

YIL / YEAR | 2025

CİLT - SAYI / VOLUME - ISSUE | 4 / 1

ISSN | 2979-9589

e-ISSN | 2979-9813

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
OTUZYEDİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

KASTAMONU UNIVERSITY
THIRTYSEVEN ART AND DESIGN JOURNAL





KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
OTUZYEDİ
SANAT VE TASARIM DERGİSİ

KASTAMONU UNIVERSITY
THIRTYSEVEN
ART AND DESIGN JOURNAL

SAHİBİ | OWNER

Prof. Dr. Ahmet Hamdi TOPAL
Kastamonu Üniversitesi Rektörü | Rector of Kastamonu University

YAYINCI | PUBLISHER

Kastamonu Üniversitesi | Kastamonu University

BAŞ EDİTÖR | EDITOR-IN-CHIEF

Dr. Öğr. Üyesi Elçin ERGİN TALAKA

YARDIMCI EDİTÖRLER | ASSOCIATE EDITORS

Dr. Öğr. Üyesi Köksal BİLİRDÖNMEZ, Kastamonu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sofya Cihan CANBOLAT, Kastamonu Üniversitesi

TEKNİK EDİTÖRLER | TECHNICAL EDITORS

Dr. Öğr. Üyesi Sofya Cihan CANBOLAT, Kastamonu Üniversitesi
Arş. Gör. Serkan ÖZER, Kastamonu Üniversitesi

DİL EDİTÖRÜ | LANGUAGE EDITOR

Doç. Muhammet BİLGİN, Kastamonu Üniversitesi
Öğr. Gör. Güzde ÇAVDAR, Kastamonu Üniversitesi

İLETİŞİM | CONTACT

Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi , Kastamonu, TÜRKİYE

90 366 280 24 02 otuzyedisanat@kastamonu.edu.tr <https://dergipark.org.tr/tr/pub/otuzyedisanat>

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
OTUZYEDİ
SANAT VE TASARIM DERGİSİ

KASTAMONU UNIVERSITY
THIRTYSEVEN
ART AND DESIGN JOURNAL

EDİTÖR KURULU | EDITORIAL BOARD

Prof. Süleyman BERK, İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Burak Erhan TARLAKAZAN, Kastamonu Üniversitesi

Doç. Dr. Metin UÇAR, Kastamonu Üniversitesi

Doç. Dr. Raşit Gökem AYTİMUR, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. Berna ÇAĞLAR ERYURT, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Çiğdem Eda ANGI, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Doç. Firdevs Müjde GÖKBEL YAVUZOĞLU, Kastamonu Üniversitesi

Doç. Dr. Taner TOPALOĞLU, Harran Üniversitesi

Doç. Muhammet BİLGİN, Kastamonu Üniversitesi

Doç. Serap YILDIZ, Kastamonu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Gizem Büke ÖZTÜRK, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Köksal BİLİRDÖNMEZ, Kastamonu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Okan YUNGUL, Kastamonu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Sofya Cihan CANBOLAT, Kastamonu Üniversitesi

Yard. Doç. Dr. Erkan SÜLÜN, Near East University

Arş. Gör. Dr. İlkay GÖKSEL, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
OTUZYEDİ
SANAT VE TASARIM DERGİSİ

KASTAMONU UNIVERSITY
THIRTYSEVEN
ART AND DESIGN JOURNAL



BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWS OF THE ISSUE

Doç. Dr. Gökhan ÖZDEMİR, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet HARMANCI, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin TAŞKIN, Cumhuriyet Üniversitesi

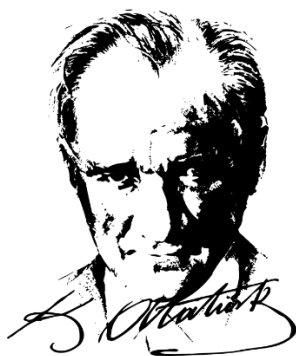
Doç. Eren LEHİMLER, Atatürk Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tuncay ARAS, Atatürk Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Güliz BAYDEMİR, Mimar Sinan Üniversitesi

Öğr. Gör. Dr. Murat KALAFAT, Çankırı Karatekin Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sıddık TURAN, Iğdır Üniversitesi



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Sayfa/Page

İçindekiler / Contents

MAKALELER / ARTICLES

ARAŞTIRMA / RESEARCH

- 1-19** Cenan ÖZTÜRKLER
Orta Çağ'dan Postmodernizme Triptik Resim Geleneği
The Tradition of Triptych Painting from the Medieval Ages to Postmodernism
- 20-37** Teoman ÇIĞŞAR
19. Yüzyılda Sanatta Modernleşme Hareketleri
Modernization Movements in Art in the 19th Century

İNCELEME / REVIEW

- 38-56** İlker YAVUZOĞLU – Esma Gizem KIRMIZI
Vecihe Daryal ve Türk Müziğinde Kanun-Vokal Etkileşimi Eser Üzerinden Analiz
Vecihe Daryal and the Qanun–Vocal Interaction in Turkish Music: Analysis Through Work



ARAŞTIRMA

ORTA ÇAĞ'DAN POSTMODERNİZME TRİPTİK RESİM GELENEĞİ*

Cenan ÖZTÜRKLER¹  ORCID: 0000-0002-8532-9547

Makale Geçmişi

Geliş: 12/03/2025

Kabul: 25/04/2025

Yayın: 30/06/2025

Öz

Triptik resimler, genellikle açılıp kapanabilen bir düzeneğin üzerine tasvir edilen birbirleriyle ilişkili üç parça halindeki tasvirlerdir. Bu üçlü kompozisyonlarda resmin ana teması merkezi panelde, ilişkili diğer temalar ise yan panellerde tasvir edilmektedir. İlk olarak Orta Çağ döneminde ortaya çıkan triptik resimler, yüzyıllar boyunca kilise sunaklarında dini anlatıların tasvir edilmesi için kullanılmıştır. Ancak Postmodernizm ile birlikte bu durum değişmiş ve triptik resimler, dini anlatıların yanı sıra her türden konunun aktarımında kullanılmaya başlanmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, triptik resimlerin tarihsel süreçte değişen bağlamı araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı, Batı sanatında dini anlatıların görselleştirilerek aktarılmasında kullanılan triptik resimlerin, sanat tarihindeki dönüşüm sürecini ve bu süreçte değişen bağlamsal sınırlarını araştırmaktır. Bununla birlikte ilgili konu özelinde bulunan sınırlı alanyazına önemli katkılar sunmaktır. Araştırmanın ilk bölümünde, triptik resim geleneğinin Orta Çağ'dan Postmodernizme kadar olan süreci ele alınmıştır. İkinci bölümde ise triptik resimlerin Postmodernizm sonrasında uğradığı bağlamsal dönüşüm incelenmiştir. Konu ile ilişkili olarak Duccio di Buoninsegna, Rogier van der Weyden, Hieronymus Bosch, Francis Bacon, Anselm Kiefer ve Vincent Desiderio'nun eserlerine yer verilmiştir. Araştırmanın sonucunda ise Batı sanatında dini anlatıların tasvir edildiği triptik resimlerin, postmodernizm ile birlikte kişisel ve toplumsal anlatıların aktarımında da kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Araştırma sürecinde "doküman analizi yöntemi" kullanılmıştır. Araştırma konusu ile ilişkili olarak, elektronik ve basılı ortamda yer alan kaynaklar incelenerek gerekli veriler toplanmıştır. Ayrıca araştırmada yer verilen sanat eserleri, biçim ve içerik açısından değerlendirilerek altında yatan öykü ve sembollerin çözümlenmesine yardımcı olan "ikonografik yöntem" ile resimlerde kullanılan görsel öğelerin nasıl üretildiğinin, iletilişinin ve yorumlandığının anlaşılmasına yardımcı olan "göstergebilim yöntemleri" kullanılarak çözümlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Sanat tarihi, Orta Çağ, Postmodernizm, Resim, Triptik.

İntihal-Plagiarism/Etik-Ethic: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/otuzyedisanat>

Copyright © Published by Kastamonu University, Since 2022 - Kastamonu

* Bu makale, 11. Hitit Öğrenci Kongresi'nde "Orta Çağ'dan Postmodernizme Triptik Resim Geleneği" başlığıyla bildiri olarak sunulmuştur.

¹ Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Beytepe/Ankara, Posta Kodu: 06800. cenanozturkler.art@gmail.com.

Atıf: Öztürkler, C. (2025). Orta Çağ'dan Postmodernizme triptik resim geleneği. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(1), 1-19.



RESEARCH

THE TRADITION OF TRIPTYCH PAINTING FROM THE MEDIEVAL AGES TO POSTMODERNISM*

Cenan ÖZTÜRKLER¹  ORCID: 0000-0002-8532-9547

Article History

Received: 12/03/2025

Accepted: 25/04/2025

Published: 30/06/2025

Abstract

Triptych paintings are usually depicted on a mechanism that can be opened and closed, consisting of three interrelated parts. In these triptych compositions, the main theme of the painting is depicted on the central panel, while other related themes are depicted on the side panels. Triptych paintings, which first emerged during the Medieval Ages, were used for centuries to depict religious narratives on church altars. However, with Postmodernism, this situation changed and triptych paintings began to be used to convey all kinds of subjects as well as religious narratives. When evaluated from this perspective, the changing context of triptych paintings throughout the historical process constitutes the subject of the research. This research aims to investigate the transformation process of triptych paintings used in the visualization and transmission of religious narratives in Western art in art history and the changing contextual boundaries in this process. In addition, it aims to make significant contributions to the limited literature on the relevant subject. In the first part of the research, the process of the triptych painting tradition from the Medieval Ages to Postmodernism is discussed. In the second part, the contextual transformation that triptych paintings underwent after Postmodernism is examined. The works of Duccio di Buoninsegna, Rogier van der Weyden, Hieronymus Bosch, Francis Bacon, Anselm Kiefer and Vincent Desiderio were included in relation to the subject. As a result of the research, it was concluded that triptych paintings depicting religious narratives in Western art were also used in the transmission of personal and social narratives along with postmodernism. The “document analysis method” was used in the research process. In relation to the research topic, the necessary data were collected by examining the sources in electronic and printed media. In addition, the artworks included in the research were analysed using the ‘iconographic method’, which helps to analyse the underlying stories and symbols by evaluating them in terms of form and content, and ‘semiotics methods’ which help to understand how the visual elements used in the paintings are produced, communicated and interpreted.

Keywords: Art History, Medieval Age, Postmodernism, Painting, Triptych.

* This article was presented as a paper at the 11th Hitit Student Congress with the title “The Tradition of Triptych Painting from the Medieval Ages to Postmodernism”.

¹ Proficiency in Art Student, Hacettepe University, Institute of Fine Arts, Department of Painting, Beytepe/Ankara, Zip Code: 06800. cenanozturkler.art@gmail.com

Extended Summary

Research Problem: This research aims to investigate the transformation process of triptych paintings, which are used to visualise and convey religious narratives in Western art, in the history of art and their changing contextual boundaries in this process. Triptych paintings are depictions in three interrelated parts, usually painted on a device that can be opened and closed. In triptychs, the main theme is depicted on the central panel, while other related themes are depicted on the side panels. The word triptych, which originates from the Ancient Greek language, derives from the word 'triptychos', which is a combination of the words 'tri-' meaning 'three' and 'ptychē' meaning 'layer' and means 'three-layered'. Triptych paintings have been an important means of expression in the history of Western art, in which religious, mythological and historical narratives are at the forefront. Triptych paintings, the first examples of which were seen in the Medieval Ages, have existed in almost every period until today and have undergone some contextual changes in this process. The biggest change was realised with Postmodernism. Therefore, in the first part of the research, will discuss the process of the tradition of triptych painting from the Medieval Ages to Postmodernism. Triptych paintings, in which mostly religious subjects were depicted for centuries, have come to the present day as a method preferred by artists to convey all kinds of narratives with Postmodernism. However, triptychs, instead of being painted on a device that can be opened and closed with a hinge, as in church altars in previous centuries, have now begun to be painted on canvases exhibited side by side. Therefore, the second part of the research will examine the transformations of triptych paintings after Postmodernism and discuss their journey up to the present day.

Literature Review: It covers the process of the triptych painting technique from the Middle Ages to Postmodernism. In relation to the subject of the research, the necessary data were obtained by examining articles, theses and books in electronic and printed media.

Methodology: In this article, 'document analysis method' was used. Document analysis method, which is one of the qualitative research methods, is a research method used for systematic examination and evaluation of all information, documents and resources in printed and electronic media. Therefore, the research process was carried out within the framework of this method and the necessary data were collected by analysing articles, theses and books in electronic and printed media in relation to the subject of the research. In addition, the artworks included in the research were analysed using the 'iconographic method', which helps to analyse the underlying stories and symbols by evaluating them in terms of form and content, and 'semiotics methods' which help to understand how the visual elements used in the paintings are produced, communicated and interpreted. However; care was also taken to use primary sources.

Results: As a result, researchers concluded that artists can effectively use triptych paintings not only to express religious subjects, as in traditional art but also to convey their ideas and criticisms on various individual and social issues after postmodernism. In this context, the article aims to contribute to artists and researchers on the use and analysis of triptych paintings in art.

Giriş

Triptik resimler, genellikle açılıp kapanabilen bir düzeneğin üzerine resmedilen birbirleriyle ilişkili üç parça halindeki tasvirlerdir. Triptik resimlerde ana tema merkezi panelde, ilişkili diğer temalar ise yan panellerde tasvir edilmektedir. Kökeni Antik Yunan diline dayanan triptik kelimesi, “üç” anlamına gelen “tri-“ ile “katman” anlamına gelen “ptychē” kelimelerinin birleşiminden oluşan ve “üç katmanlı” anlamına gelen “triptychos” kelimesinden türemiştir. Triptik resimler, çoğunlukla dinsel anlatıların ön planda olduğu Batı sanat tarihinde önemli birer anlatım aracı olmuştur. İlk örnekleri Orta Çağ döneminde görülen triptik resimler, günümüze kadar neredeyse her dönemde var olmuş ve bu süreçte birtakım bağlamsal değişimlere uğramıştır. En büyük değişim ise Postmodernizm ile gerçekleşmiştir. Dolayısıyla araştırmanın ilk bölümünde triptik resim geleneğinin Orta Çağ’dan Postmodernizm’e kadar olan süreci ele alınacaktır.

Yüzyıllar boyunca çoğunlukla dinsel konuların tasvir edildiği triptik resimler, Postmodernizm ile birlikte her türden anlatının aktarımında sanatçılar tarafından tercih edilen bir yöntem olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bununla birlikte triptik resimler, önceki yüzyıllarda kilise sunaklarında olduğu gibi menteşe ile birleştirilen açılıp kapanabilen bir düzenek üzerine resmedilmek yerine, yan yana sergilenen tuvalere resmedilmeye başlanmışlardır. Dolayısıyla araştırmanın ikinci bölümünde, triptik resimlerin Postmodernizm sonrası geçirdiği dönüşümlere değinilecek ve günümüze kadar olan serüveni ele alınacaktır.

Araştırma kapsamında, Duccio di Buoninsegna’nın “Çarmıha Gerilme; Meleklerle Kurtarıcı; Aziz Nikolas ve Aziz Clement”, Rogier van der Weyden’in “Meryem’e Müjde”, Hieronymus Bosch’un “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, Francis Bacon’un “Dyer’in Anısına”, Anselm Kiefer’in “İsimsiz” ve Vincent Desiderio’nun “Öz-Sevginin Gelişimi” isimli triptik resimlerine yer verilecektir.

Yöntem

Bu makalede “doküman analizi yöntemi” kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden olan “doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir” (Kıral, 2020, s. 173). Dolayısıyla araştırma süreci bu yöntem çerçevesinde yürütülmüş ve araştırmanın konusu ile ilişkili olarak, elektronik ve basılı ortamda yer alan makale, tez ve kitaplar incelenerek gerekli veriler toplanmıştır. Ayrıca araştırmada yer verilen sanat eserleri, “sanat eserlerinin biçimleri karşısında konuları ve anlamlarıyla ilgilenen” (Panofsky, 2012, s. 25) “ikonografik yöntem” ile resimlerde kullanılan “göstergelemlerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün etmenlerin dizgesel bir biçimde incelenmesine dayanan” (Weeks, 2022, s. 314) “göstergebilim yöntemleri” kullanılarak çözümlenmiştir.

Bulgular

Orta Çağ'dan Postmodernizme Batı Sanatında Triptik Resim

Resim sanatında triptik kelimesi, genellikle açılıp kapanabilen bir düzeneğin üzerine tasvir edilen birbirleriyle ilişkili üç parça halindeki resimleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Triptik şeklinde düzenlenen kompozisyonlarda, resmin ana teması merkezi panelde, ilişkili diğer temalar ise yan panellerde tasvir edilmektedir. Ayrıca bu üç parçalı düzeneğe, merkezde yer alan “parçanın eni yanların iki katıdır ve yanlar bunun üzerine kapanırlar. Bu nedenle yanların arka yüzeyleri de resimlenir” (Eroğlu, 2006, s. 346). Etimolojik açıdan bakıldığında, kökeni Antik Yunan diline dayanan triptik kelimesi, “üç” anlamına gelen “tri-“ ile “kat veya katman” anlamına gelen “ptychē” kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşturulan Yunanca triptychos (“üç kata sahip”) kelimesinden türemiştir” (Merriam Webster, t.y.).

Batı kültürü, görsellik üzerine inşa edilen bir kültürdür. Dolayısıyla Batı sanatı, çoğunlukla dinsel, mitolojik ve tarihsel anlatılara sahip resimlerden meydana gelmektedir. Anlatının ön planda olduğu Batı sanat tarihinde, triptik resimler ise önemli bir yere sahip olmuştur. Bu bağlamda, dini anlatıları görselleştirerek izleyiciye aktarmak için kilise sunakları üzerine resmedilen triptiklerin en erken tarihli örnekleri, Orta Çağ döneminde karşımıza çıkmaktadır. Orta Çağ döneminde Hristiyan Kilisesinin sanatçılar üzerindeki baskıcı politikaları neticesinde “resimler, okuma yazma bilmeyen cahil toplumların Hristiyan öğretilerini anlayabilmesi için dinin hizmetinde birer araç olarak kullanılmıştır. Bu didaktik resimler İncil’de geçen dini hikayeleri, Hristiyanlık tarihindeki önemli kişi ve olayları, Kral’ın ve Papa’nın kutsal otoritesini simgeleyen anlatıları tasvir etmiştir” (Öztürkler, 2024, s. 66). Triptik resimler ise kiliseye gelen okuma yazma bilmeyen insanlara bu anlatıları görsel sahneler halinde aktaran önemli bir anlatı aracı olmuştur.



Görsel 1. Duccio di Buoninsegna, Çarmıha Gerilme; Meleklerle Kurtarıcı; Aziz Nikolas ve Aziz Clement, 1311-1318, Merkez Panel: 61x39,4 cm, Sol Panel: 45,1x19,4 cm, Sağ Panel: 45,1x20,2 cm.

Araştırma kapsamında ele alınan ilk eser, İtalyan ressam Duccio di Buoninsegna’nın (1255-1318) “Çarmıha Gerilme; Meleklerle Kurtarıcı; Aziz Nikolas ve Aziz Clement” (Görsel 1) isimli eseridir. Sienna Okulu’nun kurucusu olan Buoninsegna’nın sanatı, Bizans sanatından etkiler taşır.

Sanatçının genellikle altın yaldızlı yüzey üzerine resmettiği figürleri iki boyutlu bir etkiye sahiptir. Mekânlar ise belli belirsizdir. Buoninsegna, resimlerinde Orta Çağ sanatına uygun olarak “altın yaldızlı arka planları ve stilize figürleri resmetmeyi sürdürmüş olsa da, aynı zamanda hareket izlenimini zarif bir biçimde ortaya koymuştur” (Anonim, 2020). Sanatçının, 1311-1318 yılları arasına tarihlenen “Çarmıha Gerilme; Meleklerle Kurtarıcı; Aziz Nikolas ve Aziz Clement” (Görsel 1) isimli eseri, isminden de anlaşılacağı üzere İsa’nın çarmıha gerilmesi olayını konu almaktadır. Merkezi panelde, İsa çarmıha gerilmiş vaziyettedir. Altı adet melek, İsa’nın çevresinde dönmekte ve dua etmektedirler. Çarmıhın her iki tarafında kalabalık insan grupları bulunmakta ve kederli bir şekilde İsa’nın ölümünün yasını tutmaktadırlar. Merkezi kompozisyonun en üst bölümünde ise, yanındaki iki melek ile birlikte kurtarıcı İsa figürü görülmektedir. Merkezi panelin her iki tarafında, menteşeler ile tutturulmuş ve açılıp kapanabilen iki yan panel bulunmaktadır. Bu panellerde, eserin isminde geçen Aziz Nikolas ve Aziz Clement’in tasvirleri bulunmaktadır. Buoninsegna’nın triptik resmi, Hristiyan anlatılarında geçen İsa’nın çarmıha gerilmesi olayını Orta Çağ sanatına uygun bir şekilde görselleştirmekte ve döneminin izleyicisine aktarmaktadır.

Orta Çağ’ın son bulmasının ardından, Rönesans dönemi ile birlikte triptik resimler oldukça popüler bir anlatı aracı haline gelmiştir. Bu noktada, Orta Çağ ve Rönesans sanatı arasındaki farklılıklara kısaca değinmek gerekmektedir. Buoninsegna’nın eserinde incelediğimiz gibi, Orta Çağ’ın son dönemlerine kadar sanatçılar, resimlerdeki mekân ve figürleri tek boyutlu soyut bir uzam içerisinde tasvir etmişlerdir. Bu soyut uzamda, resimlerin yüzeyi genellikle tek renge boyanmış, kutsal sahnelerde ise altın yaldız ile süslenmiştir. Tasvir edilen nesne ve figürler de hacimden yoksundurlar. Bu durum, Giotto’ya (1267-1337) kadar bu şekilde devam etmiştir. Rönesans sanatının öncüsü sayılan Giotto, resimlerde tek boyutluluğun yerine derinlik yanılsaması yaratmanın yollarını aramış ve böylece Batı sanatında yeni bir sayfa açılmıştır. Nazan İpşiroğlu (1923-2015) ve Mazhar İpşiroğlu (1908-1985), “Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi” isimli kitabında bu durumu; Giotto ile birlikte ilk kez resim yüzeyi “derinlik etkisi uyandırıyor ve o zamana kadar alışlagelen soyut uzamın yerini somut uzam almaya başlıyor. Giotto’nun resimlerinde figürlerin de şema olmaktan çıktığını görüyoruz. Figürler artık bir yer dolduruyor ve kendi ağırlığını taşıyor” (2012, s. 63) şeklinde ifade etmiştir. Giotto’nun resim yüzeyindeki derinlik arayışları perspektif alanındaki çalışmalara da ilham olmuştur. İtalyan mimar Filippo Brunelleschi’nin (1377-1446) bu konu üzerine yürüttüğü çalışmalar, üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu resim yüzeyine aktarılacak izleyicide üç boyutluluk yanılsaması yaratılmasını sağlayan perspektif tekniğinin oluşumuna büyük katkı sağlamıştır. Hans Belting (1935-2023), “Floransa ve Bağdat” isimli kitabında bu durumu; “Bir izleyicinin dünyaya çevirdiği bakış ilk kez perspektif resmiyle tasvir edildi” (2017, s. 21) şeklinde ifade etmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde perspektif tekniği, içerisinde yaşadığımız gerçek uzamın iki boyutlu resim yüzeyinde sınırlı bir temsiliyi oluşturmakta ve resim yüzeyini “karşıdan bakılabilir...bir uzama” dönüştürmektedir (Florenski, 2021, s. 10). Tüm bu gelişmeler değerlendirildiğinde, “Orta Çağ

Avrupası'nda yapılmaya başlanılan triptikler, Rönesans döneminde altın çağını yaşamış" (Şahin, 2021) ve en ihtişamlı örnekleri bu dönemde ortaya çıkmıştır.



Görsel 2. Rogier van der Weyden, Meryem'e Müjde, 1440, (Triptik) Panel Üzerine Yağlı Boya, Merkez Panel: 89x92 cm, Sol Panel: 86x36,5 cm, Sağ Panel: 86x36,5 cm.

Araştırma kapsamında ele alınan ikinci eser, Flaman sanatının en önemli temsilcilerinden olan Belçikalı ressam Rogier van der Weyden'in (1399-1464) "Meryem'e Müjde" (Görsel 2) isimli triptiğidir. Sanat tarihinin en çok resmedilen konularından biri olan müjde sahnesi, Cebrail'in Tanrı tarafından Nasıra kentine gönderilerek Meryem'i ziyaret etmesi ve ona Tanrı'nın buyruğuyla İsa adında bir çocuk dünyaya getireceğini bildirme anını gösteren sahnedir. "İsa'nın Meryem'in rahmine Tanrı tarafından konması meselesine dayanan" (Güngör, 2019, s. 43) müjde sahnesi, Rogier van der Weyden'in resminde oldukça titiz bir şekilde tasvir edilmiştir. Merkezi panelde, bir iç mekân sahnesi yer almaktadır. Burası Meryem'in odasıdır. Meryem, zengin ve süslü detaylara sahip odasında, kırmızı örtülü yatağının hemen önünde yer alan bir rahlenin üzerinde kitap okumaktadır. Meryem'in hemen arkasında ise Cebrail yer almakta ve Meryem'e, Tanrı'nın müjdesini iletmektedir. Bedrettin Cömert, "Mitoloji ve İkonografi" isimli kitabında, Cebrail'in Meryem'e müjdesini şu şekilde anlatmaktadır;

Melek şöyle konuşur: Korkma Meryem, çünkü sen Tanrı katında lütuf buldun. Ve işte gebe kalacaksın, bir oğlan doğurup adını İsa koyacaksın. İsa büyüyecek ve Yüce Tanrı'nın oğlu denecek O'na. Tanrı, atası Davut'un saltanatını verecek ona ve...bu saltanatın sonu olmayacak. O zaman Meryem şöyle der meleğe: Hiçbir erkek bilmeden nasıl olur bütün bunlar? Melek şöyle cevaplar: Kutsal Ruh senin üzerine gelecek ve Yüce Tanrı'nın gücü seni gölgesiyle kaplayacak. İşte bunun için, doğacak çocuk kutsal olacak ve kendisine Tanrı'nın Oğlu denecek. İşte, akrabası Elizabet de yaşlı olmasına karşın bir oğlana gebe kaldı ve kısır denilen kadın, altıncı ayında bulunuyor, çünkü Tanrı için hiçbir şey olanaksız değildir (Cömert, 2010, s. 186).

Triptiğin sol ve sağ panellerinde, merkezi panelin aksine dış mekân sahneleri tasvir edilmiştir. Sol panelde, kim olduğu kesin olarak bilinmeyen ancak resmin siparişini veren kişi olduğu düşünülen bir erkek figür, dizlerinin üzerinde çökmüş vaziyette dua etmektedir. Sağ panelde ise

Cebrail'in getirdiği müjde sonrasında Meryem'in Elizabet'i ziyareti tasvir edilmiştir. Tüm bunlar değerlendirildiğinde, Rogier van der Weyden, ortaya koymuş olduğu triptik resim ile Hristiyan anlatılarında geçen müjde olayını, Rönesans sanatının ilkelerine uygun bir şekilde görsel bir anlatı içerisine yerleştirmiş ve döneminin izleyicisine aktarmıştır.



Görsel 3. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500-1505, (Triptik) Panel Üzerine Yağlı Boya, Merkez Panel: 200x195 cm, Sol Panel: 200x97 cm, Sağ Panel: 200x97 cm.

Araştırma kapsamında ele alınan üçüncü eser, Kuzey Rönesansının en önemli ve sıra dışı sanatçısı Hieronymus Bosch'un (1450-1516) "Dünyevi Zevkler Bahçesi" (Görsel 3) isimli triptik eseridir. "Bosch'un bu karmaşık eseri, bir sunak resmi olamayacak kadar sıra dışı" bir karaktere sahiptir (Farthing, 2014, s. 188). Bosch'un triptiği, birbirinin devamı niteliğinde olan üç sahneden oluşmaktadır. Triptiğin sol panelinde, bir cennet sahnesi tasvir edilmektedir. Sahnede Tanrı, Adem ile Havva'yı yaratmaktadır. Sahneye, cennet hayatının huzur ve dingin atmosferi hakimdir. Triptikte betimlenen manzara ise "ilerleyen doğal sürekliliği ima edercesine, orta panele doğru devamlılık göstermektedir. Bu ana panel, insanoğlunu bir dizi "dünyevi zevk" ile oyalanır halde betimler" (Farthing, 2014, s. 188). Orta panelde, dünya hayatının karmaşası, gösterişi ve aldatmacası alegorik bir şekilde tasvir edilmiştir. Sağdaki panel ise cehennem sahnesi tasvir edilmektedir. Bu sahne, "insanlığın Tanrı'nın iradesini takip etmedeki başarısızlığının sonuçlarını göstermektedir" (Mattei, 2023) ve diğer iki panelin aksine oldukça karanlık ve karamsar bir atmosfere sahiptir. Bosch'un binlerce imge ve yoğun detaylarla işlemiş olduğu triptik resim, insanlığın kökeni ve yolculuğunu alegorik bir dille aktarmaktadır. Dönemin dinsel inançlarına ve anlatılarına dair yoğun detaylar barındıran resim, triptik geleneğinin eşsiz bir örneğini sunmaktadır.

Dinsel anlatılar yaklaşık 400 yıl boyunca resim sanatını etkilemeye devam etmiştir. 19. yüzyılda yaşanan Endüstri Devrimi ile birlikte Batı toplumlarında oluşan modernleşme düşüncesi, sanat da dahil olmak üzere her alanda köklü değişimler yaratmıştır. Geçmişin anlatı resimleri, artık modern izleyici kitlesinin ilgisini çekmez olmuştur. Bu yeni izleyici kitlesi, ilgisini daha çok modern yaşama ve onun tasvirlerini konu edinen eserlere yöneltmiştir. Tabi sanatçılar da toplumun geri kalanı gibi hem modern yaşama karşı yoğun bir ilgi duymaya başlamış hem de resimlerinin konusu haline getirmişlerdir. Bununla birlikte "modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh

halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır” (Antmen, 2010, s. 18). Bu durum, Modernizm olarak adlandırılan dönemde geleneksel konu ve tekniklerin etkisini yitirerek sanatçıların yeni konu, teknik ve biçim arayışı yoluna girmesine neden olmuştur. “Modernizm, gelenek ve yenilik üzerindeki bir karşıtlık temelinde ilerlemiştir. Bu süreçte yeni olan şeyler yüceltilmiş, eski olanlar yerilmiş; bir anlamda, gelenek diye bir şey icat edilmiş ve sonra ona karşı çıkmıştır” (Yılmaz, 2006, s. 13). Bu dönemde geçmişin dinsel anlatılarının yanı sıra triptik resimler de -yok olmamakla birlikte- geri planda kalmıştır. Bu durum, 20. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Çünkü “dönemsel bir üslup olarak Modernizm aşağı yukarı 1960’ların başlarında son bulmuştur” (Danto, 2014, s. 116).

Sanatta anlatı geleneği ise “1970’li yıllarda sanatın merkezine yerleşen Postmodernizm ile birlikte yeniden büyük bir değer kazanmıştır. Modernizme karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Postmodernizm, Modernizmin yok saydığı her türlü geleneksel değeri yeniden tartışmaya açmış ve sanatçıların kullanımına sunmuştur” (Öztürkler, 2024, s. 69). Bunun sonucunda Postmodernizm ile birlikte anlatı resimleri yeniden ortaya çıkmaya başlamıştır. Postmodernist dönemde, Modernizmin getirdiği “deneysel yöntemler reddedilmiştir. Figürasyon yeniden moda olmuş ve alıntı sanatının uygulanması için sanat tarihinin sunduğu birikimden faydalanılmıştır. Medyadan ve sanat tarihinden alınan imajlar kullanılmış ve sanatın özgünlüğü ilkesine şiddetle karşı çıkmıştır (Eroğlu, 2006, s. 283).

Böylece Batı resim sanatında anlatı dili yeniden önem kazanmaya başlamış ve triptik resimler yeniden anlatıların önemli bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla triptik resimleri “geleneksel” ve “postmodern” olarak iki dönemde değerlendirmek daha doğru olacaktır. Geleneksel triptikler çoğunlukla dinsel anlatıları konu alırken, Postmodernizm sonrası triptik resimler ise içerisinde sosyolojik, kültürel, politik, tarihsel, biyografik vb. anlatılara aracılık etmektedir.

Postmodernizm Sonrası Batı Sanatında Triptik Resim

Postmodernizm ile birlikte, Modernizm’in getirdiği kavramsal ve biçimci yaklaşımlar yerini geleneksel değerlere dönüş hareketlerine bırakmıştır. “Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi ‘geri dönüş’, hem modernist sanatın, hem kavramsalci eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır” (Antmen, 2010, s. 263). Bu süreçte, triptik resimler de yeniden etkili bir şekilde tarih sahnesindeki yerine geri dönmüştür. Bu noktada, geleneksel değerlere geri dönüş meselesinin geçmişin kısır tekrarı düşüncesine dayanmadığını belirtmek gerekmektedir. Postmodernizm ile ortaya çıkan bu yeni sanatçı profili, tarihteki sanatçıların konu ve yöntemlerini taklit etmenin ötesinde onları yorumlayan hatta eleştiren sanatçılardan oluşmaktadır. “Ustaların sanatlarından ne kadar etkilenseler de onların üslubunu yapmacık bir şekilde kullanmazlar, mükemmellik için olmasa da ilham almak için onlara

yönelirler. Tarzlarındaki çeşitliliğin gösterdiği gibi, hepsinin farklı düşünceleri vardır” (Kuspit, 2018, s. 200). Dolayısıyla, Orta Çağ’dan günümüze kadar sanat tarihinin neredeyse her döneminde var olan ve genellikle tek bir konunun -çoğunlukla dinsel- tasvir edildiği triptik resimler, Postmodernizm ile birlikte birtakım bağlamsal değişimlere uğramıştır. Triptik resimler bu süreçte, “dini resim kategorisinden çıkarak görsel sanatlara miras kalmıştır” (Şahin, 2021). Böylece triptik resimler, dinsel anlatılar yerine sanatçılar tarafından kişisel, tarihsel, toplumsal, kültürel, politik, biyografik vb. çeşitli anlatıların aktarımında tercih edilen bir yöntem olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Diğer yandan triptikler, önceki yüzyıllarda kilise sunaklarında olduğu gibi menteşe ile birleştirilen açılıp kapanabilen bir düzenek üzerine resmedilmek yerine artık yan yana sergilenen tuvalere resmedilmeye başlanmıştır.



Görsel 4. Francis Bacon, Dyer’in Anısına, 1971, (Triptik) Tuval Üzerine Yağlı Boya, 198x147,5 cm.

Araştırma kapsamında ele alınan dördüncü eser, İngiliz ressam Francis Bacon’un (1909-1992) “Dyer’in Anısına” (Görsel 4) isimli triptik resmidir. Bacon’un sanatı, genel anlamda rahatsız edici insanlık durumlarını tasvir etmektedir. Resimleri varoluş kaygısı, dehşet, yalnızlık, çaresizlik, ölüm gibi travmatik duygular ile yüklüdür. Tüm bu travmatik duyguları ise beden üzerinden ele almaktadır. Dolayısıyla, resimlerinin öznesi insan bedeni olmakla birlikte Bacon, “bedeni, varlığı sorgulamak adına maddesel olanla özsel olanın aynı şeyde bulunduğu bir nokta olarak saptamıştır” (Dönmez, 2021, s. 258). Bacon’un bedeni ve bedenin altında saklı olanı “şaşırtıcı bir şekilde dolaysız açığa çıkarışı, uygarlığın içimizde bastırmış olduğu kaotik güçleri uyandırır ve kontrol kaybını, çaresizlik ve dehşet duygusunu ele geçirir” (Fineberg, 2014, s. 137). Bacon’un 1971 tarihli triptik resmi “Dyer’in Anısına” (Görsel 4), arkadaşı George Dyer’in trajik ölümü konu almaktadır. Bacon, 1963 yılında tanıştığı arkadaşı George Dyer ile çalkantılı bir duygusal ilişkisi içerisinde olmuştur. Yaklaşık sekiz yıl sonra Dyer, 1971 yılında Paris’teki Grand Palais’te düzenlenecek olan Bacon Retrospektif sergisinin açılışından iki gün önce, kaldığı otel odasının banyosunda alkol ve aşırı doz uyuşturucu kullanımı nedeniyle trajik bir şekilde hayata veda etmiştir. “Bu trajik durum sonrasında Bacon, zihninde ‘Dyer’ öznesini takıntı haline getirmiş ve defalarca resimlerinde konu edinmiştir” (Dönmez, 2021, s. 262). Bacon, triptiğin sol panelinde, Dyer ile olan sanatsal ve duygusal bağını, sevgi dolu bir kucaklaşma halindeki iki etten varlık olarak tasvir eder. Merkezi panelde ise Dyer,

otelin merdivenlerinde yalnız bir gölgeye dönüşür. Merdivenlerden yaşamına son vereceği banyoya doğru çekilirken resmedilmiştir. Dyer'in anahtarı kapı deliğine yerleştiren bedensiz ve et rengi kolu, belki onun kontrolü dışında gelişen bir failliği belki de içten içe ölüme duyduğu arzuyu temsil eder. Bu bakımdan, resimde ağır bir şüphe duygusu yer alır. Sağdaki panelde ise Dyer, hem sanatsal özne hem de ölü beden olarak, her biri diğerini suçluluk duygusuyla yansıtan bir temsille resmedilmiştir. Tüm bunlar değerlendirildiğinde, "Dyer'in Anısına" triptiği, Bacon'un aşk ve kayıpla başa çıkma çabasının bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir.

Araştırma kapsamında ele alınan beşinci eser, Alman sanatçı Anselm Kiefer'in (d. 1945) "İsimsiz" (Görsel 5) triptiğidir. Kiefer'in sanatı, "savaşın, hafızanın ve kültürel travmaların derin izlerini" (Symbiosis, 2025) taşımaktadır. Eserleri, savaş sonrası Almanya'nın acı dolu tarihi ve bunalımlı kimliği ile bir hesaplaşmayı yansıtmaktadır. Resimden fotoğrafa, heykelden enstalasyona kadar geniş bir yelpazede üretimlerine devam eden sanatçı, eserlerinde sosyo-kültürel, politik, edebi, dinsel ve felsefi pek çok kaynaktan faydalanmaktadır. Büyük ölçekli "eserlerinde kullandığı ağır malzemeler ve derin anlamlar, izleyiciyi zamanın ve hafızanın etkilerini sorgulamaya teşvik etmektedir" (Symbiosis, 2025).



Görsel 5. Anselm Kiefer, İsimsiz, 1980-1986, (Triptik) Tuval Üzerine Monte Edilmiş Fotoğrafa Yağlı Boya, Akrilik, Emülsiyon, Gomalak, Taş, Kurşun, Odun Kömürü, Saman, Çelik Kablo, 330,7x555,3 cm.

Kiefer'in 1980-1986 yılları arasına tarihlenen "İsimsiz" (Görsel 5) triptiği, insan varoluşunun kökeni ve doğasına bununla birlikte kaos, ölüm ve yıkım temalarına odaklanmaktadır. Triptik, taş, kurşun, çelik, kömür gibi malzemelerin kullanımından dolayı monokrom tonlara sahiptir. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımdan dolayı Kiefer'in "çocukluk bahçesi kelimenin tam anlamıyla evinin etrafındaki bombalanmış binaların kalıntılarıydı. Bu harap manzaralar ve holokostun musallat tarihini takip eden manevi ve varoluşsal sorular, Kiefer'in çalışmalarında tematik olarak kurşun, kül ve saman gibi malzemelerin kullanımını şekillendirmiştir" (Davison, 2020). Merkezi panelde kurşundan yapılmış bir merdiven resmin dışına doğru uzanmaktadır. Kiefer'in merdiven imgesi, Yakup'un rüyasında gördüğü cennet merdivenini tasvir eder. Bir nesne olarak merdiven, bir yere çıkmak ve inmek için kullanılan basamaklı yapıdır. Bir nesne olarak gündelik işlevinin yanı sıra, tarih boyunca çeşitli toplum ve kültürlerde kullanılan önemli bir sembol

olmuştur. Merdiven imgesi, tüm tek tanrılı dinlerde ve yaratılış anlatılarında, Tanrı'nın fizikötesi evrenini ve ilahi bir yükselişi simgelemektedir. Dolayısıyla, “merdiven aracılığıyla gerçekleştirilen bu metafizik yolculuk” (Arslan, 2019, s. 422), aşkın bir deneyimi ve bilinç dönüşümünü sembolize etmektedir. Diğer yandan, çift yönlü bir nesne olan merdiven, genellikle yükselme anlamında değer kazanmış olsa da alçalmanın, düşmenin hatta cennetten kovuluşun simgesi olarak da kullanılabilir. Kiefer'in resmine baktığımızda, merdivenin hemen altında yer alan yılan imgesiyle birlikte böyle bir anlama ulaşmaktayız. Yaratılış anlatılarında Tanrı'nın sözlerini çarpıtarak insanı aldatan bir figür olan yılan, ilk günahın ve cennetten kovuluşun sorumlusudur. Yılan, “Tanrı'nın krallığına bir alternatif önerir; hayatının kontrolünü ele geçir. Böylece, zamanın kıyılarına düşmüş insanın yaşamında kaos, yıkım ve ölüm hüküm sürmüştür” (Davison, 2020). Dolayısıyla hemen önündeki yılan imgesiyle birlikte okunduğunda, merdiven imgesi cennetten yeryüzüne inişin imgesi haline gelmektedir. Bununla birlikte Kiefer'in yılanı, ilk günahla birlikte devamın gelen tüm günahların simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Triptiğin sağ panelinde, sihirbaz şapkasına benzer garip bir nesne yer almaktadır. Buna karşılık triptiğin sol panelinde ise resmin üzerinde asılı altı adet ağır taş yer almaktadır. Bu taşlar, “tarihin ağırlığını sembolize etmektedir” (Davison, 2020). Sonuç olarak Kiefer'in triptiği, dinsel ve tarihsel referanslar aracılığıyla, insanın kökeni ve doğasına karşı eleştirilerini kaos, ölüm ve yıkım temaları üzerinden ele almaktadır. Bu eleştirileri ise yüzyıllardır dinsel anlatıların aktarımında kullanılan triptik yöntemi ile izleyiciye sunmaktadır.

Araştırma kapsamında ele alınan altıncı eser, Amerikalı sanatçı Vincent Desiderio'nun (d. 1955) “Öz-Sevginin Gelişimi” (Görsel 6) isimli triptiğidir. Günümüzde, triptik resimleri ile ön plana çıkan sanatçıların başında Vincent Desiderio gelmektedir. Desiderio, sıklıkla sanat tarihinden referanslara yer verdiği ve “hipergerçekçi bir yaklaşımla resmettiği büyük ölçekli tuvallerinde hem kendi yaşantısına hem de günümüze dair öyküler ve eleştiriler sunmaktadır” (Öztürkler, 2024, s. 72). Desiderio için triptik resimler, “belli bir fikrin çeşitli boyutlarının eşzamanlı olarak sunulduğu” (Çiçek, 2016, s. 63) bir anlatım biçimidir. Batı sanatında tek bir anlatıya -çoğunlukla dini anlatılara- ait sahnelerin tasvir edildiği geleneksel triptik resimlerinin aksine Desiderio, kavramsal bir yaklaşımla birbirinde farklı konu ve sahneleri bir araya getirerek izleyiciye eşsiz bir anlatımcılık örneği sunmaktadır.



Görsel 6. Vincent Desiderio, Öz-Sevginin Gelişimi, 1990, (Triptik) Tuval Üzerine Yağlı Boya, 283,2x232,4 cm.

Bu örneklerden biri olan 1990 tarihli “Öz-Sevginin Gelişimi” isimli triptiği (Görsel 6), izleyiciye başlangıçta birbirinden bağımsız gibi görünen üç farklı sahne sunmaktadır. Resmin sol panelinde bir cinayet sahnesi, orta panelinde bir savaş sahnesi, sağ panelinde ise denizde av sahnesi ile bulunmaktadır. Konuları ne kadar farklı olursa olsun, üç resim yine de ortak bir payda da, yani ölüm teması üzerinde buluşmaktadır. Üç sahneyi birbirine bağlayan şey, sahnelerin alt kısımlarında yer alan ölü bir kadın, ölü askerler ve ölü balina imgeleridir.

Sol paneldeki sahne, bir cinayet sahnesini tasvir etmektedir. Ön planda, yerde çıplak bir kadın cesedi yatmaktadır. Yanı başında bir doktor ise kadının durumu incelemektedir. Orta planda, bir erkek polis memuru elinde beyaz bir kumaş parçası ile ayakta beklemektedir. Arka planda ise kanepede oturmakta olan deli gömleği ile sarılmış yarı çıplak bir adam ve yanında onunla konuşmaya ve söylediklerini not alamaya çalışan bir psikolog yer almaktadır. Olayın geçtiği mekânın bir ev olmadığı açıktır. Burası bir resim atölyesidir. Yerdeki boya kutuları ve tuval bize buranın bir ressamın atölyesi olduğunu gösteriyor. Ayrıca, “deli adamın sanatçı, öldürülen kadının ise onun modeli olduğu sonucuna varıyoruz” (Firestone, 1996, s. 17). Desiderio, burada modern sanata ve sanatçıya dair alegorik bir eleştiri sunmaktadır. Bu eleştiriye ise sanat tarihsel referanslar üzerinden sunmaktadır. Resmin sağ kenarından sırtı bize dönük şekilde yalnızca bir kısmı görünen tuval ve arka duvardaki ayna, Velazquez’in 1656 tarihli “Nedimeler” isimli tablosundan alıntılanmıştır. Bununla birlikte, resmin sol tarafındaki pencereden mekâna yayılan doğrusal ışık ve arka duvarda asılı şekilde yer alan desenli kumaş ise Vermeer’in 1668 tarihli “Resim Sanatı” isimli resmine göndermede bulunur. Desiderio’nun atölyesi, Batı sanatının meşhur resim atölyelerinin üzerine temellenmektedir. Ancak Vermeer ve Velazquez’in modeli ön plana çıkaran eserlerinin aksine, Desiderio burada modeli/figürü önemsizleştiren -kelimenin tam anlamıyla yok eden- ve soyut arayışlara yönelen modern sanatçı/ressam temsili sunmaktadır. Bir Postmodern sanatçı olarak Desiderio, bu sahnede "modern sanat olarak adlandırdığı şeyle olan çekişmesini alegorik olarak betimlemektedir. Yaratmaya devam etmek için kendi modellerini öldüren ve gerçekte zaten ayırıştırılmış olanı soyutta arayan avangard sanatçıyı, narsist bir deli olarak tasvir etmektedir”

(Firestone, 1996, s. 10). Hemen yanında ressam ile konuşurken notlar alan psikolog ise onun durumunu çözümlemeye ve yorumlamaya çalışan sanat eleştirmenini temsil etmektedir.

Triptiğin orta panelinde baktığımızda ise bir savaş sahnesi görmekteyiz. Bu sahnedeki kalabalık figürler ve dinamik etki, yan sahnelerin durgunluğu ile tezatlık oluşturmaktadır. Eser hem kompozisyon hem figürlerin konum ve durumları hem de renk paleti ile Theodore Gericault'un 1819 tarihli "Medusa'nın Salı" tablosundan alıntılar içermektedir. Fransız Romantik resminin önemli eserlerinden biri olan "Medusa'nın Salı", "sanatçının resmi tamamlamasından üç yıl önce meydana gelen gerçek bir deniz kazasının dokunaklı ve ürkütücü bir temsildir" (Farthing, 2014, s. 268). Tablo, Fransa kralı 18. Louis tarafından Afrika'ya gönderilen "La Meduse" isimli geminin, 1816 yılında içerisindeki 400'e yakın yolcu ve mürettebat ile birlikte batması ve hayatta kalanların okyanusun ortasında verdikleri yaşam mücadelesini konu almaktadır.

La Meduse isimli gemi, 17 Haziran 1816 günü Fransa'nın Rochefort limanından yelken açtığında seferin amacı Senegal'i İngilizlerden devralıp Fransız kolonisi yapmaktır" (Erdemol, 2017, s. 94). Afrika'ya doğru yola çıkan gemi, sığ sulara sahip bir bölgede kayalıklara çarptıktan sonra batmaya başlamıştır. Bunun üzerine tüm yolcu ve mürettebat gemiyi terk etmek zorunda kalmıştır. Ancak "cankurtaran filikaları yolcuların tamamını taşıyacak sayıda değildi. Filikalara binemeyen 147 yolcu için geminin aksamı kullanılarak 7x20 m boyutlarında bir sal yapılmıştır" (Erdemol, 2017, s. 95). Yapılan salın kısa süre içinde parçalara ayrılması ile birlikte yolcular okyanusta sürüklenmeye başlamıştır. Diğer yandan yolcuların yanlarına aldıkları yiyecek ve içecekler de birkaç gün içinde tükenince günler süren açlık ve susuzluk dönemi başlamıştır. Günler geçtikçe hayatta kalanların sayısı azalmıştır. Açlık ve susuzluk ölümcül seviyeye ulaşınca hayatta kalmayı başaranlar, ölen yolcuların cesetlerini yiyerek kurtulmaya çalışmışlardır. İki haftalık mücadelenin sonucunda, bir kurtarma gemisi "canlı kalan 15 kişiyi kurtarmıştır" (Erdemol, 2017, s. 96).

Bu trajik olaydan etkilenen Gericault'un resminin ön planında cesetler yatmaktadır. Cesetlerin başındaki figür, büyük bir umutsuzluk ve sessizlik içerisinde kendi sonunu düşünmektedir. Ön plandaki ölüm sessizliği ve durgunluğa karşıt olarak arka plana doğru bir hareketlilik başlar. Arkadaki figürler büyük bir sevinç ve heyecan içinde ufukta görünen kurtarma gemisine işaret vermeye çalışmaktadırlar. O sırada yanı başlarındaki dev dalgalar salın ve yolcuların kırılgan varlıklarını tehdit edercesine yükselmektedir. Benzer şekilde, Desiderio'nun eseri ise yeşil, kahverengi ve gri tonlarında oldukça kasvetli bir atmosfere sahiptir. Ön planda 15 asker cansız şekilde yerde yatmakta, arka planda ise 5 asker -göremediğimiz- düşmana karşı hücumda kalmaktadır. Gericault'un resmi doğaya karşı hayatta kalma mücadelesini anlatırken, bu mücadelede insan olmanın sınırlarını sorgulatmaktadır. Desiderio'nun resminde kime karşı yaşam mücadelesi verildiği belirsizdir. Bir önemi de yoktur. Çünkü Desiderio, burada insanoğlunun hayatta kalmak için fethetme, işgal etme ve yok etme içgüdüsünün temsilini sunmaktadır.

Sağ panelde yer alan denizde av sahnesi ise Herman Melville'nin ilk olarak 1851 yılında yayınlanan ve Amerikan edebiyatının başyapıtı olarak kabul edilen dünyaca ünlü "Moby Dick" isimli romanından esinlenilerek resmedilmiştir. Roman, Moby Dick isimli beyaz balina ile onun peşinde olan balina avcısı kaptan Ahab'ın hikâyesini anlatmaktadır. Denizlerde yıllarca korku salan Moby Dick isimli beyaz balina, ilk karşılaşmalarında Ahab'ın tek bacağını koparır. "Yaşanan olaydan sonra Ahab, çılgınlık nöbetleri geçirir ve bedeninde, ruhunda duyduğu tüm acıları balinadan ayrı düşünemez hale gelir. İnsanlığın Âdem'den beri duyduğu tüm öfke ve kin sanki beyaz balinanın kamburu içinde toplanmış gibidir" (Küçük, 2023, s. 666-667). Dolayısıyla hikâyede, Moby Dick'e karşı intikam yemini eden Ahab'ın, onu öldürmek için yıllarca açık denizlerde izini sürmesi anlatılmaktadır. Ayrıca Melville'in romanı, "kurgusal yapısı itibariyle mitik göndergeler üzerine kuruludur" (Küçük, 2023, s. 665). Kaptan Ahab ile Moby Dick arasındaki mücadelenin birey ve doğa, Ahab ve gemisi Pequod mürettebatı arasındaki mücadelenin de birey ve toplum arasındaki mücadeleyi temsil ettiği söylenebilir.

Eserde, kompozisyonun büyük çoğunluğunu deniz oluşturmaktadır. Resmin üst merkezinde hikâyenin başkahramanı kaptan Ahab'ı temsil eden tek bacaklı figür, iki geminin arasında yer alan filikanın üzerinde hem Moby Dick'e hem de izleyiciye tepeden bakan bir şekilde tasvir edilmiştir. Kompozisyonun alt merkezinde, kayalıkların arasında beyaz balina Moby Dick'in çürümekte olan cesedi yatmaktadır. Resim bizlere Melville'nin hikâyesinin aksine, Ahab'ın intikamını aldığını ve insanın doğa üzerindeki sözde zaferini göstermektedir. Öz-Sevginin Gelişimi triptiğinin son parçası olan bu sahne, insanın doğaya karşı fetih ve yıkım için gösterdiği büyük arzuyu simgelemektedir. İzleyiciyi ölü balina ile aynı hizaya yerleştiren Desiderio, izleyiciyi bu sözde zaferin sonucunda kimin kazandığı ya da kimin kaybettiği konusunda düşünmeye zorlamaktadır. Sonuç olarak Desiderio, "Öz-Sevginin Gelişimi" (Görsel 6) isimli triptik resminde, ilk bakışta üç farklı hikâye sunmaktadır. Eşsiz bir anlatımcılık örneği sergileyerek bu üç temayı şiddet ve ölüm temaları ile bir araya getiren Desiderio, sanat, uygarlık ve doğa hakkında eleştirel düşünmeye sevk etmektedir.

Sonuç

Açılıp kapanabilen üç parçalı bir düzeneğin üzerine tasvir edilen triptik resimlerde, ana tema merkezi panelde, ilişkili diğer temalar ise yan panellerde resmedilmektedir. Dinsel anlatıların ön planda olduğu Batı sanatında, anlatıları görselleştirerek izleyiciye aktaran triptik resimler, yüzyıllar boyunca önemli bir yere sahip olmuştur. Bu bağlamda, triptik resimlerin ilk örnekleri Orta Çağ döneminde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde anlatı resimleri, Hristiyan kilisesinin sanatçılar üzerindeki baskıcı politikaları neticesinde genellikle okuma yazma bilmeyen insanların Hristiyan öğretileri anlayabilmesi için yapılmıştır. Triptikler ise bu anlatıları görsel sahneler halinde aktaran önemli bir anlatı aracı olmuştur.

Orta Çağ'ın son bulmasının ardından triptik resimler, Rönesans döneminde resim sanatında yaşanan gelişmeler neticesinde altın çağını yaşamış ve en ihtişamlı örnekleri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Dinsel anlatılar, Rönesans'ın ardından yaklaşık 400 yıl daha resim sanatını etkilemeye devam etmiş ve 19. yüzyılda etkisini yitirmiştir. Bunun nedeni, Endüstri Devrimi sonrasında Batı toplumlarında yaşanan modernleşme hareketlerinin dönemin sanat algısını değiştirmiş olmasıdır. Bu dönemde, geçmişin anlatıları izleyicinin dikkatini çekmez olmuştur. Dolayısıyla sanatçılar, dikkatlerini modern yaşama yöneltmiş ve resimlerinin konusu haline getirmişlerdir. Modernizm olarak adlandırılan bu dönemde yaşanan bu gelişmeler sonucunda triptik resimler de etkisini yitirmiştir. Ancak bu durum, 20. yüzyılın ortalarında son bulmuştur. Modernist düşüncenin etkisini yitirmesiyle birlikte, 1970'li yılların başlarında Batı sanatında Postmodernist düşünce etkili olmaya başlamıştır. Postmodernizm ile birlikte, Modernizm döneminde yok sayılan her türlü geleneksel değer, yeniden sanatta etkisini göstermeye başlamıştır. Böylece, Batı resim sanatında anlatı dili yeniden önem kazanmaya başlamış ve triptik resimler yeniden anlatıların önemli bir parçası haline gelmiştir. Ancak Postmodernizm ile birlikte birtakım bağlamsal değişimler meydana gelmiştir. Geleneksel triptiklerde genellikle dinsel anlatıları konu edilirken, Postmodernizm ile birlikte kişisel, tarihsel, sosyolojik, kültürel, politik, biyografik vb. anlatılar da triptik resimlerin konusu olmaya başlamıştır. Bununla birlikte, Postmodernizm öncesi triptik resimler genellikle kilise sunaklarında menteşe ile birleştirilen açılıp kapanabilen bir düzenek üzerine resmedilmek yerine artık yan yana sergilenen tuvallere resmedilmeye başlanmıştır.

Kaynakça

- Anonim. (2020). Orta Çağ Sienna'sının en büyük ressamı Duccio di Buoninsegna, Sanatın Öyküsü. <https://www.sanatinoykusu.com/duccio-di-buoninsegna/> adresinden 05 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Arslan, N. B. (2019). Ardavirafname ve Miraçnemelerde yükseliş mitinin incelenmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3(4), 420-446. <https://doi.org/10.34083/akaded.638598>
- Belting, H. (2017). *Floransa ve Bağdat; Doğu'da ve Batı'da bakışın tarihi*. (Z. Aksu Yılmaz, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çiçek, Z. (2016). *Teknolojinin gölgesinde resimde estetik süreç*. Agora Kitaplığı.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. De Ki Basım Yayım LTD.
- Danto, A. C. (2014). *Sanat nedir*. (Z. Baransel, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Davison, A. (2020). Advent love & Anselm Kiefer's alchemist, Culturecare RDU. <https://www.culturecarerdu.com/post/advent-love-anselm-kiefer-s-alchemist> adresinden 12 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Dönmez, İ. (2021). Francis Bacon'un "otoporte için çalışma" adlı resimleri üzerine bir inceleme. *Akdeniz Sanat*, 15 (28), 255-267. <https://doi.org/10.48069/akdenizsanat.945366>
- Erdemol, H. (2017). Meduse'nün Salı. *Bütün Dünya*, 2017 (6), 94-96.
- Eroğlu, Ö. (2006). *Resim sanatı sözlüğü*. Nelli Sanat Evi Yayınları.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü*. (G. Aldoğan, F. Candil Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat; varlık stratejileri*. (S. Atay Eskier, E. Yılmaz, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Firestone, E. R. (1996, Yaz). The death of Moby Dick: Vincent Desiderio's "the progress of self-love". *American Art*. 10(2), 8-27.
- Florenski, P. (2021). *Tersten perspektif*. (Y. Tükel, Çev.). Metis Yayınları.
- Güngör, Z. T. (2019). *Erken Hristiyanlık dönemi sanatında Meryem ve bazı azizelerin sanata yansımaları üzerine bir değerlendirme* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. Hayalperest Yayınevi.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.
- Küçük, Şeyma K. (2023). Moby Dick ve Taimat adlı romanlarda modernitenin zihinsel girdabı: din ve dindışılık çatışması. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 12(2), 660-677. <https://doi.org/10.7884/teke.1312775>
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.
- Mattei, S. (2023). Dünyevi zevkler bahçesi, Hieronymus Bosch, Art Majeur Magazine. <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/dunyeve-zevkler-bahcesi-hieronymus-bosch/333613> adresinden 09 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Merriam-Webster. (t.y.). Triptych. Merriam-Webster dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/triptych> adresinden 4 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Öztürkler, C. (2024). Vincent Desiderio resimlerinde alegorik anlatım. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 59-88.

- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları*. (O. Düz, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Şahin, E. (2021). Batı sanatında panel tablolar I: Triptychs, Söylenti Dergi. <https://www.soylentidergi.com/bati-sanatinda-panel-tablolar-i-triptychs/> adresinden 05 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Şahin, E. (2021). Batı sanatında panel tablolar II: Polyptychs, Söylenti Dergi. <https://www.soylentidergi.com/bati-sanatinda-panel-tablolar-ii-polyptychs/> adresinden 05 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Symbiosis, C. (2025). Zamanın ve hafızanın yanında: Anselm Kiefer. GZT. <https://www.gzt.com/skyroad/zamanin-ve-hafizanın-yaninda-anselm-kiefer-3792362> adresinden 06 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Weeks, M. (2022). *Dakikalar içinde felsefe*. (M. Özeren, Çev.). Kronik Kitap.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Duccio di Buoninsegna, Çarmıha Gerilme; Meleklerle Kurtarıcı; Aziz Nikolas ve Aziz Clement, 1311-1318. <https://collections.mfa.org/objects/32944> adresinden 2 Şubat 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2. Rogier van der Weyden, Meryem'e Müjde, 1440. https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_Triptych_%28van_der_Weyden%29#/media/File:Rogier_van_der_Weyden_-_Annunciation_Triptych_-_WGA25590.jpg adresinden 8 Şubat 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 3. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500-1505. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> adresinden 20 Şubat 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 4. Francis Bacon, Dyer'in anısına, 1971. <https://www.mutualart.com/Artwork/In-Memory-of-George-Dyer--Small-/84FC1B41DEEBD491CEAFEC6530A81B08> adresinden 1 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5. Anselm Kiefer, İsimsiz, 1980-1986. <https://www.culturecarerdu.com/post/advent-love-anselm-kiefer-s-alchemist> adresinden 2 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 6. Vincent Desiderio, Öz-Sevginin Gelişimi, 1990. <https://www.vincent-desiderio.com/1990-2000/aj2taa960v123w4w29zx2sqdxt663f> adresinden 6 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Yazarların Katkı Oranı Beyanı

Makale tek yazarlı olduğundan, araştırma sürecindeki katkı oranı %100 yazara aittir.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Makale kapsamında destek alınan herhangi bir kişi veya kurum bulunmamaktadır.

Çatışma Beyanı

Makale ile ilgili olarak, herhangi bir kişi veya kurum ile yaşanabilecek bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Bildirim

Bu makale, araştırma türünde olduğu için etik kurul kararı gerektirmemektedir.



ARAŞTIRMA

19. YÜZYILDA SANATTA MODERNLEŞME HAREKETLERİ*

Teoman ÇIĞŞAR¹  ORCID: 0000-0001-6863-5019

Makale Geçmişi

Geliş: 14/04/2025

Kabul: 20/06/2025

Yayın: 30/06/2025

Öz

Modern sanat, geleneksel estetik anlayışlarının dışına çıkarak yeni bir ifade biçimi oluşturmuştur. Geçmişe bağlı kalmayı tercih edenler tarafından aykırı görülse de sanatın zamanla evrim geçirmesi kaçınılmazdır. Tarih boyunca her yeni sanat akımı başlangıçta tepkiyle karşılanmış, ancak zamanla kabul görmüştür. Bu durum, modern sanatın önde gelen isimlerinden Picasso'nun eserlerinin artık klâsik olarak değerlendirilmesiyle de gözlemlenmektedir. Modern resim, Rönesans'ın elde ettiği sonuçların bir çözülmesi olarak algılanabilir. Ancak modern sanatın arkasında yatan nedenleri anlamak için özellikle 19. yüzyıldaki sosyal, politik, kültürel ve felsefi gelişmeleri incelemek gereklidir. Avrupa'daki endüstriyel değişimler sanatın yönünü etkilemiş, sanatçılar bu dönüşüme kayıtsız kalamamışlardır. Sanatçıları harekete geçiren toplumsal ve bireysel etkenler, doğal olarak modern sanatın gelişimini şekillendirmiştir. Bu süreçte sanatçılar iç dünyalarına yönelerek kişisel bir bakış açısı oluşturmuş, bilinçaltı unsurlar aracılığıyla sanatlarını yeni ve çeşitli formlarda ifade etmişlerdir. Modern sanat sadece sanatsal bir devrim değil, aynı zamanda toplumun iç dinamiklerine dair güçlü bir yansıma olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar kelimeler: 19. Yüzyıl, Modern, Resim, Sanat.

İntihal-Plagiarism/Etik-Ethic: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/otuzyedisanat>

Copyright © Published by Kastamonu University, Since 2022 - Kastamonu

* Bu makale, “19.-20. Yy. Çağdaş Batı Resim Sanatı’nda Uzak Doğu (Çin ve Japon) Etkileri” adlı yayınlanmamış Doktora tezinden hazırlanmıştır.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Merkez / Kastamonu, Posta Kodu: 37150. tcigsar@kastamonu.edu.tr



RESEARCH

MODERNIZATION MOVEMENTS IN ART IN THE 19TH CENTURY*

Teoman ÇİĞŞAR¹  ORCID: 0000-0001-6863-5019

Article History

Received: 14/04/2025

Accepted: 20/06/2025

Published: 30/06/2025

Abstract

Modern art has created a new form of expression by going beyond traditional aesthetic understandings. Although it is seen as contradictory by those who prefer to remain attached to the past, it is inevitable that art will evolve over time. Throughout history, every new art movement has initially been met with a reaction, but has been accepted over time. This situation is also observed by the works of Picasso, one of the leading names in modern art, being considered classics. Modern painting can be perceived as a dissolution of the results obtained by the Renaissance. However, in order to understand the reasons behind modern art, it is necessary to examine the social, political, cultural and philosophical developments, especially in the 19th century. Industrial changes in Europe affected the direction of art, and artists could not remain indifferent to this transformation. The social and individual factors that motivated artists naturally shaped the development of modern art. During this process, artists turned to their inner worlds, created a personal perspective, and expressed their art in new and diverse forms through subconscious elements. Modern art is not only an artistic revolution, but also a strong reflection of the internal dynamics of society.

Keywords: 19th Century, Modern, Painting, Art.

* This article is derived from the unpublished doctoral dissertation titled "Far Eastern (Chinese and Japanese) Influences in 19th–20th Century Contemporary Western Painting Art".

¹ Assist Prof., Kastamonu University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Painting, Center / Kastamonu. Zip Code: 37150. tcigsar@kastamonu.edu.tr

Extended Summary

This study investigates how modern art, which emerged as a departure from traditional aesthetic values, developed in response to the socio-political and cultural transformations of the 19th century. The research problem centers on understanding modern art not only as an artistic innovation but also as a reflection of profound structural changes in society. While initially seen as a deviation by those holding onto classical conventions, modern art is argued to be an inevitable and necessary evolution, shaped by broader historical developments.

The literature review was conducted through a comprehensive examination of printed academic publications and primary visual materials relevant to 19th-century art history. Sources included works by Hauser, Turani, Gombrich, and other notable theorists in art history and philosophy. The reviewed literature consistently emphasizes the relationship between industrialization, urbanization, and the transformation of artistic expression. While earlier studies highlight aesthetic shifts, this research contributes by situating artistic change within the broader framework of socio-political and psychological evolution.

The research employs a qualitative approach based on document analysis. Primary sources such as artworks and artist writings, and secondary sources including books and theoretical texts, form the foundation of this analysis. The study applies a contextual interpretive method to examine how external societal factors influenced internal artistic expression. The theoretical framework draws from cultural sociology and aesthetics, particularly the works of Arnold Hauser and Adnan Turani.

Findings indicate that modern art developed as a reaction to multiple dimensions of 19th-century life: the decline of aristocratic and religious authority, the rise of the bourgeoisie, the influence of the Industrial Revolution, and the psychological impact of urban life. Artists turned inward, embracing subjectivity, intuition, and the subconscious as new means of expression. Additionally, technological innovations like photography and cultural interactions, particularly with Japanese woodblock prints, introduced new perspectives in composition and visual language.

The study concludes that modern art represents both an aesthetic and sociocultural revolution. It recommends further interdisciplinary research that bridges art history with sociology and philosophy to deepen understanding of the transformative power of art in historical contexts.

Giriş

Modern sanat, edinilmiş görüş alışkanlıklarının aksine bir anlayıştır. Eski eserlerin estetiğinde ısrar eden ve bilinen görünüşlerden sanat eserine giden yolu benimseyenlerce aykırı da bulunabilir. Sanatta yozlaşmadan bahsederek, alışılmış sanatı içinde bulunan devrin sanatına tercih etmek beşer kadar eskidir. Ananeye ve eskiye bağlı olanlar, her yeni olan şeye karşı itiraz etmişlerdir. Picasso'nun bugün modern sanatın klâsikleri arasına karıştığı düşünülürse, itirazın yerinde olmayan bir reaksiyon olduğu anlaşılır (Turani, 1960, s. 7-8). "Modern resim, kendine has kanunların bir sonucu olarak kabul edilmektedir. Klâsik estetik açısından bakılırsa, Rönesans'ın çalışarak elde ettiği neticelerin çözülmesi olarak da görülür" (Wilenski, 1938, s. 12).

Süreci ve artistik gelişimini temsil eden modern sanatçıları anlamak için eserleri oluşturan nedenlerin ortaya çıktığı 19. yüzyılı; sosyal, politik, kültürel, felsefî vb. çeşitli yönlerde irdelemek,

Avrupa’da meydana gelen endüstriyel gelişimin sosyal hayatta yaptığı etki-tepkiyi tetkik etmek, önemli bir gerekliliktir. Burada üzerinde önemle durulması gereken husus, sanatçıların yeni tarzlara bilerekten gitmemiş olmalarıdır. Sanatçıları motive eden sebepler, onları şaşmaz bir şekilde aynı istikamete itmiştir. Değişim yolundaki gelişmelere kayıtsız kalamayan sanatçının, kendi içine yönelmesi ve kişisel bir dünya görüşü oluşturduğu görülür. Bilinçaltı olayların, sanatçı aracılığıyla çeşitli ve yeni görünümde halinde ortaya çıkışı söz konusudur (Turani, 1960, s. 11-12). Sanatsal ve kültürel katkı sağlama ümidi, araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Literatür taraması ve doküman incelemesi yöntemiyle çalışmadaki irdelemelere yön kazandırılmıştır.

19. Yüzyılda Sanatta Modernleşme Hareketleri

19. yüzyılı diğer yüzyıllardan ayırt eden özellikler, 1830’larda başlar. Sanayileşme ve sermayeciliğin gelişmesiyle ekonomik usçuluk, felsefi, tarihi, pozitif bilimlerin ilerlemesi sonunda ortaya çıkan siyasal gerçek; romantizme karşı bundan sonraki yüzyılı kapsayacak olan bir savaşın açılmasına yol açmıştır. Bu, 1830 kuşağının 19. yüzyılın temellerinin atılmasına yaptığı değerli bir katkıdır (Hauser, 1984, s. 211).

Fransız Devrimi ile başlayan toplumun siyasallaşması olayı doruğa ulaşmıştır. Liberalizm ve gericilik arasındaki kavga ve sınıfların çıkarları arasında uyum sağlama çabaları, toplumsal yaşamın her alanında kendilerini gösterirler. Finans kapitali, arazi sahipliğinden elde edilen gelire galip gelmiştir. Böylece kilise ve aristokrasinin, politik yaşamda olduğu gibi sanatsal alanda oynadıkları birinci derece rol de sona erer. Ancak, siyasal ve toplumsal alandaki uzlaştırılmaz karşıtlar azalmış değildir; yalnızca konumlar yer değiştirmiştir. Bir yanda sanayi sermayeciliği, diğer yanda işçiler ve küçük burjuvazi olmak üzere; ikiye ayrılmış topluluklar arasındaki karşıtlıklar çok belirgindir. Sınıf kavgalarının amaçları açıklanmış, savaş yöntemleri yoğunlaşmış, her şey yeni bir devrimin eşiğinde olduğunu göstermeye başlamıştır.

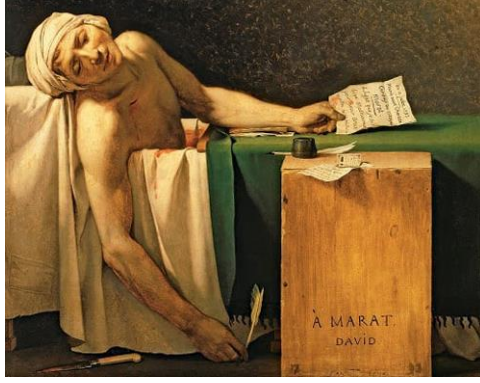
Sanayi Devrimi’nden ve tümüyle makineleşmiş bir fabrika düzeni ortaya çıkmadan önce proleterin (işçi sınıfının), bir kitle halinde harekete geçmesi ve sınıf bilincine varması söz konusu olamazdı. Ekonomik çıkarlar iç içe girdikçe çatışma da vahşi ve umutsuz bir hâl alır; sonuçta yıkım kaçınılmaz olur. Nihayetinde insanlar, kendilerini her yandan rakipler ve düşmanlarla sarılmış; aralıksız süren ve evrensel açıdan birbiriyle savaş olarak nitelenebilecek bir durumun içinde bulurlar. Dış gerçek, artık daha mekanik ve kendi kendine yeterli duruma geldiğinden, anlamını yitirmiş ve ruhsuzlaşmıştır. Kişinin doğal ortamı ve tek sanat alanı olan toplum, yüksek amaçları açısından tüm özelliğini ve değerini

yitirmiş; insanın topluma uyma ve toplum için yaşama zorunluluğu artmıştır (Hauser, 1984, s. 216-220).

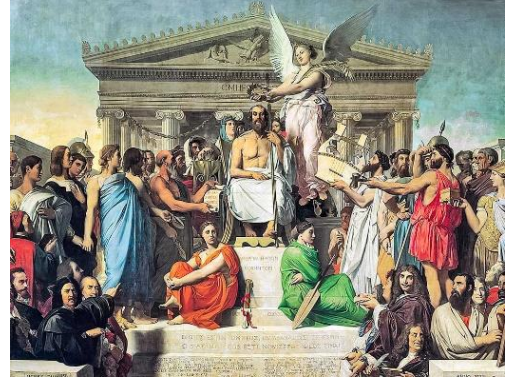
19. yüzyılın ortalarına doğru el sanatları üretiminden endüstri üretimine ve köy hayatından şehir hayatına geçiş, toplumların huzursuzluğuna sebep olan sosyal krizlere meydan vermiştir. Endüstri üretimi, ticarî pazar ve rekabet sonucunda ekonomik savaşların başlaması, militarizmin kuvvetlenmesine sebep olmuş ve millî devletlerin kurulmasını sağlamıştır. Çok kısa bir zamanda gerçekleşen bu sosyal değişiklik, Avrupa milletlerini kökünden sarsmıştır. Değişim hakkında endişelerini dile getiren filozoflar, insan formasyonuna mâni olan esas faktör olarak makineleşmeyi göstermişler; endüstrinin meydana getirdiği etkilere, insan bünyesinin verdiği reaksiyonu anlatmaya çalışmışlardır (Turani, 1960, s. 12-13). El sanatlarını hemen hemen ortadan kaldırmış bulunan makineler, âdeta dönemi idare etmektedir. Halkın bir parçası olan sanatçı da sarsıntıyı beraber yaşamış; endüstriyel, ekonomik ve sosyal fırtınalar içinden kendince çıkış yolu bulmaya çabalamıştır.

Avrupa ve Amerika'daki okullarda, beş duyunun eğitime verilen önem malûmdur. Amaç, insanın yaratıcı yönünü teşkil eden sezgisinin kuvvetlenmesini sağlamaktır. Sanat eserinin yaratılışında, sezginin sentez yapma kudreti esastır. Sanatçının kendini yeniden bulma çabası, ruhsuz bulduğu çevresinin kendisini sıkmasından ileri gelmektedir. Gittikçe gelişmekte olan bu eğilim, insan doğasının kendisine uygun bulmadığı sosyal çevreye bir reaksiyondur. Şehir hayatının yıpratıcı çevresinden kaçarak, saf tabiata dönme ihtiyacı hissedilmeğe başlamıştır ve sanatta da primitif sağlamlığı bilinçdışı olarak talep etmektedir. Sanat ne zaman tekrarlar içine düştü ise önüne geçilmez bir güç, sanatı, iç kuvvetine ve sadeliğe sahip ilkel unsurlara gitmeye zorlamıştır. Sanatçı tabiattan kaçmamakta; bilâkis tabiatın gerçeklerine dönmektedir (Turani, 1960, s. 181-182).

Resim ve heykel sanatlarının merkezi, 19. yüzyılın ortalarına kadar İtalya idi. Avrupa memleketlerinden sanatçılar, bilgi ve deneyimlerini artırmak için Roma'ya, Floransa'ya ya da Venedik'e gidiyorlardı. Esasen Rönesans'tan beri sanatçılar için sanat metropolü İtalya idi. Ancak 19. yüzyılın ilk çeyreğinde, David ve İngres'in (Neo)Klâsizm'i karşısına; Delacroix'nın Romantizm'i çıkmıştır. Kendine has anti-klâsik konuları (savaş, egzotik, oryantal, teatral sahneler) ve bilhassa renk klâvyesi bakımından modern resimdeki oynadığı rol büyük olmuştur. Cézanne: "Hepimiz ondan geliyoruz" demiştir.



Görsel 1. Marat'ın Ölümü, Jacques-Louis David. (<https://tr.m.wikipedia.org>).



Görsel 2. Homeros'un Tanrılaştırılması, Jean Auguste Dominique Ingres. (<https://www.istanbulsanatevi.com>)



Görsel 3. Halkı Yöneten Özgürlük, Eugène Delacroix. (<https://en.wikipedia.org>)

1830 ve 1848 ihtilâlleri, İdealizm ve Klâsizm yerine Realizm'i getirmiştir. Resim sanatı, kilisenin ve aristokrat sınıfın arzusuna tâbi olmadan müstakil eserler vermeye, ancak Realizm'le başlamıştır. Güzel sanatların kilisenin boyunduruğundan kurtulması; bilim ve tekniğin hâkim olmaya başladığı, endüstrinin topluma sağladığı yeni imkânlarla kilisenin zayıfladığı ve makineleşmenin zenginleştirdiği burjuva sınıfının aristokrat zümre karşısında kuvvetlendiği devre rastlar. Sanattaki bu anlayış değişikliğini anlamak için yüzyılın ekonomik ve endüstriyel durumunu tekrar göz önüne getirmek gereklidir. İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya'da, devlet idarelerindeki aristokrat sınıfın yerini burjuva sınıfı ve mutlak idarenin yerini de parlamentolar almaya başlar. Endüstri, rasyonel metotları ve bilimsel çalışmaları gerektirdiğinden; araştırmalar doğrultusunda yeni bilim dalları doğar. Devlet idaresi, maliye, ekonomi, siyaset gibi alanların, ihtisas sahibi kimseler tarafından yönetilmesi gerekliliği ortaya çıkar (Turani, 1960, s. 15-17).

1830-1848 yılları arasında, yaşamın siyasallaşması ile birlikte edebiyat ve sanatta da siyasal eğilim yoğunlaşmıştır. Bu dönem politikayla ilgili olmayan yapıt yok gibidir. Edebî yetenekler, siyasal bir meslek için öngörülen koşullardır ve siyasî yönde etki, edebiyat

alanında verilmiş bir hizmetin sonunda kazanılmaktadır. İmkânsızlıklar yüzünden siyasal meslek edinememiş olan yetenekli gençler, kendilerini gazeteciliğe adanlar. Edebî mesleğe sahip olabilmenin yolu genellikle gazetecilikten geçmektedir ve gazetecilik, edebiyatçılığın 19. yüzyıldaki örnek biçimlerinden biridir. Edebiyatın günlük yayınlara olan ilgisi de sanayi alanında buhardan yararlanmak kadar devrim sayılması gereken bir durumdur. Bu tür bir sanayileşmeyi, tarihsel bir olay olarak kabul etmek gerekir (Hauser, 1984, s. 220-221). Gazetecilik sayesinde sanatçılar ve sanat eleştirmenleri; görüşlerini, yaklaşımlarını, anlayışlarını duyurabilmişlerdir. “Varılan sonuç bir derece abartılmış olarak kabul edilse ve sadece evrensel bir entelektüel gelişimin belirtisi olsa da edebiyatın sanayileşmesi, dönemin sanatsal üretiminin önünde sonunda boyun eğeceği genel bir eğilimi gösterir” (Hauser, 1984, s. 221). “Endüstrinin seri icatlar halinde ve endişe verici bir hızla geliştiği 19. yüzyılda, plâstik sanatlarda da arayış eğilimleri belirir” (Turani, 1960, s. 13).

İdealist felsefenin temsilcileri Hegel (1831) ve Goethe (1832) ’nin vefatları ardından, yerine ateist ve materyalist düşünce hâkim olmaya başlar. 1839’da August Comte’la “Pozitivizm” doğar. Metafizik yerine rasyonel kavramlara ve ilimde ihtisasa değer verilmeye başlanır, tabiat bilimleri ve metotlarına yer verilmesi istenir. Her icat, eğer zaman ona ihtiyaç duyarsa yapılır. 1839’daki önemli olaylardan biri de fotoğrafı alanındaki gelişmedir; objenin resmi, sanatçının subjektif yaratıcı fantezisine ihtiyaç kalmadan elde edilebilmektedir. Courbet’in Paris’e gidip kendini “İlk Realist” olarak empoze etmesi, yine 1839 senesine rastlar. Realistlerin o zaman ortaya attıkları esas, fotoğrafıye dayanıyordu: “İdealistler gibi gerçeği ayıklayıp kuvvetlendirmek değil, bilâkis tabiatı sadık olarak aksettirmek ve pozitif ifade etmek”. Artık resim, şairane unsurları değil materyal olarak objeyi gösterecektir.

Sanatçı, tabiatı kritik eden gözlerle görmemekte ve yüksek değerlere ulaştırmaya çabalamamaktadır. Hayat olduğu gibi kabul edilmekte ve halledilmesi gereken bir problem olarak ele alınmamaktadır. Hiçbir şeyi kendine mesele yapmadan tabiatı aksettiren Realizm ve kaygısız burjuva, uyumlarına rağmen birbirlerini desteklememişlerdir. Tabiatın şeklen kopyası topluma yeterli gelmemektedir. Halk; tesir eden, heyecana getiren, öğreten ve kendi yüzeyselliğine temas etmeyen eserler istemektedir (Turani, 1960, s. 17; Boubat, 1992 s. 64; Kate, 1994, s. 10).



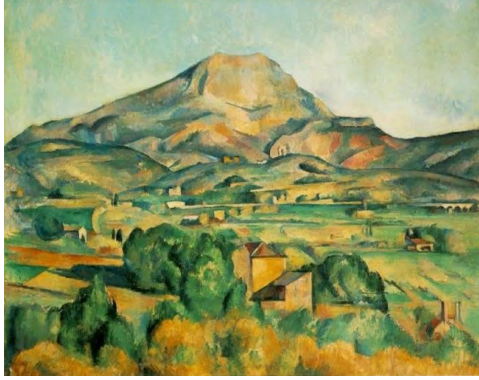
Görsel 4. Günaydın Bay Courbet, Gustave Courbet. (<https://tr.wikipedia.org>)

Gelişmelere paralel bir tepki olarak “radikal süreklilik açısından, benzer akımların tümünü gölgede bırakan bir sanatsal etkinlik hareketinin programı doğar: ‘Sanat için sanat’...” (Hauser, 1984, s. 212). Sanatın toplumsal koşullar ve etkilerden tümüyle bağımsız olmasını, sanatsal olan dışında hiçbir amaca yönelmemesini öngören görüş; “l’art pour l’art” deyiimiyle Fransa’da ortaya çıkar. Bu görüşün, özellikle 1840’larda yaygınlaştığı gözlemlenir ve dönemi için olumlu bir tepki sayılabilir. Çağın burjuva zevklerinin tatmininden öte bir işlev taşımayan sanat anlayışına karşıt, toplumsal isteklerden ve zevklerden de bağımsız bir sanat anlayışı arzusunu yansıtır (Sözen & Tanyeli, 1992, s. 209).

‘Sanat için sanat’, klâsikçilerin idealizminin yanı sıra, hem ‘toplumcu’ sanatın hem de ‘burjuva’ sanatının yaratıcılığı ile savaşmak zorunda kalır. Başlangıçta yalnızca klâsik kurallara karşı başkaldırı niteliğinde olan hareket, sonunda dış bağların hepsine karşı olan bir akıma; sanat niteliği olmayan tüm ahlâksal ve entellektüel değerlerden kurtulma çabasına dönüşür. ‘Sanat için sanat’ bir yandan sanayileşme ile atbaşı ilerleyen iş bölümünü ifade ederken, diğer yandan sanatın, sanayileşmiş ve makineleşmiş yaşam tarafından yutulmak tehlikesine karşı yaptığı bir siperi temsil eder. Bir taraftan sanatın coşkusunu kaybetmeden mantıklı hale getirilmesini ve boyutlarının daralmasını belirlerken, diğer taraftan da yaşamın evrensel biçimde makineleşmesine rağmen sanatın bireysel niteliğini ve kendiliğindenliğini koruma atılımını gösterir (Hauser, 1984, s. 226-227).

Delacroix’nın gökkuşağı renklerini analizi; yeni renk imkânlarını göstermesi ve obje üzerindeki ışığın renklerle ifade edilmesiyle bilindik betimleme şekline uzaklaşılması, Cézanne’nın objeyi geometrik şekiller üzerine inşâsı ve ilmî perspektifi resimden ihraç etmesi, Gauguin’in müzikal bir evreye giden sanatı önden haber vererek resmi ilkel ve arkaik

sağlamlığına geri götürmesi, tabiatı olduğu haliyle resmetmenin renk ve formun özgürlüğüne mâni olduğu sonucuna varılması, vb. nedenler; resmin durup dururken farklı arayışlara gitmediğini izah ederler (Turani, 1960, s. 14).



Görsel 5. Montagne Sainte-Victoire, Paul Cezanne. (<https://resimbiterken.wordpress.com>)



Görsel 6. Sahilde Tahitili Kadımlar, Paul Gauguin. (<https://www.istanbulsanatevi.com>)

19. yüzyıl insanının dünyayı yeni bir gözle görmesine yardımcı olan iki yandaş olmasaydı, belki de ressamalar böyle bir zafere hızla ve bunca yetkinlikle ulaşamazlardı. Bunlardan birisi, ilk zamanlar özellikle portreler için kullanılan fotoğraftır. Fotoğrafın bulunmasından önce, belirli toplumsal yeri olan hemen herkes, yaşamında hiç olmazsa bir kez portresini yaptırmıştır. Sonrasında bir ressama yardım etmek veya onu desteklemek amacı dışında, hemen hiç kimse böyle bir eziyete katlanmak istememiştir. Fotoğraf içinse uzun süreli duruşlar gerekmekte ve fotoğrafını çekirmek isteyen herkes, kımıldamadan durabilmek için katı bir tavır içine girmek zorunda kalmamaktadır. Ressam, herhangi bir görünümü resmederek koruyabilir ve geleceğe aktarabilir yetenekte olan tek insandır. Geçmişte resmin, bir kır konağının görünümünü veya bir soylunun imgesini tespit ederek geleceğe aktarmak vb. yararlı işler için kullanıldığı unutulmamalıdır.

19. yüzyılda fotoğraf, resmin görevini de yüklenmek üzeredir. Bir mekanik buluşun, daha iyi ve az bir masrafla yapabileceği görevi, artık resmin yerine getirmesi gerekli değildir. Sanatçılar için bu durum, Protestanlığın dinsel imgeleri kaldırması kadar ağır bir darbe niteliğindedir. Fotoğraf, beklenmedik açılardan çekilmiş rastlantısal görünümünün güzelliğini bulgulamaya yardımcı olmuştur. Bu yüzden sanatçılar, yavaş yavaş fotoğrafın giremeyeceği alanları bulgulamak zorunda kalmıştır. Fotoğrafın gelişimi, sanatçıları ister istemez bulgulama ve deney yolunda daha ileriye itmiştir. Böyle bir itki olmasaydı, modern sanat bugünkü gibi olmazdı (Gombrich, 1986, s. 416). Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğrafının görme biçimi, konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kâğıt üzerine yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir

imgeyi algılayış ya da değerlendiriş, aynı zamanda görme biçimine de bağlıdır. Başlangıçta imgeler, orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin, canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşılmıştır (Berger, 1995, s. 10).

Yeni motifler ve yeni renk kalıpları aramalarında İzlenimcilere yardımcı olan ikinci yandaş, renkli Japon baskıları olmuştur. Japon sanatı, Çin sanatının kökeni üzerinde gelişmiş ve aynı yolu yaklaşık bin yıl kadar izlemiştir. Japonya, 19. yy.ın yarısında Avrupa ve Amerika ile ticaret ilişkisi kurmak zorunda kalınca, çoğu ambalaj kâğıdı olarak kullanılan baskı resimlerini çay satan dükkânlarda düşük fiyatla bulma imkânı doğmuştur. Baskıları derleyen ve güzelliklerini değerlendiren ilk kimseler, Manet çevresinin sanatçıları olmuştur. Bu baskılarda, Fransız ressamların kurtulmak için can attığı ve ne Akademi kurallarının ne de kalıpların bozabildiği bir gelenekle karşılaşmışlardır. Japon baskıları, bilinçsiz olarak hâlâ ağırlığını duydukları Avrupa geleneklerinin ayırdına varmalarında yardımcı olmuştur (Birsell, 1967, s. 11 & Gombrich, 1986, s. 417).

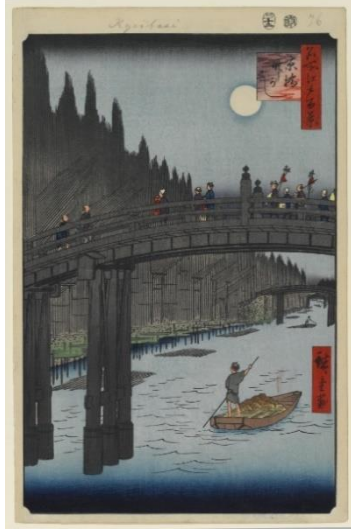


Görsel 7. Emile Zola, Edouard Manet.
(<https://smarthistory.org>)

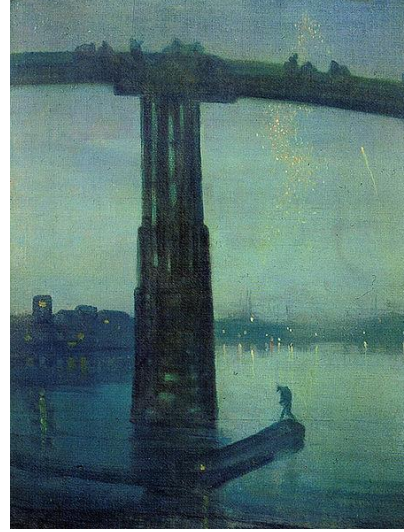


Görsel 8. La Japonaise, Claude Monet.
(<https://smarthistory.org>)

Batı'daki sanat anlayışlarına karşılık geleneksel Japon baskılarında keşfettikleri yeni unsurlar, Batı sanatına taze bir soluk getirecek olan yaklaşımlar kazandırmıştır. Japon Baskı Sanatı'nın önemli iki kavramı "Farklı Renk Armonisi" ve "Yeni Bakış Açısı", Whistler'in özellikle de "Gece Resimleri"nde belirgin bir şekilde görülmektedir. Uzakdoğu'nun alışık olduğu ancak Batı sanatında yeni ve alışılmadık yaklaşımlar, Whistler ve Van Gogh'un resimlerinde etkin bir rol oynamıştır. Bu kavramlar, Japon Resim Sanatı'ndan aldıkları ilhamı ve Batı sanatına getirdikleri yenilikçi bakış açısını anlamaya da yardımcı olmaktadır (Yamada, 1976, s. 35).



Görsel 9. Bambu Bahçeleri ve Kyobashi Köprüsü, Utagawa Hiroshige. (<https://smarthistory.org>)



Görsel 10. Eski Battersea Köprüsü: Gece Mavisi ve Altın Yıldız, James Mc Neill Whistler. (<https://smarthistory.org>)



Görsel 11. Atake Şehir Köprüsü'nde Ani Sağanak, Ando Hiroshige. (<https://i0.wp.com/upload.wikimedia.org>)



Görsel 12. Yağmurdaki Köprü, Vincent Van Gogh. (<https://i0.wp.com/upload.wikimedia.org>)

Resmin tabiat tasvirinden koparak renk ve çizginin aslî imkânlarını aradığı soyutlamaya dönüşü, Batı'da nesnel duyuşun farklı bir plânda sürmesine engel olmamıştır. Avrupa sanatındaki resmin çağdaş serüveni, endüstri hareketinin başlamasıyla birlikte, geniş ölçüde dünyaya açılışın etkilerini taşır. Bu etkileniş bünyesinde; Doğu, Uzakdoğu ve ilkel insandaki yaratıcı duyarlılığı kavrama çabası gizlenmektedir. Avrupa dışında yüzyıllarca süregelen soyutlamanın ve sembolleştirmenin deneyleri, Batı dünyasındaki insanın temel davranışıyla birleşivermiştir. Batı soyutlamasının en büyük özelliği, deneyleri insanın kendisiyle ve çevresiyle hesaplaşmasından doğan bir durum üzerinde değil, sadece nesnel

malzeme üzerinde gerçekleştirmekte oluşudur. Batı, soyutlama imkânını geniş ölçüde malzeme araştırmasıyla birleştirmiş; başka bir deyişle malzemeleri soyut bir ifade kazanmaya zorlamıştır. Duyusal gözleme dayanan bilimsel objektifliğe bağlı bu davranış, ancak duyusal yoldan gözle kavranan bir sonuç elde etmek durumundadır. Bu bakımdan Batılı sanatçı, Batının objektif bilimsel çizgisinden ayrı bir yerde değildir (Tansuğ, 1976, s. 104).

Sanat, insanın varlık alanı ile ilgisi olan her şeyle uğraşır. İnsanın dünyası, ortaya koyduğu başarılarla değişiklikler geçirir. Bilgisi, deneyimi, değer ufku, teknik çevresi, sosyal formu, içinde yaşadığı dünya olayları, karşılaştığı insanlar arası ilişkiler, her şey değişebilir. Değişiklikler içinde yaşayan insan da ister istemez değişim gösterir. İnsanın varlık alanı çağdan çağa, toplumdan topluma, durumdan duruma değişir. Aynı şekilde, insanlar arasındaki ilişkilerle, insanın yapıp etmelerinden oluşan varlık alanı da değişmekte ve yeni şekiller kazanmaktadır. Sanatın varlık alanı da değişen bir varlık alanıdır; çünkü insan hayatı sürekli olarak değişmektedir. Yaratılan sanat yapıtları her çağda değişik nitelikler gösterir. Sanatçı hangi toplum içinde yaşıyorsa, sanatın işleyeceği problemler o hayat formlarıyla ilgili olur. Sanatçı gören, duyan, kavrayan, önceden davranan bir insan olarak, ilgili problemleri yaratmalarının objesi yapar.

Sanat, hayatın her alanında insanı, insanın istemesini, niyetlerini, görüş tarzını, niteliğini, insanın dünya ve doğayla olan ilişkilerini dile getirir. Sanatta kendisini gösteren, açığa çıkan, her zaman hayat ve insandır. Sanatçı hayatla ve kendi gerçekliğiyle birlikte yürür (Mengüşoğlu, 1988, s. 204-206).

Yöntem

Bu çalışma, 19. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan modernleşme hareketlerinin sanatsal gelişmeler üzerindeki etkilerini incelemeye yönelik olarak, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde yürütülmüştür. Araştırma sürecinde literatür taraması ve doküman incelemesi teknikleri esas alınmış; dönemsel gelişmelerin sanata olan yansımaları tarihsel bağlam içinde değerlendirilmiştir.

Çalışmanın temel kaynaklarını, sanat tarihi, sosyoloji, felsefe ve estetik alanlarında yapılmış olan akademik yayınlar ile dönemin sanatçılarına ve sanat hareketlerine ilişkin birincil ve ikincil kaynaklar oluşturmuştur. İncelenen veriler doğrultusunda, 19. yüzyılda yaşanan sosyal, ekonomik, politik ve kültürel dönüşümlerin sanatçıların ifade biçimlerine ve sanat anlayışına etkileri çözümlenmiştir.

Elde edilen bilgiler, betimsel analiz yöntemi ile sınıflandırılmış; sanatsal gelişmeler, tarihsel süreçteki toplumsal dinamiklerle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Özellikle Fransız Devrimi sonrası

gelişen siyasal ortam, Sanayi Devrimi ile oluşan sosyal yapı değişiklikleri, fotoğrafın icadı ve Uzak Doğu sanatının Batı'ya etkisi gibi faktörler, sanat eserlerinin dönüşüm sürecini açıklamak amacıyla ele alınmıştır.

Bulgular

Bu araştırmada, 19. yüzyılda Avrupa'da meydana gelen sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerin sanat anlayışında yol açtığı değişimler doküman incelemesi yoluyla analiz edilmiştir. Elde edilen veriler, modernleşme süreciyle birlikte sanatın biçimsel, içeriksel ve işlevsel dönüşüm geçirdiğini göstermektedir.

1. Sosyal ve Siyasal Dönüşümlerin Sanata Etkisi:

Fransız Devrimi sonrasında bireylerin siyasal özne hâline gelmesi, sanatta aristokrat ve dini sınıfların taleplerinden bağımsız yeni anlatım biçimlerinin gelişmesini beraberinde getirmiştir. 1830 ve 1848 ihtilâlleri, sanatsal üretim sürecini etkileyerek realizm akımının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bu dönemde sanatçılar, gündelik yaşamı ve toplumun alt sınıflarını doğrudan gözleme dayalı bir yaklaşımla ele almışlardır. Bu bulgu, sanat-toplum ilişkisini esas alan sosyolojik kuramlarla örtüşmektedir.

2. Endüstri Devrimi ve Makineleşmenin Etkisi:

Makineleşmenin hız kazanmasıyla birlikte el sanatları değer kaybetmiş, sanatçılar da bu dönüşüm karşısında yeni ifade yolları arayışına yönelmiştir. Sanayileşmenin neden olduğu sosyal krizler, sanatçıların bireysel dünyalarına yönelmelerine ve içsel temsilleri ön plana çıkarmalarına neden olmuştur. Bu durum, bilinçaltı temelli sanat anlayışlarının temelini oluşturan psikolojik yaklaşımlarla ilişkilendirilmiştir.

3. Fotoğrafın Sanatsal Dönüşüme Katkısı:

1839 yılında fotoğrafın bulunuşu, görsel temsil biçimlerini temelden etkilemiş; resim sanatının işlevsel bir değişime uğramasına yol açmıştır. Sanatçılar, fotoğrafın gerçekliği doğrudan aktarabilen bir araç hâline gelmesiyle birlikte, tuvalde yeni bir ifade arayışına yönelmişlerdir. Bu süreçte estetik öncelik, nesnel gerçeklikten çok öznel bakış açısına kaymıştır. Bu bulgu, pozitivist yaklaşımlar ve algı estetiği açısından değerlendirilmektedir.

4. Uzak Doğu Sanatının Batı Sanatına Etkisi:

19. yüzyılın ikinci yarısında Japonya ile kurulan ticari ilişkiler sayesinde Batı'ya ulaşan Japon baskı sanatı, Batılı sanatçılar tarafından yeni bir kompozisyon anlayışı ve renk kullanımı açısından ilgiyle karşılanmıştır. Manet, Monet, Whistler ve Van Gogh gibi sanatçılar, Japon sanatındaki çizgi düzeni, yüzey düzleştirmesi ve perspektif dışı bakış açılarından etkilenmişlerdir. Bu durum, Batı sanatında geleneksel akademik kurallardan uzaklaşmayı kolaylaştırmış; soyutlama ve biçimsel özgürleşme sürecine katkı sağlamıştır. Bu bulgular, kültürlerarası etkileşim ve estetik alımlama kuramları kapsamında değerlendirilmiştir.

5. Bireysel İfade ve “Sanat İçin Sanat” Anlayışı:

Sanayi toplumunun iş bölümüne dayalı, mekanikleşmiş yapısı karşısında sanatçılar, bireysel özgürlüklerini ve yaratıcı sezgilerini koruma çabasına girmiştir. “Sanat için sanat” anlayışı, sanatı toplumsal beklentilerden ve ideolojik işlevlerden arındırarak yalnızca estetik değer üzerinden değerlendirmeyi savunmuştur. Bu durum, sanatın toplumsal işlevine dair modernist yaklaşımlarla çelişen, estetik otonomiye öne çıkaran kuramsal yaklaşımlarla ilişkilidir.

Elde edilen bulgular, 19. yüzyıldaki toplumsal dönüşümlerin sanatsal üretimi yalnızca içeriksel olarak değil, aynı zamanda biçim ve yöntem açısından da dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. İncelenen kaynaklar ve belgeler, bu dönüşümün hem sanatçının bireysel dünyasında hem de sanat kurumlarının yapısında belirgin izler bıraktığını göstermektedir.

Sonuç ve Tartışma

19. yüzyıl, sanat dünyasında köklü değişimlerin yaşandığı, estetik anlayışların sorgulandığı ve sanatçının bireysel ifadeye yöneldiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel sanat anlayışının aristokrasi ve kilisenin güdümünden çıkarak, bireysel ve toplumsal değişimlerin etkisiyle yeniden şekillendiği bu süreç, modern sanatın temel taşlarını oluşturmuştur. Sanayi Devrimi, sosyal krizler ve kentleşme gibi olgular, sanatçıyı zorunlu olarak yeni arayışlara yöneltmiş ve sanatın giderek daha bağımsız bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır.

Sanatın bu dönüşüm sürecinde önemli rol oynayan faktörlerden biri, sanatçıların bilinç ve bilinçaltı dünyalarını eserlerine yansıtmaya başlamalarıdır. Geleneksel biçimsel estetikten kopan sanatçılar, bireysel yorumlarını ön plana çıkararak yeni bir ifade dili oluşturmuşlardır. Resim sanatının geçirdiği dönüşüm, Cézanne’ın geometrik biçimler üzerine kurduğu yaklaşımı, Gauguin’in ilkel sanatın sağlamlığına yönelmesi ve Realizm akımının objeyi olduğu gibi resmetme çabasıyla kendini göstermiştir. Özellikle 1830 ve 1848 ihtilalleri ile siyasal ve sosyal yapının değişmesi, sanatın yalnızca aristokrat sınıfa değil, geniş halk kitlelerine hitap eden bir alan hâline gelmesine yol açmıştır.

Fotoğrafın gelişimi ve Japon sanatının Batı sanatına etkisi, sanatçılar için yeni perspektifler sunarak sanatı daha özgür ve deneysel bir noktaya taşımıştır. Fotoğraf, gerçekçi imgelerin sanatta kullanımını ön plana çıkarırken, Japon baskıları farklı kompozisyon teknikleri ve renk armonileriyle Batılı sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bu gelişmeler, sanatçının bireysel özgürlüğünü artırmış ve sanatın toplumsal dayatmalardan uzak bir ifade biçimi olarak şekillenmesine yardımcı olmuştur.

Sonuç olarak, modern sanatın doğuşu yalnızca bir estetik değişim süreci değil, aynı zamanda sanatçının toplumsal ve bireysel değişimlere verdiği tepkinin bir yansımasıdır. Sanat, her dönemde olduğu gibi hayatın ve insanın dönüşümünü yansıtan bir araç olmaya devam edecektir. 19. yüzyıldaki bu gelişmeler, sanatın geleneksel kurallardan sıyrılmasının ve sanatçının iç dünyasını özgürce ifade edebilmesinin önünü açmıştır. Gelecekte sanatın nasıl bir yön izleyeceği, sanatçının içinde bulunduğu çağın dinamiklerine verdiği tepkilere bağlı olarak şekillenecektir. Ancak bir gerçek açıktır: Sanat, insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olmaya devam edecek ve daima yeni anlatım biçimleriyle varlığını sürdürecektir.

Kaynakça

- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Birsel, S. (1967). *Fransız resminde izlenimcilik*. Doğu Matbaası.
- Boubat, E. (1992). *Fotoğraf sanatı* (M. N. Özcan, Çev.). İnkılap Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın öyküsü* (B. Cömert, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi* (2 cilt). Remzi Kitabevi.
- Kate, L. (1994). *A'dan Z'ye fotoğraf* (M. Kalaycıoğlu, Çev.). Düşünen Adam Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (1988). *İnsan felsefesi*. Remzi Kitabevi.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1992). *Sanat kavramları ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi
- Tansuğ, S. (1976). *Sanata yaklaşım*. Künmat Yayınları.
- Turani, A. (1960). *Modern resim sanatının gerçek çehresi*. Doğu Matbaası.
- Wilenski, R. H. (1938). *The modern movement in art*. Faber Ltd.
- Yamada, C. F. (1976). *Dialogue in art: Japan and the West*. Kodansha International Ltd.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Jacques-Louis David (1748–1825), “Marat’ın Ölümü” (1793), T.Ü.Y.B., 128x165 cm., Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Belçika.
https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Death_of_Marat_by_David.jpg adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2. Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), “Homeros’un Tanrılaştırılması” (1827), T.Ü.Y.B., 386x515 cm., Louvre Müzesi, Fransa.
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-i/ingres-jean-auguste-dominique/jean-auguste-dominique-ingres-homerosun-tanrilastirilmasi-8131/> adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 3. Eugène Delacroix (1798-1863), “Halkı Yöneten Özgürlük” (1830), T.Ü.Y.B., 260x325 cm., Louvre Müzesi, Fransa. https://en.wikipedia.org/wiki/Liberty_Leading_the_People adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 4. Gustave Courbet (1819-1877), “Günaydın Bay Courbet” (1854), T.Ü.Y.B., 129x149 cm., Fabre Müzesi, Fransa.
https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnayd%C4%B1n_Bay_Courbet adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5. Paul Cezanne (1839-1906), “Montagne Sainte-Victoire” (1895), T.Ü.Y.B., 73x92 cm., Barnes Derneği, Amerika. <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/11/paul-cezannenin-montagne-sainte-victoire-eseri/> adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 6. Paul Gauguin (1848-1903), “Sahilde Tahitili Kadınlar” (1891), T.Ü.Y.B., 69x92 cm., Louvre Müzesi, Fransa. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gauguin-paul/paul-gauguin-tahitili-kadinlar-324/> adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.

- Görsel 7. Edouard Manet (1832-1883), “Emile Zola” (1868), T.Ü.Y.B., 115x146,5cm., Orsay Müzesi, Fransa. <https://smarthistory.org/a-level-japonisme/> adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 8. Claude Monet (1840-1926), “La Japonaise” (1876), T.Ü.Y.B., 143x232 cm., Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, Amerika. <https://smarthistory.org/a-level-japonisme/> adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 9. Utagawa Hiroshige (1797-1858), “Bambu Bahçeleri ve Kyobashi Köprüsü” (1857), Renkli Tahta Baskı, 36x23.5 cm., Brooklyn Müzesi, Amerika. <https://smarthistory.org/a-level-japonisme/> adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 10. James Mc Neill Whistler (1834-1903), “Eski Battersea Köprüsü: Gece Mavis ve Altın Yıldız” (1875), T.Ü.Y.B., 66.7x50.2 cm., Tate Galerisi, Londra. <https://smarthistory.org/a-level-japonisme/> adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 11. Ando Hiroshige (1797-1858), “Atake Şehir Köprüsü’nde Ani Sağanak” (1857), Renkli Tahta Baskı, 25,6x37,4 cm., Van Gogh Müzesi (Vincent van Gogh Vakfı), Amsterdam, Hollanda.https://i0.wp.com/upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Hiroshige_Van_Gogh_2.JPG adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 12. Vincent van Gogh (1853-1890), “Yağmurdaki Köprü” (Hiroshige’den sonra, 1887), Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm., Van Gogh Müzesi (Vincent van Gogh Vakfı), Amsterdam, Hollanda.https://i0.wp.com/upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Hiroshige_Van_Gogh_2.JPG adresinden 04 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.

Yazarların Katkı Oranı Beyanı

Makale tek yazarlı olup; tamamen sorumluluk yazara aittir.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Destek alınan herhangi bir kurum, kuruluş ya da kişi yoktur.

Çatışma Beyanı

Herhangi çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Bildirim

Etik kurul kararı ihtiyacı doğuracak herhangi deney ya da uygulama yapılmamıştır.



İNCELEME

VECİHE DARYAL VE TÜRK MÜZİĞİNDE KANUN-VOKAL ETKİLEŞİMİ: ESER ÜZERİNDEN ANALİZ

İlker YAVUZOĞLU¹  ORCID: 0009-0009-9106-5830

Esma Gizem KIRMIZI²  ORCID: 0000-0003-1665-0051

Makale Geçmişi

Geliş: 21/03/2025

Kabul: 26/05/2025

Yayın: 30/06/2025

Öz

Türk Müziği, tarihi çok eskilere dayanan, zengin bir geçmişe sahip, farklı dönemler ve kültürel etkilerle şekillenen bir yapı ihtiva etmektedir. Orta Asya'dan başlayarak Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinin etkisi ile Cumhuriyet döneminde modernleşme sürecine giren Türk müziği nice değerli sanatçılar ve eserlerle doludur. Türk müziğinin eşsiz enstrümanlarından biri olan kanun, geleneksel Türk müziğinde önemli yer tutan çalgılardandır. Köklü bir geleneğe sahip olan söz konusu çalgı ile Türk müziğinin unutulmaz eserlerinin icra edildiği görülmektedir. Kanun çalgısı, geniş ses aralığı ve zengin tonal yapısı ile icrası büyük çaba gerektiren yapıtların önemli bir unsuru olmuştur. Türk müziğinde kanun ve vokal arasındaki ilişki irdelendiğinde icracının müzikal yorumunun ve teknik yaklaşımının önemli bir role sahip olduğu görülmektedir. Vecihe Daryal, Türk müzik tarihinde kanun bağlamında hem solo hem de eşlikçi olarak önemli bir yer teşkil etmektedir. Daryal, eşlikçi olarak yalnızca enstrümantal bir tekniği sunmakla kalmayıp; aynı zamanda vokalin performansını daha etkili gerçekleştirmesini sağlamaktadır. Bu çalışma kapsamında Vecihe Daryal'ın enstrüman-vokal etkileşimi üzerindeki rolü, seçilen eser üzerinden ortaya konmaktadır. Daryal'ın çalışmada aktarılan icrasında vokal ile olan uyumu, geçişlerdeki teknik yaklaşımı, süslemeleri gerçekleştirdiği melodik bütünlük ve ritmik destek unsurları detaylandırılmıştır. Bu doğrultuda ele alınan "Gül Yüzün Soldukça Ömrümden Siler Her Neş'eyi" adlı klasik bir eser üzerinden yapılan incelemede, Daryal'ın gerçekleştirdiği icrasının vokal ifadenin duygusal derinliğini ne denli artırdığı, ritmik organizasyonu nasıl yönlendirdiği ve melodik yapıyı nasıl desteklediği ele alınmıştır. Özellikle; kadın kanun icracılarının sayıca çok az olduğu Türk Müziği'nde Vecihe Daryal'ın söz konusu eserde, makam geçişlerindeki nüansları, taksim geleneğindeki tavrı ve vokal ile olan etkileşimin incelenmesi suretiyle enstrüman-vokal etkileşiminin Türk müziğindeki işlevi bağlamında değerlendirmeler yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemi kapsamında belge analizi gerçekleştirilerek ortaya konan bu çalışmada sonuç itibarıyla Vecihe Daryal ekolünün Türk müziğinde enstrüman-vokal ilişkisine teknik, estetik ve icra pratikleri bakımından büyük katkı sağladığı görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Vecihe Daryal, Türk müziği, Kanun icrası, Enstrüman-Vokal ilişkisi, Müzikal analiz.

İntihal-Plagiarism/Etik-Ethic: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/otuzyedisanat>

Copyright © Published by Kastamonu University, Since 2022 - Kastamonu

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı, Merkez / Kastamonu, Posta Kodu: 37150. yavuzogluilker@gmail.com

² Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı, Merkez / Kastamonu, Posta Kodu: 37150. esmagizemkrmz@gmail.com



REVIEW

VECIHE DARYAL AND THE QANUN-VOCAL INTERACTION IN TURKISH MUSIC: ANALYSIS THROUGH WORK

İlker YAVUZOĞLU¹  ORCID: 0009-0009-9106-5830

Esma Gizem KIRMIZI²  ORCID: 0000-0003-1665-0051

Article History

Received: 21/03/2025

Accepted: 26/05/2025

Published: 30/06/2025

Abstract

Turkish Music has a rich history dating back to ancient times, shaped by different periods and cultural influences. Starting from Central Asia and entering the modernization process in the Republic period with the influence of the Seljuk and Ottoman periods, Turkish music is full of many valuable artists and songs. The qanun, one of the unique instruments of Turkish music, is an instrument that holds an important place in traditional Turkish music. It is seen that unforgettable works of Turkish music have been performed with this instrument, which has a deep-rooted tradition. The qanun instrument has become an important element of songs that require great effort to perform with its wide vocal range and rich tonal structure. When the relationship between the qanun and the vocal in Turkish music is examined, it is seen that the musical interpretation and technical approach of the performer have an important role. Vecihe Daryal has an important place in the history of Turkish music in the context of the qanun both as a soloist and as an accompanist. Daryal, as an accompanist, not only presents an instrumental technique; but also enables the vocal to perform more effectively. Within the scope of this study, the role of Vecihe Daryal in the instrument-vocal interaction is revealed through the selected song. In the performance conveyed in the study, Daryal's harmony with the vocal, technical approach in transitions, melodic integrity and rhythmic support elements with which she performs ornaments are detailed. In this context, in the examination made on a classical song called "Gül Yüzün Sodikça Ömründen Siler Her Neş'eyi", it is discussed how much Daryal's performance increases the emotional depth of the vocal expression, how it directs the rhythmic organization and how it supports the melodic structure. Especially; in Turkish Music, in which the number of female qanun performers is very low, evaluations are made in the context of the function of instrument-vocal interaction in Turkish music by examining the nuances in the makam transitions of Vecihe Daryal, her attitude in the taksim tradition and the interaction with the vocal. In this study, which was conducted by document analysis within the scope of qualitative research method, it is seen that the Vecihe Daryal cult has made a great contribution to the instrument-vocal relationship in Turkish music in terms of technique, aesthetics and performance practices.

Keywords: *Vecihe Daryal, Turkish music, Kanun performance, Instrument-Vocal relationship, Musical analysis.*

¹ Graduate Student, Kastamonu University, Institute of Social Sciences, Department of Art and Design Master's Programme, Center / Kastamonu. Zip Code: 37150. yavuzogluliker@gmail.com

² Proficiency in Art Student, Kastamonu University, Institute of Social Sciences, Department of Art and Design Proficiency in Art Programme, Center / Kastamonu. Zip Code: 37150. esmagizemkrmz@gmail.com

Extended Summary

Turkish music, which has a deep-rooted history, is an art form that has undergone many changes in different periods with its rich cultural heritage and has survived to the present day. The music in question developed with the contributions of the Seljuk and Ottoman periods in the historical process extending from Central Asia to Anatolia and entered the modernization process with the Republic period. It has developed with the contributions of many valuable artists. The qanun, one of the rarest instruments of traditional Turkish music, plays a very important role in the performance of a piece thanks to its wide vocal range and rich tonal structure. This instrument stands out as one of the basic instruments that strengthens the expressive power of the piece (song) with its accompanying role in both solo and vocal performances.

When the instrument-vocal relationship in Turkish music is examined, it is seen how important the musical interpretation and technical approach of the performer are. In addition to providing melodic structure and rhythmic support, the qanun also appears as an instrument that deepens the expressive power of the vocal. In this perspective, Vecihe Daryal is a very important cult in the history of Turkish music, not only with her solo qanun performance, but also with her identity as an accompanist. Daryal's mastery of the instrument allows her to be evaluated as both an important accompanist and an artist who increases the emotional expression and thus the depth of the music.

Within the scope of the study, Vecihe Daryal's influence on the instrument-vocal interaction is examined in detail. In the analysis made on the selected work, how Daryal's qanun performance is in harmony with the vocals, her technical approach in transitions, ornamentation techniques and her contributions to rhythmic integrity are examined in detail. In the analysis made on a classical work such as "Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş'eyi", it is revealed how much Daryal's performance style increases the emotional intensity of the vocal expression, how it provides rhythmic integrity and how it strengthens the melodic structure.

When Vecihe Daryal's performances are examined, it is seen that she is not only a qanun virtuoso, but also an artist who makes great contributions to the narrative dimension of music. The subtleties seen in the mode transitions, her unique attitude in the improvisation tradition and the interaction she established with the vocals are among the elements that make Daryal unique in Turkish music. Vecihe Daryal, who performed her art especially at a time when the number of female qanun performers was very few, made significant contributions to the development of the instrument-vocal relationship in Turkish music with both her technical mastery and aesthetic sensitivity.

As a result, the study in question comprehensively addresses Vecihe Daryal's contributions to the instrument-vocal interaction in Turkish music within the framework of technical, aesthetic and performance practices. Daryal's contribution to Turkish music and her understanding of art as a female virtuoso are detailed, and her role in the performance tradition of Turkish music is examined in depth. The analysis conducted on Vecihe Daryal's work examined within the scope of the study reveals the function of the qanun instrument in Turkish music and how the artist's musical interpretation directs the vocals. Thus, this study reveals that the performance of the qanun should not only be evaluated as a technical competence, but also as a form of artistic expression. In this context, examining the details in Vecihe Daryal's performances also provides a better understanding of her musical heritage. When examined carefully, it is seen how smoothly and impressively the artist performs her transitions in particular. The aforementioned situation is one of the most important indicators of Daryal's mastery in performance. The ornamentation techniques and dynamic transitions she uses in her qanun performance increase the emotional intensity of the piece and ensure

its integration with the vocals. Vecihe Daryal's performance approach should not only be considered a reflection of the past, but also an element that inspires today's musicians and qanun performers. Her contributions to Turkish music have served as a guide for the younger generation in terms of helping to preserve the traditional structure of Turkish music and transfer it to modern performances. Therefore, analysing Vecihe Daryal's performance style is a historical study, and also an important study that sheds light on the future of Turkish music.

Giriş

Bir yanda göçebe hayatın devam ettiği Orta Asya'da, komşu ülkeler Çin, Moğol ve Hint müzikleri ile diğer yanda Batı Asya'da Fars müziği ile karşılaşmış olan Türkler, İslamiyet'in kabul edilmesinin ardından Arap ve Farslar ile çeşitli yeni müzikler oluşturmaya başlamışlardır. Göçler ile Ortadoğu'daki müzik kültürlerine güçlü şekilde Asyalı dinamikleri kazandırmışlardır (Levendoğlu, 2005, s. 253). Çalışmanın odağı olan Vecihe Daryal ve Türk müziğinde kanun-vokal etkileşimine geçilmeden önce söz konusu çalgının tarihsel ve teknik açıdan gelişimine genel hatlarıyla yer verilmesi uygun görülmüştür.

Bilindiği üzere kanunun icadıyla ilgili farklı görüşler yer almaktadır. Çoğu kaynakta Farabi (850-950) tarafından icat edildiği dile getirilen kanun çalgısı temel şeklini Orta Çağ döneminde almıştır. Benzer biçimlerine ise Pakistan, Hindistan ve Çin gibi ülkelerde rastlanmaktadır (Bayrakçı, 2020, aktaran Yavuzoğlu ve Kırmızı, 2024, s. 173). Farklı görüşlerden hareketle, kanun çalgısının tam olarak nerede ve ne şekilde ortaya çıktığı bilinmemektedir. Fakat kanunun görkemli yapısıyla, solo ve orkestraların renk çalgısı olarak aranan enstrümanları arasında gösterilmektedir.

Kanunun günümüzde Ortadoğu ve Kuzey Afrika'da bulunan İslam ülkeleriyle Balkanlar, Özbekistan ve Ermenistan gibi ülkelerde de icra edilen bir çalgı olduğu görülmektedir. Bugün sahip olduğu şeklini 18. yüzyılın ortalarında aldığı görülmekte olan kanun; arpej, akor ve kırık akorlar ile de çalınabilen bir çalgı türüdür. Bu çalgıda sağdaki el aynı arptaki gibi ana ezgiyi seslendirirken diğer el söz konusu melodinin polifonisini seslendirmektedir. Ayrıca kanunda bulunan pizzicato, tril, tremolo, glissando, portamento gibi armonikler ile vibrato süsleme teknikleri bu çalgıyla seslendirilebilmektedir (Akçay, 2020, aktaran Yavuzoğlu ve Kırmızı, 2024, s. 173).

Müzikal bakımdan 'seslendirme' yalnızca insan sesi ile icra edilen müziği kapsamaz, öte yandan bir çalgı eşliğinde seslendirilen müziği de içerir. Bu açıdan ses olgusunu bilimsel yolla inceleyen müzikoloji alanı ton, motif, tür, form ve benzeri terimler ile inceleme gerçekleştirirken etnomüzikoloji alanı ise; ses olgusunu kültürel açıdan ele alarak kültürel bir davranış biçimi şeklinde açıklamaya gayret gösterir (Türkçe Sözlük, t.y., aktaran Altınay, 2012, s. 50).

Kanunun geçmişten günümüze gelişimi incelendiğinde sanatsal ve teknik yaklaşım bakımından birçok sanatkarın katkıda bulunduğu görülmektedir. Söz konusu ustalar, icra katkılarıyla Türk Müziği kanun icrası oluşumunda önemli birer rol oynayarak isimleri ve ekolleriyle bu alanda yer edinmişlerdir. Bahsi geçen üstatlar kendi dönemlerinin tavrını ve etkisini günümüze taşımışlardır.

Öte yandan kendileri yeni icra tekniklerini deneyerek ekol haline gelmişlerdir. Söz konusu ekoller arasında yer alan Âmâ Ali Bey, Âmâ Nazım Bey, Artaki Candan, Ferid Alnar ve Vitali Efendi; Hacı Arif Bey'den sonra sayılabilecek mühim kanûnilerdir. Cumhuriyet Dönemi Türk Mûsikîsi çerçevesinde kendine özgü icrâ ekolü bulunan, ayrıca kendinden sonraki kanûnileri teknik ve tavır özellikleri açısından etkileyerek onlara kılavuzluk eden, Türk Mûsikîsi' nin geleneksel kanun tavrının oluşmasında önemli katkı sağlayan kanun icracılarından biri de Vecihe Daryal'dır (Kazazoğlu, 2017, s. 1501). İzleyen bölümde Vecihe Daryal' ın hayatından söz edilerek kanun çalım tekniği ve tavrı incelenecektir.

Kavramsal Çerçeve

Vecihe Daryal

17 Nisan 1908 İstanbul doğumlu Vecihe Daryal, kültürlü ve musikiye düşkün bir ailede yetişmiştir. Yedi yaşındayken aile dostları olan Bestekâr Şevkî Bey'in yeğeni Nazire Hanım'dan kanun çalmayı öğrenmeye başlamıştır. İki yılın ardından ise Nazire Hanım, küçük Vecihe' ye elinden geleni yaptığını ve artık ona öğretebilecek başka bir şeyi kalmadığını ifade ederek dersleri sonlandırmıştır (Taşkın, 2008, s. 3).



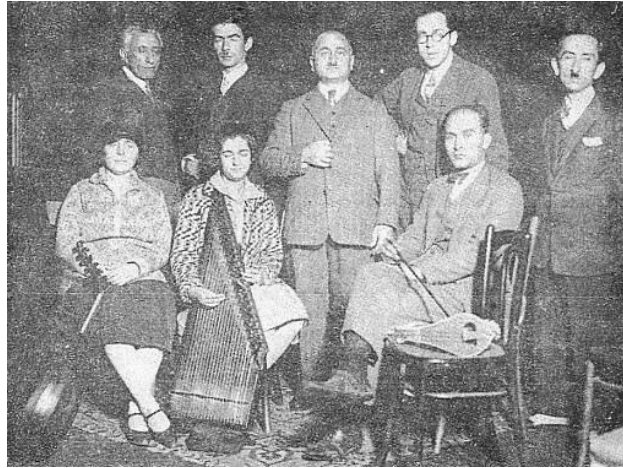
Görsel 1. Vecihe DARYAL. (Adana Musiki Derneği, t.y.)

Vecihe Daryal, kanunun kesinlikle orta derecede çalınabilir olmadığını, söz konusu çalgının ya mükemmel ya da hiç çalınmaması gerektiğini ifade etmektedir. Kendisi 1928 yılında İstanbul Radyosu'nun kadrolu sanatçısı olmuştur. 1938-1953 yılları arasında ise Ankara Radyosu'nun kadrolu sanatçısı (kanun sanatçısı, öğretmen ve repertuar kurulu üyesi) olmuştur (İstanbul Kadın Müzesi, 2012).

Darüelhan'da santur öğretmenliği görevini yürüten Nevsal Hanım'ın aracılığıyla henüz on yaşındayken Darüelhan'a kaydolmuştur. Orada hocası olan Muazzez Hanım ile çalışmaya başlayan Daryal, Rauf Yekta Bey'den Türk Müziği Nazariyatı'nı ve Musıkî Tarihi'ni, Ahmet Irsoy'dan Usûl dersini, İsmail Hakkı Bey'den Nota ve Fasıl Musıkîsi derslerini, Sedat Öztoprak ve Reşad Erer'den ise Saz Eserleri'ni öğrenmiştir. Vecihe Daryal, Darüelhan kapatılıp Konservatuar ismiyle yeniden açılıp Türk Musıkîsi öğrenimine son verilmesinin ardından Mehmet Ekrem Bey'in müdürlüğü ve Musa Süreyya Bey'in öğretmenliği esnasında, 29 Aralık 1926'da diplomasını almış ve böylelikle 'Kız Muallim Mektebi'ni' tamamlamıştır. Sonrasında yine aynı kurumda üç yıl süreyle Madam Heze ve Edgar Manas'tan piyano dersleri almıştır. Ayrıca Muhiddin Sadak' tan solfej, Ekrem Besim Tektaş' tan Batı müziği tarihi ve Cemal Reşit Rey'den ise armoniyi öğrenmiştir (Taşkın, 2008, s. 3).

Daryal, 1928'de İstanbul Radyosu'nun kadrolu sanatkârı haline gelmiştir. Mesud Cemil o dönemleri içlerinde Ruşen Kam ve neredeyse çocuk yaşta olan Vecihe Daryal'dan oluşan küçük bir grup olduklarını belirterek "sanatkâr yoksulluğunu içindeydik" şeklinde tabir etmiştir. Vecihe Daryal ise Mesud Cemil ve Ruşen Kam gibi hocalarının güzel tavırlarını muhafaza etmek yoluyla o günkü durumuna eriştiğini dile getirmiştir (Taşkın, 2008, s. 3).

İlk evliliği sırasında kısa bir süre de olsa radyodan ayrılmış olan Vecihe Daryal 1953'te İstanbul'a yerleşmiştir. 1966 yılında Ankara Radyosu'nda göreve başlayan sanatkâr, aralıksız 44 yıl boyunca hem icracılık hem de öğretmenlik görevlerini yerine getirmiştir. Resmi konserlerdeki ve sınav jürilerindeki görevlerinin yanında Irak ve Kıbrıs'ta da bulunmuştur (Taşkın, 2008 s. 3-4).



Görsel 2. İlk İstanbul Radyosu ile Darüelhan'da Görev Alan Sanatkârlar. Soldan Sağa Arka Sıra: Udi Nevres Bey, Refik Fersan, Ali Rıza Şengel, Mesud Cemil, Selahaddin Demircioğlu. Oturanlar: Udi Hayriye Örs (?), Vecihe Daryal, Ruşen Ferid Kam. (Yazarın arşivinden) (Adana Musiki Derneği, (t.y.)

Türk Müziği'nin yetişmiş en büyük sanatkârlarından biri olan Vecihe Daryal, kanun çalgısını olağanüstü biçimde yüksek bir müzikalite ve kendisine özgü estetik ölçüler çerçevesinde icra ederdi. Kusursuz bir refakat duygusuna sahip olan Daryal, yetişmekte olan yeni kanun sanatkârlarına ise daima yalnızca ses sanatkârlarına değil aynı zamanda saz arkadaşlarına da refakat etmeleri gerektiği öğütünde bulunurdu. Radyoda çalıştığı süre boyunca programdan çok önce radyoya gelip sazının

akorunu dikkatli bir şekilde yapardı. Ritim duygusu son derece gelişmiş olan sanatçının bulunduğu bir programda ritim aksaması gibi durumun gerçekleşmesi kesinlikle düşünülemezdi. Yerinde ve kararında gerçekleştirdiği tremololu ve glissandolu mızrabı tellerin üstünde uçuşurdu. Tellerde dolaşmakta olan zarif elleri ile yumuşak mızrabı, mandalları indirip kaldırmasındaki ustalığı ise izleyenlerde hayranlığa neden olurdu. Öte yandan fazlaca alçakgönüllü olan sanatkâr, herkese yardım etmeye çalışan, sınava girecek adayların heyecanlarını dizginleyen şefkatli bir kişiydi (Taşkın, 2008, s. 4).

Türk Müziği'nin en kıymetli sanatkârlarından olan Vecihe Daryal, çok çalışkan ve okuyan, yüksek derecede edebiyat bilgisine sahip bir kişi olarak 50 yıllık sanat yaşamında titizlikle eser ve belge toplayarak aynı zamanda koleksiyoner olmuştur. Bahsi geçen kıymetli koleksiyon TRT Müzik Dairesince satın alınarak yıllarca kendisinden istifade edilmiştir. Daha sonra ise bu muazzam koleksiyon Osmanlı Devlet Arşivleri'ne devredilmiş, kütüphanesiyle diğer belgeleri ise Dicle Üniversitesi'ne yollanmıştır. 44 yıl süren radyo yaşamının en az 30 yıllık süresini Cevdet Kozanoğlu, Mesud Cemil ve Ruşen Kam gibi ustalarla bir arada geçiren Daryal, böylelikle eşsiz bir üsluba sahip olmuştur. Bestekârlık üzerinde pek de yoğunlaşmayan Vecihe Daryal'ın bununla beraber Nişaburek makamında “Gül Yüzün Soldukça Siler Ömrümden Her Neş'eyi” adlı bir şarkısıyla bir de saz eserinin olduğu bilinmektedir (Canan, 2021).

Kanun ve Vecihe Daryal Ekolü

Sultan II. Mahmud zamanında çok gözde bir enstrüman olan kanun, 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da çok ilgi görmüştür. Profesyonel şekilde kurulan saz grupları incelendiğinde içinde muhakkak kanunun da yer aldığı görülmektedir. 20. Yüzyılın sonlarına doğru söz konusu çalgıda son önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Kanun üzerinde tüm tel takımlarının alt kısmına kaldırılabilir veya yatırabilir şekilde mandallar yerleştirilmiştir. Başlangıçta 3 ya da 4 taneyi geçmeyen mandal sayısı böylelikle zamanla fazlalaştırılmıştır. Günümüzde kanun sazı teknik olarak incelendiğinde tam bir aralıkta 9 ila 12 arasında mandal olduğu izlenmektedir. Mandallar sayesinde sol elin icra esnasındaki rolü ve etkisi artmıştır. Sonrasında Türkiye, Suriye, Lübnan ve Mısır gibi ülkelerde arp tekniğine ilişkin çoğu unsur kanuna uyarlanmıştır. Bahsi geçen çalgının tekniği, akor ve arpej çeşitleriyle zengin hale getirilmiştir. Temelde mızrapla çalınan bu çalgıyı günümüzde 10 parmağı ile mızrapsız şekilde icra eden kanuniler de bulunmaktadır (Karakaya, 2001, s. 328).

20. yüzyılın en mühim kanun üstatlarından Artaki Candan, Kanuni Hacı Arif Bey, Ahmet Yatman, Ferid Alnar ve Vecihe Daryal'ın gerçekleştirdiği icralar incelendiğinde çektirme tekniğinin kullanıldığı gözlenmektedir. Değerli kanun virtüözlerinden Vecihe Daryal'ın taksimlerinde ise; çektirme tekniğinin kullanılmış olduğu, bununla beraber söz konusu çektirmelerin belli belirsiz şekilde gerçekleştiği ve bunların daha ziyade küçük motifler şeklinde tercih edildiği görülmektedir (Erdoğan, 2022a, s. 951).

Teknolojik imkânlar çerçevesinde işitilebilen ilk kanun kaydı, Kanuni Hacı Arif Bey tarafından gerçekleştirilen icradır. Bilindiği üzere kayıt teknolojisi 20. Yüzyılın ilk çeyreği ile gelişmeye başlamıştır. Bu sebeple Hacı Arif Bey’ den önceki kanun icracıları ile bilgiler ancak teoriden ibaret olabilmektedir. 19. Yüzyılın son çeyreğiyle kanun sazında yenilikçi atılımlar gerçekleştirilmiştir. Bilhassa Hacı Arif Bey’in döneminin sonrasında kanun çalgısında gerçekleşen yenilikler ve saz musikisi repertuvarının zenginleşmesiyle önemli icracılar yetişmeye başlamıştır (Erdoğan, 2022b, s. 175).

Türk Müziği incelendiğinde kanun sazının en çok kullanılan çalgılardan biri olduğu görülmektedir. Tarihsel çerçevede kanunun teknik bakımdan sürekli geliştirilmesi, onu tını, gürlük, sez kapasitesi ve zengin icra bakımından elverişli kılarak Türk Müziği’nin vazgeçilmez çalgılarından biri konumunda olmasına neden olmuştur (Giray ve Zahal, 2023, s. 91).

Klasik Türk Müziği’nde Leyla Saz (1850-1936), Bedriye Şerbetçigil Hoşgör (1896-1968), Nezahat Adula (?- 1959), Faize Ergin (1894-1954), Neveser Kökdeş (1904-1962), Vecihe Daryal (1908-1970), Laika Karabey (1909-1989), Mebruke Çağla (1912-1988), Safiye Ayla (1917-1998), Melahat Pars (1917-2005), Mefharet Yıldırım (1919-1998), Halk Müziğin’de ise; Emel Taşcıoğlu (1964-....), Nevruza Oylum (1932-1995), Nezahat Bayram (1926-2004), Neriman Altındağ Tüfekçi (1926-2009), Muzaffer Akgün (1925-2015), Fatma Oflaz Hanım (1895-1980), Dudu Karabıyık (1886-1989), Ayşe Berk (1874-1953) gibi sanatkarlar kadın kimliğinin sanat alanındaki akla gelen ilk isimlerindendir (Çıttı ve Gülün, 2019, aktaran Ulubaşoğlu ve Levendoğlu, 2020, s. 188).

Klâsik Türk müziği kânun icracılığında, geçmişten günümüze birçok isim öne çıkmış ve bu alanda ekol olmuşlardır. Hacı Ârif Bey’den önceki dönemde, 15. Yüzyıla değin Alemşâh, Hoca Abdullah Merverid, Kânunî İshak, Şâdi, Şah Maran ve Kara Sührâb benzeri birçok sanatkar bulunmaktadır. Öte yandan bahsi geçen icracıların ne yazık ki herhangi bir kaydı bulunmamaktadır. Kânûni Hacı Ârif Bey’le beraber yeni bir ekol ortaya çıkmı daha sonra ise; Numan Efendi (1737-1739), Artaki Candan (1885-1948), Ahmet Yatman (1897-1973), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Vecihe Daryal (1908-1970), İsmail Tezelli (1908-1986), İsmail Baha Sürelsan (1912-1998), Yakup Fikret Kutluğ (? -?), İsmail Şençalar (1912-1989), Nuri Şenneyli (1922-2006), Nevzat Sümer (1927-2018), Sadettin Öktenay (1930-1988), Cüneyt Kosal (1931-2018), Gültekin Aydoğdu (1936-?), Necati Yıldızdoğan (1937-2013), Erol Deran (1937-1987), Ruhi Ayangil (1953-1997) ve Bekir Reha (1954-?), Hasan Gür Sağbaş (1976-?) ile sürmüştür. Günümüzde ise Ahmet Meter, Halil Karaduman, Tahir Aydoğdu, İhsan Özer, Deniz Göktaş, Bülent Uyaroğlu, Göksel Baktagir ve Taner Sayacıoğlu önemli kanun icracıları olarak gösterilmektedir (Kozak ve Çiftçi, 2025, s. 31).

Vecihe Daryal’ın kanun icracılığı incelendiğinde özellikle güçlü ve tane tane vuruşlarının öne çıktığı görülmektedir. Abartılı nağmelerin kullanılmamasının yanında akıcı bir üslup sergilemektedir. Kendisinin temel icra tavrını belirleyen unsurlar arasında ise; özellikle süslemeleri bulunmaktadır. Sunduğu taksimlerde en sık başvurduğu süsleme teknikleri arasında çarpma ve fiske

olarak adlandırılan metotlar bulunmaktadır. Fiske, çarpma ve tril süslemeleri, Daryal'ın icrasının ayırt edici özelliklerindendir. Süsleme biçimlerinden taramanın ise Daryal tarafından iki şekilde kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu tarama çeşitleri, 2'li 3'lü 4'lü tarama ve çoklu taramadır. Taksimlerde kalmadan önce küçük motifler içinde 2'li-3'lü-4'lü taramayı tercih ettiği, çoklu taramanın devamında ise tremolo süslemesini kullandığı izlenmektedir (Kazazoğlu, 2018, aktaran Camci, 2024, s. 12). Söz konusu süsleme teknikler, Vecihe Daryal'ın icrasına özgünlük kazandırmaktadır. Bilhassa Daryal'ın taksimlerinde yer alan süsleme tekniklerinin kendisi tarafından uygulanma biçimi ve ilgili uygulamaların icraya olan etkisi detaylı olarak incelendiğinde, çarpma ve fiske tekniklerinin öne çıktığı izlenmektedir.

Çarpma, önel çarpma şeklinde üst perde, aynı perde ve alt perdeden yapılırken taksimlerinde ise çift ve üçlü çarpmanın yoğunlukla kullanıldığı gözlemlenmektedir. Fiske tekniğine de çarpma gibi sıklıkla başvurmuş ancak daha ziyade tril etkisi oluşturacak biçimde aynı perde üstünde inici kümelerde ve üçleme tartımlarında tercih etmiştir. Sanatkarın icrasında fiske vuruşunu, fiskenin değerine bağlı olarak mandal tahtasına daha yakın bir konumda gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda fiskeyi gerçekleştirdiği perdede bir üst sesi duyurma gayretinde bulunmuştur. Tril tekniğini de fiske tekniği kadar sıklıkla tercih etmiş, fiskeye benzer şekilde hızlı ve parlak tınılarda sunmuştur (Camci, 2024, s. 12). Bahsi geçen süsleme tekniklerinin yanı sıra Vecihe Daryal'ın taksimlerinde görülen bir başka dikkat çekici öge ise çift sesler ile armonik yapıların kullanılmasıdır. Süslemelerle ortaya çıkan ahenk, icraya derinlik kazandırmıştır. Öte yandan diğer teknikler ile oluşturduğu bütünlük son derece önem arz etmektedir.

Taksimlerinin çoğunda çift ses, kalınan perdenin 3'lü ve 4'lü seslerinde tınlatıldığı, çift ses haricinde akor ve arpej süslemelerinin kullanılmadığı görülmektedir. Aynı zamanda Daryal, taksimleri esnasında tremolo süslemesini de çok fazla kullanmamıştır. Öte yandan oktavlı tremoloyu tercih ederek genellikle çoklu tarama süslemesine yönelmiştir. Vecihe Daryal'ın icra tavrı incelendiğinde diğer belirleyici unsurun ise kişisel motifleri olduğu dikkat çekmektedir. Söz konusu motiflerin bir bölümünü bazı taksimler esnasında sekileme (Türk müziğinde yer alan kanun enstrümana özgü bir tekniği ifade etmektedir. Kanunda seslerin perde değiştirmede kullanılan mandalların hızlıca hareket ettirilmesiyle meydana gelen bir süsleme veya geçiştir.) bazılarını ise küçük tartım kümeleri eklemek suretiyle gerçekleştirmiştir. Bu tavrı ile kendisi, taksimlerinde bir temanın bulunduğunu ve bütünlük hissinin esere hâkim olduğunu sergilemiştir (Camci, 2024, s. 12-13). Tüm bu teknik unsurlar birleştiğinde Vecihe Daryal'ın icrası esnasında süslemelerin yanında eserin tamamına yayılan bir anlatım gücünün de belirdiği gözlenmektedir. Adı geçen durum, Daryal'ın taksimlerinde teknik bir mükemmeliyet ile duygu ve ifadenin de icranın odağı olduğunu açıkça göstermektedir.

Bahsi geçen sanatkarın her bir makama ait olan karakteristik bir seyir anlayışı mevcuttur. Bununla beraber makamı betimleyen ezgi hareketleri de hâkimdir. Taksimlerinde sıklıkla motif

tekrarlarından, sekileme ve üçlemeden faydalandığı görülmektedir (Camci, 2024, s. 13). Vecihe Daryal'ın taksimlerinin girişlerinde ağır ve sakin bir tavır sergilerken ilerleyen kısımda hızlanan ezgiler ile eserin enerjisini yükselttiği izlenmektedir. Öte yandan taksimlerinde hız değişimleri de görülmektedir. Genel olarak tizleşen motiflerinde hızlanan yarım karar, tam karar perdelerine doğru ilerlerken ise hızlı süslemelerde bulunduğu görülmektedir (Kazazoğlu, 2018, aktaran Camci, 2024, s. 13). Sonuç itibarıyla, Vecihe Daryal'ın icra tarzının teknik detayların ötesinde müziğe kattığı dinamizm ve anlatım gücüyle de belirgin hale gelmektedir. Sanatkarın taksimlerinde teknik açıdan ustalık gerektiren süslemelerin varlığının yanında müzikal ifade bağlamında da derinlikli bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

Sözleri Hikmet Münir Ebcioğlu tarafından kaleme alınan müziğini Vecihe Daryal'ın nişabürek makamında bestelediği “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş'eyi” adlı kıymetli eser ele alınmış, söz konusu eserin analizi gerçekleştirilecektir. Bahsi geçen eser kaydındaki sözlerin tematik ve müzikal yapısı ile kanunun rolüne ait incelemeler yapılarak ulaşılan bulgular sunulmuştur. Müzikal olarak gerçekleştirilen analizdeyse; eserin ton, ritmik yapı, ses genişliği ve müzik cümleleri gibi yönleri bakımından incelenmiştir.

Yöntem

Makale kapsamında, Vecihe Daryal ve Türk Müziğinde Kanun-Vokal Etkileşimi, seçilen “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş'eyi” adlı eser üzerinden analiz edilmiştir. Araştırma, betimsel yöntem kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Aşağıda, araştırmanın yürütülme süreci ve kullanılan yöntemler detaylı olarak açıklanmıştır.

Nitel araştırma, disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak, araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen bir yöntemdir. Üzerinde araştırma yapılan olgu ve olaylar kendi bağlamında ele alınarak, insanların onlara yükledikleri anlamlar açısından yorumlanır (Altunışık ve ark, 2010, s. 302, aktaran Karataş, 2015, s. 63). Çalışma, betimsel ve içerik analiz yöntemlerini kullanmıştır. Bahsi geçen makale yazılı-işitsel kaynak olarak incelenmiştir.

Doküman (belge) analizi, basılı ve elektronik (bilgisayar tabanlı ve internet erişimli) materyallerin incelenmesi ve değerlendirilmesi sürecinde gerçekleşen bir dizi işlemdir (Bowen, 2009, aktaran Sak, Şahin Sak, Şendil ve Eşref, 2021, s. 230).

Söz konusu yayında “Geçmişin Penceresinden 28: Vecihe Daryal 1” (Kıyak, 2022) adlı video kaydında 33,33. dk. da yer alan, Vecihe Daryal'ın kanunla icra ettiği “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş'eyi” adlı eserin Melahat Pars tarafından seslendirildiği kayıt müzikal olarak incelenmiştir.

Bulgular

Bulgular kısmında “Geçmişin Penceresinden 28: Vecihe Daryal 1” yayının içerisindeki “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş’eyi” adlı eserine yer verilmesinin sebebi Daryal’ın yoğun duygular barındıran bestecilik üslubunu sergilerken aynı zamanda Türk Sanat Müziği kadın besteciliğini simgeleyen kıymetli eserlerden biri olmasıdır. Beste ile güfte uyumu ve melodik yapının yanında kadın bestecilerin Türk müziğindeki yerini belirginleştirmek önem arz etmektedir.

Eser, ses genişliği bakımından incelendiğinde gerdaniye (sol) ile tiz çargâh (do) notalarında icrasının gerçekleştirildiği görülmektedir. Söz konusu eser, geniş bir ses yelpazesi sunmaktadır. Nişaburek makamıyla yazılan ilgili eser, donanımında do diyez, sol diyez ve fa 8 koma diyez bulundurmaktadır. Eser içinde değişkenler incelendiğinde ana arızaların natürelle döndüğü izlenmektedir.

NİŞABÜREK ŞARKI
GÜL YÜZÜN SOLDUKÇA ÖMRÜNDEN SİLER HER NEŞ'EYİ

USULÜ: MÜSEMMEN
♩ = 100

MÜZİK: VECİHE DARYAL
SÖZ: HİKMET MÜNİR EBCİOĞLU

GÜL YÜZÜN SOLDUKÇA ÖMRÜNDEN SİLER HER NEŞ'EYİ
YILDIRAN HIRÇIN FÊLÂKET İSTİYOR BİLMEM NEY
EY KADER KİSKANMA AŞKIMMI GÜNAHIMDIR BENİM
MERHAMET ENKLER GÖNÜL ÇOKTAN UNUTMUS SEVMEYİ

Görsel 3. Nişabürek Şarkı. (Nota Arşivleri, t.y.)

Eserin formu, şarkı formunda yapılmıştır (SalihBora.com, t.y.). Bûselik perdesi üzerinde nişâburlu, hüseyinî perdesi üzerinde ise rastlı asma kararların önemli olduğu bilinmektedir. Makam pest taraftan genişler ise hüseyinî-aşiran perdesi üzerinde rast çeşnisiyle asma karar gerçekleştirilir. İkinci çizgide yer alan bakiye diyeze sahip sol (nîm-zirgüle perdesi) makamın yeden sesini teşkil etmektedir (Sufi, t.y.).



Görsel 4. Nişâbürek Makamı. (Esendere, 2017)

Nişâbürek makamında güçlü perde hüseyinî perdesidir. Bahsi geçen perdede bir yandan bûselik bir yandan da rast gibi iki ayrı çeşninin yer alması, bûselik çeşnisinin daha fazla baskın olmasından ötürü makamın yeden sesini teşkil eden “nîm-zirgüle” ile sol diyezsin sekizlisini oluşturan gerdâniye (sol) perdesinin eksik sekizli olması ve de icraya yer yer nişâbur dörtlüsünün katılımı, ilgili makamın birleşik bir makam olduğu sonucunu doğurmaktadır. Öte yandan dizideki seslerden birini teşkil eden nîm-hicaz perdesi de güçlüye yakın derecede önemlidir. Ancak söz konusu perdede kalınırken yerindeki rast makamının üçüncü derecesinde bulunan kalış gibi yarım sesli yeden de kullanılmamaktadır (Özkan, 2007).

Bu perspektifte, makamdaki farklı perdelerde temellenen çeşniler, her birinin icradaki rolünü belirlemektedir. Haricinde yine aynı çeşniler diğer makamlarla olan etkileşimini de ortaya koymaktadır. Nişâbürek makamının temeli, dinamik ve statik elementlerin bir arada kurgulanmasına dayanmaktadır. Bahsi geçen unsurlar, bu makamın birleşik yapıda evrilme ve çeşitlenme biçimini yansıtırken her bir perdede belirgin karakteristik oluşumlar sağlamaktadır.

Bu makam dahilinde diziyi oluşturan çeşnilerden biri de yerindeki nişâbur dörtlüsüdür. Söz konusu dörtlü K-S-T aralıklarıyla tamamıyla bir uşşak dörtlüsü görünümü sergilemektedir. Bununla beraber uşşak makamındaki gibi bunun ikinci derecesi hiç pestleşmediği için ayrı bir çeşni mahiyetinde olduğu söylenebilir. Tüm bahsi geçen özellikler, nişâbürek makamının birleşik bir makam olduğunu göstermektedir. Nişâbürek makamının güçlüsü, hüseyinî perdesi (mi) üzerinde genellikle bûselik çeşnisi ile yarım karar yapılmaktadır. Ancak nîm-hicaz perdesi (fa koma diyez) de güçlüye yakın bir önem arz etmektedir. Bazı eserlerde ise güçlü gibi kullanılmıştır. Bu makamın en mühim asma karar perdesini teşkil eden bu perde ise âdeta eksen durumunda bulunmaktadır. Bûselik perdesinde (si) nişâbur, hüseyinî perdesinde (mi) rastlı asma kararlar da oldukça öneme sahiptir. Makam pest yönden genişlediği zaman hüseyinî-aşiran perdesinde (mi) rast çeşnisiyle asma karar yapılmaktadır. İkinci çizgide yer alan bakiye diyez sol (nîm-zirgüle perdesi) makamın yeden sesini

teşkil etmektedir. Nişâburek makamının pest yönden genişlediği, bu genişlemenin hüseyinî perdesi (mi) üzerinde yer alan ikinci çeşni niteliğindeki rast dörtlüsünün simetrik şekilde hüseyinî-aşiran perdesine (mi) aynı biçimde göçürülmesiyle yapılmaktadır (Özkan, 2007). Netice itibariyle nişâburek makamındaki çeşitlilik ve zenginlik, eserin müzikal anlatım gücünü artırmaktadır. Sayılan ilgili özellikler, makamın geleneksel ve çağdaş tavrını sergileyerek müzikteki fonksiyonel değerini sağlamlaştırmaktadır.



Görsel 5. Dügâhta Acemli Rast Dizisi. (Özkan, 2007)

Tiz yönden de bir genişlemenin gerektiği durumda durak perdesinde yer alan rast beşlisi tiz durak muhayyer perdesine göçürülebilir. Nota yazımında ise donanımına fa için küçük mücennep diyezi ile do için bakiye diyezi yazılmakta olup gerekli değişiklikler ise eser içinde gösterilmektedir. Nişâburek makamının icrasına güçlü hüseyinî perdesi (mi) civarında başlanır. Diziyi oluşturan çeşnilerde karışık biçimde gezinip sıklıkla nîm-hicaz perdesinde (do diyez) asma kalışlar yapılmasının ardından güçlü perdesinde genel olarak bûselik, zaman zaman da rast çeşnisi ile yarım karar yapılmaktadır. Yine nîm-hicazın önemine değinildikten ve bûselik (si) perdesinde nişâburu asma kararların da gerçekleştirilmesinin ardından gerekliyse genişlemiş bölgede de dolaşarak düğâh (la) perdesinde yedenli tam karar yapılmaktadır (Özkan, 2007).

Yapılan incelemede vokalin ifade biçiminin zenginleştirilmesinde makamdaki özgün seyirlere uygun bir biçimde süslemeler gerçekleştirildiği görülmektedir. Söz konusu eserin 8/8'lik müsemmen usulünde icra edilerek ritmik bir tavır sergilediği izlenmektedir. Kanunun icrası esnasında görülen ara sazların vokalin sesini dinlendirmesinde önem arz ettiği görülmektedir. Eserin ağır bir nidası olmasına rağmen 10/8'lik ölçüyle kullanılması esere ritmik bir tavır katmaktadır. Kanundaki ataklar, parçanın tartımlı yapısını pekiştirirken vokalle de aktif bir etkileşim bulunmaktadır.



Görsel 6. “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş’eyi” Adlı Eserin 1. 2. 3. ve 4. Ölçüsü.

Eserin 1. ölçüsü sol natürelle dönmüştür. Burada hüseyinde buselik geçkisi oluşmuştur. Dörtlük ve sekizliklerle giriş yapılan eser, 2. ölçüde sekizlikten sonra onaltılık notanın kullanılmasıyla eserde kısa süreliğine ajilite oluşmuştur. 3. ölçüdeki sıralı sesler ile çıkış yapıldığı görülmektedir. Ardından diğer ölçüde mi-re notasındaki sekizlikler ile icra anında kanun ve vokalde süslemeye yer verilmiş olup ardından kısa bir saz geçişi yapılmıştır.



Görsel 7. “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş’eyi” Adlı Eserin 6. 7. 8. ve 9. Ölçüsü.

6. ölçüde sol notası tekrar natürel halini almıştır. Ağırlıklı olarak sekizliklerle ilerleyen eser, legato ile birbirlerine bağlı bir cümle oluşturmuştur. 10. ve 11. ölçüler ise 6. ile 9. ölçüler arası aynı melodiyi sürdürmüştür.



Görsel 8. “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş’eyi” Adlı Eserin 14. 15. 16. ve 17. Ölçüsü.

Eserin 14. ile 17. ölçüleri arasında re notasının diyez ve ardından fa notasının natürel olmasıyla bu ölçüde saba makamına geçki yapılmıştır. 16. ölçüde ise bahsedilen değişikliklerin üstüne la diyez eklenerek rast makamına bir geçki yapılmıştır.



Görsel 9. “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş’eyi” Adlı Eserin 17. 18. 19. 20. ve 21. Ölçüsü.

17. ve 18. ölçüde nişaburek makamına dönmüş ve hüseyinde buselik 19. ölçüdeki gerdaniyenin (sol) kısa süreliğine tekrar natürelleştiği görülmüştür. 21. ölçüde ise kısa bir saz geçişi görülmektedir. 22. ve 23. ölçü ile 6. ve 7. ölçünün ezgileri aynıdır. 22. ölçüde sol natürelin tekrar kullanılması ve eserde ağırlıklı olarak hüseyinde buselik’e yer verilmesi ile rast makamı hissiyatını oluşturmaktadır. 28. ve 29. ölçüde ise kanunun oktavlı iniş yaptığı duyulmaktadır. Belirtilen ölçüden itibaren 29. ölçüye kadar sekizlikler ve onaltılıklar kullanılmıştır. 30. ölçüde saz bölümü, eserin bitişine kadar ağırlıklı şekilde onaltılıklarla ve legatolarla devam etmektedir. Böylelikle eserde ajilite görülmektedir.

Belirtilen eser, anlamsal olarak derin ve melodik yapısı ile önem arz etmektedir. Sözleri incelediğinde aşk, hüsrân, psikolojik çözülme gibi temalar üzerinde durulduğu dikkat çekmektedir. Aynı zamanda sözler estetik derinliklerin yer aldığı, mecazların kullanıldığı bir yapı ile harmanlanmıştır. Hece ölçüsünde yazılan eserin her mısrası 11 heceden oluşmaktadır. Uyak düzenine bakıldığında ise aa bb biçiminde düz kafiye yapısında olduğu görülmektedir. Melodik yapı içerisinde eserin duygu yoğunluğu birbiriyle uyum içerisinde. İlk beyitte “Gül yüz” ifadesi mecaz anlamıyla kullanılmış olup kişinin neşesinin kaybolduğu ve çaresizliğin ortaya çıktığı anlatılmaya çalışılmıştır.

“Yıldırın hırçın felaket istiyor bilmem neyi” dizesinde ise çevresel faktörlerin etkisi “felaket” kelimesi ile belirsizlik içerisindeki bir yıkımın yanında korku ve öfke içerisindeki bir gücü tanımlamaktadır. Ayrıca bu beyitte karamsarlık duygusu da belirtilmiştir. “Bilmem neyi” ifadesinde belirsizlik ve çaresizlik pekiştirilmiştir. Diğer beyitte "Ey kader kıskanma aşkı, günahımdır benim" dizesinde doğrudan kaderden bahsedilerek sevdasının kaderden üstün tutulduğu izlenmektedir. "Merhamet bekler gönül, çoktan unutmuş sevmeyi" ifadesi ise içsel bir boşluğu simgelerken aynı zamanda ruhsal bitkinlik de aktarılmıştır. Ruhsal yoğunluk ve tema, sözlerin melodik yapısıyla uyum içerisinde. Melizmalar, melodinin akışı, sözlerdeki hüznün ve hüznün yanında içsel boşluk aktarılmıştır. Türkçe'deki vurgu ve melodik form, vokal yorumlama süreciyle desteklenmiştir. Öte yandan kanun icrası ile vokal pasajlar birbirleriyle etkileşim içerisinde eserdeki duygu yoğunluğunu vurgulamıştır.

Vecihe Daryal'ın “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş'eyi” isimli eserde vokal sanatçısıyla gerçekleştirdiği icrası incelendiğinde, dönemin teknik sınırlarını zorlayan ve aynı zamanda icra tavrında yenilikçi bir yön sunduğu görülmektedir. Vokalin “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş'eyi” adlı eseri icrasında kanunla eserin derinliğinin arttırıldığı, vokalin bu denli önemli ve klasik bir eseri yorumlamasında büyük katkı oluşturduğu izlenmektedir. İncelenen eserde vokal duraklamalarında kanunun tamamlayıcı bir unsur olduğu, böylelikle eşlikçi ve vokalin bir bütünlük oluşturduğu dikkat çekmektedir. Özellikle söz konusu eserde Daryal'ın incelikli nüansları, kullandığı çekme, üçleme gibi süslemeleri ustalıklı kullandığı, öte yandan vokal seslendirmede ses sanatkarının nefes ve ses düzeylerini kanunla örtüştürdüğü gözlenmektedir. Eser icrası esnasında Daryal'ın ritim kurgulamadaki yeteneği ve vokal eserin temposu ile vurgularını belirlediği, böylelikle vokalin ifadelerini desteklediği görülmektedir.

Sonuç

Türk Müziği köklü tarihi ve ulusal kimliğin kültürel bir simgesi olarak büyük önem arz etmektedir. Türk Müziği'nin en önemli ve kıymetli sazlarından biri olan kanun, icrasına, vokale ve saz heyetinde bulunması halinde diğer sazlara sunduğu eşlik tavrı ile özel bir konumdadır. Çalışma kapsamında, bahsi geçen eser teknik olarak değerlendirildiğinde, ana makamının nişaburek olduğu görülmektedir. Sözü edilen makam, hüseyini ailesinden olup duygusal olarak yüksek ve zarif süslemelere izin veren bir eserdir. Şarkı formunda bestelenmiş olan bu eser, 8 zamanlı müsemmen usul yapısıyla eserin ifade gücünü ve duygusal yoğunluğunu desteklemektedir. Eserin melodik yapısıyla güftedeki anlam birbirini tamamlamaktadır. Eserin orta kısımlarında bulunan saba geçkisinin duyulmasıyla dramatik bir etki oluşmaktadır. “Siler her neş'eyi” ifadesinde makamın getirdiği hüznü yapının yanında eserde kullanılan süsleme teknikleri vokal ve kanun icrasına duygusal derinlik katmaktadır. Sonuç itibarıyla makamsal geçkilerle birlikte güfte ve melodinin ilişkisi incelikle ele alınmış güçlü bir örnek niteliğindedir.

Vecihe Daryal'ın Türk müziğine katkısı ise yalnızca teknik anlamdaki ustalığı ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda estetik ve sanatsal bir mirası da ardında bırakmıştır. Kendisi, yalnızca vokale eşlik edilmesini değil, aynı zamanda saz heyetindeki diğer çalgılara da eşlikçilik yapılması gerektiğini belirttiği için ayrı bir yere sahip olmuştur. Daryal'ın icra ekolü, geçmişin kültürel mirasını gururla gelecek nesile taşıyan bir köprü işlevi sunmaktadır. Sonuç itibarıyla Vecihe Daryal'ın Türk Müziği'nde kanun vokal etkileşimi bakımından çok önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Söz konusu çalışma, Türk müziğinde kanun-vokal etkileşimini ve Vecihe Daryal'ın bu alandaki rolünü detaylı bir şekilde inceleyerek, sanatçının müziğe ve icra geleneğine kattığı değeri ortaya koymaktadır. Kendisi yalnızca bir icracı değil, aynı zamanda kadın bir kanuni olması yönüyle de Türk müzik tarihinde önemli bir konumdadır. Bilindiği üzere Türk müziği geleneğinde kanun, kadınlardan ziyade daha çok erkek sanatçılar tarafından icra edilmiştir. Kadın icracıların sayısının oldukça sınırlı olduğu Türk müzik tarihinde Vecihe Daryal'ın varlığı çok kıymetlidir. Bu bağlamda Daryal'ın sanatı, kadın müzisyenlerin Türk müziğindeki yerini güçlendirirken kadın sanatkarların varlığını pekiştirmesi ve sanatsal kimliklerini öne çıkarması bakımından büyük önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Altınay, F. R. (2012). Geleneksel müzikte ses üretme bağlamında Türk halk müziğinde “seslendirme”. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (1), 49-59.
- Camci, Z. O. (2024). *Vecihe Daryal Koleksiyonunda Bulunan Türk Müziği Eserlerinin Bibliyografyası* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İnönü Üniversitesi.
- Erdoğan, E. (2022a). Kanun sazında bir okul: Ahmet Yatman; Hüseyini taksim örneği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 8(1), 175-192. <https://doi.org/10.22252/ijca.1115583>
- Erdoğan, E. (2022b). Kanun icracılığında “çektirme tekniği” ve kullanımına yönelik bir çalışma. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(3), 948-962. <https://doi.org/10.47525/ulasbid.1129773>
- Giray, M. Z., & Zahal, O. (2023). Göksel Baktagir’in kürdilihicazkar taksimlerinin makamsal analizi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 9(2), 90-109. <https://doi.org/10.22252/ijca.1381110>
- Canan, G. (2021, Haziran 06). *Bir hanım kanun ustadı: Vecihe Daryal*. HaberAjandaNET. <https://haberajandanet.com/Article/bir-hanim-kanun-ustadi-vecihe-daryal/Xh3zhEIbqRNxo4LiM9I4>
- İstanbul Kadın Müzesi. (2012). *Vecihe Daryal*. <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/vecihe-daryal>
- Karakaya, F. (2001). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (24. Cilt). İSAM Yayınevi.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Kazazoğlu, İ. (2017). Geleneksel kanun icracısı örneği olarak Vecihe Daryal ve hicaz taksiminin tahlili. *Rast Musicology Journal*, 5(1), 1500-1522. 10.12975/rastmd.2017.05.01.000101
- Kıyak, H. (2022, Mart). *Geçmişin Penceresinden 28: Vecihe Daryal 1* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ER2SzKPWzww>
- Kozak, İ. A., & Çiftçi, K. K. (2025). Ahmet Meter’in hüzzâm taksiminde kullandığı motif ve cümle yapılarının analizi. *Türk Müziği*, 5(1), 29-47. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15010660>
- Levendoğlu, O. (2005). Tarih içinde geleneksel Türk sanat müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(19), 253-262.
- Özkan, İ. H. (2007). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (33. Cilt). İSAM Yayınevi.
- Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Şendil, Ç. Ö., & Eşref, N. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-250. <http://doi.org/10.33400/kuje.843306>
- SalihBora.com. (2023, Kasım 02). *Gül yüzün soldukca ömrümden siler her neşeyi*. <https://www.salihbora.com/eserlerimiz/sarkilarimiz/g-sarki/gul-yuzun-soldukca-omrumden-siler-her-neseyi/>
- Sufi. (t.y.). *Nişaburek Makamı*. <https://www.sufi.gen.tr/makamlar/nisaburek>
- Taşkın, D. (2008). *Kanunî Vecihe Daryal’ın Saz Eseri İcrasının Özellikleri* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi.

Ulubaşoğlu, M., & Levendoğlu, N. O. (2020). Türkiye’de değişen sosyal ve kültürel kimlikleri bağlamında kadın müzisyenler. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (50), 186-199. <https://doi.org/10.48070/erusosbilder.719878>

Yavuzoğlu, İ., & Kırmızı, E. G. (2024). Vokal performanslarda kanun sazının rolü: Selanik türküsü. *ERKİN Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 169-179.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Vecihe Daryal. <http://adanamusikidernegi.com/?pnun=285&pt=Vecihe+DARYAL> adresinden 17 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2. İlk İstanbul Radyosu ile Darülelhan’da görev alan sanatkârlar. <http://adanamusikidernegi.com/?pnun=285&pt=Vecihe+DARYAL> adresinden 17 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3. Nişabürek Şarkı. https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gul_yuzun_soldukca_omrumden_siler_her_nes'eyi.pdf adresinden 17 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4. Nişâbürek Makamı. <https://www.eksd.org.tr/nisaburek-makami/> adresinden 17 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5. Dügâhta Acemli Rast Dizisi. Özkan, İ. H. (2007). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (33. Cilt). İSAM Yayınevi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nisaburek> adresinden 17 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Görsel 6. “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş’eyi” adlı eserin 1. 2. 3. ve 4. ölçüsü. SalihBora.com. (2023, Kasım 02). *Gül yüzün soldukça ömründen siler her neşeyi*. <https://www.salihbora.com/eserlerimiz/sarkilarimiz/g-sarki/gul-yuzun-soldukca-omrumden-siler-her-neseyi/> adresinden 09 Mayıs 2025 tarihinde alınmıştır.

Görsel 7. “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş’eyi” adlı eserin 6. 7. 8. ve 9. ölçüsü. SalihBora.com. (2023, Kasım 02). *Gül yüzün soldukça ömründen siler her neşeyi*. <https://www.salihbora.com/eserlerimiz/sarkilarimiz/g-sarki/gul-yuzun-soldukca-omrumden-siler-her-neseyi/> adresinden 09 Mayıs 2025 tarihinde alınmıştır.

Görsel 8. “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş’eyi” adlı eserin 14. 15. 16. ve 17. ölçüsü. SalihBora.com. (2023, Kasım 02). *Gül yüzün soldukça ömründen siler her neşeyi*. <https://www.salihbora.com/eserlerimiz/sarkilarimiz/g-sarki/gul-yuzun-soldukca-omrumden-siler-her-neseyi/> adresinden 09 Mayıs 2025 tarihinde alınmıştır.

Görsel 9. “Gül Yüzün Soldukça Ömründen Siler Her Neş’eyi” adlı eserin 17. 18. 19. 20. ve 21. ölçüsü. SalihBora.com. (2023, Kasım 02). *Gül yüzün soldukça ömründen siler her neşeyi*. <https://www.salihbora.com/eserlerimiz/sarkilarimiz/g-sarki/gul-yuzun-soldukca-omrumden-siler-her-neseyi/> adresinden 09 Mayıs 2025 tarihinde alınmıştır.

Yazarların Katkı Oranı Beyanı

Bu makale, ilgili araştırmacıların eşit iř birliğiyle yürütülerek hazırlanmıştır.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Bu makale çalışmasında destek alınan herhangi bir kurum, kuruluş ya da kişi yoktur.

Çatışma Beyanı

Herhangi çıkar atışması bulunmamaktadır.

Etik Bildirim

Söz konusu kuramsal çalışmada etik kurul kararı ihtiyaı doğuracak herhangi deney ya da uygulama yapılmamıştır.