery/) Erişim tarihi: 11.01.2025.

Maçka Sanat Galerisi. (1994). Candeğer Furtun, 1993-1994. Erişim tarihi: 02.02.2025. <https://www.mackasanatgalerisi.com/2021oncesitirkce/Exhibitions/Candeger-Furtun-1993--1994-0> Erişim tarihi: 29.01.2025.

Piet Stockmans. (2015). 'Collection. <https://www.pietstockmans.com/Collection.aspx>

Rodin Museum. (2025). *The Gates Of Hell*.

https://rodinmuseumorg.translate.goog/collection/gateshell?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=t Erişim tarihi: 19.11.2023.

The Art Story. (2025, Mart 12). "Leon Battista Alberti, Italian Architect, Artist And Author". <https://www.theartstory.org/artist/alberti-leon-battista/> Erişim tarihi: 20.11.2024.

The Art Story. (2025). "Ideas / Readymade And The Found Object".

<https://www.theartstory.org/definition/readymade-and-found-object/> Erişimtarihi:14.02.2025.

Türk Dil Kurumu. (2025). "Çoğaltım". <https://sozluk.gov.tr/?q=çoğaltım&aranan=> Erişim tarihi: 16.10.2025.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Tate. (2025). "Marcel Duchamp, Fountain 1917, Replica 1964", [Heykel]. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> Erişim tarihi:12.02.2025.

Görsel 2. Aktüel Arkeoloji. (2023). "İmparator Kin Çe Huangdi'nin Mezarı. Terracotta Askerler, M.Ö. 210", [Makalede Görsel]. Aktüel Arkeoloji.

https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/aktuel/arkeologlar-cin-in-ilk-imparatorunun-mezarini-acmaktan-neden-korkuyor#google_vignette Erişim tarihi:12.12.2024.

Görsel 3. Genç, A., & Sipahioplulu, A. (1990). "Leon Battista Alberti'nin De Statua Adlı Tezinde Yer Alan Ve Bir Heykelin Nasıl Kopya Edileceğine İlişkin Tekniği Gösteren Çizim". [Kitap İçi Görsel].

Görsel 4. Mbaq. (2025). Auguste Rodin. "The Three Shadows, 1840-1917". [Heykel]. MBAQ. <https://www.mbaq.fr/en/our-collections/the-museum-s-sculptures/auguste-rodin-the-three-shadows-412.html>

Görsel 5. Kirsh, A. (2009). "Inventing Marcel Duchamp: The Dynamics Of Portraiture At The National Portrait Gallery". The Art Blog. <https://www.theartblog.org/2009/04/inventing-marcel-duchamp-the-dynamics-of-portraiture-at-the-national-portrait-gallery/> Erişim tarihi:17.02.2025.

Görsel 6. Whitney Museum of American Art. (2025). Jasper Johns, Three Flags, 1958 [Asamblaj]. Whitney Museum. <https://whitney.org/collection/works/1060>

Görsel 7. Person, H. (2017). "Joseph Beuys' Felt Suit Devoured By Moths In German Museum". [Heykel Enstalasyon]. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/moths-damage-joseph-beuys-felt-suit-813881> Erişim tarihi:20.12.2024.

Görsel 8. George Adams Gallery. (2010). "Robert Arneson: Founding Funk Sculptures And Drawings 1956-1966 [Heykel]. <https://www.georgeadamsgallery.com/exhibitions/robert-arneson-founding-funk> Erişim tarihi:03.01.2025.

Görsel 9. The Gurdian. (2010). "Ai Weiwei, Sunflower Seeds", Tate Modern. 2010.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/oct/11/aiwewei-sunflower-seeds-tate-modern>
Erişim tarihi:30.01.2025.

Görsel 10. Maçka Sanat Galerisi. (2025). Candeğer Furtun, İsimsiz, Maçka Sanat Galerisi, 1993 – 1994.

[Heykel]. <https://www.mackasanatgalerisi.com/2021oncesiturdce/Exhibitions/Candeger-Furtun-1993--1994-0>
Erişim tarihi:13.02.2025.

Görsel11. Gormley, A. (2021). "Antony Gormley, American Field, 1991". [Heykel Enstalasyonu].

<https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/field-for-the-british-isles-sunderland> Erişim
tarihi:19.01.2025.

Görsel 12. Emerging Objects. (2016). Emerging Objects, "Seed Stitch", 2016. [Dijital sanat]. Emerging

Objects. <https://emergingobjects.com/project/seed-stitch/> Erişim tarihi:16.01.2025.

CULTURAL CAPITAL AND DIGITALIZATION IN THE FORMATION OF AESTHETIC IDENTITY IN CONTEMPORARY PLASTIC ARTS

Kerim LAÇINBAY^{1*}

*Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim – İş Eğitimi Ana Bilim Dalı

Abstract

This study aims to theoretically examine the formation of aesthetic identity in contemporary consumer society through the lenses of cultural capital, popular culture, and digital aesthetic representations. The central problem of the research revolves around whether aesthetic preferences are shaped by individual and original inclinations, or by representations that are culturally constructed, commodified, and mediated through cultural capital. Adopting a qualitative research approach, the study is structured around documentary review and theoretical analysis methods. The findings reveal that aesthetic identity is increasingly oriented by one's class position, visibility on digital platforms, and alignment with popular aesthetic norms. Theoretical discussions indicate that originality in aesthetic preferences is gradually replaced by repetitive visual templates and spectacle-driven forms of presentation. Moreover, the art object tends to shift from a means of expressing the artist's identity to a commodified aesthetic sign oriented toward consumer appeal. The research argues that aesthetic identity is not merely a domain of personal expression, but a multilayered representational structure woven through cultural, economic, and media-based codes. It offers a conceptual foundation for developing critical approaches in art education, visual culture literacy, and digital aesthetic awareness. **Keywords:** Aesthetic identity, cultural capital, consumer culture, digital representation, sociology of art.

PLASTİK SANATLARDA TÜKETİM ÇAĞINDA ESTETİK KİMLİĞİN OLUŞUMUNDA KÜLTÜREL SERMAYENİN VE DİJİTALLEŞMENİN ETKİSİ

Öz

Bu araştırma, çağdaş tüketim toplumunda estetik kimliğin oluşum sürecini kültürel sermaye, popüler kültür ve dijital estetik temsiller bağlamında kuramsal düzlemde incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel problemi, estetik beğenin bireysel ve özgün yönelimlerden mi; yoksa kültürel sermaye aracılığıyla şekillenen ve ticarileştirilen temsillerden mi beslendiği sorusuna dayanmaktadır. Nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda belgesel tarama ve kuramsal çözümleme yöntemleri kullanılarak yapılandırılan çalışmada, estetik kimliğin bireyin sınıfsal konumu, dijital platformlardaki görünürlüğü ve popüler beğeni normlarına göre yönlendiği saptanmıştır. Kuramsal tartışmalar, estetik tercihlerde özgünlüğün giderek yerini tekrar eden görsel kalıplara ve gösteri merkezli sunumlara bıraktığını; sanat eserinin ise sanatçının kimliğini yansıtan bir ifade biçiminden ziyade tüketiciye hitap eden bir estetik göstergeye dönüşme eğiliminde olduğunu ortaya koymuştur. Araştırma, estetik kimliğin bireysel ifadenin ötesinde kültürel, ekonomik ve medya temelli kodlarla örülü çok katmanlı bir temsil yapısı olduğunu ileri sürmekte; sanat eğitimi, görsel kültür okuryazarlığı ve dijital estetik bilinç üzerine geliştirilecek eleştirel yaklaşımlara kuramsal bir temel sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Estetik kimlik, kültürel sermaye, tüketim kültürü, dijital temsil, sanat sosyolojisi.

1. GİRİŞ

21. yüzyıl toplum yapısı içinde estetik öznenin sanatsal kimlik inşa süreçleri, yalnızca ekonomik, psikolojik ya da sosyolojik kazanımlarla değil; aynı zamanda estetik tercihler, yaşam tarzı ve görsel temsiller aracılığıyla şekillenmektedir. Özellikle tüketim toplumunun sunduğu kültürel simgeler, bireyin kimliğini estetik göstergelerle ifade etmesini teşvik eden bir yapıya sahiptir (Işıktaş & Tanar, 2015; Şahin, 2005). Bu bağlamda estetik kimlik, bireyin sanatsal beğeniler, kültürel eğilimler ve sembolik tercihler aracılığıyla kendini toplumsal yapıya sunduğu, dinamik ve gösterime dayalı bir temsildir.

Estetik kimliğin inşasında, Pierre Bourdieu'nun kültürel sermaye ve habitus kavramları temel kuramsal araçlardır. Bourdieu'ya göre bireylerin estetik tercihleri, kişisel zevklerden ziyade, erken yaşta içselleştirilen kültürel birikimlerin ve sınıfsal konumların bir sonucudur. Bu içselleştirilmiş eğilimler, bireyin estetik beğenilerinde ve görsel tercihlerinde açık bir şekilde kendini gösterir (Bourdieu, 1984; Yanıklar, 2010). Bu nedenle estetik kimlik, bireysel ve toplumsal, tarihsel ve kültürel yatkınlıkların dışavurumudur. Günümüzde bu yapı, dijital platformlar, moda ve özellikle de sosyal medya aracılığıyla daha da pekişmiştir. Estetik beğeni kalıpları, küresel düzeyde ortak normlara indirgenmekte; bireyler ise, kimliklerini bu evrenselleşmiş görsel kodlara uygun biçimde inşa etmeye yönelmektedir (İlter, 2019; Akbulut, 2012). Bu doğrultuda, bireylerin estetik kimlikleri yalnızca özgün ve içsel yönelimlerin ürünü değil; aynı zamanda medya aracılığıyla dolaşıma giren popüler imgeler, dijital estetik normlar ve algoritmik tercihler doğrultusunda biçimlenmektedir. Manovich'in (2017) vurguladığı üzere, bireyler artık estetik tercihlerini giderek daha fazla dijital görünürlük, sosyal medya etkileşimi ve paylaşılabirlik gibi ölçütler temelinde oluşturmaktadır.

Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde, tüketim kültüründe nesnelerin anlamı işlevsel olmaktan çıkmış; onların "gösterilme biçimleri" ve "sembolik değerleri" öne çıkmıştır. Bu durum, estetik kimliğin özgün olmaktan çok pazarlanabilir ve dolaşıma sokulabilir bir forma dönüşmesine neden olmaktadır (Baudrillard, 2003; Featherstone, 2007). Sanat eserleri de bu süreçten bağımsız değildir. İzmir'e (2017) göre, günümüzde sanat nesneleri, yalnızca estetik değer üzerinden değil; aynı zamanda pazar değeri, tüketici ilgisi ve marka işlevi üzerinden dolaşıma girmektedir.

Bu dönüşüm yalnızca bireysel kimlikleri değil, sanat eserinin kendisini ve sanatçının kimliğini de dönüştürmektedir. Sanat eserleri giderek daha fazla tüketime uygun hale gelirken; sanatçının kimliği de özgünlükten ziyade "piyasa içinde okunabilirlik" ve bu anlamda "dolaşabilirlik" kriterleriyle yeniden biçimlenmektedir (Uca, 2017; Tepe Yılmaz, 2016). Bu çerçevede; estetik kimlik, sanatçıdan sanat izleyicisine ve tüketiciye kadar uzanan düzeylerde, kültürel sermaye ve tüketim kültürünün belirleyici kodları aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilen toplumsal bir temsil formuna dönüşmektedir.

Bu dönüşüme bağlı olarak, şu soruyu sormak anlamlı hale gelmektedir: Tüketim kültürünün egemen olduğu bu dönemde sanatçıların estetik kimlikleri, onların özgün beğeni yapılarına mı dayanmaktadır; yoksa kültürel sermaye aracılığıyla şekillenen ve ticarileştirilen ve dijitalleşen temsillere mi indirgenmektedir? Bu soru araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır. Bu temel problem çerçevesinde aşağıdaki alt problemlere cevaplar aranmıştır.

- Kültürel sermaye, sanatçının estetik beğenisi ve sanatsal kimlik oluşumunu nasıl etkilemektedir?
- Sanatçının estetik kimliği, tüketim kültürünün etkisiyle özgünlük bağlamında nasıl yeniden şekillenmektedir?
- Popüler kültür ve dijital estetik temsiller, sanatçının estetik kimliğini nasıl yönlendirmektedir?

- Tüketim kültüründe sanat eseri, sanatçının kimliğini mi temsil eder; yoksa tüketiciye hitap eden bir estetik göstergeye mi dönüşmüştür?
- Geleneksel estetik kimlik anlayışı ile tüketim çağındaki çağdaş estetik kimlik boyutları arasındaki farklar nelerdir?

Bu kapsamda araştırmanın amacı; estetik kimlik kavramını yalnızca bireysel beğeni düzeyinde değil, aynı zamanda kültürel sermaye, görsel temsil ve tüketim ilişkileri bağlamında çözümlemek ve bu çözümlemeyi disiplinler arası bir düzlemde tartışmaya açmaktır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, sanatçının estetik kimlik oluşum süreçlerini tüketim kültürü ve kültürel sermaye kavramları doğrultusunda çözümlemeyi amaçlayan kuramsal temelli betimsel bir araştırmadır. Araştırma, nitel araştırma yöntemleri kapsamında yer alan belgesel tarama (doküman inceleme) modeline dayanmaktadır. John W. Creswell'in (2013) belirttiği üzere, kuramsal analiz temelli çalışmalar, var olan kavramsal yapıları ve kuramları yorumlayarak yeni anlamlar üretmeyi amaçlar. Bu çalışma da sanat sosyolojisi, estetik kuramlar ve tüketim kültürü literatürünü yorumlayarak estetik kimliğin kültürel inşa sürecini eleştirel bir düzlemde tartışmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda örnek sanat nesneleri üzerinden çözümlemeler ile kuramsal analiz zenginleştirilmeye çalışılmıştır.

Çalışma sürecinde Baş ve Akturan'ın (2008) vurguladığı biçimde, içeriksel çeşitlilik ve çoklu kuramsal okumalar yöntemin temel dayanakları olarak kullanılmıştır. Çalışmada Bourdieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramları; Baudrillard'ın simülasyon ve gösteri toplumu yaklaşımları; Wilde, Badiou gibi sanat felsefecilerinin estetik kimliğe dair görüşleri temel alınmıştır. Verilerin analizi, tematik kuramsal çözümleme yaklaşımıyla gerçekleştirilmiştir. Belirlenen temel kavramlar (örneğin: kültürel sermaye, estetik gösterge, tüketim nesnesi olarak sanat, simülasyon, özgünlük, temsil vb.) ekseninde literatürden türetilen görüşler sınıflandırılmış, bu kavramlar arasında nedensel ve eleştirel ilişkiler kurulmuştur.

3. BULGULAR

Bu bölümde alt problemlerden yola çıkılarak elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Bulgular, kuramsal temele dayandırılarak ve örnek eserler üzerinden açıklamalar yapılarak ifade edilmiştir.

3.1. Kültürel Sermayenin Sanatçının Estetik Beğenisine ve Sanatsal Kimlik Oluşumuna Etkisine İlişkin Bulgular

Kültürel sermaye, Pierre Bourdieu tarafından tanımlanan ve bireyin eğitim düzeyi, kültürel bilgi birikimi, estetik zevki gibi öğrenilmiş ve içselleştirilmiş toplumsal avantajları kapsayan bir kavramdır (Bourdieu, 1984). Bu sermaye türü, bireyin ait olduğu sosyal sınıfa göre şekillenir ve bireyin beğeni düzeyi, estetik yönelimleri ve kendini temsil etme biçimi üzerinde doğrudan belirleyici rol oynar. Bourdieu'ya göre estetik yargılar, "doğal" ya da "öznel" tercihler değil; toplumsal konumun bir göstergesi olan kültürel sermaye düzeyine bağlı olarak gelişen, sosyal olarak kodlanmış eğilimlerdir (Bourdieu, 1993).

Bu çerçevede bireyin estetik beğenisi, erken yaşlardan itibaren içinde yetiştiği kültürel ortam, maruz kaldığı sanat ve eğitim deneyimleri, kitaplarla, müzikle, mimariyle, müzelerle ve dijital medya içerikleriyle kurduğu ilişkiler üzerinden şekillenir. Örneğin, yüksek kültürel sermayeye sahip bireyler daha rafine, eleştirel ve sembolik anlamlar taşıyan sanatsal formlara (örneğin kavramsal sanat, çağdaş

dans, deneysel sinema) yönelme eğilimindeyken; sınırlı kültürel sermayeye sahip bireyler daha doğrudan, temsili ya da popüler biçimlere (örneğin figüratif resim, geleneksel el sanatları, dijital kolajlar) ilgi gösterebilirler (Yetkin, 1972; Yanıklar, 2010).

Estetik kimlik, bu bağlamda yalnızca bireyin sanatsal tercihlerine değil, aynı zamanda sosyal statüsüne, konumuna ve kültürel aidiyetine dair işaretler barındırır. Estetik tercihler yoluyla bireyler hem kendilerini ifade eder hem de sosyal alanda konumlanır. Bu durum, özellikle tüketim toplumunda estetik kodların kimlik sunumuna dönüştüğü, **beğenin bir tür sosyal sermaye göstergesi hâline geldiği** bir kültürel zeminde daha da görünür hâle gelir (Featherstone, 2007; Baudrillard, 2003; Akbulut, 2012).

Manovich (2017) gibi çağdaş kuramcılar ise, kültürel sermayenin günümüzde dijital ortamda da yeniden üretildiğini belirtmektedir. Sosyal medya estetiği, algoritmik görünürlük ve beğeniye dayalı sistemler, bireylerin yalnızca neyi beğendiğini değil, nasıl bir estetik kimlik sunduklarını da şekillendirmektedir. Böylece kültürel sermaye yalnızca geleneksel kültürel ortamlarda değil, **dijital estetik beğeni evreninde** de yeniden dolaşıma girmekte, bireyin kimlik performansına yön vermektedir (Manovich, 2017; Tepe Yılmaz, 2016).

Türkiye’de bu kapsamda yapılan çalışmalarda da benzer bulgular dikkat çekmektedir. Örneğin, **İlter (2019)**, kültürel sermayenin bireyin tüketim davranışlarında yalnızca ekonomik güce değil, aynı zamanda estetik tercihlere de yön verdiğini belirtirken; **Işıktaş ve Tanar (2015)**, popüler kültürün bireyin estetik yönelimlerini nasıl biçimlendirdiğini kültürel kodlar üzerinden analiz etmektedir. Ayrıca, **Yanıklar (2010)**, eğitim yoluyla aktarılan kültürel sermayenin, bireylerin hem beğeni normlarını hem de sosyal alandaki konumlanış biçimlerini etkilediğini vurgular.

Kültürel sermaye, bireyin sanatla ve estetikle kurduğu ilişkiyi yalnızca bir zevk ya da beğeni meselesi olarak değil; aynı zamanda kimlik, sınıfsal ve temsile dayalı bir yapı olarak belirler. Estetik kimlik bu anlamda, kültürel sermayenin görünür hâle geldiği, sosyal farklılıkların estetik tercihler aracılığıyla kodlandığı bir alan hâline gelir. Bu etki, günümüzde yalnızca fiziksel sanat pratiklerinde değil; aynı zamanda dijital estetik temsiller, medya içerikleri ve kültürel tüketim davranışları üzerinden de yeniden üretilmektedir. Bu durum bir sanat nesnesi (Resim 1) üzerinden açıklanmıştır.



RESİM 1. Njideka Akunyili Crosby – And We Begin to Let Go (2013).

Njideka Akunyili Crosby, Nijerya'da doğup Amerika'da sanat eğitimi almış, kültürel geçiş ve melez kimlik temalarını odağına alan çağdaş bir sanatçıdır. *And We Begin to Let Go*, onun çift kimliğini görsel olarak ifade ettiği çok zengin ve karma teknikle üretilmiş bir yapıttır. Eserde ev içi bir mekânda, siyahi kadın figürü Batılı estetik normlara sahip mekân düzenlemeleriyle iç içe gösterilir. Fotoğraf transferleri, desenli kumaş motifleri ve kolaj tekniği, Nijerya ve Amerika arasında kültürel olarak bölünmüş fakat sanatsal anlamda birleşmiş bir kimlik temsili oluşturur. Bu çok yönlü estetik yapı, Bourdieu'nun sanat alanını bir mücadele alanı olarak tanımladığı kuramla uyumludur: Crosby, iki kültür arasında sahip olduğu sermayeleri harmanlayarak, hem uluslararası sanat çevresinde kabul gören bir dil geliştirir hem de kendi kimliğini estetik düzeyde yeniden üretir.

Bu eserdeki estetik tercihler, yalnızca biçimsel değil; bir kimlik politikası olarak da okunabilir. Crosby'nin tercih ettiği temalar ve görsel katmanlar, hem bireysel hem de kolektif bir estetik beğeniye işaret eder. Onun görsel dili, Featherstone'un (2007) ifade ettiği gibi, postmodern toplumda estetik stilin kimlik sunumunun bir parçası hâline geldiğini doğrular. Crosby'nin yapıtları, kültürel sermayesinin hem taşıyıcısı hem de yeniden üreticisidir.

Kültürel sermayenin sanatçının estetik beğenisine ve sanatsal kimlik oluşumuna etkisi bağlamında Crosby'nin *And We Begin to Let Go* adlı eseri, sanatçının kültürel sermayeye dayalı kapsamlı estetik beğenisinin ve kimliğinin nasıl şekillendiğini gösteren güçlü bir örnektir. Nijeryalı bir kadının Batılı bağlamda konumlandırılması, geleneksel sembollerle çağdaş tekniklerin buluşması, sanatçının kültürel deneyimlerinin ve sanatsal eğitim sürecinin estetik düzeyde ifadesidir. Bu bağlamda kültürel sermaye, yalnızca sanatçının biçimsel tercihlerine değil, estetik kimliğinin yapı taşı olarak sanatsal uygulamalarına ve buna bağlı olarak onun imge tercihlerine yön verir.

3.2. Tüketim Kültürünün Sanatçının Estetik Kimliği Üzerindeki Dönüştürücü Etkisine İlişkin Bulgular

Tüketim kültürü, bireyin beğeni, kimlik ve ifade biçimlerini piyasa merkezli kodlarla yeniden biçimlendiren bir sistem olarak, estetik kimliğin oluşumuna doğrudan müdahale etmektedir. Özünde özgünlük, bireyin kendine has sanatsal eğilimleri, deneyimleri ve estetik değerleri doğrultusunda kimliksel bir bütünlük kurabilmesi anlamına gelir. Ancak tüketim kültürü bu özgünlüğü; tekrara dayalı, dolaşımı yüksek ve pazarlanabilir estetik formlara dönüştürerek yeniden üretmektedir (Featherstone, 2007; Baudrillard, 2003).

Baudrillard'a (2003) göre çağdaş toplumda bireyler, gerçekliğin kendisini değil, onun medya ve imajlar aracılığıyla sunulan "simülasyonlarını" tüketmektedir. Bu durum, estetik tercihlerde de kendini gösterir: birey, özgün bir sanat nesnesiyle ilişki kurmak yerine, o nesnenin tüketilebilir versiyonlarıyla (örneğin Instagram'da viral olmuş bir görsel estetikle) özdeşleşir. Estetik kimlik, burada bireyin içsel duyarlılığının bir uzantısı değil; toplumsal dolaşımda kabul görmüş biçimlerin yeniden sunumu hâline gelir.

Tüketim toplumunun bireyi "kendini estetik olarak sunmak" zorunda bıraktığını vurgular. Bu sunum ise, çoğu zaman bireyin özgün estetik yönelimlerinden değil, piyasada hâkim olan güzellik ve yaklaşım kalıplarından beslenir. Böylece bireyler, kendilerine ait sandıkları estetik kimliklerini, aslında sistemin sunduğu sınırlı seçenekler içinden seçerek oluştururlar (Slater, 1999). Bu bağlamda birçok düşünür, sanatın da özgünlüğünü yitirmeye başladığını ve sanat eserinin artık yaratma değil, birleştirme ve yeniden düzenleme eylemine dönüştüğünü belirtir. Özellikle dijital kültür bağlamında estetik anlatım, çoğu zaman özgünlükten uzak; bir araya getirilmiş, sanal efektlerle düzenlenmiş ve yazılım temelli görsel şemalar üzerinden

biçim kazanır. Bu durum, estetik kimliğin kendine has niteliğini zayıflatan ve tekrar eden yapısal benzerliklere dayalı bir görsel üretim döngüsüne işaret eder.

Türkiye bağlamında yapılan araştırmalarda da benzer sonuçlara ulaşılmaktadır. Örneğin İlter (2019), tüketim kültürünün estetik tercihleri yüzeyselleştirdiğini ve bireylerin benlik sunumlarını popüler estetik normlara göre düzenlediklerini belirtmektedir. Işıktaş ve Tanar (2015) ise, estetik yönelimin özgün deneyimlerden uzaklaşarak medyatik kodlara dayandığını, özellikle genç bireylerde popüler kültürün estetik kimlik üzerinde hâkim bir etkisi olduğunu vurgular.

Kısacası, tüketim kültürü estetik kimliğin özgünlüğünü; bireysel deneyim, anlam ve ifade alanı olmaktan çıkarak, çoğaltılabilir ve pazarlanabilir görsel göstergeler dizisine dönüştürmektedir. Bu bağlamda estetik kimlik, özgünlükten çok **gösteri**, **benzerlik** ve **uygunluk** ilkelerine göre yeniden biçimlenmektedir. Bu durum bir sanat nesnesi (Resim 2) üzerinden açıklanmıştır.



RESİM 2. Jeff Koons – Balloon Dog (1994–2000).

Jeff Koons, çağdaş Batı sanatında tüketim kültürüyle en çok özdeşleşmiş sanatçılardan biridir. Kitsch estetiği, endüstriyel üretim teknikleri ve popüler imgeleri sanat eserine dönüştürme biçimi, onu yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda bir uluslararası marka hâline getirmiştir. Bu durum, sanatçının estetik kimliğinin özgün yaratımdan çok, ekonomik karşılığı ile kurduğu ilişki üzerinden şekillendiği bir dönüşümü temsil eder.

Baudrillard (2003), simülasyon ve hiper-gerçeklik kavramlarıyla çağdaş dünyada özgünlüğün anlamını yitirdiğini belirtir. Bu bağlamda sanat, bireysel bir yaratı süreci değil, gösteri ve dolaşım değeri üzerinden anlam kazanan bir sistemin parçasına dönüşür. Koons'un sanat anlayışı, bu dönüşümün estetik kimlik üzerindeki etkisini somutlaştıran güçlü bir örnektir. "Balloon Dog" adlı eser, paslanmaz çelikten üretilmiş, yüksek parlaklıkta devasa bir köpek figürüdür. Çocuk partilerinde üretilen balon köpek figürünü, lüks tüketim estetiğiyle yeniden üreterek hem kitsch kültürüne hem de sanat pazarına hitap eder.

Koons'un estetik kimliği, burada yalnızca bireysel bir ifade değil, tüketicinin estetik taleplerine göre şekillenen bir performans hâlini alır. Eserin formu eğlenceli, yüzeyi parlak ve malzemesi pahalıdır; yani eser, beğenilmek, satın alınmak ve dolaşıma girmek üzere tasarlanmıştır. Koons, bu yapıyla sanatçının kimliğini özgün yaratıcılıktan çok, pazarlanabilirliğe ve gösterilebilirliğe göre kurar.

Tüketim kültürünün sanatçının estetik kimliği üzerindeki dönüştürücü etkisi bağlamında Jeff Koons'un sanatçı kimliği, geleneksel anlamda habitusa, özgün

tekniklere veya bireysel deneyime dayanmaz. Aksine, onun estetik kimliği: lüks tüketime hitap eden görsel ürünler üzerinden tanımlanır. Sanat eserinden çok koleksiyon değeri olan statü nesnesi üretir. Kitsch ile yüksek sanat arasındaki sınırları belirsizleştirerek kimliğin ticari dolaşıma açık bir unsur olduğunu gösterir. Bu durum, Featherstone (2007) ve Bourdieu'nun (1993) da işaret ettiği gibi, sanatçının sosyal konumunun ve estetik kimliğinin, artık özgünlükten değil, estetik sermayenin dolaşımı ve simgesel değeri üzerinden kurulduğu bir kültürel zemini yansıtır.

3.3. Sanatçının Estetik Kimliğinde Popüler Kültür ve Dijital Estetik Kodların Belirleyici Etkisine İlişkin Bulgular

Popüler kültür ve dijital estetik temsiller, sanatçının estetik kimliğini yalnızca bireysel yaratıcılıkla değil; kitlesel yönelimlerle, medya görselleri ve dijital dolaşım stratejileriyle şekillendiren çok kapsamlı bir etkiye sahiptir. Özellikle küreselleşmeyle birlikte sanatçılar, estetik tercihlerinde özgünlükten ziyade, algılanabilirlik, paylaşılabirlik ve pazar karşılığı olan görünürlük gibi normlara yönelmeye başlamıştır (Akbulut, 2012). Dijital çağın sanatçısı, üretim süreçlerinde teknolojiyi bir araç değil, aynı zamanda bir ortam olarak kullanmakta; böylece sanat üretimi, yalnızca içerik değil biçim açısından da dijital estetik kurallara bağımlı hale gelmektedir (Wands, 2006). Dijital fotoğraf, video, kolaj ve sanal gerçeklik uygulamaları, sanatçıya hem ifade hem de biçim açısından yeni araçlar sunsa da bu araçlar sıklıkla dijital ortamların estetik kodları doğrultusunda biçimlenir. Bu durum sanatçının biçim dili ve kimliğini yönlendiren dışsal bir görsel hegemonya oluşturur.

Popüler kültür, sanatçının özgün estetik değerleri yerine, yaygın medya imgeleri, reklam estetiği ve tüketim göstergeleri üzerinden şekillenen görsel kalıpları besler. Medya, gerçek kültürü yeniden kurgulayarak sanatçıya sunar; sanatçı ise, bu yeniden biçimlendirilmiş kültürün temsilcisi haline gelir.

Kellner (2003) ise, sanatçının estetik kimliğinin post modern dönemde sabit bir öz olmaktan çıktığını; onun, "imgeler ve imajlar üzerinden kendini performatif biçimde sunan bir benlik gösterisine" dönüştüğünü belirtir. Bu bağlamda sanatçı, kimliğini sürekli olarak dijital platformlarda yeniden tanımlar, sunar ve tüketim nesnesine dönüştürür.

Popüler kültür ve dijital estetik temsiller, sanatçının estetik kimliğini özgünlükten çıkarıp, dolaşıma uygun, sosyal medyada temsil edilebilir ve algoritmik olarak yayılabilir bir biçime dönüştürmektedir. Estetik kimlik artık yalnızca içsel bir yaratım değil; medya aracılığıyla şekillenen, yönlendirilen ve ticarileştirilen hâle gelen bir sosyal performansa evrilmiştir. Bu durum bir sanat nesnesi (Resim 3) üzerinden açıklanmıştır.



RESİM 3. David Hockney – Ipad Drawings Serisi (182), 2010.

David Hockney, 1960'lardan itibaren Batı resmi içinde popüler kültür imgeleriyle çalışan, zamanla dijital estetiği kendi estetik kimliğine entegre eden öncü sanatçılardan biri olmuştur. Özellikle 2009 yılı ve sonrası dönemde, tablet teknolojisini kullanarak oluşturduğu dijital çizimler, sanatçının estetik kimliğinde dijital dönüşümün ve popüler medyanın yönlendirici etkisini açık biçimde göstermektedir.

Hockney'nin iPad çizimleri, sadece bir araç değişimi değil; sanatçının estetik kimliğinin yeniden yapılanmasıdır. Eserlerinde artık tuvaler değil, ekranlar; fırça darbeleri değil, dijital çizim kalemlerinin dokunuşları yer almaktadır. Bu tercihler, Manovich'in (2017) "dijital estetikte algoritmik kodların estetik kararlara yön verdiği" teziyle doğrudan ilişkilidir. Sanatçı, artık sanat tarihinden çok, teknoloji şirketlerinin ürettiği yazılımsal araçlar ile ifade biçimini belirlemektedir.

Ayrıca bu çizimler sıklıkla sosyal medya üzerinden paylaşılmış, dijital olarak çoğaltılmış ve mobil ekranlara uygun biçimde düzenlenmiştir. Bu da Hockney'in estetik beğenisinin, yalnızca bireysel zevklere değil, algoritmik dolaşım değerine göre şekillendiğini gösterir. Baudrillard (2003) bu durumu "gösterinin kendisinin üretimden daha değerli olduğu" simülasyon çağının bir yansıması olarak tanımlar.

Sanatçının estetik kimliğinde popüler kültür ve dijital estetik kodların belirleyici etkisi bağlamında popüler kültür ve dijital araçlar, Hockney gibi sanatçıların estetik kimliğini: araçsal olarak (dijital çizim uygulamaları), görsellik açısından (mobil uyumlu yüzeyler), sunum biçimi bakımından (sosyal medya paylaşımları) yönlendirmiştir. Bu dönüşümde sanatçı, yalnızca içerik değil; format, dolaşım ve sunum biçimlerinde de popüler kültürün estetik normlarına uyum gösterir. Hockney'in dijital portreleri ve doğa çizimleri, artık yalnızca bireysel ifade değil; bir dijital estetik sistemine yerleşen görsel kodlar bütünüdür. Hockney'nin dijital üretim pratiği, sanatçının estetik kimliğinin, 1960'lardan itibaren başlayan popüler kültür etkisiyle; 2000'li yıllarda ise dijital estetik temsillerin baskınlığıyla nasıl yeniden biçimlendiğini göstermektedir. Estetik kimlik bu süreçte bireysel sezgi ya da formdan çok; görselliğin paylaşılabilişliği, teknolojik imkanlarla üretilebilirliği ve görsel normlara uygunluğu üzerinden inşa edilmeye başlamıştır.

3.4. Tüketim Kültüründe Sanat Eserinin Temsil Niteliğine Dair Bulgular: Sanatçının Kimliği mi, Tüketicie Yönelik Estetik Gösterge mi?

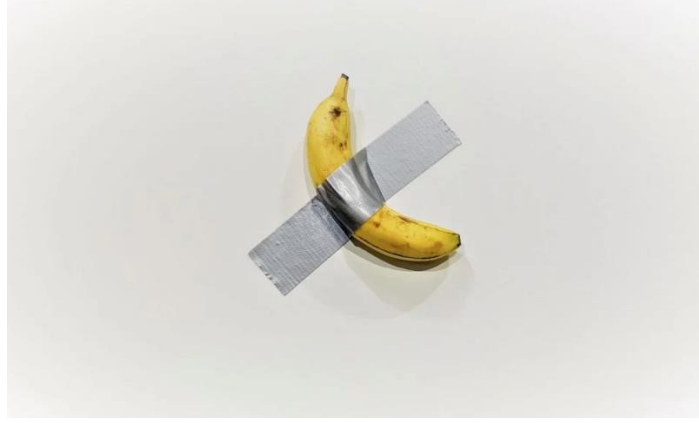
Tüketim kültürünün egemen olduğu postmodern dönemde sanat eseri, sanatçının bireysel ifade aracı olmaktan uzaklaşmakta; pazarın estetik kodlarına uygun biçimde biçimlenen bir tüketim nesnesi hâline gelmektedir. Bu dönüşümde sanat eseri, sanatçının içsel dünyasının temsili olmaktan çok, tüketicinin alımlama beklentilerine göre formatlanan bir estetik göstergeye evrilmiştir.

Özellikle küreselleşme, kültür endüstrisi ve postmodern kimlik stratejileri, sanatçının üretim pratiklerini belirleyen dışsal yapılar haline gelmiştir. Küresel sanat piyasasında sanatçılar, artık kendilerine değil, pazara hitap eden imgeler üretmeye zorlanmaktadır. Sanatçı, özgünlüğün değil, dolaşıma girebilirliğin peşindedir (Akbulut, 2012).

Bourdieu'nun (1993) kültürel üretim alanı yaklaşımına göre sanatçılar, yalnızca sanatsal beğeniye değil, bu beğeniyi şekillendiren pazar, eleştirmen, küratör ve koleksiyoncu alanlarıyla da sürekli bir müzakere hâlinindedir. Bu alanlar, eserin sanatsal değerinden ziyade ticarileşme potansiyelini öne çıkartmaktadır.

Tüketim çağında sanatçılar, sanat eserini çoğu zaman lüks tüketim nesnesine dönüştürmekte; bu da eserin "sanatçının kimliği" yerine "tüketici profiline hitap eden bir estetik statü nesnesi" olmasına neden olmaktadır (Featherstone, 2007; Manovich, 2017). Tepe Yılmaz (2016), kimlik temsiline dayalı sanat üretimlerinin bile, zamanla

kişisel ifade alanından çıkarak pazarlanabilir estetik görünümlere dönüşmeye başladığını vurgular. Sanatçının kimliği burada bir içerik değil, sunum biçimi hâline gelir. Tüketim kültüründe sanat eseri, sanatçının kimliğini doğrudan temsil etmekten çok, pazarlanabilir, tekrar edilebilir ve tüketiciyle etikleşime girebilir estetik göstergelere indirgenmiştir. Bu durum, sanatı bir yaratım eyleminden çok, estetik değeri ambalajlanmış bir meta olarak yeniden konumlandırır. Bu durum bir sanat nesnesi (Resim 4) üzerinden açıklanmıştır.



RESİM 4. Maurizio Cattelan – Comedian (2019).

Maurizio Cattelan'ın "Comedian" adlı eseri, 2019 Art Basel Miami'de bir galeride duvara gümüş bantla yapıştırılmış bir muzdan oluşuyordu. Bu yapıt yalnızca biçimsel sadeliğiyle değil, kısa sürede 120 bin dolara satılması ve ardından sosyal medyada viral hâle gelmesiyle gündeme geldi. Bu eser, sanatın özgünlüğü ve sanatçının kimliği bağlamında değil; tüketiciye hitap eden bir imaj ve dolaşım nesnesi olarak işlev görmüştür. Bourdieu'ya (1993) göre sanat alanı, sadece estetik değerlerin değil, aynı zamanda simgesel ve ekonomik sermayelerin mücadele alanıdır. Cattelan'ın bu yapıtı, içerdiği eleştirel mizah ve provokasyona rağmen, sanatçının kimliğini ya da içsel estetik birikimini temsil etmekten çok, piyasanın estetik stratejilerine uygun bir meta olarak görünürlük kazanmıştır. Baudrillard'ın (2003) simülakr kuramı çerçevesinde bakıldığında, bu muz artık muz değildir; onun anlamı, yalnızca sunum biçimi, galeri bağlamı ve fiyat etiketiyle tanımlanan bir görsel göstergeye dönüşmüştür. Gerçeklikten uzaklaşmış ve yalnızca dolaşıma uygunluğu ölçüsünde değerli hâle gelmiştir. Featherstone (2007), tüketim toplumunda bireylerin kimliklerini stilize edilmiş sembollerle kurduğunu belirtir. Comedian, hem eserin hem sanatçının stilize edilmiş bir "pazarlama stratejisi" olarak ortaya konduğunu gösterir. Bu bağlamda sanatçı kimliği, özgün bir üretimden değil; tüketicinin dikkatini çeken bir estetik jestten türetilmiştir. Ayrıca bu yapıt, Manovich'in (2017) dijital çağda sanatın "algoritmik görsellik" ve "viral dolaşım kapasitesi" ile değerlendirildiği tezini destekler. Nitekim Cattelan'ın eseri, binlerce kez sosyal medyada paylaşarak, hakkında haberler yapılmış ve hatta bu performans sanatçısı tarafından "yenilerek tüketilmiştir". Bu da gösteriyor ki yapıt, estetikten çok paylaşılabirlik, gündem oluşturma değeri taşımaktadır. Cattelan'ın Comedian adlı yapıtı, tüketim kültüründe sanat eserinin sanatçının estetik kimliğini temsil etmesinden çok, tüketiciye hitap eden, viral dolaşıma uygun, medya tarafından çoğaltılabilir bir göstergeye dönüştüğünü açık biçimde göstermektedir. Bu eser, çağdaş sanatın özgünlükten uzaklaşarak, fiyat, dikkat ve gösteri üzerinden yeniden anlamlandığını ortaya koymaktadır.

3.5. Geleneksel Estetik Kimlik Anlayışı ile Tüketim Çağındaki Çağdaş Estetik Kimlik Boyutları Arasındaki Farklara İlişkin Bulgular

Geleneksel estetik kimlik anlayışı ile tüketim çağındaki çağdaş estetik anlayış ile ilgili alanyazın incelendiğinde Tablo 1’de ifade edilen bulgulara ulaşılmıştır.

TABLO 1. Geleneksel ve Çağdaş Estetik Kimlik Boyutlarının Karşılaştırması

Boyut	Geleneksel Estetik Kimlik	Çağdaş Estetik Kimlik (Tüketim Çağı)
Kaynak	Bireysel içsel deneyim, kültürel derinlik	Dijital gösteri, popüler şablonlar
Temsil Biçimi	Özgünlük, kişisel anlatım	Filtrelenmiş sunum, viral beğeni
Kurucu Etken	Sanatçının habitusu, estetik kaygı	Görünürlük, tıklanabilirlik, pazarlanabilirlik
İlişkililik Temeli	Derinlemesine sanat deneyimi	Takipçi sayısı, algoritmik görünürlük
Beğeni Biçimi	Refleksiyon, eleştirelilik	Tüketim, hız, tekrar

Geleneksel estetik kimlik anlayışı ile tüketim toplumundaki çağdaş estetik kimlik yapıları karşılaştırıldığında, bireyin sanatsal özne konumundan, dijital bir “gösteri nesnesine” evrildiği görülmektedir (Debord, 1996; Baudrillard, 2002). Tablo 1’de özetlenen bulgular, bu dönüşümün temel boyutlarını göstermektedir.

Geleneksel estetik kimlik daha çok bireyin içsel deneyimi, kültürel derinliği ve özgün anlatım arayışı ile şekillenirken (Yetkin, 1972; Tunali, 2010), çağdaş estetik kimlik dijital platformlarda görünür olma, filtrelenmiş beğeni normlarına uyum sağlama ve popüler şablonlarla bütünleşme eğilimindedir (Manovich, 2017; Zolberg, 1990). Bu bağlamda, geleneksel yaklaşımda sanatçının habitusuna, estetik kaygılarına ve eleştirel beğeniye dayalı bir yapı söz konusuysa; çağdaş modelde temel belirleyiciler, algoritmik görünürlük, tıklanma oranları ve pazarlanabilirlik değerleri olmaktadır (Bourdieu, 1984).

Ayrıca, geleneksel estetik kimlik, derinlemesine sanat deneyimi ile ilişki kurarken; çağdaş estetik kimlik, takipçi sayısı, viral etkileşim ve dijital estetik kodlar üzerinden tanımlanmaktadır. Dolayısıyla bu dönüşüm, yalnızca estetik tercihlerde değil, aynı zamanda sanatın anlamı, amacı ve toplumsal işlevinde de kırılmalara yol açmaktadır.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırmada, estetik kimliğin günümüz tüketim kültürü bağlamında nasıl biçimlendiğini; bu süreçte kültürel sermayenin, dijital temsillerin ve popüler estetik kodların belirleyici rolünü kuramsal düzlemde ve sanat eserleri ile örneklenilerek incelenmiştir. Çalışmanın temel sorunsalı, bireylerin estetik kimliklerinin özgün beğeni yapılarına mı, yoksa kültürel sermaye aracılığıyla biçimlenen ve tüketimle ilişkilenen temsil biçimlerine mi dayandığı sorusuna odaklanmıştır.

Yapılan tematik çözümlemeler ve literatüre dayalı tartışmalar, estetik kimlik günümüzde giderek daha fazla sergilenen, onaylanan ve pazarlanabilen bir kimlik biçimi olarak yapılandırılmakta olduğunu göstermektedir. Bireylerin estetik yönelimleri, yalnızca kişisel zevk ya da yaratıcı ifade biçimlerinden değil; aynı zamanda dijital mecralar, sosyal statü göstergeleri ve popüler kültür kodları üzerinden belirlenmektedir. Böylece estetik beğeni, özgünlüğün değil, dolaşımın ve görünürlüğün bir ölçütü hâline gelmekte; bu durum estetik kimliğin performatif bir yapıya dönüşmesine neden olmaktadır.

Kültürel sermaye, bireylerin estetik yönelimlerinde belirleyici rol oynamakta; sınıfsal konum, eğitim düzeyi ve kültürel birikim, estetik tercihlerdeki farklılaşmayı doğrudan şekillendirmektedir. Öte yandan dijital estetik temsiller, estetik beğenin standardize edilmesini kolaylaştırmakta; bireylerin kendilerini ifade etme biçimlerini algoritmalar ve görsel normlar üzerinden yönlendirmektedir. Bu süreç, estetik kimliği özgün bir ifade alanı olmaktan çıkarak, çoğu zaman tekrar eden görsel kalıplar üzerinden “beğenilebilir kimlikler” inşa etmeye zorlamaktadır.

Son olarak, sanat eserinin niteliği de bu dönüşümden etkilenmektedir. Sanat yapıtı bir yandan hâlâ sanatçının kültürel ve düşünsel kimliğini yansıtabilecek potansiyele sahipken, öte yandan günümüz sanat sisteminde giderek daha fazla gösteriye, pazarlanabilirliğe ve tüketici beklentilerine uygun biçimde dolaşıma sokulmaktadır. Bu bağlamda sanat, bir hakikati temsil etme alanı ile bir görsel metaya dönüşme riski arasında salınan çelişkili bir zeminde varlığını sürdürmektedir.

Bu çalışma, estetik kimliğin bireysel, toplumsal ve kültürel düzeyde nasıl inşa edildiğine ilişkin kapsamlı bir kuramsal çerçeve sunarken; sanat eğitimi, görsel kültür okuryazarlığı ve estetik bilinç geliştirme konularında da eleştirel farkındalık yaratmayı hedeflemektedir. Bu araştırmanın sonuçları incelendiğinde, estetik kimliğin özgünlükten ziyade gösteri ve dolaşım üzerinden şekillendiği çağdaş bağlamda, sanat eğitimi süreçlerinde eleştirel estetik düşünce ve görsel kültür okuryazarlığını önceleyen pedagojik yaklaşımların güçlendirilmesi gerekmektedir. Sanatçının yaratıcı kimliğinin piyasaya indirgenmesini önlemek adına, özgün ifade alanlarını koruyan kolektif ve bağımsız sanat üretim modelleri desteklenmelidir. Dijital temsillerin yönlendirici etkisine karşı bireylerin estetik tercihlerinde bilinçli seçimler yapabilmelerini sağlamak için dijital estetik okuryazarlık alanında farkındalık geliştirilmeli; akademik çalışmalarda ise, estetik kimliğin kültürel sermaye, medya ve tüketim üçgenindeki dönüşümünü izleyen disiplinlerarası araştırma tasarımlarına öncelik verilmelidir.

KAYNAKLAR

- Akbulut, D. (2012). Küresel siyaset, kimlik ve sanat. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6), 403- 409.
- Baş, T., & Akturan, U. (2008). *Nitel araştırma yöntemleri: NVivo 7.0 ile nitel veri analizi*. Seçkin Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2002). *Tüketim Toplumu: Söylenceler ve Yapılar* (H. Deliceçaylı & F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.

- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.
- Creswell, J. W. (2013). Nitel araştırma yöntemleri. *Qualitative research methods*. M. Bütün & SB Demir, Çev. (Eds.). İstanbul: Siyasal Kitapevi.
- Debord, G. (1996). Gösteri toplumu. O. Taşkent & A. Ekmekçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism*. Sage Publications.
- İşıktaş, B., & Tanar, M. (2015). Kimlik oluşumu sürecinde popüler müziğin etkisi. *İstanbul Journal of Sociological Studies*, (51), 31-49.
- İlter, E. (2019). Tüketim kültürünün tarihsel gelişim süreci ve bireysel, toplumsal ve kültürel etkilerinin incelenmesi. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(2), 461-476.
- İzmir, O. (2017). Sanat Pazarlaması Kavramı, Kapsamı ve Boyutları. *Global Journal of Economics and Business Studies*, 6(11), 31-42.
- Kellner, D. (2003). *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the post-modern*. Routledge.
- Manovich, L. (2017). *Instagram and contemporary image*.
- Slater, D. (1999). *Consumer culture and modernity*. Polity Press.
- Şahin, M. C. (2005). Türkiye de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(2), 157-181.
- Tunalı, İ. (2010). *Estetik beğeni: Çağdaş sanat felsefesi üstüne*. Remzi Kitabevi.
- Uca, O. (2017). Modernlikler, modern sanat ve sanatseverlik. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 20-31.
- Wands, B. (2006). *Art of the Digital Age*. Thames & Hudson.
- Yanıklar, C. (2010). Kültürel Sermaye, Eğitim ve Toplumsal Tabakalaşma: Pierre Bourdieu'nün Yeniden Üretim Kuramına Eleştirel Bir Bakış. *Sosyoloji Dergisi*, (22), 121-138.
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik Doktrinler*. Bilgi Yayınevi.
- Yılmaz, S. T. (2016). Geçmişten bugüne kimlik göstergesi olarak sanat. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9, 42. 991-998.

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Akunyili Crosby, N. (2013). *And we begin to let go* [Mixed media on paper]. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/slideshows/207/2622>
- Cattelan, M. (2019). *Comedian* [Mixed media installation]. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-banana-explained-1732773>
- Hockney, D. (2010). *iPad drawing no. 182* [Digital drawing]. David Hockney Official Website. <https://www.hockney.com/index.php/works/digital/ipad>
- Koons, J. (1994-2000). *Balloon dog (blue)* [Stainless steel sculpture with transparent color coating]. Whistler Contemporary Art. <https://whistlerart.com/art/blue-balloon-dog-by-jeff-koons>

RİTİM VE UYUM BAĞLAMINDA FÜTÜRİZM SANAT AKIMI

Banu DAVUN*¹

*Dr. Öğretim Üyesi, Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim- İş Eğitimi Ana Bilim Dalı

ÖZET

Fütürizm, 20. yüzyılın başlarında sanayileşme, teknoloji ve toplumsal dönüşümlerin etkisiyle geleneksel sanata karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909'da yayımladığı "Fütürist Manifesto" ile hız, şiddet, hareket ve teknoloji merkezli yeni bir sanat anlayışı benimsenmiştir. Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo gibi sanatçılar geçmişi reddederek çağın dinamizmini sanatın temeline yerleştirmiştir. Araştırmada, Fütürizm'in tarihsel ve içeriksel yönlerini incelerken, ritim ve uyum gibi sanatın ilke ve elemanlarını biçimsel olarak analiz etmeyi amaçlamaktadır. Nitel yöntemle yapılan araştırmada üç önemli Fütürist eser incelenmiş, ritim ve uyumun görsel kompozisyonlarda nasıl ifade edildiği ortaya konmuştur. Sonuç olarak, Fütürist sanatçılar hız ve devinimi ritimsel tekrarlar, yan yana dizilimler ve görsel süreklilikle biçimlendirerek, parçalar arasında uyumlu bir bütünlük yaratmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Fütürizm, Ritim, Uyum, Marinetti Manifestosu, Umberto Boccioni

FUTURISM ART MOVEMENT IN THE CONTEXT OF RHYTHM AND HARMONY

ABSTRACT

Futurism emerged as a rebellion against traditional art under the influence of industrialization, technology and social transformations, at the beginning of the 20th century. Filippo Tommaso Marinetti published "Futurist Manifesto" in 1909, in his book he adopted a new understanding of art; centered on speed, violence, movement and technology. Artists such as Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo rejected the past and placed the dynamism of the era at the heart of art. Aims of this research is to analyze the principles and elements of art such as rhythm and harmony, while examining the historical and contextual aspects of Futurism. In this study; qualitative research was made and three important Futurist works were examined and it was revealed how rhythm and harmony are expressed in visual compositions. As a result, futurist artists have created a harmonious integrity between the pieces by shaping speed and movement with rhythmic repetitions, juxtapositions and visual continuity.

Keywords: Futurism, Rhythm, Harmony, Marinetti Manifesto, Umberto Boccioni

1. GİRİŞ

1.1. 20. Yüzyılda Bilim-Sanat İlişkisi Çerçevesinde Genel Bir Bakış

Sanat Tarihi; insanlığın var olduğu antik dönemlerden günümüze kadar olan süreçte sanat eseri olarak nitelendirdiğimiz eserlerin bir tarihsel süreç ve kronoloji içerisinde incelenip belirlenmesidir. Sanatsal değerinin yanında tarihi değer de taşıyan bu eserler özgünlük, teknik ve kronolojik süreç doğrultusunda, sebep – sonuç ilişkileri kurularak incelenmektedir. Sanat tarihinin kendine özgü kanun ve kuralları mevcut olup, aynı zamanda geçmiş ile günümüzün mukayesesini yapar. Diğer bir ifade ile kapsamı oldukça geniş olan bu disiplin, eserlerinin tarihsel gelişim süreci içinde kronolojik sırayla özelliklerinin belirlenmesi, yorumlanması, araştırmalar yaparlar. Bu araştırmalar için, kazı alanlarında, müzelerde, höyüklerde, galerilerde sanatın antik yaparak sonuçlar ortaya çıkarırlar. (Davun, 2009:131).

Sanat tarihi, insanlık tarihinin kültürel, toplumsal ve teknolojik evrimine paralel olarak gelişen kronolojik göstergelere sahip rehber bir levhadır diyebiliriz. Her sanat dönemi, kendi içinde özgün biçimsel özellikler, anlatım teknikleri ve estetik anlayışlar barındırır. Bu dönemler, çoğunlukla kendisinden önce gelen akımlara tepki olarak doğmuş, bazen ise onların bir uzantısı ve ya dönüşümü şeklinde kendine yer bulmuştur. Bazen de yeni sanatsal ifadelerin vücut bulduğu süreçler olmuştur. Sanat tarihinin kronolojik olarak dönem ve üslup özelliklerine göre değerlendirilmesinde, sadece üslup değişiklikleri değil, aynı zamanda bu değişimlerin arkasında yatan felsefi, sosyolojik ve teknolojik değişimlerde dikkate alınmalıdır (Gombrich, 1995: 45). Sanat tarihinde oluşan sanatsal üsluplar toplumların yani sanat gruplarının birbirleriyle zıtlaşması, temel teşkil etmesi ya da beslenmesiyle de kendi varlığını ortaya koymuştur.

Bilim, sanayi ve teknolojiye zirveye ulaşılan 20. yüzyıl bir dönüm noktasıdır. Enerji alanında önemli derecede gelişmeler olmuş, yapay kauçuğun icat edilmesi, plastik teknolojisi, yapay elyaf üretimi, 1985 yılı itibarıyla X ışınlarının bulunmasının ardından radyoaktiflik, 1938 yılı itibarıyla çekirdek bölünmesi, yapay radyoaktiflik, nükleer teknoloji, atom bombasının icadıyla başlayan nükleer gelişme, 1903 yılında ilk uçak uçuşu, 1901 de radyonun icadı ve 1917 de lambanın gelişimi, fotoğraf ve baskı teknolojisinde yenilikler ve daha sayılamayacak kadar birçok buluş bu dönemde olmuştur. Bu dönemde bilimsel sanatsal ve teknolojik gelişmelerin yanında psikoloji, nörobilim gibi disiplinlerdeki gelişmeler bireylerin yaşamını ve algılarını da değiştirmiştir. Bu gelişmelerden en çok etkilenen sanat akımlarından birisi de Fütürizmdir.. Gelecekçilik adını da taşıyan Fütürizm teknolojik gelişmelerin etkisiyle oluşan önemli akımlardan olup teknolojinin etkileri olan hız, hareket, dinamizm bu akımın temel öğelerini teşkil etmektedir. Fütürizm akımı hızlı kentleşmeden ve sanayileşmeden önemli ölçüde etkilenmiştir. Teknolojinin kazanımı olan hızlı ve hareketli makineler insan yaşamını kolaylaştırırken kalan zamanda insan yaratıcılığına ayrılacaktır. Bu düşünce sanatçıların tuvallerinde kompozisyon formlarının parçalanması ve farklı şekillerde ritimli ve uyumlu şekilde gösterimi ile de etkisini göstermektedir (Çiçek, 2008:1). Bu gelişim ve dönüşümlerden sadece Fütürizm değil aynı zamanda birçok sanat akımı da etkilenmiştir. Bu akımları örneklendirirsek;

Kübizm sanat akımında da bir zaman diliminde birden fazla an gösterilmiş, sanatçılar zaman ve mekan farklı modern yaklaşımlarla yeniden yorumlamışlardır. Dadaistler sanata kavramsal yaklaşmış, sürrealistler ise nörobilim ve psikoloji biliminden yararlanmışlardır. Bauhaus okulunda da sanatı gündelik yaşam formlarıyla birleştirmişlerdir (Alan İnci ve Davun, 2024: 88,110).

1.2. Fütürizmin Nedir? Nasıl Ortaya Çıkmıştır?

Sanat tarihi boyunca çeşitli biçimsel ve fikrîsel değişimler yaşanmıştır. Sanat her toplumda ya da dönemde kendine ait yapı formları oluşturmuştur. Aynı dönemde farklı kültürlerde farklı sanat biçimleri de varlığını göstermiştir. Modern sanatın biçim formları geleneksel bazı sanat formlarıyla benzerlikler göstermektedir. Örneğin bir Selçuklu halısındaki soyut bitki formları aslında modern sanatın savunduğu değişimin de kendisidir. Ancak günümüzde bir realite haline gelen batı sanatının tarihsel süreci, sanatın kronolojisinin baz alınan eksenidir. Batı sanatının bu dönemde yaşadığı köklü değişimler hem fikrîsel anlamda hem de biçimsel anlamda

sanat eserlerine tezahür etmiş, yeni estetik bakış açıları da meydana getirmiştir. Bu estetik bakışlardan biri de Fütürizm'dir.

20. yüzyılın başlarında feodal yapıdan sanayi toplumuna geçilmesiyle aşırı milliyetçi fikirler oluşmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra Milano'da otomobil sanayinin gelişmeye başlamasıyla İtalyan sanatçılar bundan etkilenmiştir. İtalya'da yeni bir Rönesans yaratmak isteyen sanatçılar, güzelliğin yeni biçiminin hız ve çağın karakterinin dinamizm olduğu düşüncesiyle bu akımı başlatmışlardır. 1909'da başlayan ve 1916'ya kadar devam eden bu akımda Fütüristler hız, şiddet, güç, hareketlilik, makinalar ve devinim halinde dinamizmi olan unsurları değerli bularak bunları çalışmalarına konu edinmişlerdir (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016:191).

19. yüzyılın sonlarında ekonomik, siyasi, toplumsal ve düşünsel değişiklikler 20. Yüzyılın önemli sanat akımlarından olan Fütürizmin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamışlardır. Gelişen bu süreç kapitalizmi doğurmuş ve sanayiye hareketlendirmiş, makineleşme kaçınılmaz bir gerçek haline dönmüştür. Avrupa'nın pek çok bölgesinde ekonomik ve teknolojik gelişmeler yaşanırken, sanat dünyasının buna sessiz kalması mümkün değildi. Avrupa ülkeleri arasında İtalya teknolojik ve bilimsel gelişmelerde diğer Avrupa devletlerine göre geri kalmıştı. Geri kalmışlığı gidermek adına özellikle genç sanatçılar bazı atılımlar yapmaya çalışmışlardır. Bu dönemde sanayinin en gelişmiş İtalyan şehri olan Milano'da beklenen ilerleme ve aydınlanma hareketleri Fütürizm sanat akımı ile başlamıştır. Çok ilginçtir ki birçok sanat akımı savaş karşıtı bir duruş gösterirken aksi olarak bu akıma mensup sanatçılar ise savaşı desteklemişlerdir. İtalya'nın birinci dünya savaşına katılmasında Fütürist sanatçıların etkisi olduğu da söylenmektedir (Erden, 2016: 170-190; aktaran Aliyazıcıoğlu, 2010). Fütürizm sanatının ortaya çıkması, 20 Şubat 1919'da bir Fransız gazetesi olan "Le Figaro" da son derece olağandışı bir söylemle İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından kaleme alınmasıyla başlamıştır (Bozan, 2019:1). Marinetti 1908 de başladığı ve 1909'da tamamlayabildiği 12 maddelik manifestosunda adeta Fütürizm'in kanunlarını çizmiştir (Altındaş, 2022:25-42). Marinetti, özellikle siyasal ve sanatsal geleneğin aksine bu akımın kuruluş manifestosunu sanatsal bir öngörü olarak değil 'Teknik Manifesto' da oluşturmak için çaba harcamıştır. Teknik manifesto, dinamizm ilkelerini önerdiği için dinamizmi doğrudan resmin temsil nesnesini olarak kabul etmiştir (Karkin, 2011:115).

Fütürüst akımın manifestosunun temel hedefi bahsi geçtiği üzere hız ve gelecektir. Manifestonun önemli amaçlarından bir tanesi de aktif olmayan halkı aktif hale getirmeye çalışmaktır. Konser, tiyatro, dini ve politik toplantılar gösteriler ile halkı dahil etmek için sanatçılar çaba harcamışlardır. Ancak bildirinin kaos, şiddet gibi olumsuz öğeleri kapsamından dolayı sanatçılar güvenlik güçleri tarafından kontrol altına alınmıştır (Karataş & Arslan, 2020: 464; aktaran Aliyazıcıoğlu, 2010). Akımın önemli sanatçıları Carlo Carra, Umberto Bucconi, Giacomo Balla, Gino Severini ve Luigi Rusolo'dur (Antmen, 2009:63; Karataş ve Aslan, 2024:112).

Marinetti bu manifestosu ile, edebiyattan mimariye, müzikten heykele kadar daha pek çok sayıda sanat dalında karşılık bulmuştur. Fütürist sanatçılar temalarını özellikle sanayi, hız ve teknolojik gelişmeler gibi alanlardan seçmeye özen göstermişlerdir. Bu dönemde, Fransız filozof Henri Bergson'un zaman, devinim ve gerçeklik üzerine düşünceleri de Fütürist sanat üzerinde önemli bir kuramsal dayanak işlevi görmüştür (Karataş ve Aslan, 2020:457). Filippo Tommaso Marinetti 'nin bu manifestosu sadece İtalya sınırlarında değil Avrupa'nın diğer ülkelerine de sıçramıştır. Marinetti modernleşen toplumu düşünsel bağlamda daha etkin şekilde akıma çekmiştir. Marinetti, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Gino Severini Giacomo Balla Umberto Boccioni gibi bazı önemli sanatçıları da etkilemiştir. Bu sanatçılar geleneksel sanat anlayışından uzaklaşmış hız, hareket, çağdaş yaşamın hareketliliği gibi durumları sanatlarının beslenme kaynağı yapmış, yeni bir estetik olgu oluşturmuşlardır. Fütürizm sadece resim alanında değil, edebiyat, müzik, tiyatro, gibi birçok alanda da varlık ortaya koymuştur (Brauneck, 2016: 55).

Marinetti'nin Manifestosu aşağıdaki gibidir:

"Güzellik sadece savaştır. Saldırgan bir karakterin olmadığı hiçbir başyapıt yoktur. Şiir, bilinmeyen bir güce şiddetle saldırmalıdır, onlar insandan önce güce boyun eğmelidir. Yüzyıllardır uçlardayız. İmkânsızın gizemini ortaya çıkarmak varken, arkasından bakmak da nedir? Zaman ve mekân dün öldü. Biz, daima var olan gücü yarattığımızdan beri mutlak surette yaşıyoruz. Biz, dünyayı tedavi edecek tek güç olan savaşı, militarizmi, yurttaşlığı, anarşinin yıkıcılığını ve kadını öldüren girişimi yüceltiyoruz. Müzeler ve kütüphaneler yıkmalı, ahlakla mücadele edilmeli, çıkarıcı korkaklarla, fırsatçılarla ve feministlerle mücadele edilmelidir. Biz, şevkli, memnun ve isyankâr kalabalıkların şarkısını; modern başkentlerin rengârenk devrimlerini, geceleri cephaneliklerin ve ayışığı altındaki atölyelerin enerjisini, dumanı tüten tren istasyonlarını, dumanlarının

salındığı fabrikaları, güneşli nehirlerin bir bıçak gibi kestiği kıyılara atlayan jimnastikçilerin olduğu köprüleri, ufukta süzülen vapur maceralarını, uzun tünellerde dizginlenmeyen çelik atlar gibi raylarda süzülen heybetli lokomotifleri ve bir bayrağın çırpınışı ya da coşkulu bir kalabalığın alkış tutması gibi kulakları çınlatan pervane sesleriyle uçakların uçuşunun şarkısını söyleyeceğiz. Biz, dünyanın ihtişamının yeni bir güzellik tarafından ki o güzellik hızdır, yeniden şekillendiğini ilan ediyoruz. Yakıcı ve makineli tüfek gibi bir ses çıkaran yılan gibi borularla süslenmiş bir yarış otomobili, Samothrace Zaferinden daha güzeldir”(Marinetti, Le Figaro, 1909; <https://www.booksontrial.com/the-full-text-of-the-futurist-manifesto/>; Aliyazıcıoğlu, 2010).

Marinetti'nin bu görüşlerine baktığımız zaman; Fütürizm sanat akımının ideolojik alt yapısı ve estetik temelleri şu düşünce etrafında şekillenmektedir. Geçmişe karşı bir duruş olan Fütürizm sadece estetik bir anlayış ve yüceliş olmayıp geleneksel değerlerin dışına çıkmak, kütüphanelerin varlığını sonlandırmak gibi aykırı fikirler de bu akımın sanatsal yapısını ve dokusunu oluşturmaktadır. Marinetti'ye göre “bir yarış arabası, Samothrakeli Nike'dan daha güzeldir” bu düşünce çerçevesinde bakıldığında teknolojik gelişmelerin ve hızın estetiğin temel ögesi haline dönüştüğü görülmektedir. Güzel anlayışı sanatta teknolojik gelişmelerde ve hızda aranmaya başlanmış sanatçılarda eserlerinde hız kavramını oluşturmak amacıyla birbiriyle uyumlu ritimsel tekrarlar eklemiştir.

Fütürizm sanat alanının dışında birçok alanda kendini göstermiştir. Günümüzde bile etkisini gösteren Fütürizm gelecekçilik anlayışıyla teknolojik gelişmelerin etkisiyle dijital sanata da katkıda bulunmaktadır. Geleceğe yön veren digital kültür Fütürizmden oldukça fazla beslenmektedir (Akboğa, 2021: 1858) Fütürist sanat anlayışı etkisini müzikte de kendini geçmişte olduğu kadar hem de günümüzde göstermektedir. Örneğin Fütürizmde müzik sanatının öncülerinden olan Bruitist'ler (gürültü yapımcılar) ortaya çıkmıştır bu müzisyenler elektronik ve mekanik çalgılardan yararlanarak harekete geçen ses üreteçleri üretmişlerdir (Cebe, 2014: 314). Bu akım edebiyatta da kendini göstermiş olup şiir vb. konular yanında sözcüklerin tipografik dizilimlerini içine almıştır (Kurtçu, 2019: 92). Fütürist sanatçılar bilimin eş zamanlılık ilkesinden de kübistler gibi faydalanmışlardır. Kübistler o anda birçok görünümü sergilerken Fütüristler o an içinde birçok zamanı göstermiştir (Geçen, 2022). Fütürizm sanat akımı resim dışında plastik sanatlar alanında heykel, dramatik sanatlarda ise tiyatro, dans gibi gösteri sanatı alanlarında da kendisini göstermiştir. Fütüristler, geleneksel kompozisyon anlayışını da sorgulamış dinamik çizgiler kullanmış geometrik formları ise hareket halinde olan elips, spiral, oval, düz çizgilerle vurgulamaya çalışmışlardır.

Fütürizm yapısal olarak modern bir atılım, öncü bir hareket olsa da akımın doğumunda dönemin sosyo-politik koşulları da çok önemli bir etken olmuştur. İtalya'da varlığını hissettiren Fütürizm sanat akımının ortaya çıkmasında ülkenin politik sıkıntıları ile ekonomik sıkıntıların da çok önemli etkileri olmuştur. Fütürist sanat akımının doğduğu İtalya 1.Dünya Savaşı ile hedeflerini tam olarak gerçekleştirememiş, ekonomisi zayıflamış, iç politikada ise istikrar kalmamıştır. 1922 yılında başkanlığa getirilen Mussolini ile İtalya'da diktatörlük rejimi başlamıştır. Mussolini “Roma İmparatorluğu'nun yeniden kuruluşu” hayali için çalışmalara başlamıştır. Fütürizm akımının militarizme verdiği destek bundan sonra gelen rejimde de etkili olmuştur (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016:192).

Fütürizm sanat akımına tiyatro açısından baktığımızda; modern sanat akımları ile birlikte (Exspresyonizm, Sürrealizm, Dadaizm, Fütürizm) fikişsel etkiler de tiyatroya etki etmiştir. Fütürizmin etkisi tiyatrodaki bir anda ortaya çıkmamış biraz zaman almıştır. Örneğin Absürt Tiyatro bu akımların etkisiyle ortaya çıkmıştır. Sadece Fütürizmin etkisinde kalmayan bu tiyatro birinci dünya savaşı ve ikinci dünya savaşının da etkisi altında kalmış ve öncül etkiler olmuştur. Bu bağlamda, tiyatro ve sahne tasarımı Fütürizm, sahne dekorları ile plastik sanatlar arasında bir köprü kurarak statik sahne mekânının dönüşümünü sağlamıştır. Böylece tiyatro tarihinde ilk kez sahne tasarımı yalnızca dekoratif bir unsur değil, aynı zamanda yapısal bir bileşen olarak da ele alınmaya başlanmıştır. Realizm ve Natüralizm gibi akımlara karşı bir tepki olarak gelişen Fütürist tiyatro, biçimsel serbestliği ve görsel-işitsel dinamizmi savunarak Absürt Tiyatro'nun sahne ve anlatım biçimlerine de dolaylı olarak zemin hazırlamıştır (Brauneck, 2016: 58; Akbulut ve Özyon, 2018:422).

1.3. Fütürizm Sanat Akımının Ritim ve Uyum Açısından Ele Alınması

Fütürizm sanat akımında sanatçıların resimlerinde figür ve nesnelerin üst üste ya da yan yana uyumlu ritimli hali eserin anlaşılabilirliğini ve netliğini azaltmaktadır (Geçen, 2020:144). Eserlerdeki görünüm netliği azaltsa dahi ritimsel varlığın etkisi hızı izleyiciye hissettirmektedir.

İnsan zihni karmaşa içerisinde zihinsel açıdan düşünme yetersizliği, çözümleme, estetik algılama, bütünlük ve birlik ilişkisi kurma, problem çözebilme gibi birçok problem yaşamaktadır. Düzen zihninin organize olmasında önemli bir durumdur. Organize olan beyin problem çözme, estetiksel algılama, odaklanma gibi birçok işlevi birlikte yürütür. Bu bağlamda sanat adına yapılan uygulamaların ve eserlerin de izleyici üzerinde anlama, çözümleme, yargılama, bir bütünlük ilişkisi kurabilme, estetik beğeni oluşturma gibi durumların oluşturmaları için sanatın içerisinde önemli yer tutan ritim ve uyum durumlarının eser üzerinde önemli olduğu gerçeği yadsınmamalıdır.

1.3.1. Ritim:

Ritmin oluşabilmesi için mutlaka aynı ya da benzer öğelerin tekrarına ihtiyaç vardır. Sanatsal bir uygulamada ya da grafiksel bir tasarımda Fütürizm birden fazla tekrara ritme ihtiyaç duyar. Birbirine çok yakın öğeler, cisimler, biçimler yan yana görüldüklerinde benzer etkiler uyandıracaktır (Civcir, 2015: 318). Ritim sadece plastik sanatların bir ögesi olmayıp aynı zamanda dans, müzik, edebiyat gibi birçok alanda önemli dengeleyici bir unsurdur. Birçok alanda hem kulağa hem göze hem akla haz vermektedir.

Ritimle elde edilen hareket yanında hareketin sağladığı yön etkisi, yine görünümünün ya da seslerin tekrarlarının sağladığı devamlılık duygusu önemli durumlardır. Ritmi oluşturan çizgiler, şekiller, renkler ile insan zihni ve algısı kompozisyonu bir plana oturtur ve plana oturan görünüm, bilgi, hareket, dinamizm olarak izleyicinin karşısına çıkar. Sanatın ilkeleri arasında yer alan ritim, izleyicinin sanatsal ifadeyi duymasına, anlamasına ve görmesine yardımcı olur (Sönmez, 2005:67). Ritim, yalnızca tekrara dayalı bir kavram olmayıp aynı zamanda çeşitlilik, kontrast ve yön değişimleriyle de pekiştirilebilir.

Tekrarın özelliklerinden birisi de ritim üretme becerisidir. Ritim bazen düzenli bazen de daha tuhaf biçimde tekrarlanan vuruş sonuçlarından doğan bir süreklilik, akış veya hareket duygusudur (Ocvirk ve diğerleri, 2015: 50).

Ritim hem doğu sanatında hem de batı sanatında çeşitli dönemlerde soyutlayıcı önemli bir sanat unsuru olmuştur. Selçuklu ve Osmanlı'da geleneksel sanat ve mimaride etkiliyken batı sanatında modernist ve özellikle soyutlamacı tavırlarda kendini göstermiştir. Batı modern sanatlarında Fütürizm sanat akımında ritim özellikle hareket ve zamanın bileşimini oluşturan görsellerde görülmektedir.

1.3.2. Uyum:

İki ya da üç boyutlu cisimler arasında ortak veya yaklaşık benzerliklerin bulunmasına uyum denir (Civcir, 2015: 341). Uyumun elde edilmesi için sanat unsurunun içerisinde denge ve ilişki bütünlüğü olması gerekir. Sanat unsurunun bütünüyle birlikteliği ve izleyiciye sunduğu haz bakımından uyum, önemli bir durumdur. Bir sanat eserinde uyum hem görsel elemanların birbirleriyle olan dengeleri hem de kurdukları ilişki bağlamında büyük öneme sahiptir (Gürsoy, 2010: 42). Uyum, yalnızca benzer öğelerin değil, zıtlıkların da dengeli bir biçimde bir araya gelmesiyle sağlanabilir. Ritim, eserlere hareket ve enerji de katmaktadır. Özellikle modern resimde tekrarlarla elde edilen estetiksel uyum hareket ve enerjiyi eserlerde izleyiciye hissettirmektedir. Fütürist eserlerde uyum sadece çizgisel formlarla değil, özellikle renklerde de gözlenmektedir. Bu uyum bazen monokrom etkilerle bazen kontrast renklerle, bazen de sıcak-soğuk ilişkisi kurularak yapılmaktadır.

2. FÜTÜRİST ESER ÖRNEKLEMLERİ VE ESERLERİN İRDELENMESİ

2.1. Umberto Boccioni'nin 'Mızraklı Süvarilerin Taarruzu' isimli eserinin ritim ve uyum açısından değerlendirilmesi;



Görsel 1: Umberto Boccioni, Mızraklı Süvarilerin Taarruzu, 1915, Kağıt üzerine suluboya ve kolaj, 32x50 cm., Jucker, Milano (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016:192; <https://www.getdailyart.com/tr/18190/umberto-boccioni/mizrakli-suvarilerin-gorevi>)

Umberto Boccioni'nin "Mızraklı Süvarilerin Taarruzu" isimli eseri Fütürizmin sanat akımının önemli eserlerinden biridir. Bu eserde ana temayı Rus askerleri ile Avusturya Macaristan İmparatorluğu askerleri arasındaki savaş oluşturmaktadır (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016:193). Esere ilk bakıldığında kübist form etkileri hissedilmektedir. Çizgisel ve geometrik boyutlu iç içe geçmiş formlar algılanmaktadır. Bu formları süvarili askerler ve mızrakları temel olarak içermektedir. Bütün öğelerin iç içe geçmiş olduğu görülmektedir. Yoğun bir kütsel kompozisyon barındıran eserde hem at imgeleri hem askerler hem de mızraklar tekrarlı ritimler olarak birbirinin devamı şeklinde ve birbirleriyle uyumlu şekilde etüt edilmiştir. Eserde boyutlamalar hem eserin bir bütünlük içerisinde olmasını sağlamakta hem de karmaşayı ortadan kaldırmaktadır. İzleyici, bahsi geçen sanat eserini incelediğinde, birden fazla zaman dilimi içerisinde gerçekleşen eylemleri, düzenli, ritmik ve ahenkli bir yapı içerisinde tek bir kompozisyon içinde izleme imkanı bulmaktadır. Sanatçı bu eserde Fütürist sanat anlayışı kapsamında geliştirdiği biçimsel stratejiler aracılığıyla, birbiri ardına devam eden zaman dilimlerine ait anları tek bir düzlem üzerinde gösterebilmek adına biçimlerin tekrarına bilinçli olarak başvurmaktadır. Eserinde bu anları birbiri içerisinde göstererek kompozisyon içerisine yerleştirmektedir. Bu yöntem, sanat izleyicisine sadece tek bir anın görsel görünümüne değil, aynı zamanda zamanın farklı kesitlerinde meydana gelen hareketlerin eşzamanlı ve bütüncül olarak algılanmasına imkan sağlamaktadır. Sanatçının bu yaklaşımı, adeta röntgen MR görüntüleme teknolojisi olduğu gibi, ardışık ve eşzamanlı hareketleri aynı görsel yüzeyde katmanlaştırarak izleyicinin mekânsal ve zamansal algısını dönüştürmektedir. Eserde kullanılan tonal boyutlandırmalar, hareketin yönü, ivmesi ve süresiyle doğrudan ilişkili olarak zamanın geçişini hem dengeleyen hem de vurgulayan bir işlev görmektedir. Bu sayede, sanatçı yalnızca hareketi temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda hareketin zaman içerisindeki sürekliliğini ve dönüşümünü de estetik bir bütünlük içerisinde görselleştirmektedir. Böylelikle sanatçı hem mekânsal hem de zamansal düzlemleri aynı anda yapılandırarak çok katmanlı, dinamik, estetik bir ifade yolu bulmaktadır. Bu yapı, Fütürist düşüncenin temelini oluşturan hız, devinim ve değişim kavramlarının biçimsel düzlemde somut karşılıklarını ortaya koymaktadır.

2.2. Giacomo Balla'nın 'Tasmalı Köpeğin Dinamizmi' isimli eserinin ritim ve uyum açısından değerlendirilmesi;



Görsel 2: Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 89.9 x 109.9 cm, Tüyb, 1912. Albright-Knox Art Gallery, New York. (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/balla-giacomo/giacomo-balla-tasmali-kopegin-dinamizmi/>; Aliyazıcıoğlu, 2010:20).

Ressam Giacomo Balla bu eserinde bir kadının ayağını, köpeği tutan zinciri ve tasmalı köpeği resmetmiştir. Eserde köpek açısından dikkati çeken ayakları, kuyruğu, kulakları ve ağızıdır. Köpeğin koşu eylemi, zincirin birden fazla armonik görüntüsü, kadının ayaklarının üst üste geçmiş ve yürür pozisyonun hissi bu resimde devam eden zaman aralıklarının aynı görsel içerisinde üst üste yan yana geçişli şekilde verilmesiyle oluşturulmuştur. Bu eserde dikkat çeken önemli şeylerden bir tanesi köpeğin gövdesinin hareketinin çok hissedilmemesi ve sabitmiş gibi algılanmasıdır. Aslında burada farklı zaman aralıklarıyla resmedilen ayak, kuyruk vb. gövdeyle bütünlük sağlayarak çok zamanlı görünümün devamını sunmaktadır. Zincirin hareketini verirken sanatçı geçişler arasında çizgisel bileşimler uygulamıştır. Art arda gelen hareketler farklı ama birbirine yakın biçimler olsa da ritimsel bir etki yaratmakta resmin bütünü ele alındığında ise hızı hissettiren uyumlu bir görünüm sergilemektedir.

2.3. Luigi Russolo, 'Otomobilin Dinamizmi Dinamizmi' isimli eserinin ritim ve uyum açısından değerlendirilmesi;



Görsel 3: Luigi Russolo, Otomobilin Dinamizmi (Dynamism of a Car), 1913, TÜYB, 139 cm×184 cm, MuséeNationald'Art Moderne, Paris, Fransa (Altındaş, 2022:49).

Son derece geometrik etkiler taşıyan bu çalışmada, sağdan sola doğru yönelen ve üçgen biçiminde kurgulanan ok formları, giderek genişleyen bir düzende kompozisyona yerleştirilmiş ve ritmik bir bütünlük içerisinde boyutlandırılmıştır. Bu üçgen formlar, yalnızca yön duygusunu pekiştirmekle kalmayıp aynı zamanda hareketin sürekliliğini ve ivmeyi de betimlemektedir. İzleyici, bu formların iç yapısında yer alan belirli biçimsel ipuçları

sayesinde, kompozisyon içerisinde araba formunu zihinsel olarak tamamlayabilmekte olup bu sayede eserin genel anlam çerçevesi içerisinde hız ve hareket temasına ilişkin algısal bir bütünlüğü zihninde kurabilmektedir. Renk kullanımı ve biçimlerin boyutlandırılması, kendi içerisinde uyumlu ve ritmik bir yapı oluşturarak eserin dinamik karakterini pekiştirmektedir. Özellikle üçgen formundaki ok biçimleri aracılığıyla sanatçı, hız duygusunu doğrudan izleyiciye aktarmakta; bu geometrik formlar, hareketin görsel ifadesi olarak eserin en belirgin yapısal unsurlarından birini oluşturmaktadır.

Esere yakından bakıldığında resmin reel etkilerden uzaklaşmaya başladığı soyut bir görünüm kazandığı anlaşılmaktadır. Fütüristik sanat geleneksel sanattan koptukça aynı zamanda biçimsel bozulmalarla soyut bir görünüm kazanmıştır. Doğadan kopuşun ve formun bozulması Fütürist sanatı biçimsel açıdan da değişime uğratmaktadır. Avangard sanatlardan Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımların tamamında soyutlama ya da soyut etkiler görülmektedir (Parsıl ve Geçen, 2024: 581). Fütürist bir eserde figür ya da nesnenin farklı zaman anlarının tek görselde oluşturulması belli bir simetrik etki oluşturmakta bazen bu düzenli bir karmaşaya dönüşmekte olup bazende parçalanmış etkiler zihinsel algıda bir karmaşa etkisi yaratmaktadır (Geçen, 2020:144).

3. ÇALIŞMA YÖNTEMİ

Bu araştırmada modern sanat tarihinde önemli bir yeri olan, bilimin ve hızlı sanayileşmenin etkisiyle ortaya çıkan Fütürizm sanat akımı; tarihsel ve içeriksel boyutu ile ele alınarak sanat tarihsel bakış açısı ile araştırılmıştır. Nitel araştırma yöntemiyle yapılan araştırmada verileri elde etmek amacıyla makalelere, tezlere, kitaplara, doğru olduğu kanısı oluşan internet dokümanlarına ve akademik tebliğlere bakılarak kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Fütürizm sanat akımı içinde önemli bir yeri olan, ritim ve uyum gibi sanat ilke ve elemanları kapsamında yer alan bu kavramlar, Fütürizm bildirgesi yönünden araştırılmıştır. Ritim ve uyumun, bu akımın hem felsefesiyle hem teorik bilgisiyle hem de plastik açıdan getirdiği etkileri görmek ve karşılaştırmak amacıyla 3 önemli Fütürist resim sanatçısına ait sanat eseri örneklem olarak bu araştırmanın kapsamına alınmıştır. Araştırmada örneklem olarak kullanılan eserler "*Betimsel Resim Analizi*" metoduyla incelenmiştir. Betimsel resim analizi ile eserin felsefi ve biçimsel yapısı arasında bağlantılar ortaya çıkarılıp sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmayı esas olarak Fütürizm resim sanatı oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında seçilen Fütürist eserler plastik olarak ele alınırken ritim ve uyum unsurları ile birlikte kompozisyon, renk, üç boyut, ton-leke gibi sanatın eleman ve ilkeleri göz önünde tutularak değerlendirilmiştir. Araştırmada yer alan sanat eserleri ile ilgili değerlendirmeler yapılırken geleneksel sanat biçimleri ve diğer modern sanat biçimleri arasında karşılaştırmalara gidilerek hem geçmişe hem de bulundukları dönem özelliklerine bakılarak analitik bir değerlendirme yapılmıştır.

4. SONUÇLAR

İnsan beyni kendi içinde çalışma sistemi bakımından farklı ve bütünlüklü bir çalışma sistemine sahiptir. Olayları ve görüntüleri organize ederek bu veriler yardımıyla çözümler üretebilme gibi yetilerin oluşması için kişinin karşı karşıya kaldığı durum, olay veya görüntüde bir algılama ve parçalar arasında bütünlük oluşturabilme gücüne sahip olması gerekmektedir. Sanat eserlerinde görünümde var olan bütünlük etkisi; hem sanatçının hem de izleyicinin eser ile ilgili olarak algılama, çözümleme, yorumlama, yargılama ve estetik haz almasında yardımcı olmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında birimlerin tekrarı ya da tekrar eden görüntüleri zihinde organize etme durumunu güçlendirmektedir.

Estetik kavramına her dönemde gerek filozoflar gerekse sanatçılar vb. kendilerince bir anlam yüklenmişlerdir. Estetik kimi zaman idea olmuş kimi zaman iyilik kimi zamanda bütünlük gibi kavramlarla çerçevesini oluşturmuştur. Fütürizm sanat akımı sahip olduğu savlarla güzellik kavramını farklı bir boyuta taşımıştır. Fütüristler için sanayileşme, teknoloji ve bunların getirdiği hız, gürültü gibi etkenler resimlere de farklı formların tekrarı (ritmi) olarak yansımaktadır. Bu durum görünümü de estetiksel bir haz uyandırmaktadır.

Sanatın bir ilkesi olan ritim birçok sanat dalında önemli bir öğedir. Araştırmanı konusu olan Fütürizm sanat akımında da plastik sanatlar içerisinde yer alan resim sanatında kendini soyutlamacıya da soyut ifade biçimi olarak göstermekte bu gösterim biçimini de hızın tekrarını kullanarak ritim etkisiyle görünüm vererek sağlamaktadır.

Ritim ve uyum ilk algıda benzer manalar taşıdığı düşünülse de birbirinden farklı ve organik bağları olan iki kavramsal terimdir. Fütürist sanat anlayışı resimlerde biçimsel açıdan hareketli ve dinamik bir zenginlik sunmakta duygusal bir haz ve his uyandırmaktadır. Fütürist sanatın ortaya çıktığı dönemin siyasal, sosyal, ekonomik, bilimsel, teknolojik gelişmelerini ve sorunlarını eserlerde sanatçılar anlatırken eser görseli bu algıyı hissettirmektedir. Eserlerdeki ritim izleyiciyi esere çekip odaklatırken, eser görselindeki uyum ise estetik hazzın yanında tema biçim dengesini de sunmaktadır.

Fütürist eserlerde sanatçılar, eserlerinde kimi zaman nesne ve figürlere tonlamalar ile boyut vermektedir. Sanatçılar tarafından oluşturulan bu tonlamalar Fütürist resimlerde birden fazla anın biçimsel olarak verilmesini ve çizgisel karmaşanın oluşmamasını sağlamaktadır. Ayrıca Fütürist sanatçılar hızı yakalama kaygısıyla birden fazla anı verirken tekrarlı biçimleri kullanmaktadırlar. Tekrarlar hem ritim etkisi yaratmakta hem de resimde bütünsel bir uyum ve estetik bir görünüm sağlamaktadır.

Fütürist sanatçılar; bu çalışmada incelenmiş olan Tasmalı Köpeğin Dinamizmi adlı eserde olduğu gibi bazen hızı verebilmek adına, nesne yada figürün bazı uzuvlarını ya da parçalarının devam eder şekilde artarda ve üst üste gelecek şekilde farklı yönlerde gitse de resmetmektedirler. Bu eylem sanatçılar tarafından imgelere hareket kazandırma amacıyla yapılmaktadır. Oluşturulan hareket uygulama biçimi ile eserde yer alan farklı zamanlar bir tek görünümün içerisinde sığdırılmaktadır. Bu yöntemi kullanırken yine bazı görünümde röntgen etkiler dikkati çekmektedir. Bütün bu farklı yön ve aynı ölçüde olan hareket imgesi haline dönüşen imgeler uyumlu bir şekilde esere ritimsel etkiler vermektedir.

Fütürizm sanat akımında görünümlerin üst üste geçişi görünümde netliğin zayıflamasına neden olur. Bu geçişler ritimsel bir etki yaratmakta ve kendi içerisinde kurduğu bütünlükle uyum göstermektedir.

Fütürizm sanat akımında ritmin eserler üzerindeki en belirgin etkisi esere hareket hissi vermesidir. Fütürizm sanat akımı aynı zamanda hareket sunan hem biçimsel ve hem de anlamsal açıdan da en önemli akımlardan biridir. Uyum ritimde hareketi hissettiren önemli öğelerden birisidir.

Sanatçılar özellikle bir şeyin tekrarlı ve art arda biçimlerini yaptıklarında her birinin yönlerini, büyüklüklerini, ağırlıklarını değiştirerek hız hissi oluşturmaktadırlar. Sanatçılar eğer ki ritimsel formları eşit yapsalardı durağan etkiler oluşabilirdi fakat değişken ve uyumlu yaparak ritimsel etkilerle esere hız etkisi vermişlerdir. Bu çalışmada incelenen Russolu'nun otomobilin dinamizmi adlı eserindeki üçgen ok formlarının genişlemesi gibi.

Fütürizm sanat akımı görünümlerin devamlılık esasıyla oluşturduğu ritim etkisi ve uyumsal görünümüyle birden fazla zamanın bir görünüm içerisinde sığdırılmasıyla biçime kavuşmaktadır. Oysa modern sanatlardan Kübizm sanat akımında aynı anda oluşan görünümler bir zaman anında forma büründürülmektedir. Modern sanat akımları birbirleriyle biçimsel açıdan hem ilişkili hem de farklı etkiler taşımaktadır.

Fütürizm sanat akımı tek başına oluşmuş bir akım değildir. Kendisiyle birlikte doğan yada önce oluşan sanat akımlarından esinlenmiş yada beslenmiştir.

KAYNAKÇA

Akboğa, İ. (2021). Süper Akıllı Toplum: Fütürizm ve Dijital Kültür. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademisi Dergisi* (7), 1835-1864. <https://doi.org/10.47994/usbad.1001270>

Akbulut, N., & Özyön, A. (2018). Yirminci Yüzyıl Öncü Akımları ve Absürt Tiyatro'ya Giden Yol. *Electronic Turkish Studies*, 13(5).

Alan İnci, İ., Davun, B. "Marcel Duchamp'ın Değişimi ve Sanata Etkisi". *Resim Sanatı Üzerine Okumalar 2*. (Ed. Ümit Parsıl, Fahrettin Geçen), Ankara: Akademisyen Yayınevi, 1. Basım, 2024.

Aliyazıcıoğlu, Ö. (2010). Fütürizm'in Sahne Tasarımına Getirdikleri. *Yedi*, (4), 17-28.

Altındaş, A. (2022). Fütürizmde Dinamizm ve Hızın Estetiği, (Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiye).

Bozan, Y. (2019). Fütürizm Akımı Kapsamında Ünlü Sanatçılar ve Figüratif Eserleri (Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiye).

Brauneck, M. (2016). *Tiyatro Sanatının Tarihi*. İstanbul: Dost Kitabevi.

Cebe, R. (2014). Fütürizm'in Müziğe Etkileri ve Yeni Çalgılar. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(49), 312-323.

Civcir, E. (2015). *Temel tasarım ve Tasarım İlkeleri*. Akademisyen Kitapevi, Ankara.

Çiçekli, P. (2008). 20. Yüzyıl Sanatında Teknolojinin Yeri (Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Türkiye).

Davun, B.(2009) Okul Öncesi Dönemde Etkinliklerle Desteklenmiş Sanat Eğitiminin Çocukların Estetik Beğeni Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara.

Erden, S. (2016). *Fütürizm ve Sanata Yansımaları*. İstanbul: Alfa Yayınları, ss. 170–190.

Geçen, F. (2020). Kullanım Nesnelerinin Kavramsal Değişimi ve Dadaizm, *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 3(4), 141-151.

Geçen, F. (2022). Kübizm Ve Fütürizm Sanat Akımlarında An ve Zaman İlişkisi. (A. Aytaç) 2. *Uluslararası Balkanlar, Anadolu, Kafkasya ve Türkistan Coğrafyası Sanat, Kültür, Tarih ve Folklor Kongresi/Sanat Etkinlikleri* (221-224). Türk Sanatı ve Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi.
<https://akademik.adu.edu.tr/aum/tsk/default.asp?idx=32313635>

Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Bedrettin Cömert), Ankara: Remzi Kitabevi.

Gürsoy, Y. (2010). *Sanatın Temel İlkeleri ve Öğeleri*, İstanbul: Beta Yayınları.
<https://www.booksontrial.com/the-full-text-of-the-futurist-manifesto/>

Kalfa, G., &Ulushan, B. İ. (2024). Fütürizm Sanat Akımı ve Mussolini'nin Akıma Etkisi. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 8 (2), 112-122.

Karataş, T. & Arslan, A. A. (2020). "Fütürist Estetik ve Manifesto Anlayışı." *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (22), ss. 464.

Karataş, T., & Arslan, A. A. (2020). Fütürizm'de Toplumsal Yapı ve Umberto Boccioni. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (22), 459-472.

Karkın, N. (2016) *Estetiğin Çağdaş Retorikleri*. Bursa:Ekin Basım Dağıtım.

Marinetti, F. T. (1909). Manifeste du Futurisme, *Le Figaro*, 20 Şubat 1909.

Marinetti, F. T. (2017). *Fütürist Manifesto ve Diğer Yazılar* (Çev. A. K. Akalın). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1909'da yayımlanmıştır)

Ocvirk, O., Stinson, R. ve diğerleri (2015). *Sanatın Temelleri*. İzmir.:Karakalem Kitabevi Yayınları,

Parsıl, Ü. ve Geçen, F. (2024). Maleviç'in Eserlerinde Usu Reddetmesi, Süprematizm ve Otomatizm. *Academic Social Resources Journal*, 6(24), 579-585.

Sönmez, H. (2005). *Sanat Eğitimi ve Öğretim Yöntemleri*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

Şahin, A. N. E., & Kayalıoğlu, S. (2016). I. Dünya savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 183-207.

Topuz, S. (2012). "Ritim ve Uyum Kavramlarının Görsel Sanatlardaki Yeri." *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(2), 45–59.

Yavuz, H. (2013). "Sanatta Biçimsel Analiz: Ritim ve Uyum Üzerine Bir İnceleme." *Sanat Kuram ve Eleştiri Dergisi*, 17(1), 88–102.

YEDİ (2018). "Fütürizm: Sanatta Devrim", Dokuz Eylül Üniversitesi *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 18, s. 17–19.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

GÖRSEL KAYNAKÇALAR

Görsel 1: <https://www.getdailyart.com/tr/18190/umberto-boccioni/mizrakli-suvarilerin-gorevi>

Şahin, A. N. E., & Kayalıoğlu, S. (2016). I. Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 183-207.

Görsel 2: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/balla-giacomo/giacomo-balla-tasmali-kopegin-dinamizmi/>

Görsel 3: Altındaş, A. (2022). Fütürizmde Dinamizm ve Hızın Estetiği (Yayın No. 736109) (Yüksek Lisans tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi). YÖK Ulusal Tez Merkezi.

KAIJA SAARIAHO WITHIN THE FRAMEWORK OF SPECTRAL MUSIC

Ezgi Yürümez¹

Abstract

Finnish composer Kaija Saariaho's interaction with spectral music and its reflection in her musical language has had a remarkable impact on the music world. Saariaho has been strongly influenced by the work of Tristan Murail and Gérard Grisey, and this interaction has reshaped her understanding of sound, texture and form. She has shown a great interest in the spectrum of timbre and sound that is the focus of the spectral music movement. This process created an evolution in her musical language and enabled her to develop a unique understanding of sound. The development of form and musical structure in Saariaho's music is not only a result of the transformation of sound material, but also a reflection of a deep state of movement and understanding of the nature of sound.

Although spectral techniques have shaped Saariaho's music, her compositions are characterised by a more intuitive and poetic approach. Her images of nature, her extensive use of light and spatial relationships, her organic links with the human voice, and all inspirations from mythology are unique aspects that distinguish her from other spectral composers. Saariaho's approach, fuelled by spectral music with periodic distinctiveness, has differentiated her musical understanding and enabled him to carve out a distinctive place in the contemporary music scene. The research will analyse how Saariaho adopted spectral elements, the effects of musical interaction with this approach on her compositional language, and how these effects are reflected in her works.

Keywords: Spectral Music, Kaija Saariaho, Contemporary Music, Timbre

SPEKTRAL MÜZİK ÇERÇEVESİNDE KAIJA SAARIAHO²

Özet

Fin besteci Kaija Saariaho'nun spektral müzikle olan etkileşimi ve bu ilişkinin onun müzikal dilindeki yansımaları müzik dünyasında dikkate değer bir etki yaratmıştır. Saariaho, Tristan Murail ve Gérard Grisey'in eserlerinden güçlü bir şekilde etkilenmiş ve bu etkileşim, onun ses, doku ve form anlayışını yeniden şekillendirmiştir. Spektral müzik akımının odaklandığı tını ve ses spektrumlarına büyük bir ilgi göstermiştir. Bu süreç, onun müzikal dilinde adeta bir evrim yaratmış, kendine özgü bir ses anlayışı geliştirmesine olanak sağlamıştır. Saariaho'nun müziğinde formun ve müzikal yapının evrimi yalnızca ses materyalinin dönüşümünün bir sonucu değil, aynı zamanda sesin özünü ilgili derin bir devinim hali ve bu anlayışının yansıması şeklinde olmuştur.

Her ne kadar spektral teknikler Saariaho'nun müziğine yön vermiş olsa da onun kompozisyonlarında daha sezgisel ve şiirsel bir yaklaşım göze çarpmaktadır. Doğa imgeleri, çokça kullandığı ışık ve mekân ilişkileri devamında insan sesiyle organik bağları ve mitolojiye ait tüm ilhamları, onun diğer spektral bestecilerden ayrılan özgün yönlerini oluşturmuştur. Saariaho'nun dönemsel belirginliğe sahip spektral müzikten beslenen bu yaklaşımı, onun müzikal anlayışını farklılaştırmış ve çağdaş müzik sahnesinde ayırt edici bir yer edinmesini sağlamıştır. Araştırma kapsamında, Saariaho'nun spektral öğeleri nasıl benimsediği, bu yaklaşımla ilerleyen müzikal etkileşimin bestecilik dili üzerindeki etkileri ve bu etkilerin eserlerinde nasıl biçimlendiği incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Spektral Müzik, Kaija Saariaho, Çağdaş Müzik, Tını

1. Giriş

¹ Sorumlu Yazar: e-posta: missviolinist@outlook.com, DOI: 10.22252/ijca.1690887

² Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı'nın (YÖK) 10648471 no'lu 2024 yılında yayınlanan ve danışmanı Doç. Halil Eren Tuncer olan Dr. Öğr. Üyesi Ezgi Yürümez'e ait Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.

20.yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan spektral müzik anlayışı, sesin fiziksel ve akustik boyutlarına odaklanan yenilikçi bir estetik tarz olarak çağdaş müzik alanında önemli bir kırılma yaratmıştır. Spektral yaklaşım, sadece bir teknik değil, aynı zamanda sesin özüne, doğasına yönelik bir bakış açısı sunmuş, bestecilerin sesin iç yapısını analiz ederek yeni bir anlayış geliştirmelerine olanak tanımıştır. Bu bağlamda, Fin besteci Kaija Saariaho'nun da spektral müzikle kurduğu ilişki, onun müzikal yaşamında önemli bir dönüm noktasını temsil etmiştir. IRCAM'daki ¹ çalışmaları sırasında Tristan Murail ve Gérard Grisey gibi bestecilerin eserleriyle tanışan Saariaho, bu etkileşim doğrultusunda kendi müzikal dilini biçimlendirmeye başlamıştır.

Tını ve sesin özünün zamansal dönüşümüyle ilgilenen spektral anlayış Saariaho'nun müziğinde yalnızca bir teknik araç değil, aynı zamanda ifade aracı haline gelmiş; Saariaho, bu doğrultuda geleneksel müzikal anlayışını sorgulayarak, ses dokusunu ve tınıyı müzikal ifadesinin merkezine yerleştirmiştir. Besteci, akımın kendi üzerindeki etkisini şu şekilde aktarmıştır; "İlk defa Tristan Murail'in ve Gérard Grisey'in müziğini duyduğumda.... Bu harikaydı! Üzerimdeki etkisini asla unutmayacağım. Onların müziği İskandinav'da çalınmıyordu ve hatta kaydedilmiş bile değildi, bir kayıt vardı ama bize ulaşmamıştı. Çok taze geldi, inanılmazdı. Biz post-serial eğitimi almıştık, neredeyse orkestral bir bağlamda oktavlar bile yasaktı ve Grisey ve Murail'in müziği sadece çok iyi geldi" (Howell, Hargreaves ve Rofe 2011: 8).

Bestecinin spektral müzik akımından etkilendiği açıkça görülmektedir. Spektral müzikle ilişkilendirilen besteciler, serializmin katı kurallarına dayanan yaklaşımlardan uzak durarak, müziğe özgür bir perspektifle yaklaşmayı amaçlamışlardır. Saariaho' da bu düşünceye yakın durmaktadır; çünkü o, post-serial dönemde ortaya çıkan giderek artan yapısal karmaşıklığın ikna edici olmadığını (Saariaho,1987) düşünmüş bunun sonuncunda gösterdiği tutum, onun daha doğal ses süreçlerine ve tınıya odaklanan spektral yaklaşıma yönelmesini beraberinde getirmiştir.

2.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Çalışmanın birincil amacı Fin besteci Kaija Saariaho'nun spektral müzikle kurduğu ilişkiyi irdeleyerek, bu ilişkinin onun bestecilik yaklaşımına nasıl yansıdığını genel hatlarıyla ortaya koymaktır. İkincil amacı ise Saariaho'nun genç müzisyen ve araştırmacılar tarafından daha yakından tanınmasına katkı sağlamak ve bu doğrultuda ilgiyi artırmaktır.

2.1.Yöntem

Nitel araştırma tekniklerinin kullanıldığı bu çalışmada, veri toplama sürecinde bestecinin eserleri konunun genel hatları çerçevesinde analiz edilmiş, yazılı kaynaklar arasında kitaplar, tezler, bilimsel makaleler ve çeşitli görsel materyallerden oluşan notalar ve bestecinin eser notları incelenmiştir. Bunun yanı sıra, bestecinin kendisine ait makaleler ile kendisiyle yapılan röportajlar da çalışmanın başlıca başvuru kaynakları arasında değerlendirilmiştir.

3.Spektral Müzik

Spektral müzik, 1970'lerin sonlarından itibaren etkili olmaya başlayan bir akımdır. Fransız besteciler Gérard Grisey ve Tristan Murail, spektral müziğin öncü isimleri olarak kabul edilir. Bu akım, seslerin özünü, frekansını yani spektrumunu² vurgulama ve öne çıkarma fikrine dayanır. Ses, farklı frekanslarda titreşen bir dalga formunda yayılır. Bu dalga formunda farklı frekanslardaki bileşenler vardır. Spektral müzik bu bileşenleri inceler ve müziğin temel yapı taşları olarak kullanır.

Spektral müzik terimi, 1979 yılında Fransız besteci Hugues Dufourt tarafından bir makalede ortaya atılmıştır, ancak bu terimi ortaya koyan kişi Dufourt olmasına rağmen, en temel ve açıklayıcı tanımı yapan kişi Tristan Murail olmuştur. Murail'e göre spektral müzik, yeni teknikler bütününden ziyade bir besteleme yaklaşımıdır. Bu nedenle spektral müzik, farklı üslup ve yapıdaki eserleri kapsayabilir. Spektral besteciler arasında ortak olan bir diğer anlayış ise sesin ve müziğin zaman içinde değiştiğidir. Ortaya çıkan sesler ve tınılar, zaman içinde şekillendirilerek belirli müzikal etkiler yaratabilir. Bu doğrultuda kullanılan ses işleme teknikleri, yalnızca temel ses hedeflerine ulaşmak için birer araçtır. Spektral müzik, müziksel düşünme biçiminde bir değişimi temsil eder

¹ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

² Bir olgunun, ışığın veya sesin analitik ve görsel temsili.

ve geleneksel melodi, armoni ve kontrpuan gibi kategorilere dayalı bir anlayışa karşılık gelmez (Akt. Barış, 2022).

Spektral müzik üzerine kapsamlı çalışmalardan birisi olan Prof. Ali Ahmet Altınel'in 2012 tarihli tez çalışmasında spektral müzik akımı hakkında detaylandırılmış yorumları yer almaktadır;

1970'lerden itibaren Avrupa çağdaş müziğinde bir grup bestecinin müziklerinde ses ve tını kavramlarının öne çıktığı, eşit aralıklı ses sisteminin yerini mikrotınların aldığı, alışılmış ezgi ve nabız kavramlarının değiştiği ve müzikal akışın 20. yüzyılda daha önce rastlanmayan bir şekilde yavaşladığı, özellikle çalgısal müzikte daha önce görülmemiş tını arayışlarının ortaya çıktığı görülür. 1950'lerin diziselliğinden, minimalizmden sonraki en büyük kopuş olarak kabul edilen, Hugues Dufourt'un 1979'da yazdığı ünlü makaleden sonra adına spektral müzik denecek olan bu akım 1970'lerin ikinci yarısında Fransa'da, aralarında Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947), Hugues Dufourt (1943), Michaël Lévinas (1949) gibi isimlerin olduğu, 1968 kültürel devriminin yarattığı sosyal ve zihinsel dönüşümün etkisindeki bir grup bestecinin yapıtları ve söylemleriyle ortaya çıkar ve 1970'lerden bu yana birçok kuşaktan besteciye derinden etkiler (Altınel, 2012: 1).

Dündar (2007) yazdığı tezde spektral müzik akımı hakkında şu açıklamaları kaleme almıştır; "...ağırlıklı olarak sesin fizik doğasından yola çıkarak geliştirdikleri bir araştırmanın belirginleştirdiği özel bir bestecilik anlayışının, yani besteleme tekniklerine ilişkin yeni bir öneriler dizgesinin ve bu önerilerin sunduğu olasılık ve olanaklarla yaratılmış müziğin adıdır." (Dündar, 2007: 16).

Anderson'a (2001) göre ise 1970'lerden beri temel olarak Avrupa'da bestelenen, sesin kendi akustik özelliklerini kompozisyon materyali olarak kullanan müziğe verilen isim olarak tanımlanmaktadır. Müziği ve tekniklerini müziğin temelindeki ses spektrumlarına vurgu yapan tarzın form ve müzikal zaman alanlarında da önemli etkileri olduğunu belirtmiştir.

4.Kaija Saariaho

Kaija Saariaho, çağdaş müzik dünyasında önde gelen bir Fin sanatçıdır. (14 Ekim 1952 - 2 Haziran 2023) Saariaho, Helsinki Üniversitesi Konservatuvarı ve Sibelius Akademisi'nde müzik eğitimi almış, ardından 1976-1981 yılları arasında Freiburg Müzik Yüksek Okulu'nda Brian Ferneyhough ve Klaus Huber gibi tanınmış bestecilerle çalışmıştır. Kaija Saariaho eğitim süreci boyunca farklı enstrümanlar çalmış, müzikoloji ve grafik çalışmalardan kompozisyon öğrenimine kadar çeşitli disiplinlerdeki deneyimlerini bir araya getirmiştir. İlk olarak Sibelius Akademisi'ne kabul edilerek burada Paavo Heininen ile çalışmıştır (Korhonen, 2007: 178). Öğrenimine devam ederken Paavo Heininen'in derslerinde ileride benzer müzikal yönler izleyecek bestecilerle önemli dostluklar kurmuştur. Bu besteciler arasında en önde Magnus Lindberg ve Esa-Pekka Salonen yer almaktadır (Lambright, 2008: 9-10). Besteci bu isimlerle birlikte ilerleyen zamanlarda Fin müziğinde muhafazakâr eğilimlere karşı olan bir topluluğu kurarak adına Korvat Auki! (Kulaklar Açık) adını vermişlerdir.

Saariaho'nun bestecilik yaşamında önemli bir diğer dönüm noktası, 1982 yılında Paris'e taşınarak IRCAM'da çalışmaya başlamasıdır (Zerbinatti, 2015: 21). IRCAM, çağdaş müziğin araştırılması ve geliştirilmesi için önemli bir merkez olarak kabul edilmektedir. Saariaho, IRCAM'da çalıştığı yıllar boyunca yeni müzikal tekniklerin ve deneysel kompozisyon süreçlerinde önemli gelişmeler yaşamıştır. Saariaho'nun müziği, saf ses ile gürültü arasındaki gerilimi, *armonik* seslerin kullanımı ve sesin zaman içindeki dönüşümlerini keşfetmek için çeşitli teknikler kullanır. Bu yaklaşım, çalışma arkadaşı çellist Anssi Karttunen tarafından da vurgulanmaktadır. Karttunen, Saariaho'nun müziğinin gürültü ile güzelliğin buluştuğu ve sıra dışı tınların keşfedildiği bir evren oluşturduğunu ifade eder. Gürültü, müziğin akışına eşit ve bağımsız bir unsurla dahil edildiğinde, sesin geleneksel estetiği genişler ve dinleyicinin kulakları gürültünün benzersiz güzelliğine açılır. Karttunen'e (2001) göre, "Saariaho çellodan ve diğer enstrümanlardan önce kabul edilmemiş sesleri çıkarak dinleyicileri şaşırtır ve belirli ses algılarını dönüştürür. Onun müziği, her şeyde güzelliği arayan bir yaklaşımla doludur" (Akt. Moisala, 2009: 75-76).

Saariaho'nun ses anlayışı üzerine bir röportajında kullandığı ifadeler bize müzikal yaklaşımını daha iyi kavrama fırsatı sunmaktadır; ses/gürültü eksenini, soyut ve atonal bir anlamda uyumluluk/uyumsuzluk kavramıyla yer değiştirebilir. Dolayısıyla kaba, gürültülü bir doku uyumsuzluğa paralel olurken, pürüzsüz, net bir doku uyumluluğa karşılık gelir. (Akt. Sivuoja-Gunaratnam, 2005: 50)

Saariaho'nun müzikal dağarcığı hem solo enstrümanlara hem de orkestraya yönelik birçok önemli eser içermektedir. *Verblendungen* (1984), *Lichtbogen* (1986), *Petals* (1988), *Graal Théâtre* keman konçertosu (1994)

gibi eserleri büyük beğeni ve ilgi toplamıştır. Sanatçı, ayrıca çağdaş opera sahnesinde de önemli bir yere sahiptir ve *L'amour de Loin* (2000) operası ile büyük başarı elde etmiştir.

5.Kaija Saariaho'nun Spektral Müzikle Etkileşimi

Saariaho, spektral müzik akımdan etkilenen isimlerden biri olarak eğitim süreci ve müzikal kimliğinin gelişimi esnasında İskandinav geleneksel ekol, serializm ve elektronik müzik akımlarından etkilenmiştir. Bu etkileşimler doğrultusunda doku anlayışı ve değişimi, eserlerinde kronolojik olarak gözlemlenebilmektedir.

Howell, Hargreaves ve Rofe'nin (2011) Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues isimli kitabında belirttikleri üzere Saariaho spektral ekolün ruhuna uygun olarak, Saariaho'nun müziği ses ve ses renklerini armoninin kaynağı, orkestrasyonun özü ve müzikal yapı olarak yüceltmektedir. Saariaho'nun Orta Avrupa avangardında bir geçmişi vardır ve ilk kompozisyonlarında serializmin etkisi, müzikal malzemeyi düzenleme biçiminde görülebilir, şeklinde yorumlamışlardır.

Preludi-Tunnustus-Postludi (1980), Kaija Saariaho'nun spektral müzikle tanışmasından önce, hocası Paavo Heininen'in yönlendirmesiyle oluşturduğu ve post-serial çerçevesinde yapısal araştırmalarına dayanan erken dönem bestecilik örneklerindendir. Saariaho'nun müziği, yalnızca teknik tercihlerle değil, kendine özgü bir estetik yaklaşımla da şekillenir. Besteci, sanatsal pratiğini açıklarken geleneksel müzik terimlerinin ötesine geçerek, kişisel bir dil ve kavramsal çerçeve kurar. Müziğine dair yaptığı yorumlarda, kendi ifadesiyle, yaratım sürecinin rasyonel analizle tam anlamıyla açıklanamayacak ölçüde çok katmanlı ve sezgisel bir senteze dayandığını vurgular: "Her zaman müziğim için tek mümkün estetiğe sahip olduğumu ve müziğimin sadece bir şekilde var olabileceğini düşünüyorum, ki bu da analiz edemeyeceğim kadar çok şeyin sentezi" (Beyer, 2000:304).

Saariaho'nun eserlerinin birçoğu yeni teknolojinin olanaklarından yararlanmıştır. IRCAM bünyesindeki çalışmaları esnasında birçok bilgisayar programı kullanarak fizik ve akustik hakkında bilgi edinmiştir. Kullanılan programlar arasında CHANT, AudioSculpt, Pathwork, Max, OpenMusic ve Modalys yer almaktadır. Örneğin, eserlerinde elektronik, bant ve bilgisayar destekli kompozisyon kullanmış ve 1980'lerde yeni eserleri düzenli bir ritmik ilerleyişler olmadan kademeli geçişlerde evrimleşen tını üzerine odaklanmaya başlamıştır (Akt. Prickett: 2017: 12). Bestecinin elektroakustik ve teknolojik metotları kullanmasına ilişkin olarak Şekil 1' de keman ve elektronikler için bestelediği Frises eseri örnek olarak yer almaktadır.

Şekil1: Frises (Kaynak: Chester Music,2014)

2

pour Richard Schmoucler
FRISES
for violin and electronics
I. Frise jaune
Kaija Saariaho

Libero, espressivo ♩ = c.54
sempre legatissimo

Violin

Electronics

①

② Cloud of chimes, layers of ostinatos, "carillons"

N. → S.P.

S.P. → N.

S.P. → N.

N. → S.P.

Kaija Saariaho, müzikal dilini geliştirirken enstrümantal ve elektroakustik metodolojiler arasında özgün bir denge kurmuştur. Saariaho'nun eserlerinin hangi müzik türlerini keşfettiğine bağlı olarak, elektroakustik geleneğin yazma tarzı üzerindeki zengin etkisini yansıtan spektral dönüşümüne odaklandığı belirtilmektedir (O'Callaghan ve Eigenfeldt 2010: 1). Kaija Saariaho'nun IRCAM'daki çalışmaları sırasında geliştirdiği *Vers le blanc* (1982), zaman içinde sürekli dönüşen ses renklerine odaklanan bir yapı sergiler. Bu eserde armonik yürüyüşler ya da tonal merkezler yerine, bir sesin iç yapısındaki değişimlerin izlenmesi esas alınır. Böylece, müzik zamana yayılan bir tınısal organizmaya dönüşür; değişimin kendisi, müzikal anlatımın ana teması olur. Bu yaklaşım, spektral müziğin temel ilkesi olan zaman içinde evrilen ses düşüncesinin erken ve yalın bir uygulamasıdır.

Verblendungen (1984) adlı eseri, tını merkezli düşüncenin yalnızca yüzeydeki bir ses rengi tercihinden ibaret olmadığını, bilakis müzikal biçim kurulumunda belirleyici bir ilke haline geldiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu eser, orkestra ve bant arasında kurulan tınısal karşıtlık üzerinden inşa edilmiş iki yönlü bir yapısal dönüşüm sergiler.

Saariaho, eserine dair açıklamalarında şunları belirtmiştir: "Bant bölümü, somut ses materyalini manipüle etmek ve dönüştürmek amacıyla GRM'nin dijital araçları kullanılarak geliştirilmiştir. Banttaki temel materyal, bir sforzato ses tekniği vuruşu ve bir pizzicato olmak üzere iki keman sesinden oluşuyor. Bu iki sesle, çok geniş bir perde aralığına sahip neredeyse bir yaylı orkestrası inşa ettim. Banttaki tınlar, bu tek referans spektrumu nedeniyle oldukça homojen bir yapıya sahip." (Saariaho, 1984)

Bu düşünsel yapının görsel bir karşılığı olarak Saariaho'nun bizzat çizdiği ve Şekil 2'de yer alan fırça darbesi tasviri, *Verblendungen*'in biçimsel tasarımını soyut ama güçlü bir şekilde yansıtır ve Saariaho'nun *Verblendungen*'in genel formunu tasarlamak için çizdiği ilk taslağı gösterir. Bu bir fırça darbesidir ve orkestra bölümünün (armonikten gürültüye doğru) ve elektronik bölümün (gürültüden armonik yapıya doğru) evrimini, aynalı bir yapı içinde ima eder." (Pousset, 2000: 85).

Şekil2: Verblendungen Taslağı (Kaynak: Pousset, 2000: 85)



6. Bulgular ve Yorum

Tüm bu gelişmelerin ışığında Kaija Saariaho eserlerini yaratım sürecinde kendi stilini geliştirmiş ve bu ilerlemelerle birlikte, sesin özüne olan yaklaşımını daha da derinleştirerek adeta kendi müzikal evrimini yaratmıştır. Tını, doku ve form arasındaki bağlantıyı benimsediği halde, müziği geliştirme yöntemi spektral idealinden farklılaşmaya başlamıştır. Spektral müzik akımının etkisi altındayken müziğin yapısal unsurlarını oluşturmak için geleneksel form geliştirme yöntemlerinden ayrılmış ve tını ve doku arasındaki ilişkiyi keşfetme ve geliştirme üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak 1990'lı yıllarla birlikte Saariaho'nun müziğinde, spektral tekniklerin yerini daha sezgisel, anlatımsal ve çok katmanlı bir dil almaya başlamıştır. Bu dönemdeki eserlerinde tınısal zenginlik sürse de artık spektral analiz verilerine dayalı bir yapı anlayışından ziyade, dramatik ifade ve duygusal

yoğunluk ön plandadır. Örneğin *L'amour de loin* (2000) gibi eserlerde, spektral estetikten çok, kişisel anlatımın taşıyıcısı olan temsili farklı öğeler ve konular ağırlık kazanmıştır. Bu Saariaho'nun müziğinin, çağdaş müzik alanındaki yeniliklere katkı sağlaması ve aynı zamanda kendi özgün tarzını koruması açısından önemli bir bulgudur.

Kaynaklar

- Altınal, A. (2012). *Spektral müzikte zamansallık ile koro, orkestra ve elektronikler için beste* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Anderson, J. (2001). *Spectral Music. Spectral music (Fr.: Musique Spectrale)*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50982>
- Barış, D. C. (2022). *The relationship between texture and tension in early French spectral music* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzik Anabilim Dalı, Müzik Programı.
- Beyer, A. (2000). *The voice of music: conversations with composers of our time*. (Ed. and Trans. by Anders Beyer and Jean Christensen). Burlington, Vermont: Ashgate Publishing Company, s. 301–315.
- Dündar, E. (2007). *Fransız müzik üretiminde spektral müzik bağlamı music* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gázquez, F. J. A. (2014). *Kaija Saariaho: estudio de su técnica orquestal*. Departamento de Composición del Conservatorio Superior de Música de Murcia, Murcia.
- Howell, T., Hargreaves, J., & Rofe, M. (Eds.). (2011). *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Korhonen, K. (2007). *Inventing finnish music*. Finland: Finnish Music Information Centre.
- Lambright, S. N. (2008). *L'amour de loin and the vocal works of Kaija Saariaho*. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts.
- O'Callaghan, J., & Eigenfeldt, A. (2010). *Gesture transformation through electronics in the music of Kaija Saariaho*. www.ems-network.org
- Pousset, D. (2000). *The works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie-Stile concertato, stile concitato, stile rappresentativo*, Contemporary Music Review 2000, Vol. 19, Part 3, p. 67-110.
- Prickett, A. L. (2017). *Kaija Saariaho's Path to the Met: The Merger of Conventional and Unconventional Musical Devices in L'amour De Loin*. Doctoral Dissertations, Graduate School of The University of Alabama, Tuscaloosa, Alabama.
- Saariaho, K. (1984). Verblendungen. <https://saariaho.org/works/verblendungen>
- Saariaho, K. (1987). Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*, 2(1), 93–133. <https://doi.org/10.1080/07494468708567055>
- Saariaho, K. (2013). *Le Passage des Frontières: Écrits sur la musique*. Éditions MF, Paris.
- Sivuoja-Gunaratnam, A. (2005). Miniatures and tensions: phenomenological reverberations in and around Kaija Saariaho's *Lichtbogen* (1985–86). *Intersections*, 25(1–2), 44–66. <https://doi.org/10.7202/1013305ar>
- Zerbinatti, C. D. (2015). Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade. *Revista Vórtex*, 3(2), 1–24.

CLASSIFICATION OF BAGLAMA PERFORMANCE FORMS ¹

Uğur GÖKTAŞ*²
Ünal İMİK**

*Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

**Prof. Dr., İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

ABSTRACT

Baglama is one of the stringed folk instruments that has a central position in the traditional Turkish folk music repertoire specific to the Anatolian geography, both historically and culturally. Despite being widely performed in a wide geography, it is seen that a systematic and comprehensive classification of the style and technical diversity in baglama performance is still lacking in the literature. This lack of classification leads to various methodological problems in the analysis of performance practices and the development of pedagogical approaches. It can be said that this diversity in baglama performance is formed by the performance practices that have been transferred from tradition to the present and enriched with individual performance styles over time, as well as the organological evolution of the instrument and its differentiation as a result of sociocultural interactions.

This study was conducted to determine the current diversity observed in bağlama performance and aims to present the situation in an analytical framework. During the research process, firstly, the literature was reviewed and baglama was discussed in terms of its historical development, organological characteristics and especially its performance diversity. Within the scope of the study, the current diversity in baglama performance was attempted to be determined and semi-structured individual interviews were conducted with 50 experts in the field and qualitative data were obtained through these interviews. In line with the findings obtained, various evaluations regarding the diversity in baglama performance were reached; in addition, suggestions were developed for the systematic classification of the said diversity.

Some of the research findings are as follows: It has been determined that there is a significant diversity in the current bağlama performance; that this diversity is due to traditionality, individual performance styles, structural (organological) transformations of the baglama and sociocultural interactions; and that sufficient scientific research has not been carried out in the field to date. As a result of the research, four different performance styles have been proposed in baglama performance: traditional/authentic, innovative, innovative modern and innovative synthesis.

Keywords: Performance, Baglama Performance, Traditional/Authentic Performance, Innovative Performance, Innovative Modern Performance, Innovative Synthesis Performance.

BAĞLAMA İCRA BİÇİMLERİNİN SINIFLANDIRILMASI

ÖZET

Bağlama, Anadolu coğrafyasına özgü geleneksel Türk halk müziği repertuarında hem tarihsel hem de kültürel bağlamda merkezi bir konuma sahip olan telli halk çalgılarından biridir. Geniş bir coğrafyada yaygın olarak icra edilmesine karşın, bağlama icrasındaki üslup ve teknik çeşitliliğe dair sistematik ve kapsamlı bir sınıflandırmanın literatürde hâlen eksik olduğu görülmektedir. Bu sınıflandırma eksikliği, icra pratiklerinin analizinde ve pedagojik yaklaşımların geliştirilmesinde çeşitli metodolojik sorunlara yol açmaktadır. Bağlama icrasındaki bu çeşitliliğin, gelenekten günümüze aktarılan ve zamanla bireysel icra tarzlarıyla zenginleşen performans pratiklerinin yanı sıra; çalgının organolojik evrimi ve sosyokültürel etkileşimler sonucu farklılaşması ile oluştuğu söylenebilir.

Bu çalışma, bağlama icrasında gözlemlenen mevcut çeşitliliğin belirlenmesi amacıyla gerçekleştirilmiş olup, konuya ilişkin durumu analitik bir çerçevede ortaya koymayı hedeflemektedir. Araştırma sürecinde, öncelikle

¹ Bu makale “*Bağlama İcrasındaki Çeşitliliğe Yönelik Tespitler*” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

² Sorumlu Yazar E-mail: ugur.goktas@inonu.edu.tr / Doi: 10.22252/ijca.1715120

literatür taraması yapılarak bağlama, tarihsel gelişimi, organolojik özellikleri ve özellikle icra çeşitliliği boyutlarıyla ele alınmıştır. Çalışma kapsamında bağlama icrasındaki mevcut çeşitlilik tespit edilmeye çalışılmış ve alanında uzman 50 kişi ile yarı yapılandırılmış bireysel görüşmeler gerçekleştirilerek bu görüşmeler aracılığıyla nitel veriler elde edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, bağlama icrasındaki çeşitliliğe ilişkin çeşitli değerlendirmelere ulaşılmış; bunun yanı sıra, söz konusu çeşitliliğin sistematik biçimde sınıflandırılmasına yönelik öneriler geliştirilmiştir.

Araştırma bulgularından bazıları şunlardır: Mevcut bağlama icrasında önemli bir çeşitlilik bulunduğu; bu çeşitliliğin geleneksellik, bireysel icra tarzları, bağlamanın yapısal (organolojik) dönüşümleri ve sosyokültürel etkileşimlerden kaynaklandığı; ayrıca, söz konusu alanda günümüze kadar yeterli düzeyde bilimsel araştırmanın gerçekleştirilemediği tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda, bağlama icrasında geleneksel/otantik, yenilikçi, yenilikçi modern ve yenilikçi sentez olmak üzere dört farklı icra biçimi önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İcra, Bağlama İcrası, Geleneksel/Otantik İcra, Yenilikçi İcra, Yenilikçi Modern İcra, Yenilikçi Sentez İcra.

1. Giriş

Bağlama, Türk halk müziğinde en yaygın kullanılan çalgılardan biri olmasının yanı sıra, tarihsel süreç içerisinde hem yapısal hem de icrasal bakımdan önemli değişimlere uğramıştır. Bu çalışmada, bağlama icrasının tarihsel gelişimi, özellikle 20. yüzyıl öncesi ve sonrası dönemdeki farklılaşmalar çerçevesinde ele alınmakta; gelenekten moderne evrilen süreç içerisinde yaşanan dönüşümler ortaya konulmaktadır.

Bağlama, Türk halk müziği içerisinde köklü bir geçmişe ve geniş bir icra geleneğine sahip önemli bir çalgıdır. Ancak günümüzde bağlama icrasına bakıldığında, çok sayıda farklı icra biçiminin varlık gösterdiği görülmektedir. Bu çeşitliliğe karşın, mevcut icra pratiklerini sistematik biçimde ele alan, alanyazında yerleşmiş ve uygulamada kabul görmüş bir sınıflandırma çerçevesinin bulunmadığı dikkat çekmektedir. Bu durum, bağlama icrasındaki farklılıkların zamanla kontrolsüz biçimde artmasına ve otantik icra geleneklerinin belirginliğini yitirmesine neden olmaktadır.

Özellikle bağlama icracıları açısından, icra biçimlerine ilişkin net terminolojik ve kavramsal çerçevenin bulunmaması, icra alanlarının sınırlarının belirlenmesini güçleştirmekte; bu da hem teorikte hem de pratikte belirsizliklere sebep olmaktadır. İcra biçimlerine dair sınıflandırmanın eksikliği, farklı yaklaşımların birbirine karışmasına, bu yaklaşımların bağımsız müzikal disiplinler olarak gelişim gösterememesine ve icra eğitiminin standardize edilmesinde zorluklara yol açmaktadır.

Bu araştırma, söz konusu boşluktan hareketle, bağlama icrasındaki mevcut çeşitliliği tespit etmekte ve bu çeşitliliğin sistematik biçimde sınıflandırılmasına yönelik öneriler geliştirmeyi amaçlamaktadır. Böylece, alana kuramsal ve uygulamalı katkı sunulması hedeflenmektedir.

Yapılan araştırmalarda, 20. yüzyıldan önce bağlama icrasına dair somut ve ayrıntılı verilerin oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Bu döneme ait kaynakların çoğunlukla bağlama icrasının teknik detaylarından ziyade, bağlamanın nasıl aktarıldığına ilişkin bilgiler içerdiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda, bağlamanın Asya kökenli bir çalgı olan kopuzdan türediği, kopuzun ozanlık geleneği içinde çok önemli bir yere sahip olduğu, ozanlık geleneğinin Anadolu'da aşıklık geleneğine evrildiği ve bu süreçte kopuzun yerini bağlamaya bıraktığı anlaşılmaktadır. Hem kopuzun hem de bağlamanın, bu süreçte usta-çırak ilişkisi temelinde aktarıldığı da elde edilen bilgiler arasındadır (Haşhaş, 2013; Kurubaş, 2021; Parlak, 2000; Ölmez, 2011; Haşhaş, 2016; Ögel, 1991; Açın, 1994; Tuna, 2001; Gazimihal, 1975) Buna ek olarak, Türk halk müziğinin tarihsel olarak ozanlık ve aşıklık geleneği çevresinde şekillenip geliştiği ve bu geleneğin merkezinde yer alan bağlamanın, bu nedenle Türk halk müziğinde en yaygın çalgı konumuna geldiği söylenebilir.

Araştırma kapsamında Türk halk müziğine yönelik yapılan incelemelerde, bu müzik türünün oldukça geniş bir coğrafi alana yayıldığı ve farklı bölgelerde, o bölgelerin kültürel özelliklerine göre karakteristik biçimler kazandığı görülmüştür. Aynı şekilde, bağlama icrasının da bu kültürel çeşitlilikten etkilendiği, bölgesel özelliklere göre farklı şekillerde geliştiği anlaşılmaktadır (Özdek, 2012; Varlı, 2011; Oral, 2010). Tüm bu gelişmelerin, geçmişten günümüze geleneksel birikim temelinde süregeldiğini söylemek mümkündür.

20. yüzyıl sonrasında, özellikle Türkiye'de Türk halk müziğine yönelik bilimsel ve derleyici çalışmaların artması, bağlama icrasına dair verilerin çeşitlenmesini ve derinleşmesini sağlamıştır. Bu gelişimin en önemli nedenlerinden biri, dönemin teknolojik olanaklarının artmasıyla birlikte medya araçlarının yaygınlaşması

olmuştur. Öncelikle, Türk halk müziği ezgilerinin derlenmesi süreci başlamış; ardından radyo yayınları ile bu ezgiler halka ulaştırılmıştır.

Bu bağlamda, 1940'lı yıllarda Muzaffer Sarısözen öncülüğünde kurulan Yurttan Sesler Korosu, Türk halk müziğinin kurumsallaşmasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Yurttan Sesler ile birlikte, Türk halk müziği ilk defa bir ihtisas alanı olarak tanımlanmış; ezgiler daha sistematik biçimde derlenmiş ve radyo yayınları düzenli hâle gelmiştir. Koronun ilk dönemlerinde tek eşlik çalgısının bağlama olması, bağlamanın gelişimi açısından önemli bir ortam oluşturmuştur. Bu dönemde bağlama ailesi oluşturulmuş ve toplu bağlama icraları ile birlikte, icra birlikteliğini sağlayacak tekniklerin geliştirilmesi mümkün hâle gelmiştir. Böylece bağlama, hem yapı hem de teknik bakımdan çeşitlenmiş ve daha sistematik bir yaklaşımla ele alınmaya başlanmıştır. (Alpyıldız, 2018; Büyükyıldız, 2009; Şenel, 1997)

Yapılan değerlendirmelerde, Yurttan Sesler Korosu'nun yalnızca icra geleneğini yaymakla kalmadığı, aynı zamanda bu geleneği kurumsallaştırarak zamanla gelenekselleştirdiği anlaşılmaktadır. 1940'lı yıllardan itibaren Türk halk müziğinin tek merkezden duyurulması, zamanla geleneksel anlayışın da Yurttan Sesler merkezli şekillenmesine neden olmuştur.

1970'li yıllardan itibaren, medya araçlarının yaygınlık kazanmasına bağlı olarak gelişen popüler kültür ile birlikte, bağlama icrası da önemli değişimlere uğramıştır. Bu değişim, hem bağlamanın fiziksel yapısı hem de icra teknikleri üzerinde kendini göstermiştir. Özellikle farklı enstrümanlarla yaşanan etkileşimler, bağlamada yenilikçi yapısal dönüşümlere yol açmıştır. Örneğin, elektro gitardan esinlenilerek elektro bağlamanın icat edilmesi, bu sürecin somut bir çıktısıdır.

İcrasal anlamda yaşanan değişimlerin ise birkaç yönden gerçekleştiği görülmektedir. Bunlar arasında:

- Farklı çalgıların çalım tekniklerinin bağlamaya uyarlanması,
- Diğer çalgıların geniş icra alanlarından etkilenilerek bağlamada yeni ifade biçimlerinin aranması,
- Farklı müzik türleriyle yaşanan etkileşimler sonucu bu türlerin karakteristik özelliklerinin bağlama icrasına yansması gibi unsurlar yer almaktadır (Haşhaş, 2017).

2. Yöntem

Bu araştırma, bağlama icrasındaki mevcut çeşitliliği ortaya koymayı amaçlaması ve konuya ilişkin durumu betimlemeye yönelik yapısı itibarıyla betimsel nitelikte bir çalışmadır. Araştırmada, problem durumunun anlaşılmasına yönelik olarak kütüphane ve internet kaynaklarından elde edilen verilere dayalı belgesel tarama yöntemi kullanılmıştır (Büyüköztürk, 2001: 1). Bunun yanı sıra, konuya ilişkin 50 alan uzmanının görüşlerinin alınması ve uzmanların sunduğu icra çeşitliliği örneklerinin analiz edilmesi sürecinde görgül (ampirik) araştırma yöntemi benimsenmiştir (Büyüköztürk, 2001: 2).

Elde edilen verilerin analiz aşamasında ise, güvenilirliğin artırılması, yanlılığın azaltılması ve verilerin karşılaştırılabilirliğinin sağlanması amacıyla nitel verilerin belirli ölçütlere göre sayısallaştırılması gerekli görülmüştür. Sayısal verilere dayalı bulguların yorumlanmasında ise, araştırma alt problemleri doğrultusunda temalar belirlenerek betimsel analiz yöntemi uygulanmıştır (Yıldırım & Şimşek, 2006: 224).

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Bağlama İcrasında Çeşitliliğe Sebep Olan Faktörler

Araştırma kapsamında bağlama icrasına yönelik yapılan incelemelerde bağlama icrasındaki çeşitliliğin 4 ana faktörden kaynaklandığı belirlenmiştir. Buna göre;

- **Geleneksellik:** İlk ve öz hali ile bağlama icrası, Türk halk müziğindeki yöresel özellikleri ve geleneğe yönelik kişisel icra tarzlarını da bünyesine katarak gelişimini sürdürmüş ve zaman içerisinde gelenekselleşmiştir.
- **Kişisel icra tarzları:** Bağlama icracılarının gelenekselleşen bağlama icrasından farklı olarak geliştirdikleri kişisel icra tarzları, bağlama icrasında yeni yaklaşımlar ortaya koymuştur.
- **Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler:** Çağın gereksinimleri doğrultusunda bağlamada gerçekleşen yapısal (organolojik) değişimler sonucu bağlama icrası çeşitli şekillere bürünmüştür.

• **Sosyokültürel etkileşimler:** Bağlama icracılarının Türk halk müziğinden farklı olarak diğer müzik türleri ile etkileşimi bağlama icrasında çeşitliliği artırmıştır.

Bağlama icrasında tespit ettiğimiz çeşitliliğe yönelik genel görüşün ne olduğunun belirlenebilmesi için katılımcılara yöneltilen ilk soru tablo 1’de görülmektedir.

Tablo 1: Günümüz bağlama icrasında çeşitliliğin var olduğuna ne derece katılıyorsunuz?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	0	0
Az	5	10
Orta	7	14
Çok	15	30
Pek Çok	23	46

Tablo 1’de yer alan veriler incelendiğinde, katılımcıların %46’sı pek çok, %30’u çok, %14’ü orta, %10’u az, %0’ı hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 1 incelendiğinde, katılımcıların büyük oranda bağlama icrasında çeşitliliğin olduğuna katıldıkları görülmektedir. Bu doğrultuda araştırma kapsamında tespit edilen bağlama icrasındaki çeşitlilik, yoğunluk tarafından da kabul edilmektedir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlama icrasının çeşitlenmesinde, gelenekselliğin önemli bir faktör olduğu düşünülmektedir. Buna göre bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak düşünülen “geleneksellik” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 2’de görülmektedir.

Tablo 2: Geleneksellik, bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	1	2
Az	2	4
Orta	8	16
Çok	22	44
Pek Çok	17	34

Tablo 2’de yer alan veriler incelendiğinde, katılımcıların %34’ü pek çok %44’ü çok, %16’sı orta, %4’ü az, %2’si hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 2’den hareketle, gelenekselliğin, bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak görüldüğü yoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlama icrasının çeşitlenmesinde, kişisel icra tarzlarının önemli bir faktör olduğu düşünülmektedir. Buna göre bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak düşünülen “kişisel icra tarzları” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 3’te görülmektedir.

Tablo 3: Kişisel icra tarzları bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	2	4
Az	1	2
Orta	10	20
Çok	19	38
Pek Çok	18	36

Tablo 3'te yer alan veriler incelendiğinde, katılımcıların %36'sı pek çok %38'i çok, %20'si orta, %2'si az, %4'ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 3'ten hareketle, kişisel icra tarzlarının bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak görüldüğü çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlama icrasının çeşitlenmesinde, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin önemli bir faktör olduğu düşünülmektedir. Buna göre bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak düşünülen "bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler" katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 4'te görülmektedir.

Tablo 4: Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	1	2
Az	0	0
Orta	8	16
Çok	25	50
Pek Çok	16	32

Tablo 4'te yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %32'si pek çok %50'si çok, %16'sı orta, %0'ı az, %2'si hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 4'ten hareketle, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak görüldüğü çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlama icrasının çeşitlenmesinde, sosyokültürel etkileşimlerin önemli bir faktör olduğu düşünülmektedir. Buna göre bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak düşünülen "sosyokültürel etkileşimler" katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 5'te görülmektedir.

Tablo 5: Sosyokültürel etkileşimler bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	1	2
Az	2	4
Orta	6	12
Çok	21	42
Pek Çok	20	40

Tablo 5'te yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %40'ı pek çok %42'si çok, %12'si orta, %4'ü az, %2'si hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 5'ten hareketle, sosyokültürel etkileşimlerin bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak görüldüğü çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

3.2. Bağlama İcrasındaki Çeşitliliğin Sınıflandırılmasında Dikkate Alınan Hususlar

Bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörler (geleneksellik, kişisel icra tarzları, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler ve sosyokültürel etkileşimler) göz önünde bulundurularak bu faktörlerin aynı

zamanda bağlamadaki icra biçimlerinin sınıflandırılmasında birer husus olarak değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Bu bölümde bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik bir sınıflandırma modeli üzerinde durulmuştur. Sınıflandırma yapılırken bağlama icrasını birbirinden keskin hatlarla ayırabilecek detaylara bakılmıştır. Yapılacak sınıflandırma bağlama üzerindeki tüm icra tarz ve çeşitlerini kapsamaktadır. Bu açıdan tüm icra tarz ve çeşitleri, “icra biçimi” başlıkları altında toplanmıştır. Buna göre;

- Geleneksel olarak geçmişten günümüze aktarılan tüm icra tarz ve çeşitleri “geleneksel/otantik icra” biçimi
- Gelenekselliğin dışında gelişen kişisel icra tarzlarının tümü “yenilikçi icra” biçimi
- Bağlamanın yapısal (organolojik) değişimine bağlı olarak bu sazlar üzerinde şekillenen tüm icra tarz ve çeşitleri “yenilikçi modern icra” biçimi
- Sosyokültürel etkileşimler sonucu gelişen tüm icra tarz ve çeşitleri “yenilikçi sentez icra” biçimi şeklinde kategorize edilmiştir.

Yapılan sınıflandırma modeli yarı yapılandırılmış anket formu ile bağlama icracılarına sunularak bu konudaki görüşleri istenmiştir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlamadaki icra çeşitliliğinin sınıflandırılmasında, “gelenekselliğin” dikkate alınması gereken bir husus olduğu savunulmaktadır. Buna göre bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınacak hususlardan biri olarak belirlenen “geleneksellik” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 6’da görülmektedir.

Tablo 6: Gelenekselliğin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	2	4
Az	2	4
Orta	7	14
Çok	21	42
Pek Çok	18	36

Tablo 6’da yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %36’sı pek çok, %42’si çok, %14’ü orta, %4’ü az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 6’dan hareketle, gelenekselliğin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınması gereken hususlardan biri olduğu çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Geleneksellik baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki sınıflandırmada kullanılması gereken tanım, “geleneksel/otantik icra” olarak belirlenmiştir. Bağlama icrasında belirlenen “geleneksel/otantik icra” tanımı katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların “geleneksel/otantik icra” tanımına yönelik görüşleri tablo 7’de görülmektedir.

Tablo 7: Bağlamada “geleneksel/otantik icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	0	0
Az	4	8
Orta	6	12
Çok	19	38
Pek Çok	21	42

Tablo 7’de yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %42’si pek çok, %38’i çok, %12’si orta, %8’i az %0’ı hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 7’den hareketle, geleneksellik baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki “geleneksel/otantik icra” tanımına katılımcıların çoğu olumlu görüş bildirmiştir. Ayrıca kendileriyle yaptığımız kişisel görüşmelerde Sinan Haşhaş³, Burak Kurubaş⁴, Emirhan Güler⁵, Doğukan Dursun⁶, M. Raci Alcan⁷, Nihat KAYA⁸ ve Serkan Özdemir⁹ geleneksel/otantik icra tanımına katıldıklarını ifade etmişlerdir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlamadaki icra çeşitliliğinin sınıflandırılmasında, “kişisel icra tarzlarının” dikkate alınması gereken bir husus olduğu savunulmaktadır. Buna göre bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınacak hususlardan biri olarak belirlenen “kişisel icra tarzları” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 8’de görülmektedir.

Tablo 8: Kişisel icra tarzlarının bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	2	4
Az	6	12
Orta	7	14
Çok	21	42
Pek Çok	14	28

Tablo 8’de yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %28’i pek çok, %42’si çok, %14’ü orta, %12’si az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 8’den hareketle, kişisel icra tarzlarının bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınması gereken hususlardan biri olduğu çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Kişisel icra tarzları baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki sınıflandırmada kullanılması gereken tanım, “yenilikçi icra” olarak belirlenmiştir. Bağlama icrasında belirlenen “yenilikçi icra” tanımı katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların “yenilikçi icra” tanımına yönelik görüşleri tablo 9’da görülmektedir.

Tablo 9: Bağlamada “yenilikçi icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	2	4
Az	1	2
Orta	8	16
Çok	20	40
Pek Çok	19	38

Tablo 9’da yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %38’i pek çok, %40’ı çok, %16’sı orta, %2’si az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 9’dan hareketle, kişisel icra tarzları baz alınarak

³ Doç. Dr. Sinan Haşhaş, Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

⁴ Doç. Dr. Burak KURUBAŞ, Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı.

⁵ Dr. Öğr. Üyesi Emirhan GÜLER, Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.

⁶ Doç. Dr. Doğukan DURSUN, İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.

⁷ M. Raci ALCAN, Emekli TRT Saz Sanatçısı.

⁸ Nihat KAYA, Emekli TRT Saz Sanatçısı.

⁹ Serkan ÖZDEMİR, TRT Saz Sanatçısı.

yapılan bağlama icrasındaki “yenilikçi icra” tanımına katılımcıların çoğu olumlu görüş bildirmiştir. Ayrıca kendileriyle yaptığımız kişisel görüşmelerde Sinan Haşhaş, Burak Kurubaş, Emirhan Güler, Doğukan Dursun, M. Raci Alcan, ve Serkan Özdemir yenilikçi icra tanımına katıldıklarını ifade etmişlerdir. “Yenilikçi icra” tanımına Haşhaş, şu eklemelerde bulunmuştur. “Mevcut repertuvar notalarında ve geleneksel/otantik icrada yer almayan, kişisel beceriler ve duygulanımlarla ortaya çıkan çeşitli icra unsurlarını/tekniklerini içeren icra dinamiklerini yenilikçi icra başlığı altında değerlendirebiliriz” (S. Haşhaş, kişisel görüşme, 25 Ekim 2019).

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlamadaki icra çeşitliliğinin sınıflandırılmasında, “bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin” dikkate alınması gereken bir husus olduğu savunulmaktadır. Buna göre bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınacak hususlardan biri olarak belirlenen “bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 10’da görülmektedir.

Tablo 10: Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	1	2
Az	2	4
Orta	11	22
Çok	22	44
Pek Çok	14	28

Tablo 10’da yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %28’i pek çok %44’ü çok, %22’si orta, %4’ü az, %2’si hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 10’dan hareketle, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınması gereken hususlardan biri olduğu çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki sınıflandırmada kullanılması gereken tanım, “yenilikçi modern icra” olarak belirlenmiştir. Bağlama icrasında belirlenen “yenilikçi modern icra” tanımı katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların “yenilikçi modern icra” tanımına yönelik görüşleri tablo 11’de görülmektedir.

Tablo 11: Bağlamada “yenilikçi modern icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	2	4
Az	5	10
Orta	8	16
Çok	22	44
Pek Çok	13	26

Tablo 11’de yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %26’sı pek çok, %44’ü çok, %16’sı orta, %10’u az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 11’den hareketle, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki “yenilikçi modern icra” tanımına katılımcıların çoğu olumlu görüş bildirmiştir. Ayrıca kendileriyle yaptığımız kişisel görüşmelerde Sinan Haşhaş, Burak Kurubaş, Emirhan Güler, Doğukan Dursun, M. Raci Alcan, ve Serkan Özdemir yenilikçi icra tanımına katıldıklarını ifade etmişlerdir. “Yenilikçi modern icra” tanımına Haşhaş, şu eklemelerde bulunmuştur. “Hem bağlamanın organolojisi hem de icrasındaki çeşitli değişimlerle eş zamanlı olarak ortaya çıkan icra çeşidini modern icra başlığı altında değerlendirebiliriz.” (S. Haşhaş, kişisel görüşme, 25 Ekim 2019).

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlamadaki icra çeşitliliğinin sınıflandırılmasında, “sosyokültürel etkileşimlerin” dikkate alınması gereken bir husus olduğu savunulmaktadır. Buna göre bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınacak hususlardan biri olarak belirlenen “sosyokültürel etkileşimler” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 12’de görülmektedir.

Tablo 12: Sosyokültürel etkileşimlerin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	1	2
Az	1	2
Orta	10	20
Çok	23	46
Pek Çok	15	30

Tablo 12’de yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %30’u pek çok, %46’sı çok, %20’si orta, %2’si az, %2’si hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 12’den hareketle, sosyokültürel etkileşimlerin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınması gereken hususlardan biri olduğu çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Sosyokültürel etkileşimler baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki sınıflandırmada kullanılması gereken tanım, “yenilikçi sentez icra” olarak belirlenmiştir. Bağlama icrasında belirlenen “yenilikçi sentez icra” tanımı katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların “yenilikçi sentez icra” tanımına yönelik görüşleri tablo 13’te görülmektedir.

Tablo 13: Bağlamada “yenilikçi sentez icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz?

	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hiç	2	4
Az	2	4
Orta	8	16
Çok	25	50
Pek Çok	13	26

Tablo 13’te yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %26’sı pek çok, %50’si çok, %16’sı orta, %4’ü az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 13’ten hareketle, sosyokültürel etkileşimler baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki “yenilikçi sentez icra” tanımına katılımcıların çoğu olumlu görüş bildirmiştir. Ayrıca kendileriyle yaptığımız kişisel görüşmelerde Sinan Haşhaş, Burak Kurubaş, Emirhan Güler, Doğukan Dursun, M. Raci Alcan, ve Serkan Özdemir yenilikçi icra tanımına katıldıklarını ifade etmişlerdir. “Yenilikçi sentez icra” tanımına Haşhaş, şu eklemelerde bulunmuştur. “Farklı müzik türlerindeki çeşitli eserleri, ayrıca bu müzik türlerindeki çeşitli pasajları, akorları vb. bağlamaya uyarlamayla ortaya çıkan icra çeşidini sentez icra başlığı altında değerlendirebiliriz.” (S. Haşhaş, kişisel görüşme, 25 Ekim 2019).

4. Sonuç

Sonuç olarak, bağlama icrası tarihsel süreç içerisinde hem kültürel hem de teknolojik etkilerle çeşitlenmiştir. 20. yüzyıl öncesi dönemde daha çok sözlü kültür ve usta-çırak ilişkisi üzerinden aktarılan bağlama icra geleneği, 20. yüzyılın ortalarından itibaren kurumsallaşma, kayıt altına alma ve modern tekniklerle yeniden

yapılandırma süreçleriyle çeşitlenmiş ve farklılaşmıştır. Bu çeşitlilik hem geleneksel hem de yenilikçi yönleriyle ele alınarak, bağlama icrasına dair bütüncül bir perspektif geliştirilmesini gerekli kılmaktadır.

Araştırma bulgularına göre, bağlama icrasında belirgin bir çeşitliliğin mevcut olduğu ortaya konmuştur. Yarı yapılandırılmış görüşmeler yoluyla elde edilen verilere göre, katılımcıların büyük çoğunluğu bağlama icrasında çeşitli icra biçimlerinin varlığını kabul etmekte ve bu çeşitliliğin bağlamanın tarihsel ve kültürel dönüşüm süreciyle doğrudan ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Bu çeşitliliğin temel belirleyicileri arasında geleneksellik, kişisel icra tarzları, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler ve sosyokültürel etkileşimler öne çıkmaktadır.

Katılımcıların büyük bir kısmı, geçmişten günümüze aktararak süregelen geleneksel bağlama icrasının, bu çeşitliliğin temel dinamiklerinden biri olduğunu belirtmiştir. Aynı şekilde, bireysel yorum ve deneyimlere dayalı olarak geliştirilen kişisel icra tarzlarının da çeşitliliği besleyen önemli bir unsur olduğu vurgulanmıştır. Bununla birlikte, bağlamanın fiziksel yapısında zamanla meydana gelen organolojik değişikliklerin ve kültürlerarası etkileşimlerin de bağlama icrasına yeni biçimler kazandırdığı ve çeşitliliği artırdığı yönünde güçlü bir görüş birliği mevcuttur.

Araştırma kapsamında bağlama icrasında dört farklı icra biçimi tespit edilmiştir. Bunlar; "geleneksel/otantik icra", "yenilikçi icra", "yenilikçi modern icra" ve "yenilikçi sentez icra" biçimleridir. Söz konusu sınıflandırma yapılırken, her bir icra biçiminin belirli bir temel unsur üzerine inşa edildiği görülmüştür. Geleneksellik, geleneksel/otantik icranın temelini oluştururken; geleneğe beslenmeyen kişisel icra tarzları yenilikçi icra biçiminin, organolojik değişimler yenilikçi modern icra biçiminin ve sosyokültürel etkileşimler ise yenilikçi sentez icra biçiminin esasını teşkil etmektedir.

Yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, katılımcıların büyük çoğunluğu bu dört icra biçimi çerçevesinde yapılan sınıflandırmayı desteklemekte ve özellikle kullanılan terminolojinin bağlama icrasındaki çeşitliliği yansıtmak açısından yerinde olduğunu ifade etmektedir. Araştırma, bu sınıflandırmanın hem akademik çalışmalar hem de icracılar için açıklık ve yönlendiricilik sağlayacağı sonucunu da beraberinde getirmiştir.

5. Öneriler

Bağlama, Türk halk müziğinde en yaygın kullanılan ve kültürel anlamda en önemli telli çalgılardan biridir. Tarihsel süreçte birçok değişim ve gelişim evresi geçiren bu çalgı, günümüze kadar ulaşarak zengin bir icra geleneği oluşturmuştur. Günümüzde bağlamanın yapısal özellikleri ve icra biçimleri bakımından önemli ölçüde çeşitlilik gösterdiği gözlemlenmektedir. Bu çeşitliliğin giderek artması ve belirli problemlere yol açması, özellikle teknolojik gelişmeler ile medya araçlarının etkisiyle ortaya çıkan sosyo-kültürel etkileşimlere dayanmaktadır. Mevcut durumda bağlama icrasındaki bu çeşitliliğin neden olduğu karmaşa, alana ilişkin net ve sistematik yaklaşımların gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, bağlama icrasına yeni bir bakış açısı kazandırılması ve bu doğrultuda kapsamlı bir sınıflandırma sisteminin geliştirilmesi önemli bir ihtiyaç haline gelmiştir. Nitekim günümüzde hem icracılar hem de eğitimciler bağlama icrasına yönelik çeşitli tereddütler yaşamakta ve bu durum pedagojik süreçleri de olumsuz etkilemektedir. Bu nedenle, bağlama icrasındaki çeşitliliğin bilimsel temellere dayalı bir şekilde sınıflandırılması, alandaki sorunların azaltılmasına ve icra pratiklerinin daha sağlıklı gelişmesine katkı sağlayacaktır.

Araştırmadan elde edilen bulgular ve ulaşılan sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

- Bağlama icrasına yönelik sınıflandırma sistematigi üzerine yapılan akademik çalışmaların artırılması, alandaki metodolojik netliğe katkı sunacaktır.
- Gelecek araştırmalarda, bağlama icrasına ilişkin geliştirilecek sınıflandırma önerilerinin hem teorik hem de uygulamalı yönleriyle ele alınması gerekmektedir.
- İcra alanındaki uzmanlıkların belirlenebilmesi adına, icra biçimlerinin net sınırlarla tanımlanması önemlidir.
- Bağlama eğitimi sürecinde öğrencilerin doğru yönlendirilmesi adına, icra biçimlerinin tanımlarının ve teknik özelliklerinin açık ve standart hale getirilmesi gerekmektedir.
- Bu bağlamda, her bir icra biçimini şekillendiren teknik, biçimsel ve estetik karakteristiklerin ayrıntılı biçimde analiz edilmesi ve tanımlanması gerekmektedir.
- Tanımlanan icra biçimlerinin karakteristik özelliklerini yansıtan temel icra tekniklerinin belirlenerek öğretim materyallerine dönüştürülmesi önerilmektedir.

- Geliştirilecek eğitim materyallerinin, bağlama öğretiminde kullanılan metotlara entegre edilmesi, eğitimin niteliğini artıracaktır.
- Bağlama icrasına yönelik geliştirilecek yeni öğretim metotlarında, icra biçimlerine dayalı sınıflandırmanın temel alınması, sistematik bir eğitim yaklaşımı sağlayacaktır.
- Öğrencilerin bağlama icrasına yönelik uzmanlık alanlarını belirleyip bu doğrultuda eğitim alabilecekleri metotların geliştirilmesi önem arz etmektedir.
- Eğitim kurumlarının, bağlama icrasına dair çeşitliliği ve sınıflandırmayı ele alan akademik araştırmalara (tez, makale, bildiri vb.) destek vermesi teşvik edilmelidir.
- Alan uzmanlarının, bağlama icrasındaki çeşitliliğin daha ayrıntılı biçimde tanımlanabilmesi adına bilimsel çalışmalarını artırmaları gerekmektedir.
- Geleneksel/otantik icra biçiminin, bir kültürel miras unsuru olarak korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması amacıyla, alan araştırmaları, kayıtlar ve arşiv çalışmalarına öncelik verilmelidir.
- Kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından, bağlamanın geleneksel icra biçimlerinin korunmasına yönelik kamu politikaları geliştirilmelidir.
- Farklı icra biçimlerini temsil eden sanatçılar arasında düzenlenecek panel, çalıştay ve konserlerle bilgi alışverişi teşvik edilmeli; bu durum, hem bağlama icrasındaki çeşitliliğin anlaşılmasını kolaylaştıracak hem de zenginlik katacaktır.
- Kamu yayın organlarında, bağlamanın tarihsel, kültürel ve icrasal boyutlarını ele alan belgesel ve programların hazırlanarak kamuoyuyla paylaşılması sağlanmalıdır.

Araştırma kapsamında bağlama icrasında çeşitliliğin olduğu ve bu çeşitliliğin problemlere sebep olduğu tespit edilmiştir. Yapılan bu çalışmanın, bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik mevcut problemlerin çözümünü sağlayacağı gibi bir iddiası bulunmamaktadır. Ancak bağlama icrasındaki mevcut çeşitliliğin tespit edilip sınıflandırılması gerektiği konusunda farkındalık oluşmasına katkı sağlayacağı bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Başka araştırmacılar tarafından konu üzerinde yapılacak ilave çalışmalarla bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik kafa karışıklıklarının günden güne azalacağı kanaatindeyiz.

6. Kaynakça

- Açın, C. (1994). "Enstrüman Bilimi (Organoloji)" İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.
- Alpyıldız, E. (2018). "Yurttan Sesler" Ankara: Gazi Kitabevi Tic. Ltd. Şti.
- Büyüköztürk, Ş. (2001). Deneyisel desenler, öntest-sontest, kontrol grubu desen ve veri analiz kitabı (1. baskı). Ankara, Pegema Yayıncılık.
- Büyükyıldız, Z. H. (2009). Türk Halk Müziği-Ulusal Türk Müziği. İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- Gazimihal, M. R. (1975). "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız" Ankara: Kültür Bakanlığı, MİFAD Yayınları Üniversite Basım.
- Haşhaş, S. (2013). "Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme" (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı.
- Haşhaş, S. (2016). "Bağlama Öğretimi/Öğreniminde Geçmişten Günümüze Usta-Çırak İlişkisi" İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 2, Basım Tarihi: 2016, Malatya.
- Haşhaş, S. (2017). "Bağlama İcrasında Geleneksellik ve 'Yenilikçilik' Konuları Üzerine Genel Bir Değerlendirme" İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 3, Basım Tarihi: 2017, Malatya.
- Kurubaş, B. (2021). "Üstadlar Harmanında Bağlamanın İcra Serüveni" İstanbul: Efe Akademi Yayınevi.
- Ögel, B. (1991). "Türk Kültür Tarihine Giriş" C.9. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

- Ölmez, M. (2011). "Türkçe'de Ezgi ve Kopuz Hakkında". (Ed. Oğuz Elbaş, Dr. Mehmet Kalpaklı, Okan Murat Öztürk), Türkiye'de Müzik Kültürü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını
- Özdek, A. (2012), "Ulusal Müzik Eğitiminde Halk Müziğinin Yeri: Türkiye Azerbaycan Örneği" (Doktora Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.
- Parlak, E. (2000). "Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri" Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şenel, S. (1997). *Halk Musikisi, TDV İslam Ansiklopedisi, C.15* İstanbul: TDV Yayınları.
- Tuna, K. (2001), "Erzurum Türküleri ve Nazariyatı" Ankara: Semih Ofset Matbaacılık Ltd. şti.
- Varlı, E. (2011), "Bağlama Çalgısında "DO Eksenli" Düzendeki Resital", (Sanatta Yeterlik Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, Türk Musikisi Programı, İstanbul.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2006). "Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri" Seçkin Yayınevi, Ankara.

Kişisel Görüşmeler

- Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ, Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı (25 Ekim 2019).
- Doç. Dr. Burak KURUBAŞ, Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı (26 Ekim 2019).
- Doç. Dr. Doğukan DURSUN, İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (30 Ekim 2019).
- Dr. Öğr. Üyesi Emirhan GÜLER, Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (28 Ekim 2019).
- M. Raci ALCAN, Emekli TRT Saz Sanatçısı. (31 Ekim 2019).
- Nihat KAYA, Emekli TRT Saz Sanatçısı. (5 Kasım 2019).
- Serkan ÖZDEMİR, TRT Saz Sanatçısı. (1 Aralık 2019).

GELENEKSEL ANADOLU MİMARİSİNE AİT KAPI YÜZEYLERİNDE KULLANILAN SİMGE VE SEMBOLLER¹

Seyyit ÖZCAN²

Prof. Dr. Yüksel Gögebakan

ÖZET

Medeniyetlerin kesişim noktası olan Anadolu, tarih boyunca pek çok farklı kültüre ev sahipliği yapmış ve bu kültürlerin bıraktığı izlerle benzersiz bir kültürel mirasa sahip olmuştur. Bu topraklarda yaşamış her uygarlık, kendi dönemine ait toplumsal ve inanç sistemlerini yansıtan kültürel öğeler üretmiş; bu öğeleri gündelik yaşamdan mimariye kadar birçok alana yansıtmıştır. Söz konusu kültürel yansımalar, yalnızca eşyalar, kıyafetler, kap-kaçak gibi kullanım nesneleriyle sınırlı kalmamış, mimari yapılarda da kendini göstermiştir. Özellikle geleneksel Anadolu mimarisinde önemli bir yapı unsuru olan kapılar, işlevsel olmanın ötesinde, sembolik bir anlam taşıyıcısı olarak değerlendirilmiştir. Kapılar üzerine işlenen simge ve semboller, birer ifade aracı olarak kullanılmış, bu sembollerin kullanım amaçları ve içerdiği anlamlar, araştırılarak çalışmanın amacı oluşturulmuştur. Nitel araştırma yöntemi kullanılarak hazırlanan bu çalışmada, kapı yüzeylerinde kullanılan simge ve semboller ele alınmış, kullanılan bu simge ve sembollerin tarihsel ve kültürel kaynakları araştırılmış ve bunların tanımlanmalarına ve estetik yansımalarına yer verilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda kullanılan bu simge ve sembollerin kültürel devamlılık bağlamında önem taşıdığı ve gelecek kuşaklara aktarılmasının bir zorunluluk olduğu yargısına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, Mimari, Simge, Sembol

SYMBOLS AND ICONS USED ON DOOR SURFACES OF TRADITIONAL ANATOLIAN ARCHITECTURE

ABSTRACT

Anatolia, the crossroads of civilizations, has been home to many different cultures throughout history and has a unique cultural heritage with the traces left by these cultures. Each civilization that has lived in these lands has produced cultural elements reflecting the social and belief systems of its own period, and reflected these elements in many areas from daily life to architecture. These cultural reflections were not limited to objects of use such as furniture, clothing, utensils and trinkets, but also manifested themselves in architectural structures. Doors, which are an important building element especially in traditional Anatolian architecture, have been evaluated as a carrier of symbolic meaning beyond being functional. The symbols and symbols embroidered on the doors were used as a means of expression, and the purpose of the study was formed by investigating the purposes of use of these symbols and the meanings they contain. In this study, which was prepared using qualitative research method, the symbols and symbols used on door surfaces were discussed, the historical and cultural sources of these symbols and symbols were investigated, and their definitions and aesthetic reflections were included. In line with the findings obtained, it has been concluded that these symbols and symbols are important in the context of cultural continuity and it is a necessity to transfer them to future generations.

Translated with DeepL.com (free version)**Keywords:** Anatolia, Architecture, Icon, Symbol

¹ Bu çalışma, Prof. Dr. Yüksel Gögebakan'ın danışmanlığında İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yürütülmüş olan "Geleneksel Anadolu Mimarisine Ait Kapı Yüzeylerinde Kullanılan Simge ve Sembollerin Resimsel Çözümleri" isimli yüksek lisans tezinin bir bölümünden oluşturulmuş olup, İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından 2025/3614 nolu proje ile desteklenmiştir.

² Mail: seyyitozcan23@gmail.com, ORCID: 0009-0008-1506-5444, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, yuksel.gogebakan44@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-1144-1744, DOI: 10.22252/ijca.1720250.

1. Giriş

İnsanoğlu, tarih sahnesine çıktığından beri yaşamını sürdürebilmek için çeşitli temel yaşamsal unsurlara ihtiyaç duymuştur. Bu ihtiyaçlar; beslenme, nefes alma, uyuma, örtünme, korunma vb. gibi çeşitli gereksinimler olarak değerlendirilebilir. Doğa ile iç içe yaşayan insanoğlu, zamanla korunma ihtiyacını gidermek için arayışlara girmiş ve mağara kovuklarını ilk yaşam alanları olarak oluşturmuştur. Dolayısıyla doğa olayları ve yırtıcı hayvanlardan korunmak için mağara kovuklarında bir şekilde yaşamlarını sürdürmeye çaba göstermiştir. Zaman geçtikçe doğa karşısında yenilikleri gören insanoğlu, gelişim göstermiş, tarım kültürü ile birlikte su kenarlarına yerleşmeye başlamıştır. Bu nedenle barınma ihtiyaçlarını karşılamak için doğadan buldukları malzemelerle, bir yönüyle kültürel bir üretim olarak, barınaklar inşa etmiş ve bu barınaklar günümüz mimarisinin temelini oluşturmuştur. Yaşanan gelişmeler neticesinde coğrafyanın iklim koşullarını da temel alarak çadırlar inşa etmeye başlamış, yaşam alanlarını daha anlamlı kılabilmek adına, estetik algılarının da gelişmesiyle birlikte, işlevselliğin yanında görsel zevkin etkisiyle süslemeler yapmışlardır. Bu süslemeler; insanların gerek inanç gerekse kültürlerini yansıtmış olup, toplumların farklı coğrafyada yaşayan insanlarla karşılaşmaları sonucunda, kültür kaynaşmasının da etkisiyle hem estetik algıların hem de yaşam şekillerinin gelişmesine sebebiyet vermiştir. Bu çerçevede kapı nesnesinin bu bağlamda kullanılma biçimi, simge-sembollerin içerdiği anlamlar ve birçok medeniyetin bu sembolleri kullanmalarındaki ortak noktaların Anadolu'da harmanlanması çalışmanın problem durumunu oluşturmuş, geleneksel Anadolu mimarisine ait kapı ve bu kapıların üzerinde kullanılan semboller çalışmanın sınırlılığını oluşturmuştur. Anadolu'nun zengin mimarisi ve bu mimarilerde kullanılan sembollerin irdelenmesi konu kapsamında önemli bir yer edinmektedir. Ayrıca bu mimari ve mimariye ait kapı nesnesi üzerinde kullanılan semboller, literatür taraması yapılarak konu ile ilgili ya da konu kapsamında örnek oluşturabilecek tezler, makaleler, kitaplar ve internet kaynaklarından yararlanılması çalışmanın yöntemini belirlemiştir.

Anadolu coğrafyası, Asya ve Avrupa'yı birbirine bağlamasının sonucu olarak birçok medeniyetin güzergâhı ve ev sahipliğini üstlenmiştir. Bu nedenle kültür zenginliğine sahip olan Anadolu, gelişim açısından çok çeşitliliğin görüldüğü bir coğrafyaya dönüşmüştür. Ayrıca bu gelişim, mimari üzerinde de etkili olmuş, kendine özgü bir şekil almıştır. Bu mimari ile birlikte mimarinin elemanları da gelişmiş, pencere, kapı ve kullanılan malzemeler iklim koşulları temel alınarak karakteristik bir şekillendirme göstermiştir. Bu ihtiyaçlar, zamanla estetik kaygılar sonucunda, kültürler ve inançlara ait semboller üzerlerinde kültür nesnelerinin oluşmasına imkân vermiştir. Böylece mimarinin en önemli öğelerinden biri olan kapı, çeşitli süslemelerle daha güzel görünmesi için uğraş verilen bir eleman haline gelmiştir. Zamanla kapıların üzerine hem fonksiyonel hem de estetik amaçlı kapı kolu ve kapı tokmakları eklemiştir. Bu aslında bir yönüyle kapı yüzeylerine süsleme niteliği de getirmiştir. Bu süsleme araçlarında, gerek kültür gerekse inanç bağlamında simgeler ve semboller yoğun bir şekilde yer almış, kullanılan bu semboller, zamanla kültürlerin dili olmuş ve birçok kültürde aynı ve benzer anlamları barındırmıştır. Örneğin hayat ağacı, sayılar ve geometrik şekilleri barındıran semboller, farklı kültürlerde tasvir edilmiş ve toplumlar arasında benzer anlatımların ifade aracı olma özelliği göstermiştir.

1. Geleneksel Anadolu Mimarisi ve Kapı Formu

Anadolu, ilk çağlardan bu yana farklı uygarlıkların yerleşim ve yayılma alanı olmuştur. Bu coğrafyada yaşayan farklı uygarlıklar kültürel bağlamda farklı görüşler, yaşam şekilleri, kavram ve biçim bağlamında değişiklikler göstermiştir. Asya ve Avrupa arasında kültürel geçiş alanı olarak Anadolu, bu geçişlerin bölgeye bıraktığı farklılıkları barındırarak geleneksel yapı kültürünün ortaya çıktığı bir bölge olmuştur. Öte yandan Anadolu'nun farklı iklim koşulları, bunların değişkenliği, yerleşim yerlerinin kendine özgü coğrafi yapıları, kullanılan kapı formlarının değişimi ve gelişimi üzerinde de etkili olmuştur. Yaşanan süreç ile birlikte oluşan kültür harmanının neticesinde, Anadolu'da kendine has bir mimari üslubun biçimlenmesi ortaya çıkmıştır (Çoban, 2014: 5).

Mimarinin kültürel etkileşim sonucunda gelişmesi, şehir yapıları ve şehirlerin etrafına koruma amaçlı inşa edilen surlar ve surlardan giriş çıkışı sağlayacak olan şehir kapıları farklı bir anlayışın doğmasına imkân vermiştir. Öncelikli amacı şehrin korunması olan bu sur kapılarının, şehir yönetiminin halka duyuru yapma amacı ile farklı fonksiyonlarda kullanıldığı da bilinmektedir. Bu şehir kapıları, zamanla görkemli ve şehrin güçlü görünmesinde de etkili olmuştur.

İlk çağ uygarlıklarından itibaren şehirlerin giriş kapıları egemenliğin ve iktidarın refah düzeyini, şehrin güçlü görünmesini temel almış bunların görkemli oluşu, şehrin zenginliğini ifade ederken, ticaret amaçlı gelen misafirlerin bulaşıcı hastalık korkusu, kültürel etkinliklerin topluca tüketilmesi ihtiyacı vb. olasılıklar gereği, şehre kontrol erişimi sağlayan unsurlar olarak dikkat çekmiştir. Şehrin güçlü görünümünü yansıtmak bakımından önemli olan giriş kapıları, her türlü zorluklarla mücadele edebileceğinin ve bu güce sahip olmanın

sembolü haline gelmiştir. Şehir kapıları, yapılan duyurular, vergi ve ücret tarifeleri, yerel yönetim standartları ve yasal metinler gibi birçok fonksiyonların kullanıldığı, sergilendiği alanlar olarak gözlemlenmiştir. Böylelikle yüzeyleri kartal, aslan, mitolojik hayvan tasvirleri, kral veya imparator heykelleri ile süslenerek mistik bir havanın oluşturmaya neden olmuştur. Tarihsel süreçte Tunç Çağı'ndan günümüze kadar ulaşan en güçlü örneklerden biri olan Alacahöyük'te yer alan Kent Kapısı (Resim 1), bu konuda önemli simgelerden biri olarak değerlendirilebilir (Akdağlı, 2017: 12-13).



Resim 1. Alacahöyük Kent Kapısı Çorum-Alaca, Eski Tunç Çağı.

Geleneksel Anadolu mimarisinde kapı formu, şehir giriş kapılarının yanı sıra cami, medrese, konut vb. mimari yapılar bakımından da çeşitli zenginliğe sahiptir. Mimari özellikleri ile günümüze kadar ulaşan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası kapıları buna örnek gösterilebilir (Resim 2).



Resim 2. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Batı Kapısı.

Resim 3. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Batı Kapısı.

Türklerin ve farklı uygarlıkların yaşadığı bu coğrafyada, farklı üsluplara sahip olunmasına rağmen, ortak bir özellik göstererek sanatsal boyutta özgünlüğün yakalandığı söylenebilir. İslam süslemesi olan arabesk tarz ile kufi ve nesih yazılar, geometrik motifler, Selçuklu süslemelerinin ana hatlarını oluşturmuştur. Anadolu coğrafyasında yapılmış olan her mimari yapıda, bu ortak özellikler kullanılmıştır. Hürrem Şah'ın tek eseri olan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nda bütün üsluplar, bir araya getirilmiş, zengin bir yapı ortaya konmuştur. Kozmik, inanç, soyut ve somut simgeler ve buna bağlı motifler, figürler, amblem gibi birçok zenginlik ile birlikte gölge oyunları yapının taç kapılarına işlenmiştir (Resim 3). Taşa işlenmiş her nakış ve motif, kâinattaki varlıkların simgesel halinin yansıması olmuştur. Bu motifler, her ne kadar simetrik görünse de aslında asimetrik yapıdan oluşur ve detayları birbirlerinden farklıdır. Yapı binlerce motife sahip olup birbirini tekrar etmemektedir. Burada kâinattaki varlıklardan esinlenerek Allah birdir, tektir ve tek olanı sever sözü taşa nakşedilmiştir. Taşlardaki motiflerin bitmesinden sonra yapıyı yağmur suyundan koruyabilmek için işlemlerin üzeri atkuyruğu ve devetüyüyle fırçalanmıştır. Atkuyruğu, yüksek silika içeriğiyle su itici bir tabaka oluşturarak aşınmayı önlerken, devetüyü lifli yapısıyla mikro çatlaklara karşı koruma sağlar ve ısı dengesini destekler (Resim 4, 5) (Özkul, 2020: 59).



Resim 4. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Batı Kapısı, Lale Motifleri.

Resim 5. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Batı Kapısı, Kırık Taş İşlemeleri.

2. Tokmaklar

Evlerin iç ve dış kapılarında bulunan, kapıyı çalmak için kullanılan, elin yetişebileceği belirli bir yüksekliğe konumlandırılmış madeni levhaya bağlı olan parçaya kapı tokmağı denir. Kapı tokmağı, ses çıkartıp haneye gelenleri bildirmek temel fonksiyonu olan, sabit kısmı (ayna), hareket kısmı (tokmak) ve tokmağın kapı ile birleşmesini sağlayan kanca ile birlikte üç birimden oluşmaktadır. Mıh olarak bilinen kabaralar, demirden yapılmış, paslanmalarını önlemek için kapıya çakılmadan önce kalaylama işlemi uygulanan elemanlardır. Tokmaklar, kapıyı çalıp içeridekileri uyarmaya yarayan fonksiyonel bir yapı olmasının yanında, kültürel miras içerisinde estetik değeri içerisinden barındıran, bir devir sanat anlayışı, görüşü, inancı ve değerleri yansıtan en önemli maden sanat örneklerindendir. Kapı halkaları, şakşak ya da çekecek olarak bilinen kapı üzerinde monte edilen elemanlardır. Kapıyı açıp kapatmak için kullanılan bu halkalar, çeşitli şekillere sahip metal halka olarak bilinmektedir. Bunlar genellikle sade olmakla birlikte ayna ve göbek kısmı daha detaylı olması için ciddi işçilik uygulanan elemanlardır. Göbekler ve ayna kısımlarında genellikle bitkisel süslemeler kullanılmıştır (Resim 6), (Ekinci, 2019:16-17).

Kapı tokmağının ana elemanı gövdedir ve çok çeşitli şekilleri mevcut olup, üst parçası kapı çivisi olarak da bilinmektedir. Maşa biçiminde olan bu parça dövme demirden yapılmaktadır. Sadece süsleme amacı ile kullanılan ayna, diğer adıyla göbek olarak bilinmektedir. Bir diğer parçası da alt parçadır. Bu, ses çıkartmak için tokmak vurulduğunda kapı tokmağına paralel şekilde konumlandırılmış biçimde bulunan iri başlı bir metaldir. Tokmak tek parçadan oluşan, köçek adı verilen bağlantı halkası ile birlikte kapıya takılmaktadır. Ayna adı verilen süslemeler, tokmağın alt kısmında bulunmaktadır. Bazen de tokmak yalın hali ile takılır. Tokmak kolu ses çıkartmak için kapı kanadına monte edilmiş kabaraya vurulur. Kapı halkaları kapı kanatları üzerinde yardımcı görevi gören, yuvarlak biçiminde aynanın ortasına takılır. Bunların tokmak yerine geçen örnekleri de mevcuttur (Resim 6, 7). Bu bağlamda tokmaklar, halkalardan daha çok işlevsel ve gelişim göstermektedir. Tokmaklar ve kapı halkalarına bu nedenle aynı kapı üzerinde yer verilmiştir (Gül, 2021: 3). Geleneksel Anadolu mimarisinde kapı tokmakları önemli bir yere sahip olmuş, kapı tokmağı, kapının üslubunu, işlevini ve estetiğini belirleyen önemli bir unsur olmuştur (Gögebakan, 2015: 52-53)



Resim 6. Edirne Selimiye Camisi, Batı Kapısı

Resim 7. Kemaliye Kapı Tokmağı ve Halkası.

Resim 8. Bükmeli Tokmak.

Bu benzerliği taşıyan kapı tokmakları, alttan başlayıp yukarıya doğru dışa veya içe doğru volüt yapan yürek şeklinde bir halka formundadır. Bunlar bitki motifli kapıya monte edilerek sabitlenmiş olup bu parçaya göbek adı verilmiştir. Daha fazla ses çıkarabilmesi için kullanılan kabaranın yanı sıra burada yaprak biçiminde aynaya benzeyen fakat daha küçük bir boyuta sahip biçim kullanılmıştır. Biçim olarak iç bükey bir yapıya sahip olan

bu tokmak, içe doğru völüt yapan aynaya benzer biçimdedir. Bağlantı demiri dikey biçimde konumlandırılmış altı adet oyuğa yer verilmiştir. Halkaların merkezinde elipse benzeyen fakat düzgün konumlandırılmamış, iç içe geçmiş geometrik semboller yer alır. Yaprak formu ayna, yan yana uzayan elipslerle hareketlenmiştir (Resim 8). Sade tasarıma sahip olan bu tokmak, etkili görüntüsü ile estetik sınırları zorlamıştır (İskenderoğlu, 2009: 55).



Resim 9. Cizre Ulu Cami Kapı Tokmağı.

Cizre Ulu Camisinin kapısında yer alan ejder figürlü kapı tokmağı Anadolu Türk mimarisinin güzel örneği olmasının yanı sıra diğer taraftan Anadolu maden işçiliğinin geçmişi hakkında da önemli bilgiler vermektedir (Resim 9). Burada güç ve kudretin temsili olan aslan başı ortada konumlandırılmış, aynı zamanda başları sağ ve sola bakan ayakları birbirine bağlı iki ejder figürüne yer verilmiştir. Ejderlerin gövde biçimi, balıksırtı şeklinde gösterilmiştir. Cizre Ulu Camii ve Diyarbakır Sarayı kapı tokmaklarının benzerliğinin minyatürlerdeki resimleri, Türkiye'deki erken tarih kapı tokmaklarının örneği olması bakımından kayda geçmiştir (Ekinci, 2019: 18-19).

Birbirinden farklı ve çokça örnekleri olan kapı tokmakları içerisinde önemli yere sahip olanlardan birisi de kadın eli biçimli tokmaklardır. Bunların Anadolu'nun birçok bölgesinde bulunan yapılarda kullanıldığı bilinmektedir. Malzeme olarak dökme demir, bronz ve pirinçten yapılmış olup, kapıya vurulduğunda ses çıkartması için avuç içerisinde nar veya top biçiminde bir ağırlıkla tasarlanmıştır. Farklı ölçü ve özelliklere sahip olan bu tokmak tipi, kimi zaman sağ kimi zamansa sol el olacak biçimde tasarlanmıştır. Estetik görünüm için bilek kısmına bilezik, parmak kısmına yüzük eklenerek zenginleştirilmiştir (Resim 10, 11). Bazı örneklerinde ise bilek kısmına kadar uzanan kıyafet kolu ile yapıldığı bilinmektedir (Başak, 2021: 81-83).



Resim 10. Eski Bir Kapı Üzerinde Bir El Şeklinde Kapı Tokmağı, Hatay.
Resim 11. El Biçimli Kapı Tokmağı, Şirince.

3. Süslemeler

Süslemeler diğer bir adı ile bezeme, batı dilinde ornament, Arapçada ise tezyinat olarak bilinmektedir. Süsleme bir yüzeyde kabartmalı veya düz bir biçimde boyalı boyasız olacak şekilde, bir veya birden fazla ögenin düzenlenmesidir. Süs olarak bilinen bezeme, sözcük anlamına göre yüzey veya yüzeyler üzerinde estetik haz uyandıran şekil veya şekiller olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel Anadolu mimarisinde süslemeleri oluşturan öğeler geometrik, bitkisel, yazı ve figürlü süsleme örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Geometrik süslemeler çokgenler, yıldızlar, dairesel formlardır. Figürlü süslemeler ise insan ya da hayvan formlarındadır (Kara, 2011: 11). Bitkisel motiflerin oluşturduğu süslemeler, hayatın devamlılığını ve varoluşçuluğu simgeler. Genellikle taş işlemeciliğinde kullanılan bu süslemeler, bazen tek başına bazen de müstakil biçimde kullanılmaktadır. Bu süslemeler, grift veya farklı kompozisyonlar sayesinde zengin çeşitliliğe sahiptir. Bitkisel motiflerin ana kaynağı her zaman tabiat olmuştur. İnsanlar doğanın güzelliklerinden etkilenerek ağaç ve bitkilerin şekillerinden, dokularından ve renklerinden faydalanarak bunları birçok alanda süsleme aracı olarak

kullanmışlardır. Bu motifler, süsleme alanında çok yaygın olup tezyini kültürümüzün önemli bir parçasıdır (Yıldız ve Mercin, 2023: 179). Geleneksel Anadolu mimarisi taç kapılarında kullanılan geometrik süslemelere oranla daha az yer verilmiş olan bitkisel süslemelerde, “ralmet, rumi, kıvrak dal ve yaprak” genel olarak ele alınan örnekler olmuştur (Ertunç, 2016: 117).

Kullanım şekilleri bazen sade bazen girift şekilde olan geometrik motiflerin, taç kapı süslemelerinde sıkça kullanıldığı görülmektedir. Sade geçişli süslemelerin genellikle taç kapıların en dış süsleme şeridini oluşturduğu bilinmektedir. Geçişlerde temel unsur olarak dik, keskin kenarlı ve dairevi formda olmaları, kesintisiz bir şekilde birbirlerini devam ettirme özelliği gösterir. Geçiş ve örgü sistemlerinde motiflerin birbirini tekrar etmesi, sonsuzluk ilkesi uyandırma isteğinin göstergesidir. Geçişler birbirine bağlanan halkalarla, düzen oluşturan çizgi veya şerit şeklinde kullanılabilir. Ayrıca bazı örneklerde, temel prensiplere uygun olarak, tekrarlanmasının yanı sıra birbirlerini kesme şeklinde de görülmektedir (Resim 12, 13) (Ertunç, 2016: 119-120).



Resim 12. Konya Karatay Medresesi Süsleme Şeridi.
Resim 13. Kayseri Hunat Hatun Cami Taçkapı Süsleme Şeridi.

Bitkisel süslemelerde sıklıkla kullanılan birkaç önemli motif bulunmaktadır.

Palmet: Simetrik ve çok parçalı bir yapıya sahip, sonsuz çeşitliliğe imkân sağlayan bitkisel bir formdur. Çok fazla şekillerde tanımamıza karşın tek tip olarak ifade edebilmek mümkündür. Farklı büyüklükte çemberlerle düzgün bir çizimi yapılabilen klasik formdadır. Dikey bir eksene sahip her iki tarafı simetrik olarak belirlenen parçalardan oluşmaktadır. Orta, sivri uçları dışa ve alta doğru kıvrılan yapraklar, altta dairesel bir dönüş ile sapa bağlanmaktadır. Bu ana forma bağlı olarak farklı boyutlar ve eklemeler yapılarak, yepyeni öğelerle yeni tipler elde etmek mümkündür (Mülayim, 1984:146),

Rumi: Üsluplaştırılmış hayvan motifidir. Varlığı Orta Asya'ya dayanan motif, adını Rum (Anadolu) kelimesinden almaktadır. Bu motif tombul bir virgül biçimindeki gövdenin sivri uçlarına bağlanmış yuvarlak bir biçimden meydana gelmektedir. Bazen iki parça şeklinde çatallanırken bezen de damarlarla dilimlenmiş gövde çeşitlemeleriyle genel tanımından uzaklaşmaktadır. Uzatılabilir ya da kısaltılabilir grift şekiller alabilir. Rumi başka motiflerle kullanılırken nebati bir duruşa sahip olurken, kendi başına kullanıldığında hayvan tasvirlerine benzeyen vahşi bir görünüme sahip olabilmektedir. Yalın halde iken kıvrımlı ve hayvansı özellikleri daha belirgindir. Yılan, ejderha veya masalsı yaratıkları andıran görünüme sahiptir (Resim 14) (Türkmen, 2021:27-28).



Resim 14. Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi Taçkapılarına İşlenen Rumi Motif.

Akantis: İlk çağlardan günümüze kadar kullanılan, mimari eserlerde yoğunlukla görebileceğimiz bitki motifidir. Yaprakları sütun başlıklarının ayrılmaz bir parçası olan akantis (acanthus) bitkisi, az ya da çok stilize edilerek kullanılmıştır. Bu formu Akdeniz çevresinde bulunan uygarlıkların taş işleme sanatında yaprak, kıvrım veya rozet şeklinde birçok eserde görmek mümkündür. Akantis bitkisi kullanıldığı dönem ve üsluplara göre değişkenlik göstererek stilize edilmiştir (Mülayim, 1984:181).

Kıvrık Dal: Anadolu Selçuklu mimarisinde kıvrık dal motifinin taç kapıların ön yüzeylerinde yer alan bordürlerin düzenlenmesinde kullanıldığı bilinmektedir (Yıldız ve Mercin, 2023: 181). İlham aldığı sarmaşık veya asma filizlerinden geliştirilmiştir. Kullanıldığı zemini doldurmasından sonra genellikle dalın oluşturduğu daire formundan tekrar ederek dairesellik yaparak bir nevi völütleşmesi ile formunu tamamlar. Sarmaşık ve asma dallardan türemiş kıvrık dal birçok mimari görülmektedir. Kıvrık Dal dönemin estetik anlayışı, biçimselliği, süsleme ustasının kendi hayal gücü ve kültürünün sonucunda şekillenmektedir (Resim 15) (Acar, 2019: 4). (Resim 15).



Resim 15. Taç Kapıların Nişlerindeki Kıvrık Dal Motifli Bordürler.

4. Simge ve Sembol

İnsanlık, tarih boyunca çevresini, doğayı, toplumu anlayabilmek ve anlaşılabilirlik için çeşitli faaliyetlerde bulunmuştur. Bu faaliyetlere, aklın bilme yetisiyle oluşturduğu sistemin yüksek gücü sayesinde ulaşılabilmiştir. Duyusal algılamalarla birlikte gelişim süreci içerisinde üretilen araçları tanımlayabilmek için işaretler ve simgeler geliştirmiştir (Algaç, 1997: 42).

“Simgenin tarihi, insanlık tarihinin başlangıcı ile bir paralellik gösterir. İlkel insan duysal algılamasının gelişimiyle, duyu imgelerini dırlaştırma çabasına girer. Yazının da öncesi bir süreçtir bu. Nesnel dünyayı betimlemek için işaretler ve işaretleri birbirinden ayırmaya, her birine ayrı bir anlam yüklemeye koyulur. Henüz konuşma ne yazılıdır, ne de sözlü... Fakat yazının temelleri atılmaya başlanır. Her bir işarete yüklediği anlam; o nesneyi simgeler... Tabii burada, hem bir soyutlama ediminden, hem de biçimlendirmeden bahsedebiliriz. Ne var ki bu iki edim yaratma sürecinin içindedir. Yalnız, ilkel insanlarda oluşan bu yaratma süreci ve edimleri, bilinçlilik düzeyinde olmayıp, sadece yarara yönelik bir araç ve ifade biçimi oluşturmak için geliştirilmiştir. Duyusal imgelerin tasarımlarının ilk biçimleniş faaliyetidir. Biçimlendirmede araç olarak, nesnel dünyanın doğal biçimleri ve bu biçimlerin soyutlanmış formları kullanılır. Ortaya çıkan bu ilk formlar, süreç içerisinde, daha çok kullanılmadan ve insan gelişiminin etkisiyle değişime uğramıştır. Ve araştırmacılar tarafından söylendiği üzere, günümüze kadar, az çok değişikliklerle gelebilmiştir. Yazının ilk girişimleri olan bu biçimler, bu günün harflerini oluşturmuştur (Algaç, 1997: 43-44).

İletişim aracı olarak kullanılan simge, bir şeyin yerine geçer ve o şeyin temsili olur. Oluşturduğu biçim ile ifade ettiği şey arasında bir uzlaşma bağı kurar. Simge, fikirleri belirlemekle kalmadığı gibi fikirleri biçimleştirerek onları canlı tutar. Böylece simgeler çağrışımlar yaparak duyuları harekete geçirir. Simge, anlamlarla sınırlı olmayıp kendini sonsuz olanla özleştirmektedir. Bu bağlamda görülebilir olan her şey insan için simgedir. İnsanın bu tür simgesel davranış eğilimi, sözsiz olmayan ve hareketlerle hissettikleri ya da isteklerini anlatma çabası, insanların nasıl iletişim kurduğunun bir gösterme çeşididir (Hacı, 2012: 75). Simgeler bazen yerel bazen ise evrensel iletişim araçları olarak kullanılmıştır. Simge ve semboller oluştuğu çağın kültür izlerini aktarmaktadır. Bu simge ve semboller okuyabilmemizin tek anahtarı kültür kaynaklarıdır (Gümüştekin, 2011: 104).

“İnsanlığın ilkel döneminden bu yana geçirdiği tüm aşamalarda, toplumsal sınıflandırmalarda, dinsel etkilerde, savaş ve barışlarda, bilmeye yönelik tüm bilim dallarında ve sanatsal değişimlerinde de

simge etkin bir durumda bulunmuştur. İşaretlerin bugünkü duruma gelmesi yani harflerin oluşumu; formlarının soyutlanması; deforme olması; anlaşılan bilirliliklerinin ve kullanımlarının rahatlığı açısından gerekliydi. Araçları, maddeleri, eylemleri, genel olarak şeyleri belirten bu işaretler, yazılı konuşmada sözcükleri oluşturduğu gibi, dilin gelişmesinde de etkili olmuştur. Harflerin (işaretler) tek tek birleşiminden oluşan sözcükte bir işaret yani simgedir” (Algaç, 1997: 43-44).

Uygarlıkların çağlar boyunca edindikleri birikimlerin, sosyokültürel yapıların, değişim ve gelişmesi ile birlikte semboller anlam bakımından değişmiş, gelişmiş, yayılmış veya yok olmuştur. Ancak bazı kültürel simgelerin varlıklarını devam ettirmelerinin sürdürülebilirlik açısından önemli yere sahip olduğu bilinmektedir. Bu simgeler ve sembollere efsanelerde ve mitlerde yer verilmekte, hatta bazı inançların aktarılması bakımından güçlü etkiye de sahip olduğu bilinmektedir (Eğimli ve Nazlı, 2018: 1).

Tarih öncesinden günümüze kadar uzanan simge ve semboller, içerik, anlam ve kavram açısından, çeşitli ifade biçimleri olarak gelişim göstermiştir. Sanatçı, filozof ve sanat tarihçiler tarafından sembol ve anlatımı üzerine birçok bakış açısı öne sürülmüştür. Simge ve sembol kavram olarak literatürde genellikle birlikte ele alınmış, aynı anlama sahip olarak kullanılmıştır. Algılanmaz veya görünmez bir şeyi, uygunluk, benzerlik ve bütünlük olarak temsil etmek için kullanılan bir işaret olarak tanımlanan sembol, resim, motif, şekil, renk veya sayı olarak düşünülebilir. Uygarlıklarda farklı tanımları olsa da her iki kavramın ortak bir dile sahip olduğu bilinmektedir (Dıan, 2015: 3). Ansiklopedik olarak simge-sembol, bir kavramı düşünceyi anlatan, kavram ve düşüncenin amblemi olarak somutlaştıran, im, işaret, sembol biçiminde tanımlanmaktadır. Simge ve sembolün tek cümle ile tanımını yapmak oldukça güçtür. Nitekim simge ve sembol doğrudan açıklanamayan tek bir nesneyi ifade etmez, birden fazla anlam ve kavramı içerisinde barındırmaktadır. Geniş kapsamlara sahip terimler olarak felsefe, din, sanat ve mitolojide, dilden bilime uzanan ifade biçimleri barındırırken kendi içerisinde de geniş bir yelpazeye sahiptir. Nesne, kavram, duruş, ifade biçiminin sembolik anlam olabilmesi, anlama işaret etmesi gerekmektedir. Simge ve sembol anlam bakımından soyut bir niteliğe sahiptir. Başka bir yaklaşım ile anlatılamayan, kanıtlanamayan, duyular ile algılanamayan soyut kavramları taşır (Oyman, 2019: 7-8).

4.1. Geleneksel Anadolu Mimarisine Ait Kapı Yüzeylerinde Kullanılan Simge ve Semboller

Anadolu'nun çağlardan beri birçok uygarlığa ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Bu durum birçok medeniyet içerisinde farklı kültürlerin oluşmasına neden olmuştur. Bu farklılıklar değişik görüşleri, yaşayışları, biçim ve kavramlar açısından önemli etkileşimler ortaya koymuştur. Asya ve Avrupa kıtaları arasında geçiş güzergâhı oluşturan Anadolu, farklı medeniyetlerin bıraktığı izleri üzerinde taşıyarak yeni ve farklı yapı kültürü oluşturmuştur. Diğer taraftan sahip olduğu çeşitli iklim faktörleri, yerleşim ve gelişmede etkili olmuştur. Ayrıca, gerek coğrafi gerek iklim koşulları ve kültür harmanı, Anadolu'ya öz bir mimari anlayışın ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Çoban, 2014: 5). Gerek dini açıdan gerek kültür ve inanışlar bakımından köklü bir birikime sahip olmasından dolayı simge ve sembolik anlamlar, biçimsel motifler açısından zengin bir kültüre sahiptir (Dıan, 2015: 3).

Anadolu'ya has iklim koşulları inşa edilen mimaride kullanılacak olan malzeme türlerini belirlemiş ve gelişiminde etkili olmuştur. Nitekim gelişen mimarinin yanı sıra bu mimariye has yapı unsurlarının da gelişim gösterdiği görülmektedir. Bu unsurlar, kapı, pencere vb. yapı elamanları olup bu elemanlar, farklı kültür sentezleri sonucunda yüzeylerinde süslemeler de barındırmıştır. Bu süslemeler, kültür yansıması olan simgeler ve semboller içerisinde barındırdığı çeşitli örneklerle günümüze kadar gelmiştir. Anadolu mimari öğelerinde süsleme aracı olarak çoğunlukla geometrik motifler, bitki motifleri ve hayvan motifleri kullanılmıştır.

5.1.2. Hayvan Sembolleri

Sembolik anlamalara bakıldığında hayvan motifleri, insanlar için gücün simgesi olarak düşünülmüş, kutsal figür olarak nitelendirilmiştir. Bu sebeple insanlar, hayvanların barındırdığı gücün kendilerinde olabileceği inancını benimsemiş, doğa karşısında güçlü olabileceklerine inanmışlardır (Kurt, 2012: 16).

Hayvan motifleri, insanların inançlarına, kültürlerine ve yaşayış şekillerine göre çeşitlilik gösterirken, onların, sanat anlayışları ve mimari yapılarının şekillenmesinde de etkili olmuştur.

Anadolu, aynı zamanda Türk mimarisi ve sanatının da çok çeşitli örneklerine sahip olmuş bir coğrafyadır. Birçok kültür ve medeniyetin çeşitliliğini bünyesinde bulunduran bu topraklar, kültürlerin buluşma noktası olmasının neticesi olarak çeşitlilik sunmaktadır. Bu çeşitlilik içerisinde Türk sanatı ve mimarisi; Orta Asya'dan getirdiği değerler ve bunların arasına kattığı, Ön Aysa, İran ve Mezopotamya'ya ait özelliklerin yanı sıra, Anadolu'da yaşamış olan, Yunan ve Roma kültürlerine has unsurlar bağlamında, dünya sanat ve kültür tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur (Saz, 2021: 34).

Aslan Figürü: Aslan sembolü çok eski dönemlerde aydınlığın ve güneşin sembolü olarak bilinmektedir. Bir diğer tanıma göre ise ormanların kralı olan aslan, hükümdarlığın göstergesi olmuştur. Görünüş bakımından kuvvetli olmasından, koruyuculuk vasfı taşıdığı düşünülmektedir. Eski Şark ve Hitit sanatında, Miken sanatında aslanlar, kapı bekçisi ve taht taşıyanı olarak nitelendirilmektedir. Böylelikle bekçi, düşmanlara korku salan, kuvvetli ve nazarlara karşı koruyuculuk anlamlarını barındıran bir sembol haline gelmiştir. Aslında bu motifin kullanımı çok eski yakın doğu geleneklerine dayanmaktadır. Stilizasyon ve sembol bakımından Sasani geleneklerinden İslam inancına geçmiş bir motif olarak bilinmektedir (Kurt, 2012: 18).

Anadolu Selçuklu sanatı ve mimarisinde sıkça kullanılan aslan figürü, iyiliği, üstünlüğü, aydınlığı, kudreti simgeleyen ve hükümdarlığın sembolü olarak tasvir edilmiş olup, Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarında en erken örneklerine rastlamak mümkündür. Genellikle kent kapıları ve kutsal mekânların girişinde, özellikle han, kale, saray ve sivil mimaride kabartma veya heykel olarak görülmenin yanı sıra el sanatları alanında da kullanılmıştır (Resim 16, 17) (Yücel ve Baytak, 2021:196-197).



Resim 16. Diyarbakır Ulu Cami Aslan Figürü.

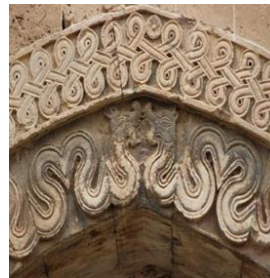


Resim 17. Antalya Eğirdir Yolunda İncir Han Aslan Figürü.

Ejder Figürü: Ejder figürü Anadolu süsleme sanatında çokça kullanılan bir motif olarak görülmektedir. Anadolu Selçukluları tarafında çok tercih edilen bir sembol-simge olduğundan bahsetmek mümkündür. Nitekim I. Alaeddin Keykubat tarafından Kayseri Sivas yolu üzerinde 1233-1237 yılları arasında inşa ettirilen Tuzhisar Sultan Han'ın avlu kısmında bulunan köşk mescidine bu forma yer verilmiştir (Resim 17). Mescidin güney ve doğu kemerlerinde ejder kabartmaları kullanılmıştır. Gövde kısımları kalp şeklinde olup, kıvrımlarla hareketlenerek ejderlerin baş kısımları ortaya doğru gelerek son bulmaktadır. Ejder başları açık ağızlı, sivri dişli, sivri kulaklı ve badem şeklinde gözler ile tasvir edilmiş, ejderlerin üst çeneleri dışa doğru kıvrılarak volüt biçiminde görülmektedir. Güney kemerindeki ejder figürleri orta kısımda konumlandırılmış başları bir birine bakacak şekilde ifade edilmiştir. Aynı zamanda kemer ayaklarında son bulan ejder başlarına da yer verilmiştir (Resim 18). Doğu kemerinde de tasvir edilen ejder figürü başları birbirine bakacak şekilde birleşerek ters kalp şekli ile meydana getirilmiş, gövde kısımları ise pullarla süslenilerek zenginleştirilmiştir (Onbaşıoğlu, 2022: 108-109).



Resim 18. Tuzhisar Sultan Hanı Köşk Mescidi Doğu Kemerinde Yer Alan Ejder Kabartmaları.



Resim 19. Tuzhisar Sultan Hanı Köşk Mescidi Güney Kemerinde Yer Alan Ejder Kabartmaları.

Kartal Figürü: Kökeni eski şaman geleneklerine dayanan kartal motifinin, Türk kültür geleneğinde birçok alanda kullanıldığı bilinmektedir. Başlarda dini görüşlerde etkili olan bu motif, zamanla dini önemini yitirmiş olsa da Selçuklu ve Anadolu kültürünün yansıması olarak devamlılığını sürdürmüştür. Her ne kadar inanış bakımından anlamı azalsa da dini yapılarda kabartma şeklinde kullanılmıştır. Camilerin dış cephelerinde kartal süslemeleri sıkça görülmektedir. Şaman inanışında birçok anlama sahip olan bu sembol, Türkler tarafından motif olarak kullanılmaya devam etmiştir. Nitekim Anadolu topraklarında bu sembolü en çok Selçuklular kullanmıştır. El sanatları ve mimari dışında da kullanılan bu sembolün devletin bayrağında da kullanıldığı bilinmektedir (Özel,

2018: 553-554). Eski Anadolu kültüründe çift başlı kartal sembolü, güç ve kuvvetin simgesi olarak görülmüştür. Kuvvet ve yüceliğin sembolü olarak kabul edilen bu figür, tüm gök canlılarının en güçlüsü ve en kudretlisi olmasının yanı sıra, diğer gök canlılarından daha yüksekte olmasının neticesinde, gökyüzü ve yeryüzünün koruyucusu olarak kabul edilmiştir (Resim 19, 20) (Tecir, 2024: 954-955).



Resim 20. Erzurum Çifte Minareli Medrese Çift Başlı Kartal Figürü.



Resim 21. Konya İnce Minareli Medrese Çift Başlı Kartal Figürü.

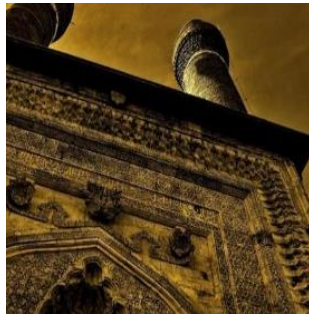
Yılan Figürü: İkonografik olarak tıp ve sağlık alanının simgesi olan yılan motifi, insanlık tarihinde sadece basit bir sürüngen olmamış, ona çeşitli güç ve kimlikler atfedilmiş olup ilkel çağlarda mitolojik ve dinsel sembol olarak nitelendirilmiştir. Yılanı diğer sürüngenlerden ayıran deri deriştirebiliyor, hızlı hareket edebiliyor ve zehir taşıyor olabilmesidir. Nitekim birçok uygarlıkta bilgeliğin sembolü olarak da kabul etmiştir. Yılan sembollerine Selçuklu dönemlerinde rastlamak mümkün olup, Kayseri Gevher Nesibe Medresesi Şifhanesinin taç kapısında kullanılan önemli bir örnek olarak görülmektedir. Taç kapının kitabesinde bulunan birbirine sarılmış şekilde tasvir edilmiş olan bu yılan motifi, oldukça yıpranmış durumdadır (Resim 21) (Kara, 2011: 220).



Resim 22. Kayseri Gevher Nesibe Medresesi Şifhane Taç Kapısı Kitabe ve Semboller.

5.1.3. Bitki Sembolleri

Sanat tarihi boyunca ortaya konulmuş olan birçok yapıtta, ikonografik ve sembol anlatımların oluşturulmasında çoğunlukla doğaya başvurulduğu bilinmektedir. İnsanoğlunun yaşamının devamı için en değerli kaynağı bitkiler olmuştur. Bitkiler, biçim, renk, doku, desen vb. çeşitliliği ile birlikte görsel bir hazine haline gelmiştir. Tarih boyunca insanlar duygu ve düşüncelerini çeşitli bitkiler aracılığıyla desteklemiştir. Doğum, ölüm, sevinç, hüzn, aşk vb. duyguları betimlemek amacı ile her kültürün yansıması olarak bitki sembolleri seçilmiştir. Her ne kadar farklı kültürler olsa da benzer duyguları ve yaşam biçimini ifade eden ortak semboller olarak da kullanılmıştır. Örneğin hem batı hem de doğu kültüründe Selvi ağacı, mezarlıklarla ilintilidir. Bitki motifleri, Anadolu İslam inancında "Selvili yol" gömütlüğün yoludur. Putperestlik ve Hristiyan inancında da çoğunlukla Selvi Ağacı bulunduğu bilinmektedir (Resim 22, 23) (Negir, 2017: 14).



Resim 23. Sivas Çifte Minareli Medrese.

Resim 24. Sivas Buruciye Medresesi.

Nilüfer Çiçeği (Lotus): Güzellikleri yaşamının birçok alanında kullanan insanoğlu, farklı kültür ve inançlarda, kökeninin Asya toprakları olduğu düşünülen Nilüfer Çiçeğini (lotus) birçok süsleme alanlarında kullanmıştır. Yetiştirdiği yer bataklık ve kirli su olmasından dolayı kendini temizleme, yenilenme özelliği barındıran bu bitki, anlam açısından ruhsal temizliğin, saflığın ve gücün sembolü olarak kabul edilmiş, insan yaşamına benzerliği düşünüldüğünden dolayı ilham kaynağı olmuştur. Yaşama sıkı sıkıya bağlı olması ve estetik açıdan gösterişli, gücü, dayanıklılığı ve ruhen bu özelliklere sahip olmasından dolayı insana benzetildiği düşünülmektedir (Yılmaz, 2022: 8-9). Lotus'un renklere göre anlamları şöyledir.

“Beyaz lotus: Zihnin saflığı, dinginlik ve huzur. Pembe lotus: Aydınlanma ve maneviyat. Kırmızı lotus: Sevgi, tutku, merhamet ve şefkat. Mavi lotus: Bilgi ve bilgelik. Mor lotus: Budizm ritüellerine saygı.”

Birçok Antik Dönem kültüründe Lotus, Eski Mısır, Hint, Çin ve Japon gibi zengin kültüre sahip bölgelerde, gerçek yaşam ve sanatta da varlığını sürdürüp kendi anlamına anlam katmıştır (Resim 24) (Yılmaz, 2022: 9).



Resim 25. Sivas Divriği Ulu Cami Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan Rumi Motifleri ile Bezenmiş Lotus Motifi Örneği.

4.2. Hayat Ağacı

Kadim kültürler, destanlarında ve mitlerinde hayat ağacından bahsetmiştir. Hayat ağacının, anlam bakımından her uygarlığın, kültür ve dini anlamlandırmalarında farklılıklar olsa da, ortak bir anlam taşıdığı bilinmektedir. Temel anlamı, ağacın köklerinin yeryüzünü dallarının ise gökyüzüne uzanışı, yeri ve göğü birbirine bağlayan sembol olarak görülmüştür. Hayat ağacı dışında doğada bulunan her bitki ve ağaç da medeniyetler tarafından değerli görülmüştür. Yüklenen bu değerler, bitki ve ağaçların onlara fayda sağlayacağı inancını barındırmaktadır (Yavuziğit, 2021: 23). Hayat ağacı, tüm toplumlarda inanç bakımından uygarlıkların en yaygın kullandığı bir kült olmuştur. Farklı özellikleri neticesinden canlılar tarafında saygı gören ve kabul edilen ağaç, mitolojik sembol olarak birçok olayı anlatan iletişim biçimi olarak kullanılmıştır. Temel inancı, hayat vermesi, hayatı düzene sokması, âlemler arasında köprü kurması ve ahiretle bağının olmasının yanı sıra en yaygın özelliği sonsuz yaşam ve canlılığı barındırmasıdır (Ergun, 2004: 145).

Bilinen en kültürlerden biri olarak değerlendirilen hayat ağacı, MÖ 3.000 yıllarında ve daha sonrasında aşağı Mezopotamya'da görülmüştür. Babil, Hurri, Hitit, Geç Hitit, Asur, Frig, Mitanni ve Urartu gibi toplulukların kültürlerinde bulunmuş, bazı tapınma sahnelerinde benzeme ögesi olarak kullanılmıştır (Ağaç ve Sakarya, 2015: 5), Anadolu medeniyetlerinin inançları ve kültürleri içerisinde hayat ağacı motifi özel bir sembol haline gelmiştir. Düşünülebilir ki hayat ağacı Tanrı'nın sonsuzluğunu, diriliğini ve yarattığı kâinatın düzenini ifade eden bir semboldür. Hayat ağacı ile birlikte yılan motifi, Sümerliler, Babiller ve Asurluların sanat eserlerinde görüldüğü gibi, İran, Mısır ve Kıbrıs mühürleri üzerinde de görülmektedir. Kıbrıs'ta bulunan Prehistorik Çağ'a ait bir kabartmada bulunan ağaçta dallarında sallanan iki meyve yanında meyveleri yutmak için ağzını açmış bir yılan görülmektedir. Antik çağda Asklepeion'dan bu yana hekimliğin sembolü kabul edilen yılan, hayat ağacı ile birlikte birçok uygarlığa yayılmıştır. Ağaçlarla ilgili bütün semboller hayat ağacından kaynaklanmakta olup, farklı kültürlerde merkezi direk sembolü olarak görülmüştür. Türk kültüründe göğün direği olarak kabul edilir. Göğün direği çadır direği geleneğini temsil eder. Bu tanımlar kadim kültür içinde önemli yer teşkil eden aile ve devleti temsil eder. İktidar ve gücün sembolü olarak bilinen hayat ağacı motifi, Anadolu eserlerinde yoğunlukla iki kartal veya iki başlı kartal figürü ağacın tepesinde kullanılarak tasvir edilirken aynı zamanda aynı zamanda ulu insanların ve iyilerin dünyaya geldiği yer olarak tasvir edilmiştir. Tuba ağacı da yer yer hayat ağacı olarak betimlenmiştir. Soyağacının ağaç şeklinde gösterilmesinin temel amacı ağacın kök ve dallarının arasında bütünlük ve sürekliliği temsil etmesindendir (Belkis, 2021: 13).

Anadolu Selçuklu mimarisinde çokça yer verilen hayat ağacı motifi, süslemede genellikle dış yüzeylerde kullanılmıştır. Kapı nişi ve çevresi, pencereler, saçak ve külah üzerinde geometrik süslemeler, bitkisel benzemeli bordürler ve mukarnaslarda görülmektedir. Geleneksel Anadolu mimarisinde kullanılan hayat ağacı ve diğer süsleme çeşitliliğinin yoğun olduğu önemli mimari eserlerden birisi Erzurum Çifte Minareli Medresedir. Medrese kabartmalarında bekçi ejder çifti, göğü temsil eden çift başlı kartal ve hayat ağacı motifleri mimaride bulunan simgeler bakımından eşsiz bir eser niteliğindedir. (Resim 26) (Çerçive, 2017: 62-63).



Resim 26. Erzurum Çifte Minareli Medrese Portalinde Hayat Ağacı, Çift Başlı Ejder ve Çift Başlı Kartal Motifi, 13.yy.

5. Geometrik Semboller

Sembol varyasyonları, en sık kendisinden geçmeler, kompozisyon, motifler üretilen şekiller; kare, daire, yıldız ve üçgenlerden oluşmaktadır. Daire, kutsal, evrensel ve en güçlü simgelerden biridir. Simge olarak ay ve güneşi temsil eder. Soyut anlamı ise sınır, topluluk, bütünlük ve fikirleri temsil eder. Daire bütün geometrik şekillerin temel elamanıdır. Devamlılığını sürdürerek kare, dikdörtgen, daire, poligon, baklava ve yıldızlar gibi formları oluşturma yanısıra sonsuzluğun da örneğidir. Daire her zaman yaşamın bütünlüğünün bir yönünü temsil eder. Mevlevilerin yaptıkları sema; izledikleri yolun evrendeki sonsuz döngülerinden biridir. Bu sonsuzluğu, Mevleviler dairesel dans ile ifade eder. Türk kültüründe elmayı temsil eder. Elma ağacı meyve vermesinin yansıra soğuğa da dayanıklı olduğu için Türk kültüründe olumlu duyguların yüklendiği bir ağaç olmuştur (Resim 26, 27) (Çelikbaş, 2018: 60).



Resim 27. Konya Karatay Medresesi Taçkapısı.

Resim 28. Divriği Ulu Cami Kuzey Taçkapısı.

6. Sonuç

İnsanoğlu, yaşamı boyunca doğa ve yırtıcı hayvanlara karşı korunma ihtiyacı duymuş bu ihtiyacın sonucu olarak da korunma amaçlı mekânlar oluşturma arayışına gitmiştir. İlk etapta bulduğu mağara kovuklarını yaşam alanı olarak kullanmaya başlamış bu alanları farklı mimari amaçlar doğrultusunda şekillendirmiştir. Tam anlamıyla bağımsız mimari birimler inşa edemezken doğadan faydalanmaya çalışmış, bir şekilde temel ihtiyaçlar olan barınma ve gıda gereksinimlerini doğanın sunduğu nimetlerden yararlanarak temin etme yoluna gitmiştir. Zamanla ortaya çıkan gelişmeler neticesinde insanoğlu, tarım kültürü ile birlikte su kenarlarında yaşamını sürdürebilmek için barınaklara ihtiyaç duymuş, doğadan toplanan malzemelerden barınaklar inşa etmiş ve bu barınaklar, zaman içerisinde insanlığın gelişimi ile birlikte değişime uğramış, devamında da tek katlı meskenler haline gelmiştir. Bu nedenle gelişen mimarinin temeli olan bu meskenler, zaman içerisinde doğadan edinilen deneyimler neticesinde coğrafi koşullara göre inşa edilmiş, bununla birlikte mimari unsurlar da buna paralel olarak gelişme göstermiştir. İnşa edilen bu mimari yapılara giriş çıkışı sağlamak için de kapı

formuna ihtiyaç duymuştur. Kapı, gelişen mimari ile birlikte kendi içerisinde değişimlere uğramış, işlevselliğinin yanında onlara anlamlar da yüklenmiştir. Temel amacı giriş çıkış ve korunma olsa da zamanla kurulmuş olan şehir kapıları, gücün temsili olmuş, fonksiyonelliğinin yanı sıra şehre gelen misafirlere hem güç göstergesi hem de dışarıdan gelecek olan tehlikelere karşı koruma sağlayan önemli bir unsur haline gelmiştir. Süreç içerisinde insanoğlu gerek inanış gerekse kültür ve ritüelleri doğrultusunda inşa ettikleri kapı formları üzerinde çeşitli süslemelere yer vermiştir. Anadolu coğrafyası da gerek ticaret gerekse jeopolitik konumu doğrultusunda birçok medeniyet ve kültüre ev sahipliği yapmasının bir neticesi olarak, zengin kapı formlarının oluşturulduğu bir bölge haline gelmiş, birçok alanda olduğu gibi, farklı kültürlerle birlikte barındırdığı çeşitlilik neticesinde zengin kapı formlarının olduğu bir kültür harmanı haline gelmiştir. Bu zenginlikle birlikte Anadolu coğrafyasında inşa edilmiş olan mimari unsurlara, kültürel izler taşıyan süslemelerle birlikte, anlamlar yüklenen hayvan, bitki ve geometrik semboller işlenmiştir. Her kültürde bu sembolere farklı anlamlar yüklenmiş olsa da kültürler arası anlamlandırmalarda yer yer benzerlikler de görülmüştür. Bir taraftan belli bir fonksiyonelliği yerine getiren kullanım eşyası olan kapı formları aynı zamanda kültürel bir değer olarak yüzeylerinde birçok farklı unsuru taşıyan, çeşitli mesajları içerisinde barındıran iletişim araçları haline gelmiştir. Anadolu coğrafyasında şekil bulan geleneksel kapı formlarının yüzeylerinde bitki, hayvan, geometrik süsleme örneklerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada, işte bu kapı yüzeylerinde kullanılan motifler ayrıntılı bir şekilde ele alınmış ve bu kültürel değer taşıyan mimari elemanların gelecek kuşaklara aktarılmasının gerekliliği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

- Acar, A., (2019) Hellenistik ve Erken Roma İmparatorluk Döneminde Anadolu'da Kıvrık Dal (Ranke) Dekorasyonu, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Klasik Arkeoloji Bilim Dalı, Ankara (Türkiye).
- Ağaç, S., M., Sakarya, "Hayat ağacı sembolizmi" Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1/2015, (1), 1-14.
- Akdağlı, S., (2017) Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum (Türkiye).
- Algaç, F., (1997) İmgelem, İmge ve Simgenin Figüratif ve Non-Figüratif Resimde Kullanımları Açısından İncelenmesi, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalı, İzmir (Türkiye).
- Algaç, F., (1997) İmgelem, İmge ve Simgenin Figüratif ve Non-Figüratif Resimde Kullanımları Açısından İncelenmesi, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalı, İzmir (Türkiye).
- Belkis, Y., "Hayat Ağacı", Anadolu Tıbbi Dergisi, 1/2021, (1), ss. 1-8.
- Çelikbaş, E. Ö., "Türk Sanatında Mistik Bağlamda Geometrik Sembolizme Genel Bakış". Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 1/2018, (1), ss. 55-66.
- Çerçive, E., (2017) Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Kullanılan Bitkisel ve Geometrik Motiflerin (Hayat Ağacı ve Yıldız Motifi) Haliya Yansıması, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta (Türkiye).
- Çoban, İ., (2014) Anadolu Geleneksel Türk Mimarisinin 1940 Sonrası Çağdaş Türk Resmine Yansımaları, (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi), Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara (Türkiye). Özkul, K., "Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri", International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies, 2/2020, (3), 56-81.
- Dıranat, S., (2015) Mimarlıkta Sembolizm ve Simgesel Anlam, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı, İstanbul (Türkiye).
- Eğirli, A. T., A. K., Nazılı, "Kültürün Koruyucu Gücü: Kültürel Semboller", Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, 2018, (2), ss. 56-74.

- Ekinci, E., (2019) Geleneksel Mardin Evlerinin Kapı Tokmakları ve Halkaları, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Bilim Dalı, Diyarbakır (Türkiye).
- Ergun, P., (2004). Türk Kültüründe Ağaç Kültü, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları İncelemeler Dizisi, Ankara.
- Ertunç, Ç. Ö., “Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat”, Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 3/2016, (5), 114-131.
- Göğebakan, Y., “Karakteristik Bir Değer Olan Geleneksel Türk Evi'nin Oluşumunu Belirleyen Unsurlar ve Bu Evlerin Genel Özellikleri”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 1/2015, (1), ss. 41-55.
- Gül, Y., “Kapıda Kim Var (Anadolu Kapı Tokmakları ve Çağdaş Seramik Sanatı ile Kişisel Yorumlar)”, Erzincan Dergisi, 14/2021, (1), ss. 1-14. Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Gümüştakin, N., “Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14/2011, (26), ss. 103-118.
- İskenderoğlu, L., “Malatya Evlerinin Kapı Tokmakları”, Journal of Art and Human, 1/2009, (1), ss. 1309-7156.
- Kara, Gönen. G., (2011) Kayseri Anadolu Selçuklu Dönemi Taç Kapıları, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Kayseri (Türkiye).
- Kurt, K., (2012) Anadolu Selçuklu Çinilerinde Hayvan figürlerinin Farklı bir Yaklaşımla Seramik Yüzeylerinde Değerlendirilmesi, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İzmir (Türkiye).
- Mülayim, S., (1982). Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 503, Sanat Eserleri Dizisi: 1 Ankara.
- Negir, Y. E., (2017) 20. Yüzyıl Resminde Bitkisel Motiflerin Estetiksel Bağlam ve Plastik Açından İrdelenmesi (Sanatta yeterlilik eser metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı, İstanbul (Türkiye).
- Onbaşıoğlu, A., (2022) İslamiyet Öncesi Türk Kültüründe Hayvansal Motifler ve Türkiye Selçuklu Mimarisine Yansıması, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Kayseri (Türkiye).
- Oyman, N. R., “Bazi Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi”, Arış Dergisi, 2019, (14), ss. 4-22.
- Özkul, K., “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri”, International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies, 2/2020, (3), ss. 56-81.
- Saz, S. (2021). Anadolu’da Türk Sanat ve Mimarisinde Rehberlerin Karşılaştıkları Hayvan Figürleri ve Mitolojik Arka Planı. Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi, 6(1), ss. 34.
- Tecir, E. T., “Çift Başlı Kartal Motifinin Sembolik Anlamları ve Tekstillerde Kullanımı”, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 17/2024, (46), 951-969.
- Türkmen, E.. “Süleymanname'nin Cilt Tezyinatında Keşfedilen Benzersiz Rûmî Motifi”, Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi, 2/2021, (3), ss. 26-55.
- Yıldız, N., L., Mercin., “Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Yer Alan Motiflerin Sofra Seramiği Yüzey Tasarımlarına Yansımasının İncelenmesi”, İmü Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 9/2023, (1), ss. 175-196.
- Yılmaz, Ş., (2022) Türk Kültüründe Bitki Sembolizmi ve Resim Sanatına Yansıması, (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Sanat Dalı, Konya (Türkiye).
- Yücel, Ç., İ., Baytak., “Silvan’ın Tarihi Yapıları ve Üzerlerindeki Bazı Figürler”, Silvan, 2021, ss. 189.

Resimler Kaynakçası

- Resim 1: Akdağlı, S., (2017) Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi, (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum (Türkiye).
- Resim 2: Özkul, K., "Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri", International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies, 2/2020, (3), ss. 56-81.
- Resim 3: Özkul, K., "Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri", International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies, 2/2020, (3), ss. 56-81.
- Resim 4: Özkul, K., "Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri", International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies, 2/2020, (3), ss. 56-81.
- Resim 5: Özkul, K., "Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri", International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies, 2/2020, (3), ss. 56-81.
- Resim 6: Çalış, E., "Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi'nde Bulunan Kapıların Tamamlayıcı Metal Öğelerden Örnekler", Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9/2020, (1), ss. 44-57.
- Resim 7: Gül, Y., "Kapıda Kim Var (Anadolu Kapı Tokmakları ve Çağdaş Seramik Sanatı ile Kişisel Yorumlar)", Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14/2021, (1), ss.1-14.
- Resim 8: İskenderoğlu, L., "Malatya Evlerinin Kapı Tokmakları", Journal of Art and Human, 1/2009, (1), ss. 1309-7156.
- Resim 9: Ekinci, E., (2019), Geleneksel Mardin Evlerinin Kapı Tokmakları ve Halkaları, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Bilim Dalı, Diyarbakır (Türkiye).
- Resim 10: <https://depositphotos.com/tr/photo/door-knocker-in-the-shape-of-a-hand-110632974.html> (Erişim tarihi: 10.06.2025).
- Resim 11: Çalış, E., "Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi'nde Bulunan Kapıların Tamamlayıcı Metal Öğelerden Örnekler", Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9/2020, (1), ss. 44-57.
- Resim 12: Ertunç, Ç. Ö., "Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat", Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 3/2016, (5), ss. 114-131.
- Resim 13: Ertunç, Ç. Ö., "Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat", Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 3/2016, (5), ss.114-131.
- Resim 14: Özbenim, N. M., (2021) Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi'nin Rumi Motiflerinin Yorumlanarak Tezhip Sanatında Uygulanması (Eser Metni), (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Geleneksel TÜRK Sanatları Programı, İstanbul (Türkiye).
- Resim 15: Yıldız, N. L., "Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Yer Alan Motiflerin Sofra Seramiği Yüzey Tasarımlarına Yansımasının İncelenmesi", Medeniyet Sanat Dergisi, 9/2023, (1), ss. 175-196.
- Resim 16: Yariş, S., "Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Taş Figürler", Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9/2020, (2), ss. 170-186.
- Resim 17: Yariş, S., "Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Taş Figürler", Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9/2020, (2), ss. 170-186.
- Resim 18: Onbaşıoğlu, A., (2022) İslamiyet Öncesi Türk Kültüründe Hayvansal Motifler ve Türkiye Selçuklu Mimarisine Yansıması, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Kayseri (Türkiye).

Resim 19: Onbaşıoğlu, A., (2022) İslamiyet Öncesi Türk Kültüründe Hayvansal Motifler ve Türkiye Selçuklu Mimarisine Yansıması, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Kayseri (Türkiye).

Resim 20: Ilden, S., “Türk İkonografisinde Kartal Motifi”, Problems of Engineering Graphic And Professional Education, Scientific Pedagogical Journal, 2012, (15), ss. 42-53.

Resim 21: Ilden, S., “Türk İkonografisinde Kartal Motifi”, Problems of Engineering Graphic And Professional Education, Scientific Pedagogical Journal, 2012, (15), ss. 42-53.

Resim 22: Dündar, M., R., Emekli, E., Şener, “Anadolu’daki Tıbbın Doğuşu, Dünyadaki İlk Tıp Okulu Olarak: Gevher Nesibe Tıp Medresesi ve Darüşşifası”, Bilimname, 2019, (39), ss. 79-103.

Resim 23: Çerçive, E., (2017) Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Kullanılan Bitkisel ve Geometrik Motiflerin (Hayat Ağacı ve Yıldız Motifi) Haliya Yansıması, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta (Türkiye).

Resim 24: Çerçive, E., (2017) Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Kullanılan Bitkisel ve Geometrik Motiflerin (Hayat Ağacı ve Yıldız Motifi) Haliya Yansıması, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta (Türkiye).

Resim 25: Özbenim, N. M., (2021) Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi’nin Rumi Motiflerinin Yorumlanarak Tezhip Sanatında Uygulanması, (Eser Metni) (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Geleneksel Türk Sanatları Programı, İstanbul (Türkiye).

Resim 26: Çerçive, E., (2017) Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Kullanılan Bitkisel ve Geometrik Motiflerin (Hayat Ağacı ve Yıldız Motifi) Haliya 84 Yansıması, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta (Türkiye).

Resim 27: Duran, R., “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış1”, Akdeniz Sanat, 2019, (13), ss. 679-698.

Resim 28: Duran, R., “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış1”, Akdeniz Sanat, 2019, (13), ss. 679-698.

SOSYOKÜLTÜREL YAPININ SANATÇI ESERLERİ ÜZERİNDE ŞEKİLLENMESİ

Nihat LEVENT¹

Yeşim AYDOĞAN²

Özet

Sanatçının eserlerinde, doğayla kurduğu derin bağ, kullandığı imgeler aracılığıyla dikkat çekici bir biçimde tuvale yansımaktadır. Ağaç ve yuva kavramları üzerinden şekillenen bu anlatım, yalnızca sanatsal bir ifade olmakla kalmaz, aynı zamanda güçlü bir ekolojik duyarlılığı da temsil eder. Eserlerdeki renk ve dokular, doğanın farklı yönlerini duygu yüklü bir anlatım diliyle yansıtarak, sanatçının çevresel sorunlara karşı geliştirdiği kişisel yaklaşımı belirgin bir şekilde ortaya koyar. Özellikle yapay kuş yuvaları ile doğal denge arasındaki kırılma üzerinden oluşturulan simgesel anlatım, izleyicide doğaya karşı bir farkındalık geliştirme amacı taşımaktadır. Sanatçının yorumlarında, doğa parçalarının sadece yapısal çağrışımlar sunmakla kalmayıp, kültürel birer değer olarak da içselleştirildiği açıkça görülmektedir. Bu durum, sanatçının çevresiyle kurduğu ilişkinin, eserlerindeki estetik arayışlara nasıl yön verdiğini ortaya koymaktadır. Sanatın yalnızca bir ifade aracı olmanın ötesinde, bir farkındalık oluşturma çabası olduğu fikri, araştırma sürecinde daha da belirginleşmiş ve güç kazanmıştır. Elde edilen bulgular, sanatçının eserlerinde kişisel deneyimlerin, duyuşsal bağların ve kültürel belleğin ilişkilendirildiğini göstermektedir. Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması yaklaşımı ile yapılandırılmış ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniği temel alınarak gerçekleştirilmiştir.

Anahtar kelime: Resim sanatı, Resimde ağaç, Kuş yuvası, Figüratif anlatım, Simge.

SHAPING SOCIO-CULTURAL STRUCTURE ON ARTIST'S WORKS

Abstract

The connection that the artist has established with nature in his works is reflected to the canvas by drawing attention through the images he uses in his works. This expression, shaped through the concepts of trees and nests, is not only artistic, but also a representation of ecological sensitivity. The colors and textures in the works reflect different aspects of nature with an emotional narrative language and reveal the personal approach the artist has developed towards environmental problems. In particular, the symbolic expression created through the Decoupling between artificial bird nests and the natural balance has the purpose of developing an awareness of nature. In the artist's interpretations, it is seen that nature parts are internalized as cultural values other than structural connotations. This situation reveals how the relationship established by the artist with his environment guides the aesthetic searches in his works. The idea that art is an effort to create awareness other than being an artistic means of expression has gained strength in the research process. The findings obtained show that personal experiences, sensory connections and cultural memory are correlated in the artist's works. The research was conducted on the basis of structured and semi-structured interview technique with case study approach, one of the qualitative research methods.

Key words: Painting art, Tree in painting, Bird's nest, Figurative expression, Icon.

¹ Sorumlu Yazar E-Posta: nihatlavent@gmail.com.

² İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, yeşim.aydogan@inonu.edu.tr, ORCID: 0000 0001 5952 9396, DOI: 10.22252/ijca.1710460.

1. Giriş

Sanat, bireyin duygu ve düşüncelerini iki boyutlu düzleme aktardığı estetik bir ifade biçimi olarak, tarihsel süreç içerisinde farklı biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Mağara resimlerinden günümüz çağdaş sanatına kadar uzanan bu yolculuk, dönemsel ihtiyaçlara ve toplumsal yapıların evrimine paralel olarak biçimsel dönüşümler geçirmiştir (Barrett, 2019: 42). Türk resim sanatı da bu değişimden payını alarak, zaman içinde çağdaş yönelimlerle şekillenmiş ve özgün anlatım biçimleriyle gelişmiştir (Gür, 2019: 27).

Resim sanatının temelinde yer alan dokusal yapı, doğadaki nesnelerin yüzeysel etkilerini sanat yoluyla algılamayı mümkün kılar. Görme ve dokunma duyusuna hitap eden bu unsur, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda anlatımsal bir niteliğe sahiptir (Turani, 1993: 55). Doğal dokuların sanat eserlerine aktarımı hem estetik bir zemin oluşturur hem de sanatçının doğaya yönelik bakış açısını görünür kılar (Çağlarca, 1999: 33). Doğanın çeşitli yapısal özelliklerini taşıyan dokular, örneğin, volkanik kütleler ya da kurak tarlalar, izleyiciye coğrafyanın karakteristik özellikleri hakkında bilgi sunar (Kalmık, 1964: 61). Sanatçının bu dokular üzerinden geliştirdiği anlatım dili, izleyicide yalnızca görsel değil, aynı zamanda hissel bir algı da uyandırır.

Kompozisyonun yapıtaşları olan koordinasyon, eser içerisindeki denge ve vurgu unsurlarının düzenlenmesinde belirleyici bir rol oynar (Özmen, 2020: 9-40). Her bir parça, bütünün anlamını pekiştiren özgün bir işlev üstlenir, bir araya geldiklerinde ise hem düşünsel hem de biçimsel açıdan uyumlu ve tutarlı bir yapı meydana getirirler (Johnson, 2015: 41; Rideal, 2015: 122). Sanatın toplumsal ve kültürel bağlamı göz önüne alındığında, sosyokültürel yapının sanatçı üzerindeki etkisini anlamak kaçınılmazdır. Kültürün bireyde oluşturduğu düşünsel kalıplar, sanatın ifade biçimlerini yönlendirir. Bu nedenle sosyokültürel yapı yalnızca geçmişin değil, güncel gerçekliğin de taşıyıcısıdır (Güzel, 2019a: 97). Kültür kavramının davranış kalıpları kadar düşünsel yönünün de vurgulanması, birey-toplum etkileşimini anlamada kritik bir rol oynamaktadır (Meriç, 1998: 87). Avrupalı kökenli olan "kültür" sözcüğü, farklı toplumlarda çeşitli anlamlar kazanmış, tarih boyunca evrilerek bugünkü çok boyutlu yapısına ulaşmıştır (Aslantürk, 1999: 195). Toplumun örgütlenme biçimiyle ilişkili olarak tanımlanan kültür, bireyin yaşadığı çevreyle olan ilişkisini şekillendirmekte, kolektif yaşamın düzenini oluşturmaktadır (Erkal, 1992: 38). Kültürün belirsizliği üzerine geliştirilen yaklaşımlar, düşünce ile davranış arasındaki ayrımı ortaya koyarak, sosyokültürel yapının anlaşılmasında yeni perspektifler sunmuştur (Özakpınar, 1999: 12). Bu iki düzlem arasında kurulan fark, özellikle sosyolojik açıdan önemli bir teorik temel oluşturur. Bununla birlikte, kültürün yalnızca bireysel tutumlara indirgenmemesi gerektiği de vurgulanmalıdır (Namenvirth, 1987: 7-12). Kızılçelik, sosyokültürel yapının kavramsal çerçevesini ele alırken, kültürel gerçekliklerin tarihsel sürekliliği ile sosyal gerçekliklerin güncel dinamikleri arasındaki ayrımın önemine dikkat çeker. Yazar, bu iki boyutu birbirinden ayırarak derinlemesine bir analiz sunmuş; kültürel yapının anlam ve değerlerle, sosyal yapının ise etkileşim ve işleyişle şekillendiğini belirtmiştir (Kızılçelik, 1991: 30). Bilgiseven ise bu ayrımı mikro süreçler üzerinden çözümleyerek, sosyal ve kültürel olgular arasındaki ilişkiyi daha detaylı biçimde değerlendirmiştir (Bilgiseven, 1982: 110).

Sanatçının doğaya ilişkin duyarlılığı ve bu duyarlılığın sanat aracılığıyla dışa vurumu, kültürel bilincin inşasında önemli bir rol üstlenmektedir. Sanat eğitiminin her düzeyde doğa temelli bilinçle desteklenmesi, bu sürecin sürdürülebilirliği açısından önem taşır. "Sosyokültürel Yapının Sanatçı Eserleri Üzerinde Şekillenmesi" başlığıyla ele alınan bu çalışmada, sanatçının kavramsal yaklaşımı, doğaya dair estetik ve düşünsel yansımalarla birlikte değerlendirilmiş olup, bu yaklaşımın nitel durum çalışması yöntemine dayalı bir araştırma çerçevesinde anlamlandırılması hedeflenmiştir. Katılımcı ve araştırmacı arasındaki etkileşim, veri toplama sürecinin güvenilirliğini artıran önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Atık nesnelerin doğaya ve insan yaşamına verdiği zarar, günümüzde ciddi bir çevresel tehdit olarak öne çıkmakta ve bu durum, kültürel duyarlılığın da zayıflamasına neden olmaktadır. Sanat eğitimi almış bireylerin çevre sorunlarına karşı geliştireceği farkındalık, yalnızca bireysel bir sorumluluk değil, aynı zamanda sosyokültürel değişimi tetikleyebilecek güçlü bir araçtır. Ancak son yıllarda, doğaya ve doğadaki unsurlara karşı ilginin azalması, sanatın bu alandaki etkisini sınırlı kılmıştır. Sanatsal üretimlerin çevre bilinci kazandırma konusundaki katkısı, özellikle resim sanatında yeterince belirgin değildir. Bu bağlamda yürütülen çalışmalarda, ağaç ve yuva gibi doğaya özgü kavramların sanatsal biçimlerle ilişkilendirilmesi hem çevresel duyarlılığın gelişmesine hem de sosyokültürel yapının şekillenmesine katkı sunabilir. Bu çalışmada, resim bölümü öğrencisi bir katılımcının eserleri üzerinden yürütülen değerlendirme ile sanatın çevreye dair mesajlarının nasıl yorumlandığı ve toplumsal farkındalık oluşturma gücü incelenmektedir. Sanatçının eserlerini izleyiciye aktarım biçimi, eserin sunumu ve ardından yapılan değerlendirme süreci bu bağlamda önemli birer göstergedir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü'nde lisansüstü eğitim alan bir öğrencinin sanat üretim sürecinde sosyokültürel yapının etkilerini derinlemesine incelemektir. Bu sayede, sanatçının eserlerine yansıyan toplumsal ve kültürel dinamikler daha net bir şekilde ortaya konulabilecektir. Çalışmada, katılımcının sanat anlayışını biçimlendiren toplumsal ve kültürel faktörler ile bu unsurların doğa bilinciyle olan ilişkisi incelenmektedir. Teknolojik gelişmelerin hız kazandığı ve çevre sorunlarının gündemde olduğu günümüzde, bireyin doğayla kurduğu ilişkinin sanata nasıl yansıdığı önemli bir araştırma konusudur. Bu bağlamda çalışma, sanatçının doğaya karşı geliştirdiği duyarlılığın, kültürel yapıyla nasıl birleştiğini ve bu bütünleşmenin eserlerine nasıl yansıdığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Ayrıca, araştırmanın sanat eğitimi alanında yürütülecek gelecek çalışmalara katkı sunması ve doğa bilincinin sanatsal gelişimdeki rolüne dikkat çekmesi amaçlanmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Doğal varlıkların muhafazası, insanlık için hayati bir sorumluluk teşkil etmekte olup, bu sorumluluğun yerine getirilebilmesi, söz konusu değerlerin ne denli paha biçilmez olduğunun kavranmasına bağlıdır. Bu idrakin tesis edilmesi ise yalnızca bireylerin eğitim yoluyla bilinçlendirilmesiyle olanaklıdır. Günümüzde bu konu, insanlığın ortak sorumluluğu olarak kabul edildiğinden, bireylerin özellikle üzerinde durması gereken bir meseledir ve Avrupa kıtasında bu alanda uzun yıllara dayanan çalışmalar yürütülmüştür. Bu çerçevede, doğa duyarlılığının edinilmesi, sanat eğitimiyle bütünleştiğinde önemli bir inceleme alanı meydana getirmektedir. Bu çalışma, resim eğitimi alan öğrencilerin sosyokültürel çevreleriyle etkileşimlerinin ve doğaya yönelik bilinç düzeylerindeki artışın incelenmesini amaçlamaktadır. Söz konusu bilincin sanat aracılığıyla nasıl bir yapıya büründüğü ve öğrencilerin sanatsal ürünlerine ne şekilde yansıdığı çözümlemek istenmektedir. Netice itibarıyla, doğa bilinci geliştirme süreci, sanatsal yaratım sürecinde özgün düşüncelerin ortaya çıkmasına önemli bir katkı sunmaktadır. Bu doğrultuda bu araştırma, alandaki mevcut bilgi eksikliğini gidermeyi ve sanat eğitimi sahasında doğa bilinci kazandırma metotlarını zenginleştirmeyi hedeflemektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü'nde 2021-2022 akademik yılı güz döneminde öğrenim gören ikinci sınıf öğrencisi Mutlu ile gerçekleştirilen iki mülakat ve bu süreçteki gözlemlerle sınırlandırılmıştır. Elde edilen veriler, yalnızca bu özel öğrencinin katılımıyla şekillenmiştir. Araştırma süreci, Darende ilçesinin Ayvalık Köyü Mezrası'nda yapılan bu iki görüşme ve konuyla ilgili mevcut literatürün incelenmesi çerçevesinde yürütülmüştür. Katılımcının tamamen gönüllülük prensibiyle çalışmaya dahil olması ve odak katılımcı seçiminde çeşitliliğin amaçlanmasına rağmen, ulaşılan sonuçlar yalnızca bu tekil katılımcının deneyimleri ve perspektifiyle sınırlıdır. Ek olarak, veri toplama metodu olarak sadece mülakat kayıtları ve literatür taraması kullanılmıştır ki bu durum, araştırma bulgularının daha geniş bir popülasyona genellenebilirliğini önemli ölçüde kısıtlamaktadır.

1.5. Yöntem

Bu kısımda, araştırmanın temelini oluşturan metodolojik çerçeve detaylandırılmaktadır. Bu bağlamda, öncelikle benimsenen araştırma modeli ve çalışmanın yürütüldüğü ortam açıklanacak, ardından araştırmaya dâhil olan katılımcılar ve araştırmacının bu süreçteki rolü irdelenecektir. Takip eden bölümlerde ise araştırmanın aşamaları, veri toplama sürecinde kullanılan araçlar, elde edilen verilerin analiz yöntemi ve çalışmanın geçerlik ve güvenilirliğini temin etmek üzere izlenen adımlar ayrıntılı bir şekilde sunulacaktır.

1.5.1. Nitel Araştırma Yaklaşımı

Bir araştırma yaklaşımının belirlenmesinde, araştırma modeli ve yöntemlerinin yanı sıra, araştırmacının temel bakış açısı, kişisel deneyimleri ve çalışmanın hedef kitleleri önemli rol oynar. Bu çalışmada, araştırma sorusunun doğası gereği, yani bir olayın veya durumun nasıl gerçekleştiğine dair derinlemesine yanıt arayışında olunması sebebiyle nitel araştırma yaklaşımının benimsendiği söylenebilir. Çünkü nitel araştırma yaklaşımı, olgusal gerçekliğin dışsal ve nesnel bir şekilde gözlemlenebilir, ölçülebilir olduğu yönündeki anlayışın aksine, gerçeğin sosyal etkileşimler sonucunda oluştuğu ve bu nedenle tek bir mutlak gerçeklik yerine çeşitli yorumların ve bakış açılarının var olabileceği fikrine dayanır. Nitel araştırmanın temelinde, katılımcıların perspektifinden olayları ve durumları anlayabilme çabası yatar. Bu bağlamda, nitel araştırma yaklaşımının bu araştırmada sanat eğitiminin uygulama biçimlerini katılımcıların bakış açısıyla değerlendirme ve onlarla iş birliği içinde ortaya koyma amacına uygun olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, durum araştırmacılarının genellikle dünyayı keşfetme motivasyonu ile nitel araştırma yöntemlerini tercih ettikleri düşünüldüğünde, bu araştırmayı yürüten kişinin de dâhil olduğu öğretme-öğrenme sürecini derinlemesine anlama arzusunun, araştırmacıyı nitel araştırma yaklaşımına yönelttiği söylenebilir.

1.5.2. Araştırma Modeli

Durum çalışması, kökenleri sosyoloji ve antropoloji disiplinlerine uzanan bir araştırma metodolojisidir. Bu yöntemin bilimsel dayanakları, Bronislaw Malinowski ve Frederic Le Play gibi önemli düşünürlere atfedilmektedir. Nitel araştırma yöntemleri arasında yer alan durum çalışması, özellikle eğitim alanındaki araştırmalarda sıklıkla tercih edilen bir araştırma desendir (Creswell, 2014: 21-39). Bu yaklaşım, araştırma sürecinde temel olarak “nasıl” ve “neden” sorularına yanıt aramayı hedefler. Bu tür araştırmalar, gündelik yaşamdan bir olayın kendi doğal akışında ayrıntılı incelenmesine imkân tanır. Özellikle incelenen durumun sınırları tam belirgin olmadığında, bu yöntem oldukça yerinde bir seçim olur. Durum çalışması yaklaşımında, veri toplama aşamasında elde edilen ilk bulgular ışığında araştırma deseni üzerinde yeniden değerlendirmeler yapmak mümkündür. Bu metot, sıra dışı bir vakayı ele alabileceği gibi, olağan bir durumu da detaylı bir şekilde inceleyebilir.

Tek bir durumun derinlemesine incelenmesi, oldukça kapsamlı ve ayrıntılı bir çözümleme gerektiren bir yaklaşımdır ve kendi içinde çok katmanlı tek durum analizi ve bütünleştirilmiş tek durum analizi şeklinde iki farklı türe ayrılmaktadır (Eczacıbaşı, 1997: 567-568). Bu araştırmada, tek durum çalışması modeli benimsenerek, sosyokültürel yapının sanatçı eserlerinin oluşumundaki etkili unsurlar detaylı bir biçimde incelenmiş ve bu durumların nedenleri belirlenerek kapsamlı bir değerlendirme yapılmıştır. Araştırma kapsamında, odak noktası yalnızca tek bir birey ve tek bir özel durum olmuştur.

1.5.3. Araştırma Ortamı ve Seçimi

Araştırmanın gerçekleştirileceği ortam, katılımcının herhangi bir olumsuzlukla karşılaşmaması amacıyla sakin ve özel bir mekân olarak belirlenmiştir. Araştırmacı, çalışma konusunu netleştirdikten sonra, görüşmelerin daha konforlu ve üretken bir şekilde gerçekleştirilebileceği düşüncesiyle bu ortamı tercih etmiştir. Söz konusu ortam, Malatya ili sınırları içerisinde, 15 Ekim 2021 ile 3 Kasım 2021 tarihleri arasında Darende ilçesine bağlı Ayvalık köyünde, kırsal bir arazi veya mezra benzeri bir alanda seçilmiştir. Görüşmeler, gözlemler, ses kayıtları, video çekimleri ve doküman toplama yöntemleriyle desteklenerek yürütülmüştür. Araştırma konusuna kesin olarak karar verildikten sonra, görüşmelerin verimliliğini artırmak amacıyla katılımcının araştırmacı tarafından tanınıyor olmasına ve kolayca ulaşılabilir bir konumda bulunmasına özen gösterilmiştir. Görüşmeler, katılımcı üzerinde herhangi bir olumsuz etki yaratmayacak şekilde, iki haftalık aralıklarla planlanmıştır. Ekim ve Kasım 2021 tarihleri içerisinde gerçekleştirilen bu görüşmelerde, telefon aracılığıyla ses kaydı alınmış ve video çekimleri yapılmıştır.

1.5.4. Araştırmanın Katılımcıları ve Sanat Eğitimi Rolü

Bu araştırmanın katılımcıları, Malatya'da ikamet eden ve araştırmacıyla doğrudan diyalog kuran iki kişilik bir grubu oluşturmaktadır. Bu araştırmayı yürüten kişi, 2021 yılında Güzel Sanatlar Fakültesi'nde lisans derecesini almış olup, aynı alanda lisansüstü eğitimine devam etmektedir. Lisans ve lisansüstü öğrenimi sürecinde, Bilimsel Araştırma Teknikleri (BAT) dersleri kapsamında durum çalışması metodolojisi üzerine kapsamlı bir eğitim almaktadır. Eğitim süresince, pedagojik becerilerin geliştirilmesi ve yetkinlik kazanılması amacıyla çeşitli pilot durum araştırmaları yürütülmekte, bununla birlikte bireysel mülakatlar gerçekleştirilmekte, veri toplama süreçleri deneyimlenmekte, gözlemler yapılmakta ve elde edilen bulgular yorumlanarak lisansüstü öğrenimine katkı sağlanmaktadır.

1.5.5. Araştırmacının Nitel Araştırma Yetkinliği

Araştırmacı, farklı araştırma yaklaşımlarıyla ilk kez lisansüstü öğrenimi sırasında, 2021 yılında tanışmıştır. Bu dönemde aldığı Bilimsel Araştırma Teknikleri (BAT) dersi aracılığıyla çeşitli araştırma yöntemleri hakkında temel bilgiler edinmeye başlamıştır. Lisansüstü eğitimi sürecinde de Araştırma Teknikleri dersi kapsamında, araştırma yöntemlerine dair bilgi birikimini derinleştirmeye devam etmektedir. Araştırmacının nitel araştırma yöntemleri konusundaki öğrenimi, ağırlıklı olarak bu ders süreçlerine dayanmaktadır. Bu kapsamda, güz yarıyılında Nitel Araştırma Yöntemleri adlı bir ders olarak teorik ve pratik düzeyde bu alanda bir eğitim sürecinden geçmiştir. Ek olarak, araştırmacı nitel araştırma yöntemleri üzerine gerçekleştirilen çeşitli seminer ve çalıştaylara katılarak, nitel veri analizi ve bu alanda kullanılan yazılımlar hakkında da bilgi sahibi olmuştur.

1.5.6. Araştırmacının Araştırma Konusuyla İlgisi ve Deneyimi

Nitel araştırmaların doğası gereği, araştırmacının sürece kendi içten ve yalın haliyle katılması, çalışmanın nasıl şekillendiğine dair samimi bir anlatım sunması büyük önem taşır. Bu bağlamda, araştırma sürecine dair detaylar doğrudan araştırmacının kendi ifadeleriyle aşağıda aktarılmıştır. Çalışma konusunu belirleme aşaması, her araştırmacı için kendine özgü zorlukları içerir. Benim için de bu süreç farklı işlemedi. Ancak gerek

lisans öncesi eğitimimden itibaren gerekse lisans ve lisansüstü öğrenimim boyunca zihnimi en çok meşgul eden ve derin bir ilgi duyduğum alanlardan biri doğa olgusu olmuştur. Akademik hayatımın başlangıcı olan lisans eğitimim esnasında, yaşadığım çevrenin doğal güzellikleriyle iç içe olması sebebiyle doğa temalı pek çok sanatsal üretimde bulundum. Bu süreçte çeşitli coğrafyalarda, görsel açıdan zengin doğal alanları ziyaret etme ve yakından tanıma fırsatı elde ettim. Lisans öğrenimim sırasında katıldığım atölye derslerinde gerçekleştirdiğim sanatsal uygulamalarda da ağırlıklı olarak doğa unsurlarını merkeze alan çalışmalara yöneldim. Bu dönemde özellikle doğal formlar ve kavramlar, ürettiğim resimlerin temel yapı taşlarını oluşturdu. Lisansüstü eğitimimin ilk aşaması olan lisansüstü sürecinde ise bu derin ilgim varlığını sürdürdü ve yine doğayla ilişkili peyzaj öğelerinin yer aldığı kompozisyonlarla sanatsal pratiğime devam ettim.

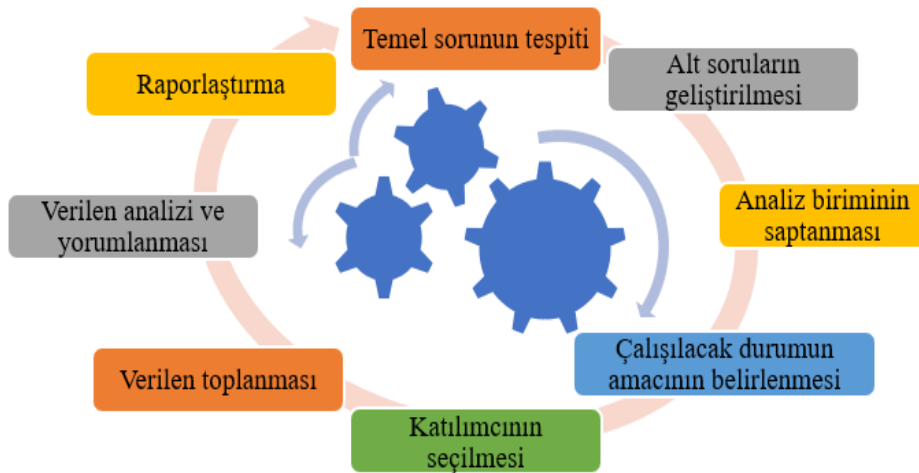
Yapılan analizler sonucunda, doğaya olan ilgimin lisans öğrenimimden itibaren kesintisiz bir şekilde devam etmesi ve lisansüstü sürecinde daha da belirginleşmesi, bu çalışmanın konusunun şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Doğaya ait unsurlar aracılığıyla anlamlı mesajlar iletme arzumu, bu araştırmanın temel motivasyon kaynağını teşkil etmiştir.

1.6. Durum Çalışması Planı

Durum çalışması metodolojisini benimseyen bir araştırmacının, araştırma modelini kesinleştirmeden önce bu yöntemle ilişkin gerekli ön hazırlıkları tamamlamış olması beklenir. Genel olarak görgül araştırmalar, açık veya kapalı sistemlere dayalı araştırma modelleri üzerine inşa edilir. Araştırma modeli, araştırma sorularını, veri toplama sürecini ve elde edilen sonuçları tutarlı ve mantıksal bir bütünlük içinde yapılandıran bir çerçeve olarak tanımlanabilir. Bu yapı, araştırmacının süreci başlangıç noktasından nihai aşamaya kadar sistematik bir şekilde yönetmesine olanak tanıyan bir yol haritası işlevi görür.

Durum çalışması tasarımı sıkça başvurulan ve Yin'in modelinden esinlenerek geliştirilen sekiz aşamalı sistematik bir yaklaşım, sadece durum çalışmalarında değil, diğer görgül araştırmalarda da uygulanabilir bir metottur. Bu çalışmada ise durum çalışmasının temel niteliklerine uygun olarak araştırmacı, araştırma sürecine herhangi bir dışsal müdahalede bulunmamıştır. Gözlem ve veri toplama aşaması, doğal akışı içerisinde, herhangi bir yönlendirme olmaksızın gerçekleştirilmiştir.

Durum Çalışmasının Aşamaları;



Şekil 1.1: Durum çalışmasının aşamaları.

1.6.1. Veri Toplama Araçları, Veri Toplama Süreci ve Veri Analizi

Bu araştırma çerçevesinde kullanılan veri toplama yöntemleri, yarı yapılandırılmış mülakat soruları, yapılandırılmamış gözlem ve ses ile görüntü kayıtları olmak üzere üç ana başlık altında sınıflandırılabilir. Bu bölümde öncelikle elde edilen verilerin yazıya dökülme süreci açıklanacak, ardından ise bu verilerin nasıl analiz edildiğine dair detaylara yer verilecektir. Nitel araştırmalarda yaygın olarak tercih edilen yarı yapılandırılmış mülakatlar, ilk bakışta uygulaması basit gibi görünse de aslında yüksek seviyede uzmanlık, hassasiyet, öngörü yeteneği, dikkat, çıkarım yapabilme becerisi ve algısal farkındalık gerektiren çok yönlü bir veri toplama aracıdır.

Bununla birlikte, nitel araştırmalarda önemli bir yere sahip olan yapılandırılmamış gözlem, genellikle araştırmacının aktif gözlemci rolünü üstlendiği doğal ortamlarda gerçekleştirilmektedir. Gerçekleştirilen mülakat ve gözlemlerin transkripsiyonları tamamlandıktan sonra elde edilen bulgular, tematik analiz metodu aracılığıyla incelenmiştir. Veri analiz sürecinin ilk evresini transkripsiyon işlemleri oluşturmuş, ardından yapılandırılmamış gözlemler, yarı yapılandırılmış mülakatlar, araştırmacı günlüğü ve katılımcıya ait kişisel bilgi formu değerlendirilerek analiz süreci nihayete erdirilmiştir.

1.6.2. Veri Toplama Süreci

Bu araştırma, nitel araştırma deseni olan durum çalışması metoduyla yürütülmüştür. Veri toplama aşamasında, belirlenen katılımcıyla yapılan derinlemesine mülakatlar, katılımcının sanatsal çalışmaları ve kaydedilen görsel-işitsel materyaller temel veri kaynaklarıdır. En nitelikli verilere doğrudan, yüz yüze görüşmelerle ulaşılmıştır. Bu görüşmelerde katılımcının davranışları gözlemlenmiş ve ses ile görüntü kaydı alınarak ilk veri seti oluşturulmuştur. Elde edilen veriler yazıya dökülmüş ve ilk analizlere göre ikinci görüşme soruları hazırlanmıştır. İlk görüşme analiziyle oluşturulan bu sorularla ikinci görüşme yapılmıştır. Her iki görüşme verisi tematik analizle kategorize edilmiştir. Analizle niteliksel bilgi çıktıları oluşturulmuş ve sistematik bir bilgi arşivi hazırlanmıştır. Bulgular, temel tez bölümlerine göre düzenlenmiştir. Son aşamada veriler, bulgular, sonuçlar, tartışma ve önerilerle değerlendirilerek araştırmanın bütünlüğü sağlanmıştır.

1.6.3. Verilerin Dökümü

Veri toplama sürecinin ardından, araştırma süresince elde edilen verilerin dökümü gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında ses ve video kayıtları, yarı yapılandırılmış görüşme soruları ile yapılandırılmamış gözlemlerden oluşan üç temel veri toplama aracı kullanılmıştır. Görüşmeler sırasında alınan ses ve video kayıtları, araştırmacı tarafından hiçbir değişiklik yapılmadan çözümlenmiş ve yazılı hâle getirilmiştir. Bunun yanı sıra görüşmeler esnasında yapılan gözlemler ile literatür taramasından elde edilen bilgiler, sistematik şekilde toplanarak analiz süreci için dosyalanmıştır.

1.6.4. Yapılandırılmamış gözlem

Araştırmanın gerçekleştirildiği doğal ortamda uygulanan yapılandırılmamış gözlemler, genellikle araştırmacının "katılımcı-gözlemci" rolünü üstlendiği süreçlerde hayata geçirilmektedir. Bu bağlamda, bu araştırmada önemli bir yer tutan video kayıtları, araştırmacının doğrudan kelimelerle ifade etmekte zorlanabileceği sözel olmayan davranışların somut bir şekilde görünür kılınmasına olanak sağlamaktadır.

Bu çalışmada yürütülen görüşmeler, telefon aracılığıyla eş zamanlı olarak video ve ses kayıtları alınarak gerçekleştirilmiştir. Süreç boyunca gözlemlere dair saha notları da düzenli bir şekilde tutulmuştur. Katılımcı ile toplamda iki görüşme yapılmış olup, bu görüşmeler katılımcının kendini güvende ve rahat hissedeceği bir ortamda, sabit bir şekilde konumlandırılmış telefon kamerası aracılığıyla kaydedilmiştir. Görüşmeler esnasında katılımcının sözlü ifadelerinin yanı sıra beden dili ve fiziksel anlatımları da dikkatle değerlendirilmiştir. Elde edilen video ve ses kayıtları, her bir görüşmenin tamamlanmasının ardından ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, dikkat çekici unsurlar not alınarak bir metin düzenleme dosyasına aktarılmıştır. Tüm kayıtlar, her bir görüşme gününe ait tarih bilgisiyle birlikte dijital ortamda arşivlenmiştir.

1.6.5. Yarı-yapılandırılmış görüşme

Araştırma sürecinde, katılımcının sadece sözlü beyanları değil, aynı zamanda bu beyanları aktarırken sergilediği duruş, el ve yüz hareketleri, duygusal vurguları ve çevresel koşullar da veri olarak kabul edilerek ayrıntılı bir şekilde kaydedilmiştir. Bu bütüncül yaklaşım, araştırma raporlarının derinlemesine analizine önemli katkılar sunmaktadır. Mülakat temel olarak sözel veri toplama metodu olarak değerlendirilse de görüşme esnasında ortaya çıkan sözel olmayan iletişim öğeleri de kıymetli veriler olarak analiz sürecine dâhil edilmiştir. Mülakat, önceden belirlenmiş bir plan dâhilinde ilerleyen, belirli bir amaca yönelik, soru ve cevap temelli ve karşılıklı etkileşime dayanan bir iletişim sürecini ifade eder.

1.6.6. Araştırmacı günlüğü

Araştırmacı günlüğü, araştırma süreci boyunca araştırmacının gerçekleştirdiği gözlemler ve edindiği deneyimlere dair düşüncelerini içten ve dürüst bir üslupla kaydettiği önemli bir veri toplama aracıdır. Bu günlükler, araştırmacının olayları ve durumları nasıl algıladığına, hangi eylemleri gerçekleştirdiğine ve gelecekteki adımlarına dair ayrıntılı notları içerir. Araştırmacı, katılımcı gözlemci rolünü üstlenerek araştırma süresince gözlemlediği tüm konulara ilişkin kişisel düşüncelerini, yorumlarını ve aktarılması gereken her türlü detayı düzenli olarak günlüğüne işler. Bu günlükler, araştırma sürecinin her aşamasını yansıtan kısa notlar, detaylı gözlemler ve merak uyandıran sorulardan oluşur. Araştırmanın tamamlanmasının ardından ise bu metinler, elde edilen diğer bulgularla birlikte kapsamlı bir analize tabi tutulur.

1 Hafta: Bilimsel Araştırma Teknikleri (BAT) dersinde durum çalışması tanıtıldı; ne olduğu, nasıl yürütüldüğü, veri toplama ve analiz yöntemleri, “nası” ve “niçin” sorularının önemi, aşamaları ve eylem araştırması ile benzerlik-farklılıkları anlatıldı.

2 Hafta: Durum çalışması için katılımcı seçimi ve kullanılacak doküman-araç-gereçler hakkında bilgi verildi.

3 Hafta: Katılımcının eser özellikleri tanınarak bir amaç belirlendi, örnekler sunuldu. Kişisel tercihle bir katılımcı seçildi ve öz bilgileri aktarıldı. Katılımcı seçiminin gerekçesi ve eserlerinin alanı-konusu belirtilerek, eserlerin sosyokültürel yapıdan etkilenmesi üzerine bir durum çalışması amacı oluşturuldu.

4 Hafta: Katılımcının uygunluğu doğrultusunda görüşme tarihi ve yeri belirlendi. Görüşme sırasında ses ve görüntü kaydı alınacağı bilgisi verilerek randevu ayarlandı.

5 Hafta: BAT dersinde amaç doğrultusunda soru hazırlama prensipleri (açık-kapalı sorular) anlatılarak soru hazırlama sürecine başlandı.

6 Hafta: Amaç belirlendi ve bu amaca yönelik soruların hazırlanmasına devam edildi.

7 Hafta: Hazırlanan 60 sorudan 44'ü seçilerek birinci görüşme soruları tamamlandı. Aynı hafta ilk görüşme yapıldı, sesli ve görüntülü kayıtlar yazıya döküldü. Ders sorumlusu öğretim üyesi ikinci görüşme sorularının hazırlanmasını istedi ve tema ayırma sürecine geçileceği belirtildi.

8 Hafta: İkinci görüşme soruları hazırlanarak görüşme tarihi ayarlandı ve görüşme tamamlandı. İlk görüşmeden iki hafta sonra ikinci görüşme de bitirilmiş oldu.

9 Hafta: İki görüşmenin verileri temalara ayrıldı ve gruplandırıldı. Elde edilen verilerin tez formatında düzenli bir bilgi dosyasına dönüştürülmesi için son aşama bilgisi verildi.

10 Hafta: Tüm bilgiler derlenerek tez formatında (giriş, özet, içindekiler, problem durumu, amaç, önem, sınırlılıklar, tanımlar vb.) nitel araştırma ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak düzenlendi. Bulgular, sonuçlar ve öneriler bölümüyle çalışma sonlandırıldı.

1.6.7. Katılımcı kişisel bilgi formu

Araştırmanın başlangıç aşamasında, çalışmaya dâhil olan bireyin ve ortaya koyduğu sanatsal ürünlerin niteliklerine dair kapsamlı bilgi edinmek amacıyla bir kişisel bilgi formu uygulanmıştır. Bu form aracılığıyla katılımcıya yöneltilen sorular vasıtasıyla, sanat eserlerini hangi bilinç düzeyiyle yarattığı, sosyokültürel çevresinin eserlerinin biçimlenmesi üzerindeki etkileri ve bu etkilerin mahiyeti detaylı bir şekilde tespit edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen veriler, katılımcının sanatsal bakış açısını ve eserleriyle arasındaki derinlemesine ilişkiyi anlamak için kritik bir öneme sahiptir.

2. Katılımcı Resimlerinin İncelenmesi



Tablo 2.1: Yuva 1, TÜYB, 70 x 70 cm, 2021, Malatya.

Katılımcı, Tablo 2.1'deki eserini oluştururken sık sık çocukluk anılarına döndüğünü ve o dönemin vazgeçilmez unsurları olan ağaçların içindeki çocuğu harekete geçirdiğini ifade etmektedir. Ağaçları resmetmesinin temelinde, masumiyeti ön plana çıkararak renkler ve kompozisyon aracılığıyla izleyiciye sunma isteği yatmaktadır. Resim yaparken hissettiği çeşitli duygular, onu bu süreci severek ve heyecanla tamamlamaya yöneltmiştir. Eserin renk analizine bakıldığında, neredeyse tüm renklerin kullanıldığı görülmektedir. Arka planı desteklemek amacıyla dokusuz, flu ve zit tonlarda renkler tercih edilmiştir. Ön plandaki mavilik ve ağaçlardaki

renklerle sıcak ve soğuk renklerin uyumunu yakalamaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Ağaçların ön kısmından yuvanın altına doğru uzanan dalların, simetriyi bozarak eseri tamamladığı düşünülmektedir. Ağaçların genelinde dokulu çizgilerin baskın olması nedeniyle, arka plandaki renk hareketlerinde sadece açık tonlar kullanılarak ön ve arka plan arasında bir denge kurulmak istendiği söylenebilir.



Tablo 2.2: Yuva 2, TÜYB, 180 x 100, 2021, Malatya.

Katılımcının, Tablo 2.2'deki yuva ile ağacı birleştirdiği kompozisyonda öncelikle ağacın biçimine, bakış açısına ve ışığın geliş yönüne özen gösterdiği fark edilmektedir. Ağaçlar, doku çalışması uygulanmış tuvallerin üzerine yerleştirilmiştir. Üçgen bir kurgu kompozisyonun denge açısından asimmetrik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Doğal ışık kullanarak daha belirgin ışık-gölge etkileri yaratmaya çalışmıştır. Yuvanın önünden aşağıya doğru inen bir dal ile birleşimi desteklemek istemiştir. Durağan bir zaman dilimi ile geçmişin hüznünü bir araya getirme çabası sezilmektedir. Açık ve koyu tonları zıt yönlerde kullanarak bir kontrast oluşturmaya çalıştığı anlaşılmaktadır.



Tablo 2.3: Yuva 3, TÜYB, 200 x 80, 2021, Malatya.

Sanatçı, Tablo 2.3'teki bu eserinde de diğer resimlerinde olduğu gibi bir eskitilmiş görünüm yaratma amacını taşımaktadır. Arka plan kurgusunda bu kez koyu tonları kullanarak, üzerinde bulunduğu ağacı açık tonlarla vurgulayarak belirgin bir kontrast oluşturmuştur. Yağlı boya tekniğiyle yapılan bu çalışmanın son aşamasında, parlaklık elde etmek amacıyla resim yağı kullanılmıştır. Sanatçı, kapalı kompozisyon ve dikdörtgen bir kurguyu tercih etmiştir. İki ayrı tuvali birleştirerek oluşturduğu bu resimde, asimmetrik bir denge gözetilmiş ve dikey ile yatay çizgileri vurgulamaya çalışmıştır. Kaynağı belirsiz bir doğal ışık kullanımıyla renkler desteklenmiştir.



Tablo 2.4: Yuva 4, TÜYB, 100 x 80 cm, 2021, Malatya.

Tablo 2.4'teki özenle kurgulanmış bu çalışma, doğanın içsel dengesi fikrinden ilham almıştır. Tuval yüzeyinde farklı malzemelerle bir ahenk oluşturulmuştur. Eserde yağlı boyanın zengin dokusu kullanılmıştır. Kendi içinde bir bütünlük taşıyan bu resim, karanlık bir doğa manzarasından alınmış bir anı yansıtmaktadır. Kompozisyon tercihi ise kapalı bir düzen üzerine kurulmuştur.



Tablo 2.5: Yuva 5, TÜYB, 80 x 80 cm, 2021, Malatya.

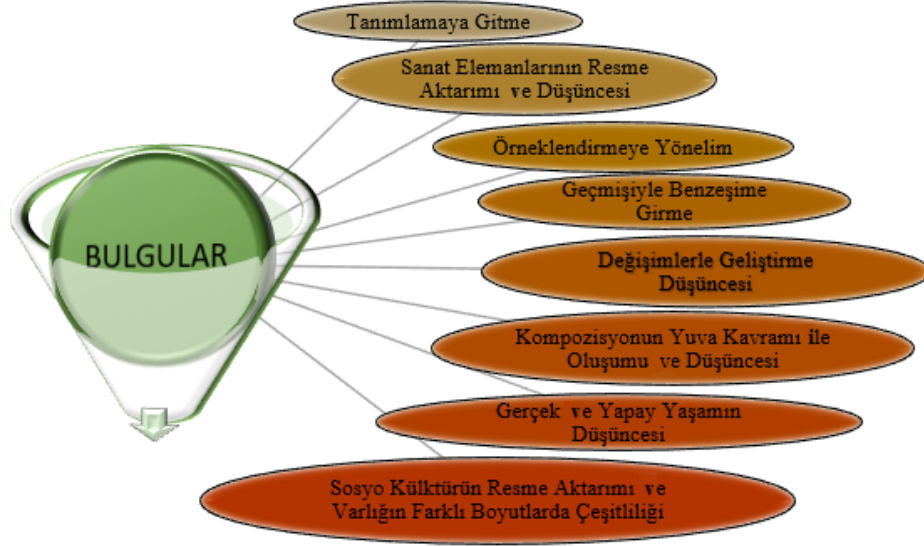
Tablo 2.5'teki bu özgün çalışma, karmaşık bir yapı ve deforme edilmiş formlar aracılığıyla bir kaos düşüncesini yansıtmaktadır. Resmin sağ tarafında konumlanan elma, yasak meyvenin sembolik anlamını taşıırken, sol tarafta mavi tonlarda farklı bir ağaç dokusuyla arka planda kalan yuva, doğanın temsil edilen yuva gibi ihmal edildiğini ve arka planda tutulduğunu vurgulamak istemektedir. Sanatçı, bu kompozisyonda insana dair bir öğe olarak elmayı seçmiştir. Dikey çizgilerin baskın olduğu bu çalışmada, açık-koyu ton ilişkisiyle elma en ön plana çıkarılmış, ağaç orta alanda yer alırken yuva en derinlikte konumlandırılmıştır. Boya katmanlarında ise eskitme tekniği uygulanmıştır.



Tablo 2.6: Yuva 6, TÜYB, 100 x 80 cm, 2021, Malatya.

Sanatçı Tablo 2.6'daki bu eserinde, hüznü ve karamsarlığın yoğun olarak hissedildiği kasvetli bir arka plan aracılığıyla duygusal bir atmosfer yaratmıştır. Tasarladığı ağaç formunu, kendine özgü dokusuyla uyumlu bir yuva ile birleştirerek, diğer yansımalarından farklı olarak oval bir biçimde resmetmiştir. Belirsiz bir ışık kaynağına rağmen, ön ve arka plan arasındaki kontrast zıt renkler vasıtasıyla belirginleştirilmiştir. Ağacın gövdesinden

itibaren gerçek ağaç dokusuna yakın bir görünüm verilmeye çalışılmış, yanlara doğru uzanan dallar ise kavak ağacını andıran dokularla işlenmiştir.



Şekil 1.2: Temaların bulgulara göre dağılım sırası.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde sunulan bulgular, araştırma sürecinde kullanılan çeşitli veri toplama araçları aracılığıyla elde edilen verilerin sistematik bir şekilde tematik analize tabi tutulması sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu araçlar arasında yapılandırılmamış gözlem, yarı yapılandırılmış görüşmeler, araştırmacı günlüğü, katılımcı günlüğü, katılımcı bilgi formu ve sanatsal üretim uygulaması yer almaktadır. Bulgular, tematik analizler neticesinde saptanan ana temaların ve bu temaları destekleyen alt temaların sunulması ve bu bulguların derinlemesine değerlendirilerek yorumlanması suretiyle oluşturulmuştur. Bu araştırmanın özelinde ise bulgular, yarı yapılandırılmış görüşmelerde araştırmacının hazırladığı sorulara verilen yanıtlar, katılımcının sanatsal çalışmaları ve katılımcı ile gerçekleştirilen röportajlar gibi veri toplama yöntemleriyle elde edilen bilgilerin tematik analiz yöntemiyle kategorize edilmesiyle elde edilmiştir.

3.1. Tanımlamaya Gitme

Bu tema, katılımcının araştırma konusuna ilişkin bireysel perspektiflerini, tanımlayıcı ifadelerini ve yorumlayıcı yaklaşımlarını kapsamaktadır. Yarı yapılandırılmış mülakatlar aracılığıyla yöneltilen sorulara verdiği yanıtlarda "sanat" olgusunu ağırlıklı olarak geçmişten günümüze ulaşan belirli, elle tutulur unsurlar ve özellikle bu unsurların maddi varlığı üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Süreç ve duygusal boyut bağlamında katılımcının bu kavrama dair yaptığı tanımlamalarda, sunduğu açıklamalarda ve verdiği örneklerde, maddi olandan ziyade manevi değerlere ve somut varlıkların fiziksel niteliğinin ötesindeki anlam katmanlarına yönelik söylemler belirgin bir yoğunluk göstermektedir.

2.görüşme; "Sanat kavramı bence kişiye göre değişen bir tanımdır. Bana göre sanat, sanatçının içsel duygularıyla ortaya koyduğu bir şeydir, yani bu kişisel bir yorumdur. Örneğin, bakış açısına göre farklılık gösterebilir. Bunun dışında, sanatın genel anlamda tek bir tanımı olduğunu düşünmüyorum. Sanatın pek çok tanımı vardır. Çünkü insanları duygusal olarak etkileyen bir olgu olduğundan, sanatın tek bir anlamı olduğunu düşünmüyorum, aksine çok geniş bir tanımı olduğunu düşünüyorum," şeklinde sanat düşüncesini aktarmıştır. Devamında ise, "Yani ağaçların resim sanatı üzerinde vazgeçilmez bir yeri olduğunu düşünüyorum. Sanatın tarihi sürecine baktığımızda bu etkiyi görmek zaten çok mümkündür. Çünkü ağaçlar resim sanatının bir parçasıdır. Özellikle romantizm sanatında doğa ve dolayısıyla ağaçlar, resim sanatında çokça kullanılmış bir nesnedir," ifadelerini kullanmıştır.

3.2. Sanat Elemanlarının Resme Aktarımı ve Düşüncesi

Katılımcı, doğadan esinlenerek kullandığı nesnelerin sanatsal bir ifadeye dönüşme sürecini ve bu dönüşümün kendi eserleriyle olan ilişkisini açıklamaktadır. Görüşme sırasında kaydedilen ve yöneltilen sorulara verdiği yanıtlarda "ağaç ve yuva kavramını ele aldığına dair ifadeleri şu şekildedir:

1.görüşme; "Çalışmalarımdayı sanat elemanları genelde fırça ve boya şeklinde oluyor. Yani çeşitli toprak türleri veya farklı dokular verebilecek malzemeler de kullanıyorum zaman zaman. Şöyle ifade edeyim, fırçayı genellikle zeminde geniş, detaylarda ise ince uçlu tercih ediyorum. Onun dışında, genel olarak çalışmalarımdayı ağacın formuna göre hem boyayı hem de fırçayı o şekilde kullanıyorum. Çalışmalarımdayı genellikle çok fazla renk kullandığımı söyleyebilirim. Hatta çoğu rengin ismini bile bilmiyorum, yani o kadar çok kullanıyorum ki çoğu rengi tanımiyorum bile," şeklinde ifade etmiştir.



Tablo 3.1: Yuva 7, TÜYB, 100 x 70 cm, 2021, Malatya.

1.görüşme; "Çalışmalarımdayı oldukça geniş bir renk skalası kullanmayı tercih ediyorum. Bunun temel nedeni, bu çeşitliliğin bana daha estetik gelmesi; renklerin gözüme ve duygusal dünyama çok daha güçlü bir şekilde hitap etmesidir. Bu durum, aynı zamanda sanatsal ifademi zenginleştiren ve izleyiciyle daha derin bir bağ kurmamı sağlayan önemli bir unsurdur. Belki de o anlık ruh halime de bağlıdır. Ayrıca benim o anki renk keşiflerime de bağlı. Daha önce karşılaştığım renkler değil de o anda spontane olarak bulduğum renkler de olabiliyor. Çalışmalarımdayı genelde ağaç formları ve kuş yuvaları yer alıyor. Ağaç formlarını tek bir ağaç ya da birden fazla ağaç şeklinde kullanabiliyorum. Biçim olarak genellikle tek bir ağaç kullanıyor ve kurgumu onun üzerine inşa ediyorum. Fakat son çalışmalarımdayı birden fazla ağaç kullandığım da oldu. Hatta birden fazla yuva da yapmaya başladım. Bunun çalışmamı daha çok zenginleştirdiğini düşünüyorum. Bu anlamda farklı bitki türlerini de ele almaya çalışıyorum," şeklinde ifade etmiştir.



Tablo 3.2: Yuva 8, TÜYB, 100 x 80 cm, 2021, Malatya.

2.görüşme; "Çalışmalarımdayı renk yoğunluğu genellikle açıklık ve koyuluk üzerine kurulu. Açık renkler genelde daha canlı ve çalışmayı ön plana çıkaracak, dikkat çekici renkler oluyor. Koyu renkler ise biraz daha arka planda hissettiren renkler, yani renkleri genelde arka plan rengini daha net ortaya çıkarabilecek şekilde kullanıyorum. Çok fazla renk ve resmi daha canlı hale getiren renkler kullanarak çalışıyorum, doku çalışmaları yapıyorum ve kendi dokularımdayı bir şeyler ortaya çıkarmaya çalışıyorum.

Daha doğrusu renk anlamında çok fazla renk kullanıyorum, renk canlılığının çok fazla olmasını istiyorum. Nedeniyse, böyle sevdiğim için ve belki de doğanın sunduğu renk cümbüşünün etkileyciliğinden dolayı diyebilirim,” şeklinde ifade etmiştir.

Katılımcının çalışmalarında temel yapı taşları olarak fırça, boya ve farklı dokular yaratmaya olanak tanıyan çeşitli materyaller ön plana çıkmaktadır. Çeşitli toprak türleri ve özgün dokular sunan diğer malzemeler de sanatçının ifade arayışında önemli bir yer tutmaktadır. Materyal kullanımına bakıldığında, genellikle zemin için geniş, detaylar için ise ince uçlu fırçalar tercih edilmektedir. Bununla birlikte, fırça ve boya seçimi büyük ölçüde Tablo 3.1 ve 3.2’deki eserlerinde görüldüğü gibi resmedilen ağacın formuna göre şekillenmektedir. Işık ve gölge efektlerinin verilmesi gibi durumlarda ise farklı bölgeler için özel fırçalar kullanılmaktadır. Bu da sanatçının her alana aynı aracı kullanmaktan kaçındığını göstermektedir. Sanatçının bu sanat elemanlarıyla vücuda getirdiği eserlere yönelik bakış açısı ise şu şekildedir:

1.görüşme; *“Işık ve gölge vereceğim yerleri belirli fırçalarla yapıyorum. Aynı fırçayı her yerde kullanmıyorum. Bir alanda farklı bir fırça kullanıyorsam, diğer tarafta farklı bir fırça tercih ediyorum,”* şeklinde ifade etmiştir.

3.3. Örneklendirmeye Yönelim

Bu tema, katılımcıya yöneltilen soruların niteliği gereği, onun alışkın olduğu ve yaşamı boyunca benimsediği açıklama tarzının ötesine geçerek, doğa, yuva, sanat, yapay yapılar ve ağaçlar gibi kavramlar üzerindeki algısal dönüşümlerini açığa çıkaran verileri kapsamaktadır. Katılımcının kendini ifade etme biçimindeki ve bu temel kavramlara yönelik perspektifindeki evrim bu tema aracılığıyla incelenmektedir.

1.görüşme; *“Örneğin, ağacın, doğanın kendine has o özgün renkleri beni her zaman çok etkilemiştir ve beni daha çok resim yapmaya, sanatla uğraşmaya yönlendirmiştir. Mesela, ben doğayla çok içli dışlı olduğum için, doğanın sanatsal yönümü etkileyen en önemli ve en temel kaynaklardan biri olduğunu düşünüyorum. Onunla ilgili çeşitli kurgular yapıyorum, eskizler ortaya çıkarıyorum. Eskizlerden sonra tuvale geçiyorum ve daha büyük çalışmalar elde etmeye çalışıyorum. Bu süreçte hem fotoğrafları hem de gerçek ağaçları, mümkün olduğunca çok çeşitli kaynağı bir arada kullanmaya çalışıyorum,”* şeklinde ifade etmiştir.

3.4. Geçmişle Benzeşime Girme

İncelenen konu bağlamında, katılımcının çevresel değerlere karşı geliştirdiği duygusal derinliğin, geçmiş yaşantılarıyla kurduğu paralelliklerle desteklendiği görülmektedir. Özellikle ağaç ve yuva kavramlarının yoğun etkisiyle birlikte, katılımcının bu olgulara karşı derin bir hissiyat beslediği ve detaylı bir araştırma sonucunda onlarla yakın bir bağ kurduğu söylenebilir. Bu formların görünen ve bilinenin ötesinde çok daha derin anlamlar barındırdığını vurgulamaktadır. Katılımcının ifadelerini, ilgili dokümanlarda yer alan bilgilerle desteklemesi, bu durumu güçlü bir şekilde teyit etmektedir (**Tablo 3.3**).

1.görüşme; *“Aslında ben üniversiteden önceki yıllarda da sanatla çok yakın bir ilişkim olmasa da küçük çaplı bazı şeyler yapıyordum. Tabii üniversiteye geçince sanatı biraz daha içsel olarak tanımaya başladım ya da sanatın ne olduğunu anlamaya başladım. Daha sonra lisansüstü sınav sürecinde de tam olarak sanatın ne olduğunu daha geniş bir şekilde anlamış ve yavaş yavaş içselleştirmiş oldum. Sanattan etkilenmemde çevresel faktörlerin ve kişisel eğilimlerimin önemli bir rol oynadığını düşünüyorum. Özellikle doğayla iç içe olmam nedeniyle; ağaçlar, bitkiler ve onların kendine özgü nitelikleri beni derinden etkilemiştir. Sanatta uzmanlaşmak ise deneyimin, sağlam bir altyapının ve zengin bir birikimin sonucu olarak görüyorum. Yani sanatla daha fazla iç içe olmak anlamına geliyor,”* şeklinde ifade etmiştir.



Tablo 3.3: Yuva 9, TÜYB, 100 x 80 cm, 2021, Malatya.

2.görüşme; “Kuş yuvalı ağaçlara olan ilgimin yaşadığım çevreden kaynaklandığını düşünüyorum. Zaten doğayla iç içe olduğumuz için çocukluğumuz da hep doğanın içinde geçti, yani köyde yaşadığım için belki de doğayla çok iç içe yaşamamız beni çok etkilemiş olmalı, yani bu ilginin oradan geldiğini düşünüyorum daha çok. Çocukluktan gelen bir ağaç sevgisi var aslında, o yüzden yaşadığım çevrenin daha çok etkilediğini düşünüyorum. Ağaçların insanlara gölge sağlaması ve çocukluğumda altında oyunlar oynadığım o çok yaşlı ağaçlar, benim için özel bir yere sahiptir. Mesela, yaşlı ağaçlar çocukluğumda benim için çok önemliydi, onları kocaman bir şey gibi hissederdim, böyle korunak, barınak gibi hissederdim. O bana öyle hissettirdi, yani öyle bir şey düşündürdü, oradan aklıma geldi diye düşünüyorum. Yani benimki tamamen çocukluktan gelen bir şey, bilinçaltıma yerleşen bir şey aslında, anlıyorum,” şeklinde ifade etmiştir.

3.5. Değişimlerle Geliştirme Düşüncesi

Katılımcının ağaç ve yuva kavramlarını kendine özgü yorumlarla resmettiği eserlerinde, zaman içinde belirgin ilerlemeler ve kayda değer dönüşümler gözlemlenmektedir. Bu değişimler, sanatçının gerçekleştirdiği literatür incelemeleri ve doğal çevre araştırmaları neticesinde eserlerine dâhil etmek istediği yenilikleri yansıtmaya arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu gelişim ve değişim süreçlerini aşağıdaki ifadelerle dile getirmiştir (**Tablo 3.4**).

1.görüşme; “Arka plansız, düz bir zemin üzerine veya çok bulutlu, sulu ya da çok belirsiz bir arka plan üzerine ağaç formları da kurguluyorum. Bu konuda bana ilham veren, doğanın içindeki bitkiler ve her mevsimde değişen renkleri. Bitkilerin solup kurumasında farklı bir renge dönüşmesi, yeşilken, canlıyken çok daha fazla renge bürünmesi, kısacası doğanın içindeki renkler ve değişimlerdir,” şeklinde ifade etmiştir.



Tablo 3.4: Yuva 10, TÜYB, 100 x 80 cm, 2021, Malatya.

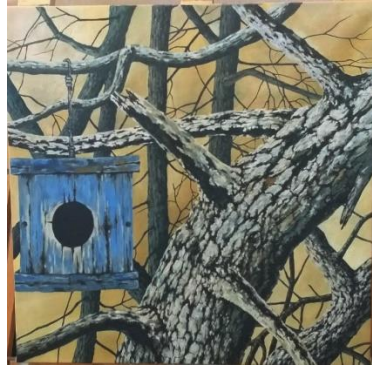
2.görüşme; “Aslında daha zengin ya da daha farklı bir plan bulabilir miyim diye yoğunlaştım. Değiştirmem gereken kısmın arka plan ya da zemin olduğunu söyleyebilirim. Eserimde denemek istediğim çok fazla yeni şey var. Çünkü tek başına kullandığım bir ağacı daha sonra iki ağaç ve farklı bitkilerle beraber kullanmışım ve bunu daha çok zenginleştirmeyi düşünüyorum. Bitkiler ve ağaçları

birlikte kullanarak zenginleştirmeyi düşünüyorum. Böylece daha çok göze hitap etsin. Dolayısıyla da daha çok duygulara hitap etsin diye düşünüyorum,” şeklinde ifade etmiştir.

3.6. KOMPOZİSYONUN YUVA KAVRAMI İLE OLUŞUMU VE DÜŞÜNCESİ

Sanatsal yaratım sürecinde öncelikle bir koruma içgüdüleriyle hareket eden sanatçı, doğada var olan nesnelerden yola çıkmaktadır. Eserlerini şekillendirmek için araştırmalar yapmakta, bu araştırmalar esnasında doğa gezileri, gözlemler, literatür taraması ve uygulamalı incelemeler gerçekleştirmektedir. Anlatmak istediği veya hayal gücüyle yansıtmak istediği mesajı kurgulamak amacıyla görsel olarak kaydettiği fotoğraflardan yararlanmaktadır. Doğayla iç içe bir yaşam sürmesi nedeniyle, çevresindeki nesnelerden aldığı kesitler aracılığıyla eserlerinde neyi ifade edeceğini tasarlamakta ve böylece çalışmalarını estetik açıdan etkileyici bir biçimde ortaya koymaktadır. Sanatçı bu düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir (**Tablo 3.5**).

1.görüşme; “Kompozisyonu kuş yuvalarıyla oluşturdum. Bir kompozisyonu genellikle yatay veya dikey şekilde kurguluyorum. Tabii bunları kurgularken tuvalin nasıl duracağına önceden karar veriyorum. Çünkü kurgular ona göre hazırlanıyor. Sonradan eklemek gereken bir şey olursa da ekleyebiliyorum. Tekrar eden öğeler genelde kuş yuvaları ve farklı ağaç türleri oluyor. Çünkü çok çeşitli ağaçları ele alıyorum. Fakat aynı türden ağaçları yapsam da özellikleri, yapıları farklı olabiliyor. Genelde tekrar eden şeyler kuş yuvaları oluyor. Çalışmalarım bittikten sonra onlara bakarken genellikle nasıl göründüklerini değerlendiriyorum ya da bir eksiği olup olmadığını, eklemem gereken bir şey var mıydı diye düşünüyorum. Genelde doku yapısının eksik olup olmadığını ya da yaptığım çalışmanın izleyiciye karşı ne hissettirdiğini düşünerek çalışmalarımı şekillendiriyorum,” şeklinde ifade etmiştir.



Tablo 3.5: Yuva 11, TÜYB, 70 x 70 cm, 2021, Malatya.

2.görüşme; “Kesinlikle araştırma yapıyorum. Ben genelde doğadan ilham aldığım için gerçek ağaçlardan, ağaçların dokusundan, bitkisel özelliklerinden, çimlerden yararlanıyorum. Birçok fotoğraf çekiyorum ve bu fotoğrafları birleştirerek kendi kurgumu oluşturunuyorum. Zaten öncesinde taslak çizimleri yapıyorum ve daha sonra yeni kurgular da ortaya çıkmış oluyor. Aslında çok zorlanmıyorum çünkü doğada ağaç çok fazla bulunuyor ve her yerde bolca bulabiliyorum. Yararlandığım kaynaklardan genelde bu alanda çalışan sanatçılardan da etkileniyorum. Aslında, onların çalışmalarından da faydalanmaya çalışıyorum. Mesela onların eserlerinden, resme olan yaklaşımlarından etkilendiğimi düşünüyorum ve onlar hakkında araştırma yapıyorum. Foto gerçekçi çalışmıyorum. Çünkü çok detaylı ve gerçeğe yakın çalışıyorum fakat genelde daha çok kendime özgü renklerle ortaya çıkardığım resimlerim oluyor. Çalışmalarımı oluştururken öncelikle doğada gözlem yapıyorum, ilgimi çeken görüntüleri fotoğraflıyorum ve gözlemlerim sonucunda kendi dokularımı ortaya çıkarıyorum,” şeklinde ifade etmiştir.

3.7. Gerçek ve Yapay Yaşamın Düşüncesi

Sanatsal üretiminde kendi içsel yaşantılarından ve geçmişte deneyimlediği anılardan hareketle, doğada bulunan nesneleri insan yaşamındaki kavramlarla ilişkilendirmektedir. Bu düşünce yapısının temelinde,

geçmişte yaşadığı coğrafyanın ve kırsal ortamın etkisiyle ağaçlara ve kuş yuvalarına verdiği önem yatmaktadır. Zaman içinde doğada meydana gelen tahribatın önüne geçme arzusuyla, lisans ve lisansüstü eğitimi boyunca farkındalık yaratma ve mesaj verme amacıyla kuş yuvalarını ağaçlarla birlikte kullanarak insan varoluşuna vurgu yapmaktadır (**Tablo 3.6**).

1.görüşme; “Gerçek hayattaki ağaçlar bana göre doğayı, mekânı gerçekten şekillendiren varlıklar, sessiz varlıklar. Bence ağaçlar çok sessiz varlıklar ama yaşayan ve varlığını hissettiren çok önemli bir unsur. Yani o şekilde düşünüyorum. Ağaçlar üzerinde gerçek anlamda daha çok doğanın vazgeçilmezi diye düşünüyorum. Aslında ağaç ve yuva birbiriyle çok bağlantılı şeyler. Ağaç ve yuvanın bir arada kullanılması, doğanın içinde var olan, yapay olmayan kuş yuvalarının ağaçların üzerinde bulunması bana doğanın içinden bir parçaymış gibi hissettirdi. Tabii çalışmalarında yapay olması daha çok doğanın doğallığının dışına çıkılmasıyla alakalı bir durumdur,” şeklinde ifade etmiştir.



Tablo 3.6: Yuva 12, TÜYB, 100 x 80 cm, 2020, Malatya.

2.görüşme; “Doğanın içinde bir parça gibi düşünüyorum ve yapay yuvaları da yine ağacın kendi özgün dokusunda yapılan ama ağaçtan farklı, hani insan eli değmiş bir yapı gibi ele alarak o ikisi arasındaki zıtlığı ve benzerliği elde etmeye çalışıyorum,” şeklinde ifade etmiştir.

3.8. Sosyo-Kültürel Yapının Resme Aktarımı ve Varlığın Farklı Boyutlarda Çeşitliliği

Katılımcının sanat pratiğinde sıklıkla rastlanan ağaç ve yuva imgesi, içeriksel düzlemde genellikle kurak ve zengin dokulu ağaçlar aracılığıyla doğaya verilen tahribatı görünür kılma amacını taşımaktadır. Kuş yuvası ve ağaç birlikteliği üzerinden kurduğu anlatılarda ise, doğal ortamın ayrılmaz bir parçası olan bu nesnelerin sonradan yapay formlara dönüşmesi, doğanın tahrip edilmesiyle birlikte doğal olanın yapaylaşmasına yönelik bir gönderme oluşturmaktadır. Sanatçı, bu eserleri vasıtasıyla insanlığa yönelik bir mesaj iletmeyi ve bilinçli bireylerin doğanın korunmasına katkıda bulunması için doğaya karşı bir farkındalık geliştirmeyi hedeflemektedir (**Tablo 3.7**).

1.görüşme; “Genelde doğanın içinde yaşadığımız için doğaya biraz daha saygılı olmamız gerektiği mesajını veriyorum ve aynı zamanda yok olan doğaya karşı biraz daha saygı, biraz daha sahip çıkmamız gerektiğini ifade etmeye çalışıyorum. Tarihimizde ve kültürümüzde var olan köklü “yuva kültürü”nü ortaya çıkarmak ve onu eserlerim aracılığıyla anlatmak, sanatsal çabalarımın önemli bir parçasıdır. Bu, sadece geçmişi yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda bugüne ve geleceğe taşımak istediğim bir değerdir. Aslında bir taraftan doğa, bir taraftan kültür, ikisini bir arada kullanıyorum yani. Değişikliğe uğrayacak ama özünden kopmayacak, yani aynı öze sahip olacak. Tabii ki çok daha zenginleştirecek, belki de sadelikten zenginliğe doğru gidecek. Çünkü doğanın içine girdiğim için doğayı ilgilendiren daha çok nesneler olacak, o anlamda zenginleşeceğini düşünüyorum,” şeklinde ifade etmiştir.

2.görüşme; “Sosyal ve kültürel yapıya katkısı olduğunu düşünüyorum, çünkü bu durum tüm insanları ilgilendiren bir güç, serzeniş ve canlılık kavramını barındırıyor. Bu alanda önemli bir katkı sağladığını söyleyebilirim. Doğa ile canlılığın ayrılmaz bir parça olduğu için, yani doğayı ele aldığım için bunun sosyal kültürel bir yorum olduğunu düşünüyorum ya da çok fazlasıyla ilgilendirdiğini düşünüyorum,” şeklinde ifade etmiştir.



Tablo 3.7: Yuva 13, TÜYB, 100 x 80 cm, 2020, Malatya.

2.görüşme; “Çalışmam doğayla alakalı ve resimlerimde de sıklıkla yer aldığı gibi ağaç ve kuş yuvası üzerine yoğunlaşıyor. Şu anki çalışmalarım daha çok kurumuş ve kurumaya yakın ağaç kurgularıyla devam ediyor. Biraz da doğaya verilen zarardan bahsetmeye çalışıyorum ve doğanın bir canlı için ne kadar önemli olduğunu anlatmaya gayret ediyorum. Kuş yuvası aslında normalde doğanın bir parçası olan bir olgu ama sonradan yapay bir şekle dönüşmesi, doğanın yok edilmesiyle birlikte doğallığın yapaylığa evrilmesini andırıyor. Bu nedenle doğaya karşı bir farkındalık uyandırmaya çalışıyorum,” şeklinde ifade etmiştir.

4. Sonuç

İncelenen katılımcının sanatsal yaratım yolculuğu, geçmişte deneyimlediği olayların ve kendine özgü yaşam biçiminin eserlerine derinlemesine nüfuz ettiğini göstermektedir. Sanatçı, iç dünyasının karmaşık yapısını görsel formlar vasıtasıyla dışa vurmaya çabalasa da, bedensel ve ruhsal etkenlerin etkisiyle çalışmalarında belirgin bir tematik bütünlük kurmakta zorlandığı ve süregelen bir kimlik arayışı içinde olduğu anlaşılmaktadır. Katılımcının tercih ettiği renk kullanımı, zihinsel ve duygusal dünyasında hüküm süren karmaşayı gözler önüne sermektedir. Erken dönemde benimsediği kapalı kompozisyon anlayışı, bilinçaltındaki kaygılar ve içe dönük eğilimlerle ilişkilendirilebilirken, zamanla açık kompozisyonlara yönelmesi, özgürleşme arzusunun ve kendini ifade etme yönündeki artan çabanın bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Çocukluk çağının travmatik izlerini içgüdüsel olarak aşmaya çalışan sanatçı, sanatı bir tür sığınak olarak görmekte ve yaşadığı sarsıcı olayları tuvaline aktararak bu deneyimlerle mücadele etmeye çalışmaktadır. Eserlerinde ağırlıklı olarak kullandığı koyu tonlar mevcut ruh halini yansıtırken, bazı çalışmalarda beliren aydınlık ve canlı renkler, içsel olarak aradığı umudu ve ışığı temsil etmektedir. Bu çerçevede, sosyokültürel yapının bireyin sanat algısı üzerindeki etkisi açıkça belirginleşmektedir. Katılımcının sanatında yer verdiği biçimler ve ele aldığı temalar, yalnızca kişisel yaşantılarından kaynaklanmamakta, aynı zamanda içinde bulunduğu toplumun kültürel değerlerinden, sosyal yapısından ve çevresel etkileşimlerinden de belirgin izler taşımaktadır.

Kurumsal yapıların dahi sosyal ve kültürel gerçekliği bünyesinde barındıran dinamik unsurlar olduğu ve sosyokültürel sistemlerin bir sonucu olmanın yanı sıra onları şekillendiren ilişkisel ağların merkezinde konumlandığı düşünüldüğünde, sosyolojik açıdan sosyokültürel yapının bireyin estetik seçimleri ve sanatsal üretimi üzerindeki belirleyici rolü görülmektedir (Güzel, 2013: 45-60). Katılımcının erken dönem eserlerinde dokunun daha ziyade tekdüze bir şekilde kullanıldığı, ancak sonraki süreçte dokunun yüzeye daha yaygın ve zengin bir şekilde aktarıldığı gözlemlenmiştir. Bu değişim, katılımcının sanatsal olgunlaşma sürecinde deneyimlediği içsel dönüşümü ve artan öz farkındalığını işaret etmektedir.

Bu çalışma neticesinde elde edilen bulgular, katılımcının henüz kendine özgü, belirgin bir sanatsal üslup geliştirememiş olmasına rağmen bu yönde bir bilinç oluşturduğunu ve sanat aracılığıyla iç dünyasını yeniden anlamlandırma ve ifade etme arayışında olduğunu ortaya koymaktadır. Sanat, bu birey için yalnızca estetik bir yaratım alanı olmanın ötesinde, aynı zamanda psikolojik bir başa çıkma stratejisi ve kimlik inşa etme sürecinin önemli bir parçasıdır.

Kaynakça

Aslantürk, Y. (1999). Kültür ve anlam. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aydoğan, Y. (2020). Kültürel miras bilinci kazanımıyla ilgili müze eğitimi dersi üzerine bir durum çalışması (Doktora tezi). Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

- Barrett, T. (2019). Neden bu sanat? (Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri) (Elif Ermert, Çev.). İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Bilgiseven, M. (1982). Sosyolojiye Giriş. İstanbul, Beta Yayınları.
- Creswell, J. W. (2014). Araştırma deseni: Nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları. (S. B. Demir, Çev.). (1. Baskı). Ankara, Eğiten Kitap.
- Çağlarca, M. (1999). Sanatın Dili ve Plastik Değerler. İstanbul, Doruk Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (1997). Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 1). İstanbul, Yem Yayınları.
- Erkal, M. (1992). Toplum Bilimlerine Giriş. İstanbul, Der Yayınları.
- Gür, H. (2019). Resim sanatında yaşanan gelişmelerin Türk resim sanatına etkisi (Lisansüstü tezi). Ankara, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, s. 27.
- Güzel, A. (2013). Sosyokültürel yapı ve kurumsal etkileşim: Ataerki kavramı üzerine bir değerlendirme. Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 16(2), ss. 45-60.
- Güzel, S. (2019a). Sosyal yapı ve toplumsal yapı bileşkesinde sosyokültürel yapı kavramı. Konya, Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, ss. 97.
- Johnson, A. P. (2015). Eylem araştırması el kitabı (2 b.) (Y. Uzuner & M. Özten Anay, Çev.). Ankara, Pegem Akademi.
- Kalmık, Z. (1964). Sanatın temel ilkeleri. Ankara, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kızılcıkel, S. (1991). Pitirim A. Sorokin. Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi, (6), ss. 27-44.
- Meriç, A. (1998). Kültür Üzerine Düşünceler. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Namenvirth, J. (1987). Sosyolojik Kuramlar ve Kültür. İstanbul, Cem Yayınevi.
- Özarpınar, Y. (1999). Kültür Kuramı. İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Özmen, Y. S. (2020). Resim Sanatında Doku Kavramı, Kullanım Süreci ve Anlatım Biçimleri (Lisansüstü Tezi). İstanbul, Yeditepe Üniversitesi, ss. 9-40.
- Rideal, L. (2015). Resimler Nasıl Okunur? (Anlam ve Yöntem Okuma Rehberi) (E. Nahum, Çev.). İstanbul, Şişli: Yem Yayın.
- Turani, A. (1993). Çağdaş Sanat. Ankara, Ütopya Yayınları.

Şekil Kaynakçaları

Şekil 2.1: Durum çalışmasının aşamaları. (Araştırmacı tarafından manuel bir şekilde tasarlanmıştır).

Şekil 3.2: Temaların bulgulara göre dağılım sırası. (Araştırmacı tarafından manuel bir şekilde tasarlanmıştır).