



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

YIL: 2019

SAYI: 42

ISSN: 1300-9206

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
DERGİSİ

ERZURUM - 2019

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ**

**ATATURK UNIVERSITY
DIRECTORATE OF FINE ARTS INSTITUTE**

YIL/YEAR: 2019

SAYI/ISSUE: 42

ISSN: 1300-9206

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ
JOURNAL OF THE FINE ARTS INSTITUTE**

GSED-42

“Bilimsel Hakemli Bir Dergidir”
- Yılda İki Sayı Yayınlanır -

Erzurum – 2019

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ ATATURK UNIVERSITY JOURNAL OF THE FINE ARTS INSTITUTE

Sayı/Issue
42-2019

Yayımlayan / Published

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü
Ataturk University Directorate Of Fine Arts Institute
ISSN: 1300-9206

Sahibi / Owner

Enstitü Müdürü (Yönetim Kurulu Adına)
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Editör / Editor

Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK

Editör Kurulu / Editorial Board

Doç. Dr. H. Tahsin SÜMBÜLLÜ
Doç. Dr. Yavuz ŞEN
Doç. Önder YAĞMUR
Doç. Muhammet TATAR
Dr. Öğr. Ü. Zafer LEHİMLER
Dr. Öğr. Ü. Tamer TEMEL
Dr. Öğr. Ü. Hüseyin ELİTOK

Dizgi / Typesetting

Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK
Doç. Dr. H. Tahsin SÜMBÜLLÜ

İngilizce Editörü / Foreign Language Editor

Dr. Öğr. Ü. Deniz Aras

Teknik Redaksiyon / Technical Reducation

Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK

Yazı İşleri / Editorial Secretary

Nejla Yiğit

Yazışma Adresi / Correspondence

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü 25240 Erzurum
Tel: 0 442 231 14 70 e-mail: gsem@atatuni.edu.tr



Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Sistemi (ULAKBİM), Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

Dergi Hakem Kurulu

Prof. Dr. Abdülkadir Yılmaz	Bayburt Üniversitesi
Prof. Dr. Adnan Tepecik	Başkent Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Şinasi İşler	Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Alev Kuru	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Aydın Uğurlu	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Aytekin Albuz	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. B. Hatice Gürcüm	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Bilal Sezer	Uşak Üniversitesi
Prof. Dr. Cengiz Şengül	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Fatma Koç	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Gülhan Atnur	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Gülveli Kaya	Yeditepe Üniversitesi
Prof. Dr. Hagigat Muharremova	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin Yurttaş	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Cihat Can	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Bulat	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Müjde Ayan	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Naci İspir	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Adamır	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Dilmaç	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Pınar Aras	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Salih Akkaş	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Seval Yavuz	Mustafa Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Yakup Gökdaş	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Yasemin Yarol	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Zahide İmer	Gazi Üniversitesi
Prof. Düriye Kozlu İsmailoğlu	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. F. Gonca İlbeyi Demir	Anadolu Üniversitesi
Prof. Mehmet Kavukcu	Atatürk Üniversitesi
Prof. Mehmet Reşat Başar	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Mümtaz Demirkalp	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Mümtaz Sağlam	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Namık Kemal Sarıkavak	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Ömer Faruk Taşkale	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Sadık Özçelik	Gazi Üniversitesi
Prof. Saime Dönmezer	Anadolu Üniversitesi
Prof. Şeyda Çilden	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. A. Aslıhan Eroğlu	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet Feyzi	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Attila Döl	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Aydın Zor	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Barış Demirci	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Barış Karaelma	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Burçin Uçaner Çiftaldöz	Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Bünyamin Aydemir	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Erhan Özden	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Fikret Haşimov	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Gonca Erim	Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Gökalep Parasız	Balıkesir Üniversitesi
Doç. Dr. Gültekin Akengin	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Günseli Pişkin	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Tahsin Sümbüllü	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Hülya Kasaplı	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. K. Özlem Sarıç	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Lütfü Kaplanoğlu	Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Can Pelikoğlu	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Nevin Ayduşlu	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ö. Sadık Karataş	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Önder Yağmur	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem Akin Şişman	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Pelin Avşar Karabaş	Hitit Üniversitesi

Doç. Dr. Raif Kalyoncu
Doç. Dr. Serhat Yener
Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar
Doç. Dr. Ülkü Sevim Şen
Doç. Dr. Yakup Gökdaş
Doç. Dr. Yavuz Şen
Doç. Dr. Yunus Berkli
Doç. Ardan Ergüven
Doç. Ayça Alper Akçay
Doç. Birsen Çeken
Doç. Ceren Bulut Yumrukaya
Doç. Evren Kavucmu
Doç. Nurbiye Uz
Doç. Yüksel Şahin
Dr. Öğr. Ü. Duygu Toksoy Çeber
Dr. Öğr. Ü. Ece Akay Şumnu
Dr. Öğr. Ü. Emrah Lehimler
Dr. Öğr. Ü. G. Göksel Erdal
Dr. Öğr. Ü. Gül Karpuz
Dr. Öğr. Ü. H Onur Bingöl
Dr. Öğr. Ü. Hüseyin Elitok
Dr. Öğr. Ü. Koray Çelenk
Dr. Öğr. Ü. M. Lütfü Kındığılı
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Ferruh Haşiloğlu
Dr. Öğr. Ü. Menekşe Teker
Dr. Öğr. Ü. Mine Artu Mutlugün
Dr. Öğr. Ü. Nurcan Kutlu Yapıcı
Dr. Öğr. Ü. Osman Odabaş
Dr. Öğr. Ü. Safiye Sari
Dr. Öğr. Ü. Tamer Temel
Dr. Öğr. Ü. Tülay Kayabekir
Dr. Öğr. Ü. Yusuf Bilen
Dr. Öğr. Ü. Zafer Lehimler
Dr. Öğr. Ü. Zehra Bayer

Trabzon Üniversitesi
19 Mayıs Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Marmara Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Gazi Üniversitesi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Anadolu Üniversitesi
Anadolu Üniversitesi
Ankara Üniversitesi
Ankara Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Kocaeli Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Dumlupınar Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Akdeniz Üniversitesi
Yalova Üniversitesi
Pamukkale Üniversitesi
Kocaeli Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Süleyman Demirel Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Kocaeli Üniversitesi

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Yayın İlkeleri

Journal of the Fine Arts Institute the Principal of the Publication

1995'den beri ISSN 1300-9206 Süreli yayınlar numarası ile yılda iki kez yayınlanmakta olan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce olup, güzel sanatların farklı alanlarında yapılmış bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayınlanır.

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'ne gönderilen yazıların inceleme ve değerlendirmeye alınabilmesi için aşağıdaki şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yaygın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.

2. Editörler Kurulu Yazım Kurallarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.

3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir ve yayınlanması uygun görülürse dergide basılır.

4. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekmektedir.

5. Dergiye gönderilen yazılara telif hakkı ödenmez.

6. Yazıların, Türk Dil Kurumu "Yeni Yazım Kılavuzu" ile Türkçe yazım kurallarına uygun olması gerekmektedir.

Makale Yazım Düzeni

Dergimize gönderilecek yazıların aşağıdaki şekil özelliklerini taşıması yayın birliği açısından zorunludur.

Metin boyutu 16*24, Times New Roman 11 pnt ve 1,15 satır aralıklı verilmelidir. Paragraf başları boşluk verilmeden sol başa yaslı başlatılmalıdır. Satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6 nk boşluk bırakılmalıdır. Tablo ve resim adı 11 pnt verilmeli, Tablo ifadesi düz karakterle; tablo açıklaması ise tablo ifadesinin bir satır altından ve italik karakterle sola dayalı olarak verilmelidir. Görsel ifadeleri (resim, şekil, fotoğraf, grafik v.b.) ise italik karakterle ortalı olarak gösterilmelidir. Tablo ifadeleri tablonun üstünde, görsel ifadeleri ise görsel altında belirtilmelidir. Tablo ve görsel açıklamalarında ilk kelime baş harfi büyükdiğer kelimelerin tamamı (Özel isimler hariç) küçük harfle başlatılmalıdır. Tablo içeriği 8 pnt olarak belirlenmelidir. Tablolarda sütun çizgileri kaldırılmalı sadece satır çizgileri gösterilmelidir. Ayrıca tablolarda satır aralığı 1pnt'ya düşürülmeli ve satır öncesi ve sonrası boşluklar 0 nk olmalıdır.

İlk sayfada Türkçe makale ismi (18 punto) ve ingilizce makale isminin (14 punto) ilk harfi büyük diğerleri küçük karakterle verilmelidir. İngilizce başlık öncesi 1 satır boşluk bırakılmalıdır. Makale ismi (eğer başka bir çalışmadan (tez, bildiri v.b.) üretilmişse) ve yazar adı soyadı makalenin başında ve ingilizce başlığın hemen altında (Ünvan, Kurum ve mail adresi) 9 pnt karakterle verilmelidir. Öz ve Abstract 11 pnt, 1,15 satır aralığı ile oluşturulmalıdır. Öz bölümünde araştırmanın amacı, uygulanan yöntem ve elde edilen sonuçlarla ilgili öz bilgilere yer verilmelidir.

Makaleler 1. Bölüm Giriş bölümü, 2. Bölüm Yöntem bölümü, 3. Bölüm Bulgular ve yorum bölümü ve 4. Bölüm Sonuç, Tartışma ve öneriler bölümü olarak düşünölmeli; Ana bölüm başlıkları (1, 2, 3 gibi), 1. derece alt başlıklar (1.1, 1.2 gibi) ve 2. derece ve üstü alt başlıklar (1.1.1, 1.1.2, 1.1.1.1 gibi) sola dayalı ve ilk harf büyük olarak verilmelidir.

Metin içerisindeki alıntılarda dipnot kullanılmamalı, alıntılarının tamamında (dolaylı ya da dolaysız) Yazar soyadı, Yayın yılı, s. Sayfa no kuralına uyulmalıdır (Örneğin (Sönmez, 1998, s. 76)). Doğrudan ya da dolaysız alıntılarda, yapılan alıntı 40 kelimeyi geçmiyorsa tırnak içerisinde gösterilmeli; 40 kelimeyi geçiyorsa sıkıştırılmış paragraf olarak (paragrafin tamamı soldan 1 tab (1 cm) içeriden verilerek ve tırnak işareti koyulmadan gösterilmelidir.

Kaynakça ve varsa görsellerin kaynakçası (görsel kaynakçası başlığı ile) açık şekilde belirtilmeli; metin içerisinde yapılan alıntılar ile kaynakça birebir örtüşmelidir. Kaynakçada, gösterilen kaynak bir satırı geçiyorsa, iki ve daha sonraki satırlar 1cm içeriden verilmelidir. Kaynak gösteriminde ve diğer tüm kurallarda APA 6 formatına uygun olarak yayınlar hazırlanmalıdır. APA 6 yazım kuralları ile ilgili olarak, (https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf) adresindeki belge referans olarak alınabilir.

Gönderilen makaleler editörlerimizce incelendikten sonra, Yazım kurallarına uygun bulunmadığı takdirde hakemlere yönlendirilmeden reddedilecektir.

İÇİNDEKİLER

Ozan Gülüm - Aytekin Albuz

KEMAN EĞİTİMİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ ESERLERİNİN KULLANILMA DURUMUNA
YÖNELİK ÖĞRETİM ELEMANI GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

An Evaluation on the Instructor Views of the Use of Turkish Folk Musical Pieces in Violin Education
(1-11)

Kani Ülger

RÖNESANS'TAN SÜRREALİZME RESİM SANATININ TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE
FİĞÜR VE KOMPOZİSYON

The Figure and Composition in the Historical Development Process of the Painting from the
Renaissance to Surrealism
(12-32)

Cem Kara

ÇOCUK KİTAPLARI İÇİN KARAKTER TASARIMINDAN KİTAP TASARIMINA DENEYSEL
BİR İLLÜSTRASYON UYGULAMASI

An Experimental Illustration Practice for Children's Books from Character Design to Book Design
(33-50)

Deniz Onur Erman

BİR KENT BELLEĞİ UNSURU OLARAK YÜZEY SERAMİKLERİ VE SAO BENTO TREN
İSTASYONU ÖRNEĞİ

Surface Ceramics as An Element of Urban Memory and The Example of Sao Bento Train Station in
Porto
(51-68)

Memduha Candan Güngör

SELÇUKLU-OSMANLI MİMARİSİNDE BİÇİM VE IŞIĞA KATKI: CAM VE SERAMİK

The Contribution to Form And Light in Seljuk and Ottoman Architecture: Glass and Ceramics
(69-78)

İlhan Hasdemir

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTELERİ SERAMİK VE CAM BÖLÜMLERİNDE KULLANILAN
SERAMİK FİBER BAZLIMALZEMELERİN KANSEROJEN ETKİLERİ VE YÜKSEK SICAKLIK
CAM FİBERLER

The Carcinogenic Effects of Ceramic Fiber Based Materials Used in Ceramics and Glass Departments
of Fine Arts Faculties and High Temperature Glass Fibers
(79-87)

Kadir İnan - Özgür Sadık Karataş

DÜYEK USÛLÜNDE, RAST VE SABÂ MAKAMLARINDAKİ ŞUĞULLERİN MAKAM VE
GÜFTE ANALİZİ

The Composition and Lyrics Analysis of Duyek Styled Suguls in Saba and Rast Maqams

(88-106)

Gül Eren

MARKSİST SANAT ANLAYIŞI

The Understanding of Marxist Art

(107-117)

Elvan Kanmaz Tekin

MİTSEL SÖYLENCELERİN KÜLTÜREL KOD BAĞLAMINDA ORTAKLIĞI

The Association of Mythic Legends in the Context of Cultural Code

(118-126)

Gamze Uray

MİMARİ YAPILARDA GÖRÜLEN TAŞ KABARTMA SÜSLEMELERİN DİN VE SANAT
İLİŞKİSİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ (AKSARAY İLİ GÜZELYURT ÖRNEĞİ)

The Evaluation of Stone Relief Ornaments in Architectural Structures in the context of the
Relationship Between Religion and Art (The Example of Guzelyurt District in Aksaray Province)

(127-145)

Aytekin Albuz - Serkan Demirel

2009 ORTAÖĞRETİM MÜZİK DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMI İLE 2018 ORTAÖĞRETİM
MÜZİK DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMININ KARŞILAŞTIRILMALI KURAMSAL ÇERÇEVE
ANALİZİ

The Comparative Theoretical Framework Analysis of the 2009 Secondary Music Course Teaching
Program and 2018 Secondary Music Course Teaching Program

(146-156)

Barış Kardeş – Şirin Akbulut Demirci

MÜZİK DERSLERİNDE EŞLİK KULLANIMININ MÜZİK ÖĞRETMENLERİ GÖRÜŞLERİ
DOĞRULTUSUNDA DEĞERLENDİRİLMESİ*

The Evaluation of Using Accompaniment in Music Courses through Music Teachers' Opinion

(157-172)

Seda Tüfekçioğlu

OSMANLIDA YENİLİKÇİ HAREKETLERLE BİRLİKTE TÜRK MÜSİKİSİNE EKLENEN YENİ
TÜRLER VE BU TÜRLERİN TEORİ-PRATİK İKİLEMİ

The New Music Forms added to Turkish Music with Tanzimat and the Theory-Practice Dilemma of
These Forms

(173-182)

Tanzer Arığ

SANATSAL DÜŞÜNCEİN AKTARIMINDA GÜNLÜK KULLANIM NESNELERİNİN
DEĞİŞEN ROLÜ

The Changing Role of Daily Objects in Conveying of Artistic Thought

(183-194)

Sehran Dilmaç

ÇAĞDAŞ SANATTA OTOPORTRENİN ELE ALINIŞ BİÇİMLERİ

The Forms of Self-Portrait in Contemporary Art

(195-209)

Halil Fazıl Ercan

SANAT DİSİPLİNLERİNDE BİR İMGE: KAPI ANAHTARLARI

An Image in Art Disciplines: The Latch Keys

(210-230)

Engin Aslan

YAPAY ZEKÂ RESİMLERİ VE SANATIN BAŞKALAŞAN MECRASI ÜZERİNE

Artificial Intelligence Paintings and the Metamorphosis of Art

(231-242)

Altay Aldoğan

EDWARD HOPPER RESİMLERİNDE AMERİKAN GÜNLÜK HAYATININ VE MODERN
YAŞAMIN İZLERİ

Traces of Daily American Life and Modern Life in The Paintings of Edward Hopper

(243-253)

Mustafa Bulut

ANADOLU SELÇUKLU SANATINDA KOMPOZİSYON-DERZ İLİŞKİSİ

The Composition-Joint Relation in the Anatolian Seljuk Art

(254-265)

Mustafa Kemal Abacı

SANAT VE YABANCILAŞMA ETKİNLİĞİ

Art And The Act Of Alienation

(266-273)

Ömür Yıldırım

MAVİ BİSİKLET FİLMİNİN ÇOCUK TEMSİLİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

The Analysis of Mavi Bisiklet (Blue Bicycle, 2016) in the Context of The Representation of Child

(274-283)

Keman Eğitiminde Türk Halk Mziği Eserlerinin Kullanılma Durumuna Yönelik ğretim Elemanı Görüşlerinin Değerlendirilmesi

An Evaluation on the Instructor Views of the Use of Turkish Folk Musical Pieces in Violin Education

Ozan Glm

Arş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi K. K. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı,
ozan.gulum@atauni.edu.tr

Aytekin Albuz

Prof. Dr. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı,
aytekina@gazi.edu.tr

z

Bu araştırmada; müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan 37 keman eğitimcisinin görüşleri çerçevesinde, keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumları incelenmiştir. Araştırma genel tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Araştırmada elde edilen verilerin analizinde frekans yüzde analizi kullanılmıştır. Araştırma sonucunda, keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerine yeterince yer verilmediği, Türk halk müziği eserlerin keman uyarlamalarında hem özgün yapıların korunması hem de kemanın evrensel icra biçimine uygun yaklaşımların gerektiği ve keman eğitiminde var olan Türk halk müziği eserlerini çalmayı kolaylaştırıcı alıştırmaların az olduğu görüşleri ortaya çıkmıştır.

Anahtar kelimeler: Müzik Eğitimi, Keman Eğitimi, Türk Halk Mziği

Abstract

In this study, the use of Turkish folk musical pieces in violin education was examined within the frame of the views of 37 violin educators who are working in the departments of music education. The research is a descriptive study in the general survey model. Frequency percentage analysis was used in the analysis of the data obtained in the research. According to the research results, the arguments are revealed that Turkish folk musical pieces are not sufficiently given in the violin education and it is necessary to protect both the original structures and the approaches appropriate for the universal playing form of the violin in the violin adaptations of Turkish folk musical pieces and the exercises which are existing in the violin education and which are facilitating to play Turkish folk musical pieces are limited.

Keywords: Music Education, Violin Education, Turkish Folk Music.

1. Giriş

Keman, perdesiz yapısı, etkileyici sesi ve geniş teknik olanakları sayesinde farklı müzik türlerine adapte olabilmeye özelliği göstermekte, bu nedenle birçok müzik kültüründe kendisine yer bulmaktadır. Bu durumun doğal bir sonucu olarak keman, Türk müziği icraları için de sıklıkla kullanılan bir çalgı konumuna gelmiştir.

Kemanın ülkemizde kullanıldığına dair emareler 18.yy ortalarını işaret etse de (Fonton, 1987, s. 89) araştırmacılar kemanın akademik anlamda batılı eğitim-öğretim faaliyetlerinin yürütüldüğü ilk kurum olarak 1826 yılında temelleri atılan Muzika-i Hümayun'u işaret etmektedirler (Dalkıran, 2013, s. 174; Gazimihal, 1955, s. 41; Say, 2010, s. 509; Selanik, 1996, s. 293).

Muzika-i Hümayun'dan günümüze geçen yaklaşık 192 (1826-2018) yıllık dönemde kurumsallaşma süreci giderek hızlanan müzik eğitimi ve dolayısıyla keman eğitimi, günümüzde de gelişimini sürdürmektedir.

Keman eğitiminin yaygın bir biçimde yer aldığı günümüz kurumları; Konservatuvarlar, Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümleri, Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları, Güzel Sanatlar Liseleri, bazı kurum ve kuruluşların açtığı kurslar ve özel dersaneler olarak belirtilebilir (Akpınar, 2014, s. 93).

Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de keman eğitimi süreçleri ağırlıklı olarak evrenselleşmiş keman eğitimi yaklaşımları ve Batı müziği repertuarında yer alan eser ve etütler ile yürütülmektedir. “Avrupa’da birçok ülkenin geleneksel çalgısı ve Batı(klasik) müziğinin vazgeçilmez bir enstrümanı olması sebebiyle Avrupa kaynaklı keman literatürünün tüm dünyada yaygın olması doğal bir durum olarak kabul edilebilir” (Kurtaslan, 2010, s. 16). Fakat bu durum Türk müziğinin keman eğitimi süreçlerine dâhil edilmesini geri planda tutmamış, aksine uzun yıllardır eğitimcilerimiz ve bestecilerimiz tarafından sunulan eserlerin ve etütlerin yardımıyla keman eğitimi süreçlerine dâhil edilmiştir.

Müzik eğitiminin önemli bir ögesi olan çalgı eğitiminde, Türk halk müziğinden yararlanılması ve böylece hem çalgı eğitiminin daha verimli ve etkin hale getirilmesi, hem de Türk halk müziğinin çağdaş tekniklerle işlenip dünyaya tanıtılması düşüncesi Cumhuriyet döneminden günümüze kadar üzerinde önemle durulan bir konu olmuştur (Akpınar, 2002, s. 50).

Kemanın birçok müzik eğitimi kurumunda temsili ile ülkemizde yaygınlaşması, beraberinde Türk müziğinin keman eğitimine dâhil edilişi ile ilgili çalışmaları hızlandırmıştır. Bir diğer deyişle artık Türk toplumunca da kabul görmüş kemanın, Türk müziğine ait zenginliklerle teknik olanakları ölçüsünde işlenmesi ve eğitim süreçlerine dâhil edilmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu yaklaşım giderek artan biçimde ve önemde uzun yıllardır ele alınmakta, hem Türk müziği kaynaklı özgün veya uyarlama eser, hem etüt ve alıştırılmalarda, hem de bilimsel araştırmalarda kendisini göstermektedir. Kurtaslan (2010) bu konudaki bir görüşünü “Türkiye’de Avrupa kaynaklı keman literatürünün yaygın olarak kullanılmasının yanı sıra 1970’li yıllardan itibaren Türk keman ve müzik eğitimcilerinin keman öğretimine yönelik materyal geliştirme çabalarının Türk keman okulunun oluşum ve gelişim sürecine olan katkıları önemlidir” şeklinde belirtmiştir (s. 35). Türk müziğinin keman eğitiminde kullanılma durumunun günümüzde hala araştırmalara konu olmaya devam etmekte olduğuna dair görüşünü Feyzi (2013) “Geleneksel müziğimize ait öğelerin müzik eğitimi sürecine yerleştirilmesinin ve bu öğelerin eğitim-öğretim kaynaklarında yer almasının ülkemizde uzun bir süreç geçirdiği söylenebilir. Bu sürecin günümüzde de gelişerek devam ettiği görülmektedir” biçiminde paylaşmaktadır (s. 2). Günümüzde gelinen noktada ise müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki öğrencilerin, batı müziği kökenli etüt ve eserlerin yanı sıra, Türk halk müziğine dayalı etüt ve eserleri de seslendirmesi gereği artık tartışılmamaktadır” (Akpınar, 2002, s. 50).

Görüldüğü üzere Türk halk müziğinin keman eğitiminde kullanılma durumu hangi boyutta olursa olsun bir gerekliliktir. Bu gerekliliğe uygun olarak da yapılmış bilimsel çalışmalar ve eser yaratıları mevcuttur. Fakat uzun yıllardır yapılan ve hala yapılmakta olan bilimsel çalışmalarda da görüleceği üzere bu konuda arzu edilen düzeye ulaşılmış değildir.

Keman, bütün tarihi süreci boyunca birçok müzik türü içinde yer bulmuş, günümüzde ise, dünyada ve ülkemizde müzik eğitimi veren kurumlarda eğitimi sürdürülen önemli bir müzik enstrümanıdır. Klasik Batı Müziği tarihi boyunca, metodolojisi ve edebiyatı, yazılan eserlerin sayısı itibarıyla en zengin enstrüman haline gelmiştir. Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleri döneminde ülkemize giren Batı Müziği ve Batı Kemanı, Cumhuriyet döneminde açılan bütün müzik eğitimi kurumlarında yer bulmuş ancak metodolojik ve eser dağarı açısından Batıdan alındığı sınırlar içinde kalmış, geleneksel müziğimizden yararlanma konusunda ise yazılmış çok kıymetli fakat az sayıdaki eserle, hem Türk Müziği Keman Okulunu yaratamamış hem de evrensel müziğe kendi ezgisel dünyasını duyuramamıştır (Efe, 2007, s. 2).

“Geleneksel müziklerimizin kendine özgü zengin makamları keman eğitimi için değerli bir malzemedir. Bu malzemedeki keman eğitiminde yeterince faydalanabilmek için makamsal etüt ve alıştırmalara ihtiyaç vardır. Mevcut makamsal keman etüt ve alıştırmaları nitelik ve nicelik bakımından yeterli değildir” (Parasız, 2009, s. 10). Dolayısıyla günümüz keman eğitiminde, Türk halk müziği kaynaklı eserlerin ve alıştırmaların kullanılma durumları hem nicelik bağlamında hem de kullanılma biçimleri açısından merak konusudur. Günümüzde Türk halk müziğinin keman eğitiminde kullanılmasının güncel bir değerlendirmesini ortaya koymak amacıyla, Türk halk müziği kaynaklı eserlerin ve alıştırmaların keman eğitiminde kullanılma durumlarının belirlenmesi, çalışmada problem durumu olarak ele alınmıştır.

2. Yöntem

Araştırma betimsel nitelikli olup araştırmada genel tarama yöntemi kullanılmıştır. “Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2016, s. 111).

Eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dallarında keman eğitimi alanında görev yapan öğretim elemanları, üniversitelerin internet siteleri akademik kadro sayfaları üzerinden belirlenmiş ve neticesinde toplam 65 kişi tespit edilmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu ise Türkiye'deki üniversitelerin müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan keman eğitimcilerinden görüşme formu maddelerine yanıt vererek katılım gösteren 37'si oluşturmaktadır.

Müzik eğitimi anabilim dalları keman eğitimi süreçlerinde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumlarını belirlemeye dönük hazırlanan görüşme formu, yarı yapılandırılmış olarak 5'li likert tipinde 11 madde ile oluşturulmuştur. Başlangıç, orta ve ileri düzeyde Türk halk müziği eser repertuarı ve Türk halk müziği eserlerini kemanda çalmayı kolaylaştırıcı alıştırmaların nicel anlamda yeterli olup olmadığının ölçülmesi amacıyla yöneltilen dört madde hariç diğer tüm maddelerde açık uçlu bölüm bırakılarak katılımcılardan eklemek istedikleri görüşleri istenmiştir. Görüşme formunun geçerliği uzman görüşleri ile güvenilirliği ise Cronbach's Alpha güvenilirlik testi ile sağlanmıştır. İzlenen geçerlik ve güvenilirlik adımlarının ardından hazırlanan görüşme formu internet ortamına aktarılmış ve ilgili keman eğitimcilerinin görev yaptıkları üniversitelerin sitelerinde bulunan e-posta adreslerine postalanmıştır.

Tablo 1

Görüşme formuna ilişkin Cronbach's Alpha güvenilirlik testi sonuçları

Sorular	N	Cronbach's Alpha
Keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerine yer verilmelidir.		,970
Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken yörelin ve bölgenin müzikal üslubu yansıtılmaya çalışılmalıdır.		,965
Türk halk müziği eserlerindeki üslup ve özgün yapılar kemanın evrensel icra biçimine uygun olarak düzenlenebilir.		,964
Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken, öğrencinin teknik ve müzikal becerilerini geliştirmeye dönük materyallerin kullanımına özen gösterilmelidir.		,964
Keman eğitiminde başlangıç düzeyinde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuar nicelik bakımından yeterli düzeydedir.		,966
Keman eğitiminde orta düzeyde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuar nicelik bakımından yeterli düzeydedir.	37	,965
Keman eğitiminde ileri düzeyde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuar nicelik bakımından yeterli düzeydedir		,966
Türk halk müziği eserlerinin kemanda icrasına yönelik egzersiz, alıştırma ve etüt vb. nicelik bakımından yeterli düzeydedir.		,971
Türk halk müziği eserlerinin kemanda icrasını kolaylaştırıcı alışırtmalar keman eğitiminde daha çok yer almalıdır.		,965
Keman eğitiminde Türk halk müziği eserleri mikrotonal ses sisteminde icra edilebilir.		,967
Türk halk müziği eserlerinin uyarlamaları, keman eğitiminde daha çok yer almalıdır.		,964
Toplam	37	,969

Tablo 1'de anket sorularının teker teker güvenilirlik durumları ve anket toplam soru güvenilirlik durumları görülmektedir. Anketin hem ayrı ayrı soru bazında, hem de toplam soru bazında güvenilirliği sağladığı (Cronbach's Alpha (α) = 0,969 > 0,60) yapılan istatistiksel analiz sonucunda belirlenmiştir.

Verilerin analizinde SPSS 17 istatistik paket programı kullanılmıştır. 11 madde üzerinde 5'li likert tipine yönelik cevapları nicel verilere dönüştürmek açısından frekans-yüzde analizi kullanılmıştır. Keman eğitimcilerinin vermiş olduğu açık uçlu cevaplar ise araştırmacılar tarafından kontrol edilerek, belirli bir sistematik içerisinde tasnif edilmiş ve eğitimcilerin vermiş oldukları cevaplar doğrultusunda ortak görüşlerini yansıtacak şekilde genelleştirilerek sunulmuştur.

3. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, Türk halk müziği eserlerinin keman eğitiminde kullanılma durumuna ilişkin keman eğitimcilerinin görüşleri tablolar halinde sunulmuş ve yorumlar yapılmıştır.

Tablo 2

Birinci maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans-yüzde tablosu.

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerine yer verilmelidir.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	-	-
	Katılıyorum	8	21,6
	Kesinlikle Katılıyorum	29	78,4
Toplam		37	100

Tablo 2'de görüldüğü üzere *keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerine yer verilmelidir* maddesine verilen yanıtlardan, 29'u (%78,4) kesinlikle katılıyorum, 8'i (%21,6) katılıyorum biçiminde olup; kesinlikle katılmıyorum, katılmıyorum ve kısmen katılıyorum seçeneklerini tercih eden öğretim elemanı ise olmamıştır. Bu durum; öğretim elemanlarında keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanımının büyük ölçüde yararlı olacağı kanaati oluştuğuna dair bir gösterge olarak algılanabilir.

Tablo 3

İkinci maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans yüzde tablosu

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken yörenin ve bölgenin müzikal üslubu yansıtılmaya çalışılmalıdır.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	3	8,1
	Katılıyorum	11	29,7
	Kesinlikle Katılıyorum	23	62,2
	Toplam	37	100

Tablo 3'te görüldüğü üzere *Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken yörenin ve bölgenin müzikal üslubu yansıtılmaya çalışılmalıdır* maddesine verilen yanıtlardan 3'ü (%8,1) kısmen katılıyorum, 11'i (%29,7) katılıyorum, 23'ü (%62,2) kesinlikle katılıyorum biçimindedir. Katılmıyorum ve kesinlikle katılmıyorum seçeneğini tercih eden öğretim elemanı olmamıştır. Öğretim elemanlarının %91,9 düzeyinde olumlu görüşlerinden hareketle Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken mümkün olduğu ölçüde yörenin ve bölgenin müzikal üslubunun yansıtılması gerektiği kanaatinde oldukları söylenebilir.

Tablo 4

Üçüncü maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans-yüzde tablosu.

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Türk halk müziği eserlerindeki üslup ve özgün yapılar kemanın evrensel icra biçimine uygun olarak düzenlenebilir.	Kesinlikle Katılmıyorum	1	2,7
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	7	18,9
	Katılıyorum	8	21,6
	Kesinlikle Katılıyorum	21	56,8
	Toplam	37	100

Tablo 4'te; *Türk halk müziği eserlerindeki üslup ve özgün yapılar kemanın evrensel icra biçimine uygun olarak düzenlenebilir* maddesine verilen yanıtlardan 1'inin (%2,7) kesinlikle katılmıyorum, 7'sinin (%18,9) kısmen katılıyorum, 8'inin (%21,6) katılıyorum, 21'inin (%56,8) kesinlikle katılıyorum olduğu görülmektedir. Öğretim elemanlarının %78,4 düzeyinde olumlu görüşleri neticesinde, gerekli hallerde Türk halk müziği eserlerindeki üslup ve özgün yapılarının kemanın evrensel biçimine uygun olarak düzenlenebileceğini düşündükleri anlaşılmaktadır.

Tablo 5

Dördüncü maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans yüzde tablosu

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken, öğrencinin teknik ve müzikal becerilerini geliştirmeye dönük materyallerin kullanımına özen gösterilmelidir.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	1	2,7
	Kısmen Katılıyorum	3	8,1
	Katılıyorum	10	27,0
	Kesinlikle Katılıyorum	23	62,2
	Toplam	37	100

Tablo 5'te görüldüğü üzere *Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken, öğrencinin teknik ve müzikal becerilerini geliştirmeye dönük materyallerin kullanımına özen gösterilmelidir* maddesine verilen yanıtlardan 1'i (%2,7) katılmıyorum 3'ü (%8,1) kısmen katılıyorum, 10'u (%27,0) katılıyorum, 23'ü (%62,2) kesinlikle katılıyorum olmuştur. Öğretim elemanlarının %27 katılıyorum ve %62,2 kesinlikle katılıyorum cevapları ışığında; %89,2 düzeyinde Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken öğrencinin teknik ve müzikal becerilerini geliştirmeye dönük materyallerin kullanılması gerektiği yönünde olumlu görüş bildirdikleri anlaşılmaktadır.

Tablo 6

Beşinci maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans yüzde tablosu

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Keman eğitiminde başlangıç düzeyinde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuvar nicelik bakımından yeterli düzeydedir.	Kesinlikle Katılmıyorum	8	21,6
	Katılmıyorum	19	51,4
	Kısmen Katılıyorum	9	24,3
	Katılıyorum	1	2,7
	Kesinlikle Katılıyorum	-	-
	Toplam	37	100

Tablo 6’da *Keman eğitiminde başlangıç düzeyinde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuvar nicelik bakımından yeterli düzeydedir* maddesine verilen yanıtlardan 8’inin (%21,6) kesinlikle katılmıyorum, 19’unun (%51,4) katılmıyorum, 9’unun (%24,3) kısmen katılıyorum, 1’inin (%2,7) katılıyorum olduğu görülmektedir. Kesinlikle katılıyorum seçeneğini tercih eden öğretim elemanı olmamıştır. Öğretim elemanlarının %73 düzeyinde olumsuz görüş bildirmelerinden hareketle keman eğitiminde başlangıç düzeyinde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuvarın nicelik açısından yeterli düzeyde olmadığı söylenebilir.

Tablo 7

Altıncı maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans yüzde tablosu

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Keman eğitiminde orta düzeyde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuvar nicelik bakımından yeterli düzeydedir.	Kesinlikle Katılmıyorum	9	24,3
	Katılmıyorum	17	45,9
	Kısmen Katılıyorum	11	29,7
	Katılıyorum	-	-
	Kesinlikle Katılıyorum	-	-
	Toplam	37	100

Tablo 7’de görüldüğü üzere *Keman eğitiminde orta düzeyde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuvar nicelik bakımından yeterli düzeydedir* maddesine verilen yanıtlardan 9’u (%24,3) kesinlikle katılmıyorum, 17’si (%45,9) katılmıyorum, 11’i (%29,7) kısmen katılıyorum olmuştur. Katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum seçeneğini ise tercih eden öğretim elemanı olmamıştır. Öğretim elemanlarının %70,2 düzeyinde olumsuz görüş bildirmelerinden yola çıkarak, keman eğitiminde orta düzeyde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuvarın nicelik açısından yeterli düzeyde olmadığı söylenebilir.

Tablo 8

Yedinci maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans yüzde tablosu

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Keman eğitiminde ileri düzeyde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuvar nicelik bakımından yeterli düzeydedir.	Kesinlikle Katılmıyorum	11	29,7
	Katılmıyorum	19	51,4
	Kısmen Katılıyorum	7	18,9
	Katılıyorum	-	-
	Kesinlikle Katılıyorum	-	-
	Toplam	37	100

Tablo 8’de *Keman eğitiminde ileri düzeyde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuvar nicelik bakımından yeterli düzeydedir* maddesine verilen yanıtlardan 11’inin (%29,7) kesinlikle katılmıyorum, 19’unun (%51,4) katılmıyorum, 7’sinin (%18,9) kısmen katılıyorum olduğu görülmektedir. Katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum seçeneğini tercih eden öğretim elemanı olmamıştır. Öğretim elemanlarının %81,1 düzeyinde olumsuz görüş bildirmelerinden hareketle keman eğitiminde ileri düzeyde kullanılan ve kemana uyarlanmış Türk halk müziğine dayalı repertuvarın nicelik açısından yeterli düzeyde olmadığı söylenebilir.

Tablo 9

Sekizinci maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans yüzde tablosu

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Türk halk müziği eserlerinin kemanda icrasına yönelik egzersiz, alıştırma, etüt vb. nicelik bakımından yeterli düzeydedir.	Kesinlikle Katılmıyorum	17	45,9
	Katılmıyorum	16	43,2
	Kısmen Katılıyorum	4	10,8
	Katılıyorum	-	-
	Kesinlikle Katılıyorum	-	-
	Toplam	37	100

Tablo 9’da görüldüğü üzere *Türk halk müziği eserlerinin kemanda icrasına yönelik egzersiz, alıştırma ve etüt vb. nicelik bakımından yeterli düzeydedir* maddesine verilen yanıtlardan 17’si (%45,9) kesinlikle katılmıyorum, 16’sı (%43,2) katılmıyorum, 4’ü (%10,8) kısmen katılıyorum olmuştur. Katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum seçeneğini tercih eden öğretim elemanı olmamıştır. Öğretim elemanlarının %89,1 düzeyinde olumsuz görüş bildirmeleri neticesinde, Türk halk müziği eserlerinin kemanda icrasına yönelik egzersiz, alıştırma, etüt vb. materyallerin nicelik açısından yeterli düzeyde olmadığı söylenebilir.

Tablo 10

Dokuzuncu maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans yüzde tablosu

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Türk halk müziği eserlerinin kemanda icrasını kolaylaştırıcı egzersiz, alıştırma etüt vb. keman eğitiminde daha çok yer almalıdır.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	1	2,7
	Kısmen Katılıyorum	2	5,4
	Katılıyorum	12	32,4
	Kesinlikle Katılıyorum	22	59,5
	Toplam	37	100

Tablo 10’da *Türk Halk Müziği eserlerinin kemanda icrasını kolaylaştırıcı alışırtmalar yapılabilir* maddesine verilen yanıtlardan 1’inin (%2,7) katılmıyorum, 2’sinin (%5,4) kısmen katılıyorum, 12’sinin (%32,4) katılıyorum, 22’sinin (%59,5) kesinlikle katılıyorum biçiminde olduğu görülmektedir. Kesinlikle katılmıyorum seçeneğini tercih eden öğretim elemanı olmamıştır. Öğretim elemanlarının %91,9 düzeyinde olumlu görüş bildirmelerinden hareketle Türk halk müziği eserlerinin kemanda icrasını kolaylaştırıcı alışırtmaların keman eğitiminde daha çok yer alması gerektiği kanaatinde oldukları söylenebilir.

Tablo 11

Onuncu maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans yüzde tablosu

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Keman eğitiminde Türk halk müziği eserleri mikrotonal ses sisteminde icra edilebilir.	Kesinlikle Katılmıyorum	3	8,1
	Katılmıyorum	3	8,1
	Kısmen Katılıyorum	6	16,2
	Katılıyorum	12	32,4
	Kesinlikle Katılıyorum	13	35,1
	Toplam	37	100

Tablo 11’de görüldüğü üzere *Keman eğitiminde Türk halk müziği eserleri mikrotonal ses sisteminde icra edilebilir* maddesine verilen yanıtlardan 3’ü (%8,1) kesinlikle katılmıyorum, 3’ü (%8,1) katılmıyorum, 6’sı (%16,2) kısmen katılıyorum, 12’si (%32,4) katılıyorum, 13’ü (%35,1) kesinlikle katılıyorum biçimindedir. Öğretim elemanlarının %67,5 düzeyinde olumlu görüş bildirmelerinden hareketle keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin mikrotonal ses sistemi ile icra edilebileceğini düşündükleri söylenebilir.

Tablo 12

On birinci maddeye verilen cevaplara ilişkin frekans yüzde tablosu

Ölçüt	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Türk halk müziği eserlerinin uyarlamaları, keman eğitiminde daha çok yer almalıdır.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	5	13,5
	Katılıyorum	11	29,7
	Kesinlikle Katılıyorum	21	56,8
	Toplam	37	100

Tablo 12’de görüldüğü üzere *Türk halk müziği eserlerinin uyarlamaları, keman eğitiminde daha çok yer almalıdır* maddesine verilen yanıtlardan 5’i (%13,5) kısmen katılıyorum, 11’i (%29,7) katılıyorum, 21’i (%56,8) kesinlikle katılıyorum biçimindedir. Katılmıyorum ve kesinlikle katılmıyorum seçeneğini tercih eden öğretim elemanı olmamıştır. Öğretim elemanlarının %86,5 düzeyinde olumlu görüş bildirmelerinden hareketle keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin uyarlamalarına, keman eğitiminde daha çok yer verilmesi gerektiğini düşündükleri söylenebilir.

Görüşme formunda ayrıca öğretim elemanlarının eklemek istediği görüşlerine dair açık uçlu bir bölüm bırakılmıştır. Bu bölümde öğretim elemanlarının keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerine yer verilmelidir maddesinde görüşleri genel itibari ile *keman eğitiminde keman çalmaya ilişkin davranışların kazandırılması, ulusal repertuvara ait eserlerin yardımıyla kolaylaştırılabilir* şeklindedir.

Türk halk müziği eserlerindeki üslup ve özgün yapılar kemanın evrensel icra biçimine uygun olarak düzenlenmelidir maddesinde görüşleri genel itibari ile *Türk halk müziğine özgü yapılar ve kemanda evrensel icra biçimleri bir denge içinde ele alınmalı ve birbirlerine yapabilecekleri negatif yaklaşımlardan kaçınılmalıdır* olarak ifade edilebilir.

Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken, öğrencinin teknik ve müzikal becerilerini geliştirmeye dönük materyallerin kullanımına özen gösterilmelidir maddesinde görüşleri *ele alınacak eserin ve öğrencinin seviyesine bağlı olarak değişkenlik göstermesi gerekir* şeklinde özetlenebilir.

Türk halk müziği eserlerinde var olan mikrotonal sesler keman eğitiminde halk ezgileri yoluyla kullanılabilir maddesinde ise görüşleri genel itibari ile *mikrotonal seslerin Türk halk müziği eserleri keman uyarlamalarında kullanılması durumunda evrensel niteliklerin dışına çıkılabilir; temel makamlarda düşünülebilse de bileşik makamlarda ne ölçüde uygulanabileceği tartışmalıdır; başlangıçta olmasa da evrensel keman eğitimine dair gerekli müzikal ve teknik birikimlerin sağlanmasının ardından ileri aşamalarda kullanılabilir* biçiminde toparlanabilir.

4. Sonuç ve Tartışma

Keman eğitimcilerimiz, keman sanatçılarımız ve akademik araştırma yapan bilim insanlarımızca ortaya konulan çalışmalar göz önüne alınarak, yaklaşık yüz yıldır keman eğitiminde Türk müziği ve Türk müziğinde keman olgularının bir bütün olma yoluna doğru seyretmekte olduğu söylenebilir. Keman eğitiminde Türk halk müziğinin kullanımı, hem var olan eserlerin uyarlanması, hem de keman için özgün eserler bestelenmesi şeklinde görülmektedir. Ayrıca gelişmekte olan repertuarın icrasında kolaylık sağlamaya dönük alıştırma ve etüt çalışmaları olağanca hızıyla sürmektedir. Bir kez daha bu araştırmada güncel bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır ki; keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin keman uyarlamalarına mutlaka yer verilmelidir. Öğretim elemanlarının yazılı cevaplarının genelinde ortaya çıkan “evrensel keman eğitiminde öncelikle öğrencinin öz kültürüne ait müziklerden hareket edilmesinin kazandırılacak davranışlar üzerinde etkililiği yüksektir” görüşü bu düşüncüyü desteklemektedir. Günay ve Uçan’ın (1980) çağdaş Türk keman eğitiminin temel ilkeleri arasında Türk müziğine dayalılık ilkesini belirtmeleri, araştırmada ortaya çıkan bu sonucu destekler niteliktedir (s. 8).

Araştırmada elde edilen bir diğer sonuç Türk halk müziği eserlerinin uyarlanmasına dair göz önüne alınacak durumlarla ilgilidir. Keman eğitimine uyarlanacak Türk halk müziği eserlerindeki yöre ve bölgeye ilişkin müzikal üslubun evrensel icra biçimine uygun olarak yansıtılması ve bu yapılırken öğrencinin teknik ve müzikal becerilerini geliştirmeye dönük materyallerin kullanımına özen gösterilmesi gerektiği öğretim elemanlarının ortak kanaatidir. Öğretim elemanlarının yazılı görüşleri doğrultusunda böylesi yaklaşımlarda dikkat edilmesi gereken nokta, evrensel tekniklerin kullanımında geleneksel çizgiyi bozacak yaklaşımlardan kaçınılmasıdır. Müezzinoğlu (2012) halk ezgilerinin uyarlanmasında, ele alınan eserdeki ritimsel, makamsal, ezgisel unsurların yanında keman eğitiminde kullanılan bazı teknik ve müzikal unsurların da dikkate alınmasının gerekli olduğu hususunu vurgulayarak bu konuda benzer düşünceleri dile getirmektedir (s. 21). Türk halk müziği eserlerinin kemanın evrensel icra biçimi ile ele alınması konusunda Akyürek (2002) “Türk halk ezgilerinin evrensel keman teknikleriyle bir araya getirilip uyarlanması, düzenlenmesi bilhassa başlangıç aşamasında çalgısıyla bütünleşme çabasında olan öğrenciye büyük aşamalar kazandıracaktır” ifadelerini kullanmıştır (s. 7). Ayrıca Uçan ve Günay (1975) evrensel icra biçimi ile Türk müziğinin kemanda buluşması neticesinde ezgilerin daha parlak ve keskin bir ifadeye kavuşturulabileceğini, Türk müziğinin özelliklerine uygun bir keman tekniği temelini oluşturulabileceğini ve bu yolla da evrensel keman tekniğine katkı sunulabileceğini belirtmektedirler (s. 8).

Başlangıç, orta ve ileri düzeyde kemana uyarlanmış Türk halk müziği eserlerinin bu gün hala nicel boyutta yeterli düzeyde olmadığı araştırmada ortaya çıkan bir diğer sonuçtur. Bu konudaki ihtiyacı karşılamak amacıyla yapılan tüm çalışmalara rağmen, günümüzde bu eksikliğin giderilemediği görülmektedir. Parasız (2009) “Çalgı eğitimi üzerine yapılan araştırmalar ve yazılan görüşler ekseninde, çalgı eğitiminin ulusaldan evrensele yapılması görüşü ağırlıklı olmasına rağmen, bu alanda yapılan çalışmaların yetersiz olduğu ve aynı zamanda hazırda olanların bilinemediği veya popüler olmadığı, var olan eserlerin seslendirilmesinde de güçlükler yaşandığı görülmektedir” cümlesiyle bu konuya değinmiştir (s. 5).

Araştırmadaki bir diğer sonuç; Türk halk müziği eserlerinin kemanda icrasına yönelik egzersiz, alıştırma, etüt vb. çalışmaların nicelik bakımından yeterli olmadığıdır.

Günümüzde birçok müzik eğitimi kurumunun öğretim programlarında yer alan bireysel çalgı eğitimi derslerinde seslendirmek üzere türküler, klasik batı müziği teknikleri ve terimleri kullanılarak düzenlenmeli, öğrencilerin bu türkülerini yörelerine en uygun bir şekilde seslendirebilmeleri sağlanabilmeli, türkülerin vermek istediği duyguları yansıtabilecek pozisyon ve yay teknikleri vb. kullanılmalıdır. Türküleri ayrıntılı bir biçimde ele alarak seslendirmede rastlanabilecek güçlükleri çözmeye yönelik dizi-gam çalışmaları yapmak ve alıştırma hazırlamak, çalgı öğretim süreçlerini de olumlu yönde etkileyecektir (Demirci, 2013, s. 127).

Yakın tarihli çalışmalarda hem alıştırma hem de eser repertuarındaki ihtiyaç ve bunların nicelik bağlamında yetersizliğe dair yapılan eleştiriler, geçmiş araştırmalarda da karşımıza çıkmaktadır. Şen (1992) Türk halk müziği kaynaklı evrensel keman tekniklerini kullanarak özgün alıştırma ortaya koyduğu çalışmada bu konudaki niceliksel yetersizliğe dikkat çekmektedir (s. 22). Görüldüğü üzere bu araştırmada ortaya konan Türk halk müziği kaynaklı eser, alıştırma, etüt vb. materyallerin önemi fakat nicel anlamda yetersiz olmaları durumu, Türk halk müziğinin keman eğitiminde kullanılmasına dair yapılmış bilimsel çalışmalarda karşımıza çıkmaktadır. Yapılan birçok çalışmaya rağmen, günümüzde hala böylesi bir eksikliğin var olması düşündürücüdür. Bu duruma neden olarak; Nota yayın ve yayıncılığı konusunda Türkiye’de pek az kuruluş olması, Türk halk müziği kaynaklı keman eserlerin birçoğunun notalarına güçle ulaşılması, Türk halk müziği kaynaklı alıştırma ve eserlerin çokça seslendirilmemesinden kaynaklı tanınırlık düzeyinin azlığı, Özellikle bilimsel tezlerde ortaya

konulan eser ve alıştırma ve alıştırmaların birçoğunun edisyonunun ve basımının bulunmaması, Keman eğitimcilerinin muhtemel olarak bu sebeplerden ötürü, planlı yürütülen keman eğitimi süreçlerine bunları dâhil edememesi ya da etmemesi gösterilebilir.

Araştırmada elde edilen bir diğer dikkat çekici sonuç ise öğretim elemanlarının keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin mikrotonal ses sisteminde icra edilebileceğine dair ağırlıklı olarak sundukları olumlu görüştür. Gelişen teknoloji ile iletişim imkânlarının artması müzik kültürleri arasındaki etkileşimin önünü açmıştır. Bu durum beraberinde geleneksel müzikleri, yerel çalgılardaki tınıları daha yaygın müzik türleri ile işlemenin ve daha geniş kitlelere ulaştırmanın kolaylaşmasına neden olmaktadır. Günümüzde dünyaca ünlü bir rap şarkısında zurnanın makamsal icrasını duymak, bir pop türü şarkıda mikrotonal seslerle karşılaşmak artık şaşırtıcı olmaktan uzaktır. Ayrıca klasik batı müziği bağlamında olmasa da bu müzik ekseninde eğitim almış bestecilerin artık tampereman ses sisteminin duvarlarını esnettiği ve çeyrek ton sistemi ile mikrotonal sesler içeren eserler ürettiği bilinmektedir. Mikrotonal seslerin her geçen gün farklı müzik türlerinde kullanımının artması ve bu araştırmada elde edilen sonuçlar nedeniyle, mikrotonal seslerin keman eğitiminde kullanılabilirlik durumu, Türkiye’de keman eğitimi verilen tüm örgün eğitim kurumlarını kapsayacak şekilde incelenmeli ve elde edilen sonuçlar ortaya konulmalıdır.

Son olarak; keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerine daha çok yer verilmesi gerektiğinin öğretim elemanlarının ortak görüşü olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu nedenle hem Türk halk müziği kaynaklı eser üretme çalışmalarının, hem de keman eğitimi için Türk halk müziği eserlerini uyarlama süreçlerini araştıran çalışmaların, özellikle yayın ve yayım konusunda desteklenmesi gerektiği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Akpınar, M. (2002). Türk halk müziğinin keman ile seslendirilmesi üzerine bir araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 47-55.
- Akpınar, M. (2014). Kemanda martele yay tekniğinin öğretilmesinde Türk halk ezgilerinin kullanılması. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 6 (3), 91-98.
- Akyürek, R. (2002). *Trabzon’da müzik eğitimcisi yetiştirmeye dönük lise ve yükseköğrenim kurumlarında ege türkülerini yoluyla başlangıç düzeyindeki keman tekniklerinin öğrencilere kazandırılması ve bu yaklaşımın keman eğitiminde kullanılabilirliği*. (Yüksek lisans tezi). Yök tez veri tabanından erişildi (Tez no: 121935).
- Dalkıran, E. (2013). Cumhuriyet’e geçiş ve cumhuriyet dönemi müzik yaklaşımları. Z. Nacakçı & A. Canbay (Ed.), *Müzik Kültürü* (s.173-195). Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Demirci, B. (2013). Viyolonsel eğitiminde geleneksel Türk müziğine yönelik bir çalışma modeli. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28 (28-1), 117-129.
- Efe, M. (2007). *Geleneksel Türk sanat müziği kemani bestekârlarının eserlerindeki batı müziğine ait müzikal unsurlar ve keman eğitiminde kullanılabilirliği* (Doktora tezi). Yök tez veri tabanından erişildi (Tez no: 206985).
- Feyzi, A. (2013). *Keman öğretiminde ADDIE yaklaşımı esas alınarak hazırlanan öğretim modelinin uşşak ezgilerin kemanla seslendirilmesine etkileri*. (Doktora tezi). Yök tez veri tabanından erişildi (Tez no: 349038).
- Fonton, C. (1987). *18.yüzyılda Türk müziği* (C. Behar, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk askeri muzıkları Tarihi*. İstanbul: Maarif Yayınları.

- Günay, E., & Uçan, A. (1980). *Çevreden evrene keman eğitimi 1*. Ankara: Önder Matbaası.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar-ilkeler-teknikler*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kurtaslan, Z. (2010). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki keman eğitiminde çağdaş Türk keman eserlerinin kullanılma durumuna ilişkin öğretim elemanı görüşleri*. (Doktora Tezi). Yök tez veri tabanından erişildi (Tez no: 258513).
- Müezzinoğlu, A. (2012). *Kemana uyarlanmış halk ezgilerinin keman eğitiminde kullanılması*. (Doktora tezi). Yök tez veri tabanından erişildi (Tez no: 310959).
- Parasız, G. (2009). *Keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik olarak oluşturulan hazırlayıcı alıştırmaların işgörüsellik ve etkililik yönünden incelenmesi*. (Doktora tezi). Yök tez veri tabanından erişildi (Tez no: 239242).
- Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Şen, S. S. (1992). *Evensel keman teknikleri kullanılarak Türk folkloruna ve evrensel müziğe dayalı özgün keman etütlerinin yaratılması*. (Yüksek lisans tezi). Yök tez veri tabanından erişildi (Tez no: 367090).
- Uçan, A. ve Günay, E. (1974). *Mektupla Yükseköğretim Keman 1633-6*. Ankara: Mektupla Öğretim Merkezi.

Rönesans'tan Sürrealizme Resim Sanatının Tarihsel Gelişim Sürecinde Figür ve Kompozisyon*

The Figure and Composition in the Historical Development Process of the Painting from the Renaissance to Surrealism

Kani Ülger

Doç. Dr. Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı,
kulger@gmail.com

* Bu çalışmanın bir kısmı yazar tarafından, I. Uluslararası Güzel sanatlar ve Eğitimi Sempozyumunda (UGES) sözlü bildiri olarak sunulmuştur: 28-30 Nisan 2018, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas

Öz

Bu çalışmanın amacı, resim sanatının figür ve kompozisyon öğelerindeki gelişimi Rönesans döneminden Sürrealizm akımına kadar olan tarihsel süreç içinde incelemektir. Çalışmanın yöntemi ise alan yazın taraması biçimindedir. Bu amaçla araştırma konusu ile ilgili yayınlar taranmış, indirgeme tekniği kullanılarak çalışma örnekleme oluşturulmuştur. Araştırmanın sonucuna göre, Rönesans'tan Sürrealizme dek resimdeki figür ve kompozisyon öğelerinde biçim ve içerik bağlamında büyük bir değişim olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu değişime neden olarak ressamın tuvale aktarmak istediği duygu ya da düşünceyi ifade etmede figür ve kompozisyona biçeceği rol arayışı gösterilebilir. Bu arayış, hiç kuşkusuz, tarihsel süreç içindeki değişimden kaynaklanmakta ve söz konusu değişim duyarlı büyük sanatçıları daha çok etkileyebilmektedir. Bu değişimin etkisi altında ressam tuvaline duygu ya da düşüncesini aktarırken, en çok resmin temel öğelerinden figür ve kompozisyonda yeni ifade ve biçim arayışlarına girmekte ve bu etkiyi tuvaline yansıtmaya çalışmaktadır. Sonuç olarak, tarihsel süreç içindeki değişimin devam edeceğini öngördüğümüzde, resmin temel öğeleri olan figür ve kompozisyonda gelecekte de değişimin biçim-içerik bağlamında devam edeceğini söyleyebiliriz.

Anahtar Sözcükler: Rönesans, resim, figür, kompozisyon, piramidal yapı

Abstract

The aim of this study was to investigate the development in the painting regarding the figure and composition factors from Renaissance to Surrealism. The study method was the literature review conducted on publications with implementing a set of inclusion/exclusion criteria on these publications classified by hierarchical technique as related to research subjects. Consequently, it was observed that a big change in the figure and composition of the painting from the Renaissance to the Surrealism. This situation originates from the roles of the figure and composition formed by the painter under her/his thoughts or feelings. This role searching is determined mainly by the changing in the historical development that impresses the artists a lot. If it is considered that the changing in the historical development will follow in the next periods, then, it can be predicted that this changing will go on the painting in terms of the figure and composition factors.

Keywords: Renaissance, painting, figure, composition, pyramidal composition.

1. Giriş

Resim sanatının yıllar boyunca en önemli sorunsallarından biri 'figür' ve buna bağlı olarak 'kompozisyon' öğeleridir. Figür ve kompozisyonun resim sanatı için önemini binlerce yıl öncesinden yapılan mağara resimlerinde bile görmek mümkündür. Fransa'daki ünlü Lascaux Mağarasında bulunan 17.000 yıllık duvar resimlerini gören İspanyol ressam Pablo Picasso bu resimler karşısındaki beğenisini "Yeni hiçbir şey öğrenmemişiz" (Özbaşaran Dede, 2016) biçiminde ifade ederken, belki de bu resimlerde öne çıkan figür öğesine olan beğenisini ortaya koymuştu. Tepecik (2002)'e göre, insanların yazılı belgeler bırakmadan mağaraların duvarlarına çizilen resimlerle görsel eserler bırakmalarının olası en önemli nedenlerinden biri; kendilerini ifade etme ihtiyacı olduğu söylenebilir. Resimde ifadeyi yansıtmada en önemli öğe olarak önce figür, izleyen dönemlerde figür ile birlikte kompozisyon olmuştur. Resimde figür ve kompozisyonun bir nevi özne ve nesne bağlamında ressam tarafından ele alınışı ve sunumu her zaman önemli bir konu olmuştur. Bu konunun resim sanatında belirgin bir biçimde öne çıkışı Rönesans (Yeniden Doğuş) Dönemine rastlar. Erken Rönesans Döneminde, Csikszentmihalyi (2013, s. 36)'nin aktardığı gibi, ressamın eserinde başlangıç noktası "öznel ifade" idi. Bu dönemde özne ifadeyi en iyi yansıtan görsel öğe olarak figür, özellikle insan figürünün ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum, Rönesans'ın ilerleyen yıllarında, resimde kompozisyon öğesinin de önem kazanmasıyla birlikte genişlemiştir. Resim sanatında bu tür bir genişleme, resim sanatında önemli bir sorunu da beraberinde getirmiştir. Bu sorun kısaca, 'hangi figürü nasıl bir kompozisyonda resmedebiliriz' biçiminde özetlenebilir. Böylece bu soruya yanıt ararken, aktarılmak istenilen ifadeyi en iyi biçimde yansıtabilmek için, resimde figür ve kompozisyon öğelerinin oynayacakları roller açısından gelişim süreci de başlamış olmaktadır.

Bu çalışma kapsamında resim sanatının çok önemli bir dönemi olan Rönesans'tan Sürrealizme kadar olan tarihsel gelişim sürecinde, resimde figür ve kompozisyon açısından yaşanan gelişime dair bir inceleme yapılmıştır. Buna göre araştırmada "Resim sanatının Rönesans'tan Sürrealizm dönemine kadar olan tarihsel süreç içinde figür ve kompozisyon öğeleri açısından gelişimi nasıldır?" sorusuna yanıt aranmıştır.

2. Yöntem

Bu çalışma bir alan yazın (literatür) taramasıdır. Buna göre, resim sanatında figür ve kompozisyon öğeleri açısından yer alan kaynaklar taranmış ve bir araştırma tekniği olarak araştırılan kriterlere (figür ve kompozisyon) indirgeme yapılarak, konuyla doğrudan bağlantılı kaynaklar örneklem olarak ele alınmıştır. Ayrıca, Hiyerarşi yöntemiyle (Butler & Kline, 1998) bu örneklem, kaynaklar bağlamında 'figür ve kompozisyon' terimleri açısından kategorik olarak üstten alta doğru sınıflandırılarak en elverişli kaynaklar veri toplama araçları olarak belirlenmiştir.

3. Bulgular ve Yorum

13. Yüzyıl Avrupa'sında Geç Gotik (1280-1400) üslup Rönesans'ın habercisi olduğundan, 'Ön Rönesans' olarak da adlandırılmaktadır (Varlık Şentürk, 2012, s. 27). Bu dönem resimlerinde görülen figürler belli bir oranda hacim kazanmış, resimdeki altın yaldızlı arka plan yerini mimari eleman ve doğa görünümüne bırakmıştır. İtalya'da bu dönem sanat okullarından 14. Yüzyıl Floransa Okulu, biçimci yaklaşımı ve insan figürünü gerçeğe yakın betimleme kaygılarıyla öne çıkmıştır (Varlık Şentürk, 2012, s. 28).



Görsel 1. Giotto di Bondone, 1305 dolayları, İnanç / Faith

Floransa Okulu'nun en önemli temsilcisi Giotto'dur (1266-1337). Giotto'nun kompozisyon kaygısı, espas ilişkileri, psikolojik anlatımda görülen duyarlılık, resimsel mekân arayışları ve açık-koyu renk ilişkileri ile oluşan hacim etkileri ile figürü gerçeğe yaklaştırmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda Giotto (Di Bondone)'nun çalışmalarının özgünlüğü gerçekliği yansıtmaya becerisinden kaynaklandığı söylenebilir (Labno, 2008, s. 9).

Giotto mekânsal birlik etkisini arttırmak için farklı renkler kullanmıştır (Labno, 2008, s. 12). 14. yüzyıl İtalyan resminde görülen ıslak sıva üzerine yapılan resimler olan fresklerde (Ormond, 2011, s. 572) bu değişim gözlenmektedir. Giotto di Bondone, 1302-1305 yılları arasında İtalya'nın Padova kentinde küçük bir kilise olan La Cappella degli Scrovegni'nin (Cappella dell' Arena) duvarlarına yaptığı fresklerde (Akademi Portal, 2016) figürlere hacim ve perspektif kısaltım kullandı. Bu fresklerle birlikte resimde ilk kez kumaş kıvrımlarındaki ışık-gölgeyi gözlemliyoruz (Görsel 1). Bundan dolayı, Giotto'yu resimde hacimsellik yanılması vermede, resim sanatını yeniden keşfeden ilk ressam (Gombrich, 2004, s. 201) olarak niteleyebiliriz.

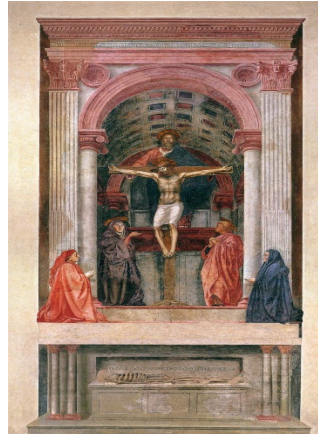
Ön Rönesans döneminde, hem klasik dönemden hem de Ortaçağ'dan üslupça ve ikonografik olarak farklı yeni ifade formları gerekti. Bu durum Rönesans sanatının gerçek anlamı ve işlevini oluşturdu (Labno, 2008, s. 6). Bu bağlamda Giotto'nun resimde ilk kez perspektif kısaltım ve ışık-gölgeyi kullandığını görüyoruz. Giotto'nun figürde hacim ve perspektif kısaltım tekniğini kullanmasıyla birlikte resim sanatında 'figür' ögesinde değişim başlamış oldu.



Görsel 2. Simone Martini ve Lippo Memmi, 1333, Meryem'e Müjde / The Annunciation

Rönesans Döneminde ressamlar figürleri belli bir düzene göre yerleştirme sanatını Ortaçağ resim geleneğinden öğrenmişlerdi. Ancak bunu nesnelere gerçek biçimini ve oranlarını dikkate almayarak ve mekânı tamamen unutarak yapıyorlardı (Gombrich, 2004, s. 212). Buna rağmen, Simone Martini ve Lippo Memmi'nin (1333) "Meryem'e müjde" adlı resminde (Görsel 2) olduğu gibi XIV. yüzyılın idealleri ve Giotto'nun buluşları devam ettirilmiş ve böylece ortaçağ resim sanatının da sonuna gelinmiş oldu. Bu andan itibaren bir dönem kapanmış, yeni bir dönem olan Rönesans'a girilmiş olunuyordu (Gombrich, 2004, s. 213-221).

Rönesans (1400-1580) döneminde geliştirilen "çizgisel perspektif"i Brunelleschi'ye borçluyuz (Gombrich, 2004, s. 229). Floransa'lı Filippo Brunelleschi (1377-1446), mimarlıkta Rönesans tarzını oluşturan bir mimar aynı zamanda heykeltıraştı (Filippo Brunelleschi, 2015). Brunelleschi'nin ressam arkadaşlarından Masaccio (1401-1428) "Kutsal üçlü" (Ruhül Kudüs; Meryem ve vaftizci Yahya ile bağışçıların bulunduğu resim) adlı freskoda (Görsel 3) perspektifi ilk kez kullanarak büyük bir devrim yapmıştı (Gombrich, 2004, s. 229).



Görsel 3. Masaccio, 1425-28, Kutsal Üçlü / Holy Trinity

Floransa Okulunun öncülerinden olan Masaccio (1401-1428), Giotto'nun başlattığı resimde mekân ve derinlik problemini belirgin bir biçimde çözerek, resimlerinde üç boyutluluk etkisi veren mekânlarıyla dikkat çekmiştir (Varlık Şentürk, 2012, s. 45). Masaccio'nun resimlerinde görülen mekân ve figürde belirgin olarak gözlemlenen hacimsellik ve perspektif resme öyle bir yerleşmişti ki, Labno'nun (2008, s. 14-17) deyişiyle bu durum resim sanatında devrim niteliği kazanacaktı.

İzleyen dönemde Paola Uccello'nun (1397-1475) San Romano savaşı (1432) betimlediği resimde yere saçılmış kırık mızrakların düzenlenişi de çizgisel perspektifin ne derece resme girdiğini göstermesi açısından önemlidir (Görsel 4). Resme dikkatlice bakınca yere saçılmış kırık mızrakların ortak kaçış noktasını çok açık biçimde gösterdiğine tanık oluyoruz (Gombrich, 2004, s. 256). Bu durum Rönesans dönemi resminde figür ve kompozisyonda perspektif açısından görülen değişimi göstermesi bakımından önemlidir.



Görsel 4. Paola Uccello, 1432, San Romano Savaşı / Battle of San Romano

Brunelleschi'nin sanatçı arkadaşları sanatın yeniden dirilişini destekleyerek doğa gözlemine, bilime ve antike'nin kalıntılarına yöneldiler (Gombrich, 2004, s. 235). Bu bağlamda Masaccio'nun çalışmalarıyla başlayan dönem, iki yüzyıl boyunca muazzam bir yenilik ve işbirliği dönemi olarak ustadan çırağa aktarılan fikirler ve teknikler ile deneme ve yanılmanın uzun süreci oldu (Labno, 2008, s. 7). Bundan dolayıdır ki, bilim ve sanat bilgisi uzun bir süre İtalyan Rönesans sanatçılarının mülkiyetinde kaldı (Gombrich, 2004, s. 235). Labno'nun (2008, s. 14-17) deyişiyle sanatta devrim niteliğindeki bu durum sonucunda getirilen kurallar, gelecek 450 yıl boyunca Batı resim sanatının başat geleneği olarak varlığını sürdürecekti.



Görsel 5. Piero Della Francesca, 1460, İsa'nın Dirilişi / The Resurrection

Diğer taraftan bu tarihlerde bir önemli gelişme de resmin biçim kurgusunda oldu. 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren öne çıkan sanatçılar, Rönesans'ın klasik üçgen kompozisyon kurgusunu 'Piramidal' bir yapıya dönüştürerek, resimde figürler ve mekân arasında oluşan espas ilişkilerini güçlendirmiş, derinliğin artmasında etkili olmuşlardı (Varlık Şentürk, 2012, s. 80). Böylece Rönesans resminde güçlü bir konumda bulunan üçgen kompozisyon kurgusundan 'piramidal' yapıya evrilmiş oldu.

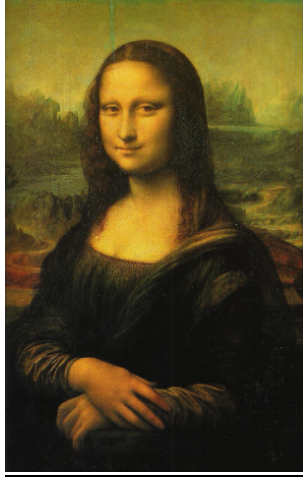


Görsel 6. Antonio Del Pollaiuolo, 1475, "Aziz Sebastianus"un Şehit Edilişi / Martyrdom of Saint Sebastian

Piero Della Francesca tarafından yapılan "İsa'nın Dirilişi" adlı duvar resminde (Görsel 5) kompozisyon piramidaldir (Labno, 2008, s. 39-41). Bu tür bir piramidal yapıyı Antonio Del Pollaiuolo'nun "Aziz Sebastianus'un şehit edilişi" adlı resminde de görüyoruz (Görsel 6).

Antonio Pallaiuolo “Aziz Sebastianus”un şehit edilişi adlı resminde figürler piramidal yapı içine yerleştirilmiştir. Gombrich (2004, s. 262) ressam Antonio Pallaiuolo'nun (1432-1498) bu eserde tüm figürleri dar açılı bir üçgen içine yerleştirerek, kompozisyonda piramidal yapı içinde resmin etkisi güçlendirmeye çalıştığından söz eder.

Kompozisyon açısından resimde bu tür gelişmeler olurken, izleyen dönemde figür bağlamında ressam Leonardo da Vinci bazı deneme ve araştırmalara girişmişti. Gombrich'e (2004, s. 302) göre, XV. yüzyıl ressamlar eserlerinde figürlerin resimden çok heykelimsi yapılara benzer katılığından kurtulmayı Leonardo da Vinci'nin boyama tekniği olan “sfumato”ya borçludur.



Görsel 7. Leonardo da Vinci, 1503, Mona Lisa / Mona Lisa

Leonardo da Vinci (Ö. 1519) ışığın nesnelere üzerine düşmesiyle oluşan gölge etkisini araştırmış ve nasıl sonuçlandığını bulmuştu. Da Vinci'nin çalışmalarını bu kadar büyüleyici ve gizemli kılan da hale hazırda resimdeki figürün bulanık dış hatları ve tonlamasıdır (Labno, 2008, s. 73). ‘Sfumato’ tekniğinde figürlerin dış hatları çok katı çizilmeyecek, böylece dış hatlar gölgede kayboluyormuş gibi belirsiz bırakıldığında her türlü sert geçiş de önlenmiş olacaktı (Gombrich, 2004, s. 302). (Bkz: Görsel 7).

Diğer taraftan yine bu dönemde, resimdeki piramidal yapıda da bazı arayışlar söz konusu olmuştur. Rönesans dönemi resimlerinde, figürde ve kompozisyonda gözlemlenen değişime rağmen, bazı eserlerde bu arayışın izlerini görmekteyiz. Örneğin figür açısından, Labno'ya (2008, s. 109) göre, Tiziano'nun (1485-1576) ‘Meryem’in Göğe Yükselişi’ adlı eserin (Görsel 8) Meryem figüründe yeterli derecede perspektif kısaltım uygulanmamıştır.



Görsel 8. Tiziano Vecellio, 1516-18, Meryem'in Göğe Yükselişi / Pala Dell Assunta

Oysa bu resimde piramidal yapı eserin merkezinde yer alan figür grubunu içindedir ve ana figür olan 'Meryem Ana' piramidin tepe noktasını oluştururken sağ ve sol figürlerle birlikte piramidal yapı tamamlanmaktadır (Varlık Şentürk, 2012, s. 82-83). Buna rağmen, figürde perspektifin yeterli derecede uygulanmamış olması, ressamın yeni arayışlar peşinde olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Rönesans dönemi bir nevi araştırma, deneme ve yeniliklerin peşinde koşma çağıydı. Tiziano'nun bu eseri, belki de resim sanatı açısından yeni arayışlar adına tarihsel gelişimde önemli çabalardan biri olarak değerlendirilebilir.

Bu durumu destekler biçimde, yeni arayışların Tiziano'nun bilinçli bir seçimi olduğuna kuşku bırakmayacak biçimde, ressamın yeni denemelerinin izleri 'Azizlerle Meryem' adlı eserinde de kendini göstermiştir. Tiziano, 'Azizlerle Meryem' adlı resminde (Görsel 9) kompozisyon açısından o zamana değin görülmemiş bir değişiklik yaptı. Gombrich'e (2004, s. 331-332) göre bu durum, Tiziano'nun 'Meryem' figürünü tablo merkezinden sağa kaydırmasıyla gerçekleşti. Böylece merkezi kompozisyon diyagonal yapıya dönüştü. Resim sanatında o zamana değin görülmedik bir girişimdi bu. Tiziano resmin ana figüründe alışılmamış bu uygulamayla eserde bütünü uyumu ile dengeli bir şekilde resmi daha ilginç ve canlı kılmış oldu.



Görsel 9. Tiziano Vecellio, 1519-1526, Azizlerle Meryem (Pesaro Madonnası) / Pala Pesaro

Resim sanatındaki bu arayış ve denemeler, XVI. yüzyılın sonlarında figürde bazı değişmelere yol açtı. Örneğin bu dönem resminde figürün normalden fazla uzun çizildiğine tanık oluyoruz.



Görsel 10. Francesco Parmigianino, 1534-40, Uzun boyunlu Meryem / Madonna with long neck

Parmigianino'nun 'Uzun boyunlu Meryem' (1534-1540) adlı tablosundaki (Görsel 10) Meryem figürünün uzuvlarında bu uzamayı görebiliyoruz. Ressam bu resimde bilerek kompozisyondaki geleneksel uyumu, yani resimde ana figür (Meryem) dışındaki figürleri, ana figürün her iki yanına eşit biçimde dağıtacak yerde, resmin sadece bir köşesine sıkıştırmıştır. Böylece ressam, geleneksel çözümlerin tek çözüm olmadığını göstermiş oldu. Bundan dolayı, Parmigianino ile birlikte o çağın tüm ressamları yeni ve beklenmedik bir şey yaratmaya bilinçli yönelimleriyle belki de ilk modern ressam oldular (Gombrich, 2004, s. 367).

Yine aynı dönem içinde, Avrupa'nın güneyinden kuzeyine doğru gittiğimizde, resmin kompozisyonunda, Bruegel'in 'Köy düğünü' adlı tablosunda (Görsel 11) olduğu gibi, ana figürün konumunun resim içinde köklü bir değişime uğradığına tanık oluyoruz.



Görsel 11. Pieter Bruegel, 1567, Köy düğünü / Peasant Wedding

Pieter Bruegel'in (1525-1569) 'Köy düğünü' adlı bu eserinde bir tahıl ambarında verilen düğün ziyafetini görüyoruz (Gombrich, 2004, s. 382-383). Resme biraz dikkatlice baktığımızda resim konusunu oluşturan ana figür olan "gelin" in resimdeki boyutunun küçüldüğüne tanık oluyoruz. Bu durum Ortaçağdan 1567 yılına değin uzunca bir süredir Batı resim geleneğinde ana figür açısından görülmemiş bir değişim olarak kayda değerdir. Gombrich (2004, s. 383); "Bruegel kendinden sonra gelen Flaman ressam kuşaklarına sanatta yeni alan kazandırdı" derken bu durumu işaret ediyor olsa gerektir.

Bruegel'in bu resminden yaklaşık 40 yıl sonra, Avrupa'nın güneyinde de resim sanatında figür açısından bazı değişimler söz konusudur. Gombrich'in (2004, s. 373) belirttiği gibi, El Greco'nun alışılmışın dışında resimde figür ögesinde uzun figür tarzını benimsemiş olduğunu görüyoruz (Görsel 12). El Greco, 'Beşinci Mührün Açılışı' adlı bu eserde Parmigianino'nun 'Uzun boyunlu Meryem' adlı eserinde olduğu gibi 'Meryem' figüründe sergilediği uzamayı, bu kez resmin tüm figürlerine yaymış görünüyor. Bu açıdan bakıldığında, El Greco'nun resimde figürsel değişimi biraz daha ileri bir evreye taşıdığını söyleyebiliriz.



Görsel 12. El Greco (Domenikos Theotokopoulos), 1608-14 dolayları, Beşinci Mührün Açılışı / The Opening of the Fifth Seal (The Vision of St John)

XVII. yüzyılda ise, Caravaggio'nun resimde alışıldık yöntemlerin dışında sanatı yeni bir bakış açısıyla ele almak istediğine tanık oluyoruz (Gombrich, 2004, s. 392). Bu bağlamda, Caravaggio resim sanatını Rönesans'ın üçgen kompozisyonları yerine diyagonal ve dağınık düzenlemelerle oluşan açık kompozisyonlara dönüştürdüğünü (Görsel 13) görüyoruz (Varlık Şentürk, 2012, s. 129).



Görsel 13. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1602-1603, "İsa'nın Mezara İndirilişi" / The Entombment of Christ

Sanatta XVII. yüzyıl Barok dönem itibariyle ihtişamın yanında, duyusal zenginlik, canlılık, hareket, gerginlik ve duygusal coşkunluk eğilimi olduğundan (Baroque art and architecture, t.y.), Caravaggio'nun resimlerinde bu eğilimlerden en çok kompozisyonda hareketin yakalanmasıyla birlikte etkilendiğini gözlemliyoruz (Sunul, 2016). Bu yüzyılda Caravaggio ile birlikte tarihsel gelişim açısından resmin kompozisyonunda üçgen yapıdan pramidal yapıya ve buradan da diyagonal yapıya açık kompozisyonla evrilmiş olduğunu görüyoruz. Bu diyagonal yapı ve açık kompozisyon figürde dağınık düzenlemelerin yolunu açmıştır. Bu durum resimde figür ve kompozisyon açısından yeni bir aşama olarak değerlendirilmelidir. Bu dönemin, Rönesans'tan bu yana resim sanatında yaklaşık iki yüz yıldan sonra gelen bir aşama, figür ve kompozisyon açısından köklü değişimleri içeren bir evre olduğunu söyleyebiliriz.



Görsel 14. Jan Vermeer, 1658, 'Süt Döken kadın' / The Milkmaid

Diğer taraftan resimde önemli bir değişiklik de Gombrich'e (2004, s. 430) göre, resimde konu açısından ortaya çıkmıştır. XVII. yüzyıl sanatçıları önemli bir konu olmadan da güzel bir resim yapılabileceğinden yola çıkarak, resimde konunun ikinci dereceden önemli olduğunu savundular. Ressam Jan Vermeer günlük yaşamı kendi akışında resmederek (Görsel 14), resimde bu tür bir yaşamı mizahi ve alaycı bir konumdan kurtarmıştır. Böylece, Avrupa'nın kuzeyinden Hollandalı ressam Jan Vermeer ile birlikte resimde figür bağlamında konu odaklı önemli bir değişime tanık olduğumuzu söyleyebiliriz. Bu durum yine Kuzey Avrupalı bir ressam olan Flaman Jean-Antoine Watteau (1684-1721) tarafından devam ettirilmiş, resimde figürün sıradanlaşmasına dair sanat anlayışı Kuzey Avrupalı ressamlar tarafından pekiştirilmiştir (Görsel 15).



Görsel 15. Jean-Antoine Watteau, 1716-19 dolayları, Açık havada eğlence / Merry company in the open air

Rokoko adı verilen sanat akımının öncülerinden olan Jean-Antoine Watteau (Rococo Art Style, t.y.), XVIII. Yüzyıl başlarında Fransız aristokrasisinin yaşayış zevklerini belli bir incelikte tuvale yansıttı (Gombrich, 2004, s. 454-455). Ressam Watteau, genellikle saraya yakın sıradan günlük yaşam sahneleri, sosyal yaşamı yoğun ve abartılı bir biçimde resmetmiştir (Varlık Şentürk, 2012, s. 157-158).

1760'lara gelindiğinde ise, resim sanatında antikçağa artan ilgi nedeniyle figür açısından yeniden eski konuma bir dönüş gözlemliyoruz. Belki bu eskiye özlemde, yeni arayışlardan yorulan sanatçının o dönemde yeni yeni yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkan antik çağa ait sanat eserlerde gözlemlenen ideal estetik biçimine olan hayranlığın da etkisi olabilir.



Görsel 16. Anton Raphael Mengs, 1763, Kutsal Aile / The Holy Family with the Infant St John the Baptist

Neoklasizm (Neoakademizm, 1760-1820) olarak adlandırılan bu dönemde, Yunan ve Roma sanatının güzellik anlayışının yeniden canlandırılarak, Antik Yunan düşünce sistemi ve estetiğine geri dönülmesi gerektiği savunulmuştur. Böylelikle, Yunan sanatının ideal güzellik anlayışını belirleyen çizgisel yapı, kapalı form ve denge prensibi resimde yeniden merkeze alınmıştır (Varlık Şentürk, 2012, s. 168). Bu duruma örnek olarak; Anton Raphael Mengs'in 'Kutsal Aile' adlı resmi gösterilebilir (Görsel 16).

Rönesans resim sanatı örnekleri arasında sıklıkla rastlanan bir konu olan 'Kutsal Aile' betimlemesinde ressam Mengs, figürlere yüklediği ideal güzellik anlayışı ile Meryem, çocuk İsa ve melek figürünün duruşlarını üçgen kurgu içinde yapılandırıyordu (Varlık Şentürk, 2012, s. 171). Böylece resimde figür ile birlikte kompozisyon ögesinde yeniden piramidal yapıya dönülerek, resimde kompozisyonun önem kazandığı bir döneme tanıklık etmiş oluyoruz. Buraya kadar tarihsel süreçte resim sanatı, figür ve kompozisyon bağlamında, gelişim açısından ara ara geriye dönüşler yaşasa da ileriye doğru farklı değişimler için bir nevi güç topladığını söylemek mümkündür. Çünkü 1842 yılına geldiğimizde ressam Constable'ın geçmiş ustaların eserlerine hayran olmakla birlikte, "kendi gözleriyle gördüğü" şeyi çizmek, önceden planlanmış kompozisyon, renk gibi yöntemleri tümüyle yadsımak isteğine tanık oluyoruz (Gombrich, 2004, s. 493-495).



Görsel 17. John Constable, 1821, Saman arabası / The Hay Wain

Bu tavrın sonucunu, Constable'ın 1821 yılında yaptığı "Saman arabası" adlı resimde (Görsel 17) görebiliyoruz. Bu resimde öncelikle göze çarpan unsur, figürün resimde hem var olması hem de olmaması durumudur. Figürün silikleştiği, ama yok olmadığı bu durumun, 1854 yılına geldiğimizde biraz daha figüre doğru evirildiğine tanık olacağız.

Nihayet, Gustave Courbet akademinin kurallarını bir tarafa bırakarak, kendisini sırtında resim malzemeleriyle kırdan yürürken resmetmesiyle (Gombrich, 2004, s. 511) birlikte figüre doğru bir evrilme de başlamış oldu (Görsel 18).



Görsel 18. Gustave Courbet, 1854, Günaydın Bay Courbet / Bonjour Monsieur Courbet

Diğer taraftan aynı dönemde, Jean-François Millet tarlada çalışan köylüleri çizdi (Görsel 19). Ressamın 'Başak toplayan kadınlar' adlı resminde ne dramatik ne de komik bir öykü betimleniyor. Bu resimde söz konusu olan sadece başak toplayan köylü kadınlardır: İşte bu bir devrimdi (Gombrich, 2004, s. 508). Böylece resimde başat unsur figür anlayışına yeniden sağlam bir dönüş yapıldığını, ancak bu kez figürlerin sıradan insanlar olduğunu görüyoruz.



Görsel 19. Jean-François Millet, 1857, Başak Toplayan Kadınlar / The Gleaners

1800'lü yılların sonuna geldiğimizde ise, Edouard Manet (1832-1883) ve arkadaşlarının, 'eğer nesnelere nasıl görünmesi gerektiği değil de kendi gözlerimizle bakarsak neler keşfedebiliriz' ilkesine dayalı olarak resimler yapmaya başladığını gözlemliyoruz. Bu anlayışla Manet ve arkadaşları, resimde betimlenen nesnelere doğa içinde kendi renkleriyle zenginliğini keşfederek, resmi daha ileri bir evreye taşımış oldular (Newall, 2008, s. 6). Kendilerine Empresyonistler denen bu ressamlar, doğaya baktığımızda her nesnenin birçok renk tonundan oluştuğunu gördüler (Gombrich, 2004, s. 514). Böylece resimde empresyonistlerin modern konuları yeni stil ve tekniklerle başarıyla yansıtmaları, bu grup sanatçıları takip edecek gelecek nesil ressamalarda soyut anlatımda üst düzey başarıyı elde etmek için ilham kaynağı oldu (Newall, 2008, s. 6).



Görsel 20. Claude Monet, 1874, İzlenim / Impression Sunrise

Resimde Empresyonist tekniğin elde edilmesi için doğada konu, ışık ve buna bağlı rengin sürekli değişim hali, yani ressamın an'ı yakalaması, ancak hızlı vuruşlar ile boyama ve ayrıntıdan çok resmin genelinin etkisine dikkat etmesiyle mümkün olacaktı (Gombrich, 2004, s. 518). Böylece, resimde figür ve kompozisyon öğelerinin yanında resim yapma tekniğinin de değiştiğini ve bu tekniğin önem kazanarak ön plana çıktığını görüyoruz. Bu durum, Leonardo da Vinci'nin resim yapmada geliştirdiği çok önemli bir boyama tekniği olan 'sfumato' tekniğinin değişimi demektir. Böylece resimde figür ve

kompozisyon öğelerindeki değişimin, resim yapma tekniğini de değişime sürüklediği bir evreye girdiğine tanık oluyoruz.

Claude Monet'in 'izlenim' adlı eseri (Görsel 20), biçimsel olarak çağdaş bir endüstriyel konuyu yakalamasıyla kendi zamanı için oldukça yenilikçiydi (Newall, 2008, s. 15). Bu resim, figürün sıradanlaşması açısından Jean-François Millet'in 'Başak toplayan kadınlar' adlı resminden sonra, kompozisyonun sıradanlaşması ile bir önceki sürecin devamı olduğu söylenebilir. Resim sanatındaki bu durum Paul Cezanne (1839-1906) tarafından devam ettirilmiştir.



Görsel 21. Paul Cezanne, 1885 dolayları, Sainte-Victoire dağının Bellevue'den görünüşü / Montagne Sainte-Victoire

Paul Cezanne (1839-1906) nesnelerin yüzeyi, fizikselliği ve üç boyutluluğuyla ilgilenmiş (Newall, 2008, s. 116), geleneksel resim tekniklerini bırakmış, işe sıfırdan başlamıştır (Gombrich, 2004, s. 544). Ressam Cezanne daha çok hacim ve derinlik duygusuyla ilgilenmiş ve bunu geleneksele bağlı kalmadan yapılabileceğini keşfetmiştir (Görsel 21). Cezanne, 'doğru çizim'e karşı bu ilgisizliğinin sanat tarihinde bir depremi harekete geçireceğinin farkında olmadan (Gombrich, 2004, s. 544), önemli bir değişime imza atmıştır. Empresyonistler sergiledikleri bu tavırla resimde konu, figür, kompozisyon ve teknik bağlamda gelenekten tam anlamıyla kopuşu gerçekleştirmişler, gerektiğinde eski kazanımları yadsıyarak 'yeninin keşfi'ne olanak tanınabileceğini de göstermişlerdir. Empresyonizm döneminde resim sanatının bu yeni ve farklı olanın peşinden ısrarlı gidişinde, hiç kuşkusuz, fotoğraf makinesinin keşfinin (ve kullanımına başlanmasının) önemli bir payı vardır. Klasik resimlerin verdiği görselliği fotoğraf kartlarına sığdıran bu yeni buluş, bir nevi resim sanatına ve resamlara meydan okumuş, empresyonistler sayesinde bu meydan okumaya sanatsal bir karşılık verilmiştir. Böylece resim sanatının ilk ciddi büyük bunalımını Empresyonist ressamlar, ortaya koydukları çeşitli uygulamalarla, üç yüz yıllık 'sfumato' tekniğini değiştirerek savuşturdıkları söylenebilir. Resim sanatındaki bu büyük bunalımın, Empresyonistlerden sonraki kuşak sanatçılarına da miras kalan zorlu bir alan olduğunu, onların resimlerine baktığımızda daha iyi anlıyoruz. O resamlardan biri olan Vincent Van Gogh, resimde yaşanan sorunların üzerine gitmiş ve bu nedenle belki de çağının en önemli ressamlarından biri olarak tarih sahnesine çıkmıştır.

Van Gogh, resimde nesnelerin görünüşünü abartmaktan ve değiştirmekten hiç çekinmedi. Böylece, farklı yoldan da olsa, Cezanne'ın vardığı noktaya geldi (Gombrich, 2004, s. 548), yani resimde figürün sıradanlaşmasından ötürü deformasyon aşaması (Görsel 22).



Görsel 22. Vincent Van Gogh, 1889, Sanatçının Arles'daki odası / The Bedroom

Ekspresyonistler kendilerini duygulandıran an'ları figür ve kompozisyona bağlı kalmadan resmetmeye çalıştılar. Böylelikle resimde figür ve kompozisyonun sıradanlığı, ancak ilettiği duygu ile biricikliğe evrilmesi söz konusu olabilmiştir. Bunun sonucunda resimde figür ve kompozisyonun Empresyonistlerce ikinci plana çekilmesi durumu, ekspresyonistler tarafından ilettiği duygu oranınca zaman zaman birinci plana tekrar getirildiği söylenebilir.

XIX. yüzyılın başkaldıran sanatçıları tarafından resimde betimlemede gelenekten kopuş (Gombrich, 2004, s. 561) ve eski anlayışındaki figür ve kompozisyonun değişmesi sonucu, resim sanatında yeni deneyimlere de kapı aralanmış oldu. İşte Picasso tam da böyle bir dönemde resim sanatında doğru yerde ve doğru zamanda yeni denemelere girişti.



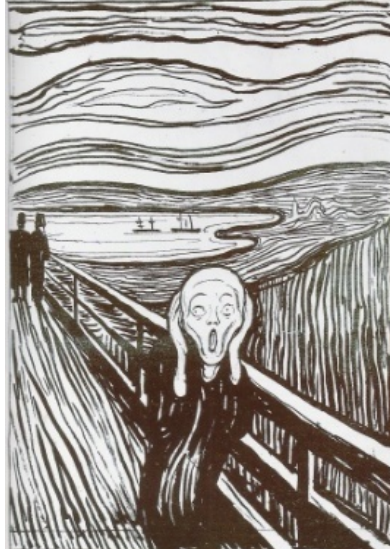
Görsel 23. Pablo Picasso, 1912, Keman ve üzüm / Violin and Grapes.

Paris'te o yıllar (1900'ler) resimde çok daha köklü bir kopuş olan Kübizm doğmuş ve resimde figürü tümenden kaldırmayı değil onu yeniden düzenlemeyi amaçlamıştı (Gombrich, 2004, s. 570). Böylece resimde geleneksel biçimlere ışık ve gölge kullanarak hacim verme işlemi bir tarafa bırakıldı (Gombrich, 2004, s. 571). Bu durumun sonucunda bir kez daha Leonardo da Vinci ustanın önemli boyama tekniği olan sfumato'nun Empresyonistlerden sonra Kübistler tarafından da yadsınmış olduğunu görüyoruz. Kübistlerin resimdeki değişime boyama tekniğinden başlamalarının nedeni ise resim sanatında figürün yeniden inşasından başka bir şey değildi. Böylece Picasso'yu Cezanne'a götüren süreç başlamış oldu.

Picasso, Cezanne'ın; 'doğayı küreler, koniler ve silindirlere dönüştürdüğü ilkesi'ne sıkı sıkı sarılarak, figürleri doğada görüldükleri gibi veya izlenimlerini vermektense çok üç boyutlu ve kalıcı şekilde vermeyi düşündü. Örneğin bir kemanın hayalimizde oluşan görüntüsünü gerçek görüntüsünden çok farklı olduğunu kabul ederek, kemanın hayalimizdeki görüntüsünü vermeye çalıştı. Sonuç; 'Keman ve üzüm' adlı eserinde (Görsel 23) olduğu gibidir (Gombrich, 2004, s. 574). Picasso böylece Kübizm

ile birlikte figürün resimdeki önemini bir kez daha birincil konuma yükseltmiş, ancak figür açısından bu birincil konum Rönesanstan bu yana biçim olarak epeyce değişmiştir.

Norveçli ressam Edward Munch ile resimde figür üzerine bu değişim, arayış ve araştırmalar devam etmiştir. Araştıran sanatçılar arasında yer alan Munch (1863-1944) 'Çılgılık' adını verdiği taş baskı eserinde (Görsel 24) ani bir duygunun duygusal izlenimimizi nasıl değiştirebileceğini anlatmaya çalışırken, çılgılık atan yüzü (figür) deforme etmiştir (Gombrich, 2004, s. 564).



Görsel 24. Edward Munch, 1895, Çılgılık / Skrik

Rönesans'ın ideal yüzünü temsil eden *Mona Lisa*'dan Munch'un Çılgılık atan yüzüne doğru resimde figürün biçim olarak değişimi oldukça çarpıcı olduğunu söylemek zorundayız. Tabii ki etkileyici olan nokta resim sanatında figürün geçirdiği gelişim ile birlikte köklü değişimdir. Bu nedenle Munch'un Çılgılık'ı aynı zamanda resim sanatının figür bağlamında geldiği değişimin çığlığı olduğu söylenebilir. Bu durumun geri dönülemez bir aşama olduğunu, ancak izleyen yıllarda ressamların eserlerinde görülen figürlerde tanık olacağız aynı Kandinsky'nin eserlerinde olduğu gibi.

Vassily Kandinsky resimde figürün biçim olarak değişimini daha ileri bir evreye götürmüş ve tamamen soyutlamıştır. Kandinsky resimde konu olmadan sadece ton ve biçim etkilerine dayanarak duygularını ifade etmiş (Gombrich, 2004, s. 564) ve böylece 'Soyut Sanat' olarak adlandırılan akımı da başlatmıştır (Gombrich, 2004, s. 570).



Görsel 25. Vassily Kandinsky, 1910-11, Kazaklar / Cossacks

Picasso resimde figürün biçimiyle oynasa da figüre birincil önem vermişti. Oysa Kandinsky bir kez daha figürü ikincil bir konuma indirgemiş, hatta bir adım ileriye giderek, resimde geleneksel anlamdaki figürü yok saymıştır. Bu anlayışla Kandinsky'nin resminde kompozisyonun salt soyut biçimlerin kendi aralarındaki ilişkilerine, yani sanat eleman ve ilkelerine göre düzenlendiğine tanık oluyoruz (Görsel 25). Resim sanatındaki bu durum Kandinsky'nin çağdaşı Piet Mondrian tarafından da sürdürülmüştür (Görsel 26).



Görsel 26. Piet Modrian, 1920, Kırmızı, siyah, mavi, sarı ve griyle düzenleme / Composition with red, black, blue, yellow, and gray

Kandinsky ve Mondrian bize resimde konu, figür ve kompozisyon kadar biçim ve rengin de önemini hatırlatarak, Empresyonistlerin renge yaklaşımını (özellikle Kandinsky) oldukça genişlettiğini söyleyebiliriz. Bu durum Sürrealistlerle birlikte biraz değişim gösterse de resim sanatında figür ve kompozisyonun, biçim ve renk ile birlikte düşünülmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Bu duruma tepki olarak, yeniden figür ve kompozisyonda arayışlar başlamışsa da Sürrealistler bu arayışı, ancak 'bilinçaltından sahneler' şeklinde öngörerek ileriye götürebilmişlerdir.

'Gerçekten çok gerçekçi bir şey yapmak' isteyen Sürrealistlerin bu isteği, Salvador Dali'nin resimlerinde olduğu gibi (Görsel 27), düşlerdeki garip karmaşayı görselleştirerek (Gombrich, 2004, s. 593) bulmaya çalışmaları, resimde figür ve kompozisyon sorunsalına gerçek dünya düzleminde bulamadıkları çözümü, düşsel dünyada aramaya girişmelerini göstermesi bakımından kayda değerdir.



Görsel 27. Salvador Dali, 1938, Bir yüzün ve bir meyve kâsesinin kumsaldaki hayali / Apparition of face and fruit dish on a beach

Bundan dolayı Sürrealistler, resmin figür ve kompozisyon açısından önceden planlanmasına karşı çıktılar ve onun kendi kendini büyütmesini savundular (Gombrich, 2004, s. 592). Böylelikle resimde figürün gelişimi ve değişimi, kendi kendini var etme aşamasına evrilmiş oldu. Bu aşamada resim sanatı kendi tarihindeki ikinci büyük bunalımını yaşıyordu ki, bu bunalımın zeminini o çağda yapılan önemli bilimsel keşiflerin sonuçları oluşturuyordu. Her disiplinin kendini sorguladığı bu dönemde resim sanatının da üzerine düşen sorgulamayı yaptığı söylenebilir. Böylece Sürrealistlerle birlikte resimde figürün yeniden ön plana gelişi, insanın bilinçli halinden değil, bilinçaltından beslendiği için biraz garip, biraz düş olmakla birlikte bu durumun epeyce gerçek olduğunu söylemek zorundayız. Bu yolla Sürrealistlerin düşleri bir anlamda gerçek olmuştur diyebiliriz. Her ne kadar soyutcuların (Kandinsky ve Mondrian) biçime ve renge yönelmesiyle soyutlaşan figür, Sürrealistlerce düş yoluyla yeniden vücut bulmuş olsa da, Sürrealistlerce figürün bu yeniden biçimlendirilmesi durumu, biçimle birlikte resimdeki anlamı da kapsadığını söyleyebiliriz.

4. Sonuç

Rönesans'tan Sürrealizme resim sanatının tarihsel gelişimine baktığımızda, bir sanat eseri olarak resimde değişimin figür ve kompozisyon açısından biçim ve içerik bağlamında bütünleşik bir anlayışla izleyiciler için anlamlı hale gelme yolculuğunun devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu durumun nedenini, resim sanatçısının aktarmak istediği duygu ya da düşüncüyü, bir konu bağlamında figür ve kompozisyona vereceği rolde aramak gerekir. Tarihsel süreçte olaylar ve insanlar gibi sanatçıların da değişimi söz konusu olduğundan, resim sanatında figür ve kompozisyon bağlamındaki değişimin devamını bekleyebiliriz. Giotto'nun 1300'lü yıllardan itibaren resimde perspektif kısaltım tekniğini uygulamasıyla birlikte resim sanatında figür ögesinde başlattığı değişim bir çığ gibi büyüyerek, Rönesans dönemine başlangıç oluşturmuştur. Rönesans'ta resimde görülen değişim ihtiyacı o kadar büyüktü ki, ressamlar adeta birer bilim insanı gibi tabiatta var olan olay ya da objeleri dikkatli bir gözle gözlemlemeyerek, sonuçlarını tuvallerine aktarmaya başlamışlardı. Gombrich'in (2004, s. 235) belirttiği gibi bu durum, o çağda bilinen dünyanın bilim ve sanat bilgisine sahip olma ayrıcalığını, uzunca bir süre İtalyan Rönesans sanatçılarının mülkiyetinde kalmasına neden oldu. Böylece, İtalyan Rönesans Dönemi ressamlarının resim sanatına getirdiği yenilikler, figür ve kompozisyon bağlamında, bir kural olarak Batı resim sanatında varlığını yüzyıllar boyunca sürdürdü. Özellikle, Leonardo da Vinci'nin birçok deneme ve gözlemden sonra elde ettiği çığır açan buluşu olan 'sfumato' tekniği (1500'lü yıllar), resim sanatında figür olgusunu gerçekçi biçimde tuvale yansıtımda önemli bir aşama olarak resim sanatı tarihine geçti. Sfumato tekniği, resim yapma geleneğindeki hâkimiyetini uzunca bir süre, fotoğraf makinesinin icadı ve Empresyonizm akımının doğuşuna (1800'lü yıllar) kadar sürdürmüştür. Resimde kompozisyon ise, Rönesans'ın ilk on yıllarında görülen üçgen yapı içine yerleştirilen figürlerle sağlanan merkezi yapı ile kuruluyordu. İtalyan ressam Tiziano'nun (1485-1576) kompozisyonda yapıyı değiştirme adına denemelere giriştiğinde (Görsel 9) takvimler 1519 yılını gösteriyordu. Tiziano'nun kompozisyonda denemelere girişmesinden 15 yıl sonra bu kez Parmigianino resimde figürün yapısı üzerine bazı denemelere girişti (Görsel 10). Parmigianino resimde figürün uzuvlarında gerçek dünya ile çelişecek biçimde bir sunumla değişime imza attı. Bu dönemi izleyen yıllarda, Avrupa'nın Kuzeyinden gelen değişim rüzgârı resimde figürü başat bir konumdan sıradan bir role indirgedi, aynı Bruegel'in Köy düğünü (1567) adlı eserinde (Görsel 11) olduğu gibi. 1608 yılında bu kez El Greco resimde figür ögesinde değişimin öncüsü olmuştur (Görsel 12). XVII. Yüzyılda ise, Caravaggio kompozisyon bağlamında resimde değişime öncülük ederek eserlerinde açık kompozisyon denemelerine girişmişti (Görsel 13). Resim sanatında figür ve kompozisyon açısından bu gelişmeler olurken, XVII. yüzyıl ressamları resimde konuyu ikinci planda düşünüp, sıradan insanları resmederek, figürü ön plana çıkardılar. Kuzey Avrupalı Ressam Jan Vermeer'in bu bağlamda resimde figürü halka indirdiği söyleyebiliriz (Görsel 14). Bu durum Avrupa'da o zamanlar yeni gelişen akıl çağı ve Hümanizmin etkisinden bağımsız düşünemeyeceğimiz, devrim niteliğinde bir gelişmeydi. Bu nedenle, tarihsel süreçte

ressamın yaşadığı çağa tanıklığı, tuvalinin içine nüfuz ederek, resimde figür ve kompozisyon bağlamında önemli değişikliklere öncülük ettiğini söyleyebiliriz. Bu tarihsel süreç, arkeolojik kazılarda gün ışığına çıkarılan, antik çağ sanat eserlerine duyulan hayranlıkla harmanlanarak belli bir senteze uğramıştır (Neoklasizm). Bu aşamadan sonra, 1800'lü yılların ortalarında, "kendi gözleriyle gördüğü" şeyi çizmek olgusu, hiç eskimeyecek bir biçimde resim sanatının gündemine oturmuş, 20. Yüzyılın başlarına kadar etkisini sürdürmüştür.

Figürün resimdeki rolünün belirsizleştiği, ancak yok olmadığı bu süreçte, resim sanatının en güzel örneklerden birini, John Constable'ın 1821 yılında yaptığı "Saman arabası" adlı eserinde görüyoruz (Görsel 17). Bu anlayış, Edouard Manet (1832-1883) ve arkadaşlarıncı (Empresyonistler), resimde doğa odaklı bir yapıya yönelmiştir. Empresyonistler doğadaki renklerin zenginliğini tuvallerine yansıtmaları sonucunda, resim sanatında yeni bir anlayışla birlikte yeni bir tekniğe de öncülük etmişlerdir. Empresyonist teknik olarak adlandırılan bu yenilik sayesinde empresyonist ressamlar, resimdeki figür ve kompozisyonu, Leonardo da Vinci'nin sfumato tekniğine gerek duymadan betimleyebilme başarısını gösterebildiler. Böylece bu ressamlar, Rönesans'tan bu yana ilk kez, resimde betimlenen figürü tuvallerine aktarmada hiç olmadığı kadar özgür ve gelenekten uzak bir görüntü sergileyebildiler. İşte bu durum, 1800'lü yılları resim sanatında modern dönemin başlangıç yılları olarak kayda geçti.

Resim sanatında yaşanan bu değişimler ilgili çağdan tamamen bağımsız değildir. Bu bağlamda, 1800'lü yıllarda modern resmin başlangıcı olarak tanımlamamızda fotoğraf makinesinin keşfinin de dolaylı bir etkisinin olduğunu söyleyebiliriz. Bu etkiyle, Empresyonist ve Ekspresyonist ressamlar aynı bir fotoğraf meraklısının gezip dolaşırken beğendiği yerlerin fotoğrafını çekmesine benzer biçimde resimde figür ve kompozisyona bağlı kalmadan modern resimler yaptılar. XIX. yüzyılın başlarında Pablo Picasso bu modern bağlamda, yaptığı resimlerde kompozisyondan çok figüre ağırlık vererek ilerlemeye çalıştı (Görsel 23). Bu dönem resmi, Rönesans'tan bu yana betimlenen figür açısından, Picasso ve Munch gibi modern ressamların eserlerinde biçim olarak epeyce değişmiş oldu. Figürdeki bu çarpıcı değişime tanık olmak için Rönesans döneminin en önemli eserlerinden olan Leonardo da Vinci'nin (1503) Mona Lisa adlı tablosu ile Edward Munch'un Çığlık (1895) adlı eserini yan yana getirmek yeterli olacaktır (Görsel 28).



Görsel 28. Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa (1503) tablosu ve Edward Munch'un Çığlık (1895) adlı eserinin figür odaklı ayrıntıları

Görsel 28'de görüldüğü gibi resimde figürün biçim olarak değişimi, Edward Munch'tan sonraki süreçte Vassily Kandinsky ile kompozisyon yönünde ilerlemiştir (bkz: Görsel 25). Böylece modernizmin resim sanatında başlattığı değişim, resamların zaman zaman figür ya da kompozisyon ögesini öne çıkartarak sürdürdüğü bir hal almıştır. Modern ressamların bu arayışları, Sürrealistlerin her iki ögenin de aynı tuvalde değişik sunumuyla sürdürülerek bir senteze varılmaya çalışılmıştır. Bu sentezde Sürrealistler resimdeki figür ve kompozisyon sorunsalına, gerçek dünyadan değil de bilinçaltı dünyasından (rüyalardan esinlenme) bir çözüm bulmaya çalıştılar.

Resim sanatında halen içinde bulunduğumuz evrenin modern dönemin teknolojik gelişmelerle karma olduğu ileri bir aşaması olduğunu söyleyebiliriz. Bu evrede resim sanatı, fotoğraf makinesinden daha güçlü rakiplerle karşı karşıya olduğu bir var olma mücadelesi vermektedir. Bu evrede resim, kendi zaviyesinden hızlı teknolojik gelişmeler karşısında işe yarar çözümler üretmek zorundadır. Rönesans döneminden modern evreye en önemli tarihsel değişiklik de bu noktada ortaya çıkmaktadır: Rönesans'ta ressamlar yenilik peşinde koşarken, bilinen dünyadaki bilim ve teknolojiyi de peşlerinden sürüklemişlerdi. Oysa şu anki modern evrede ressamlar bilim ve teknolojinin peşinden gitmek, hatta koşmak zorundadırlar. Sonuç olarak, bir resim ister figür ister kompozisyon açısından ele alınsın, onun izleyiciyle bir konu bağlamında nasıl iletişime (görüntü ve anlam) geçtiği sorunsalı, geçmişte olduğu gibi gelecekte de yanıtının aranacağı zorlu bir alan olacağı açıktır.

Kaynakça

- Akademi Portal. (2016). Erişim adresi: <https://www.akademiportal.com/italyan-ressam-giotto-kimdir-italyan-ressam-giottonun-hayati/>
- Baroque art and architecture. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.britannica.com/art/Baroque-art-and-architecture>
- Butler, D. L. & Kline, M. A. (1998). Good versus creative solutions: A comparison of brainstorming, hierarchical, and perspective-changing heuristics. *Creativity research journal*, 11 (4), 325-331. Erişim adresi: http://dx.doi.org/10.1207/s15326934crj1104_6
- Csikszentmihalyi, M. (2013). *Creativity*. Broadway, NY: Harper Perennial Modern Classics.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnferno. (2015, 23 Mart). Yorum: Filippo Brunelleschi. [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.florenceinferno.com/filippo-brunelleschi/>
- Labno, J. (2008). *Rönesans*. (E. Dastarlı, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Newall, D. (2008). *Empresyonistler-ayrıntıda sanat*. (E. Dastarlı, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ormond, B. (2011). Transformative shifts in art history teaching: the impact of standards-based assessment, *The Curriculum Journal*, 22(4), 567-590, Erişim adresi: <https://doi.org/10.1080/09585176.2011.627225>
- Özbaşaran Dede, N. (2016, 12 Nisan). Picasso'nun "yeni bir şey öğrenmemişiz" dediği, 17 bin yıl öncesi mağaranın birebir kopyası [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.herkesebilimteknoloji.com/haberler/toplum/picassonun-yeni-bir-sey-ogrenmemisiz-dedigi-17-bin-yil-oncesi-magaranin-birebir-kopyasi>
- Rococo Art Style. (t.y). Erişim adresi: <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/rococo.htm>
- Sunal, B. (2016, 24 Aralık). Barok sanatı nedir? [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.makaleler.com/barok-sanati-nedir>
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar*. Ankara: Detay & Sistem ofset.
- Varlık Şentürk, L. (2012) *Analitik resim çözümlenmeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Bondone, G. (Sanatçı). (1305) İnanç / Faith [Fresk]. Kaynak: Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (s. 201).

- Görsel 2. Martini, S. & Memmi, L. (Sanatçı). (1333). Meryem'e Müjde / The Annunciation [Pano]. Kaynak: Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (s. 213).
- Görsel 3. Masaccio. (Sanatçı). (1425-28). Kutsal Üçlü / Holy Trinity [Fresko]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 4. Uccello, P. (Sanatçı). (1432). San Romano Savaşı / Battle of *San Romano* [Pano]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 5. Francesca, P. D. (Sanatçı). (1460). İsa'nın Dirilişi / The Resurrection [Fresk]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 6. Pollaiuolo, A. (Sanatçı). (1475), Aziz Sebastianus'un Şehit Edilişi / Martyrdom of Saint Sebastian [Pano]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 7. Vinci, L. (Sanatçı). (1503), Mona Lisa / Mona Lisa [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 8. Vecellio, T. (Sanatçı). (1516-18), Meryem'in Göğe Yükselişi / Pala Dell Assunta [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 9. Vecellio, T. (Sanatçı). (1519-26), Azizlerle Meryem (*Pesaro Madonnası*) / Pala Pesaro [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 10. Parmigianino, F. (Sanatçı). (1534-40), Uzun boyunlu Meryem / Madonna with long neck [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 11. Bruegel, P. (Sanatçı). (1567), Köy düğünü / Peasant Wedding [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 12. El Greco. (Sanatçı). (1608-14), *Beşinci Mührün Açılışı* / The Opening of the Fifth Seal (The Vision of St John) [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 13. Caravaggio, M. M. (Sanatçı). (1602-1603), İsa'nın Mezara İndirilişi / The Entombment of Christ [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 14. Vermeer, J. (Sanatçı). (1658), Süt Döken kadın / The Milkmaid [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 15. Watteau, J. A. (Sanatçı). (1716-19), Açık havada eğlence / Merry company in the open air [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 16. Mengs, A. R. (Sanatçı). (1763), Kutsal Aile / The Holy Family with the Infant St John the Baptist [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 17. Constable, J. (Sanatçı). (1821), Saman arabası / The Hay Wain [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 18. Courbet, G. (Sanatçı). (1854), Günaydın Bay Courbet / Bonjour Monsieur Courbet [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 19. Millet, J. F. (Sanatçı). (1857), Başak Toplayan Kadınlar / The Gleaners [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 20. Monet, C. (Sanatçı). (1874), İzlenim / Impression Sunrise [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>

- Görsel 21. Cezanne, P. (Sanatçı). (1885), Sainte-Victoire dağının Bellevue'den görünüşü / Montagne Sainte-Victoire [Yağlı boya]. Kaynak: Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (s. 540).
- Görsel 22. Van Gogh, V. (Sanatçı). (1889), Sanatçının Arles'deki odası / The Bedroom [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Görsel 23. Picasso, P. (Sanatçı). (1912), Keman ve üzümler / Violin and Grapes [Yağlı boya]. Kaynak: Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (s. 575).
- Görsel 24. Munch, E. (Sanatçı). (1895), Çığlık / Skrik [Taş baskı]. Kaynak: Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (s. 565).
- Görsel 25. Kandinsky, V. (Sanatçı). (1910-11), Kazaklar / Cossacks [Yağlı boya]. Kaynak: Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (s. 570).
- Görsel 26. Modrian, P. (Sanatçı). (1920), Kırmızı, siyah, mavi, sarı ve griyle düzenleme / Composition with red, black, blue, yellow, and gray [Yağlı boya]. Kaynak: Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (s. 583).
- Görsel 27. Dali, S. (Sanatçı). (1938), Bir yüzün ve bir meyve kâsesinin kumsaldaki hayali / Apparition of face and fruit dish on a beach [Yağlı boya]. Kaynak: Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (s. 593).
- Görsel 28. Vinci, L. (Sanatçı). (1503), Mona Lisa / Mona Lisa [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html> & Munch, E. (Sanatçı). (1895), Çığlık / Skrik [Taş baskı]. Kaynak: Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (s. 565).

Çocuk Kitapları İçin Karakter Tasarımından Kitap Tasarımına Deneysel Bir İllüstrasyon Uygulaması

An Experimental Illustration Practice for Children's Books from Character Design to Book Design

Cem Kara

Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Grafik Anasanat Dalı, cmkr78@gmail.com

Öz

Çocuk kitaplarının hayal gücünü geliştirme etkisi belirgin bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle çocuk kitaplarını görselleştiren yaratıcı kişiden, önce çocuğun ilgi dünyasını yakalaması, sonra da kendine özgü anlatım dilini kullanarak yeni dünyalar tasarlaması beklenir. Böylelikle çocuğun ufkunun genişletilmesine önemli bir katkı sağlamış olacaktır. Çocuk, yetişkinlerin tersine çeşitli algı sınırları içinde henüz hapsolmuş değildir. Bu temiz bakış açısı resimleyen için sınırsız ve özgür bir yaratım alanını doğurur. Sanat ve tasarım alanında bu özgürlüğü kullanan yaratıcı kişiden sıradanlığın ötesinde özgün bir kişilik göstermesi aslında çok olağandır. Ancak yeni ya da farklı bir bakış açısı getirmek, resimleyenin denemeci tavrı ile oluşacaktır. Bir metinden yola çıkarak yeni bir dünya oluşturmak için öncelikle karakterleri tasarlamak, pratik bir yol olarak düşünülebilir. Karakterin biçim, renk, hareket ve mimik gibi unsurlarıyla ortaya çıkmış görsel kimlik, daha sonra elbette ki o karaktere ait çevrenin uyarlanmasıyla devam edecektir. Bir başka deyişle karakterle uyum içinde tasarlanacak bir çevre kurgusu kitabın özgün görsel kimliği olacaktır. Çocuk kitapları resimlemesi alanında bu özgün bir kimlik oluşturma, deneysel olma ve başlangıç noktası olarak karakterlerin tasarlanması üzerine Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Çocuk Kitapları Resimlemesi dersinde uygulanan örnek çalışma bu makalenin kapsamını oluşturmaktadır. Uygulanan proje iki temel aşamayı içerir. İlk aşama bir hayvan için üç boyutlu bir model oluşturulmasıdır. İkinci aşama üç boyutlu hayvan modeli baz alınıp resimlenmesinin oluşturulması ve özgün bir çocuk kitabının tasarlanma aşamasıdır.

Anahtar kelimeler: İllüstrasyon, Karakter Tasarımı, Çocuk Kitabı Tasarımı, Deneysel Tasarım, Özgünlük

Abstract

The effect of children's books on the development of imagination is a prominent feature. For this reason, the creative person visualizing the children's books is expected to first catch the world of interest of child and then design new worlds by using his own unique language of expression. Thus, he or she will make a significant contribution to the expansion of the child's horizon. Unlike adults, the child is not yet trapped in the limits of various perception. This clean point of view gives rise to an unlimited and free creation space for illustrator. In the field of art and design, it is very common for the creative person who uses this freedom to show a unique personality beyond ordinary. However, bringing a new or different perspective will be created by the experimental attitude of the illustrator. In order to create a new world from a text, firstly designing characters can be considered a practical way. The visual identity that emerged with elements such as form, color, movement and gesture of a character will then continue with the adaptation of the environment of that character. In

other words, an environmental construct designed in harmony with the character will be the original visual identity of the book. This is the case study of Marmara University Fine Arts Faculty Graphic Department Children's Books Illustrations course on this creating an original identity in the field of children's book illustrations, to be experimental and to design characters as a starting point. The applied project includes two basic stages: The first stage is the creation of a three-dimensional model for an animal. The second stage is to do illustration based on the creation of a three-dimensional animal model and designing an original children's book.

Keywords: Illustration, Character Design, Children's Book Design, Experimental Design, Originality

1. Giriş

Çocuk bakış açısı henüz biçimlenmemiş, temiz bir algıya sahiptir. Çeşitli deneyim ve yönlendirmelerle çevredeki nesnelere, olayları ve kavramları anlamlandırılma çabası gösterir. Bu yalın bakış açısı ilk zamanlar kendine özgü ifadeler ortaya koyarken, giderek genel anlayışın hakimiyetine girer. Nesnelere kendince isimler verme, oyunu kendi kurallarıyla oynamada olduğu gibi çevresini kendi çizgileriyle de anlatma bu duruma örnek davranışlar arasındadır. Elbette ki çocuğun gelişim evrelerinde temel edinimlerin kazanılarak büyüme doğal bir süreçtir. Ancak çocuğun çevresi ile olan ilişkisinde ve kavramları yorumlamasında yapılacak her türlü eğitsel amaçlı müdahalenin hassas bir dengede olması gerekmektedir. Resimleriyle kendi dünyasını ifade etmekte olan çocuğa herhangi bir yönlendirme yapılması, bu etkinliğin nasıl bir gelişim göstereceğini doğrudan etkileyeceği gibi, yaratıcı bakış açısının oluşumunu da dolaylı yoldan etkileyecektir. Örnek verilecek olunursa; okul öncesi dönem çocuğu gerçekçi bakış açısının çok daha gerisinde görel olarak hatalı çizimler gerçekleştirebilir. Yapılması gereken kendince anlatımları ortaya koyan çocuğun destek görmesidir. Bu şekilde kazanılan özgüven ile ilerleyen dönemde daha başarılı adımlar atılacaktır.

Gelişim evresinde edindiği bilgilerle kendi çözümlerini ortaya koyan bireyin her şeyden önce yaratıcı bir kimlik olarak yetiştirilmesi gerekmektedir. Bu konuda çocuk ve sanat arasındaki ilişki, problem ve çözüm arasındaki ilişkisi için etkili bir yöntem olarak gösterilebilir. Resim, çocuğun çevresini tanımlarken kullandığı işlevsel bir araç olduğu gibi, aslında bizzat kendisinin de kullandığı bireysel bir dildir. Gelişim ve yaratıcılık ilişkisini bir araya getirebilen bir uygulama alanıdır. Resim ve çocuk arasındaki ilişkisi basit ifade ile fiziki dünyanın kavranmasıyla ilişkilendirilebileceği gibi pek tabii ki yaratıcılık, dolayısıyla düşünmeye dair gelişimle de ilişkilendirilebilir. Çocuk ve gençlik psikolojisi uzmanı Yavuzer, resim ve gelişim konusundaki düşüncelerini şu sözlerle özetlemektedir;

Yapılan resim üzerinde yetişkinden gelebilecek bir uyarı ya da olumsuz eleştiri çocuğun eylemi sona erdirmesi için yeterli neden olabilir. Çünkü resim etkinliği başarılı olmuş eylemler yönünden gelişme eğilimindedir. Modern pedagoji açısından en iyi yazan çocuk; çok sayıda sözcüğü doğru yazan, cümleleri gramer kurallarına göre kuran değil, sözcükleri kişisel cümlelerde yaşatanlardır. Bu cümleler çocuğun düşünce ve yaşamını ifade ederler. Resim konusunda da en gelişmiş çocuk da okul isteğine ve perspektif kurallarına uyan değil, resimdeki kişi ve objelere yaşam veren çocuktur. İşte biz bu eylemi desteklemeliyiz, yardım etmeliyiz, değer vermeliyiz ki çocuk başarı ve güvence elde etsin (Yavuzer, 2018, s. 84).

Çocuk resmi kısıtlamalara bağlı değildir, çoğunlukla orantısızdır. Ancak gelişim evreleri içinde zamanla daha doğru oran-orantı, büyüklük ve ön-arka ilişkisi kurulmaktadır. Gerçekçi görünümün temel unsurlarından biri olan perspektif onların resminde aranmaz. Cesaretle uygulanmış çizimler,

şekiller ve renkler bulunmaktadır. İçerikte de birçok kişisel veriler kendini gösterir. Stilizasyon ve deformasyon en çok izlenen görsel anlatım yöntemlerindedir.

Çocuk resmi öz bakımdan realist olsa bile, çizgilerinde realizme zıt iki eğilim görülür. Bunlar; şematizm ve idealizmdir. Şematizm, objenin nitelik ve nicelik detaylarını koruyarak basite indirgeyen bir çizim şeklidir. Birçok çocuk, resimlerini bu şekilde oluşturur. İdealizm ise objenin dış karakterlerini zenginleştirmeye dayanır. Yansıtılan nesnenin, olağanüstü çizgiler katılarak ya da dekoratif renklendirme uygulanarak görünümü değiştirilir, çocukça deyimle güzelleştirilir (Yavuzer, 2018, s. 73).

Öztop da çocuk resminin görsel dilini şu şekilde açıklamaktadır; “Henüz bakir, çıplak olan çocuk gördüğünü ‘anormal’ olarak görür. Bu gerçek üstüdür, bir çeşit Sürrealizm’e yaklaşır. Çocuk resimlerinin ilginçliği, beklemedik biçim ve renklere bürünüşü bu özelliğin ürünüdür. Nesnelere, uzaklık ve yakınlıklar çocuğun gözünde normal dışıdır” (Öztop, 1985, s. 17).

Çocuğun şekilleri ve renkleri bu derece kuralsız bir biçimde, içinden geldiği gibi, doğal sezgilerle kullanması aynı zamanda yaratıcı kimselerin de dikkati çeken bir unsurdur. Plastik araçları kullanan sanatçılar için bu özgür yapı doğaya alternatif bir denge oluşturmada öykünülen bir alana dönüşebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında çocuk resminin dili ile sanatçı dilinin yakın derecede kesiştiği, hatta iç içe geçtiği alan olarak resimli çocuk kitapları gösterilebilir. Resimli çocuk kitapları, çocuksu algının izleri ile yaratıcı görüşünün harmanlandığı bir dünyadır. Resimleyen, çocuk resminin dilini kullanarak hem çocuğa yakın bir yol izleyebilir hem de bu yöntemle önünde sınırları sonuna kadar zorlanabileceği bir alan yer alabilir. Çocuk resmindeki bu özgürce kullanım anlayışı, çocuk diline uygunluk olduğu gibi çevrenin özgürce anlatımı yaratıcılığı geliştirmek için bilinçli bir resimleme diline de dönüştürülebilir. Sever, çocuk kitaplardaki sanatsal yaklaşımın önemini ve çocuk diline uygunluğu şu sözlerle anlatmaktadır;

Çocuk resimlerde hem kendi gerçekliğiyle buluşabilmeli hem de çizginin ve rengin yarattığı güzelliklerle mutlu olmalıdır. Çocuğun beğenisini sanatsal bir dille okşayan, onun sürekli yeni şeyler öğrenme, tanıma gereksinimlerine yanıt veren resimlerin, çocukların duyu ve düşünce eğitimine de önemli katkılar sağlayacağı söylenebilir. Özellikle, sanatsal biçimle oluşturulmuş bir resmi, çocuk kendi imgelemlerinde tamamlama çabaları, bilişsel ve duyuşsal içerikli birçok davranışın edinilmesi sürecini başlatır (Sever, 2018, s. 173).

Çocuk kitapları bilişsel, duygusal ve hatta sosyal gelişim yönünden çeşitli kazanımlar sağlamak için etkili bir araç olarak kullanılır. Yaş gruplarına göre resimleme ve metinler arasındaki ilişki, metinlerin giderek daha fazla kullanıldığı bir süreci izlemektedir. Metinler kelimelerden cümlelere, cümlelerden paragraflara doğru gelişirken, resimlemeler de yine yaş gruplarına göre basit formlardan detaylı çalışmalara doğru biçimsel bir gelişim gösterirler. Özellikle okul öncesi dönemdeki kitaplarda resimlemeler içeriğin büyük bir kısmını oluşturur. Bu dönemde yaratıcı bakış açısı ve duyarlılığı oluşturacak olan resimlemeler çocuğun aynı zamanda çevresini anlamlandırma sürecinde yoğun olarak kullandığı araçlardır. Bu nedenle gelişimsel açıdan görsel içeriğin kapsamı, nasıl oluşturulduğu, yenilikçi bir söyleme sahip olup olmadığı hassas bir şekilde ele alınmalıdır. Bu noktada Tuğrul ve Feyman, kitaplardaki görsel içeriğin önemi ve niteliği üzerine şu tespitleri yapmaktadır;

Okul öncesi çocuğu henüz okuma yazma bilmediği için kitaptaki resimlerin çocuğun zihninde anlam yaratabilecek kadar somut ancak hayallerini besleyecek kadar kışkırtıcı ve heyecan verici olması gerekir. Resimli öykü kitapları taşıdıkları görsel özellikler nedeniyle çocukların duygularını, düşüncelerini ve algılarını harekete geçirirler. Bu bir anlamda resimlerin çocukla konuşması demektir (Tuğrul ve Feyman, 2006, s. 388).

Çocuk kitaplarında resimlerle öncelikle çocuğun dikkati çekilmelidir. Sonrasında çocuğun yeni sorular ve yeni cevaplarla karşılaşması sağlanmalıdır. Yaratıcı içerik ile düşünme pratiğini kuvvetlendirmek için sanatsal anlayış ile üretilmiş çalışmalara yaklaşmak gerekir. Bu konuda Aşılıoğlu'nun Özer'den yaptığı bir alıntıya yer verilebilir;

Yakın bir zamana kadar çocuk kitaplarında resimlerin temel işlevinin, sadece bakma edinimi sonrasında görünen anlamın kavranması olduğu kabul edilmekteydi. Günümüzde ise resmin artık görünenden başka bir şey, anlamsal bir bütün olduğunu anlayışı yaygındır. Bu anlayışa göre, ne sadece eserin dış güzelliği ne de sadece öz güzelliği tek başına yeterli olmayacaktır. Bu nedenle çocuk kitabı resimleyen sanatçı, resimlerini anlam ve iletileri ile sanatsal bir kaygı bütünü olarak yaratmalıdır (Aşılıoğlu, 2011, s. 69).

Sanatsal kaygının temelinde her şeyden önce özgünlük ilkesi yatmaktadır. Diğer bir deyiş ile sanatsal duyarlılık ya da kaygılarla ele alınan konularda kişisel yaklaşımların izleri görülmektedir. Amaç; özgün çözümler ortaya koymak için, tekrar etmenin ötesinde kişisel yaklaşımları kullanmaktır. Çocuk kitapları alanında da resimleyen kişisel bir dil göstermesi özgün üretimleri çoğaltmakta ve dolayısıyla bu yaratıcı içerik ile çocuğun düşünmeye yönelik yönünü beslemektedir. “Resimlemeyi yapan çizer, metinden yola çıkarak tasarladığı sahnenin görüntü yönetmenidir. Tipleri belirler, mekanı oluşturur, bakış açısını kararlaştırır. Bütün bu elemanları uygun, armonik bir bütünlük içinde bir araya getirmesindeki kendine haslıktır resmi tek ve kalıcı yapan” (Kaya, 2006, s. 421). Kendisi de çocuk kitapları illüstratörü olan Kaya, çocuk kitabında kişisel yaklaşımın tanımını bu şekilde yaparken, Şahin'de düşünme eylemi ve resimleme ilişkisi üzerine şu tespitleri yapmaktadır;

Çocuğa kitabın daha en başında duyma ve düşünme sorumluluğu yükleyen sanatçı, onu kendi özgün dünyasına çeker ve düş gücünün sınırlarını zorlar. Her sayfasında “Acaba ne olacak?” sorusuyla sürekli görsel bir uyarın olarak işe koşulan resimler, çocuğun düşünmesine, sorgulamasına, akıl yürütmesine ve çıkarımlarda bulunmasına yardımcı olur. Renk ve çizginin ardına saklanmış doğa sevgisi, insan sevgisi, yaşama sevgisi gibi insana özgü durumlar, çocuğu düş kurmanın yanı sıra düşünsel bir çaba içine sürükler (Şahin, 2013, s. 1315).

Görüldüğü üzere nitelikli çocuk kitaplarının gelişim üzerindeki etkisi son derece önemlidir. Bu alan, günümüzde, beklentiler, teknoloji kullanımında yaygınlaşma ve sanatçıların ilgisi ile başlı başına büyük bir sektör haline dönüşmüştür. Sektörün genişlemesi, sıradanlığı ya da benzer üretimler tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Ancak söylendiği gibi illüstratör için çocuk kitapları, diğer resimleme alanları içinde belki de en özgür alandır. İllüstratör, çocuk kitaplarında içeriği de dikkate alarak deneyselliğin sınırlarını zorlayarak yaratıcı ve dolayısıyla özgün çalışmalar ortaya koyabilir. Deneysel çalışmalar hem özgün bir dil oluşturulmasında hem de yeni örneklerle alanın geliştirilmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan, deneysellik adına birçok farklı yaklaşım sergilenebilir. Uygulama tekniklerinin sınırları zorlanabileceği gibi, yeni renk ilişkileriyle sıradanlıklar bozulabilir ya da kompozisyon adına alışılmışın dışında denemeler yapılabilir. Peki, başlı başına karakter tasarımında yapılacak biçimsel denemeler, yeni bir anlatım dilinin ortaya çıkmasını sağlayabilir mi? Diğer bir deyiş ile kitabın görsel dilini etkileyecek olan karakter tasarımında deneysel bir yaklaşım sergilenebilir mi? Karakter tasarımından yola çıkılarak özgün çocuk kitapları üretilir mi?

2. Yöntem

Bu çalışma, çocuk kitapları resimlemesine ilgi duyan öğrencilerin, deneyselliği kullanarak yaratıcı, dolayısıyla özgün üretimler ortaya koyması için gerçekleştirilmiştir. Öğrencilerin, ürettikleri eserler ile kişisel anlatım dillerinin gelişiminde yeni sorular keşfetmesi ve bu sorular ile gelişimin ivmelendirilmesi hedeflenmiştir. Bu amaç ve hedeflerle gerçekleştiren çalışma bir eylem

araştırmasıdır. Akademik araştırma yöntemlerinden biri olan eylem araştırması özetle halihazırdaki uygulamaların verimini arttırmak ve ilerleme kat etmek amacıyla gerçekleştirilir. Aksoy bu konuda O'Brien'dan yaptığı bir alıntıda yöntemin tanımını “bir grup insanın bir problemi tanımlaması, problemi çözmek için bir şeyler yapması, çabalarının ne kadar başarılı olduğunu görmesi, eğer sonuçtan tatmin olmazlarsa yeniden denemesi kısaca, yaparak ve yaşayarak öğrenmesidir” (aktaran Aksoy, 2014, s. 477) şeklinde aktarmaktadır. Bu tanımla ilişkilendirdiğimizde, “deneyimleyerek öğrenme” amacıyla gerçekleştirilen ve resimlemeye yönelik olan bu çalışma 2016-2017 Eğitim Öğretim Yılı'nda Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Çocuk Kitapları İllüstrasyonu dersi kapsamında uygulanmıştır. Çalışma grubu dersi alan üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencileri arasından oluşmaktadır. Makalede çalışmaya dair detaylara geçmeden önce çocuk kitapları alanında geleneksel yöntemlerin dışında (veya kombine ederek) malzeme odaklı çalışan illüstratörlere ait örnek uygulamalar / görsel anlatım dilleri incelenmektedir. Bu incelemedeki amaç deneysellik ile ilgili bakış açısının örneklerle pekiştirilmesidir. Araştırmanın uygulama bölümünde ise iki temel aşamanın olması ön görülmüştür. Çalışmaya bir hayvan karakterinin tasarlanması ile başlanmış, bu kapsamda “hazır malzeme ile üretim” uygulama yöntemi olarak seçilmiştir. Her malzemenin kendi kullanım olanakları düşünülmüş ve ortaya çıkacak tesadüflüklerin özgünlük için temel oluşturması hedeflenmiştir. Elde edilen sonuçlar ilerleyen süreçte kontrollü bir resimleme diline çevrilmesi sağlanmış, projenin tamamında karakter tasarımından çocuk kitabı tasarımına doğru bir süreç izlenmiştir. Çalışmada hazır metinler yerine öğrencilerin kendi hikayelerini yazması istenmiş, metinlerin işlevi, resimlemelerin metinleri nasıl ve hangi açılardan tamamladıklarının gözlemlenebilir olmasıyla sınırlı tutulmuştur. Sonuçlar daha önceki yıllarda aynı dersi alan farklı öğrencilerin çalışmaları ile karşılaştırılmıştır. Elbette ki çalışmanın sonuçları bir sonraki uygulama için veri oluşturmuş ve gelişime yönelik yeni bir çalışmanın yapılması planlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorumlar

3.1. Çocuk Kitapları İllüstrasyonu ve Deneysellik

Çocuk kitapları sektörü büyüdükçe özellikle resimleyenler arasında da rekabet artmaktadır. Bununla birlikte, sektör, yenilikçi yönü ile belirgin bir akım yaratabilmiş ya da başarısı kanıtlanmış çalışmaların tekrarını isteyebilmektedir. Bu durum tüketimi hızlandırdığı gibi sıradanlaşmayı da beraberinde getiren bir anlayıştır. Yaratıcı kişiler aksine şartlanmalardan uzak durup özgün bir kimlik oluşturarak sektör içinde kalıcı olabilmektedirler. Alanın yeni açılımlar yaparak büyümesi ve çocuğun zihinsel aktivitesinin çeşitlenebilmesi adına farklı görselleştirme anlayışlarının destek görmesi önemlidir.

Resimleyene ait özgün kimlik ancak yoğun bir çalışma ve dolayısıyla deneme süreci sonucunda gerçekleşebilir. “Yaratıcı kişiler algıları açık ve çevrelerine karşı dikkatli olurlarken, deneyimlerinin ve sezgilerinin yardımıyla hızlı dışavurumlar gerçekleştirirler. Yaratımlarında tesadüf olanı avantaja çevirebilirler. Özgünlüğü ‘değişmez’ olarak ele alırlar” (Kara, 2017, s. 192). Özgün bir kimliğin elbette ki etkileşimden uzak, her yönü ile farklı biçimde ortaya konması beklenemez. Yaratıcılıkta etkilenme ile kişisel tercihlerin cesaretli bir şekilde harmanlanması öne çıkmaktadır. Uygulama yaparken çalışmayı başkalaştıracak olan çeşitli etkenleri sürece dahil etmek, denemek yeni sonuçları doğuracaktır. Teknolojik gelişmelerin, dönemsel eğilimlerin takip edilmesi, fikir paylaşımlarında bulunulması, kritik alınması, düzenli çalışma için motivasyon yaratılması ve sabır gösterilmesi özgün dilin gelişimi için önemli süreçlerdir. Ancak bu noktada cesaretli olma ya da inisiyatif kullanabilme davranışları daha çok karşımıza çıkmaktadır. Denemeci olmanın önündeki en büyük engel hata yapma korkusudur. Uygulama üzerinde cesaretli davranma, aslında uygulamanın olanakları bağlamında bir takım tesadüflüklerin ortaya çıkmasına izin vermektir. Bir başka deyişle kendiliğinden beliren

tesadüfi sonuçları görüp, bilinçli bir anlatıma dönüştürebilmek uygulama üzerinde inisiyatif kullanmanın bir getirisidir.

Her çalışmayı bir süreç olarak görme, tesadüflükleri olumlu bir noktaya dönüştürebilmenin dışında renk, form, teknik ve kompozisyon bakımından da alışagelmış uygulamaların dışına çıkma isteği denemeci anlayışın uygulama aşamasındaki bir başka yönelimidir. Resimleyen renk kullanımını çocuğun ilgisini yakalayacak bir unsur olarak kullanmayı tercih ederken, farklı renk ilişkileri, yan yana gelme olasılığı düşük birliktelikler ile içeriğin sınırlarının genişletilebileceği veya farklı duygusal durumlar yaratılabileceği unutulmamalıdır. Biçimin ortaya konması ise başlı başına sadece kişisel tercihlerle gerçekleştirilebilecek, sınırları en az olan uygulama alanıdır. Diğer taraftan her illüstratörün sonuçlarından haz duyduğu bir uygulama yöntemi vardır. Bununla birlikte tekniğin kişisel uygulama biçimlerine adapte edilmesi ve farklı yöntemlerin kombine edilerek yeni görsel dünyalar yaratılması belki de denemeci anlayış bakımından günümüzde en çok tercih edilen yaklaşımlardır.

3.2. Çeşitli İllüstratörlerden Örnekler

Baskı resim teknikleri her ne kadar geleneksel yöntemler arasında görülse de, bu yöntemlerle elde edilen plastik yapı ve özellikle tekniğe has dokusal değerlerin çocuk kitaplarındaki kullanımı bugün dahi deneysel çalışmalara örnek gösterilebilir. Bununla birlikte baskı resim teknikleri ile dijital uygulamaların bir arada kullanımı ve baskı resim tekniklerinde elde edilen dokusal değerlerin dijital ortamdaki tekrarı da çağdaş uygulamalarda sıklıkla yer almaktadır.

Görsel 1’de Güney Kore kökenli ABD’li illüstratör JooHee Yoon’un, DH Lawrence, Lewis Carroll ve Hilaire Belloc gibi yazarlarca kaleme alınmış ve bir hayvan şiirleri koleksiyonu olan 'Beastly Verse' isimli kitap için cesurca resimlediği çalışmalardan biri yer almaktadır. Yoon, bir röportajında “bu çalışmasını şiirde de görülen ritim ve şakacılığı doğal olarak çizebilen çocuklarla paylaşmak istediğini” belirtmektedir (Yoon, 2015). Yoon’un çalışmasında geleneksel baskıresim teknikleri ile dijital uygulamaların bir harmanı yer almaktadır. Yoon kişisel anlatım dili olarak baskıresim tekniklerinin uygulama sınırları içinde ortaya çıkan görsel dili kullanmakta ve az, ancak güçlü renklerle etkili bir dünya oluşturabilmektedir. İki rengin birleşiminden çıkan üçüncü renk kullanımı, belirgin bir kişisel dili olarak dikkati çekmektedir.

Görsel 2’de İtalyan illüstratör, Chiara Carrer’in 2011 yılı Bologna Çocuk Kitapları Fuarı Ragazzi Ödülleri Yeni Ufuklar kategorisinde Özel Mansiyon alan “Un Dia” (Bir Gün) isimli kitapta yer alan bir çalışması görülmektedir. Carrer’in de aynı Yoon gibi uygulama biçimi geleneksel bir yöntem olan ve modernist yaklaşımın kuvvetli dili olarak bilinen “kolaj”ı seçtiği görülmektedir. Kolaj yöntemi de günümüzde hem geleneksel anlamdaki kullanımı hem de dijital ortamdaki uyarlamaları ile çağdaş bir yöntem olarak kullanılmaya devam edilmektedir. Günümüzde üretilen resimlemeler incelendiğinde de kolaj tekniğinin aynı zamanda deneysel anlayışın sergilenebileceği en uygun yöntemlerden biri olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Carrer, “zaman içinde ürettiği veya biriktirdiği kâğıt parçaları, kartlar, semboller ve benzeri hazır malzemeleri çalışmasının ihtiyacına göre uyarlayarak” yaratıcı karakter tasarımlarıyla başarılı bir şekilde birleştirdiği anlaşılmaktadır (Carrer, 2016).



Görsel 1. "Beastly Verse" kitabından bir resimleme, JooHee Yoon, 2015.



Görsel 2. "Un Dia" kitabından bir resimleme, Chiara Carrer, 2010.

İsveç'li illüstratör Malin Koort ise kağıtları üç boyut etki yaratacak şekilde kullanmayı tercih etmektedir. Koort'un Görsel 3'de yer alan çalışması, 2011-2018 yılları arasında gerçekleştirdiği ve "Kâğıt İnsanlar" olarak çevrilebilecek kişisel çalışmalarından birisidir. Koort bir röportajında "fotoğraf çekerken sadece yaklaşılarak ve ışığın yönünü değiştirerek çeşitli duygu durumları yaratmaktan hoşlandığını belirtmektedir" (Koort, 2018)

Isidro Ferrer, aslen Drama ve Set Tasarım Bölümü'nden mezun olan dünyaca ünlü bir İspanyol illüstratördür. Ferrer'in özgün anlatım kimliği üzerine yazılan bir internet yazısında "şaşırtıcı içeriğin göstergesi olarak kullanılan gündelik nesnelerin fotoğrafla birleşmesi sürreal bir görünümü ortaya koyduğu, bu nesnelerle insanlaştırılmış ya da hayvanlaştırılmış özgün karakterler yarattığı" belirtilmektedir (Isidro Ferrer, 2018). Görsel 4'de yer alan "Una Casa Para el Abuelo" isimli kitap içindeki çalışmasında da görüldüğü üzere Ferrer adeta bir sahne tasarlıyormuşçasına kullandığı ahşap, metal ve diğer malzemeleri kullanarak üç boyutlu formlar oluşturduğu görülmektedir.



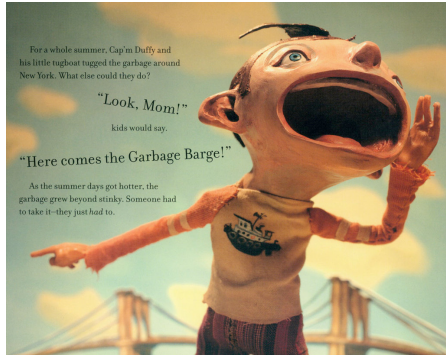
Görsel 3. "Paper People" kişisel çalışma, Malin Koort, 2011-2018.



Görsel 4. "Una casa para el abuelo" kitabından bir resimleme, Isidro Ferrer, 2016.

Görsel 5'de eserlerini Red Nose Studio adı altında üreten ABD'li illüstratör Chris Sickels'e ait bir çalışma yer almaktadır. Bu çalışmada da sahne ortamı tasarlanarak ortaya konmuş bir resimleme görülmektedir. "Here Comes The Garbage Barge!" isimli kitaptan bir sayfa olan görsel, Sickels'e ait kişisel anlatımın tüm özelliklerini yansıtmaktadır. Sickels bir blog yazısında bu kişisel tarzına ait detayları verirken; "tel, köpük, polimer kil, elle dikilen giysiler için kumaşlar, tahta, kağıt, boya gibi bir çok malzeme kullandığımı ve bu malzemelerle en uygun sahneyi fotoğraflamak için sayısız deneme yaptığımı" belirtmektedir (Newman, 2018). Sickels'in anlatım kimliğinde abartılı karakter tasarımlarını oluşturan malzemeler dikkati çekmekle birlikte aynı zamanda sahnenin fotoğraflanma açısı ve ön-arka planlar arasındaki derinlik algısı da ön plana çıkan uygulama yöntemleri arasında görülmektedir.

Görsel 6’da da temel malzeme olarak polimer kil kullanıp 3 boyutlu figür ve sahne detayları oluşturan bir illüstratör yer almaktadır. Çalışma, “Design by Toko” tarafından tasarlanan ve 2017 yılı AGDA ödüllü (The Australian Graphic Design Association), “My Sister is a Martian” isimli kitap için yapılmış illüstrasyon çalışmalarından biridir. Kanadalı illüstratör ve animasyon sanatçısı Hudson Christie bu çalışmada izlenen yaklaşım tarzını açıklarken “stop-motion animasyonları izleyerek büyüdüğünü, ahşap oyma heykel sanatının sadeliğinden etkilendiğini, çalışmalarına bu tarzı taşımaya çalıştığını belirtmektedir. Christie, son tarihi olan işleri yetiştirmek için hızlıca çalıştığını ve bu durumun tarzının ortaya çıkışını kolaylaştırdığını, ayrıca etkilendiği çalışmalardan daha fazlasını yeni bir kimlik olarak ortaya koyabildiğini” belirtmektedir (Ball, 2015).



Görsel 5. “Here Comes The Garbage Barge!” kitabından bir resimleme, Red Nose Studio - Chris Sickels, 2010.



Görsel 6. “My Sister Is a Martian” kitabından bir resimleme, Hudson Christie, 2017.

İngiliz illüstratör ve animasyon sanatçısı Jack Sachs de üç boyutlu tasarım programlarını kullanarak çalışmalarını üretmektedir. İşlerinin genel karakteristiği polimer kil ile üretilen üç boyutlu tasarımların sanki dijital ortamdaki uyarlaması gibidir. Görsel 7’de kişisel çalışması yer alan Sach’in gerçeklik ile sanal olan arasında, güçlü bir stilize bir yaklaşım ortaya koyduğu söylenebilir. Sachs, gerçeküstü görüntüleri dijital ortamda etkili bir şekilde oluşturan genç kuşak temsilcilerindedir. Her yıl Berlin’de gerçekleştirilen ve güncel karakter tasarımı anlayışlarının paylaşıldığı bir sempozyum olan “Pictoplasma”da konuşmacı olarak yer almıştır. Pictoplasma, 1999 yılında temelleri atılan ve karakter tasarımı alanında kâr amacı gütmeyen önemli bir oluşumdur. Bir blog yazısında Pictoplasma’nın önemi şu şekilde vurgulanmaktadır;

Karakterlerin karikatürlerden, grafik romanlardan, amatör animasyonlardan, reklam çalışmalarından çıkıp tam bir sanat dalı haline gelmesinde, saygınlaşmasında onların payı büyük. Hatta tek başlarına, çabalarıyla karakter tasarımı soylulaştıran güç odağı oldukları bile söylenebilir. Pictoplasma bugün bir karakter yaratım santrali adeta. Hatta bir taşeron. Sanatçıların işlerini toplayan ve dağıtan, onların isminin duyulmasını, giderek sektörün aradığı tasarımcılar halini almalarını sağlayan bir aracı kurum (Aysel, 2011).

Deneysel çalışma yöntemleri konusundaki son örnek stilize çizim tavrını mizah ile birleştirebilen Alman kökenli ABD’li illüstratör Christoph Niemann’dır. Niemann, öne çıkan çalışmalarındaki karakterlere hayat vermek için hazır nesnelere kullanmakta, bunlara fırça ile küçük fikrinsel müdahaleler ekleyerek yeni imgeler yaratabilmektedir. Görsel 8’de “Sunday Sketching” adlı çalışmalarından oluşan seçki kitabının bir sayfası görülmektedir. Niemann’ın bu mizahi yaklaşımı Heller tarafından yazılan bir blog yazısında şu şekilde anlatılmaktadır;

Gelip geçiciliğin ötesinde, belirli bir anın özünü yakalayabilen editoryal resimlemeler üretmek, soyut göstergeleri izleyicinin duygularını ve aklını zorlayacak biçimde etkileyen işaretlere, anlamlara, sembolere, karakterlere ve kavramlara dönüştürmek, doğru görüntüyü doğru sonuç için doğru zamanda kanalize etmek için özel bir yaratıcı çeviklik gerekir. Christoph Niemann'a bu yetenek verilmiştir (Heller, 2017).



Görsel 7. Kişisel çalışma, Jack Sachs, 2018.



Görsel 8. "Sunday Sketching" kitabından bir resimleme, Christoph Niemann, 2017.

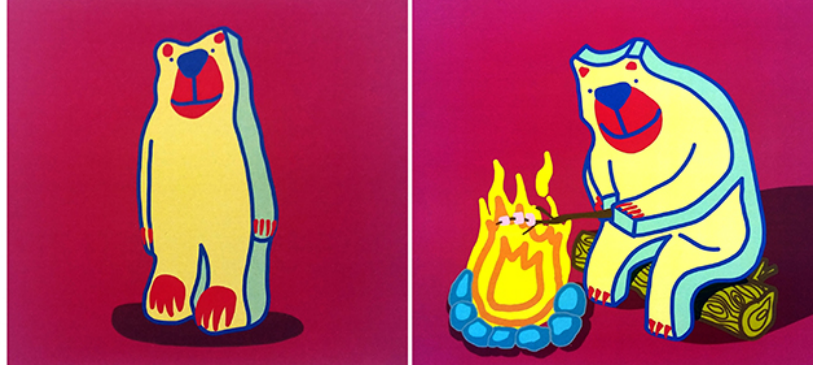
3.3. Deneysel Bir Uygulama Örneği

3.3.1. Karakter Tasarımı

Plastik sanatlarla ilgili uygulamalarda deneysel anlayış ve tesadüflük arasında yakın bir ilişki vardır. Deneysel çalışmalarındaki amaç; süreç içinde ortaya çıkabilecek tesadüfi oluşumlara izin vermek, bunları detaylı bir şekilde gözlemlemek ve elde edilen sonuçları bilinçli bir uygulama ya da düşünme metoduna çevirebilmektir. Bu tespitten de yola çıkarak, resimli çocuk kitapları alanında gerçekleştirilen projeye, bütünü etkileyecek olan ve tesadüfi sonuçların alınabileceği düşünülen yöntemlerle çalışılarak başlanmıştır. Deneysel yöntemler karakter tasarımının ortaya çıkartılması için kullanılmıştır. İlk aşamada hazır malzemelerle üç boyutlu hayvan modellerinin oluşturulması istenmiş, her öğrenci kendi seçtiği bir yöntem ve malzeme ile yine kendi seçtiği bir hayvanı yorumlamıştır. Karakterler, kağıt, kumaş, polimer kil ve diğer hazır malzemelerin, dikilmesi, yapıştırılması veya modellenmesi sonucunda oluşturulmuştur. Bu aşamada uygulama yöntemlerinin kendine has olanak ve sınırları ile öğrencilerin bu işlemler üzerindeki deneyim eksiklikleri tesadüfi sonuçları doğuran etkenler olarak öne çıkmıştır.

Bir sonraki aşamada hayvan yorumları farklı açılardan fotoğraflanarak, en uygun duruşun resimlemede rehber olarak kullanılmasına karar verilmiştir. Öğrenciler, işlemler sonucunda oluşan olağan ya da hatalı görünüşleri de önemseyerek, modeller üzerindeki oran-orantı ve ışığa dikkat edip resimlemelerini gerçekleştirmişlerdir. Kendi anlatım dillerine uygun resimleme tekniklerini kullanan öğrenciler renk konusunda da modelden bağımsız davranabilmişlerdir. Kitap ile ilgili çalışmaya geçilmeden önce bu aşamada son olarak tasarımı tamamlanan hayvan karakterinin, aynı resimleme yöntemi ve renk anlayışı ile insana dair bir eylemi gerçekleştirirken resmedilmesi istenmiştir.

Görsel 9'daki çalışmayı gerçekleştiren öğrenci ayı karakterini yorumlarken sert bir malzemeden kestiği yalın formun üzerini, ayı karakterinin karakteristik yapısını çağrıştıran formalara uygun kesilmiş keçe kumaşlarla kaplamıştır. Ortaya çıkan görüntü bir sonraki aşamada vektör bazlı dijital çalışma ile resmedilmiştir. Çocuk diline uygun stilize ve canlı bir renk anlayışı ile resmedilen karakter, kamp yapan bir figür olarak insanlaştırılmıştır.



Görsel 9. Ayı karakteri için tasarım aşamaları, İbrahim Kaçtıoğlu, 2016.

Görsel 10'daki çalışmayı gerçekleştiren öğrencinin seçtiği hayvan tilkidir. Polimer kil kullanılarak biçimlendirilen karakterin rölyef etkisinde, profilden bir görünüm sergilemesi ayırt edici bir kimlik olarak öne çıkmaktadır. Tilki karakteri burun yapısı ile vurgulanmış, resimleme yöntemi olarak yine çocuk diline uygun özgünlükte kullanılan tarama tekniği olabildiğince serbest bir anlayışla ortaya konmuştur. Tilki karakterine son aşamada piyona çalan bir müzisyen olarak insansı özellikler eklenmiştir.



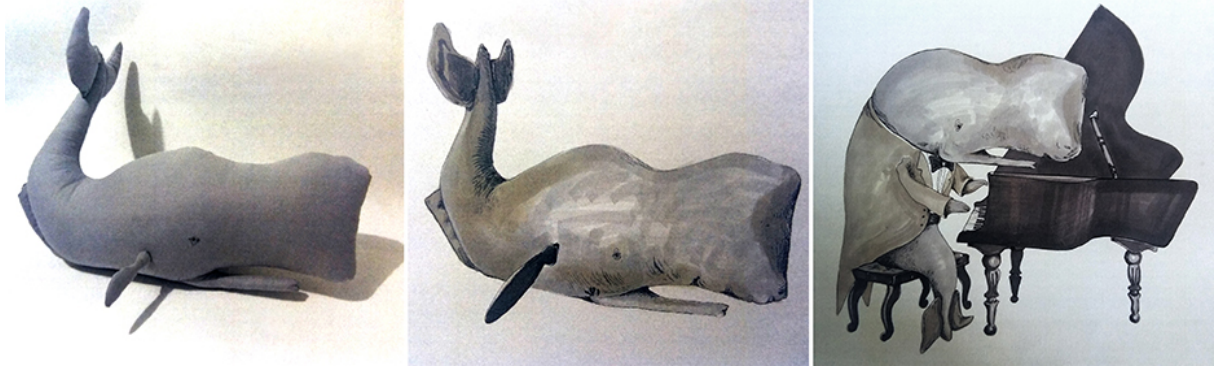
Görsel 10. Tilki karakteri için tasarım aşamaları, Şeyda Bayrak, 2016.

Görsel 11'de içi doldurulup, dikilerek oluşturulan bir zebra figürü yer almaktadır. Siyah çizgileriyle karakterize edilen zebra figürünün özgün bir vücut ve baş yapısına sahip olduğu dikkati çekmektedir. Bununla birlikte dikim aşamasındaki kaba yöntem, resimlemedeki serbest tarzın ortaya çıkmasını etkileyen bir unsur gibidir. Geleneksel çizim, dijital boyama ve çeşitli dijital efektlerin harmanlandığı resimlemede gerçekçi ve yalın bir renk anlayışı tercih edilmiştir. Zebra figürü bu çalışmada dalgaç olarak insanlaştırılmıştır.



Görsel 11. Zebra karakteri için tasarım aşamaları, Gökhan Altay, 2016.

Görsel 12’de ise burun yapısı ve kuyruk hareketiyle biçimlendirilmiş bir balina görülmektedir. Polar kumaşın içi doldurularak dikilen model, marker ve pilot kalem kullanılarak resmedilmiştir. Karakterin piyanist olarak insanlaştırılması sırasında resmedilen kıyafetler ve piyanodaki detaylar duygu durumunun etkili bir şekilde aktarılmasını sağlayan yaratıcı izlenimlerdir.



Görsel 12. Balina karakteri için tasarım aşamaları, Eren Uçak, 2016.

Gergedandan yola çıkarak yeni bir karakter tasarlamayı tercih eden öğrencinin çalışması Görsel 13’de yer almaktadır. Polimer kil kullanarak modellenen karakterin insansı bir duruşa sahip olmasının yanında, kulak yapısında da gergedan figüründen uzaklaştığı anlaşılmaktadır. Renkli kalemi kaba dokusal değerler elde edeceği bir kağıt çeşidi üzerinde uygulayan öğrenci, karakterini kitap okuyan bir figür olarak insanlaştırmayı seçmiştir.



Görsel 13. Gergedan karakteri için tasarım aşamaları, Görkem Ayyıldız, 2016.

Görsel 14’de yer alan salyangoz yorumu proje üzerindeki son örnek çalışmadır. Salyangoz karakteri biçimlendirilirken süzgeç, ip ve içi doldurularak dikilen bir kumaşın birleştirdiği görülmektedir. Ortaya çıkan karakter monotipi baskı ve pilot kalem kullanılarak son derece özgün bir forma dönüştürülebilmştir. Salyangozun koşan bir karakter olarak insanlaştırılması düşünülmüştür.



Görsel 14. Salyangoz karakteri için tasarım aşamaları, Sacide Demiral, 2016.

3.3.2. Kitap Tasarımı

İllüstrasyon metnin anlamını destekleyen, açıklayıcı bir öge olarak kullanılmaktadır. Metne eşlik eden görsel, resimleyen hayal gücüyle içeriğin daha da zenginleştirilmiş haline dönüştürülebilir. Bu tespitten de yola çıkarak özellikle çocuk kitaplarında metin ve illüstrasyon ikilisinin birbirini tamamlayan unsurlar olduğu söylenebilir. İllüstratör, yazara ait ifadeleri görselleştirmede tasarım probleminde çözüm getiren yaratıcı bir birey gibidir. Bununla birlikte illüstratörler yazarlara ait dünyayı görselleştirirken, kendi anlatımlarını da resimledikleri görülür. Öğrencilerin hikaye yazımı ile ilgili herhangi bir deneyimlerinin bulunmadığı da göz önünde bulundurularak, bu aşamanın kolaylaştırılması için bazı adımlar atılmıştır. Her şeyden önce öğrencilerden hikayelerini oluştururken karakter tasarımının son aşamasında yaptıkları insanlaştırma çalışmalarından yola çıkmaları istenmiştir. Böylelikle “konu” ile ilgili dolaylı bir yönlendirme yapılmıştır. Hikayelerin, okul öncesi dönem çocuklarına uygun içerik ve kapsamda, kısa cümleler ve fazla uzun olmayan bir metinlerden oluşturulması sağlanmıştır. Yazılan hikayelerden seçilen bir örnek şu şekildedir;

Rıfkı aylak aylak yüzmekteydi. İleride bir ışık gördü. Merak edip ışığa doğru yüzmeye başladı. Bir süre sonra ileride gördüğü büyük beyaz ışığın, aslında bir istiridyeye olduğunu fark etti. İstiridyeye nefes alır gibi hareket ediyordu. İçinde ne olduğunu merak etti ve istiridyeyi açtı. Karşılaştığı şey büyük beyaz bir inci tanesiydi. Adeta bir yıldız gibi parlıyordu. Almak için dokunduğu sırada, inci tanesinin büyüüne kapılıp hayal görmeye başladı. Hayalinde yıldızların arasında dolaşıyordu. Bir süre sonra gördüğü hayal bulanıklaşarak kayboldu. Kendine geldiğinde inciyi yanına almaya karar vermişti. Ertesi gün başka istiridyeler aramak üzere tekrar yüzmeye gitti. Dün bulduğu istiridyenin ışığını kaybedip soluklaştığını gördü. O an anladı ki istiridyeye ve inciyi birbirinden ayırmıştı. Hemen geri dönüp bulduğu inciyi istiridyenin içine bıraktı. İstiridyeye artık eskisi gibi etrafına ışık saçıyordu. (Aylak Rıfkı ve İstiridyeye / Gökhan Altay)

Hikayenin tamamlanması ile birlikte öğrenciler altı resim (12 sayfa) için hızlı sayfa taslakları gerçekleştirmişlerdir. Bu aşamada görsel elemanların sayfa içindeki düzeni kurgulanmakla birlikte karakter tasarımından yola çıkılarak, o karaktere ait dünyanın ve diğer karakterlerin nasıl olacağına da karar verilmiştir. Metin beş ya da altı parçaya bölünüp, her bir metin parçası için resimleme yapılmış, taslaklar hazırlanırken metinler için uygun boşluklar bırakılmıştır. Orijinal resimlemeler tamamlandıktan sonra ise kapak resimlemesine geçilmiş, tüm resimlemelerin bitmesiyle tipografi çalışmasına başlanmıştır. Başlangıç sayfaları (kapak içleri ve boş sayfalar, künye sayfası ve iç kapak) tasarlanarak, tek forma (16 sayfa) halinde oluşturulan kitap projesi, maketin de yapılmasıyla tamamlanmıştır.

Görsel 15’de Ayı karakterinin ormanda yaptığı kampta “Marşmelovlar” ve “Siyahi Jelibonlar” ile tanışmasını anlatan fantastik hikâyenin kapak ve iç sayfalarından örnek bir çalışma görülmektedir. Bu çalışmayı resimleyen öğrencinin stilize form ile canlı renklerin hakimiyetinden oluşan bir anlayışı kitabın tamamına yansıttığı izlenmektedir. Bu unsurlar ile birlikte özellikle karakterler ve bu karakterler ait dünyayı pekiştiren diğer bazı çevre öğeleri üzerindeki belirgin kontur kullanımı çalışmanın bütününde kimlik saylayan bir öge niteliğindedir.

Kaybolan bir notanın peşine düşen Tilki’ye ait maceranın anlatıldığı kitaptan örnek resimlemeler Görsel 16’da yer almaktadır. Öğrenci karakter üzerinde kullandığı serbest resimleme tarzını kitabın diline dönüştürmüş ve bu etkinin şiddetini arttırmak için siyah-beyaz resimlemeler denemiştir. Bu deneme ile sayfa düzeni üzerinde boşluk ve dolu alanlarla kuvvetli bir denge oluşturulduğu gibi, çocuğun hem kendi dilene uygun bir yaklaşım hem de hikayeyi tamamlamasına izin verecek bir yaklaşım sergilenmiştir.



Görsel 15. “Ayı ve Marşmelovlar” kitabından kapak ve iç sayfa resimlemesi, İbrahim Kaçtıoğlu, 2017.



Görsel 16. “Tilki ve Kayıp Nota” kitabından kapak ve iç sayfa resimlemesi, Şeyda Bayrak, 2017.

Görsel 17’de daha önce tüm metni verilmiş olan çalışmaya ait kapak ve iç sayfa resimlemesinden bir örnek bulunmaktadır. Öğrenci, metnindeki düşsel kurguyu resimlemedeki uzak yakın ilişkileri ve yalın kompozisyon anlayışıyla desteklemeye çalışmıştır. Uygulama tekniğinde yer alan dijital efektlerin aşırıya kaçılmadan, yerinde kullanıldığı görülmüş ve böylece genel ambiyansa pozitif bir katkı yaptıkları anlaşılmıştır.

“Balina Paul” tek başına müzik yapmaktan sıkılan bir karakterin yeni arkadaşlarla tanışmasını anlatan bir hikayedir. Görsel 18’de kapak ve iç sayfa resimlemesinden örnek bir sayfanın yer aldığı bu hikâyenin resimlemesinde öğrenci, sıklıkla kullanılan bir uygulama yöntemi seçmekle birlikte gerek karakterin insanlaştırılması gerek karakterlerin mimik ve hareketleri gerekse de içinde bulunan duygusal atmosferi destekleyecek derecede detay kullanımı ile başarılı bir deneme yapmıştır.



Görsel 17. “Aylak Rifki ve İstiridyeye” kitabından kapak ve iç sayfa resimlemesi, Gökhan Altay, 2017.



Görsel 18. “Bir Müzik Efsanesi balina Paul” kapak ve iç sayfa resimlemesi, Eren Uçak, 2017.

4. Sonuç

Araştırma kapsamında yürütülen Çocuk Kitapları Resimlemesi dersini daha önceki yıllarda almış olan öğrencilerin karakter tasarımı yaparken çıkış yolu bulmakta zorlandıkları dikkati çekmekteydi. Bu durumun, daha farklı bir yönlendirme yöntemi kullanılarak aşılabilmesi için planlanmış olan bu çalışmanın sonuçları, daha önceki yıllarda alınan sonuçlarla karşılaştırıldığında; önceki yıllarda öğrencilerin özgün anlatımlar geliştirmek için daha fazla çaba harcadıkları, demoralizasyon yaşayabildikleri ya da yaygın anlayışlara başvurdukları gözlemlenmiştir. Hem kişisel bir anlatım ortaya koymak hem de alanın bu yeni anlatımlarla gelişmesini sağlayacak yaratıcı çalışma hedefinden uzaklaşarak, eğitim, projelerin tamamlanmasını önceleyen bir duruma dönüşmüştür. Çalışma sonucunda bir kez daha deneysel uygulamaların yeni ifadeler keşfetmek için verimli çalışma biçimlerinden biri olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca başlangıçta pratiklik sağlayıp, süreç içinde de motivasyonu artıran bir yaklaşım olduğu görülmüştür. Hazır malzeme kullanmak karakterlerin biçimsel özelliklerini ortaya çıkışını olumlu yönde etkilemiş, özellikle hayvanlara ait karakteristik özellikler daha iyi analiz edilip, daha etkili stilizasyonlar, abartılar veya deformasyonlar kullanılmıştır. Malzemenin biçimlendirilmesiyle geçen süreçte, özgün tasarımlar kendiliğinden, daha kısa bir süre içinde ortaya çıkmış, ilerleyen aşamalarda ortaya çıkan model üzerinden farklı hareketlerin kurgulanmasını ve yan karakterlerin tasarlanması kolaylaşmıştır. Ancak tasarlanan modelin resimlemesinde ise aynı deneysel tavır bir kenara bırakılıp, yatkın olunan tekniklerde benzer uygulama biçimlerinin yeniden tekrar edilmesine başvurulduğu görülmüştür. Bu durumun oluşmasında belirleyici olan unsurlar, başta projenin belirli bir süre içinde tamamlanması gerektiği ve sonrasında zamanın planlı bir şekilde değerlendirilememesi olabilir. Elbette ki denemeci tavrın içinde çalışmayı bozma korkusu olmadan, cesaretle davranma ya da bir sonuçtan çok sürece odaklanmak yer alır.

Projeye, kitap tasarımının bütününe etkileyecek olan karakter tasarımındaki deneysel çalışmalarla başlanmış, dolayısıyla bu konuya daha fazla zaman ayrılmıştır. Karakter tasarımına verilen önem, kitap tasarımında da, karakterlerin öne çıktığı sayfa kompozisyonlarını ortaya çıkarmıştır. Karakterlerin öne çıktığı istif ve boşluk kullanımı grafik etkinin kuvvetli olmasını sağlarken, karaktere ait dünya veya çevre detaylarının daha az önemszenmesine sebep olmuştur. Oysa ki aynı biçimde kompozisyon anlayışları ile birlikte, çocuğun hayal gücünü tetikleyecek bir çevre anlayışı da yaratılabilirdi.

Bu eylem çalışması, en önemli sonuçlardan biri olarak; çocuk kitabı resimlemesinin farklı unsurların birleşiminden oluşan bir bütün olduğunu bir kez daha göstermiştir. Çocuk kitabı resimlemesinde karakter tasarımı kadar, karaktere ait çevrenin nasıl oluşturulduğu, öğelerin sayfa içinde nasıl organize edildiği, renk anlayışı ve uygulama tekniğe ait dilin nasıl gerçekleştirildiği de ayrıca önemlidir. Bu tespit ile sadece karakter tasarımında değil diğer unsurlar için de detaylı çalışmalar yapılacak deneysel projeler oluşturulmalı, bu deneysel uygulamalarda elde edilen deneyim ve ortaya çıkan özgün tarz, ilerleyen projeler de geliştirilerek kullanılmalıdır.

Kaynakça

- Aksoy, D. (2014). Eylem araştırması: eğitimsel uygulamaları iyileştirme ve değiştirmede kullanılacak bir yöntem. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 36 (36), 474-489. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/kuey/issue/10361/126837>
- Aşlıoğlu, E. (2011). *Grafik sanatçılarının çocuk kitaplarının grafik tasarıma ilişkin görüşlerinin değerlendirilmesi* (Yüksek lisans Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 302013).
- Aysel, K. E. (2011, 8 Temmuz). Pictoplasma: itinayla karakter tasarlanır! [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <http://www.cut-online.com/2011/07/08/pictoplasma-itinayla-karakter-tasarlanır/>

- Ball, L. (2015, 3 Haziran). Work-life balance: an interview with artist Hudson Christie [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://forthmagazine.com/visual-art/2015/06/an-interview-with-hudson-christie/>
- Carrer, C. (2016, 21 Haziran). Picture book makers [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://blog.picturebookmakers.com/post/146250131771/chiara-carrer>
- Heller, S. (2017, 10 Nisan) Christoph Niemann's creative powers: a mystery investigated [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://designobserver.com/feature/christoph-niemanns-creative-powers-a-mystery-investigated/39672>
- Isidro Ferrer. (2018). The age of information, national visions within a global dialogue [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.historygraphicdesign.com/the-age-of-information/national-visions-within-a-global-dialogue/883-isidro-ferrer>
- Kara, C. (2017). *İllüstrasyon öğreniminde deneysel yaklaşımın önemi ve öneriler*. 6. Uluslararası Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrenci Trienali Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Marmara Üniversitesi, İstanbul. Erişim adresi: https://issuu.com/mugsf/docs/connecting_20the_20dots
- Kaya, İ. (2006) *Çocuk kitabı resimlerinde estetik boyut*. 2. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Ankara Üniversitesi, Ankara. Erişim adresi: <http://kitaplar.ankara.edu.tr/dosyalar/pdf/840.pdf>
- Koort, M. (2015, 29 Kasım). C. Owens tarafından gerçekleştirilen röportaj [Blog yazısı]. Interview with Malin Koort. Erişim adresi: <http://bibelotmagazine.com/2018/11/29/malin-koort-interview/>
- Newman, R. (2018, 22 Şubat). Illustrator profile-Chris Sickels/red nose studio: Put the work out there that you want to make [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.ai-ap.com/publications/article/21782/illustrator-profile-chris-sickels-red-nose-stu.html>
- Öztop, Ş. (1985, Nisan). Çocuk ve resim: duygu yoluyla eğitimden ne anlıyoruz. *Ankara Sanat Dergisi*, 228, 16-17.
- Sever, S. (2018). *Çocuk ve edebiyat*. İzmir: Tudem Yayın Grubu.
- Şahin, G. (2014, Kış). Okulöncesi dönem çocuk kitaplarında görsel bir uyaran olarak resim. *Turkish Studies Dergisi*, 9 (3), 1309-1324. Erişim adresi: http://www.turkishstudies.net/Makaleler/185461530_77%C5%9EahinG%C3%BCluz-edb-1309-1324.pdf
- Tuğrul, B. ve Feyman, N. (2006). *Okul öncesi çocukları için hazırlanmış resimli öykü kitaplarında kullanılan temalar*. 2. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Ankara Üniversitesi, Ankara. Erişim adresi: <http://kitaplar.ankara.edu.tr/dosyalar/pdf/840.pdf>
- Yavuzer, H. (2018). *Resimleriyle çocuk, resimleriyle çocuğu tanıma*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yoon, J. (2015, 14 Nisan). Picture book makers [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://blog.picturebookmakers.com/post/116379961701/joohee-yoon>
- Görsel Kaynakçası**
- Görsel 1. Yoon, J. (İllüstratör). (2015). Beastly Verse, Enchanted Lion Books [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Erişim adresi: <http://blaine.org/sevenimpossiblethings/?p=3750>
- Görsel 2. Carrer, C. (İllüstratör). (2010). Un Dia, Petra Ediciones [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Erişim adresi: <http://blog.picturebookmakers.com/post/146250131771/chiara-carrer>

- Görsel 3. Koort, M. (İllüstratör). (2011-2018). Paper People [Kişisel Çalışma]. Erişim adresi: <https://www.malinkoort.se/#/paperpeople/>
- Görsel 4. Ferrer, I. (İllüstratör). (2006). Una casa para el abuelo, Ediciones Sins entido [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Erişim adresi: <http://www.isidroferrer.com/index.php?/bibliografia/una-casa-para-el-abuelo/>
- Görsel 5. Sickels, C. (İllüstratör). (2010). Here Comes The Garbage Barge!, Schwartz & Wade [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/2010/11/07/books/review/Schoemer-t.html>
- Görsel 6. Christie, H. (İllüstratör). (2017). My Sister Is a Martian, Design by Toko [Kitap Resimlemesi]. Erişim adresi: <http://www.hudsonchristie.com/illustration>
- Görsel 7. Sachs, J. (İllüstratör). (2018). Kişisel Çalışma [Dijital Resimleme]. Erişim adresi: <https://www.jacksachs.co.uk/Personal-2018>
- Görsel 8. Niemann, C. (İllüstratör). (2017). Sunday Sketching, Abrams [Albüm]. Erişim adresi: <http://www.christophniemann.com/books/sunday-sketching/>
- Görsel 9. Kaçtıoğlu, İ. (Öğrenci). (2016). Ayı Karakteri [Model çalışması ve Resimleme]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 10. Bayrak, Ş. (Öğrenci). (2016). Tilki Karakteri [Model çalışması ve Resimleme]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 11. Altay, G. (Öğrenci). (2016). Zebra Karakteri [Model çalışması ve Resimleme]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 12. Uçak, E. (Öğrenci). (2016). Balina Karakteri [Model çalışması ve Resimleme]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 13. Ayyıldız, G. (Öğrenci). (2016). Gergedan Karakteri [Model çalışması ve Resimleme]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 14. Demiral, S. (Öğrenci). (2016). Salyangoz Karakteri [Model çalışması ve Resimleme]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 15. Kaçtıoğlu, İ. (Öğrenci). (2017). Ayı ve Marşmelovlar [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 16. Bayrak, Ş. (Öğrenci). (2017). Tilki ve Kayıp Nota [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 17. Altay, G. (Öğrenci). (2017). Aylak Rıfkı ve İstiridye [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 18. Uçak, E. (Öğrenci). (2017). Bir Müzik Efsanesi Balina Paul [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 19. Ayyıldız, G. (Öğrenci). (2017). Doğu'nun Kutusu [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 20. Demiral, S. (Öğrenci). (2017). Peru'nun Yeteneği [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.
- Görsel 21. Demiral, S. (Öğrenci). (2017). Peru'nun Yeteneği [Kitap Tasarımı]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.

Görsel 22. Demiral, S. (Öğrenci). (2017). Peru'nun Yeteneği [Çocuk Kitabı Resimlemesi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Arşivi.

Bir Kent Belleği Unsuru Olarak Yüzey Seramikleri ve Sao Bento Tren İstasyonu Örneği

Surface Ceramics as An Element of Urban Memory and The Example of Sao Bento Train Station in Porto

Deniz Onur Erman

Doç., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, denizonur2005@gmail.com

Öz

İnsanoğlu tarih boyunca kültürel birikiminin bir göstergesi olarak mimari ve sanatsal yapılar oluşturmuş, kültürel varlığını sonraki nesillere aktarmanın türlü yollarını bulmuştur. İnsan için kimi zaman bu mekânlar geçmiş yaşantıları ile bağ kurmalarını sağlayan, geçmiş-gelecek entegrasyonu açısından önemli kültürel semboller olabilmektedir. Hergün önünden geçilen bir postane binası, görkemli bir anıt, önünde buluşulan heykel, çocukluğumuza ve kendi çocuklarımızın çocukluğuna da şahit olan eski tiyatro binası, ayrılıkların ve kavuşmaların şahidi tarihi tren garı insanın köklerini, yaşadığı kentin derinlerine salmasına yardımcı olur. Sadece kendi geçmişine değil, yaşadığı tarihe, coğrafyaya saygıyla bağlanmasına ve bu değerleri gelecek nesillere de aktarmak için çaba duymasını sağlar. Kent belleği, kent sakinlerinin kültürel, sosyal, tarihsel deneyimleriyle birlikte inşa ettikleri bir kolektif bellektir. Kentleri zenginleştiren tarihi yapılar o toplumların kültürel ve sanatsal birikimlerinden doğmakta ve bu kültürel donanım sonraki nesillere aktarılarak kültürel belleğin oluşumunu sağlamaktadır.

Seramik çağlar boyunca uygarlığın gelişimine ışık tutmuş, yer aldığı toplumun ekonomik, siyasal ve kültürel gelişiminin bir göstergesi olmuştur. Tarih boyunca insanların seramiği mimari bir eleman olarak türlü şekillerde kullandıkları bilinmektedir. Mimari bir unsur olarak iç ve dış mekânlarda yüzeyde kullanımı en sık karşılaşılan türüdür. Tarih boyunca alçak-yüksek rölyefler biçiminde, mozaik şeklinde, klasik veya modern panolar halinde, resimsel öğelerin yansıtılması şeklinde sırlı ve sırsız türlü biçimlerde uygulama alanı bulmuştur. Dünyadan pek çok özgün örnekler ile desteklenecek olan bu konuda bir kent belleği unsuru olarak Porto Sao Bento merkez tren istasyonu fırça dekorlu sırlı seramik yüzey kaplamalarıyla ayrıcalıklı bir yere sahip olup, üzerinde durulması gereken, araştırılmaya değer önemli bir örnektir.

Anahtar kelimeler: Kent belleği, kent kimliği, yüzey seramiği, seramik karo, azulejo, Sao Bento tren istasyonu, Porto

Abstract

Throughout history, humankind has devised various ways of conveying his cultural heritage to oncoming generations, most commonly in the form of artistic and architectural creations as examples of his cultural existence. For the residents of the city, these locations and buildings may in time become important cultural symbols, enabling them to connect with their past lives and to integrate the past and the future. The post office that one goes by every day, a glorious monument, the statue before which people have rendezvous, the old theatre building that has witnessed our childhood as well as

that of our children, the train station where uncountable separations and reunions take place, all help inhabitants to form strong roots that go deep in the city. These do not only assist in connecting with one's past, but also in establishing a respectful attachment with the history and geography that he or she lives in and eventually lead to will and efforts to pass these values to future generations. City memory is a collective memory that is made of the social, cultural and historical experiences of the residents. Historical buildings that enrich cities are actually the products of the cultural and artistic background of the society and this cultural heritage is passed on to form a collective memory that spans multiple generations.

Ceramics has always shed light on the development of civilization and has been an indicator of the economic, political and cultural progress of the society. Throughout history, people have used ceramics as architectural elements, among innumerable other uses. The most common practice is to use ceramics on inner and outer surfaces of buildings. High and low reliefs, mosaics, classical or modern panels with or without glaze have been widely used to depict decorative or illustrative forms. Porto Sao Bento Central Train Station is a unique and magnificent example of a such structures. This is a huge building, covered on the inside by massive brush-décor glazed ceramics and certainly merits mention and study. Other prominent examples of buildings with surface ceramics which have important roles in their corresponding urban memories will also be presented.

Keywords: Urban memory, city identity, surface ceramics, ceramic tile, azulejo, Sao Bento Train Station, Porto

1. Giriş

İnsan, biyolojik ve kültürel evrimini tamamlarken ilk önce beslenme ve temiz su temini gibi en temel yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamaya odaklanmıştır. İkincil olarak da dış faktörlerden kaynaklı tehlikelerden korunmaya ve güvenlik ihtiyaçlarını karşılamaya yoğunlaşmıştır. Binlerce yıldır değişim ve dönüşüm geçiren yerleşme kavramı zamanla kent kavramı ile özdeş hale gelmiştir. Bu kavram, insanın yerleşik hayata geçmeye başlamasından günümüze kadar uzanan geniş bir süreci kapsar ve insanın sadece barınmasını sağlayan korunaklı bir mekân olmanın çok ötesinde anlamlar içermektedir. “Kent kavramı, sadece yaşantının sürdürüldüğü fiziki bir mekân olmanın ötesinde sosyal, kültürel, ekonomik, jeopolitik vb. etkenlere göre şekillenen, zamanla kendine özgü bir kimliğe kavuşan, aynı zamanda yaşayanların kente dair bilgi, duygu ve yaşanmışlıklarını da kapsayan organik bir yapı olarak değerlendirilmelidir” (Arıç, 2018, s. 16). İnsan çevresiyle birlikte birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak birbirinden etkilenen ve birbirini etkileyen aynı zamanda dönüştüren bir yapı gibidir. Buradan yola çıkarak kentlerin, insanların barındıkları, ürettikleri, sosyalleşip, aidiyet duydukları, kültürel gereksinimlerini karşıladıkları, sürekli toplumsal gelişme içerisinde buldukları mekânlardan oluştuklarını söylemek yanlış olmayacaktır. İnsan, yerleştiği bölgede önce güvenliğini sağlamış daha sonra medeniyetin bir getirisi olarak sonraki nesillere kalıcı izler bırakmıştır. Bunu yaparken de dönemsel değişiklikler gösteren sanatsal ve estetik kaygılar üretimlerini beslemiş ve kaynaklık etmiştir. İnsan güven duyduğu topraklara yerleşir, yaşantısından, inancından izler bırakarak burada kök salar. Aidiyet tarih boyunca insanın vazgeçilmez arayışlarının başında gelmiştir. Etkilendiği ve etkilediği topraklarda kültürlenir insan ve burada ortaya koyduğu üretimlerinin sürekli olması onun için hayati önem arz eder. İnsanın, tabiatında taşıdığı soyunu bir sonraki nesile bırakma dürtüsü gibi yapıtlarını, kültürünü sonraki nesillere aktarma dürtüsü de yaşamsaldır ve beslenmelidir.

2. Yöntem

Bu çalışmada betimsel ve karşılaştırmalı araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Konuya ilişkin tarihsel süreç araştırılmış, literatür taraması yapılmış, konu etraflıca tanımlanmaya çalışılmıştır. Kent belleğinin toplumsal farklılıklarına yer verilen kısımlarda konu karşılaştırmalı olarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Dünyadan pek çok özgün örnekler ile karşılaştırmalı olarak ortaya konulmaya çalışılan bu çalışmada bir kent belleği unsuru olarak Porto Sao Bento merkez tren istasyonu fırça dekorlu sırlı seramik yüzey kaplamaları seçilmiş ve ayrıca Olay-Vaka (Anekdote) Kaydı yöntemi ile konu araştırılmak üzere bölgeye gidilerek bizzat gözlemlenmiş ve fotoğraf ve dökümanlar elde edilerek gözlemin objektif bir biçimde kaydedilmesi sağlanmıştır. Araştırmada yer alan bazı görseller yazara ait kişisel fotoğraf arşivinden kullanılmıştır. Porto ve Lizbon kentlerinde yer alan ve hala geleneksel el boyaması sırlı seramik duvar fayansları üretimi yapan atölyeler ziyaret edilmiş ve teknik bilgi sağlanarak teorik bilgi desteklenmiştir. Bölgede bulunan lokal kitapçılardan alınan istasyona ait müze katalogları, tarih kitapları ve yazılı pek çok kaynaklar ile literatür taraması zenginleştirilmiştir. Bu yönleri ile bu çalışmanın, üzerinde durulması gereken, araştırılmaya değer önemli bir konu olduğu ve kendinden sonra gelen araştırmalar için kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

3. Kültür ve Kent Kültürü

Kültür en temel tanımıyla, insanın maddi ve manevi olarak ürettiği, ortaya koyduğu herşey olarak tanımlanabilir. Biraz daha açmak gerekirse kültür;

Bir toplumun duyuş ve düşünüş birliğini oluşturan, gelenek durumundaki her türlü yaşayış, düşünce ve sanat varlıklarının topu. Tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan her türlü değerlerle bunları kullanmada, sonraki kuşaklara iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların tümü olarak tanımlanmaktadır (Kültür, 2017).

Kentin geçmişi ve bugünü arasındaki bağı oluşturan değerler bütünü kent kültürünü oluşturmaktadır. Uludağ, ‘kent kültürü’ kavramını şöyle tanımlamaktadır; “Bir kentin doğal çevresi, ‘yapay çevresi’, ‘fiziki mekânları ve insanları’ ve ‘tutum ve davranışları’ üçlüsünün ilişkilerinden doğan, izlenim, düşünce ve değerlendirmelerinin toplamıdır. Başka bir ifadeyle, kenti oluşturan bütün öğelerinin toplamı üzerine getirilen düşünce ya da değerlendirme kent kültürüdür” (Uludağ, 2000, s. 4). Kent kültürü kenti oluşturan doğal ve yapay bütün öğelerin toplamı olan canlı bir olgudur. İnsanın kültürel zenginliğinin yansıdığı sanatsal üretimleri de kent kültürünün vazgeçilmez bir parçasını oluşturmaktadır.

Sanatın kültürel değerlerin oluşmasında olduğu kadar aktarılmasında da etkin bir rol aldığı, gerçekleştirildiği dönemin değer yargıları, toplumsal, sosyolojik yapı, bilimsel gelişmeler gibi birçok bilginin kuşaktan kuşağa aktarılmasına katkıda bulunduğu açıktır. Dolayısıyla, belirli bir tarihsel gelişime sahip olan kentlerin geçmişi ve bugünü arasındaki bağın sağlam bir şekilde kurulabilmesinin ancak kente ait verilerin kesintisiz ve eksiksiz bir biçimde korunması ile mümkün olabileceği anlaşılmaktadır (Arığ, 2018, s. 18).

İnsanoğlu tarih boyunca kültürel birikiminin bir göstergesi olarak tarihi ve dini yapılar, meydan heykelleri, anıtlar, parklar, müzeler, kamu yapıları vb. oluşturarak kültürel varlığını sonraki nesillere aktarmanın türlü yollarını bulmuştur. Bu yapılar da kentin geçmişine dair okumaların yapılabilmesinde, bölge sakinlerinin geçmiş ve gelecek yaşantılarının sağlanmasında ve kültürel etkileşimlerinde en güçlü rolü oynamaktadır. Kentlerin fiziki ve kültürel gelişimi kimi olaylarla kesintiye uğrayabilir. Doğal felaketler, savaşlar, büyük kayıplı salgın hastalıklar, yangınlar, büyük ölçekli göçler, devrimler, rejim değişiklikleri, darbeler gibi toplumun tamamını etkileyen tarihsel gelişmeler kent ve kent yaşantısı

üzerinde radikal değişikliklere neden olurlar. Bunların doğal sonuçları olarak kent ve yaşantısı üzerinde kalıcı veya geçici izler bırakabilir, içerisinde yaşayanları bu gelişmeler neticesinde yaşam alanlarını yeniden düzenlemekle karşı karşıya getirebilir.

Kentleri oluşturup kuranlar içinde yaşayan insanlar olduğuna göre ve insanın zaman içerisindeki değişimi onun tabiatının kaçınılmaz bir özelliği olduğuna göre bundan elbette mekânlar da etkilenecektir. Kentlerin, özellikle de son dönemlerde küreselleşen dünyada kendisine yer edinmek için farklı parametrelere bağlı olarak gelişme ve değişme çabasına girmiş oldukları dikkat çekmektedir. Yaşanan dönüşümler, etkisini öncelikle kentsel mekânlarda göstermektedir. Değişim olumlu yönde olabileceği gibi tersine de olabilmektedir. Yaşanan değişimler kent kültürüyle ve kente özelliğini veren yapıların karakteriyle örtüşmediği durumlarda kentin özgünlüğünün korunmasını imkânsız hale getirebilmektedir. Eski kent dokusu ile yeni arasında uyumsuzluk yaşanır, kimlik sorunları doğar. Schulz'a göre; kentin hızlı değişimi, sadece kentin kimliğini yitirmesine neden olmaz aynı zamanda bu hızlı değişime ve yeni kent kimliğine uyum sağlayamayan insanların, kentlerine yabancılaşmasına neden olur (Schulz, 1971'den aktaran Alpak, Düzenli ve Eren, 2018, s. 520). Kent-insan bağı zayıflar bu da beraberinde sahiplenme duygusunu azaltır. İnsan için kimi zaman mekânlar geçmiş yaşantıları ile bağ kurmasını sağlayan, geçmiş-gelecek entegrasyonu açısından önemli kültürel semboller olabilmektedir, bunun eksikliği insanın duygu durumunda olumsuzluklara neden olur.

“Kent en önemli mekânsal değeri olan merkezle kurulan ilişkiler azaldıkça, sahiplenme, aidiyet gibi unsurlar azalmakta, kentin kültürel dokusundaki yerini kaybeden kentli, pasif bir konumda tüm bu değişimlerin seyircisi haline gelmektedir” (Kösten, 2015'den aktaran Alpak ve diğerleri, 2018, s. 520).

Kentsel kimlik eski ve yeninin birbirlerine uyum sağlayarak bir arada bulunması ile sürdürülebilir. Eskinin korunması sadece fiziksel olanın korunması değil, aynı zamanda, o yer üzerinden ilişki kuran tüm öznelere aidiyeti, sahipliliği ve kent kimliğini oluşturan tüm zamansal birikimlerin de korunması anlamına gelmektedir (Alpak ve diğerleri, 2018, s. 521).

Hergün önünden geçilen bir postane binası, yıllarca hiç değişmeden aynı yerde görmeye alışık olunan görkemli bir anıt, önünde buluşulan aynı heykel, çocukluğumuza ve kendi çocuklarımızın çocukluğuna da şahit olan eski tiyatro binası, ayrılıkların ve kavuşmaların şahidi tarihi tren garı insanın köklerini, yaşadığı kentin derinlerine salmasına yardımcı olur. Sadece kendi geçmişine değil, yaşadığı tarihe, yaşadığı coğrafyaya saygıyla bağlanmasına ve bu değerleri gelecek nesillere de aktarmak için çaba duymasını sağlar. Ercoşkun'a göre; sahiplenme, insanların mekânla etkileşimlerinden doğan bir eğilimi ve mekâna yönelik yaşadıkları duygusal bağı ifade ederken, yer kimliği ise, insanın mekânla olan deneyiminde ve mekâna yönelik bağlılığının gelişiminde, aidiyet sürecine işaret eder. Mekâna bağlılık ve aidiyet duygusu tek taraflı bireysel bir oluşum olmamakla beraber; kişiler, kimlikler ve mekânlar arasındaki karşılıklı etkileşim söz konusudur (Ercoşkun, Akunal, Yenigül ve Alkan, 2016, s. 20).

4. Kent Belleği Kavramı

Kent belleği, kent sakinlerinin kültürel, sosyal, tarihsel deneyimleriyle birlikte inşa ettikleri bir kolektif bellektir. Olgun (2009), kent belleği kavramını; “bir kentin hem fiziksel yapısının hem de içerdiği yaşam tarzlarının yarattığı değerler bütünü” olarak tanımlamaktadır (s. 141).

Bellek, tekil olarak bireyin anıları saklama ortamı olsa da, bireyin toplumsallığının bir ürünü olarak ortaya çıkar dolayısıyla, belleğin gerçekleştirdiği hatırlama ve anımsama edimi, onun yalnızca kendi deneyimlediği ve varoluşu salt kendisine bağlı anılar üzerinden gerçekleşmez. Bu açıdan, bireylerin birbirleri ve çevre üzerindeki etkileri ve grup bilinci hafızanın da kolektif bir şekilde çalışmasını sağlar (Al, 2011, s. 23).

Turgay'a (2009) göre, mekân fiziksel ve kavramsal olarak farklı anlamlar çağrıştırmaktadır. Mekân, anlamsal olarak fiziki bir ortam olmanın ötesinde soyut bir anlam taşımaktadır ve bu soyut anlam, onun kültürel bir öge olarak değerlendirilmesini gerektirir (aktaran Al, 2011, s. 26).

Mekân, daha çok mimari disipline ait bir kavram olarak düşünülse de, sosyoloji, sanat tarihi, arkeoloji, psikoloji, ekoloji gibi farklı disiplinlerin çalışma alanlarına giren ve sanatın farklı dallarını da doğrudan ilgilendiren çok yönlü bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekân, tarihsel süreç içerisinde sanatsal gelişim ve değişimlerden de direkt etkilenmiştir. Mekân ve sanat, yolları her daim kesişen, yaratıcı ifade biçiminin iki farklı alanda ortaya çıkmış halleri gibidir. "Sanat tarihsel süreçte de her dönem ele alınan mekân, kentsel değerlerin oluşması, kent belleğinin korunması ve gelişmesi, içerisinde yaşayanların çevre ile sıkı bağlar kurabilmesini sağlayan katalizör görevini üstlenmektedir" (Arıg, 2018, s. 19). Kentleri zenginleştiren tarihi yapılar o toplumların kültürel ve sanatsal birikimlerinden doğmakta ve bu kültürel donanım sonraki nesillere aktarılarak kültürel belleğin oluşumunu sağlamaktadır. Kentin varlığı ancak eski ve yeninin birbirlerine uyum sağlayarak bir arada bulunması ile sağlıklı bir şekilde sürdürülebilir. Eskinin korunması sadece fiziksel olarak bir korumaya işaret etmez. Aynı zamanda, o yer üzerinden ilişkide bulunan tüm öznelere sahipliliği, âdiyeti, ve kent kimliğini oluşturan tüm zamansal birikimlerin de korunması anlamına gelmektedir.

Kentin fiziki olduğu kadar tarihi ve kültürel birikimini de günümüze taşıyan yapılar, toplumun manevi değerlerinin yaşaması, unutulmaması için dikilen anıtlar, meydanlar, açık alan heykelleri gibi birçok öge hızlı değişim ve dönüşümler karşısında yaşadığı çevreye yabancılaşmaya başlayan insanı bir nebze de olsa bu duygusundan uzak tutmaya çalışmaktadır.

Tarih boyunca kimi toplumlar geçmişi ve bugünü arasındaki bağın kurulmasını sağlayan kültürel mirası gelecek kuşaklara aktarmada sanatın güçlü ve dinamik yapısından faydalanmayı başaramışlardır. Sanatçılar içerisinde yaşadığı toplumun gelenek, görenek, dil, inanç sistemleri ve dünya görüşünü gelecek kuşaklara aktaran, kültürel değerlerin taşıyıcısı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Arıg, 2018, s. 19).

Kente şekil veren eski ve yeni bütün mimari ve sanatsal uygulamalar o kentin sadece tarihi hakkında bilgi vermekle kalmaz, kentin genel kimliği, toplumu oluşturan bireylerin entellektüel donanımları, refah seviyesi, eğitim yapısı, çevre duyarlılığı gibi pek çok önemli konuda duruşunu gösterir. Var olan kültür varlıklarına sahip çıkıp onları sonraki nesillere aktarma bilincine sahip kentlilerin meydana getirdikleri kentlerde aidiyetin daha güçlü olduğundan söz edilebilir. Bu, kentsel belleği oluşturan öğelere veya bir kenti kent yapan sosyo-kültürel değerlerine sahip çıkma bilinci ile açıklanabilir. Sivil yapılar, anıtlar, dini yapılar, mühendislik yapılar, korunma altına alınmış doğal yapılar, heykeller, sanat eserleri, müzeler, meydanlar vb. taşınır ve taşınmaz kültür varlıkları toplumun ortak kentsel belleğini oluşturan kültür varlıkları olarak değerlendirilebilir.

5. Mimari Bir Unsur Olarak Yüzey Seramikleri

Seramiğin temel malzemesini kil oluşturmakta ve en yalın haliyle pişmiş toprak olarak ifade edilmektedir. Kimi kaynaklara göre ortaya çıkış tarihi, neredeyse insanlığın tarihiyle yaşıt kabul edilen seramik, medeniyetin erken dönemlerinde insanlığın günlük hayatına girmiş ve günümüze kadar kesintisiz olarak kullanımını sürdürmüştür. Ateşi kontrol etmeyi başardıktan sonra insanın izlerine rastlanılan her yerde seramiğin de izlerine rastlanmıştır. Tarih boyunca farklı biçimlerde ve işlevlerle insanın günlük yaşamı içinde yerini almış ve medeniyetlerin gelişim çizgisi içinde daima varolmuştur. Mutlu'ya göre; seramik çağlar boyunca uygarlığın gelişimine ışık tutmuş, yer aldığı toplumun ekonomik, siyasal ve kültürel gelişiminin bir göstergesi olmuştur. Seramik üretimi; insanın uygarlığa yapmış olduğu en eski ve en kalıcı katkılardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu anlamda seramik; geçmişimizi daha iyi anlayıp değerlendirebileceğimiz bilgi ve kaynakları günümüze taşımasıyla önemli

bir görev üstlenmektedir. Seramiğin gelişimi, ona şekil veren toplumun sosyo kültürel ve ekonomik evreleriyle paralellik taşımaktadır. Bu nedenledir ki seramik, döneminin ve ait olduğu uygarlığın sanatına, kullandığı tekniklere ilişkin eşsiz ipuçları veren en değerli tarihi belgeler arasında yer almaktadır (Mutlu, 2007, s. 71).

Tarih boyunca insanların seramiği mimari bir eleman olarak türlü şekillerde kullandıkları bilinmektedir. Kilin kolay temin edilebilir ve rahat işlenebilir bir malzeme oluşu ve ısıya dayanıklı ve görece sağlamlığının bunda payı büyüktür. Sinemoğlu'na göre; insanlığın bilenen tarihinde, ilk mimari seramik elemanlar kerpiçler olarak kabul edilmektedir. İlk örneklerini mimarlık sanatının henüz ilk gelişme alanı olarak kabul edilen Çatal Höyük'te konut yapımında görmek mümkündür (Sinemoğlu, 1984, s. 229). Bir başka kaynakta ise; M.Ö. 4000 yıllarında Mezopotamya'da Sümerlerin yapılarında ve kanalizasyon şebekelerinde seramiği kullanarak seramik-mimari ilişkisinin ilk örneklerini temellendirdiklerinden bahsedilmektedir (Özbay, 2014: 4). Yaşam alanlarının sıvanması ile başlayan serüven zamanla sırsız-sırlı tuğla üretimi, çini, fayans, mayolika gibi tekniklerin geliştirilerek kullanılmasıyla devam etmiştir. “Canlı renk ve sağlamlıkta pişmiş tuğlanın ortaya çıkışı MÖ 4. yüzyılı bulur. Mısır ve Mezopotamya'da yapıların yüzeylerini dış etkilerden korumak ve süsleme amacıyla kullanılan renkli tuğlalar bu anlamda ilk seramik pano örnekleri olarak kabul edilebilir” (Kaya, 2018, s. 43). Seramik bazen yapı ve izolasyon malzemesi, çatı kaplaması bazense tamamlayıcı bir mimari öge veya dekoratif bir eleman olarak mimaride kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır. Mimari bir unsur olarak iç ve dış mekânlarda yüzeyde kullanımı en sık karşılaşılan türüdür. Tarih boyunca bazen alçak ya da yüksek rölyefler biçiminde, bazen mozaik şeklinde, klasik veya modern panolar halinde, kimi zaman resimsel öğelerin yansıtılması şeklinde sırlı ve sırsız türlü biçimlerde uygulama alanı bulmuştur. Yüzey seramikleri antik tiyatrolardan dini mekânlara, mezar yapılarına, saraylardan, çeşmelere, kent mobilyalarına kadar geçmişten günümüze kadar gelmiş günümüzde de çağdaş mimarinin pek çok örneğinde iç ve dış mekânlarda tasarımın önemli bir parçası olmaya devam etmektedir.

Yüzey seramiklerinin mimari yapılarda kullanımının kent kimliğine yüklediği anlamı vurgulamak adına dünyanın farklı bölgelerinde çarpıcı örnekler gösterilebilir. Bunlardan yüzey üzerine sırlı tuğla kullanımının en görkemli örnekleri ile günümüzde Irak toprakları içinde yer alan Antik Babil şehrinin surları üzerinde bulunan İhtar Kapısı ve Tören Yolu bu anlamda verilebilecek en önemli örneklerdendir.

Antik dönemde Mezopotamya'nın en büyük şehri ve başkenti olarak bilinen Babil Şehri'nin tarihi M.Ö.3. bin yıla kadar uzanmaktadır. Günümüz Irak topraklarında bulunan Babil antik kentinde 1899 yıllarında başlayan kazılarda ortaya çıkmış olan İhtar Kapısı ve Tören Yolu, M. Ö. 604-562 tarihleri arasında II. Nebukadnezar tarafından sırlı tuğlalarla inşa edilmiş en büyük yapılarıdır. Alman arkeolog Robert Koldewey'in 1899'da başlattığı kazılarla gün ışığına çıkan parçaların bir bölümü ile yeniden inşa edilmiş olan bu kapı, günümüzde Staatliche Museen Zu Berlin Vorderasiatisches Museum'da sergilenmektedir. Kazılarda ortaya çıkarılan özgün malzemenin diğer bölümü günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü'nde bulunmakta ve kısmi olarak sergilenmektedir (Noei, 2018, s. 3).

İhtar Kapısı'ndan kuzeye doğru uzanan Tören Yolu da aynı derecede muhteşem tasarlanmıştır. Renkli sırlı kabartmalı tuğlalar mavi ve yeşil-turkuaz sırlı bir alt zemin üzerine vahşi aslan tasvirleriyle donatılmıştır. Aslanlar cennetin hanımı ve ordunun koruyucusu olarak tapınılan tanrıça İhtar'ın sembolüdür (Noei, 2018, s. 36).

Bu yapı döneminde hem antik şehrin hem de krallığın en önemli simgelerinden biri olmuştur. Günümüzde de şehrin en ilgi çekici müzesinde yer alması sebebiyle Berlin kentinin sembolü haline gelmiştir. Almanların en önemli turistik noktalarından biridir (Görsel 1-2).



Görsel 1. Taht Odası'ndan bir bölüm, M.Ö 604-562 / Throne room-Staatliche Museen Zu Berlin Vorderasiatisches Museum.



Görsel 2. İştar Kapısı-tören yolu-ayrıntı, M.Ö 604-562 / Ceramomial way Staatliche Museen Zu Berlin-Vorderasiatisches Museum.

YüzeY seramiklerinin mozaik uygulamalar halinde mimari yapılarda hayat bulduğu çarpıcı örnekleri İspanya'da görmek mümkündür. Mimar Antonia Gaudi'nin (1852-1926) tasarladığı gerçeküstücü ve özgün yapılarının bütün veya kısmi olarak yüzeYleri seramik mozaiklerle kaplıdır. Organik mimarlığın güçlü bir savunucusu olan mimar, endüstrinin getirdiği biçimleri doğaya aykırı bulur. “Özellikle heykelsi bacaları, mimariye kattığı renk faktörü ve seçici malzeme kullanımı dikkat çekicidir. Mimaride ustalık işi olan seramik sanatının, sahip olduğu yaratıcı gücü kullanarak estetik anlamda gelişmiş bir düzeyde kullanmıştır. Barselona'daki Guell Park (1900-1914) Gaudi'nin kendi stilini yarattığı ve tarihselcilerden ayrılarak, özgürleştiği ilk yapıttır” (Özby, 2014, s. 6). Gaudi'nin imzasını taşıyan dünyaca ünlü Sagrada Familia Bazilikası'nın (1883-1926) kubbe kısımlarında yer alan renkli seramik mozaikleri ve Casa Milla (1906-1912) binası da teras altında kullanılan tuğla katener kemer yapısı ve organik formlu balkonları ile Barselona kentinin adeta simgesi haline gelmiş olan önemli seramik-mimari birlikteliği örneklerindedir (Görsel 3-4). Bu yapılar Barselona halkı için tarihi değerleriyle, farklılıklarıyla, yaşadıkları gündelik etkileşimleriyle kent belleklerinde derin yer tutmakta ve bunun doğal neticesinde kente duydukları aidiyeti arttırmaktadır.



Görsel 3. Antonia Gaudi, 1900-1914, Park Guell Barselona/ Park Guell Barcelona

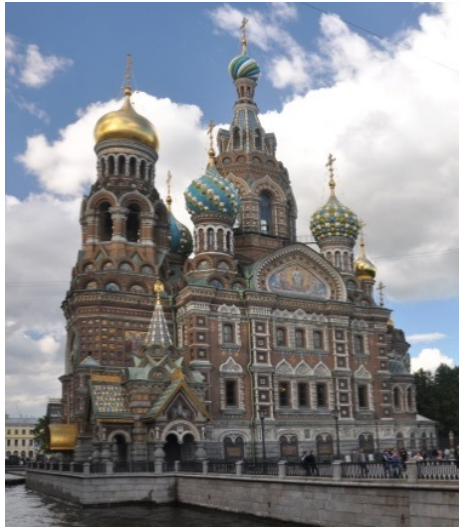


Görsel 4. Antonia Gaudi, 1883-1926, Sagrada Familia Bazilikası'ndan detay /La Sagrada Familia

Rusya'nın köklü tarihinden ve özellikle Avrupa ile yakın etkileşiminden kaynaklanan seramik geleneğiyle kentlerde iç ve dış mekân yüzey uygulamalarıyla sıklıkla karşılaşmaktadır. Repina'nın (2017) konuyla ilgili araştırmalarından şu bilgilere ulaşılmaktadır; Moskova ve Yaroslavl gibi kentlerde sırlı ve dekorlu yüzey karoları 16. ve 17. yüzyıllarda üretilmiştir. St. Petersburg, Rusya'nın zengin sanatının ve Avrupa mirasının organik bir entegrasyonunu yansıtmaktadır ve bu geleneğin sürdürülmesi 18.yüzyılı bulmuştur. St. Petersburg'da Menshikov Sarayı kentin önemli sembollerinden biridir ve çağdaşlarından farklı bir örnektir. Dış cephesi sade bir tasarıma sahip olan sarayın iç mekân yüzeyleri mavi-beyaz Hollanda Delf tarzı kobalt sırlı yüzey seramikleriyle kaplıdır. Ayrıca odalarda yüzeydeki seramiklerle uyum içinde tasarlanmış klasik çini sobalar mevcuttur. Sarayın dört odasının duvar ve tavanları 27.810 adet tematik dizilime sahip mavi-beyaz fayanslarla kaplıdır (Görsel 5). Kentin sembolü haline gelen diğer önemli yapılara bakıldığında yine yüzey seramiklerinin varlığı dikkat çekmektedir. Yapımı 24 senede tamamlanan, yüzeyi tuğla ve sırlı mozaiklerle kaplı Savior on Blood kilisesi (Church of the Saviour on the Spilled Blood) (Görsel 6), mayolika işçiliği ile öne çıkan Naval Katedrali (Naval Cathedral of St. Nicholas in Kronstadt), giriş kapısındaki renkli sırlı alçak rölyefler ile Deneysel Tıp Enstitüsü Kütüphanesi St. Petersburg şehrinin simgesi haline gelmiş, köklü geçmişi ile geleceğe uzanan, kentin önemli yapılarıdır (Repina, 2017, s. 1-5).



Görsel 5. Menshikov Sarayı, 1710, St.Petersburg, Rusya/ Menshikov Palace



Görsel 6. Kanlı Kilise (Yeniden Diriliş Kilisesi), 1881, St. Petersburg, Rusya/ Church of the Savior on Blood.

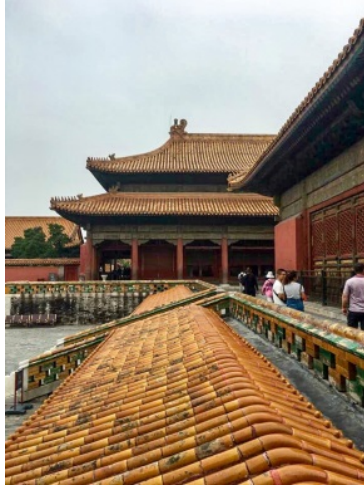
Dünyada farklı kültürlere ait, farklı dönemlerde üretilmiş ve kentlerin simgesi haline gelmiş iç ve dış yüzeylerde seramik kullanımını daha çok sayıda örneklerle zenginleştirmek mümkündür. Zengin köklü tarihi ve eşsiz üretimleriyle Pers kültürünün mimariye yansıdığı İran mozaik ve seramik işçiliği dini yapıları dünyada buna önemli bir örnektir. Seramik ve çini sanatına pek çok tekniği katan yine İranlılardır. Parlak canlı renklerde mozaik karolarıyla, lüsterleriyle, geometrik dizilimleriyle, stilize yazı tasarımlarıyla, eşsiz tuğla işçiliğiyle özellikle dini yapılarda kendini gösterir.

Türkiye’de kimi üretimlerde İran’la benzerlik gösteren çini geleneği dini yapıların iç ve dış yüzey kaplamalarında yoğun bir biçimde kendini göstermekte ve bu yapıların iç ve dış yüzeylerinde kullanılmış olan çini kaplamalar köklü Türk tarihini geleceğe taşımaktadır.

Hollanda-Delft, Çin porseleninin Avrupa’ya girip, tanınmasında, Avrupa zevk ve beğenisi ile harmanlanarak üretilmesinde en önemli merkezlerden biri olmuştur. Ülkenin en önemli sembollerinden biri olmakla beraber, Hollandalıların sahiplendikleri en büyük kültürel unsurlardan biri Delft mayolikalardır.

Porselenin ana vatanı Çin, farklı hanedanlık dönemlerinin yansıtıldığı sembolik anlatımlarıyla hem iç ve dış mekânlarda yüzeyde hem de yapıların tavan ve çatı seramiklerinde yoğun olarak kullanılmakta ve bu hali ile kent silüetine hâkim olmaktadır (Görsel 7). Çin’de mitolojik kahramanların, sembollerin, insan ve hayvan figürlerinin yapılarda kullanımı çok yaygın bir gelenektir. Alçak ve yüksek kabartmalar,

sır altı-sır üstü fırça işi yüzey karoları da yine sıklıkla kullanılan ve kentlerde hemen hemen tüm yapılarda karşılaşılan karakteristik unsurlardır. Shanxi Eyaleti, Datong'da yer alan ve “Dokuz Ejder Duvarı” adıyla bilinen sırlı seramik duvar panosu 45.5m x 82 x 2.02m ölçüleriyle en büyüklerindedir. Ming Hanedanlığı'nın (1368-1644) ilk imparatoru Zhu Yuanzhang'ın 13. oğlunun köşkünün önünde bulunmaktadır (Görsel 8) (Asya kültürü, 2010).



Görsel 7. Geleneksel Çin çatı mimarisi/ traditional Chinese roof ceramic tiles



Görsel 8. Ming Hanedanlığı, 1368-1644, Dokuz Ejder Duvarı/Nine Dragons Wall

6. Portekiz Yüzey Seramikleri ve Porto Sao Bento Tren İstasyonu

Dünyada farklı dönemlerde pek çok yerleşim merkezlerinde kent dokusuna önemli katkıları olan seramik karolara önemli bir örnek de geleneksel Azulejos Seramikleridir. “Azulejo” İspanya ve Portekiz’de üzeri opak sırla kaplı terracotta fayansı tanımlayan bir terimdir. Azulejo, kelime anlamı ile “parlatılmış taş” anlamına gelen Arapça kökenli bir sözcüktür. Mağribiler tarafından İber Yarımadası’na getirilmiş bir kelimedir. Bu anlamda kullanılan karolar Hollanda, İspanya, İtalya, Türkiye, İran ve Fas’da da kullanılmaktadır. Azulejos karolar 13. yüzyıldan beri sıklıkla duvar panellerinde, çeşmelerde, kaldırımlarda, tavanlarda, tonozlarda, banyo veya şöminelerin yüzey süslemelerinde kullanılmıştır. Bu çinilerin büyük dekoratif panellerde kullanımı, Brezilya’dan Hindistan’a Portekiz kültürünü etkileyen bir kültürel miras olarak kabul edilebilir. En eski örnekleriyle 13. Yüzyılda karşılaşılan Azulejos seramiklerinin en yetkin örneklerine 17. yüzyılda Portekiz’de, özellikle Lizbon ve Porto kentlerinde rastlanılmıştır (Pereira, De Lacerda-Aroso, Gomes, Mata, Alves & Colombar, 2009, s. 79). Bu tarz seramiklerin üretimleri öncelikle Portekiz’de manastır ve kiliselerin duvar yüzey kaplamalarıyla başlamıştır. Farklı dekor özellikleriyle üretilen bu seramiklerde yeşil, sarı, kahve, mavi renkler dikkat çeker. Süreç içerisinde geometrik formlar, doğal çiçek, yaprak betimlemeleri, kabartmalar, figürler,

manzaralar, gemiler, dinsel motifler ve ikonlar gibi pek çok farklı biçimlerde, renk ve dokularda işlenegelmiştir. En gösterişlileri Delft işi mayolikaların benzeri, fırça dekorlu mavi-beyaz olanlarıdır.

Erken dönem seramik karolarının büyük bir kısmı Mağribi kültürü etkili desenler, iç içe geçmiş motifler, eğrisel çizgiler, dantel gibi işlemler ve döngüsel, geometrik veya bitkisel bezemelerden oluşmaktadır. Portekizliler tüm yer ve duvar zeminini hiç boşluk olmaksızın kaplayan Mağribi ülkelerin kültürel zevkini yansıtan dekorasyonları korumuşlardır. Çini karoların kullanımı Avrupa kıtasından Atlantik adalarına kadar ve geçmişte Portekiz'in kolonilerinin yer aldığı başta Brezilya olmak üzere, 15. yüzyılın sonundan günümüze dek yayılım göstermiştir. Bu yoğun kullanım özellikle Hollanda'dan ya da Antwerp, Seville, Talavera de Reina ve Urbino gibi bölgelerdeki bazı benzer üretimlerle karşılaşılmasının nedenini açıklamaktadır (Meco, 1994, s. 5).

17. yüzyıl boyunca Portekiz azulejo seramik karolarında, kobalt mavisinin kullanıldığı özel bir boyama tarzının gelişmesi dikkat çekmektedir. Bu üretimler izlenimci etkisi ile soyut estetik değerler barındırmaktadır. Bu karolar dekoratif işlevlerinin ötesinde Portekiz kültürünün en önemli sanatsal ifade formlarından birini de ortaya koymaktadır. Azulejo seramik karolar Portekiz menşeli olmamalarına rağmen, hem iç hem dış mekânlarda, geniş bir kullanım alanıyla, kesintisiz bir şekilde 500 yılı aşkın süredir gelişerek kullanımını sürdürmektedir (Mitchell, 2016, s. 348). Bu kullanım yoğunluğu, seramik karoların Portekiz sanatının temsilcisi olduğunu ortaya koymaktadır. Azulejo seramik karoların gelişiminde ilk Mağribilerin ortaya koyduğu desenlerden, Avrupa Rönesans ve Gotik çiçek ve hayvan betimlemelerine, Hint kumaş motiflerine ve Doğu etkilerine kadar pek çok farklı kültürden etkilendiği görülmektedir. 18.Yüzyılın başları 'Azulejo'nun Altın Çağı' bir diğer deyişle 'Ustalar Çağı' olarak anılmaktadır. Portekiz sırlı seramikleri için Portekiz ve sömürgelerine özellikle de Brezilya olmak üzere yoğun bir talep bulunmaktadır. Manastırlar, saraylar ve hatta evlerin iç ve dışları birçok coşkulu Barok elemanları barındıran azulejos karolarla kaplanmıştır (Meco, 1994, s. 49).

19. yüzyılın sırlı seramik karolarla ilgili en dikkate değer anıtsal yapıtı, büyük üstat Jorge Colaço (1868-1942) tarafından gerçekleştirilen 20.000 parça el boyaması kalaylı mavi-beyaz sırlı azulejos karodan oluşan Porto merkez Sao Bento tren istasyonudur. Bir tuval ressamı ve karikatürist olan Jorge Colaço, sanat eğitimini Lisbon, Madrid ve Paris'de tamamlanmıştır. İlerleyen dönemlerde özellikle büyük ebatlı seramik panoların yapımında, karo üzerinde fırça ile resmetme konusunda uzmanlaşmıştır. İlk karo 13 Ağustos 1905 yılında monte edilmiştir. Colaço'nun çalışması 11 senede tamamlanmıştır (Görsel 9) (Jorge Colaço, 2015). İstasyonun girişteki büyük salonun sol cephesinde Portekiz tarihinde önem teşkil eden büyük savaşlardan sahneler canlandırılmaktadır. Bunlardan en görkemlisi Büyük Valdevez Savaşı'dır (Görsel 10).



Görsel 9. Jorge Colaço, 1868-1942, Porto Sao Bento merkez tren istasyonu giriş salonu/Porto center railway station entrance hall



Görsel 10. Jorge Colaço, 1868-1942, Porto Sao Bento merkez tren istasyonu Büyük Valdevez Savaşı'nın canlandırıldığı ana duvar/ Porto center railway station main wall of the Great Valdeves War

Salondaki bordürlerde Portekiz'den seçilmiş deniz kıyısı manzaraları resmedilmektedir. Savaş sahnelerinin işlendiği alanların üst bölmelerinde yer alan frizlerde kronolojik sırasıyla Portekiz'in ulaşım tarihine ışık tutan resimlemeler yer almaktadır. Bunlar mavi-beyaz değil çok renkli, hareketli resimsel betimlemelerdir. Bu iki farklı alan birbirlerinden mavi, kahverengi ve sarı geometrik bezemelerle ayrılmaktadır (Görsel 11). Daha alt kısımlarda yer alan kompozisyonlarda dönemlerin krallarının taç giyme, evlilik, ata binme, doğum gibi önemli kutlama seramonilerinin betimlendiği resimler betimlenmiştir (Görsel 12) (Carvalho,1986, s. 11). Bu haliyle istasyonun ana duvarlarının kendi içinde panellere ayrıldığı ve böylece katmanlı kompozisyonlar sergilenebildiği söylenebilir.



Görsel 11. Jorge Colaço, 1868-1942, Büyük Valdevez Savaşı'nın canlandırıldığı ana duvar renkli üst frizler/ colourful top friezes of main wall of the Great Valdeves War



Görsel 12. Jorge Colaço, 1868-1942, Porto Sao Bento merkez tren istasyonu giriş salonu dini motifler ve taç giyme töreni/Porto center railway station entrance hall religious motifs and coronation ceremonies

Alt panellerde dini temalı resimlerle tarım hayvancılıkla ilgili betimlemeler bulunur. Ayrıca bayramlar, halk gelenekleri, gündelik eğlenceler, pazar yerleri, şenlikler gibi konular da tüm ayrıntılarıyla işlenen konulardandır (Görsel 13). Ortada merkezdeki paneller ise Portekiz için önemli olan dört iş alanını temsil etmektedir. Bunlar; üzüm hasatı ve üzüm bağları, gemicilik ve ticaret, rüzgâr ve rüzgâr değirmenlerinden oluşmaktadır (Görsel 14,15). Bunların üzerinde romantik sahneleri tasvir eden daha küçük madalyonlar yer alır. Altlarında trenlerle, demir yollarıyla ilgili hikayelerin betimlendiği sahneler ve renkli saat sembolleri bulunur (Görsel 16) (Carvalho,1986, s. 12).



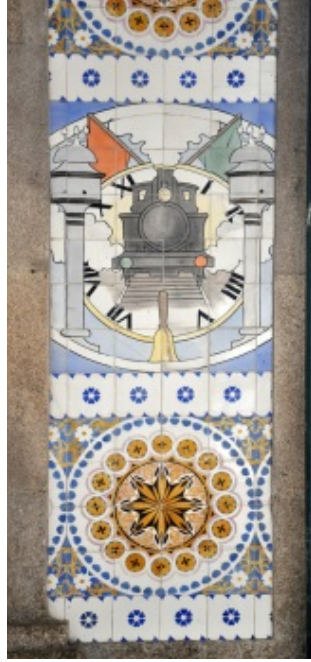
Görsel 13. Jorge Colaço, 1868-1942, Porto Sao Bento merkez tren istasyonu, günlük halk eğlencelerini gösteren betimlemeler/ descriptions of daily public entertainment



Görsel 14. Jorge Colaço, 1868-1942, Porto Sao Bento merkez tren istasyonu, hayvancılıkla ve rüzgâr değirmenleriyle ilgili betimlemeler, descriptions of animal farming and wind mills



Görsel 15. Jorge Colaço, 1868-1942, Porto Sao Bento merkez tren istasyonu, denizcilikle ilgili resimli karolar/ceramic wall panels about maritime



Görsel 16. Jorge Colaço, 1868-1942, Porto Sao Bento merkez tren istasyonu, saat ve renkli madalyonların işlendiği sırlı yüzey karoları / ceramic wall panels about clocks and multicolour symbols

7. Sonuç

Jorge Colaço'nun Porto Sao Bento merkez tren istasyonu için yaptığı seramik karolardan oluşan yüzey panoları yalnızca seramik sanatının teknik ve estetik alanında hayranlık uyandırmakla kalmaz, kavramsal olarak da çok derin anlamlar barındırmaktadır. Bu istasyon sanatsal, kültürel, sosyolojik, mimari pek çok farklı açılardan önem taşımaktadır. Sao Bento istasyonu duvar seramikleri Portekiz'de kentleri adeta sarıp sarmalayan ve onlara ayrıcalıklı bir özellik veren kent yüzey seramiği geleneğinin Klasik ve Romantik anlamdaki son uygulamalarıdır. Bu tasarımlar tarihçilerce Portekiz tarihini ve başarılarını resmederek anlatan Romantik ve Klasik anlayışlardaki son azulejos üretimleri olarak kabul edilmektedir. Daha sonra yapılan seramik karo üretimlerinde ya geçmiş geleneksel üretimlerin tekrarları

yapılmıştır ya da modern üretimlerle bambaşka bir alana yönelinmiştir. Bu açıdan bir devrin kapanışı olarak da nitelendirilirler. Tarihsel temaların yanı sıra resimli karo betimlemelerinde etnografik anlatımlar, manzaralar ve gündelik yaşama dair sahneler de bulunmaktadır. Bu hali ile büyük bir belgesel nitelik taşımaktadır. İstasyon, Porto'nun tam merkezinde, tarihi bölgede yer almaktadır. Bir gün içerisinde yerli ve yabancı yüzlerce, binlerce insanın geçiş noktasında bulunarak aslında Portekiz sanatını, tarihini, kültürünü durmaksızın insanlara ileten zamansız bir kültür elçisidir. Bu yaşayan duvarlar, yabancılar için kentin tarihini anlatan ve geçmişine ışık tutan bir belgesel olurken, Portekizliler içinse, geçmişleriyle devamlı bağlantı halinde olmalarını sağlayan güçlü bir bağ konumundadır.

İstasyonlar kimi zaman insanların uzun saatler bekledikleri yerler olduklarından, yolcular en ince ayrıntılarına kadar bu sanat şaheserini inceleme fırsatı bulabilmektedir. Porto'nun kalbinde yer alan bu istasyon bir anlamda kentli yolcuları Portekiz'in şanlı geçmişine götürerek kökleriyle tekrar bağlantı kurmasını sağlar. Yaşadıkları toprakların hangi savaşlarla nasıl kazanıldığını hatırlatır. Gerek istasyonun mimarisiyle, gerekse duvarlarını kaplayan mavi-beyaz seramik anlatımlarla yolcuları geçmişe götüren ve geleceğe taşıyan bir zaman kapsülü gibidir. Bütün bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda Porto Sao Bento tren istasyonunun Portekiz için kent belleğini oluşturan çok önemli bir merkez olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Portekiz özelinde azulejos duvar karoları örneğinde görüldüğü üzere, yüzey seramikleri kamusal alanlarda pek çok binanın duvarını süsleyerek, kentlere ayrı bir kimlik katmaktadır. Seramik malzeme yapısından kaynaklı olarak mimariye ve dolayısıyla da kentlere sıcak ve doğal bir görünüm katar. Seramiğin mimaride yüzeyde kullanımı sırlı ya da sırsız, alçak ya da yüksek rölyefli, geometrik veya gerçekçi resimsel betimli vb. farklı çeşitlerde olabilmektedir. Bu kullanım çeşitliliği seramik malzeme ile tarih boyunca her seferinde daha da farklı sonuçlar alınmasını olanaklı kılmıştır. Portekiz'de kentlere ayrıcalıklı bir kimlik kazandıran bu özel seramik üretimler, günümüzde modern bir anlayışla yorumlanarak mimari mekânlarda iç ve dış yüzey kaplamalarında kullanımını sürdürmektedir. Çağımızın kentsel gelişimi karo tasarımlarında da yeni malzemelerle ve yeni platformlarda türlü yenilikleri beraberinde getirmiştir. Yeni nesil mimarlar yeni nesil genç sanatçıları çağdaş kentsel projeler oluşturmak için görevlendirmektedir. Sanatçılar kille beraber diğer farklı malzemelerin plastikiyetini keşfetmeye başlamışlardır. Yeni Lisbon metrosu sanatçılara anıtsal kompozisyonlar sergileyebilmek için geniş olanak sağlamaktadır. Günümüzde Portekiz'de geleneksel desenlerin üretimini yapan pekçok atolye hala vardır ve eski, antik karoların üretimi ve satışı devam etmektedir.

Kentleri oluşturan, onu diğerlerinden farklı kılan belirli bir kimlik kazandıran etkenler yalnızca mimari yapılar, sokaklar, caddeler gibi fiziki özelliklerle sınırlı değildir. Kentler, içinde yaşayan toplumların kendine has kültürel, düşünsel, tarihi ve coğrafi özellikleri ile şekillenerek yalnızca bir “yer” olmanın çok ötesinde anlamlar kazanırlar. İşte bu noktada insanın-mekânla kurduğu bağ ve yüklediği anlam belirleyicidir. Sanat ve yapıt bu durumda geçmiş- bugün ve gelecek arasında insan ve kent ilişkisindeki bağın kurulmasında ve kültürel aktarımın sağlanmasında büyük bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda bir kent belleği unsuru olarak mimaride iç ve dış yüzeylerde seramiğin kullanımının kökleri çok eskilere dayanan, insan ve kent etkileşimini arttıran, kültürel bağları sıkılaştıran ve kent aidiyetini pekiştiren önemli bir unsur olduğu söylenebilir. Buradan yola çıkarak dünya kentlerinden pek çok örnek arasından Porto Sao Bento merkez tren istasyonu bir kent belleği unsuru olarak yüzey seramiklerinin önemini vurgulanacağı en önemli örneklerden biri olarak seçilmiştir.

Kaynakça

Al, M. (2011). Kentte bellek yıkımı ve kimlik inşası–palimpsest: Ankara Atatürk bulvarı bağlamında bir inceleme. *İdeal Kent*, 4, 22-36.

- Alpak, E. M., Düzenli, T., Eren, E. T. (2018). Kent kimliği ve kullanıcıların bağlılık duygusu üzerindeki etkisi: Trabzon kenti örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (64), 519-528. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/322654937_kent_kimligi_ve_kullanicilarin_baglilik_duygusu_uzerindeki_etkisi_tarabzon_kenti_ornegi
- Arıç, T. (2018). Kent kimliğinin oluşmasında mimari ve sanatsal uygulamaların etkisi. *Sanat Yazıları*, 38, 15-30.
- Asya kültürü. (2010, 12 Kasım). Erişim adresi: <http://www.asean-china-center.org/english/>
- Carvalho, M. (1986). *História da Arte em Portugal* (Cilt 11). Lisboa: Publicações Alfa.
- Erçoşkun, E. Y., Akünal, Ö. E., Yenigül, S. B., Alkan, L. (2016). Kentlilik bilincini oluşturan göstergeler ve kentlilik bilincini geliştirme yolları: Paradoks ekonomi. *Sosyoloji ve Politika Dergisi*, 11, 4-23.
- Kaya, E. (2018). *Porselen lithophane tekniğinin incelenmesi ve iç mekân duvar panosu olarak uygulanabilirliğinin araştırılması* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (Tez No: 511298).
- Kültür nedir?. (2017, 25 Mayıs). Erişim adresi: <https://www.turkedebiyati.org/kultur-nedir-kultur-hakkinda-kultur-anlami/>
- Meco, J. (1994). *The art of Azulejo in Portugal- Portuguese glazed tiles*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Mitchell R. (2016). *Portuguese art: Portuguese azulejos*, 341-360. Erişim adresi: https://michelangelo.pixelonline.org/files/Manual_of_fine_arts/New%20Manual%2012%20portugal.pdf
- Mutlu, H. S. (2007). Zamanın çarkında Anadolu'da seramik. *Anadolu Sanat*, 18, 71-75.
- Noei, T. A. (2018). *Babil-İştar kapısı sırlı tuğlalarının karakterizasyonu ve korumaya yönelik öneriler* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (Tez No: 514892).
- Olgun, İ. (2009). *Kentsel değişim sürecinde kentsel okuma ve bellek ilişkisi* (Doktora Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (Tez No: 256598).
- Özbay, B. (2014). *Artistik seramik panoların iç mekân tasarımına estetik katkısı* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (Tez No: 367896).
- Özgen Kösten, E. Y. (2015). Kentsel kimliğin değişen görüntüleri: Eski kent, yeni merkez İzmit. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 10 (1), 1-19. Erişim adresi: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/nwsasocial/article/view/5000075282>
- Pereira, M., De Lacerda-Aroso, T., Gomes, M. J. M., Mata, A., Alves, L. C. & Colomban, Ph. (2009). Ancient Portuguese ceramic wall tiles (azulejos): Characterization of the glaze and ceramic pigments. *Journal of Nano Research*, 8, 79-88. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/250361435_Ancient_Portuguese_Ceramic_Wall_Tiles_Azulejos_Characterization_of_the_Glaze_and_Ceramic_Pigments/download
- Repina, Y. (2017). Ceramics in the architecture of St. Petersburg 1-5. Erişim adresi: <http://www.icaa.org/en/UploadFiles/Ceramics%20in%20the%20Architecture%20of%20St.%20Petersburg.pdf>
- Schulz, N. C. (1971). Existence, space and architecture, praeger. *New York*, 9, 11-36.
- Sinemoğlu, N. (1984). *Sanat tarihi*. İstanbul: M. Ü. Yayınları.

The World Trade Organization. (2015, Nisan). *Jorge Colaço “Fishing”, “Grape Picking” and “Agriculture”*. The WTO Building Art and Architecture at The Centre William Rappard “Works of Art”. Erişim adresi: https://www.wto.org/english/res_e/booksp_e/wto_building15_e.pdf

Turgay, O. (2009). *Mekânın kurgulanmasında ve algılanmasında “bellek”in belirleyici etkisinin analizi* (Sanatta Yeterlik Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (Tez No: 256593).

Uludağ, K. (2000). Eskişehir kimliğini, kimlik verecek kent soylusunu arıyor. *Onbeşgün Dergisi*, 4, 4-5.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Taht Odası’ndan bir bölüm. (Tarihi yapı). (M.Ö 604-562). Throne room [sırlı pişmiş toprak]. Staatliche Museen Zu Berlin-Vorderasiatisches Museum. (Kişisel fotoğraf arşivi).

Görsel 2. İhtar Kapısı-tören yolu-aslan detayı. (Tarihi yapı). (M.Ö 604-562). Ceramional way [sırlı pişmiş toprak]. Staatliche Museen Zu Berlin-Vorderasiatisches Museum. (Kişisel fotoğraf arşivi).

Görsel 3. Antonia Gaudi. (Mimar). Park Guell Barselona/ Park Guell Barcelona [sırlı mozaik]. Erişim adresi: <https://skiptheline.tickets/barcelona/park-guell#prettyPhoto/0/>

Görsel 4. Antonia Gaudi. (Mimar). (1883-1926). Sagrada Familia Bazilikası’ndan detay, /Detail of La Sagrada Familia. [sırlı mozaik]. Erişim adresi: <http://www.sagradafamilia.org/en/light-and-colour/>

Görsel 5. Menshikov Sarayı. (Tarihi yapı). (1710). Menshikov Palace [sırlı dekorlu duvar seramiği]. Erişim adresi: http://www.hellopiter.ru/Menshikovsky_palace_photo_zal_2.html

Görsel 6. Kanlı Kilise (Yeniden Diriliş Kilisesi). (Tarihi yapı). (1881) St. Petersburg, Rusya / Church of the Savior on Blood. [sırlı pişmiş toprak]. (Kişisel fotoğraf arşivi).

Görsel 7. Geleneksel Çin çatı mimarisi/ traditional Chinese roof ceramic tiles. (Kişisel fotoğraf arşivi).

Görsel 8. Ming Hanedanlığı (Tarihi dönem). (1368-1644). Dokuz Ejder Duvarı/ Nine Dragons Wall. [sırlı pişmiş toprak]. Erişim adresi: <http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.asean-china-center.org/english/2010-05/27/c.htm>

Görsel 9. Jorge Colaço. (Mimar). (1868-1942). (Tarihi yapı). Porto Sao Bento merkez tren istasyonu giriş salonu/ Porto center railway station entrance hall. [sırlı dekorlu duvar seramiği]. Erişim adresi: <http://planetportugal.blogspot.com/2011/10/der-bahnhof-sao-bento-in-porto.html>

Görsel 10. Jorge Colaço. (Mimar). (1868-1942). (Tarihi yapı). Büyük Valdevez Savaşı’nın canlandırıldığı ana duvar/ Porto center railway station main wall of the Great Valdeves War. [sırlı dekorlu duvar seramiği]. Erişim adresi: <http://view.stern.de/de/rubriken/architektur/bahnhof-portugal-porto-azulejos-sao-bento-bahnhof-original-3301985.html>

Görsel 11. Jorge Colaço. (Mimar). (1868-1942). (Tarihi yapı). Büyük Valdevez Savaşı’nın canlandırıldığı ana duvar renkli üst frizler/ Colourful top friezes of main wall of the Great Valdeves War. [sırlı dekorlu duvar seramiği]. (Kişisel fotoğraf arşivi).

Görsel 12. Jorge Colaço. (Mimar). (1868-1942). (Tarihi yapı). Porto Sao Bento merkez tren istasyonu giriş salonu dini motifler ve taç giyme töreni/ Porto center railway station entrance hall religious motifs and coronation ceremonies. [sırlı dekorlu duvar seramiği]. (Kişisel fotoğraf arşivi).

- Görsel 13. Jorge Colaço. (Mimar). (1868-1942). (Tarihi yapı). Porto Sao Bento merkez tren istasyonu, günlük halk eğlencelerini gösteren betimlemeler/ descriptions of daily public entertainment. [sırlı dekorlu duvar seramiği]. (Kişisel fotoğraf arşivi).
- Görsel 14. Jorge Colaço. (Mimar). (1868-1942). (Tarihi yapı). Porto Sao Bento merkez tren istasyonu. Hayvancılıkla ve rüzgâr değirmenleriyle ilgili betimlemeler/ descriptions of animal farming and wind mills. [sırlı dekorlu duvar seramiği]. (Kişisel fotoğraf arşivi).
- Görsel 15. Jorge Colaço. (Mimar). (1868-1942). (Tarihi yapı). Porto Sao Bento merkez tren istasyonu. Denizcilikle ilgili resimli karolar/ ceramic wall panels about maritime. [sırlı dekorlu duvar seramiği]. (Kişisel fotoğraf arşivi).
- Görsel 16. Jorge Colaço. (Mimar). (1868-1942). (Tarihi yapı). Porto Sao Bento merkez tren istasyonu. Sembolik tren, saat ve renkli madalyonların işlendiği sırlı yüzey karoları/ ceramic wall panels about clocks and multicolour symbols. [sırlı dekorlu duvar seramiği]. (Kişisel fotoğraf arşivi).

Selçuklu-Osmanlı Mimarisinde Biçim ve Işığa Katkı: Cam ve Seramik

The Contribution to Form And Light in Seljuk and Ottoman Architecture: Glass And Ceramics

Memduha Candan Güngör

Dr. Öğr. Ü., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, candan.gungor@deu.edu.tr

Öz

Anadolu, yüzyıllar boyunca üzerinde yaşayan toplumların kazandırdığı eşsiz kültür varlıklarıyla tüm insanlığa mal olmuş önemli bir coğrafi bölgedir. Özellikle mimari alanda ve sanat alanında kaydedilen yenilikler ve gelişmeler, günümüz kültür ortamına önemli katkılar sunmaktadır.

Selçuklular Anadolu'ya Çini sanatını getirmiştir ve özellikle mimari alandaki eserlerin günümüze kadar ulaşan örnekleri, biçim, kompozisyon ve bezeme açısından oldukça zengindir.

Anadolu'nun kültür hazinesini oluşturan örnekleri kazandıran bir diğer dönem ise Osmanlı İmparatorluğu'dur. İmparatorluğun zenginliğini ve ihtişamını yansıtan unsurların en önemlilerinden biri de mimaride ve mekân içlerinde kullanılan cam malzemedir.

Türk mimarlık tarihinin kimliğini oluşturan bu iki dönemin seramik ve cam malzemeyi estetik bir unsur olarak kullanım biçimi mimari yapılara önemli katkılar sağlamıştır.

Bu çalışmanın araştırma konusu Selçuklu Dönemi çini duvar kaplamaları ve Osmanlı Dönemi cam sanatı olarak sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırmanın nedeni Anadolu'ya çiniyi ilk olarak Selçukluların getirmesi ve cam malzemenin en iyi örneklerinin Osmanlı dönemi mimarisinde görülmesidir. Araştırma, Nitel ve Betimsel bir araştırma deseni ile yürütülmüştür. Konu ile ilgili olarak öncelikle literatür taranmış, ayrıca veri toplamak amacıyla cam konusunda uzman Prof. Dr. Lale Dilbaş ile görüşmeler yapılmıştır. Ek olarak Olay-Vaka (Anekdöt) Kaydı yöntemi ile konu başlığında geçen dönemlere ait mekanlardan ulaşılabilen kadarı yerinde incelenerek gözlemin objektif bir biçimde kaydedilmesi sağlanmıştır.

Araştırmanın sonucunda, Anadolu'da tarih boyunca mimari alana önemli katkılarda bulunan seramik ve cam malzemenin kullanımının, günümüzde giderek azaldığı, geçmişten gelen köklü geleneğin devamının sürdürülemediği ve üretimin yozlaşma sürecine girdiği gözlemlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Seramik, Cam, Mimari, Çini Kaplama

Abstract

Anatolia is an important geographic region that has been accepted by all humanity with its unique cultural assets which have been gained by the societies that have lived on it for centuries. Innovations and developments especially in the field of architecture and art provide important contributions to today's cultural environment.

The Seljuks brought the tile art to Anatolia and particularly extant samples of the works of architecture are rich in form, composition and decoration.

The Ottoman Empire is another period that provides the samples of Anatolia's cultural treasure. One of the most important elements reflecting the richness and magnificence of the Empire is glass material.

These two periods, which constitute the identity of Turkish architectural history, have made important contributions to architectural structures by using ceramic and glass materials as an aesthetic element.

The research subject of this study is limited to the tiles of the Seljuk period and glass art of the Ottoman period. The reason for this limitation is that the Seljuks first brought the tile to Anatolia and the best examples of glassware were seen in the architecture of the Ottoman period. The research was conducted with a qualitative and descriptive research design. Firstly, the literature was searched for, and also for the purpose of collecting data, interviews with Dr. Lale Dilbaş, a glass expert, were held. In addition, the Event-Case (Anecdote) Registration method was examined at the places mentioned in the subject area as much as possible and the observation record was provided objectively.

At the end of the research it has been observed that the use of ceramic and glass materials, which have made significant contributions to the field of architecture throughout Anatolia, has been decreasing nowadays, and the continuation of the rooted tradition from the past cannot be sustained and the production has entered the process of degeneration.

Keywords: Ceramics, Glass, Architecture, Tile

1. Giriş

Türk sanatında iç ve dış mimarideki süslemenin en önemli unsurlarından biri olan çini sanatı, Anadolu’da ilk olarak Selçuklu dönemiyle birlikte başlamıştır ve yaşadıkları tüm bölgelerde yaygın kullanımı Türklerin bu sanata verdikleri değerin açık bir kanıtıdır. “Bununla beraber mimariye zengin bir görünüm kazandıran çini sanatı, çeşitli teknik ve motiflerle zenginleşen asıl süratli gelişmesini, Anadolu Türk mimarisinde göstermiştir” (Yetkin, 1986, s. 1)

Mimarlık, Selçuklularda olduğu kadar Osmanlılarda da en önde gelen ve önem verilen uygulama alanlarından biri olmuştur. Mimar Sinan’ın (1491-1588) muhteşem çalışmalarıyla zenginleşen bu eserler Osmanlı İmparatorluğu için her dönemin yaşayan dinamizminin gösterişli birer sembolüdürler (Andiç, 2000, s. 40). Anadolu’da mimari alanda görülen bu gelişme, mimarinin tamamlayıcı unsurları olan çini, cam, metal, ahşap ve taş gibi malzemelerin kullanımı ile geleneksel sanatları da geliştirerek, bu sanatlara önemli bir katkı sağlamıştır. Bu dönemde mimari yapı ile seramik ve camın mükemmel bir uyum içinde olduğu, her ikisinin de yapıda kullanılacakları yerlere göre özel tasarlandıkları, üretildikleri ve bu sayede uygulanacak yüzeye uyum sağladıkları görülmektedir.

2. Yöntem

Bu araştırma Nitel ve Betimsel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yapılmış ve veri toplamak amacı ile cam konusunda uzman Prof. Dr. Lale Dilbaş ile görüşme yapılmıştır. Görüşmeler yarı yapılandırılmış görüşme olarak gerçekleştirilmiş ve ses kayıtları alınarak çıkarımlarda bulunulmuştur. Ek olarak Olay-Vaka (Anekdot) Kaydı yöntemi ile konu başlığında geçen dönemlere ait mekanlardan ulaşılabilen kadarı, yerinde incelenerek gözlemin objektif bir biçimde kaydedilmesi sağlanmıştır.

3. Selçuklu Mimarisinde Çini Kullanımı

Seramik, dokuyla tam bir uyum içinde olduğundan mimari yapının şekline göre tasarım ve üretim kolaylığı sağlar. “Çininin, kaplanacağı yüzeylerin niteliklerine uygun tasarım ve üretiminin gerekli olduğu bu birebir uygulama sayesinde, düz duvar yüzeyleri yanı sıra mihrap nişleri, kubbe, tonoz ve kemer yüzeylerine de kaplanabilmiştir” (Bakırer, 1985, s. 77). (Bkz. Görsel 1)



Görsel 1. Kayseri Kölük Camisi, Çinilerle bezeli mihrap, 13. yy

Dış mekânlarda, ışık alan yüzeylerde rölyef ve renklerin birbirine katkısı ile oluşan ışık-gölgeler yapıya hem görsel bir anlatım zenginliği hem de dinamizm kazandırır. Bazen seramik duvar panolarında kullanılan tek bir renk bile, ışık-gölge etkisiyle yaratılan tonlamalarla çok hareketli yüzeylere neden olabilir.

Işıkla sürekli ilişki içinde olan yüzeyler her an yeni görünümün sunarlar. Aynı zamanda seramik birimler yapının bütünü ile organik bir bağ içine girerler. Seramikte birbirinin devamını sağlayan birimlerin özelliğinden faydalanılarak oluşturulan yüzeyler, kesintisiz kompozisyon kurma olanağı doğurur (Özturanlı, 1994, s. 11).

Selçuklularda seramik malzemeden yapılan mozaik parçalar sonsuz sayıda çeşitlemeye olanak verir. “Çini süslemede geometrik ve bitkisel desenli yüzeylerin kontrastı çarpıcı bir etki yaratır. Eserlerin kubbe dışı ve içi minareler, taç kapılar, eyvanlar, iç ve dış duvarlar çini kaplanarak daha önce görülmeyen bir zenginliğe ulaşır” (Öney ve Çobanlı, 2007, s. 21). Mimari ile mükemmel bir biçimde bağdaşarak organik bir bütün halinde görülen çini, dayanıklılık, sağlamlık, toz ve su tutmama, ateşten koruma, hava şartlarına dayanıklılık ve ekonomik olma gibi birtakım özellikleriyle de mimari yapıya önemli bir katkıda bulunur. (Bkz. Görsel 2)



Görsel 2. Erzurum Yakutiye Medresesi, Sırlı ve sırsız tuğla kaplı minare, 13. yy

Çini, Anadolu'dan önceki dönemlerde, mimari süsleme sisteminin belli başlı bölümlerinden biri sayılacak düzeyde olmamıştır. Çeşitli etkiler ve tekniklerle gelişen bu sanat, ilk kez Anadolu'da anıtsal bir nitelik kazanmıştır (Arık, 2000, s. 208). “Dış mimaride muhteşem taş portallerin¹ abidevi etkisi, iç mimaride çininin yarattığı renkli atmosferle tamamlanmıştır” (Yetkin, 1986, s. 211).

Selçuklularda özellikle saraylar gibi önemli mekanlarda vazgeçilmez unsurlar arasında olan çiniler bu özellikleri ve önemleri ile tartışılmaz bir şekilde devletin gücüne ve zenginliğine işaret eder. Örneğin Konya Beyşehir gölü kıyısındaki Kubadabad Sarayı'nın iç mekân duvar çinileri bize Alaeddin Keykubat Dönemi Anadolu'sundan son derece gerçekçi ve özgün portreler, insan figürleri ve hayvan betimlemeleri sunmaktadır (Tanman ve Rifat, 2001, s. 79). Saray sanatı olarak kabul gören Kubadabad sarayındaki çinilere başka bir yapı türünde rastlanmamaktadır (Ögel, 1994, s. 11). (Bkz. Görsel 3)

“Selçuklu çini sanatında mozaik çini tekniğinin dini yapıların ciddi atmosferine uyan soyut süslemesine karşı Selçuklu saraylarında figürlü çinilerin yarattığı, zengin çeşitli dünyevi bir atmosfer vardır” (Yetkin, 1986, s. 212).



Görsel 3. Kubadabad Sarayı, Büyük Saray kuzey batısındaki odada bulunan çiniler, 13. yy

¹ Portal: Önemli binaların cephelerinde yer alan ve yapının mimari üslubunu temsil eden anıtsal giriş kapısı (Turani, 1995, s. 113)

“Çini İslam mimarisinde 9.yy.’da kullanılmaya başlanması ile kısa zamanda bezeyici unsurlar içinde ana öğelerden biri olmuştur. Bu zengin malzeme, İslam mimarisine büyük yenilikler ve çeşitlemeler getirmiş ve kültürel bir kimlik de kazandırmıştır” (Öney, 1987, s. 13). Anadolu’da abidevi bir üstünlüğe ulaşan Türk çini sanatı, her devrin üslup birliğini aksettiren yaratıcı kudreti büyük bir süsleme kolu olarak mimari etkiyi artırmış ve atmosferini renklendirmiştir. Mimariye tabii olmuş, onu ezmeyen bir ölçüde kullanılmıştır. Daima gelişen teknikleri, renk ve desen özellikleri devirlere damgasını vurmuştur (Yetkin, 1986, s. 215). Nitekim Hamiye Çolakoğlu, “Türkiye’de Seramiğin Bugünü ve Yarını” başlıklı bildirisinde Türk toplumunun kültür birikimlerinde İslam sentezi ile en iyi örneklerini verdiğini, seramik sanatında doruğa ulaştığını belirtmiştir. Anadolu’ya İran’dan gelen tekniklerden biri olan sırlı tuğla 15. yy. da terk edilmiş, buna karşılık çini kaplama, dünya seramik tarihi içinde önemli bir yeri olan kusursuzluğa ulaşmıştır (aktaran Kuban, 2017, s. 98).

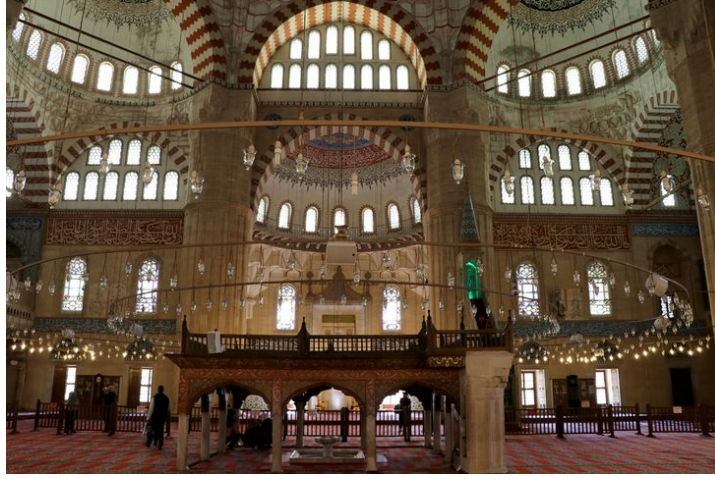
4. Osmanlı Mimarisinde İç Mekânda Camın Kullanımı

Camda da benzer bir şekilde malzemenin mimariye katkısı estetik bir görüntü elde etmenin ötesindedir. Kullanıldığı mekânlarda, iç mekân ile dışa açılım hissini en güzel elde edildiği malzeme camdır. Osmanlı mimarisini incelediğimizde de, yapıların üst kısımlarına yerleştirilmiş olan camların zenginliğinden her fırsatta yararlanıldığı görülmektedir. Bu camlar kimi zaman yapının sağlam ve kalın duvarlarıyla karşıtlık oluşturmuştur (Andiç, 2000, s. 41). Değişik biçim ve dokularda kullanılarak mekâna hava girişi sağlamış, kimi zaman da yapının sonsuza açılımını sağlayarak, doğrudan ışık girişiyle mekânı doğal ışık ve gölge oyunları ile doldurmuşlardır (Goodwin, 1993, s. 66). (Bkz. Görsel 4)



Görsel 4. Dolmabahçe Sarayı, hamam, 19. yy

Özellikle Osmanlı mimarisinde ön görülen azamet ve şaşaanın, büyüklük ve süslü detayların bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu göz önüne alındığında, mekânı hem süsleme hem de daha iri ve derin boyutlu göstermeye yarayan camın malzeme olarak bolca kullanılmasını yadırgamamak gerekir. Büyük Kubbe Üstadı, ışık ve mekân yaratıcısı Sinan, merkezi kubbeli yapı problemini aşarak mimaride bir devrim gerçekleştirmiştir (Can, 2009, s. 25). Sinan’ın kalfalık eseri olarak nitelendirdiği Süleymaniye Camii, gün içinde, özellikle gün doğumu ve gün batımında sonsuz ışık-gölge oyunları ile yeni görünümler sunmaktadır. (Bkz. Görsel 5)



Görsel 5. Süleymaniye Camii, 16. yy

Mimaride ışığın yorumlanmasındaki bu şiirsellik aslında Osmanlıların her konuya yaklaşımlarında göstermiş oldukları özen ile doğru orantılıdır. Yaşamdan zevk almanın ve yaşanan her anın hakkını vererek yaşamının bir hayat felsefesi olarak benimsendiği Osmanlılarda, bir tasarım söz konusu olduğunda görsel tatmine özel bir itina gösterilmiştir. Dünyadaki yaşamın bitişini izleyen sonraki bilinmeyen dönem için hazırlanan mezar taşlarında bile kullandıkları dekoratif öğeler, sembol ve biçimler ile şaşırtıcı şiirsellikte eserler meydana getirmişlerdir. Detayların oluşturulmasına olan düşkünlük ve uygulamalara gösterilen önem ile camın yapılarda yer alması konusundaki estetik ve yaratıcı düşünce, yaşamın bir parçası olarak kendini kabul ettirmiştir (Andiç, 2000, s. 41-42).

Selçuklularda fil gözü cam² üretimi ile ilk örneklerine rastladığımız mimaride camın yer alışı; 16. yy’ da dünyanın her yerinde olduğu gibi Osmanlı camcılığında da pencere camı üretiminde yaşanan zorluklara rağmen kullanıma hiçbir olumsuz etki yaratmamıştır. Aksine hünelerini zorlayan Osmanlı camcıları; çözüme, Avrupa’da da yüzyıllardır çok yaygın kullanımı olan vitray yapımında olduğu gibi ürettikleri en küçük cam parçasını bile değerlendirerek ulaşmışlardır (Andiç, 2000, s. 43). Pencere camcılığı özellikle Osmanlı döneminde, yaklaşık 600 yıl süren hanedanlık boyunca, bu sürenin büyük bir kısmında çok değer verilerek özenle üzerinde durulan bir konu olmuştur. (Bkz. Görsel 6)

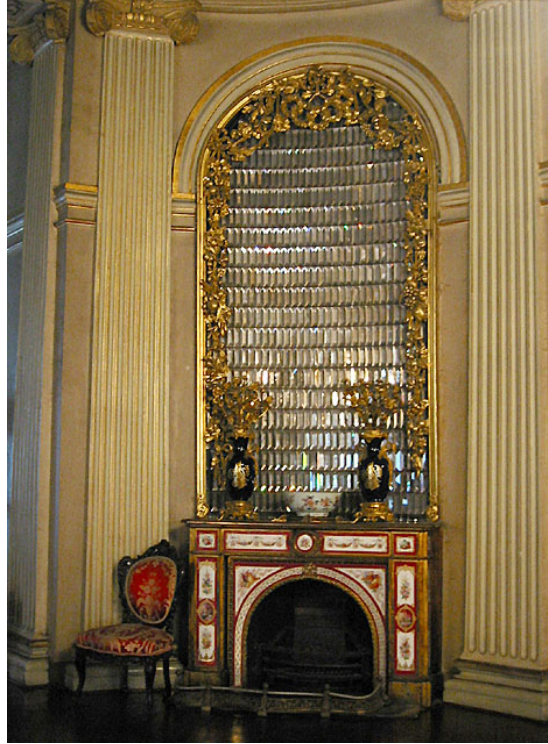


Görsel 6. Pencere camı yapan ustalar, minyatür, 16. yy

² Fil gözü cam: Orta kısmı kalın ve göbekli, kenarları ince ve düzgün cam disk (Canav Özgümüş, 2013, s. 15).

Ancak Avrupa camcılığındaki gelişmeler ve yenilikler, doğrudan camın mimarideki kullanım şeklini değiştirmiş, bir geleneğin kapanarak, yeni tarzlara yönelmenin şahidi olunmuştur.

Türk mimarisinde camın kullanımı sadece pencere camları ile sınırlı kalmamıştır. Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinde mimaride camın değişik kullanımına yönelik çalışmalar görülmektedir. 1850’lerin en gelişmiş teknik ve malzemeleri ile İstanbul’da Boğaziçi’nin en mutena yerlerinden birine inşa edilmiş olan Dolmabahçe Sarayı’nda bu kullanımın en güzel örneklerine rastlamak mümkündür. (Bkz. Görsel 7-8)



Görsel 7. Dolmabahçe Sarayı, camlı şömine, 19. yy



Görsel 8. Dolmabahçe Sarayı, cam şamdan, 19. yy

Sarayın yapımında ve dekorasyonunda yine detaya ve özele düşkün Osmanlı zihniyeti gözlenmektedir. “Sarayın dekorasyonunda kullanılmış olan camlar, dünyanın en ünlü üreticilerinin imzalarını taşımaktadır. Baccarat kristali merdiven trabzanı, 4.5 ton ağırlığındaki dev Frederick Rixon/Londra tasarımı avize, kristal piyano ile iskemlesi ve Venedik camları bunlardan bazılarıdır” (Küçükerman, 1997, s. 11). Sarayın mimarisine ve dekorasyonuna verilen önem göz önüne alındığında, sarayda yer

alan yüzlerce muhteşem eserin, kullandıkları malzemelerin en seçme örnekleri oldukları düşünülmektedir (Freely, 1999, s. 258). (Bkz. Görsel 9-10).



Görsel 9. Dolmabahçe Sarayı, Baccarat kristali merdiven trabzanı, 19. yy



Görsel 10. Dolmabahçe Sarayı, Frederick Rixon/Londra tasarımı avize, 19. yy

Padişahın yaşam mekânı olarak yapılması planlanan bu saray daha sonra Topkapı Sarayı'nın konumuna sahip olarak, hanedanlığın merkez yerleşkesi kabul edilmiştir. Bu nedenle her eser başlı başına teknik ve sanatsal yönden dönemin kudretini yansıtmaktadır. Kristal kesme merdiven trabzanında belirgin olarak gözlemlenen bu gösteri, camın görsel niteliklerinden elde edilmesi amaçlanan süs ve ulaşıldığı gösterilmek istenilen tasarımsal başarı ile birleşmektedir. “1839’da, I. Abdülmecid’in hükümdarlığının başlamasını ve Tanzimat Dönemini izleyen yıllarda batılılaşmaya doğru gösterilen çaba, şehirdeki mimari görünüşün değişmesine neden olmuş ve kültürel alışverişlerin uygulanmasına bir kapı açmıştır” (Barillari ve Godoli, 1996, s. 11). Dolmabahçe Sarayı’nda kullanılan ve bu dönemde yapılan Beylerbeyi ve Çırağan Sarayları gibi diğer önemli yapılarda kullanılan camlar, mimaride yeni bir anlayış ve tasarım fazına girildiğinin en bariz göstergeleridir (Andiç, 2000, s. 47).

5. Sonuç

Yüzyıllar boyunca süregelen mimaride sanatsal nesnelere kullanma geleneğinin, malzemelerde gerçekleşen teknolojik gelişmeleri takiben yaşanan değişime uyması, Türkiye’deki değişime ve gelişime açık toplum yapısının en güzel göstergelerindedir. Yeniliklerin yaşama adapte edilmesinde tutuculuktan uzak ancak bu uyum sürecinde gösterişli yaşam anlayışı geleneğinden kopmayan bir anlayışın mimarideki yansımaları, sanat konusunda geleceğe yönelik tutumun bir göstergesi olarak umut

verici olmuştur. Ancak Anadolu’da tarih boyunca bolca kullanılan ve geleneksel sanatlar içinde önemli bir yeri olan seramik üretiminin giderek azaldığı ve bir yozlaşma sürecine girildiği söylenebilir.

Mimariye zengin tarihimiz boyunca hem estetik bir boyut hem de işlevsel özellikler kazandıran seramik ve camın, çağdaş formlara bürünerek günümüz mimarisinde hak ettiği değeri yeniden bulması, giderek kimliğini kaybetmeye başlayan şehirlere yol açan ve sanatsal yanı gün geçtikçe daha çok ihmal edilen modern mimarimiz için de bir kazanç olacaktır.

Bu makale, konusu gereği kapsamlı olması nedeniyle, yeni araştırmaların ekleneceği devam edecek çalışmanın ön hazırlığı niteliğindedir.

Kaynakça

- Andiç, L. (2000). *Turkish Glass Culture and Its Relationship with Contemporary Glass and Education* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Heriot-Watt University, Edinburg
- Arık, R. (2000). *Kubad abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bakırer, Ö. (1985). *Mimaride seramiğin dünü ve bugünü*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumunda sunulan bildiri, Ankara.
- Barillari, D. & Godoli, E. (1996). *İstanbul 1900-art nouveau architecture and interiors*. Floransa: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Can, D. (2009). Geçti bu demde Cihandan Piri Mimarın Sinan... *İSMEK El Sanatları Dergisi*, 8, 24-37. Erişim adresi: http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatları/elsanatlaridergisi8y.pdf
- Canav Özgümüş, Ü. (2013). *Çağlar boyu cam tasarımı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Çolakoğlu, H. (1985). *Türkiye’de seramiğin bugünü ve yarını* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumunda sunulan bildiri, Ankara.
- Freely, J. (1999). *Inside the Seraglio/private lives of the sultans in İstanbul*. London: Viking.
- Goodwin, G. (1993). *Sinan: Ottoman architecture and its values today*. Londra, Saqi Books.
- Kuban, D. (2017). *Çağlar boyunca Türkiye sanatının anahatları*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Küçükerman, Ö. (1997). Glass galore at Dolmabahçe palace-Dolmabahçe sarayı ve ünlü kristalleri. *Skylife*, 11, 49-60.
- Ögel, S. (1994). *Anadolu’nun Selçuklu şehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Öney, G. & Çobanlı, Z. (2007). *Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı*: İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öney, G. (1987). *İslâm mimarisinde çini*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Özturanlı, G. (1994). Nino Caruso seramik uygulamalar/yorumlar. *Anons Plastik Sanatlar Dergisi*, 38, 11.
- Tanman, B & Rifat, S. (2001). *Anadolu’da Selçuklu çağı sanatı ve Alaeddin Keykubad*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Turani, A. (1995). *Sanat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu’da Türk çini sanatının gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Kayseri Kölük Camisi (Mihrap). (13. yy), [Çini Kaplama]. Kaynak: Arık, Rüçhan, Arık, Oluş. (2007) Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, Kale Grubu Kültür Yayınları, Mas Matbaacılık, İstanbul, (s. 106)
- Görsel 2. Erzurum Yakutiye Medresesi (Minare). (13. yy), [Tuğla Kaplı Minare]. Kaynak: Arık, Rüçhan, Arık, Oluş. (2007) Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, Kale Grubu Kültür Yayınları, Mas Matbaacılık, İstanbul, (s. 169)
- Görsel 3. Kubadabad Sarayı (Saray Duvarı). (13. yy), [Çini Kaplama]. Kaynak: Arık, Rüçhan, Arık, Oluş. (2007) Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, Kale Grubu Kültür Yayınları, Mas Matbaacılık, İstanbul, (s. 294)
- Görsel 4. Dolmabahçe Sarayı (Hamam). (19. yy), [Cam Tavan]. Erişim adresi: <http://www.flickrriver.com/photos/benklaasen/sets/72157594326979427/>, <https://pbs.twimg.com/media/C6oETqMWkAApBnl.jpg>
- Görsel 5. Süleymaniye Camii (Camii). (16. yy), [Cam Pencere]. Erişim adresi: <https://imgrosetta.mynet.com.tr/file/2389557/728xauto.jpg>
- Görsel 6. Pencere Camı Yapan Ustalar. (16. yy), [Minyatür]. Kaynak: Atasoy, Nurhan. (1997) Surname-i Hümayun Düğün Kitabı, Koçbank, Apa Tasarım, İstanbul, (s. 99)
- Görsel 7. Dolmabahçe Sarayı (Şömine). (19. yy), [Cam]. Erişim adresi: https://archnet.org/system/media_contents/contents/8379/original/ITH1034.jpg?1384690154
- Görsel 8. Dolmabahçe Sarayı (Şamdan). (19. yy), [Cam]. Erişim adresi: http://www.peraair.com/myimages/galleries/dolmabahce-palace/dolmabahce-palace_5958183393.jpg
- Görsel 9. Dolmabahçe Sarayı (Trabzan). (19. yy), [Cam]. Erişim adresi: http://www.istanbulite.com/wp-content/uploads/2014/08/dolmabahceshutterstock_16844548-780x400.jpg
- Görsel 10. Dolmabahçe Sarayı (Avize), (19. yy), [Cam]. Erişim adresi: <https://i.pinimg.com/originals/27/b1/9b/27b19bddb2290aa79db0214340465e71.jpg>

Güzel Sanatlar Fakülteleri Seramik ve Cam Bölümlerinde Kullanılan Seramik Fiber Bazlı Malzemelerin Kanserojen Etkileri ve Yüksek Sıcaklık Cam Fiberler

The Carcinogenic Effects of Ceramic Fiber Based Materials Used in Ceramics and Glass Departments of Fine Arts Faculties and High Temperature Glass Fibers

İlhan Hasdemir

Dr. Öğr. Ü., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, ilhan.hasdemir@msgsu.edu.tr

Öz

Ülkemizde yaklaşık seksen yıldır Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde bulunan Seramik ve yirmi yıldır da Cam Bölüm/Atölyelerinde aktif olarak öğrenci eğitilmektedir. Bu bölümlerin özellikle fırın ve izolasyon alanlarında kısmen de üretilen işlerde yardımcı malzeme olarak seramik fiber malzemeler kullanılmaktadır. Araştırma, meslek yaşamları boyunca bu malzeme ile kontakta bulunan ve bulunacak olan gerek öğretim elemanlarını ve gerekse öğrencileri bilgilendirmeyi amaçlamaktadır. Bu tür malzemeler ile temas geçen kişiler muhakkak solunum yollarını korumalı ve eldiven kullanmalıdır. Alternatif olarak geliştirilen zararsız Yüksek Sıcaklık Cam Fiber malzeme ise yüksek maliyeti ve düşük teknik özellikleri nedeniyle henüz yaygın biçimde kullanılmamaktadır.

Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. Alan yazın taranarak, konu hakkında Avrupa Birliği teknik şartnameleri incelenmiş, kitap, dergi, elektronik kaynaklar taranarak bir durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın sonucunda, fiber malzemeler ile yalnızca eğitimleri sırasında birkaç defa kantağa girecek öğrencilerin sadece nefes yollarını korumalarının yeterli olduğu; bu maddelerle sürekli kontakta olan, seramik ve cam eğitimi veren öğretim elemanlarının ise kendilerini korumalarının yanı sıra, buldukları ortamın da fiber partikül sayısının aralıklarla kontrol edilmesi gerektiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler:Seramik Fiber, Kanserojen Etki, Yüksek Sıcaklık Cam Fiber

Abstract

Within the Faculty of Fine Arts in our country, , for nearly eighty years Ceramic Departments and for twenty years the Glass Department and Ateliers have actively educated students. In these departments, ceramic fiber materials are used especially for kilns and isolation are a sand in partially used as an auxiliary material for the art work. The aim of this article is to inform both academics and students who contacts and will be contacted with this material for a life long time. People in contact with such materials must protect their respiratorytract and use gloves. Developed as an alternative harmless High Temperature Glass Fiber material has not been used commonly yet because of its high cost and low technical specifications.

Descriptive method was used in this research. Literature was scanned and the technical specifications of the European Union were examined, books, journals and electronic sources were scanned about this topic and an assessment was determined. As a result, only the students who will contact with fiber materials during their training only need to protect their breathing path. In addition to protecting the ceramic and glass instructors who are in permanent contact with these substances, the number of fiber particles should be checked at intervals in their environment.

Keywords: Ceramic Fiber, Carcinogenic Effect, High Temperature Glass Fiber

1. Giriş

1980’li yıllarda yaşanan travmatolojik asbest tecrübesinden sonra fiber malzemelerin sağlığa etkileri üzerine bir tartışma başlamıştı. Asbest dışındaki fiber malzemelerin de akciğer hastalıklarına sebep olabileceğinden korkuluyordu. İlk olarak, fiber formunda ve asbest içermeyen bir mineral olan zeolitin Türkiye’de birçok köyde akciğer kanserine yol açtığı tespit edildi. Bunun üzerine *seramik fiber* malzemeler de tartışmaya açıldı.

Düşük ve yüksek sıcaklıklarda izolasyon malzemesi olarak, özellikle hızlı ısıtılıp soğutulan seramik ve cam endüstrisinde ki modern fırın teknolojisinde seramik fiberler önemli bir yer almakta. Fırın yapımında devrim yaratan ve yüksek miktarda enerji tasarrufu sağlayan bu ürünler 1997 yılında Avrupa Birliği’nin çıkardığı bir talimatla “Kanserojen”, mineral yünler ise “Kanserojen Şüphesi Altında” olarak sınıflandırılmıştır. Bu karar çeşitli tartışmalara yol açmış ve bunun üzerine fiber endüstrisi, hayvanlar üzerinde çeşitli deneylerin yanı sıra çalışanları üzerinde yaygın taramalar yaptırmıştır (Schmölders, 2003, s. 20; Sonnenschein, 2003, s. 182; Welzenbacher, 2002, s. 365; Richtlinie 97/69/EG, 1997, s. 19).

2. Yöntem

Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. 1980’ler ve daha sonrasında konu Avrupa ve Amerika’da yoğun biçimde çalışıldığı için ilgili alan yazın taranarak, konu hakkında Avrupa Birliği teknik şartnameleri incelenmiş, kitap, dergi, elektronik kaynaklar taranarak bir durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti Kanun ve yönergeleri taranmış, fakat konu ile ilgili bir yapıtıma rastlanılmamıştır.

3. Seramik Bazlı Fiberler

Seramik fiber grubu ürünler Avrupa Birliği talimatlarında, özel kullanımlar için geliştirilmiş, suni olarak üretilen yönlenmemiş camsı (silikat) fiberler şeklinde tanımlanmış olup %18 oranında alkali ve toprak alkali oksitleri içerirler. Temelde 900-1400 °C arasında özellikle hızlı ısıtma ve soğutmanın gerekli olduğu endüstriyel fırınlarda izolasyon malzemesi olarak kullanılırlar. Özellikleri sayesinde fırın duvar kalınlığı azalmış ve daha düşük miktarda izolasyon maddesi kullanılmasına (tuğla izolasyonunda 1500-3500 kg/m³, fiber izolasyonunda 300 kg/m³) sebep olmuşlardır. Ekonomik ve ekolojik yararlarından dolayı tercih edilirler. Seramik fiber izolasyon malzemelerinin kullanım alanı sadece endüstriyel fırınlarla kısıtlı değildir. Atölye ve hobi boyutundaki seramik ve cam fırınları ile bazı cam şekillendirme işlemlerinde kalıp malzemesi olarak da kullanılmaktadırlar.



Görsel 1. Seramik Fiber Elyaf

2017 yılında yaklaşık 50000 ton seramik fiber üretilmiştir. Bunun %70'i fırın izolasyonunda, %15'i yüksek sıcaklık izolasyonunda, %10'u metal işleme ve %5'i otomobil endüstrisinde tüketilmektedir. 30000'i Amerika'da, 30000'i Avrupa'da olmak üzere dünyada yaklaşık 100000 kişinin aktif olarak seramik fiberler ile çalıştığı (üretiminde, işlenmesinde, kullanımında) tahmin edilmektedir. Seramik fiberler Avrupa Birliği'nin 97/69/EG talimatı (Richtlinie 97769/EG, 1997 s. 19) ile ve yeni olarak Malzeme Talimatı 67/548/EWG-Ek1'de K2 "*Hayvanlarla Yapılan Deneylerde Kanserojen Etkili*" kategorisine alınmıştır. Avrupa hukukuna göre seramik fiber paketleri üzerinde tehlikeli malzemeler sınıflandırmasına göre R49 "*Nefes yoluyla alındığında kanserojendir*" ve R38 "*Deriyi tahriş eder*" ibareleri yazılmak zorundadır. Ayrıca, seramik fiberler ile çalışılan ortamlarda havada 500000 fiber/m³ (bazı işletmelerde 250000 fiber/m³) sınır değeri konulmuştur. Fakat, seramik fiber endüstrisi ile bir kısım bilim adamları bu kararları ağır bulmakta ve seramik fiberlerin bir alt derece olan K3 "*Kanserojen etki şüphesi*" sınıfına sokulmasının doğru olacağını savunmaktadırlar (Sonnenschein, 2003, s. 183; Welzbacher, 2002, s. 366; Class & Brown, 2002, s. 198).

Son yıllarda piyasaya sunulantoprak alkali-silika esaslı *yüksek sıcaklık cam fiberlerin* biyolojik dayanımları (fiberin insan dokusunda kalabilme kabiliyeti) düşüktür. Bu nedenle tehlikeli olarak sınıflandırılmazlar. Ağırlıklı olarak 500-900°C arasında mikrodalga fırın, fırın, su ısıtıcıları vs. kullanılmaktadırlar (Binde&Bolender, 2002, s. 275).

Mineral yünler (cam yünü, taş yünü, curuf yünü ve yüksek sıcaklık cam fiberler) ise fiber içermelerine rağmen kanserojenite indeksinde düşük biyolojik dayanım değerleri yüzünden K2 kategorisinde sınıflandırılmazlar. Birçok mineral yünler inşaat alanında kullanılır. Az miktarı da 300-500 °C arasındaki ısı yalıtımında kullanım bulur.

4. Kanserojen Etki

1997 yılında Avrupa Birliği'nin seramik fiberleri kanserojen ilan etmesinden sonra seramik fiber endüstrisi tarafından "fareler üzerinde kanserojen etki" üzerine yaptırılan büyük çapta deneyler ve işçileri üzerinde gerçekleştirilen taramalar ile bu sınıflandırmaya karşı veriler toplamaya çalışmıştır. Fareler üzerinde ki kapsamlı deneyler sonucunda seramik fiberlerin akciğer tümörü, akciğer zarı kanseri ve bazı durumlarda da fibromaya neden olduğu tespit edilmiştir. Yine bu deneyler sayesinde seramik fiberlerden oluşabilecek risklerin belirlenmesinde ki en önemli faktörlerin akciğere ulaşan fiberin boyutları, miktarı, bunların dokuda kalabilme kabiliyetleri ve fiber tozlarının içerdiği fiber şeklinde olmayan partiküller olduğu tespit edilmiştir (Class & Brown, 2002, s. 199; Davis, 1989, s. 36).

4.1. Fiber Boyutlarının Etkisi

Asbest ile oluşan hastalıkların nedenleri üzerine sorulan ilk soru, asbest fiberlerin tehlikesinin fiber şeklinde oluşlarından mı, kimyasal bileşenlerinden mi yoksa fiberin yanında organik bazı kirleticilerden mi kaynaklanmış olabileceği idi. Asbestten dolayı hastalanmış işçiler üzerinde yapılan patolojik araştırmalarda, açıkça asbestten dolayı oluşan hastalıkla, kuvars gibi fiber formunda olmayan partiküllerden dolayı oluşan hastalık arasında farklılıklar görülmüştür. Bu, fiberin farklı patolojik özellikler gösterdiğine işaret eder. Dünya Sağlık Örgütü'nün (WHO) fiber tanımlamasına göre 5 µm'den uzun, 3 µm'den küçük çapta ve uzunluk:çap oranı 3:1 olan fiberler (WHO-Fiberleri) kanserojen olarak belirlenmiştir. Dünya Sağlık Örgütü'nün bu tanımlamasının bütün toksikolojik fiberleri kapsadığı kabul edilmemektedir. Bu boyuttaki fiberler hastalıklara sebep olan fiberlerin sadece bir kısmını oluşturmaktadır. Gerçekte hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda bütün fiberlerin hepsi aynı etkiyi göstermemektedir.

70'li yıllarda fiberlerin kanserojen etkilerinin kimyasal bileşimden çok, boyut ve şekli ile ilgili olduğu bulundu. Daha sonra en büyük kanserojen aktivitenin en az 8 µm uzunluğunda ve 1,3 µm'den büyük çaptaki fiberler tarafından oluşturulduğu ölçüldü. 80'lerin sonuna doğru ise uzun Amosit fiberlerinin ekstrem patolojik olduğu buna karşı, kısa Amosit fiberlerin ise çok az ölçüde hastalığa sebep olduğu gösterildi. Bunun dışında kısa Amosit fiberlerin akciğer zarı kanserine neden olmadığı, uzun fiberlerin buna sebep olduğu gösterildi. 80'li yıllarda birçok uzun ve ince fiberlerle testler yapılmış ve fiber tiplerinin kanserojen etkisi araştırılmıştır. Bulunan ise fiber boyutlarının yalnız başına kanserojen etkiyi açıklayamayacağıdır. Araştırmalar aynı şekildeki fiberlerin aynı aktivitede olmadığını, bunun yanında birçok faktörün göz önünde bulundurulması gerektiğini göstermiştir. Burada ki önemli bir faktör de fiberin insan dokusunda kalabilme (biyolojik dayanım) özelliğidir (Class & Brown, 2002, s. 200; Davis, 1989, s. 39; Stanton, Layard, Tegeris, Miller, May & Kent, 1977, s. 589).

4.2. Fiber Dozajının Etkisi

Çalışma ortamı havasında bulunan fiber tozu miktarının tehlikesini ölçmek için filtrelerde toplanan tozun tartılması, belirli bir yüzey üzerine düşen toz adedinin sayılması gibi değişik metodlar geliştirilmiştir. Burada nefesle alınabilecek tane sayısından çok, nefes yolunun değişik bölgelerine takılabilecek taneciklerin sayısının belirlenmesi önemlidir. Nefes yoluyla alınıp akciğere ulaşabilecek tozların büyüklüklerine göre sayısının belirlenmesi için ise belirli ölçü aletleri vardır. Bu tür mikroskopik ölçümler ve buradan çıkarılacak testlerin standardizasyonu ve değerlendirme teknikleri Dünya Sağlık Örgütü (WHO) tarafından yapılmaktadır. Metreküp hava başına 500000 (veya 250000) adet WHO-Fiberleri denilen fiber taneciğinin çalışma ortamı havasında bulunması sınır değer olarak belirlenmiştir. Fareler üzerinde yapılan deneylerde fareler 200 F/ml (yani 200000000 F/m³) "maksimal doza" tabi tutulmuşlardır. İnsan için verilen sınır değerleri ile karşılaştırıldığında bu aşırı yüksek dozla yapılan deneylerde, dikkate değer sayıda akciğer kanseri vakalarına rastlanmıştır. Maksimal dozdan daha düşük dozlarda (25 F/ml, 75 F/ml, 125 F/ml; bu dozajlar bile hem gerçek çalışma ortamları için hem de talimatlarda yer alan sınır değerlerinin çok üzerindedir) yapılan deneylerde ise dikkate değer bir kanserojen etki görülmemiştir. Seramik fiberlerle yapılan bu çalışmaların sonuçları diğer camı silikat fiberlerin etkileriyle karşılaştırılmıştır. Seramik fiberler ile diğer cam fiberlerin etki farklarının sonucunda bazı araştırmacılar fiberin kimyasal bileşiminin de fiberin kanserojen özelliği üzerine önemli bir etkisi olduğuna inanmaktadır (Class & Brown, 2002, s. 200; Davis, 1989, s. 40; Stanton ve diğerleri, 1977, s. 590).

4.3. Fiberlerin Biyolojik Dayanımı

Farelerle yapılan çalışmalarda akciğerin fiberlerden temizlenme süresini belirlemek için de deneyler yapılmıştır. Kısa sürelerle fiber tozu yutturulan fareler daha sonra temiz ortamlarda bekletilmiştir. Bir fiber parçasının akciğer dokusunda kalabilme süresi ile ilgili özelliği “Biyolojik Dayanım” olarak tanımlanan süredir. Bu sürenin fiber patolojisinde önemli bir faktör olduğu tespit edilmiştir. Yapılan çalışmalarda seramik fiberlerin cam, taş ve cüruf yünlerinden daha yüksek biyolojik dayanıma (akciğerde daha uzun süre kalma) özelliğine sahip olduğu belirlenmiştir.

Biyolojik dayanım aşağıdaki metodlara dayanılarak tespit edilir;

In-Vivo-Dayanımı: Canlılar üzerinde yapılan testlerle fiberin ciğer dokusunda kalabilme süresi ölçülerek yapılan sınıflandırmadır. Burada yarılanma süresi (40 günden az yada çok olma) en önemli etkidir.

Interpritasyonel Aplikasyon (İ.P. Test): Sınıflandırma, fiberin karın derisi altına zerk edilmesi ile kanserin gelişmesi tespit edilerek yapılır.

Kanserojenite İndeksi (Kİ): Fiberdeki belirli oksitlerin oranları arasındaki farktan WHO-Fiberlerin kanserojenite indeksi değerlendirilir.

Burada yapılan testler Avrupa Birliği tarafından standardize edilmiş testlerdir (Class & Brown, 2002, s. 201; Davis, 1989, s. 41; Stanton ve diğerleri, 1977, s. 591).

4.4. Fiber Şeklinde Olmayan Partiküllerin Rolü

Araştırmalarda farelerin akciğerinin çalışmasını sadece fiber sayısının değil akciğere ulaşan (WHO-Fiber boyutlarına uymayan) toz miktarının da etkilediği fark edilmiştir. Yapılan deneyler bu partiküllerin akciğerde depolandığını ve akciğerin kendini temizleme kabiliyetini azalttığı ve böylece seramik fiberlerin etkisini arttırdığı gözlemlenmiştir. Bu durumda farelerde ciğer temizlenme sistemi durduğundan tümörler gelişmektedir.

Biyolojik dayanım da aynı zamanda akciğere giren ve fiber şeklinde olmayan bu partiküllerle ilişkilidir. %25 oranında fiber formunda olmayan madde içeren fiber ile yapılan testlerin sonuçları, çok daha az fiber şeklinde olmayan partiküller içeren fiberlerin farelere verilmesi sonuçlarıyla karşılaştırıldığında, biyolojik dayanımın üçte bir oranına düştüğü görülmüştür. Yani tozlu fiberin biyolojik dayanımı daha yüksektir. Dolayısıyla kanserojen etkisi artmaktadır (Class & Brown, 2002, s. 201; Davis, 1989, s. 41; Stanton ve diğerleri, 1977, s. 592).

5. Yüksek Sıcaklık Cam Fiberler

Endüstrinin birçok alanında fiber malzemeler kullanılmaktadır. Bir süreden beri ise yüksek sıcaklık cam fiberleri, seramik fiberlerine alternatif olarak piyasaya sunulmaktadır. Yüksek sıcaklık cam fiberleri düşük biyolojik dayanımları nedeniyle tehlikeli madde olarak sınıflandırılmamakta ve böylece kanserojen olarak sınıflandırılan seramik fiberlere iyi bir alternatif olarak görülmektedir (Binde & Bolender, 2002, s. 274).

Piyasada ki çeşitli yüksek sıcaklık cam fiberlerinden bazıları şunlardır (Ecfia, 2018)

<u>Fiber Tipi</u>	<u>Sınıflandırma Sıc.</u>	<u>Kimyasal Bileşimi</u>
CMS	1100 °C	61-67SiO ₂ , 27-33 CaO, 2,5-6,5 MgO
CMSZ/HT	1250 °C	<69 SiO ₂ , 16-20 CaO, 11-15 MgO, <10 ZrO ₂
CMS/HT	1200 °C	60-70 SiO ₂ , 25-40 CaO+MgO
MS/HT	1260 °C	72-77 SiO ₂ , 19-26 MgO



Görsel 2. Yüksek Sıcaklık Cam Fiber

Fakat uygulamalarda bu ürünlerde çeşitli problemlerle karşılaşmaktadır. Örneğin, seramik fiberlerle karşılaştırıldığında daha düşük ergime sıcaklığına sahiptirler. Bu durum yüksek sıcaklık cam fiberlerin kolaylıkla yeniden kristalleşmelerine sebep olmakta, bu ise izolasyon etkisi, mekanik dayanım gibi malzeme özelliklerini etkilemektedir. Bunların dışında fiber kullanımında istenmeyen kristobalit oluşumu seramik fiberlerde olduğu gibi yüksek sıcaklık cam fiberlerde de gözlenmektedir. Oluşankuvars ve kristobalit insanda kansere neden olmaktadır.

Yüksek sıcaklık cam fiber bloklar, yapılan ısıl işlem deneyleri sonucunda ısıya maruz kaldıklarında zamanla elastikliklerinde kayıp, artan tozlanma ve küçülme gözlemlenmiştir. Bunlar fiberin kalite kaybına neden olmaktadır. Özellikle fırın içinde yüksek hızdaki hava hareketleri (gazlı fırınlarda) sonucunda gelişebilecek yüzeysel fiber kaybı sunucunda azalan izolatör kalınlığı kısa sürede fırının izolasyon özelliğini azaltmaktadır. Bütün bunlar ise fiber ve kristobalit içeren toz emisyonu arttırmakta, izolasyonun sıklıkla değişmesine neden olmaktadır. Fiber blokların elastizite özelliğinin kaybolmasından dolayı izolasyon özelliğinin azalması özellikle 1100 °C'nin üzerindeki kullanımlarda problem oluşturmaktadır. CMS tipi yüksek sıcaklık cam fiberin 950 °C'nin üzerinde; MS/HT-Fiberin ise 1100 °C'den yüksek sıcaklıklarda kullanılması durumunda izolasyon işlevlerini kritiklestirmektedir.

Çalışma sıcaklığına çıkış hızı, bu fiberlerin ısıl işlem sonrası küçülmesinde, tozlaşmasında ve mekanik dayanımının düşmesinde en önemli rolü oynamaktadır. Hızlı ısıtmalarda çekirdeklenme hızı yüksek, kristal büyüme hızı düşük kalmaktadır. Bunun sonucu çok miktarda küçük kristaller oluşmakta ve yüksek sıcaklık cam fiberleri küçülmeye ve tozlaşmaya yatkın hale getirmektedir. Bu nedenle cam fiberlerin ilk kullanımında ısıtma hızı mümkün olduğu kadar yavaş yapılmalıdır. Fırın atmosferi yeniden kristalleşmeye etki etmemektedir. Isıtma hızı ve çıkılan sıcaklık en büyük etkiye sahiptir.

Yüksek sıcaklık cam fiberlerin kullanım sıcaklığı ile ergime sıcaklıkları birbirine çok yakındır. Kullanım sırasında izin verilen sıcaklık kesinlikle aşılmamalıdır.

Periyodik çalışan fırınlarda, pişirilen malzemelerden nem veya kimyasal maddelerin uçması durumunda, titreşime maruz kalan fırınlarda ve gazla çalışan fırınlarda yüksek sıcaklık cam fiberlerin kullanımı önemli problemler yaratır. Mazot ile çalışan fırınlarda bu fiberler kullanılmaz. Dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise 900°C'nin üzerinde çalıştırılmış yüksek sıcaklık cam fiberli

fırınların kullanım ömrü sonunda çevreye zararsız biçimde sanayi atığı olarak depolanmasının gerekliliğidir (TRGS521, 2002, s. 100).

Sonuç olarak, seramik fiberlerin kanserojen etkisinden dolayı onların yerini almak için geliştirilen yüksek sıcaklık cam fiberleri seramik fiberlerin özelliklerini tam olarak karşılayamamaktadırlar. Bundan dolayı bu fiberlerin kullanımı, hangi durumlara uygun olup olmadığı kullanıcı tarafından iyi değerlendirilmelidir. Yüksek sıcaklık cam fiberlere oldukça uygun bir kullanım alanı olarak cam füzyon fırınları ve füzyon işlemlerinde kullanılan kalıp malzemesi olarak gösterilebilir.

6. Önlemler

Seramik fiberin üretiminde ve kullanımında solunum yolları ve deri, toz maskesi, eldiven ve uzun kollu elbise kullanılarak korunmalıdır. Çalışıldıktan sonra ten suyla yıkanmalı ve işçi tulumları da diğer çamaşırlardan ayrı bir yerde yıkanmalıdır. Üretim ve kullanım alanlarında havadaki fiber konsantrasyonu sürekli filtre ve havalandırma sistemleri yardımıyla belirlenen değerlerde tutulmalıdır. Özellikle fiberin katlanması esnasında ve fiber paketlerinin boşaltılıp atılması esnasında gereksiz bir fiber tozmasının ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Fiber tozlarının kullanım ortamından başka ortamlara taşınması engellenmelidir. Seramik fiber atıklar olduğu ortamda uygun kutularda toplanmalıdır. Çalışılan alanlar, aletler ve makineler belirli aralıklarla temizlenmelidir. Seramik fiber üreten ve işleyen makineler hermetik olarak kapsul içine alınmalıdır. Fiber tozlu hava mümkün olduğunca ilk çıkış noktalarında emilmelidir. Seramik fiber ürünlerin kesilmesi yavaş çalışan dişsiz testerelerle yapılmalıdır. Bu ürünlerin paketleri boşaltıldıktan sonra elektrikli süpürge ile temizlenmeli ve tekrar kullanılmalıdır.

Özellikle fırın üretiminde yüksek miktarda seramik fiber kullanılmakta ve işçi çalıştırılmaktadır. Yapılan işlerin çeşitliliği nedeniyle belirli bir sınırlama getirmek bu tür işyerlerinde mümkün değildir. Fakat 500000 F/m³ sınır değeri buralarda da geçerlidir. Fırın üretiminde çalışanların muhakkak toz maskesi takmaları gerekmektedir. Seramik fiber ürünlerin hafif nemlendirilerek tozması önemli ölçüde engellenebilse de, fırının işletmeye alınmasından sonra oluşabilecek korozyon etkisi nedeniyle bu uygulamanın sakıncası vardır. Bir diğer önemli önlem ise çalışanların doktor tarafından takip altında tutulmasıdır (TRGS619, 2002, s. 101).

7. Risk Değerlendirmesi

Seramik fiberlerin kanserojen etkileri üzerine yapılan bütün deney sonuçlarının göz önünde bulundurulduğu bir bilgisayar modellemesi ile risk analizi yapılmıştır. Analizde Amerika'daki seramik fiber üretiminde ve işlenmesinde çalışan 30000 kişi model hesaplamasına katılmış ve bunlarda beklenen kanser hastalıklarındaki artış araştırılmıştır. Ortalama seramik fiber dozajındaki hava ortamında çalışanların toz maskesi takması durumunda herhangi bir kanser vakasına rastlanmayacağı bu model araştırmasında bulunmuştur. Çalışanların maske takmaması durumunda ise potansiyel kanser vakası sadece 1 olarak artmaktadır. 30000 kişiden ortalama olarak 6000'inin diğer nedenlerden dolayı kansere yakalanacağı düşünülürse 1 artış önemsenecek bir durum değildir. Amerika Çalışma Güvenliği Kurumu hastalıklarda binde bir artışa neden olan sebepleri dikkate alınması gerekli tehlike olarak görmektedir.

Fiberlerin boyutu, biyolojik dayanımları, mekanik dayanımları ve kişinin maruz kaldığı dozaj fiberlerle çalışanların sağlık rizikolarında göz önünde bulundurulması gereken faktörlerdir. Bütün faktörler göz önüne alındığında genel olarak akciğerdeki fiber yüklenmesinin özel bir önem taşıdığı görülür. Düşük yüklemelerde kanser veya fibroma oluşmamaktadır. Ama belirli bir yüklemeyi aşan durumlarda sağlık riski oluşabilir. Buradan da anlaşılacağı gibi çalışırken önlem alınması riski azaltmada hatta yok etmede en faydalı yoldur.

Fiber endüstrisinin çeşitli şirketleri tarafından işçileri üzerinde yaptırılan geniş çaplı taramalardan elde edilen verilere göre suni üretilen mineral fiberlerin neden olduğu bir hastalık vakasına rastlanmamıştır. Bunun açıklaması şöyle yapılabilir; fiber endüstrisindeki çalışma koşullarında herhangi bir çalışanın uzun süreyle yüksek dozlara maruz kalmadığı ve akciğerinde yüksek oranlarda fiber konsantrasyonlarına ulaşip geri dönüşü olmayan etkilere sahip olmadığıdır. Bu şimdiki kadar seramik fiber kullanımının yasaklanmamasının en önemli nedenidir.

Mevcut bütün veriler düşük dozajda alınan ve düşük biyolojik dayanıma sahip fiber malzemelerin insanda herhangi bir sağlık problemine yol açmayacağını göstermektedir. Bir yanda seramik fiber endüstrisi ve kullanıcıları fiber malzemenin kanserojen potansiyelini kabul etmeli, diğer yanda hiçbir temele dayanmadan fiber malzemenin kullanımını spontan olarak reddetmemelidirler. Seramik fiber ile çalışanların gerekli koruyucu önlemleri almaları ve endüstrinin biyolojik dayanımı daha düşük, solunması daha zor yeni ürünleri geliştirmesi bu konuda doğru yönde atılmış adımlar olacaktır.

8. Sonuç

Sonuç olarak, fiber malzemeler ile yalnızca eğitimleri sırasında birkaç defa kantağa girecek öğrencilerin, nefes yollarını korumaları için maske ve deri tahrişini önlemek için eldiven kullanmaları yeterli olacaktır. Bu maddelerle sürekli kontakta olan seramik ve cam eğitimi veren öğretim elemanları ile atölyelerinde sürekli seramik fiber kullanacak mezunların ise kendilerini korumalarının yanı sıra buldukları ortamın da fiber partikül sayısı aralıklarla kontrol edilmelidir. Daha profesyonel bir maske ile açıkta deri göstermeyecek elbiseler giyilmelidir. Bu elbiseler ile çalışılan atölyeden çıkılmamalı ve belli periyotlarla sağlık taramasından geçilmelidir. En azından Seramik ve Cam Bölümleri'nde bu malzemelerle çalışılması ve depolanması için bir çeker ocak bulunmalıdır.

Seramik fiberler henüz tam kanserojen madde tanımına girmemiş olsa bile, kanser etkisi yaratabilecek tehlikeli madde sınıfındadır. Büyük ihtimal ile yakın gelecekte, Dünya Sağlık Örgütü tarafından kanserojen madde olarak sınıflandırılması beklenmektedir.

Kaynakça

Binde, G., Bolender, T. (2002). Rekristallisation und Cristobalitbildung in Hochtemperaturglasfasern (AES) nach thermischer Belastung. *Gefahrstoffe/Reinhaltung der Luft*, 62/2002, Nr.6, s. 273-278.

Class, P., & Brown, C. (2002). Exposition gegenüber künstlichen Mineralfaser. *Gefahrstoffe/Reinhaltung der Luft*, 62/2002, Nr.5, s. 197-201.

Davis, J. M. G. (1989). *Mineral Fibre Carcinogenesis: Experimental Data Relating to the Importance of Fibre Type, Size, Deposition, Dissolution and Migration*. In Non-occupational Exposure to Mineral Fibres (pp. 33-46). International Agency for Research on Cancer. Lyon: IARC publication no.

Ecfia Portalı. (2018). Erişim Adresi: <http://www.ecfia.eu>

Richtlinie 97/69/EG der Kommission vom 5. Dezember 1997 zur 23. Anpassung der Richtlinie 67/548/EWG des Rates zur Angleichung der Rechts- und Verwaltungsvorschriften für die Einstufung, Verpackung und Kennzeichnung gefährlicher Stoffe an den technischen Fortschritt. ABl. EG Nr. L 343 (1997), s.19.

Schmölders, W. (2003). Gefahrdurch Faseröfen?. *GLASHAUS*, Nr. 4, s. 20-21.

Sonnenschein, G. (2003). Werkstoffe zur Wärmedämmung unter Berücksichtigung des Einsatzes von Keramikfasern. *Gefahrstoffe/Reinhaltung der Luft*, 63/2003, Nr. 5, s. 181-185.

Stanton, M. F.; Layard, M.; Tegeris, A.; Miller, E.; May, M.; Kent, E. (1977). Carcinogenicity of Fibrous Glass: Pleural Response in Relation to Fiber Dimension. *J. Natl. Cancer Inst.* 58, s. 587-603.

Technische Regeln für Gefahrstoffe. (2002). *Ersatzstoffe für Keramikfasern im Ofen- und Feuerfestbau* (TRGS 619). BarBBl.

Technische Regeln für Gefahrstoffe. (2002). *Faserstäube* (TRGS 521). BarBBl. Nr. 5, s. 96-110.

Welzbacher, U. (2002). Sicherer Umgang mit Keramikfaser. *Gefahrstoffe/Reinhaltung der Luft*, 62/2002, Nr. 9, s. 365-368.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. SARTEMA İzolasyon ve Ticaret Ltd. (2019). Seramik fiber elyaf. Erişim Adresi: <http://www.sartema.com/seramik-yunu-pmu24>

Görsel 2. Domin-tex Insulation Corp. (2019). Yüksek sıcaklık cam fiber. Erişim Adresi: <http://tr.domintex.net/insulation-materials/fiberglass-insulation/>

Düyek Usûlünde, Rast ve Sabâ Makamlarındaki Şuğullerin Makam ve Güfte Analizi*

The Composition and Lyrics Analysis of Duyek Styled Suguls in Saba and Rast Maqams

Kadir İnan

Öğr. Gör., Atatürk Üniversitesi Türk Müsikîsi Devlet Konservatuarı, kadir.inan@atauni.edu.tr

Özgür Sadık Karataş

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, ozgursadik.karatas@atauni.edu.tr

*Bu çalışma “Düyek Usûlünde, Rast ve Sabâ Makamlarındaki Şuğullerin Makam ve Güfte Analizi” isimli Yüksek Lisans Tezi’nden türetilmiştir.

Öz

Bu çalışma, Klâsik Türk Müsikîsi sözlü eserleri kapsamında Dinî Müsikî alanındaki Arapça güfteli İlahîler olarak bilinen Şuğullerin, beste ve güfte bağlamında incelenmesi ve müzikal analizlerinin yapılması amacını taşımaktadır. Bu noktadan hareketle çalışmamızda; Dinî Müsikî sözlü eserlerinden olan Şuğullerin makamsal seyir özellikleri tespit edilmiş, güfte yapıları incelenmiş, güftelerin anlamları ele alınmıştır.

Araştırmada “Betimsel” yöntem kullanılmıştır. Betimsel yöntem kapsamında yer alan “Tarama” (Survey) modelinden yararlanılmıştır. Araştırma konusuna yönelik olarak kullanılan bu teknikler aracılığı ile elde edilen tüm veriler analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Ayrıca araştırmanın evreni ve örnekleme kapsamında analiz edilen iki farklı makamdaki Şuğullerin tespiti için “Kota Örnekleme Yöntemi” kullanılmıştır.

Bu araştırmanın evrenini Klâsik Türk Müsikîsi Dinî formlarında bestelenmiş sözlü eserler, çalışmanın örneklemini ise Rast (16) ve Sabâ (3) makamlarında bestelenmiş Düyek usûlünde olan on dokuz adet Şuğul oluşturmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümünde, Klâsik Türk Müsikîsi hakkında genel bilgiler verilmiş, Dinî Müsikî sözlü eserlerinden olan Şuğuller üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde araştırmanın yöntemi hakkında bilgi verilmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümünde çalışmamızın konusu olan Rast ve Sabâ makamındaki Şuğullerin beste ve güfte yapıları analiz edilmiştir. Dördüncü bölümde, incelen Şuğuller üzerinde tespit edilen güfte ve yazım yanlışlıkları gibi sonuçlar üzerinde durulmuştur. Bunun yanı sıra Şuğullerin makamsal seyir özellikleri ve güftelerin vezin yapıları üzerinde tespit edilen sonuçlar belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Müsikîsi, Türk Dinî Müsikîsi, Şuğul, Makam, Güfte

Abstract

In this study, it is aimed to analyze Suguls known as Arabic Ilahis in the field of religious music within the context of Classical Turkish Musical oral works in the terms of composition and lyric. In the study,

the qualitative aspects of the Suguls of the religious musical works were determined, the structures of the lyrics were examined and the meanings of the lyrics were discussed.

The “descriptive” method was used in the study. The “Survey” model within the scope of the descriptive method was also used. All data obtained through these techniques used for the research topic were analyzed and interpreted. In addition, “Quota Sampling Method” was used for the determination of the Suguls in the two different agencies analyzed within the scope of the researcher's sample.

The universe of this study is composed of verbal works composed in Classical Turkish Musical Religious Forms and the sample of the study constitutes nineteen Suguls which are composed in Rast (16) and Saba (3) maqams.

In the first part of the study, general information about Classical Turkish Music is introduced and the focus is on Suguls, one of the works of religious music. In the second part, information about the research method is given. In the third part of the research, the compositions and lyrics of the Suguls of Rast and Saba have been analyzed. In the fourth part, the results such as lyrics and spelling mistakes that have been examined on Suguls are emphasized. In addition to this, the results of the determinations on the properties of the modals course features of Suguls and the measure structures of lyrics are mentioned.

Key Words: Classical Turkish Music, Turkish Religion Music, Sugul, Maqam, Lyrics

1. Giriş

İnsanoğlu, tarihsel süreç içerisinde yaşadığı tüm olayları; mûsikî, resim, heykel, edebiyat, mimari gibi sanatın farklı dallarında anlatmıştır. Mûsikî şüphesiz, insanların acı tatlı tüm zamanlarında duygularını anlattığı bir sanat olarak var olagelmıştır.

İlkel toplumlardan itibaren mûsikînin, dinî törenlerde veya bazı din adamları tarafından kötülüklerden korunmak, kutsanmak veya ibadet gibi maksatlar için kullanıldığı bilinmektedir. İşte bu bağlamda dinî mûsikî kavramı ortaya çıkmış ve tarih boyunca çeşitli merhalelerden geçerek günümüzde sistemli ve kurallı bir sanat haline gelmiştir.

Klâsik Türk Mûsikîsi, Dinî ve Din-dışı mûsikî alanlarında sayısız ve eşsiz eserlerin ortaya çıktığı, Türk kültürünün derin bir hazinesi olmuştur.

“Türk Din Mûsikîsi, 2500 yıllık Türk Mûsikîsi'nin iki ana şubesinden birini teşkil etmektedir. Diğer şube olan Lâ-Dinî Türk Mûsikîsi'nden, güfte, tavır, form vb. gibi yönlerden ayrılan ve kısaca; "Türkler'in, kendi dinî yaşayışlarıyla İslâm'ı uzlaştırmaları sonucu ortaya çıkardıkları bir mûsikî çeşidi demek olan Türk Din Mûsikîsi'nin daha geniş bir tanımı şöyle yapılmaktadır: Hz. Peygamber (S.A.V.) ve sahabenin tatbikatı ile İslâm tasavvufunun görüşleri doğrultusunda ortaya çıkan Türklerdeki dini hayat, zamanla camîlerde, tekkelerde ve çeşitli tarikat toplantılarında yapılan ibadet ve zikir esnasında, birtakım vesilelere binaen ve çeşitli kaideler çerçevesinde icra edilen bir mûsikîyi meydana getirmiş, buna da Türk Din Mûsikîsi adı verilmiştir” (Demirtaş, 2009, s. 213-214).

Klâsik Türk Dinî Mûsikîsi'nde Tekke Mûsikîsi başlığı altında yer alan Şuğuller, Arapça güfteli İlâhîler olarak bilinmektedir. Konuları tasavvuf ve dinî içerikli olup, Hz. Peygamber'e ve Allâh'a olan aşk ve övgüler işlenmiştir. Şuğullerin ilk olarak ne zaman bestelendiği hakkında bir bilgi mevcut değildir. “Şuğul, Türk Din Mûsikîsi'ndeki yerini yaygın bir şekilde XIX. asrın ortalarında almış ve aynı asrın

sonlarına doğru iyice gelişmiştir. Şuğul metinleri ile ilgili kaynaklar da bu asırda yazılmaya başlanmıştır” (Altıntop, 1994, s. 7).

Çalışmaya konu olan Şuğullerin makam ve güfte incelemelerine geçmeden önce Klâsik Türk Mûsikîsi’ne ait bazı başlıklara değinmekte fayda olduğu düşünülmektedir.

2. Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Beste Türleri

“Dünyanın her çeşit edebiyatında, Doğu’da olsun, Batı’da olsun, nasıl, zaman içinde oluşmuş, yazar veya şairlerin kurallarına uymak durumunda buldukları edebî kalıplar varsa, çeşitli müziklerde de yine zaman içinde oluşmuş, bestecilerin ilhamlarını ses sanatına dökerken uymak durumunda buldukları beste kalıpları vardır. Bu kalıpların adına genel olarak –Fransızcadan aldığımız bir terimle- ‘form’ diyoruz.” (Tanrıkorur, 2003, s. 47).

Klâsik Türk Mûsikîsi’nde formları Özkan (2010) şöyle belirtmiştir:

“Türk Mûsikîsi’nde formlar önce ikiye, sonra da yine kendi aralarında çeşitli şekilde ayrılırlar:

- A. Saz mûsikîsi (Enstrumental müzik)
- B. Sözlü mûsikî (Vokal müzik)” (s. 96).

2.1. Saz Mûsikîsi Formları

“Yalnız müzik aletleri ile icra edilmek üzere bestelenmiş sözsüz eserlerdir. Ölçü (usûl) ile veya ölçüsüz olarak serbest (doğaçlama) yapılı” (Çakar, 2004, s. 28).

2.2. Söz Mûsikîsi Formları

“Saz eşliğinde veya eşiksiz, belli bir güftenin insan sesiyle ve melodiyle okunması için meydana getirilmiş, makam veya makamlara bağlı, usûllü veya serbest eserlerdir. Şüphesiz ki sözlü formlar da bir takım biçimsel kaidelere bağlıdır. Dinî ve dindışı sözlü mûsikî diye ikiye ayrılır” (Özkan, 2010, s. 100).

Dinî mûsikî formları kendi arasında Câmî Mûsikîsi ve Tekke Mûsikîsi olmak üzere iki guruba ayrılır. Araştırma konusunu teşkil eden Şuğul tekke mûsikîsi formlarından biridir (Akdoğan, 2010, s. 200).

3. Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Usûller Hakkında Genel Bilgiler

“Değerleri birbirine eşit olan veya olmayan belirli sınırlar içinde sıralanan mûsikî nağmelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütününe usûl denir. Bu tarife göre, bir usûl birçok vuruştan meydana gelir. Bu vuruşlar belirli değerde mûsikî zamanlarını ölçmek için kullanılmaktadır. Bu zamanların değerleri birbirine eşit olsa da olmasa da sınırları mutlaka belirli ve vuruşları ölçülüdür” (Karadeniz, 2013, s. 30).

“Türk Mûsikîsi’nde usûller önce Basit ve Mürekkep (Birleşik) oluşları bakımından ikiye ayrılırlar. Basit usûller, birleşimine başka hiçbir usûl girmemiş olan usûllerdir ki, iki zamanlı Nîm Sofyan usûlü ile üç zamanlı Semâî usûlünden başka Türk Mûsikîsi’nde basit usûl yoktur. Bu iki basit usûl, diğer bütün usûllerin birleşimine girerler. Mürekkep usûller, birleşimine iki veya daha fazla usûllerin karıştığı usûllerdir ki, 4 zamanlı Sofyan usûlünden başlayarak bütün Türk Mûsikîsi usûlleri birleşik usûllerdir.

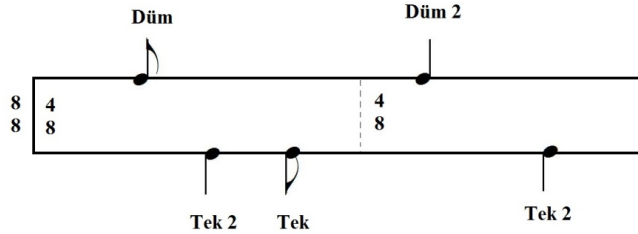
Türk Mûsikîsi usûlleri, küçük veya büyük oluşlarına göre de ikiye ayrılırlar:

Küçük usûller: 2 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar olan (15 zamanlı dâhil) usûller, küçük usûllerdir.

Büyük usûller: 16 zamanlıdan başlayarak büyüğe doğru giden diğer bütün usûller büyük usûllerdir” (Özkan, 2010, s. 609).

3.1. Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Düyek Usûlü

“Türk müziğinin küçük usûllerindendir ve eski zamanlardan beri pek rağbetle kullanılan bir usûldür. Sekiz zamanlı ve beş darplıdır. Bu güzel usûl, İlâhî formunda en ziyade kullanılan ölçü olup, Âyîn’i Şerîflerin muayyen kısımlarında, Tevşîh, Peşrev, Kâr, Beste, Oyun Havası ve bilhassa Şarkı formlarında da istîmal edilir, 8/4 Ağır Düyek mertebesi de sık kullanılır. Düyek, iki adet Sofyan’dan mürekkeptir” (Devellioğlu, 2012, s. 222).



Şekil 1. Düyek Usûlü (Özkan, 2010: 633).

4. Klasik Türk Mûsikîsi’nde Makamlar Hakkında Genel Bilgiler

“Geleneksel Türk Mûsikîsi ezgileri makam sistemi ile ifade edilir. Orijinal bir yapıya sahip olan bu ezgiler, binlerce yılın süzgecinden geçmiş, yapıları sağlam ve tabiattaki her türlü sesi aksettirecek güçtedir. Türk Mûsikîsi ifade zenginliğini makam sistemi ile bulmuştur” (Kaya, 2003, s. 33).

Türk Mûsikîsi’nde makam; “Durak, güçlü ve yeden (bazı makamlarda kullanılmaz) sesleri ile belirlenen, belli bir melodik seyri olan, çeşitli ses kalıplarının birleştirilmesi ile meydana getirilen ezgisel bir yapıdır” (Aybars, 2011, s. 51).

“Makamlar, dörtlü ve beşlilerden oluşan çeşnilerin değişik şekillerde birbirlerine bağlanmasıyla ve bu çeşniler üzerinde gezinme hareketlerinden oluşur. Yani kısaca makam dizi+seyir demektir.

Makamlarımız seyir bakımından üç şekilde kullanılmıştır: 1) Çıkıcı, 2) İnici, 3) İnici-Çıkıcı” (Özkan, 2010, s. 115).

Yapı bakımından “Türk Mûsikîsi’nde makamlar üçe ayrılır:

- Basit Makamlar
- Şedd Makamlar (Göçürülmüş Makamlar)
- Mürekkep Makamlar (Birleşik Makamlar)” (Özkan, 2010, s. 116).

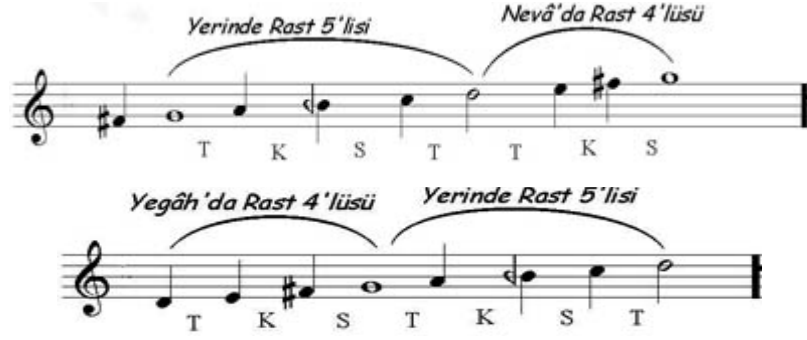
4.1. Rast Makamı

Durağı: Sol (Rast) perdesidir.

Seyri: Çıkıcı bir seyir özelliğine sahiptir.

Güçlüsü: Re (Nevâ) perdesidir.

Dizisi: Rast makamı, Yerinde Rast beşlisi ve Nevâ’da Rast dörtlüsünün birbirlerine eklenmesiyle meydana gelmiştir.



Şekil 2. Rast Makamı Dizisi

Donanımı: Si için koma bemolü (Segâh), Fa için bakiye diyezi (Eviç) donanıma yazılır.

Yeden: Sol (Rast) perdesidir.

Genişleme: Rast makamı çıkıcı ve ağır başlı bir makam olduğu için pest bölgelerde genişleme gösterir. Dolayısıyla Yegâh'ta Rast dördlüsü ile genişlemektedir.

Seyri: Seyre, dizinin durak civarından veya durak altındaki genişlemiş bölgenin seslerinden başlayabilir. Dizide karışık gezinilerek Nevâ perdesinde yarım karar yapılır. Daha sonra Dügâh'ta Uşşâk, Segâh'ta Tam Ferâhnâk, Segâh'ta Eksik Ferâhnâk, Segâh'ta Tam veya Eksik Segâh, Hüseyinâşirân'da Uşşâk gibi gerekli olan asma kararlar ve bütün dizide hatta istenirse genişlemiş bölgede de dolaşıldıktan sonra Rast perdesinde çoğunlukla yedenli tam karar yapılır (Özkan, 2010, s. 137-139).

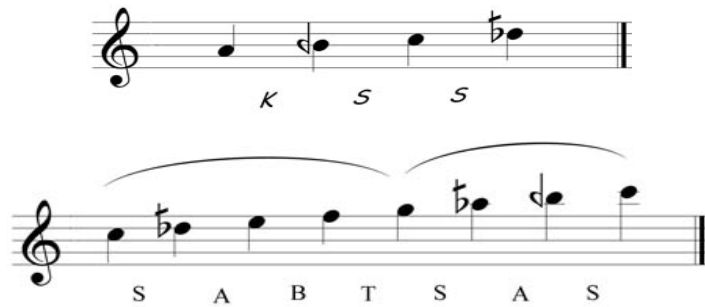
4.2. Sabâ Makamı

Durağı: La (Dügâh) perdesidir.

Seyri: Çıkıcı veya çıkıcı-inici bir seyir özelliği taşımaktadır.

Güçlüsü: Do (Çargâh) perdesidir. Çargâh'ta Zirgüleli Hicaz çeşnişiyle yarım karar yapılır.

Dizisi: Çargâh'ta Zirgüleli Hicaz dizisine yerinde Sabâ dördlüsünün birbirine eklenmesiyle meydana gelmiştir.



Şekil 3. Sabâ Makamı Dizisi

Donanımı: Si için koma bemolü (Segâh), Re için bakiye bemolü (Hicaz) perdeleri donanıma yazılır.

Yeden: Sol (Rast) perdesidir.

Genişleme: Sabâ makamı yapısı gereği geniş bir seyir alanına sahip olduğu için ayrıca genişletilmemiştir.

Seyri: Seyre, güçlü perdesi olan Çargâh perdesi civarından bazen de durağı olan Dügâh perdesinden başlanır. Başta Çargâh perdesi olmak üzere diziyi oluşturan çeşnilerde ve bütün dizide karışık gezinilir. Daha sonra Acemde Nikriz’li, Dik Hisar’da Hüzâm veya Segâh’lı, Segâh’ta Segâh’lı ve Rast’ta Rast’lı çeşniler ve asma kararlar gösterilir. Nihayetinde güçlü olan Çargâh perdesinde Zirgüleli Hicaz çeşnili yarım karar yapılır. Ardından dizide yine karışık dolaşarak Dügâh perdesinde Sabâ dörtlüsüyle tam karar yapılır (Özkan, 2010, s. 369-372).

5. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi, “Düyek Usûlünde, Rast ve Sabâ Makamlarındaki Şuğullerin Makam ve Güfte Analizi açısından sonuçları nelerdir?” olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda, problem cümlesine ilişkin iki alt problem saptanmıştır.

5.1. Alt Problemler

1. Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Düyek usûlünde, Rast ve Sabâ makamlarındaki Şuğullerin genel yapıları ve makam yapıları açısından özellikleri nelerdir?

a. Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Şuğul formunun ortaya çıkışı nasıldır?

b. Klâsik Türk Mûsikîsi’nde, Şuğuller bestelenirken hangi amaçlar hedeflenmiştir?

2. Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Düyek usûlünde, Rast ve Sabâ makamlarındaki Şuğullerin makam ve güfte analizi açısından özellikleri nelerdir?

a. Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Düyek usûlünde ölçülmüş Rast ve Sabâ makamlarındaki Şuğullerin makamsal analiz özellikleri nelerdir?

b. Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Düyek usûlünde ölçülmüş Rast ve Sabâ makamlarındaki Şuğullerin güfte analiz özellikleri nelerdir?

5.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

“Düyek Usûlünde, Rast ve Sabâ Makamlarındaki Şuğullerin Makam ve Güfte Analizi” başlıklı bu araştırma, Şuğul formundaki eserlerin Klâsik Türk Mûsikîsi açısından güfte ve makam unsurlarını tespit etmeyi amaçlamıştır.

Klâsik Türk Dinî Mûsikîsi’nde önemli bir form olan Şuğullerin, bu çalışma kapsamında bestelenme unsurlarının analizi ve güftelerinin günümüz Türkçesine çevrilmesi, gelecekte bu konu üzerine araştırma yapacak olan müzisyen, araştırmacı ve akademisyenlere yol göstermesi ve onlara bu anlamda bir esin kaynağı olması amaçlanmaktadır.

“Düyek Usûlünde, Rast ve Sabâ Makamlarındaki Şuğullerin Makam ve Güfte Analizi” başlıklı bu araştırmada Şuğullerin bestelenirken makam, usûl, güfte ve mânâ gibi etkenler bakımından günümüzdeki beste yapımına etki etmesi açısından önemlidir.

6. Yöntem

Bu araştırmada betimsel araştırmalardan tarama modeli temel alınarak yürütülmüştür. “Betimsel Araştırmalar, olayı olduğu gibi araştıran ve ele alınan olayların ve durumların ayrıntılı bir biçimde araştırıldığı ve onların daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkilerinin incelenerek, ‘Ne’ olduklarının betimlenmeye çalışıldığı araştırmalardır” (Karakaya, 2009, s. 59).

Betimsel araştırmaların bir türü olan ‘Tarama Modeli’ ise; geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır

ve oradadır. Önemli olan, ona uygun biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir (Karasar, 2005, s. 77).

Tarama modeli kapsamında, yazılı literatür ve çeşitli veri kaynaklarından elde edilen verilerin içerik analizleri yapılmıştır.

6.1. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Klâsik Türk Müsîkîsi Dinî formlarında bestelenmiş sözlü eserler oluşturmaktadır. Örneklemi ise ‘Olasılık Temelli Olmayan Örneklem Yöntemlerinden biri olan ‘Kota Örneklem’ yöntemi ile oluşturulmuştur. “Olasılık temelli olmayan örneklemeler, özellikle nitel araştırmalarda kullanılan ve örneklem küçük tutularak daha ayrıntılı bilgilere ulaşmanın amaçlandığı yöntemlerdir. Bunlardan ‘Kota Örneklem Yöntemi’, sınırlı bir evrenin araştırmacının öngördüğü belirli değişkenlere göre araştırmanın amacına uygun şekilde sınırlandırıldığı, kotalandırıldığı bir yöntemdir” (Karakaya, 2009, s. 124).

Bu yöntem paralelinde; yapılan çalışmada incelenen Klâsik Türk Müsîkîsi sözlü eserlerinin, Dinî Müsîkî formlarındaki Şuğuller ile kotalandırılmıştır. Bu nedenle çalışmanın örneklemi, Düyek usûlünde olan Rast (16) ve Sabâ (3) makamında bestelenmiş olan on dokuz adet Şuğul oluşturmaktadır.

Tablo 1

Düyek usûlünde olan Rast ve Sabâ makamında bestelenmiş olan Şuğuller

No	Eser Adı	Makamı	Usûlü	Güftesi	Bestesi
1	Elâ Yâ Es'ade'l-'Evlâd	Rast	Düyek	Aziz Mahmud Hüdâî	Derviş Kanui
2	El-Ĥamdü Lillâhî'İlezzî Sultanuhu Münzu'l-'Ezel	Rast	Düyek	Ebü Bekir-İ Siddîki	Hacı Faik Bey
3	Eş-Şubhu Bedâ Min Ĥal'atibi	Rast	Düyek	?	İmam-İ Basri Hz.
4	Feşaddaknâke Yâ Ĥayra'l-Verâ Yâ Rasûlallâh	Rast	Düyek	?	Sadettin Kaynak
5	Hâzâ GazâfîMine'l-Yemânî Ve's-Şeklu'l-Hasen	Rast	Düyek	İmam Busûri	?
6	În Nilte Yâ Rîḥa's-Şabâ Yevmen İle'l-'Erḍi'l-Ĥarem	Rast	Düyek	?	?
7	În Ṭâle Sukmî Fi'l-Hevâ' ve Medâ'l-Ecel	Rast	Düyek	?	?
8	Ĥum Yâ 'Emîr'el-Gızlan Keyfe't-terâh	Rast	Düyek	?	?
9	Lî Ĥazreti's-Seyyid Er-Rifâ'î	Rast	Düyek	?	Eşşeyh Elhac Aşki Hz.
10	Mâ 'Aleynâ İz Veradnâ Verteveynâ	Rast	Düyek	?	?
11	Mu'allâ Gâvş-i Sübhânî	Rast	Düyek	Bahâeddin Efendi	Zekâi Dede Efendi
12	Şera'tu Bi Tevhîdi'l-lâhî Mübesmilen	Rast	Düyek	Abdülkâdir Geylânî Hz.	Hâfız Kemal Efendi
13	Ve 'Ehsenü Minke Lem Tera Ĥattü 'Aynin	Rast	Düyek	Hasan B. Sabit	?
14	Yâ Benî Bekrin (yâ hû) Ĥubbukum Zâdî	Rast	Düyek	?	?
15	Yâ Men Laḥfî Lem Yezel 'Ulṭuf Binâ Fî Mâ Nezel	Rast	Düyek	?	Zekai Dede Efendi
16	Yâ Men Yuḥibbu 'Enîne'l-'Abdî Fî'n- Nedemi	Rast	Düyek	Hz. Ömer	Tanbûri Ali Efendi
17	Fehûve Leyse Cismen Mâ Terâ	Sabâ	Düyek	?	?
18	În Nilte Yâ Rîḥa's-Şabâ Yevmen İle'l-'Erḍi'l-Ĥarem	Sabâ	Düyek	?	Zekai Dede Efendi
19	Cud Bi Lutfik Yâ 'İlâhî Men Lehu Zâdün Ĥalîl	Sabâ	Düyek	Ebü Bekir-İ Siddîki	Hacı Faik Bey

6.2. Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmanın verileri, belgesel tarama yöntemi kullanılarak elde edilmiştir. “Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya ‘Belgesel Tarama Yöntemi’ adı verilir. İki ayrı amaçla belgesel tarama tekniği kullanılır. Bunlar genel tarama ve içerik çözümlemesidir. ‘Genel Tarama’, araştırmacının araştırdığı konuda incelediği, okuduğu, çalışmasına aktardığı literatür taramasını içerir. ‘İçerik Çözümlemesi’ ise, belirli bir metnin, kitabın, belgenin belirli özelliklerini sayısallaştırarak belirleme amacıyla yapılan bir taramadır” (Karasar, 2005, s. 183-184). Bu çalışmada belgesel tarama yöntemlerinden genel tarama yöntemi kullanılmıştır.

Bu kapsamda çalışmaya yönelik tüm veriler, konuyla ilgili kaynak niteliğinde yayınlanmış olan kitapların, süreli yayınların ve ilgili eser notalarının taranması yoluyla toplanmıştır.

Bu çalışmanın ana unsuru olan “Düyek Usûlünde, Rast ve Sabâ Makamlarındaki Şuğullerin Makam ve Güfte Analizi” incelenmesinde en önemli analiz verileri, Klâsik Türk Müsîkîsi'nin günümüze ulaşan eserlerine ait notalarıdır. Şuğullere ait bu notalara TRT Repertuarı, Türkiye Cumhuriyeti Kültür

Bakanlığı Arşivi, Devlet Korosu Arşivi ile özel koleksiyonların taranmasıyla ulaşılmış ve üzerlerinde analiz çözümlenmeleri yapılmıştır.

Problem durumu ve alt problemlere ilişkin elde edilen veriler, ‘Bulgular ve Yorum’ kısmında analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Çalışmanın örneklemini oluşturan Rast ve Sabâ makamlarında bestelenmiş Şuğullardan Düyek usûlünde olan on dokuz adet Dinî Mûsikî bölümünden seçilmiş sözlü eserler beste ve güfte analizi yapılarak yorumlanmıştır.

7. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, araştırmanın iki alt problemine ilişkin elde edilen veriler analiz edilerek yorumlanmıştır. Birinci alt problem kapsamında; Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Düyek usûlünde, Rast ve Sabâ makamlarındaki Şuğullerin makamsal seyri açısından bulgular ve yorumlara yer verilmiştir. İkinci alt problem kapsamında da; Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Düyek usûlünde, Rast ve Sabâ makamlarındaki Şuğullerin makam ve güfte analizi açısından bulgular ve yorumlara yer verilmiştir.

7.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Çalışmanın birinci alt problemi, “Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Düyek usûlünde, Rast ve Sabâ makamlarındaki Şuğullerin genel yapıları ve makam yapıları açısından özellikleri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Birinci alt problem kapsamında, çalışmaya konu olan on dokuz adet Şuğul’ün beste analizleri ile elde edilen bulgular ve yapılan yorumlar açıklanmıştır.

1. Şuğul formu Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Arapça güfteli İlâhîler olarak bilindiğinden müzikal olarak İlâhî formundan farklı bir özellik göstermemektedir. Bundan dolayı, Şuğullerin İlâhî formundan ayrı bir form olarak düşünülmemesi gerekmektedir. İlâhî ve Şuğul formunun çeşitli usûllerde bestelenmiş örnekleri mevcuttur. Ancak ritmik yapısını oyun havalarına benzetmemek için İlâhî tavrının dışına çıkılmaması gerekmektedir. İlâhîler; Dinî Mûsikî’de en çok okunan kısa, güzel ve akılda kalıcı nağmelere sahip formdur. Solo ya da toplu olarak okunmaktadır. Sözleri dinî ve tasavvufî içeriklidir.

2. Şuğullerin Klâsik Türk Mûsikîsi’ne ne zaman ve kim tarafından kazandırıldığına dair kesin bir bilgi kaynaklarda mevcut değildir.

3. Araştırmaya konu olan on dokuz adet Şuğul, Rast ve Sabâ makamlarındadır. Klâsik Türk Mûsikîsi repertuarına bakıldığında Şuğullerin daha çok basit makamlardan bestelenmiş örneklerinin olduğu görülmektedir. Bu durumun İlâhî formu için de geçerli olduğu söylenebilir.

4. Şuğuller form olarak uzun soluklu nağmelere sahip olmadığından genel seyir sırasında makam geçkileri az miktarda yapılmıştır. Bazılarında ise makam geçkisi yapılmamıştır.

5. Araştırmaya konu olan on dokuz adet Şuğul incelendiğinde, nağmelerin mûsikî açısından sanatlı olmasının yanı sıra akılda kalıcı ve anlaşılması güç olmayan nağme yapısına sahip oldukları görülmüştür.

7.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Çalışmanın ikinci alt problemi, “Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Düyek usûlünde, Rast ve Sabâ makamlarındaki Şuğullerin makam ve güfte analizi açısından özellikleri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Buna göre, bu alt probleme ilişkin elde edilen bulgular kapsamında, araştırmaya konu olan on dokuz adet Şuğul’ün alfabetik sıraya göre beste ve güfte analizleri yapılarak, Arapça güftelerinin günümüz Türkçesi’ndeki anlamları üzerine bulgu ve yorumlara ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

7.2.1. Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Örneklem Olarak Seçilen Düyek Usûlünde, Rast Makamındaki Şuğullerin Makam ve Güfte Analizleri

Çalışmanın ikinci alt problemi kapsamındaki bu alt başlıkta, Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Düyek usulünde, Rast makamındaki Şuğullerin makam ve güfte açısından analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. İncelenen Şuğullerin güfteleri Arap alfabesi harfleriyle yazılmış, transkripsiyon alfabesine göre Latin alfabesi harfleriyle de yazılmıştır. Ayrıca Arapça güftelerin günümüz Türkçesine çevirileri de yazılmıştır.

Araştırmada çalışmanın örneklemini oluşturan Rast (16) ve Sabâ (3) makamlarında bestelenmiş Düyek usûlünde olan eserlerden her bir makama birer örnek verilmiştir.

RAST ŞUĞUL
ELÂ YÂ ES'ADE'L-EVLÂD

USÛL: DÜYEK GÜFTE: AZİZ MAHMUD HÜDAİ
BESTE: DERVİŞ KANUNİ

1 E LÂ YÂ ES 'A DEL EV LÂD DE 'ID DÛN YÂ VE HEM MEZ ZÂD
5 VE CÂ NİB KÛL LE MÂ TA' TÂD VE LÂ ZİM HİZ ME TÛ'L ÖS TÂD
9 YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ YÂ HÛ LÂ İ LÂ HE İL LÂ HÛ
13 TE CEV VÂ KEY TE RA'R REZ ZÂK VE HAL L'N NEF SE VEL Â FÂK
17 VE SİR FÎ 'Â LE M'PL İT LÂK HÛ NÂ KEL KAD RU - VEL E 'YÂD
21 YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ YÂ HÛ LÂ İ LÂ HE İL LÂ HÛ
25 FE HAS SFL ÂH SE NEL CÛ Dİ VE KUM VA' BUR 'A LEL VÂ Dİ
29 FE MEN LEM YEH Dİ H'PL HÂ Dİ TE HAY YE RA MÂ LE HÛ MİN HÂD
33 YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ YÂ HÛ LÂ İ LÂ HE İL LÂ HÛ

37 TE 'Â LEV EY YÜ HEL ES HÂB İ LÂ MEN YER HA MÛL EV VÂB
41 'A SÂ EN YEF TE HÛL EB VÂB LE HU'L CÛ DU LE HU'L İM DÂD
45 YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ YÂ HÛ LÂ İ LÂ HE İL LÂ HÛ
49 TE CEL LÂ RAB BU NER RAH MÂN LE HU'L FAZ LU LE HU'L İH SÂN
53 FE EN NÂ YÛF Lİ HU'L İN SÂN İ ZÂ LEM YAK BE LİL İR ŞÂD
57 YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ YÂ HÛ LÂ İ LÂ HE İL LÂ HÛ

ELÂ YÂ ES'ADE'L-EVLÂD
DE'İD-DÛNYÂ VE HEMME'Z-ZÂD
VE CÂNİB KÛLLE MÂ TA'TÂD
VE LÂZİM HİZMETÛ'L-ÛSTÂD

YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ HAYY YÂ YÂ HÛ
LÂ İLÂHE İLLÂHÛ

TECEVVÂ KEY TERÂ'R-REZZÂK
VE HALLÎ'N-NEFSE VE'L-ÂFÂK
VE SİR FÎ 'ALEMÎ'L İTLÂK
HÛNÂKE'L-KADR-U VE'L-E'YÂD

FEHASSÎ'L ÂHSENE'L-CÛDÎ
VE KUM VA'BUR 'ALE'L-VÂDÎ
FEMEN LEM YEHDÎHÎ'L-HÂDÎ
TEHAYYERA MÂ LEHÛ MİN HÂD

TE'ÂLEV EYYÛHE'L-ESHÂB
İLÂ MEN YERHAMÛ'L-EVVÂB
'ASÂ EN YÛFTEHÛ'L-EBVÂB
LEHU'L-CUDÛ LEHU'L-İMDÂD

TECELLÂ RABBUNE'R-RAHMÂN
LEHU'L-FAZLU LEHU'L-İHSÂN
FE'ENNÂ YÛFLİHU'L-İNSÂN
İZÂ LEM YAKBELÎ'L-İRŞÂD

Resim 1. Elâ Yâ Es'ade'l-'Evlâd

“Elâ Yâ Es'ade'l-'Evlâd” Adlı Rast Şuğul'ün Makam Analizi

Şuğul altmış ölçüden oluşmaktadır.

1. Ölçü: Rast makamının pest taraftan genişlemesi olan Yegâh perdesindeki Rast dörtlüsü ile seyrek başlanmıştır.

2. Ölçü: Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır.

3. ve 4. Ölçü: Rast perdesi civarında seyir devam etmektedir.

5. Ölçü: Segâh perdesinde asma karar yapılmıştır.

6. Ölçü: Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü gösterilip güçlü Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.

7. Ölçü: Rast beşlisi ile Rast perdesine inici özellikte bir seyir gösterilmiştir.

8. Ölçü: Rast perdesi civarında gezinilerek yine Rast perdesinde yarım karar yapılmıştır.

Dokuz, on, on bir ve on ikinci ölçüler Şuğul'un nakarat bölümüdür.

9. Ölçü: Rast makamının pest taraftan genişlemesi olan Yegâh perdesinde Rast dörtlü ile seyir devam etmektedir.

10. Ölçü: Güçlü Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.

11. Ölçü: Rast beşlisi ile Rast perdesinde asma karar yapılmıştır.

12. Ölçü: Rast perdesinde yarım karar yapılmıştır.

13. Ölçü: Nevâ'da Hicâz dörtlü gösterilmiştir.

14. Ölçü: Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.

15. Ölçü: Nevâ'da Hicâz dörtlü gösterilmiştir.

16. Ölçü: Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.

17. ve 18. Ölçü: Dik Hisâr perdesinde Müstearlı bir geçki ile Dik Hisâr perdesinde asma kalış yapılmıştır.

19. ve 20. Ölçü: Rast beşlisi ile Rast perdesinde yarım karar yapılmıştır.

21. 22. 23. ve 24. Ölçü: Nakarat bölümüdür ve yukarıda analizi yapılmıştır.

25. Ölçü: Rast perdesinden Gerdâniye perdesine bir oktavlık çıkış yapılmıştır.

26. Ölçü: Tiz Segâh perdesinde Segâhlı,

27. Ölçü: Muhayyer perdesinde Uşşâklı,

28. Ölçü: Gerdâniye'de Rastlı asma kalışlar yapılmıştır.

29. Ölçü: Çargâh perdesinde Çargâhlı asma kalış yapılmıştır.

30. Ölçü: Dügâh perdesinde Hüseyinîli asma kalış yapılmıştır.

31. ve 32. Ölçü: Rast perdesi civarında gezinilip Rast perdesinde yarım karar yapılmıştır.

33. 34. 35. ve 36. Ölçü: Nakarat bölümü olup yukarıda analizi yapılmıştır.

37. 38. 39. ve 40. Ölçü: Yegâh Rast atlaması yapılarak genişletilmiş pest bölge gösterilmiştir.

41. Ölçü: Dügâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.

42. Ölçü: Segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.

43. Ölçü: Dügâh perdesinde Hüseyinî beşlisi ile asma kalış gösterilmiştir.

44. Ölçü: Rast beşlisi ile Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır.

45. 46. 47. ve 48. Ölçü: Nakarat bölümüdür ve yukarıda analizi yapılmıştır.

49. **Ölçü:** Rast perdesinde seyre devam edilerek Dik Kürdi perdesi ile Hicâz vurgusu yapılmıştır.
50. **Ölçü:** Nikriz beşlisi ile Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır.
51. **Ölçü:** Rast perdesinde seyre devam edilerek Dik Kürdi perdesi ile Hicâz vurgusu yapılmıştır.
52. **Ölçü:** Nikriz beşlisi ile Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır.
53. **Ölçü:** Tiz durak Gerdâniye perdesinden Nevâ perdesine inilerek Bûselikli bir asma kalış gösterilmiştir.
54. ve 55. **Ölçü:** Nikriz beşlisi ile seyir devam edip Dügâh perdesinde asma karar verilmiştir.
56. **Ölçü:** Rast perdesinde yarım karar verilmiştir.
57. 58. 59. ve 60. **Ölçü:** Nakarat bölümü olup yukarıda analizi yapılmıştır.
60. **Ölçü:** Rast dörtlüsü ile tam karar yapılmıştır.

“Elâ Yâ Es’ade’l-‘Evlâd” Adlı Rast Şuğul’ün Güfte Analizi

a. Güftenin Arapçası

1. الا يا أسعد الأولاد
دع الدنيا وهم الزاد
و جانب كل ما تعتاد
ولازم خدمة الأستاذ
2. يا حي يا حي يا حي يا هو
لا إله إلا هو
3. تجوى كي ترى الرزاق
و خلّ النفس و الأفاق
و سر في عالم الإطلاق
هناك القدر والأعياد
4. فحصل أحسن الجود
و قم واعبر على الوادي
فمن لم يهده الهادي
تحير ماله من هاد

5. تعالوا أيها الأصحاب
إلى من يرحم الأواب
عسى أن يفتحوا الأبواب
له الجود له الإمداد
6. تجلى ربنا الرحمن
له الفضل له الإحسان
فأنى يفلح الإنسان
إذا لم يقبل الإرشاد

b. Güftenin Transkripsiyonu

1. Elâ Yâ Es'ade'l-'Evlâd
De'id-dünyâ ve hemme'z-zâd
Ve cânib külle mâ ta'tâd
Ve lazım hizmetü'l-'üstâd
2. Yâ Hayy yâ Hayy yâ Hayy yâ hû
Lâ ilahe illa hû
3. Tecevvâ key terâ'r-rezzâk
Ve halli'n-nefse ve'l-'âfâk
Ve sir fi 'âlemi'l-'itlâk
Hünâke'l-kadru ve'l-e'yâd
4. Feḥassî'l 'aḥsene'l-cüdî
Ve ḳum va'bur 'ale'l-vâdî
Femen lem yehdihi'l-hâdî
Teḥayyer mâ lehû min hâd
5. Te'âlev eyyühe'l-eşḫâb
Îlâ men yerḫamû'l-'evvâb
'Asâ 'en yefteḫû'l-'ebvâb
Lehu'l-cüdu lehu'l-'imdâd
6. Tecellâ rabbune'r-rahmân
Lehu'l-fazlu lehu'l-'iḥsân
Fe'ennâ yüfliḫû'l-'insân
'Îzâ lem yaḳbeli'l-'irşâd

c. Güftenin Tercümesi

1. Dikkat et ey çocukların en mutlusu
Bırak dünyayı ve geçim sıkıntısını
Bırak alıştığın her şeyi
Devam et üstadına hizmetine
2. Ey her zaman diri olan
Allâh'tan başka ilâh yoktur
3. Kalpten yönel rızık vereni görmek için
Bırak enfüsü ve âfâkı

Yürü özgürlük âleminde

Oradadır kadr ve bayramlar

4. Elde et en güzel azığı

Kalk ve geç vadiyi

Etmezse Allah kime hidayet

Şaşırır ve kimse edemez ona hidayet

5. Gelin ey dostlar

Çok tövbe edenlere merhamet edene

Umulur ki kapıları açar

Cömertlik ve yardım onundur

6. Tecelli etti Rahmân olan Rabbimiz

Ona aittir fazilet ve ihsân

Nasıl felâh bulur insan

İrşâdı kabul etmeyince

d. Güftenin Vezni

Şiir sekizli hece ölçüsü ile ölçülmüştür.

SABA ŞUĞUL
CUD Bİ LUTFİK YÂ 'İLÂHÎ MEN LEHU ZÂDÛN KALÎL

USÛL : DÜYEK BESTE: HACI FAİK BEY
GÜFTE: EBÛ BEKİR-İ SİDDİK

1 CUD Bİ LUT FİK YÂ İ LÂ HÎ MEN LE HU ZÂ
4 DÛN KA LİL MÛF Lİ SÛN Bİ'S SID Kİ YE Tİ
7 'İN DE BÂ BİK YÂ CE LİL (SAZ) YÂ CE LİL (SAZ)
9 ZEN BÛ HU ZEN BÛN 'A Zİ MUN FÂĞ Fİ RİZ ZEN
12 BEL 'A ZİM İN NE HU ŞAH SUN GA Rİ BÛN
15 MÛZ Nİ BÛN 'AB DÛN ZE LİL (SAZ) DÛN ZE LİL

CUD Bİ LUTFİK YÂ 'İLÂHÎ MEN LEHU ZÂDÛN KALÎL
MÛFLİSÛN Bİ'S-SİDKİ YE'Tİ 'İNDE BÂBİK YÂ CELİL
ZENBÛHU ZENBÛN 'AZİMUN FÂĞFİRİ'Z-ZENBE'L-'AZİM
İNNEHU ŞAHSUN GARİBÛN MÛZNİBÛN 'ABDÛN ZELİL

Resim 2. Cud Bi Lutfik Yâ 'İlâhî Men Lehu Zādün Qalîl

“Cud Bi Lutfik Yâ 'İlâhî Men Lehu Zādün Qalîl” Adlı SabâŞuğul’ün Makam Analizi

Şuğul on altı ölçüden oluşmaktadır.

1. Ölçü: Karar perdesi civarından seyre başlanmıştır.
2. Ölçü: Sabâ dörtlüsü gösterilerek yeden Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır.
3. Ölçü: Sabâ dörtlü ile seyir devam etmektedir.
4. Ölçü: Güçlü Çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.

5. **Ölçü:** Çargâh perdesinden seyre başlanıp Sabâ dörtlüsü gösterilmiştir.
6. **Ölçü:** Yerinde Sabâ dörtlüsü ile asma kalış yapılmıştır.
7. **Ölçü:** Güçlü Çargâh perdesinden seyir devam etmektedir.
8. **Ölçü:** Sabâ dörtlüsü gösterilerek güçlü Çargâh perdesinde yarım karar yapılmıştır.
9. **Ölçü:** Sabâ makamından Hicâz makamına geçiş yapılacağından Nevâ perdesi ile Rast üçlüsü gösterilmiştir.
10. **Ölçü:** Yerinde Hicâz dörtlüsü ile Dügâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.
11. **Ölçü:** Sabâ makamına dönülerek Çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.
12. **Ölçü:** Güçlü Çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.
13. **Ölçü:** Çargâh perdesinden seyre başlanıp Sabâ dörtlüsü gösterilmiştir.
14. **Ölçü:** Yerinde Sabâ dörtlüsü ile asma kalış yapılmıştır.
15. **Ölçü:** Güçlü Çargâh perdesinden seyir devam etmektedir.
16. **Ölçü:** Dügâh perdesinde tam karar yapılmıştır.

“Cud Bi Lutfik Yâ ‘Îlâhî Men Lehu Zâdün Kâlîl” Adlı Sabâ Şuğul’ün Güfte Analizi

a. Güftenin Arapçası

جد بلطفك يا إلهي من له زاد قليل
مفلس بالصدق يأتي عند بابك يا جليل
ذنبه ذنب عظيم فاغفر الذنب العظيم
إنه شخص غريب مذنب عيب ذليل

b. Güftenin Transkripsiyonu

Cud bi lutfik yâ ‘ilâhî men lehu zâdün kâlîl
Müflisün bi’ş-şıdki ye’tî ‘inde bâbik yâ celil
Zēnbūhu zēnbūn ‘azīmun fāğfiri’z-zēnbe’l-‘azīm
İnnēhu şaḥşun ġarībūn müznibūn ‘abdūn zelīl

c. Güftenin Tercümesi

Yâ ilâhi! Azığı az olan şu garibe bol bol ihsanda bulun
Ey celil olan Allah’ım, iflas etmiş olan bu kulun sıdk ile kapına gelmiştir
Onun günahı çok büyük bir günahdır, sen o büyük günahı affet
O garip bir şahıstır, günahkârdır, zelil bir kuldur

d. Güftenin Vezni

Şiir âruz vezni ile ölçülmüştür.

Vezni: Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilün

– . – – / – . – – / – . – – / – . –

Şiirin üçüncü mısrasındaki “Önbühu önbün” kelimelerinin ‘hu’ hecesi ile ‘öen’ hecesi arasında, dördüncü mısrasındaki “İnehu şaóun” kelimelerinin ‘hu’ hecesi ile ‘şaó’ heceleri arasında imâle vardır.

8. Sonuç ve Öneriler

8.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

1. Araştırmada örneklemedeki Şuğuller incelendiğinde, İlâhî formunun form yapısının dışına çıkmadığı ve aynı yapıya sahip olduğu görülmüştür. Dolayısıyla Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Şuğullerin Arapça güfteli İlâhîler olduğu sonucuna varılmıştır.
2. Şuğuller, İlâhîlerden sadece güftelerinin Arapça olması ile ayrılmaktadır. Güftelerin Arapça olarak seçilmesi bestekârların tercihi olduğu düşünülmektedir.
3. Şuğullerdeki Arapça güftelerin vezin yapılarının bozulmaması için Osmanlı Türkçesi’ne çevrilmediği düşünülmektedir. Bu durumun sonucu olarak da Şuğullerin, Klâsik Türk Mûsikîsi’ne yeni bir form olarak kazandırıldığı sonucuna ulaşılmıştır.
4. Şuğuller, İlâhî duyguların insanların gönüllerine yerleşmesine vesile olan tekkelerde, câmilerde ve dinî hislerin dile getirildiği çeşitli meclislerde icra edilmiştir. İnsanların bu sayede, Kur’an dili olan Arapça ile ortaya konmuş bu sanatlı mûsikî ile gönül evlerine köprü kurarak manevi zevklere ulaştığı düşünülmektedir.
5. Şuğullerin tekkelerde, çoğunlukla bayramlarda ve kandil gecelerini karşılayan ayın günlerinde okunduğu sonucuna ulaşılmıştır.
6. Şuğullerin özellikle Rifâî, Kâdirî, Bedevî, Desûkî, Sa’dî tarikatlarına has bir tören olan nevbe merasimlerindeki kıyam zikri esnasında söylendiği bilinmektedir. Bu tören sırasında Şuğullerin; halîle, mazhar, kudüm gibi çalgılar eşliğinde İlâhîlerle beraber okunup, ağırdan başlayarak giderek süratlenen bir seyir takip edilerek icra edildiği sonucuna ulaşılmıştır.
7. Şuğuller günümüzde evlenme, sünnet, mevlid gibi çeşitli dinî meclislerde halen okunduğu, bunun yanı sıra dinî mûsikî ve tasavvuf mûsikîsi konserlerinde, çeşitli radyo ve televizyon programlarında da okunduğu sonucuna ulaşılmıştır.
8. Şuğul adının kim tarafından verildiği bilinmediği sonucuna ulaşılmıştır.
9. Şuğul formunun ilk olarak hangi tarihte Klâsik Türk Mûsikîsi’ne kazandırıldığı bilinmediği sonucuna varılmıştır.
10. Şuğullerin çoğunlukla Düyek ve Sofyan usûllerinde bestelendiği tespit edilmiştir. Düyek ve Sofyan usûlleri İlâhîlerde de sık kullanılan usûllerdir. Bu usûllerin aksak olmayışı ve darplarının kolay vuruluşu Şuğullerin öğrenilişini de kolaylaştırdığı sonucuna varılmıştır.
11. Günümüze ulaşan yaklaşık üç yüz kadar Şuğul vardır ve en çok Şuğul besteleyen sanatkârın otuz altı Şuğul bestesi ile Hoca Mehmed Zekâî Dede Efendi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Şuğullerin, öğrenenlerin zorlanmadan okuması ve okunduğu zaman bilmeyenler tarafından çabuk öğrenilebilmesi için akılda kalıcı ve kolay anlaşılır olan makamlarda bestelendiği düşünülmektedir. Bundan dolayı Şuğullerin, tekkelerde ve dinî meclislerdeki törenlerde herkesin okuyabileceği düzeyde bestelendiği sonucuna ulaşılmıştır.

8.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

1. Araştırmaya konu olan Şuğuller TRT Repertuarı, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Arşivi, Devlet Korosu Arşivi ile özel koleksiyonlardan, Düyek usûlünde ölçülmüş olup Rast ve Sabâ makamlarında olanları örnekleme olarak seçilmiştir. Örnekleme dâhil olan on dokuz adet Şuğul’ün notaları birçok kaynaktan karşılaştırılarak ve var olanlarının ses kayıtları incelenerek notaların doğruluğu kontrol edilmiştir. Notaları yanlış yazılmış olanlar düzeltilmiştir.

2. Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Düyek usûlünde ölçülmüş Rast ve Sabâ makamlarındaki Şuğullerin bestelerinin ele alınan makamların teorik özelliklerini taşıdığı tespit edilmiştir. Ayrıca çalışılan eserlerde beste-güfte uyumunun yani prozodi kurallarının yer aldığı saptanmıştır.
3. Araştırmaya konu olan Düyek usûlünde ölçülmüş Rast makamındaki on altı adet Şuğul'ün Rast makamının genel karakteristik özelliklerini taşıdığı tespit edilmiştir.
4. Araştırmaya konu olan Düyek usûlünde ölçülmüş Sabâ makamındaki üç adet Şuğul'ün Sabâ makamının genel karakteristik özelliklerini taşıdığı tespit edilmiştir.
5. İncelenen Şuğullerin uzun soluklu nağmelere sahip olmadığı ve bundan dolayı da farklı makam geçkilerine az rastlandığı görülmüştür. Şuğullerin form olarak uzun olmamaları, makam geçkisi yapmaya fazla olanak tanımamaktadır. Ancak yine de bazı Şuğullerde bir ya da iki ölçü de olsa makam geçkisi yapıldığı görülmüştür. Bazı Şuğullerde ise makam geçkilerine hiç rastlanılmamıştır. Makam geçkisi yapılmış eserlerden bahsetmek gerekirse "Elâ Yâ Es'ade'l-'Evlâd" adlı Rast Şuğul'de Hicâzlı ve Müstearlı geçkiler yapılmıştır. "Eş-Şubhu Bedâ Min Tal'atihi" adlı Rast Şuğul'de Hicâzlı geçki yapılmıştır. "Feşaddaknâke Yâ Hayra'l-Verâ Yâ Rasûlallâh" adlı Rast Şuğul'de Hicâzlı geçki yapılmıştır. "Hâzâ Ğazâlî Mine'l-Yemânî Ve's-Şeklu'l Hasen" adlı Rast Şuğul'de Hicâzlı geçki yapılmıştır. "Li Hâzreti's-Seyyid Er-Rifâ'î" adlı Rast Şuğul'de Hüseyinî geçki yapılmıştır. "Cud Bi Lutfik Yâ 'Îlâhî Men Lehu Zâdün Kâlîl" adlı Sabâ Şuğul'de Hicâz'lı geçki yapılmıştır.
6. Araştırmaya konu olan Şuğullerin tamamı Arapça güfteli değildir. Bazılarında Farsça kelimelere rastlanılmıştır. Bazılarında ise "Mu'allâ gavsî sübhânî" adlı şughulde olduğu gibi, çoğunluğu Farsça olan güftelere rastlanılmıştır. Farsça güfteli Şuğuller daha çok Fars ve Osmanlı kökenli güfte sahiplerine aittir.
7. Bazı Şuğullerin güftelerinin Hz. Ömer, Hassan bin Sabit gibi Hz. Muhammed döneminde yaşamış olan kişiler tarafından yazılmış olması, güftelerin günümüze ulaşana kadar bazı değişikliklere uğramış olduğu düşünülmektedir.
8. Araştırma sırasında güfte sözlerinin bazılarının anlamsız olduğu ve yanlış yazıldığı ya da Arapça bilmeyen insanlar tarafından yanlış anlaşılıp yanlış yazıldığı tespit edilmiştir. Bu yanlışlıklar anlam bütünlüğüne ve vezin yapılarına uygun olacak şekilde Arapça olarak düzeltilmiştir.
9. Çalışmaya konu olan Şuğullerin vezin yapılarının hece ve âruz vezinlerinde olduğu tespit edilmiştir. Ancak bazı Şuğuller ne hece ne de âruz vezni kalıplarında değildir. Bu manadaki kayıtlara istinaden bu eserlerin güftelerinin ya eksik yazıldığı ya da vezin usûlü gözetilmeden kaleme alındığı düşünülebilir.
10. Araştırmaya konu olan on dokuz adet Şuğul'ün güftelerinin iki adetinin âruz vezni özelliği taşıdığı tespit edilmiştir.
11. Araştırmaya konu olan on dokuz adet Şuğul'ün güftelerinin on dört adetinin hece vezni özelliği taşıdığı tespit edilmiştir.
12. Araştırmaya konu olan on dokuz adet Şuğul'ün güftelerinin üç adetinin herhangi bir âruz veya hece vezni kalıbına uyum sağlamadığı tespit edilmiştir. Bu durumun, güftelerin günümüze ulaşınca kadar çeşitli değişikliklere uğramış olacağı ihtimalinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

8.3. Öneriler

1. Klâsik Türk Mûsikîsi alanında müzikologlar tarafından yapılacak çalışmalarda, diğer formların günümüze ulaşan eserlerinin tasnif ve tespit bağlamında ele alınarak incelenebilir.
2. Çeşitli kaynaklarda Klâsik Türk Din Mûsikîsi eserlerinin sayılarının bilinenden daha fazla olduğuna değinilmektedir. Bahsedilen bu unutulmuş, belge ya da kayıtları olmayan eserler üzerinde kapsamlı araştırma çalışmaları yapılmasının, bu eserlerin repertuar arşivlerine kazandırılması açısından önemli olacağı düşünülebilir.

3. Çalışmaya konu olan Şuğullardan başka diğer araştırmacılar tarafından diğer makamlardaki eserlerin de analizlerinin yapılmasının, Şuğul formunun daha detaylı anlaşılması konusunda fayda sağlayacağı düşünülebilir.
4. Şuğullerin, çeşitli arşivlerde derlenmiş bir şekilde, daha ayrı müstakil bir form olarak takım haline getirilmesi; mevcut olan Şuğullerin ulaşılabirliği ve sayılarının kontrol altına alınması açısından faydalı olacağı düşünülebilir.
5. Şuğullerin, Arapçaya hâkim mütehasıslar tarafından müzikolog iş birliği ile tekrar kaleme alınması manânın ve veznin ortaya çıkması açısından faydalı olacağı düşünülebilir.
6. Bu çalışma sonrası çeşitli makaleler ele alınarak, Şuğul formu üzerinde kapsamlı bir çalışma yapılabilir. Şuğul formunun genel olarak İlâhî formuna uyduğu bilindiğinden, Şuğullerin İlâhî formundan tek farkının güftelerinin Arapça olmasının dışında başka farklılıklarının da olup olmadığı araştırılabilir.
7. Günümüzde en son bestelenen Şuğullerin, Cinuçen Tanrıkorur tarafından bestelendiği bilinmektedir. Günümüzde Şuğul formu bestekârlığının devam edip etmediği araştırılabilir.
8. Araştırmamızda Şuğullere ait güftelerin aruz ve hece vezni kurallarını ihlâl ettiği saptanmıştır. Bu farklılığın sebebi araştırılabilir, bu bağlamda diğer formlardaki güftelerin de analizleri yapılarak bu paralelde bir sebep-sonuç ilişkisine ulaşılabir.
9. Günümüzde Klâsik Türk Mûsikîsi eğitimi veren kurumlarda Şuğul formuna ait eserlerin daha çok öğretilmesi, gelecek nesiller açısından Şuğul formunun unutulmaması açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda, bugün karşılaşılan güfte ve vezin sorunlarının da asgari düzeye ineceği sonucuna ulaşılabir.
10. Şuğul icra etme geleneğinin çeşitli mûsikî meclislerinde eski dönemlerde olduğu gibi bayramlarda ve dinî günlerde icra edilmesi, bu geleneğin yaşatılması ve sürdürülmesi açısından faydalı olacağı düşünülebilir.

Kaynakça

- Akdoğan, B. (2010). *Türk din mûsikîsi dersleri*. Ankara: Bilge Matbaası.
- Altıntop, M. E. (1994). *Türk din mûsikîsinde Arapça güfteli ilâhîler (Şuğuller)* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez no: 31752).
- Aybars, B. (2011). *Türk mûsikîsi temel bilgileri*. Ankara: İkinci Adam Yayınları.
- Çakar, Ş. Ş. (2004). *Türk müziği teorisi ve makamlar*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Demirtaş, Y. (2009). Türk din mûsikîsi formları. *Fırat Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 14 (1), 213-227.
- Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk mûsikîsinin nazariye ve esasları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karakaya, İ. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Abdurrahman Tanrıoğen (Ed.). Bilimsel Araştırma Yöntemleri (s. 57-84) içinde. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kaya, A. (2003). *Ney metodu*. İstanbul: Çağlar Mûsikî Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2010). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş. Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Marksist Sanat Anlayışı

The Understanding of Marxist Art

Gül Eren

Dr. Öğr. Ü., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, felsefetarihi@hotmail.com

Öz

Karl Marx, ekonomik ve toplumsal ilişkilere yoğunlaşarak kapitalist toplumun nasıl işlediğini, feodalizmin içinden nasıl doğduğunu, modern toplumdaki sınıfların üretimsel gelişimlerdeki tarihsel evrelerle nasıl bağlantılı olduğunu açıklamaya çalışır. Ekonomik ve toplumsal ilişkiler bağlamında kapitalizmin ardındaki temelde yatan sınıf mücadelelerini görünür kılarak üretici kaynakların sahibi olan burjuva sınıfının ve çalışmak zorunda olan proleterya sınıfının mücadelesini tarihsel materyalist bir bakışla ele alır. Zira Marksizm’de büyük öneme sahip olan “yabancılaşma kuramı”, “emek-değer kuramı” ve “materyalist tarih anlayışı”, kapitalist toplumun nasıl işlediğini göstermek ve feodal düzenden kapitalist düzene doğru insanların ekonomik temelli ilişkilerine yoğunlaşan evrimlerini açıklayan temel kavramlardır. Bu kavramlar aracılığıyla Marks, sosyal ve tarihsel bir varlık olan insana kapitalizmin dünyasıyla ilgili epistemolojik bilgi aktarımı yaparken, insanların maddi dünyaya dair kavrayışlarını güçlendirir. Düşünceler ve kavramlar insanların maddi etkinliklerine bağımlı olduğu için sanat, toplumsal değişimin ve dönüşmenin en etkin kuvvetidir. Maddi yaşamın karşıtlıklarından dünyaya dair bir izlenim oluşturur. Bu makalede özellikle sanatın etkin olan yönü vurgulanarak, insan yaşamının sosyo-ekonomik koşullarına entelektüel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır.

Ulaşılan sonuçlar bakımından, Marksist perspektiften hareketle sanatın sosyo-ekonomik koşullara, politik etkilere yönelik ilgisini karakterize eden entelektüel faaliyet sorunlaştırılmaktadır. Marksist temellerden yola çıkan yeni sanat anlayışı ile birlikte dünyayı değiştirmeye yönelik devrimci nitelikteki pratik amaç işlevselci bir sanat görüşünü onaylayacak şekilde temellendirilmektedir. Buradan hareketle Marksist açıdan ekonomik, politik, ideolojik yapılanmalarla karakterize edildiği düşünülen sanatın ne olduğu sorusunun cevabı belirlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Marksist Felsefe, Sanat, İdeoloji, Entelektüel Faaliyet.

Abstract

Karl Marx expresses how capitalist society functions, how it was born out of feudalism and how it is related to the historical phases during the production developments of modern society class structure by focusing on the economic and social relations. In terms of economic and social relations, Marx deals with the proletarian struggle which has to work and the bourgeoisie that has the producer resources through ahistorical and materialist perspective by making visible the class struggles behind capitalism. For ‘the theory of alienation’, ‘labour theory of value’ and ‘perception of materialist history’ which are very significant in Marxism are the basic concepts explaining the evolutions focusing on the economy-based relations of human beings from feudal order to the capitalist order and revealing how capitalist societfunctioned. Through these concepts, Marx strengthens people's

insights into the material world while transferring epistemological knowledge of the world of capitalism to human being, a social and historical entity. Art is the most effective force of social change and transformation because ideas and concepts depend on people's material activities. It creates an impression of the world from the contradictions of material life. In this study, we tried to draw an intellectual frame on the socio-economic conditions of human life by emphasizing the effective aspect of art.

In terms of result achieved, the intellectual activity which characterizes the interest of Art to socio-economic conditions and politic influences is problematized. Together with new art intellection which stems from Marxist essentials, the practical purpose, which is in revolutionary trait of changing the world, is being grounded so as to approve a functionalist art view. From this point of view, the answer for the question what the art is, which is thought to characterize economic, politic, ideological structuring in terms of Marxist point of view, is being determined. Marx grounds the concept of alienation upon a dialectic and materialist philosophy within the borders of socialism which has been potentially found in

Key Words: Marxist Philosophy, Art, Ideology, Intellectual Activity

1. Giriş

Düşünceleriyle felsefe sahnesinde önemli bir yere sahip olan Marks, yabancılaşma konusunda Hegel ve Feuerbach'tan etkilenmiş olmakla birlikte, daha sonraları onlardan ayrılmıştır. Çünkü Hegel ve Feuerbach'a göre, yabancılaşma insanların içinde yaşadıkları hayata yabancılaşması, hayatı değersiz, boş ve anlamsız olarak görürler. Nitekim bu durum insanların kendi özlerini yanlış anlamalarından ötürü kalıcılık arz etmez. Şayet insan gerekli felsefi bilgiye sahip olursa yabancılaşma son bulur. Marks, Hegel ve Feuerbach'ın aksine, insanların modern kapitalist toplumda sistematik bir yabancılaşmaya maruz kaldıklarını ve bunun bir yanılsama olmadığını bir gerçeklik olduğunu söyler. Bizatihi insan burjuva toplumunda kendisini boş ve anlamsız hisseder. Yabancılaşma bağlamında temel problem öyleyse, yabancılaşmış bireylerin, özgürleşme yolunda, Hegel ve Feuerbach'ta olduğu şekliyle düşsel bir takım engellerle değil de zihnin dışında bulunan gerçek engellerle karşılaşır. Bu anlamda yabancılaşmanın yeniden tanımının yapılması gerekmektedir. Çünkü Marks'a göre filozoflar dünyayı sürekli yorumlamışlar ancak yapılması gereken dünyayı değiştirmektir. Bu anlamda yabancılaşma ancak zihin dışı bir gerçeklik alanında mücadele edilerek aşılabilir.

Marks, yabancılaşma kavramını kapitalizmde potansiyel halde bulunan sosyalizmin sınırları içerisinde diyalektik ve materyalist bir felsefe üzerinde temellendirir. Marks'ı Hegel'den ayıran en önemli unsur olan diyalektik materyalizmi ile Hegel'in fikirleri üstün bir yere koyduğu diyalektiği farklı boyutta iki yaklaşımdır. Marks, yabancılaşma kavramını ekonomik bir temele dayandırarak üretim ilişkisi üzerinden analiz etmeye çalışır. Kapitalist toplum düzeninde işçi ürettiği üründen uzaklaşır ve ona yabancılaşır. İnsanın kendi ürettiği nesneye yabancılaşması bir süre sonra kendi emeğine yabancılaşması anlamına gelir. Bu suretle insan iktisadi sistemin bir getirisi olarak başka insanların ihtiyaçlarına kayıtsız kalır ve birbirlerine yabancılaşır. Bu çerçevede üretici insan etkinliği ve düşünceler arasındaki etkileşime bakarak toplumsal koşullar ve tutumların insanların düşüncelerinin gelişimi ve niteliği üzerindeki etkisi[nin], düşüncelerin toplumsal koşullar ve tutumlar üzerindeki etkisinden daha fazla olduğuna işaret eder. Marks'ın analizi kapitalizmin doğasını anlatmakla kalmaz; ayrıca işçilerin kendi üretici etkinliğini, başka bir deyişle "emek güçlerini" kayıtsızlıkla sömüren kapitalist işverenlerin işçiyi emeğine yabancılaştıran süreci de eleştirir. Marks

bu eleştiriye bir arka plan oluşturacak şekilde “değer”, “mübadele değeri”, “artık değer”, “meta”, “sermaye”, “faiz”, “rant” ve “ücret” gibi kavramaları da işçi-emek bölünmesinde yardımcı basamak olarak kullanır. Bu kavramlardan hareketle üretimi gerçekleştiren işçinin emeğine nasıl yabancılaştırıldığını, üretim araçlarından nasıl koparıldığını ve emeğini satmaya nasıl zorlandığını göstermeye çalışır. Özellikle sınıf mücadelesi denilen şeyi bu iki temel sınıfın birbirleriyle uzlaşmayan çıkarlarını birbirleri aleyhine gerçekleştirmek için yaptıkları her şeyi içerir şeklinde tanımlar. Bu anlamda sınıf mücadelesini tarihsel materyalist bir düzlemde ele alır. Tarihsel materyalist bakış açısının içerisine insan, toplum, tarih ve sanatı da dâhil eder. İnsanların eylemlerini beden ruh ikileminde bedene vurgu yaparak sanatsal bir düzlemde yaşamı değerlendirir.

2. Yöntem

Bu çalışmada Marksist düşüncelerden hareketle entelektüel bir faaliyet olarak kabul edilen sanat anlayışının, Marksist felsefedeki yeri incelenmiştir. Özellikle Marksist felsefenin sanattan beklediği devrimci yapının, pratik bir düşünce olarak dünyayı değiştirme ve anlamasının özcü yanına vurgu yapan gönderme ele alınmıştır.

Çalışmanın giriş bölümünde Marks’ın temel kavramlarıyla birlikte düşüncenin içinde çelişik olanın yeniden üretilmesi problemi diyalektik bir düzlemde sorunlaştırılmıştır. Bu eksen çerçevesinde takip eden paragraflarda Batı medeniyetinin mutlak aklını temsil eden politik iktidarının tikelliğine karşı geliştirilen söylem değerlendirilmiştir. Özellikle Batı kültür tarihine kaynaklık eden mutlak aklın hegemonik bir otoriteye tekabül eden tahakküme dayalı söylemlerinin eleştirilerine yer verilmiştir. Duyusal bireysellikleri hesaba katmayan, tahakküm eden hegemonik otoriteyle, Marksist literatürde köle diye adlandıracağımız yığınlar arasında estetik olanın yeri belirlenmeye çalışılmıştır. Sonunda, Marks açısından aklın tümellikleri ile duyuların tikellikleri arasındaki estetik bağlam sanat, akıl, bilim, ideoloji, ekonomi-politik düzlemde ifade edilmiştir.

3. Marksist Sanat Anlayışı

Karl Marks, ekonomik ve toplumsal ilişkilere yoğunlaşarak kapitalist toplumun nasıl işlediğini, feodalizmin içinden nasıl doğduğunu, modern toplumdaki sınıfların üretimsel gelişimlerdeki tarihsel evrelerle nasıl bağlantılı olduğunu açıklamaya çalışır. Ekonomik ve toplumsal ilişkiler bağlamında kapitalizmin ardındaki temelde yatan sınıf mücadelelerini görünür kılarak üretici kaynakların sahibi olan burjuva sınıfının ve çalışmak zorunda olan proleterya sınıfının mücadelesini tarihsel materyalist bir bakışla ele alır. Bu sayede, 19. yüzyılın topluma yönelmiş olan felsefesini devrimci ideolojik bir mantıkla farklı bir zemine taşır. Özellikle 1846-47 kışında Proudhon’un Sefaletin Felsefesi’ne karşılık olarak yazılan Felsefenin Sefaleti’nden çok daha önce Marks kendini yeni bir tür sosyalizm kuramcısı ya da filozofu olarak ütopyacılığın herhangi bir anlatımına dayanmayan hatta varoluşla uygunluk içerisinde olmayan bilince işaret ederek somut olarak var olan güçlerin gerçekliğinin kabul edilmesi gerektiğini ilan eder (Türdeş, 2004, s. 57). 19. yüzyılın toplum felsefesi geleneğinin kendine özgü doğası içerisinde, varoluşu aşkınlaştıran ve Batı kültür geleneğinin teorik düzlemindeki Cartesian entelektüel atmosferinden radikal bir kopuşun emaresi olarak Kant’tan sonraki felsefi uyuşmazlıkları, idealist-pozitivist çerçevenin dışında tartışır. Bağlamından kopmuş aklın tümellikleri ile duyuların tikellikleri arasında pratik amaca hizmet edecek şekilde yeni bir felsefe ortaya koyar. Kant’ın epistemolojik Kopernik Devrim’ini sürdürmeye çalışan Alman idealistleri Fichte, Schelling ve Hegel’in devam ettirmeye çalıştığı aklın ayrıcalıklı konumunu eleştirerek Batı kültürünün büyük sistemli felsefelerini sorunsallaştırır (Rockmore, 2014, s. 79). Özellikle Hegel ile radikal bir karşıtlık içerisine girerek dünyayı anlama ve anlamlandırma problemini, dünyayı değiştirme problemine dönüştürür. Bunu yaparken sadece ekonomi-politik bir yaklaşım sergilemek şöyle dursun tarihsel bir bakış açısı da kullanır. Tarihsel materyalizmiyle birlikte toplumların ve kültürlerin değişimlerini bir sosyolog edasıyla

izah eder. Önemli olan insanlık tarihinin içinde barındırdığı zorunlu olan değişimlerdir. Politik ya da tarihsel bir karabasan karşısında insanlık tarihi, kaçınılmaz olarak diyalektik bir karşıtlık içerisine girer.

Hegel'den aldığı diyalektik yöntemi materyalist bir ekseninde işleyen Marks, insan hayatı üzerindeki materyalist etkileri tarihsel bir perspektifte bir araya getirir. Marksist düşünür Eagleton da, Marks'ın materyalist yöntemi hakkında "araştırmaların bir yol gösterici ilkesi olarak değil de, kişiye uygun gelen bir tarih şablonu gibi kullanılırsa, o zaman karşıtına dönüşeceği" ifadesini yineler (Eagleton, 2011, s. 68). (Bkz. Marx & Engels, 1995). Marks materyalizmini oluştururken toplumun yapısında var edilmeye çalışılan vaatleri, bir yana bırakarak idealist vaatlerin karşısında duyu deneyini onaylayan bir sistem benimser. Etki gösteren her somut yaşamsal düzen özel niteliğiyle materyalist bakış açısının içerisine girer. Ancak bu yapısal şekiller Marks'ta ekonomik-güçsel oluşumun özel şekilleri olarak algılanıp nitelenir. Öncelikli olarak insan, tarih ve toplum içinde yaşayan bir varlık olması nedeniyle, varlık ve gerçeklik arasındaki ilişki önem arz eder. Çünkü Batı kültür tarihinde varoluş, daima aşkınlaştıran düşüncelerle sarılı olmuştur. Marks için, gerek felsefi gerek ahlaki temeller üzerinde varoluşa dair aşkınlaştırmacı düşünceler, ekonomik-politik ekseninde ideolojiktir. Devrimci bir etkinlik olmaktan ziyade, yaratılan dünyanın maskeleridir (Mannheim, 2004, s. 219). Varoluş ve buna bağlı olarak varoluşsal aşkınlık, salt maddi bedenlerin varlığını kabul etmek yerine, akıl yoluyla temellenmiş cisimsel olmayan ruhların varlığını onar. Aşkınlaştırmacı bir mekân veyahut öteki dünya gibi metafiziksel kavramlar insanların eylemlerini içine alıp geleceğe dair vaade dayalı bir umut sistemi yaratır. Doğaüstücü bu düşünceler beden ile ruh arasında bir ayrılık sokarak düalete problemine sebebiyet verir. Varoluşsal aşkınlık kavramında temellenen büyük felsefi sistemler beden ve ruh üzerinden bedeninin içgüdülerini, arzularını ve isteklerini küçümseyerek ilerler. Sosyal düzen tarafından davranışlarına ket vurulan insan modern kavramlarla birlikte zincire vurulur. Marks'ın materyalizmine göre düşünce eylemden ayrılamaz yani teorinin pratikten ayrı düşünülmesi söz konusu değildir. Böylesi bir ayrımı Felsefenin Sefaleti'nde Marks, Proudhon'un ruhu evrensel bilincin bir parçası saymasından ötürü reddeder (Marks, 1966, s.146). Bu reddediş bilimsel ilerleme ve pratik gelişmelerle bağlayıcılık içerisinde genel bağdaşımaları aşarak, gerçekte var olan tüm yaşamsal düzenlerin tefekkürüne yönelir. Bu noktada Marks, yaşamsal düzenler üzerine kültür eleştirisini diyalektiğin en son aşamasında gündeme getirerek felsefeyi, sanatı, dini, ahlaki ekonomi politik bir düzlemde ele alır.

İnsan, doğa durumundan sosyal düzenlemeler ve toplum sözleşmeleriyle birlikte hegemonik bir yönetenin varlığında rolleri belirlenmiş bir yapının içindedir. Bu yapıda bireyler, ekonomik koşulların koşullanmış öğeleri olarak yerini alır. Ekonomik bir sınıfın bireyleri olmaları nedeniyle üst yapı-alt yapı ilişkileri içerisinde çatışan bir dünyada yaşamlarını idame ettirirler. Marks, bu çatışmayı Komünist Manifesto'nun daha ilk başında sınıf mücadelesi olarak betimler (Marks & Engels, 2018, s.52). Bu atmosfer içerisindeki tartışmalarda sanat, politik iktidarın eşgüdümünde sınıfsal çatışmanın içerisindedir. Marksist düşüncenin pratik ve dönüşüme dayalı etkinliği dikkate alındığında sanatta tıpkı felsefe ya da bilim gibi dünyayı devrimsel nitelikte değiştirmelidir. Her şeyden önce sanatın, estetik bir bilinç olarak aklın tümelliklerinde sadece dünyayı anlamaya yönelik bir gayesi yoktur. Şayet böyle bir gayesi varsa, bireyin toplum içindeki rolünü göz ardı eder. Hegelvari bir biçimde idealist bir yaklaşımla toplumsal gelişimde bireyin arzularını ve isteklerini bir kenara bırakarak nesnel ve mutlak bir tinin haklılaştırılması peşinden gider. Tez, antitez ve sentezden oluşan diyalektik bir yöntemle mutlaklık iddiaları içinde nesnel bir hakikat arama isteğiyle duyunun tikelliklerindeki eserlere yabancılaşır.

Yabancılaşma kavramı Marks'ın felsefesinde önemli dönüm noktalarından birisidir. Marks, yabancılaşma konusunda Hegel ve Feuerbach'tan etkilenmiş olmakla birlikte, daha sonraları onlardan ayrılmıştır. Çünkü Hegel ve Feuerbach'a göre, yabancılaşma insanların içinde yaşadıkları hayata yabancılaşması, hayatı değersiz, boş ve anlamsız olarak görmeleri anlamına gelir. Nitekim bu durum insanların kendi özlerini yanlış anlamalarından ötürü kalıcılık arz etmez. Şayet insan gerekli felsefi

bilgiye sahip olursa yabancılaşma son bulur. Marks, Hegel ve Feuerbach'ın aksine, insanların modern kapitalist toplumda sistematik bir yabancılaşmaya maruz kaldıklarını ve bunun bir yanılsama olmadığını aksine bir gerçeklik olduğunu söyler. Bizatihi insan burjuva toplumunda kendisini boş ve anlamsız hisseder. Yabancılaşma bağlamında temel problem öyleyse, yabancılaşmış bireylerin, özgürleşme yolunda, Hegel ve Feuerbach'ta olduğu şekliyle düşsel bir takım engellerle değil de zihnin dışında bulunan gerçek engellerle karşılaşılır. Bu anlamda yabancılaşmanın yeniden tanımının yapılması gerekmektedir. Çünkü Marks'a göre filozoflar dünyayı sürekli yorumlamışlar ancak yapılması gereken dünyayı değiştirmektir. Bu anlamda yabancılaşma ancak zihin dışı bir gerçeklik alanında mücadele edilerek aşılabılır. Şu halde, Marksist sanat anlayışı insanın iç dünyasına yabancılaşmadan gerçeklikle iç içe geçmiş bir helezon gibidir. Aristoteles'ten beri düzene sokulmaya çalışılan doğa, idealize edilmiş bir doğadır. Varoluşla uygunluk içinde olmaktan ziyade olması gerekeni belki de ütöpik bir bilinçle ortaya koyar. Bu anlamda gerçeklikten uzak, ideal olan bir dünyayı yansıtan sanat anlayışı zuhur eder. Gerçeklikten uzak, varoluşu aşkınlaştırıcı etmenler doğrultusunda yaşamın düzeni kurulur. Ki bu tartışma sanat felsefesinde görünüş-gerçeklik ikilemini gündeme getirir. Sanatçı görünüşün ötesindeki gerçekliği görebilmelidir. Her ne kadar Platon Devlet'inde sanatçıları, mimesis öğretisiyle taklitçi olarak nitelendirse de Batı dünyasının Neo-Platoncu yansımaları gerçek dünyayı yansıtmayan, ideal dünyanın üzerine kurulur. Varoluşun bu türden aşkınlaştırılmasındaki amaç, “yani belli bir yaşamsal düzende gerçekleştirilmesi mümkün olmayan içeriksel değerlere ve istemlere sürekli baskın gelmek, bu türden içeriksel değerleri toplumun ve tarihin ötesinde olan bir mekâna sürgün ederek,” toplumsal açıdan etkisiz hale getirmektir (Mannheim, 2004, s. 218). O halde sanat eseri, nesnelere olduğu gibi değil de, nasıl olması gerekiyorsa o şekilde tasvir eder. Dünyada çirkin, hoş gitmeyen şeyler olduğu halde, sanat eseri yalnızca güzel ve hoş olanı seçer (Moran, 2008, s. 34). Nitekim dünyada yalnızca güzel, hoş olan şeyler yoktur. Acı, keder, ıstırap, üzüntü yaşamın bir diğer yüzüdür. Nietzsche'nin de belirttiği üzere yaşam hem üzüntünün hem de mutluluğun yer aldığı bir tragedya sahnesidir (Bkz. Nietzsche, 2002). İdealleştirilmeye çalışılan bu dünya yalnızca idealar dünyasının bir yansıması olarak pür mutluluğun, güzelliğin ya da barışın hüküm sürdüğü bir düzen değildir. Aksine Marks'a göre bu dünya ezenlerle ezilenler arasında kesintisiz bir mücadelenin olduğu, ekonomik temelli bir üretim ilişkileri ağıdır. Buradan hareketle, Marksist sanat anlayışının öncelikli olarak sanatın içinde yeşerdiği ekonomik, politik ve toplumsal koşullarla karakterize olduğu söylenebilir. Marks sanat ve yazını, “yalnızca kendi iç gelişme yasalarından hareket edilerek kavramanın kesinlikle olanaksız olduğunu” düşünüyordu. Sanatın özü, kökeni, gelişimi ve toplumsal işlevi (rolü), yalnızca ekonomik etkenin –üretici güçlerin gelişiminin üretim ilişkileriyle olan karmaşık etkileşiminin– belirleyici rol oynadığı, tüm olarak toplumsal sistemin tahliliyle anlaşılabilir” (Marx & Engels, 2009, s. 13). Hatta üretici insan etkinliği olarak sanat, toplumsal koşullar ve tutumların insanların düşüncelerinin gelişimi ve niteliği üzerindeki etkisi[nin], düşüncelerin toplumsal koşullar ve tutumlar üzerindeki etkisinden daha fazla olduğuna işaret eder. O halde sanat, Marks için insanın toplumsal varlığının bir parçasıdır.

Toplumsal varlık olarak insan, rekabet eden, çekişen, çatışan yönleriyle tarih sahnesinde kendi varoluşunu ortaya koyar. Sanatın toplumsal niteliği de bu çekişmeler ve çatışıklardan etkilenir. “Şimdiye kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf mücadelelerinin tarihidir. Özgür insanlarla köleler, patrisyenlerle plebler, baronlar ve serfler, lonca mensubu yurttaşlarla kalfalar, kısacası ezenlerle ezilenler arasında her zaman çelişki vardı, bunlar birbirlerine karşı kâh gizli kâh açık kesintisiz bir mücadele yürüttüler, her defasında tüm toplumun devrimci bir dönüşümüyle veya mücadele eden sınıfların beraberce çöküşüyle sonuçlanan bir mücadeleydi bu” (Marx & Engels, 2018, s. 52). Başka bir deyişle işçilerin kendi üretici etkinliğini, emek güçlerini kayıtsızlıkla sömüren kapitalist işverenlerin işçiyi emeğine yabancılaştıran süreçleri, “değer”, “mübadele değeri”, “artık değer”, “meta”, “sermaye”, “faiz”, “rant” ve “ücret” gibi kavramaları da kapsayacak biçimde üretimi gerçekleştiren işçinin emek mücadelesi. Marksist perspektifte sanat, sınıf mücadelelerinin, sınıf politikalarının ve ideolojilerinin etkisi altındadır. Üst yapı

ve alt yapı bağlamında sanat eserleri, oluşturuldukları tarihin, dönemin politik ve ideolojik ilişkilerinin birer ürünüdür. Her tarihsel dönem kendi estetik değerlerini yaratmıştır. Horkheimer’ın söylemiyle, Mutlak’ın kendisi bile her ne kadar nesnel ve genel olursa olsun en nihayetinde öznel amaçlara hizmet eden bir şemaya dönüşmüştür (Horkheimer, 2008, s. 97).

Estetik bilinç Marksist sanat anlayışı ekseninde, tarihsel materyalistik bir düzlemde, açıklanarak duyu deneyimine dayalı dış dünyayla bağlantılı bir hale getirilir. Estetik olanın algısı idealize edilmiş alandan soyutlanarak dış dünyadaki insanın emeğine içkinleştirilir. Düşünceden ayrılmayan maddi bedenler, doğaüstücü bir anlayıştan ayrılarak kendilerini emeğin etkisine bırakır. Kültürün temeli emektir. Bilimsel yöntemden, deneyden beslenen bu düşünce, Antik Yunan’dan itibaren birçok filozof tarafından benimsenen estetik duygunun doğuştan olduğu fikrini reddeder. Çünkü estetik duygu, toplumların genel oluşum şartları içerisinde gelişen bir aşamadır. Bir anlamda her şeyin yolu ekonomiye çıktığı için sanatta doğuştan değil de, maddi koşullarla birlikte şekil kazanır. Marks Alman İdeolojisi’nde, “ilk tarihsel eylemin maddi ihtiyaçlarımız karşılanması için üretim yapmak olduğunu” yazar. Ancak bundan sonra sanat yapabiliriz. Kültürün temeli emek olduğuna göre, maddi üretim olmaksızın uygarlıkta var olamaz. Maddi üretim ve uygarlığın var olmadığı yerde sanattan bahsetmek söz konusu değildir. Marks bu durumu bir adım daha öteye taşıyarak maddi üretimin nihai uygarlığın niteliğini de belirlediğini söyler. Eagleton’ın da belirttiği üzere, maddi üretimin uygarlığın niteliğini belirlediği yönündeki genel bağlam, sanat eserlerinin biçim ve içeriğini, bu eserlerin içinde olduğu ekonomik, politik, sosyo-kültürel, ideolojik ilişkilerle açıklamak olasıdır (Eagleton, 2011, s. 126). Marks’ın hareket noktasını oluşturan öncüller, keyfi temeller ya da dogmalar değildir; bunlar gerçek bireylerdir, bu bireylerin eylemleri ve maddi yaşam koşullarıdır. Marks’a göre bu koşullar ancak ve ancak ampirik olarak oluşturulabilir. O halde “tüm insan tarihinin ilk öncülü canlı bireylerin varlığıdır. Şu halde saptanması gereken ilk olgu, bu bireylerin fiziksel örgütlenişleri, ve bu örgütlenmenin sonucu olarak ortaya çıkan, doğanın geri kalan bölümüyle olan ilişkileridir” (Marks & Engels, 2004, s. 19). Fikirlerin, tasavvurların ve bilincin üretimi, başlangıçta, insanların maddi faaliyetiyle ve aralarındaki maddi temaslarla, yani gerçek hayatın diliyle doğrudan bağlantılıdır. Söz konusu sanatsal yaratım kapitalist toplumun planlama sürecine nasıl uyum sağlayacak?

İnsanların maddi davranışlarının bir ürünü olarak sanat, düşünme, tasavvur etme türünden zihinsel etkinliklerde bulunurken, sanatçı ve sanat ürünü üzerinden yola çıkar. Bireyin toplum içindeki yeri, rolü ve tercihleri nasıl maddi bir üretimin bir yansımasıysa, sanatçı ve sanat ürününün biçim ve içeriği de yine maddi üretimin yani toplumun ekonomik, politik ve ideolojik koşullarının bir yansımasıdır. Bundan ötürü Marksist sanat anlayışında dünyanın bir yansımasını görürüz. Ancak bu yansıma çift yönlüdür. Bir yandan nesnel ve maddi süreçlere dayandığı için bilimsel, diğer yandan toplumun ekonomik, politik şartlarını yansıttığı için ideolojiktir. Bu durum sanatçıyı ve sanatçının ürettiklerini tabi olduğu tarihin şartlarıyla sınırlandırır. Michael Albert’in Kapitalizm Ötesinde Yaşam’da Sanat başlıklı kısmında sanatçının komiteler ve katılımcı ekonomiyle bireylerin yaratıcılığının nasıl sınırlandırıldığına dair yönelttiği soru bu çerçevede dikkat çekicidir (Albert, 2007, s. 182). Her ne kadar tasavvurları, fikirleri vb. üretenler insanların kendileri olsa da; sanatsal yaratım, maddi dünyanın ve toplumun üretici güçlerinin belirli bir gelişim düzeyini incelemeyiz. Aksine sanatsal yaratım, maddi ilişkiler tarafından kaçınılmaz olarak koşullanan dünya ve toplumların gelişmesi doğrultusunda üretir ve değişir. Söz konusu durum sadece sanat için değil aynı zamanda ahlak, din, felsefe için de geçerlidir. Bilinç, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir. Sanat, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir. İşte bu yüzden, sanat dünyayı olduğu gibi göstermek yerine, yaşanan tarihsel dönemin estetik değerlerine göre dünyayı olduğunu sandığı şekliyle yansıtır. Dolayısıyla bir yorumlar çokluğu söz konusudur. Şayet böyle olmasaydı, kaçınılmaz bir bütünselleştirici ufuk içinde sanat, genel kurallara, hukuki-ahlaki tasarımlara ya da ölçülere indirgenme tehlikesine düşer

(Derrida, 2007, s. 55). tıpkı Marks'ın Alman İdeolojisi'nde Genç Hegelcilerin eleştirini yaparken, gökyüzünden yeryüzüne inen Alman felsefesinin Hegel'in sistemli felsefesi zamanında yeryüzünden gökyüzüne çıkmasında söylediği gibi. Hâlbuki insan, düşündüklerini, hayal ettiklerini, kavradıklarını tasarımılanmış bir dünyadan yola çıkarak değil aksine, bu yaşam sürecinin ideolojik yankı ve yansımaları içindeki gerçeklikten çıkarır. Etkin ve aktif olan birey, düşüncelerindeki hayalleri, ampirik olarak kanıtlanabilir olan alana izafe eder. Bu suretle sanat, maddi temellere dayanan kendi maddi yaşam süreçlerinin yüceltilmiş bir yansıması halini alır. Antikçağdan bu yana aşkınlaştırılmış bir alana izafe edilen sanat, üstün bilincin alt katmanı olmaktan çıkar. Evrensel bir yapının pasifize edilmiş etkinliği olmak yerine insanların maddi üretimlerinin ve maddi ilişkilerinin gelişmesiyle paralel giderek, kendini geliştirir ve değiştirir. O halde Hegel'in söylediği gibi insan yaşamını tamamen belirleyen “kendisine tekillik biçimini” veren kararlaştırıcı bilinç değildir (Marks, 2016, s. 33). Tersine, bilinci belirleyen yaşamdır.

Toplumun gelişme düzeyinin ve toplumsal yapısının sanat yapıtların biçim ve içeriğini belirlediği olgusu, Neo-klasik çağdan sonra gelen romantizm akımına karşı bir tepkidir. Çünkü Marks, idealleştirilmiş yaşamın gerçeklikten uzak konularının aksine, gerçek yaşamı, gerçek toplumu konu edinen gerçek sanatçıdan taraf olur. Belirli koşullar altındaki insanlar, gerçeğe ampirik olarak ulaşır. Her ne kadar sanatın, hayal gücünün eseri olan bir yapısı söz konusuysa da; bu sanatın düşsel nesnelere bir faaliyeti olması anlamına gelmez. Başka bir deyişle, Marks'ın Kapital'de kullandığı, (Bkz. Marks, 2003) sistemsel ve yaşanan olmak üzere çift yönlü kriz kavramları arasında kurduğu bağıntı ile insanların pratik gelişim ve değişim süreçleri ile değişime direnen süreç arasındaki bağıntı sanatın, bilim ve ideolojinin neresinde olduğunu açıklığa kavuşturur¹ (Benhabib, 2005, s. 143). Marksist felsefi düşüncede sanat, bilimin dünyanın olduğu gibi yani gerçekte ne ise o şekilde algılanması gerektiği yönündeki düşünüşüyle, sistemlerin değişime olanak tanımayan ve kasıtlı olarak gerçekliği çarpıtan ideolojik düşünüşünün arasındadır. Tarihi toplumsal bir varlık olan insan, sistemin genel bağlamı içerisinde karakterize olur. Çıkarlar uğruna gerçekliklerin çarpıtıldığı ortamda insan, dünyayı sistemin düşündürdüğü şekliyle algılar. Bu yüzdendir ki sanatın bir yanı tarihsel olarak sınırlandırılmış algılardan ötürü ideolojiktir. Ancak insanların tarihsel gelişiminin gözleminden elde edilen sınırlı algıların, gerçekliğinden koparılması sanatın hayal gücüne dayalı olan yönünü dışarıda bırakır. Başlı başına ideolojik olan sanatın hiçbir değeri yoktur. Ancak yaşanan bir dünya vardır ve bu dünyada gerçekliğe dayalı olan düşünceler, düşüncelerden ayrı tutulamayacak eylemler söz konusudur. Bu yönüyle sanat, bilime yaklaşır. Sanatın bilime yaklaşması demek, maddi olanın tasnif edilip yeniden düzenlenmesi demek değildir. “İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama istedikleri gibi değil, kendilerinin seçtiği koşullarda değil doğrudan karşılaşılan, verili ve geçmişten gelen koşullarda yaparlar. Bütün ölmüş kuşakların geleneği, yaşayan kuşakların beynine bir karabasan gibi çöker” (Marks & Engels, 2009, s. 74). Sanat, maddi dünyayı ve toplumu tarihiyle birlikte incelerken geçmişten gelen koşullar üzerinden yükselir. Nitekim her sanat yaratımı kendi tarihsel evresinin koşulları altında gelişir ve değişir. Farklı dönemlerdeki sanat eserleri kendilerini yinelemez. Örneğin Antikçağdaki Homer'in şiirlerini yaşadığımız çağda yeniden oluşturmak mümkün değildir. Çünkü sanat eserleri sadece yaşanan çağın izlerini taşır. Bu anlamda sanatın doğayı ve toplumsal ilişkileri görüş tarzı son derece önemlidir. Bireyin içinde yaşadığı duysal dünyanın, değişmeyen, hep aynı kalan bir yanı yoktur. Sanayinin ve kapitalist düzenin, toplumun ihtiyaçlarına göre şekillenen tarihsel bir geçmişe bağımlılığı sebebiyle kendinden önceki toplumun tarihselliği üzerinden yükselen bir yapısı vardır. Bu yapı toplumun ve değişen zamanın ihtiyaçlarına göre kendini geliştirir ve değiştirir. Bu yüzdendir ki Marksist

¹ Marks'ın Kapital adlı kitabında kullandığı sistemsel ve yaşanan olmak üzere çifte kriz kavramı arasında nasıl bir bağıntı olduğu ve bu iki perspektifin eleştirel bir toplum teorisinde birbirini dışlamadığının tartışması Seyla Benhabib'in *Eleştiri, Norm ve Ütopya* adlı kitabından incelenebilir.

düşüncede sanat, toplumu değiştirmeye yönelik devrimci bir harekettir. Estetiğin Baumgarten’le başlayan duyusallık ülkesini sömürgeleştirme girişimi, Marksist estetik anlayışın devrimci ve ilerlemeci karakteriyle varoluşun duyusallık dünyasını kurtarır (Hünler, 2011, s. 93). Sanat gibi her toplumsal biçimleniş, duyusal biçimleniş ile karşılıklı olarak bir etkileşim içine girer. Sanat; etkindir, devrimseldir, aktiftir ve ilerlemecedir. Fakat bu ilerlemenin, etkin ve aktif olma durumunun idealizm ile materyalizm arasındaki karşıtlıkla bir ilgisi yoktur. Estetiki yaratım, tamamiyle üst ve alt tabakadaki insanların toplumsal yaşamının ve ideolojisinin mekanik ya da bilinçli tümelliklerin bir yansıması değildir. “Estetiğin söylemi, duyuyla tin, arzuyla akıl arasında korkunç bir yabancılaşma görür; ve Marks’a göre bu yabancılaşmanın kökeni tam da sınıflı toplumun doğasındadır” (Eagleton, 2010, s. 257). Kapitalist toplumun diktatörlüğündeki sınıfsal hiyerarşiye dayalı olan çarkta sınıf mücadelesi mevcuttur. Komünizme geçiş aralığında duran eski düzende insan bedeni ortadan kalkmıştır. Kapitalist sömürü güçleri kurdukları dünyada insanları bedensizleştirir. Marks’ın bu geçiş dönemi için eksik ve sınırlı olan ifadeleri, politik alanda geçerli olduğu gibi işçilerin durumu göz önüne alındığında ekonomik alan için de geçerlidir. Marks bu evrede işçilerin durumunu, çalışma koşullarının ıslahı ve üretim süreci insanının katlanılır olanaklara sahip olması anlamında ele alır ve bu anlam herkesin çalıştığı, çalışanlar arasındaki eşitsizliğin ortadan kalktığı ve herkesin kendi tasarrufuna kalan boş bir zamana işaret eder. Ancak Marks için bu boş zaman, emeğin bir kaybı değil aksine herkesin çalışmak zorunda olduğu bir toplumda çok yoğun bir şekilde gerçekleştirilmiş olan emeğin, üretici insana bıraktığı boş zamandır. Asıl önemli olanın planlama olduğu ve bu planlamanın amacının da ihtiyaçların karşılanmasına yönelik olmasıdır. Ancak kapitalizmin elindeki maddi koşullar boş zamanların yaratılması bir yana insan bedenini kendisine yabancılaştırır. Böylece bedeni kaybolmuş ruhsal bir durum yaratılır. Tam tersi yönde de, sermaye kapitaliste zenginliği sağlayacak şekilde güce bürünmüş bir bedensel varlık sağlanır. Bedensel varlığın garantisi ise, metaların bu dünyadaki maddi kullanım değerleriyle sabitlenir. Tarihsel ve toplumsal bir varlık olan insan, bu mücadele dünyasında var olabilmek adına bütünü bir parçası olmaya çalışır. Ne yazık ki bu uğraşı sadece bedenin duyusal yönünü tüketir. Burjuvazi toplumundaki ilişkilerin sınırlı, yüzeysel, zorla ve bilinçsiz oluşu karşısında insan, ortaya koyduğu emeği için acımasızca bir savaşım içerisine girer. Mevcut güçlerin üretimin bir parçası olarak kendisini tahakküm altına alma, bir şeyleri yapmaya zorlama ve sıradanlaştırma sürecini ortadan kaldırmak ister. Zira bu durum Marks’ın ısrarla üstünde durduğu ve bütün dünyayla hem düşünsel hem de maddi anlamda fiili bir ilişkiye girmek için dünya çapında ele aldığı bir sorundur. Eğer dünya çapında bir ilerleme kaydedilecekse bireylerin bilinçlerine işleyen devrimsel nitelikte bir basamak oluşturulmalıdır.

Nitekim kapitalizmin doğayı ve insanı giderek kendi çıkarları uğrunda araçsallaştırması, bedensel hazdan uzaklaşmış homojen kalıplar yaratır. Duyu ve tin arasındaki uçurum giderek daha da derinleşir. Estetik olarak biçim ve içeriğin uyumu sağlanamaz. “Bu nedenle bu ikilem varlığını insan bedeninde sürdürür: Bedenin üretken güçleri akılsallaştırılıp metalaştırılırken, simgesel, libidinal dürtüleri soyutlanarak kaba zevklere dönüştürülür ya da gereksiz bulunarak dışlanır. Bu güçler emek sürecinden çıkarılarak ikincil önemdeki üç bölgeye kanalize edilirler: Sanat, din ve cinsellik...Kapitalist toplum, aynı anda hem böyle anarşik bir arzunun orjisi, hem de bedensiz aklın krallığıdır” (Eagleton, 2010, s. 258). Kimi zaman kapitalist üretim sanatın insancıl hedeflerini ve umutlarını yok eder. Bu tutum karşısında sanat bir diğer ifadeyle özgür olmak isteyen bilinç, kapitalist gerçeklik ile hayalleri arasında çelişki içine girer. Marks’a göre, dünyadaki insanın bu trajik çatışması esasen sanatın diyalektik özelliğinden kaynaklanır. Kendini gerçekleştirme yolunda özüne yabancılaşan insan, diyalektik yöntemle kapitalist toplumun dayatmalarını sanatsal bir eleştiriye tabi tutar. Bedensiz aklın krallığında sanat, egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edecek biçimde eserlerini oluşturur. Egemen sınıfın konumuna göre değerlendirmeye tabi tutulurlar.

Marks, edebiyat ve sanatı incelerken, dikkatini tarihsel çağın özelliğini açıklamasına yöneltir. Dünyanın gerçekçi görünümünün ötesine geçerek, o toplumu ve kültürü oluşturan esas yapının ışığında sanatı irdeler. Romantik akıma karşı realistik bir tavır takınır. Marks, Minna Kautsky'nin *Eskiler ve Yeniler* adlı romanını incelerken yazarın kendisine, tuz madeni işçilerinin yaşamını, Stefan'daki köylülerin portresini ya da Viyana sosyetesinin yaşamını gerçekçi bir tavırla ortaya koymasından ötürü teşekkür eder. Ona göre, Viyana sosyetesinin yaşamının gerçekçi izlenimini veren kentin kendine özgü uluslararası karakterinin Avrupalılarla iç içe geçmiş olan yapısıdır. İdeolojik içerik ile gerçeklik iç içe geçmiş durumdadır. Marks özellikle diyalektik ve materyalist bilgi teorilerini sanat ve edebiyatın tahliline uygular (Marks & Engels, 2009, s. 81).

Maddi yaşamsal ekonomik kategoriler estetikdir. Üretken emek, kapitalist üretim açısından sermayeyle doğrudan ilişkili olan emektir. Emeğin üretim koşullarını belirleyen para ya da meta olsun genel olarak değeri, öncelikli olarak sermayeye dönüştüren değişimle tanımlanır. Bu tanımlar, emeğin maddi özelliklerinden değil, ama belli bir toplumsal biçimden, emeğin içinde gerçekleştirildiği toplumsal üretim ilişkilerinden çıkar. “Örneğin bir aktör, hatta bir palyaço, ücret olarak aldığından daha fazla emeği geri döndürdüğü bir kapitalistin (girişimcinin) hizmetinde çalışıyorsa, bu tanıma göre, üretken bir emekçidir; ama buna karşılık kapitalistin evine giden ve pantolonunu onaran gündelikçi bir terzinin emeği, kapitalist için yalnızca basit bir kullanım-değeri ürettiği için üretken-olmayan bir emektir” (Marks, 2009, s. 132). Üretken olan ve olmayan emek, emekçi açısından değil, kapitalist açısından işlenir. Marks'a göre meta, duyu ile tin, biçim ile içerik ya da tümel ile tikel arasındaki ilişkilerin farklı bir boyutudur. Bazı toplumsal koşullarda tinseldir, bazılarında ise duyusaldır. Marks, değeri olgunun içine sokarak duyu-tin arasındaki belirsizliğe sürüklenen çatışmayı bir değişim değerine dönüştürür. Maddi olmayan üretim, salt değişim için gerçekleştirildiği, yani meta ürettiği zaman bile, iki türlü olabilir:

1. Üreticilerden ve tüketicilerden bağımsız ve ayrı bir biçime sahip olabilen metalarda, kullanım-değerlerinde ortaya çıkabilir; bu metalar, üretim ile tüketim arasındaki süre boyunca varolur ve bu süre içinde, kitaplar resimler gibi satımlık metalar olarak, tek sözcükle, sanatçının sanatsal performansından ayrılabilen tüm sanat ürünleri olarak dolaşımda kalabilir. Burada kapitalist üretim çok sınırlı bir çerçevede sözkonusudur: örneğin ortak bir yapıtın –diyelim bir ansiklopedinin- yazarı, başka kişileri kiralık yazarlar olarak kullandığı zaman. Bu alanda, çoğu kez, kapitalist üretime bir geçiş biçimi geçerli olur; o biçim çerçevesinde çeşitli bilimsel ya da sanatsal üreticiler, zanaatçılar ya da uzmanlar, kitap ticaretinin ortak ticari sermayesi için çalışırlar –bu ilişkinin asıl kapitalist üretim tarzı ile bir ilişkisi yoktur ve hatta biçimsel olarak bile henüz kapitalist üretimin egemenliği altına alınmış değildir. Bu ara-geçiş biçimlerinde merak sömürsünün en üst noktasında oluşu gerçeği bu durumu hiçbir biçimde değiştirmez.

2. Ürün, üretim eyleminden ayrılamaz – tüm gösteri sanatçıları, konferansçılar, aktörler, öğretmenler, doktorlar, rahipler vb. için durum budur. Burada da kapitalist üretim tarzıyla ancak sınırlı bir dereceye kadar karşılaşılır ve bu etkinliğin doğası gereği, pek az alanda uygulanabilir. Örneğin eğitim kurumlarındaki öğretmenler, kurumun girişimcisi için yalnızca birer ücretli-emekçi olabilirler, İngiltere'de bu tür birçok eğitsel fabrika vardır. Gerçi öğrenciler söz konusu olunca, bu öğretmenler üretken emekçi değildirler; ancak kendi işverenleri söz konusu olduğunda üretken emekçidirler. O, kendi sermayesini onların emek-gücüsüyle değiştirir ve bu süreç aracılığıyla kendisini zenginleştirir. Tiyatrolar, eğlence yerleri, vb. için de durum aynıdır. Bu durumlarda, aktör, kamu karşısında bir sanatçı olarak davranır, ama kendi işvereni karşısında o bir üretken emekçidir (Marks & Engels, 2009, s. 133-134).

4. Sonuç

Ulaşılan sonuçlar bakımından, Marks'ın estetik perspektifinden sanat, ideoloji ile bilim arasındadır. Sanat eseri için de aynı durum geçerlidir. Sanat eserinin anlatımı doğru, açık olmalı ve tarihsel toplumun özgün yönlerini ve düşüncelerini içine almalıdır. Sınıfsal ortamın psikolojisiyle şahısların psikolojisinin birer anlatımı olmalıdır. Dolayısıyla sanat eseri, gerçekliği ele alması bakımından bilimsel, sınıfsal ortamın yaratmış olduğu düşünce ve eylemleri anlatması bakımından ideolojiktir. Bundan dolayı Marks, sanat sanat içindir teorisini eleştirir. Gerçek bir sanatçı toplumu ilerlemesini ve değişmesini sağlayan bir entelektüeldir. Sanatın bir diğer özelliği olan entelektüel karakteri ortaya çıkar. Bir sanat eseri maddi dünyanın ilerici görüşlerini ve devrimci fikirlerini yansıtabilmesi için gerçekçi olmalıdır. Yani topluma ve o toplumun bağlantılı olduğu tarihsel vizyona bağlı olmalıdır. Sanatsal yöntemler yaratılarak soyut kavramlara ya da eksik tümelliklere bağlanmak sanatın görevi değildir. Sanat yalnızca basit bir şekilde doğayı kopyalayan, yetkinlikten yoksun, gerçeklerin çarpıtılmış dünyasının benzeri değildir. Sanatın bu dünyadaki misyonu devrimseldir. Sosyal ve tarihsel bir varlık olan insana kapitalizmin dünyasıyla ilgili epistemolojik bilgi aktarımı yaparken, insanların maddi dünyaya dair kavrayışlarını güçlendirir. Düşünceler ve kavramlar insanların maddi etkinliklerine bağımlı olduğu için sanat, toplumsal değişimin ve dönüşmenin en etkin kuvvetidir. Maddi yaşamın karşıtlıklarından dünyaya dair bir izlenim oluşturur.

Kaynakça

- Albert, M. (2007). *Kapitalizm ötesinde yaşam: umudu gerçeğe dönüştürmek* (T. Doğan, Çev.). İstanbul: Bgst Yayınları.
- Benhabib, S. (2005). *Eleştiri, norm ve ütopya* (İ. Tekerek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Derrida, J. (2007). *Marx'ın hayaletleri: borç durumu, yas çalışması ve yeni enternasyonal A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin ideolojisi*. B. Gözkan (Ed.). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2011). *Marx neden haklıydı?* (O. Köymen, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Horkheimer, M. (2008). *Akıl tutulması* (O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Hünler, H. (2011). *Estetik'in kısa tarihi: modern kültür ve sanat üzerine felsefi bir araştırma*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mannheim, K. (2004). *İdeoloji ve ütopya* (M. Okyayuz, Çev.). Ankara: Epos Yayınları.
- Marks, K. (1966). *Felsefenin sefaleti* (E. Başar, Çev.). İstanbul: Sol Yayınları.
- Marks, K. (2003). *Kapital: kapitalist üretimin eleştirel bir tarihi* (A. Bilgi, Çev.). İstanbul: Eriş Yayınları.
- Marks, K. (2016). *Hegel'in hukuk felsefesinin eleştirisi* (K. Somer, Çev.). İstanbul: Sol Yayınları.
- Marks, K., & Engels, F. (1995). *Seçme yazışmalar I: (1844-1869)* (Y. Fincancı, Çev.). İstanbul: Sol Yayınları.
- Marks, K., & Engels, F. (2004). *Alman ideolojisi [Feuerbach]* (S. Belli, Çev.). İstanbul: Sol Yayınları.
- Marks, K., & Engels, F. (2009). *Yazın ve sanat üzerine* (M. İ. Erdost, Yay. Haz.). İstanbul: Sol Yayınları.
- Marks, K., & Engels, F. (2018). *Komünist manifesto* (T. Bora, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2008). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nietzsche, F. (2002). *Müziğin ruhundan tragedyanın doğuşu* (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Rockmore, T. (2014). *Marksizmden sonra Marx: Karl Marx'ın felsefesi* (H. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Türdeş, M. (2004). *Felsefe üzerine: Karl Marks-Friedrich Engels*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

Mitsel Söylencelerin Kültürel Kod Bağlamında Ortaklığı*

The Association of Mythic Legends in the Context of Cultural Code

Elvan Kanmaz Tekin

Arş. Gör., Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, elvankanmaz@gmail.com

*Bu çalışma “Fantastik Animasyon Sinemasında Matte Painting Tasarımı” isimli Sanatta Yeterlik Tezinden uyarlanmıştır.

Öz

Zamanın gerisinden, çok kadim dönemlerden günümüze anlatıla gelir akıl almaz çeşitte yaratığın olduğu ülkeler, yerler, masallar, hikâyeler... Ancak bu mekânların hepsi, görünenin deneyimlendiği yerler değildir. Kimisi tanıdık bildik coğrafyalarda yaşanmış, kimisi de adının duyulmadığı dünyalarda yer almıştır. Buralarda gerçekleşen hikâyeler insanları uyarmak, evren yapılanmasının nasıl olduğunu, oluştuğunu anlatmak ve gelecek nesillere bilgi vermek adına kayda geçmiştir. Hepsinin ortak noktası, anlatılanların izlerinin tarihe işlenmiş olması, insanlığın geçmişine, düş ve inanç gücüne muazzam kapılar açmasıdır. Bu bahsedilen ortak yapının fantastik anlatılara kaynaklık ettiği bilinmektedir. Fantastik anlatılar, salt bir biçimde oluşmamış, insanoğlunun erken dönemlerinden itibaren, mit, büyü, söylenceler ekseninde aktararak, okuyucunun-dinleyicinin zihninde büyük, olağanüstü bir evren tasarımı olarak yer edinmiştir. Okuyucu-dinleyici; iyi ve kötünün savaşını, başarıyı, başarısızlığı, büyümeyi, kahraman olmayı, mücadele etmeyi, zorlukları aşıp sonunda ödüle erişmeyi; hikâye anlatımlarında, söylencelerde, dinsel hikâyelerde ve mitoslarda bulmuştur.

Bu araştırmanın ana eksenini oluşturan; fantastik ifadenin, erken dönem mitsel pratiklerde ve söylencelerde yer alış biçimlerinin farklı coğrafyalarda yer alan kültür yapılanmaları içerisinde yarattığı ortak dildir. Hangi etnik ve kültürel koda dâhil olunursa olunsun, mitsel pratikler ve söylenceler içerisinde yer alan kavramların fantastik anlatılara ve insanlığın ortak geçmişine kaynaklık ettiğinin vurgulanması önemli olan araştırmada literatür taraması ve betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemlerle birlikte araştırmanın farklı kaynaklardan beslendiği metinsel ve anlatsal olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. İçerik taraması geniş çapta gerçekleştirilmiş, elde edilen veriler ışığında betimsel analiz yöntemi kullanılarak doğrudan alıntılara sık sık yer verilerek, veriler somutlaştırılmış ve okuyucuya sunulmuştur. Ayrıca, yukarıda bahsedildiği üzere, araştırmanın amacı farklı coğrafyalarda yaşayan insan topluluklarının ortak bir dil yaratarak benzer inançlara sahip olmalarının vurgulanmasıdır. Bu amaçtan hareketle farklı dinsel ve mitsel edimler incelenmiş, hikâyelerde, anlatılarda dile getirilen ortak semboller, hikâye kurguları örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Etnik Kültür, Fantastik Anlatı, Söylence, Pagan Dinler, Semavi Dinler

Abstract

Lands, places, fairy tales, stories, where incredibly numerous creatures have lived, have been told to this day from the earliest and the most ancient periods of time... But not all of these spaces are the places where the appearing thing has been experienced. Some have been experienced in familiar geographies; others have taken place in the worlds where their names have not been heard yet. The stories that take place in these places have been put on the record to warn people, to explain how the structure of the

universe is formed, to talk about its formation and to inform future generations. The common point of all these stories is that the traces of the narratives have been embedded into history and that these traces have opened doors to humanity's past, and the power of imagination and faith. This common structure has been known to be the source of fantastic narratives. Fantastic narratives, not formed in a mere form, have been transferred from the early stages of mankind on the axis of myths, magic and legends and have carved out a niche for itself as a great, extraordinary universe design in the mind of the readers-listeners. The reader-listener has found in storytelling, myths, religious stories and mythos that there are war of good and evil, success, failure, growth, being a hero, fighting, overcoming difficulties and eventually reaching the trophy.

The main axis of this study is the common language which has been created by fantastic expressions within the cultural structures of different geographies found in early-period mythic practices and legends. It is important to emphasize that the notions taking place in mythic practices and legends irrespective of ethnic and cultural codes, in which they are involved, serve as a source for the fantastic narratives and the common history of humanity. So, in this study which is established on the basis of literature review and descriptive analysis, it is tried to be explained as textual and narrative that the study depends on different sources. Content scanning was performed on a large scale. Direct quotations are given frequently by using descriptive analysis method. And then the data is examined and described to the reader. Also as mentioned above, the aim of the study is to emphasize that human communities living in different geographies have similar beliefs by creating a common language. As a result, different religious and mythical actions were examined. In the stories, common symbols expressed in narratives, story fictions are tried to be explained with examples.

Keywords: Ethnic Culture, Fantastic Narrative, Legend, Pagan Religions, Abrahamic Religions

1. Giriş

Okuyucu; iyi ve kötünün savaşını, başarıyı-başarısızlığı, büyümeyi, kahramanlığı, mücadeleyi, zorlukları yenmeyi ve sonunda ödüle kavuşmayı hikâye anlatımlarında, söylencelerde, dinsel hikâyelerde ve mitoslarda görmektedir. Fantastik anlatı ise özellikle edebiyat alanına özgü bir ifade olarak konumlanır. Todorov'a göre fantastik yazının kendine has olan özelliklerinden en dikkat çekici olanı, metinlerden okuyucuya aktarılan bir kararsızlık durumudur. Metinde geçen olay örgüsü fiziksel bir gerçekliğe mi tabidir. Yoksa yalnızca yaratılan bir yanılsamadan mı ibarettir. Okuyucu burada cevap verirken bir kararsızlık hali yaşıyorsa, “tekinsiz” ve “olağanüstü” türlerinin orta noktasındaki alanda, fantastiğin bulunduğu yerdedir (Todorov, 2012, s. 7). Olağanüstünün ve olağandışının ifadelendirilmesi; masal, öykü, efsane, mit ve dinsel adlandırmalar yoluyla insanlara düş görme, hayal kurma, görünmeyenin, tekinsiz olanın varlığına inanarak, duyusal dünyadan çıkış yolu sunma şeklinde sıralanabilmektedir. Bununla beraber, hikâye ve öykü anlatma konusu çok ciddi bir hayal gücü ve kurgu yeteneği gerektirmektedir. Yalnızca kişinin hayal dünyasından aktarılan imgeleri ifade etmekle kalmaz, gerçeğin farklı karakter ve olay örgüleri ile anlatımını kapsar. Etkilenmelerle veya farklı yöntemlerle fantastik bir evrenin kendi yasalarını oluşturan ve bunu dinleyiciye sunan anlatıcılar; ilkel dönemin Tanrılarıyla insanları arasında aracılık yaptığını iddia eden şamanları (Eliade, 2009, s. 42), gibi görev üstlenmişlerdir. Ancak fantastik öykü anlatıcılığı için biraz daha geriye bakmak gerekiyor. Vladimir Propp, *Folklor Teori ve Tarih* adlı incelemesinde, “ilkel toplumda neyin ne derecede ortaya çıktığını kesin olarak bilemiyoruz. Herhangi bir olayda, halk masalı, epik şiir, ritüel şiiri, büyü, bir tür olarak bilmece vb. etnografik bilgi sıralanmaksızın açıklanamaz. Yine birçok motif kendi açıklanışlarını geçmişin düşüncelerinde ve dinsel-büyüsel pratiklerinde bulurlar” (Propp, 1998, s. 20), olarak bahseder.

(...) bu eski hikâyelerin büyük çoğunluğu doğa diye bir şeyin var olduğu keşfedilmediği için doğaüstünün de bilinmediği bir dönemde bir bütünün özüydü. Antikçağların dini mitlerinin ve eski ve modern zamanların ateş başında anlatılan efsanelerinin kökleri ilkel insanlığın zihinsel alışkanlıklarında yatar. Bu efsane ve hikâyeler, insanların doğdukları dünyadaki gözle görülebilir olgularla ilgili sözlerinin var olan en eski kayıtlarıdır (Fiske, 2015, s. 31).

2. Yöntem

Bu çalışma Betimsel Model ile yürütülen bir alan yazın (literatür) taramasıdır. Buna göre, araştırma farklı kaynaklardan beslenerek metinsel ve anlatsal olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Geniş çapta İçerik Taraması gerçekleştirilmiş, elde edilen veriler ışığında betimsel analiz yöntemi kullanılarak ve doğrudan alıntılara sık sık yer verilerek, veriler somutlaştırılmış ve okuyucuya sunulmuştur. Ayrıca, farklı coğrafyalarda yaşayan insan topluluklarının ortak bir dil yaratarak benzer inançlara sahip olmalarının vurgulanması amacıyla farklı dinsel ve mitsel edimler incelenmiş, hikâyelerde, anlatılarda dile getirilen ortak semboller, hikâye kurguları örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

3. Büyüsel Pratikler ve Mitsel Adlandırmalar

Dine ve büyüye ait yapılar, bulunduğu kabilenin yapısından yaşadığı topraklardan ve kendi alanına özgü ne varsa tüm bu kültür öğelerinden etkilenir. Hikâye anlatıcılığı, gaipten haber verme, büyü ve büyücük uygulamaları, doğaüstü varlıklarla iletişime geçme, vb. gibi unsurlar da bir çeşit kültürel kod olarak kabul edilir. Bir değerlendirme yapmak gerekirse; “Kültür; hikâyelerde, mitlerde, masallarda, tasvirlerde, teorilerde, atasözlerinde, sanat eserlerinde, ritüellerde dile getirerek fiziki gerçekliğe anlam verme tarzıdır” (Lévi-Strauss, 2013, s. 15-16). Erich Fromm’a göre; insanlığa ait en eski eser olan mitolojik söylencelerle gündelik yaşantının birebir içinde olan rüyalar arasında sıkı bir bağ vardır ve bu bağ mite, masala dönüşerek anlatılmıştır. İnsanların mite ve masala dönüştürdükleri bu yapı, kendi etnografyaları içerisinde bir sembol dil aracılığına ihtiyaç duymuş, bilgelik ve özdeyişleri bünyesine dâhil etmiştir. Fakat Fromm, bu geleneğin günümüz insanları tarafından unutulduğunu ve artık eski insanların anlaşılmadığını vurgulamıştır (Fromm, 1992, s. 6-7). İlkel topluluklar çevrelerinde olan biten her şeyi mistik dünya yasasına temellendirmiş, olayların sebep ve sonuçlarını bu yasalarla açıklamaya çalışmıştır. Kendi yaradılışlarının oldukça mistik bir zaman diliminde gerçekleştiğini kabul ederken, mitsel tüm öğelerin hala yaşadığına, hayatları üzerinde kontrol sahibi olduğuna inanırlar (Levy-Bruhl’dan aktaran Challaye, 2007, s. 27). Bu inanç yapısı onları diyalektik bir dünyanın ortasına konumlandırmış ve mitsel yabanıl inanışlar çerçevesinde kurgulanan karakterleri, metaforları ve yaygın sembol kullanımı ile yeni anlamlar, kavramlar yaratılmıştır. Yaban düşünce, sayısız doğal canlı-cansız varlığa iletmek istediği mesajı yüklemiş ve insanlar üzerinden iletişime geçmiştir (Lévi-Strauss, 2013, s. 18). Dışsal güçler kişileştirilmiş, gökyüzüne, bulutlara, gök gürültüsüne, güneşe, aya, okyanuslara, taş, toprağa, doğuma, ölüme, depremlere, hortumlara anlamlar yüklenmiş ve insan doğası üzerinden tanrısal karakterler oluşturulmuştur. “(...) Eski çağda yaşayan insanlara göre ay, taş ve topraktan oluşan cansız bir top değildi, o yükseklerde dolaşan ya da gölde yıkanan boynuzlu avcı Artemis’di ya da aşıkların koruyucusu, doğuda Kıbrıs yakınlarında bir deniz köpüğünden doğmuş olan Aphrodite idi” (Fiske, 2015, s. 33). Ya da gökyüzünde asılı duran bulutlar, bilimsel bir açıklama ile buharlaşmış su kümeleri değil de, kuğu kızlar, savaş alanının üzerinde dolaşan ve ölen savaşçıların ruhlarını kendine alan *Valkyrie*’ler, fırtına tanrısı Thor’un hazinelerini içine sakladığı büyük heybetli dağlar bile olmuştur (Fiske, 2015, s. 32). Tüm eski kabile ve toplulukların buna benzer inanç ve kavramlara sahip olması dikkat çekicidir. Coğrafi farklılıklara, kültürel kodlara rağmen mitosların ortak bir söylence dili kullanıldığını ifade etmek yanlış olmamaktadır. Lévi-Strauss (1983), söylencelerin özdeş düşüncelerin ürünü olduğunu, bundan dolayı da tüm dünya söylenceleri ile ortak bir yapı gösterdiğini ifade etmiştir.

(...) Korkunç bir gök gürültüsü duyduklarında ve kara bulutlarla bastıran yağmurun eşlik ettiği yıldırımın canlı ışığını gördüklerinde yüce gök tanrısının sinirlendiğini düşünür ve gazabından

korkarlardı. Eğer sakin ve durgun bir deniz aniden dalgalanmaya başladıysa, dalgalar dağlara sert bir şekilde çarpıyorsa, deniz tanrısının öfkelenmesine inanılırdı. Gökyüzünde doğacak günün renklerinin ışıdamaya başladığını gördüklerinde, gül parmaklı şafak tanrıçasının ağabeyi güneş tanrısına yer vermek için gecenin karanlık örtüsünü kaldırdığına inanırlardı (Berens, 2014, s. 13).

Dünya mitolojisinin ortak konuları genellikle; ilk ana- baba, yaratılış, gökyüzü ve yeryüzü, ağaç, kaya, bitki çamur veya Orta Asya Türk inanışlarındaki gibi, yaban -kurt- hayvanın soyundan gelme olmuştur. Kahraman figürü kimi inanışlarda başat rol üstlenmiştir. Kahramanlar genellikle doğaüstü bir biçimde ve tanrıların çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ancak bu tanrılar, tanrıçalar, onların çocukları insanların başına gelebilecek kötü olaylar yaşamış ve kıskançlık, kin, sevgi, bilgelik vs. gibi insan doğasına özgü özellikler göstermiştir. Buna verilecek en belirgin örnek ise Antik Yunan Mitolojisinde yer alan “*Evrenin Yaratılış Mitosu*”dur. İnanışa göre evren Khaos’dan meydana gelmiş ve çocukları olan gökyüzü Uranos ile yeryüzü Gaia’nın evliliği ile birleşmiştir. Bu iki yaratıcı gücün ilk çocuklarının okyanus akıntısı Okeanos olduğunu kabul edilmiştir. Khaos’un Uranos ve Gaia dışında başka çocukları da olmuştur. Bunlar karanlık anlamına gelen *Erebos* ile gece olan *Nyx*’ti. Erebos yeryüzünde hiçbir ışığın sağlık ve yaşama izin vermeyen karanlık tarafını ve onun kız kardeşi olan *Nyx* ise, eski Yunanlılar tarafından çok fazla tapınılan tanrısal bir öğeyi temsil etmiştir. Ancak gökyüzü olan Uranos ile gece *Nyx*’in birleştiği düşünülmüştür. Bu iki tanrısal unsurun evliliğinden de şafak yani *Eos* ile Gün ışığı olan *Hemera* doğmuştur. Tüm bu akrabalık ilişkilerinin yanı sıra, yeryüzü ve gökyüzünün *Devler* ve *Titanlar* adı verilen çocukları da vardı. Bunlar yeryüzünü sallayıp, depremlere neden olabiliyorlardı. “*Briareus, Cottus ve Gyges* isimli üç devin de yüzer tane kafası ve elliser tane eli vardı. Bu üç deve kısaca yüz kollu anlamına gelen *Hecatoncheires* ismi verilmişti” (Berens, 2014, s. 7).

Mitoloji, yol gösteren ve doğal düzenin işleyişinde olan unsurları simgesel ifadeler yoluyla aktarır. Evrenin ve dünyadaki yaşamın üzerinde oldukça önemli olan *Güneş*, mit alanında kurgulanan olayların ve kişilerin bünyesinde simgesel bir anlatımla yer alan en önemli unsurlardan biridir. Büyük Thebai kahramanı olan *Oidipus*’un hikâyesi de güneş ile ilgili oluşturulan mitlerden yalnızca biridir (Görsel 1).



Görsel 1. *Oidipus ve Sphinx / Gustave Moreau, 1864*

Delphoi kâhininden kendi oğlu tarafından öldürüleceğini öğrenen Thebai kralı Laios, karısı İokaste’yle birlikte, yeni doğmuş çocuğunu vahşi doğaya terk etmeye razı olur. Ancak bebek bir çoban tarafından bulunup Korinthos’a götürülür ve oranın kralınca evlat edinilir. Oidipus adı

verilen çocuk neredeyse delikanlılık çağına vardığında, sarhoş bir arkadaşı ona Korinthos'un kraliyet çiftinin gerçek oğlu olmadığını söyler. Derin bir rahatsızlık duyan ve ana babasının kaçamak cevabıyla yetinmeyen genç, işin aslını öğrenmek için kâhine gider. Kâhin ona kendi babasını öldüreceğini ve hatta annesiyle evleneceğini bildirir. Oidipus bunun önüne geçmek için Korinthos'tan ayrılır. Yolda kendisine sataşan bir adamı öldürür; onun gerçek babası Laios olduğu bir an bile aklına gelmez. Thebai'ye vardığında, baş belası bir sfenksle karşılaşır. "Hangi yaratık sabah dört, öğle iki ve akşam üç ayak üstünde durur?" bilmecesine "İnsan" cevabı vererek, kenti onun zulmünden kurtarır. Minnettar Thebai halkınca yeni kral seçilir ve dul kraliçe İokaste de onu kocalığa kabul eder. Birkaç yıl sonra bir salgın Thebai'yi vurunca, bir kâhin Laios'un katilini bulmak gerektiğini söyler. Her yerde katili arayan Oidipus, işin aslını öğrenince ceza olarak kendi gözlerini oyar. Bir süre sürgünde dolaşmasından sonra, ölümler diyarının tanrıları, pişman günahkâra acıyıp onu yanlarına alır (Ergüven, 2010, s. 188-189).

Mitin kahramanı olan Oidipus, güneştir. *Herakles*, *Perseus*, *Sigurd* ve *William Tell* gibi güneşe atfedilen ne kadar kahraman varsa, tıpkı onlar gibi başkalarının arzuları yönünde muazzam işler meydana getirmiştir. Babası Laios, Veda metinlerinde çocuğu olan güneş tarafından, yok edilmesi gereken *Gece* (şeytan) *Dasyu*'dur. Annesi olan İokaste ise güneşi doğuracak *Şafak* ile özleştirilir. Güneşin geceyi yenip, şafak ile kucaklaşması kaçınılmazdır. Veda metinlerinde *Indra* olarak görülen güneş, şafağı temsil eden İokaste'nin yerine *Daphne* olur. *Indra*'yı *Daphne* doğurmuş ve onunla evlenmiştir. *Sphinx* ise kayalar üzerinde bekleyen ve yağmuru içine hapseden bulut, şeytandır, tıpkı *Medusa*, *Ahi*, *Echidna* ya da *Chimaira* gibi (Fiske, 2015, s. 35).

4. "Büyük Tufan" Miti

Tanrılara, tanrıçalara ait mitler, söylenceler oldukça geniş içeriklere sahip olduklarından dolayı, asırlarca yaşatılmışlardır. Evrenin doğasını açıklamak, toplumdaki her bireye iyi ve başarılı bir kişi olmanın öğüdünü vermek için gerçekleşmesi mümkün olmayan olaylar mitoslarda yer alır. Kahraman, dünyayı kurtarmak uğruna evini, ülkesini terk edebilir, bir efsanevi kuş olan Zümrüt-ü Anka yanıp tekrar küllerinden doğabilir veya olayın kahramanı bir balığın karnında yaşayabilir (Fromm, 1992, s. 17). Doğal düzene insanoğlunun karakteristik özellikleri üzerinden tanımlamalar yapan toplumlar, kendi varoluş sürecinin ve başlangıç aşamasının yeryüzünden doğarak başladığına inanmıştır. Bitkilerin ve çiçeklerin bahar döneminde yeryüzü parçası üzerinde büyüdüğünü, yeşerdiğini gören antik dönem insanları, insanoğlunun da buna benzer bir şekilde topraktan türediği sonucuna ulaşmıştır.

İlahi ve fantastik yaratıkların evrenin ilk yaratılışında dünyada var oldukları, dengeyi hem kurarak hem de bozarak insan ırkına ceza vermek için tufana yol açtıkları ilk mitsel inanç biçimlerinden biridir. Eski Hindu söylenceleri, Mayalar, Afrika'da Yoruba söylenceleri iyi örneklerdir ve en bilinen eski tufan söylenceleri ise Sümer/Babil uygarlıklarında yer alır (Rosenberg, 2003, s. 18-19). Doğanın bir parçası olduğuna inanan insan, zamanla kendini alet yapımı ve el becerileri konusunda da yetiştirerek, teknolojik ilerlemeler kaydetmiştir. Ancak Tanrılara göre insanlık büyük bir yozlaşma yaşamış ve Tanrıların büyük gazabı onları bulmuştur. Bu felaketten yalnızca Tanrıların merhamet ettiği Prometheus'un oğlu Deucalion ve karısı Pyrrha kurtulmuşlardır.

Deucalion babasının emriyle bir gemi yapmış. Dokuz gün süren sel boyunca karısıyla birlikte bu gemiye sığınmış. Sular yükseldiğinde gemi Tesalya'daki Othrys Dağı'nın ya da bazılarına göre ise Parnassus Dağı'nın zirvesine takılmış. Deucalion ve karısı insan ırkının nasıl kurtulabileceğini öğrenmek için Themis'e danışmışlar. Cevap başlarını örtüp annelerinin kemiklerini arkalarına doğru (s. 26) atmışlar. Bir süre kâhinin söylediklerini düşünmüşler ama sonunda iki de annelerinin kemiklerinin yerdeki taşlar anlamına geldiği sonucuna varmışlar. Derhal dağda taş toplayıp bunları omuzları üzerinden atmışlar. Deucalion'un attığı taşlardan erkek, Pyrrha'nın attığı taşlardan ise kadınlar meydana gelmiş (Berens, 2014, s. 27).

Deucalion ve karısı Pyrrha'nın insanların yaratılış mitinde oynadıkları rol, semavi dinlerin, topluluklar tarafından kabul görmeye başlanması ile birlikte Tanrı'nın gazabından sağ kalan Nuh'un büyük bir gemi yapmasını anlatan mitos ile büyük benzerlikler taşır. Muazzez İlmiye Çığ, *Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni* isimli araştırmasında Tufan mitosunun yalnızca Tevrat'ta yazılı olduğunun sanılmasının aksine Ninova'da yapılan kazıların bu inancı yıktığına değinmiştir. Babil kazılarında Asur Kralı *Asurbanipal*'in kütüphanesinde yer alan bir tablette aynı hikâyeye rastlanmış ve büyük bir şaşkınlık yaratmıştır. Tufan miti, *Gulgamiş Destanı*'nın son kısmında yer almaktadır. Hikâyeye, Tanrılar tarafından kendisine ölümsüzlük verilen *Utnapiştim* tarafından anlatılmıştır. Anlatıma göre; insanlar o kadar üremiş ve artmış ki, Tanrılar onların yarattığı gürültü ve karmaşadan bir türlü uyuyamaz olmuşlardır. Dört büyük Tanrı, büyük bir Tufan ile insan soyunu yok etmeye karar vermiş. Bilgelik Tanrısı Enki, yarattıkları insanların ölecek olmasına çok üzülmüş ve *Utnapiştim*'in evinin duvarından seslenerek Tanrıların tufan göndereceğinden bahsetmiştir. Kendisine de bir "Gemi" yapmasını söyleyerek gemiyi nasıl yapacağını da tarif etmiştir. Utnapiştim, Tanrı Enki'nin kendisine anlattığı gibi gemiyi 7 günde tamamlamıştır ve sonrasında ise geminin içerisine ailesini, akrabalarını, sanatçıları, evcil ve yabani hayvanları doldurmuştur. Geminin kapısını kapatır kapatmaz büyük bir fırtına ile her yeri sel kaplamış. Tufan o kadar şiddetli gerçekleşmiş ki bunu insanlara gönderen Tanrılar bile korkmuştur. Kıyamet 6 gün 6 gece sürmüş ve 7. Gün gemi "*Nisir Dağı*"na oturmuş. İçeride 7 gün bekleyen Utnapiştim dışarı bir güvercin göndermiş ve güvercin konacak yer bulamadığı için geri dönmüş. Sonra bir kırlangıç salmış dışarı o da geri dönmüş ancak son olarak göndermiş olduğu kuzgun geri dönmemiş. Utnapiştim kurbanlar ve adaklar sunmuş, dağın tepesinde yanan ocaklara 7 kazan kurulmuş ve kurban etleri pişirilmiş. Tanrı Enlil gazabını gösterdiği Tufandan sağ kalan insanları görünce çok öfkelenmiş ancak Bilgelik Tanrısı Enki onu yatıştırmış. Utnapiştim ve karısı ölümsüz bir yaşamla birlikte bir nehrin ağzında bulunan Tanrılar bahçesi adı verilen bir yere yerleştirilmişler (Çığ, 2005, s. 49). Muazzez İlmiye Çığ'ın Philadelphia Üniversitesi Müzesi'nde bulunan yarısı kırık tablet üzerinden aktardığı bu mit, Sümerce ve şiir tarzında yazılmıştır. Metnin okunabilen ve kalan kısmında aşağıdaki satırlar yer almaktadır.

*"Alçakgönüllü, saygılı olan
Her gün tanrısal görevlerine dikkat eden
Ziusudra'ya Tanrı Enki,
'Duvardan bir söz söyleyeceğim, sözümü tut!
Kulak ver söyleyeceklerime!
Bizden bir Tufan kült merkezlerini kaplayacak,
İnsanlığın tohumu yok olacak,
Tanrılar meclisinin sözü karardır,
An ve Enlil'in emirleriyle
Krallık hükümdarlık son bulacaktır"* (Çığ, 2005, s. 50)

Ancak bu kısımdan sonra okunmayan bir bölüm yer almaktadır. Çığ'ın tahminine göre muhtemelen geminin nasıl yapılacağı tarif edilmektedir. Tufanın şiddetle devam ettiğinden bahsedilirken, tabletin okunabilen diğer kısımda;

*"Sonunda: Ziusudra, kral,
Tanrı An ve Enlil önüne attı kendini.
Onu sevdiler, bir tanrı gibi yaşam verdiler, ona,
Bitkilerin adını, insanlığın tohumunu, koruyan,
Ziusudra'yı güneşin doğduğu yere,
Dilmun ülkesine yerleştirdiler"* (Çığ, 2005, s. 51)

Samuel Noah Kramer, *Tarih Sümer'de Başlar* (2002), isimli araştırmasında ise kutsal kitaplarda *Nuh* olarak geçen ismin, yukarıdaki metinlerde de görüldüğü üzere, Ziusudra olarak yer aldığına değinmiştir (Görsel 2).

Nuh Tufanı anlatısının, semavi dinlerde ele alış biçimleri ile pagan toplum inanışları ile bazı farklılıklar taşısa da temelde aynı oluşu mitsel unsurların günümüz inanışları ile iç içe geçişinin de iyi bir örneğidir. Bu konu Tevrat'ta *Tekvin* bölümünde anlatılıyor ve şöyle yer alıyor:

Tekvin bap 9:12:

"Ve Allah dedi: Benimle sizin ve ebedi devirlerce sizinle beraber olan her canlı mahlukun arasında yapmakta olduğum ahdin alameti şudur: Yayımı buluta koydum ve benimle yerin arasında bir ahit alameti olacaktır. Yerin üzerine bulut getirdiğim zaman, yay da bulutta görünecektir."



Görsel 2. "Tufan, Sümerli Nuh ve Gemisi. Bu mitin eldeki tek belgesi olan ve üniversite müzesinde bulunan "tufan" tabletinin Arno Poebel tarafından çıkarılmış kopyası"

Kur'an-Kerim'de Nuh Tufanı bölümünde geçen ayetlerde bir inanç problemi olduğundan bahsedilirken, Tufan kelimesi yalnızca bir kere geçmektedir. Söz edilen ayetler şunlardır:

A'râf Suresi / 7:

59- "Şüphesiz Nuh'u kavmine peygamber olarak gönderdik ve (Nuh) şöyle dedi: 'Ey kavmim Allah'a kulluk ediniz. Sizin için ondan başka ilah yoktur. Büyük günün azabının sizin üzerinize olmasından korkuyorum.'

64- O'nu yalanladılar. Biz de onu ve gemide beraberinde olanları kurtardık ve ayetlerimizi yalanlayanları suda boğduk. Şüphesiz onlar kör bir kavim idiler.

Yunus Suresi / 10 Ayet 73:

"Bunun üzerine onu yalanladılar. Biz de onu ve onunla beraber gemide olanları kurtardık. Onları halifeler kıldık. Ayetlerimizi yalanlayanları suda boğduk. Bak, uyarılanların sonu nasıl oldu!"

Hûd Suresi, ayet 36-44:

36- Nuh'a vahy edildi “İman edenlerin dışında kavminden kimse iman etmeyecek. O halde onların yaptıklarından dolayı üzülme.”

37- “Gözlerimizin önünde ve vahyimizle gemiyi yap. Zulmedenler hakkında bana bir şey söyleme (yardım isteme); çünkü onlar suda boğulacaklar.”

38- (Nuh) gemiyi yapıyor. Kavminin ileri gelenleri ona her uğrayışında onunla alay ediyordu. (Nuh onlara) dedi ki: “Eğer siz, bizimle alay ederseniz, sizin alay ettiğiniz gibi biz de sizinle alay ederiz.”

39- Artık kendisini rüsvay edecek azabın kime geleceğini, daimi azabın kimin başına ineceğini yakında bileceksiniz.

40- Nihayet emrimiz gelip sular (tandır da) kaynayınca dedik ki: ‘Her birinden ikişer çift ve aileni ve iman edenleri (gemiye) yükle. Ancak aleyhinizde bulunanlar hariç. Zaten onunla birlikte çok az kişi iman etmişti.’”

41- (Nuh) dedi ki: “Binin onun içine. O’nun yüzmesi de, demir atması da Allah’ın adıyladır. Şüphesiz Rabbim bağışlayan, esirgeyendir.”

42- O (gemi) dağlar gibi dalgalar arasında yüzerken Nuh (a.s.) bir kenara çekilmiş olan oğluna seslendi: Oğulcuğum, bizimle birlikte bin ve kâfirlerle beraber olma.”

43- (Oğlu) dedi ki: “Ben dağa sığınırım. O beni sudan korur. bir dağa sığınacağım' dedi. (Nuh da), dedi ki: “Bu gün (Allah’ın) rahmet ettiklerinden başka, Allah’ın emrinden koruyacak/korunmuş kimseler yoktur.” İkisinin arasına bir dalga girdi ve o, boğulanlardan oldu.

44- “Ey yeryüzü suyunu yut, ey gökyüzü, suyunu tut” denildi, su kesildi ve iş olupbitti. Gemi Cudi üzerinde durdu. “Zalimler topluluğuna da uzak olsunlar” denildi (ve helak edildi).

Ayrıca Kur’an- Kerim’de Nuh Tufan’ından bahseden diğer sure ve ayetlerin; *Mü’minûn Suresi - ayet 26-29*, *Şuarâ Suresi - ayet 117-120*, *Ankebût Suresi - ayet 14 - 15*, *Zâriyât Suresi - ayet 46* ve *Yâsîn Suresi - ayet 41-43*, olarak karşımıza çıkmaktadır. İncil’de de *Markos 13:32-37*; *Luka 17:26-30,34-36*; *12:39,40* ayetlerinde yer almaktadır. Kitab-ı Mukaddes’te ise; *Başlangıç, 5:23-6:13*, *Başlangıç, 6:14-7:12*, *Başlangıç, 8:12-9:10* bölümlerinde bahsedilmiştir. Nuh Tufanı bu ayet ve surelerde Tanrının insan ırkına kızıp bir tufan ile onların varlığına son vermek istemesi, bu kararını seçilmiş dindar bir kişiye bildirmesi, geminin yapılışını emretmesi, gökten ve yerden su baskınlarının olması, geminin bir dağa yanaşarak orada kalması, çok az ve inançlı insanın kurtulması, gemiye çifter şekilde hayvanların alınması pagan döneme temellenen izlerdir (Çığ, 2005, s. 52).

5. Sonuç

Mitler; efsanelerden masallardan beslenerek doğaüstü zamanlardan tarih aktarımı yapmıştır. Toplulukların etraflarında olup biten olayları mistik bir dünya yasasına temellendirip olayların sebep ve sonuçlarını bu dünya yasalarına göre açıklamaya çalışmaları, toplulukların birbirleriyle fiziksel açıdan bağlantısı pek bulunmasa da Tanrı ve Tanrıçalara benzer olaylarla yaklaşması, benzer görevler atfederek doğayla özdeşleştirilmesinin tesadüf olmadığını göstermektedir. Pagan inanç biçiminin kurgusal bir düzlem üzerinden yükselmesi; bu karmaşık yapının oluşturulma aşamasında yalnızca tek kaynaktan beslenmediğini, çevresel ve kültürel unsurları da bünyesine alarak geliştiğini gösterir. Mit kavramının evrilerek farklı formlara bürünmesi, değişik coğrafyalarda ortak kavramların farklı isimlendirmelerle ortaya çıkması şeklinde kendini göstermiştir. Diyalektik dünyanın ortasına konumlandırılan mitsel ve yabanıl inanışların karakterleri, metaforları ve sembol kullanımları ile yeni anlamlar üretmesi kişilere, canlı-cansız varlıklara anlamlar yüklemesi evrenle iletişime geçme şeklinde yorumlanabilmektedir. Araştırmada vurgulanan ana nokta; Lévi-Strauss’un ifade ettiği gibi, söylencelerin özdeş düşüncelerin

ürünü olduğu böylece tüm dünyadaki söylence ve inanış pratikleriyle ortak bir yapı gösterdiği ve dünyanın neresinde olursa olsun insan topluluklarıyla aramızda sıkı sıkıya bir bağ olduğudur.

Kaynakça

Berens, E. M. (2014). *Antik yunan efsaneleri ve roma mitleri* (Yedinci Basım). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

Challaye, F. (2007). *Dinler tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Çığ, M. İ. (2005). *Kur'an incil ve tevrat'ın sümer'deki kökeni* (Dokuzuncu Basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.

Eliade, M. (2009). *Dinler tarihine giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ergüven, E. (2010). *Mitoloji*. İstanbul: Ntv Yayınları.

Fiske, J. (2015). *Mitler ve mitleri yapanlar* (Onikinci Basım). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

Fromm, E. (1992). *Rüyalar, masallar, mitoslar* (İkinci Basım). İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Propp, V. (1998). *Folklor, teori ve tarih*. İstanbul: Avesta Yayınları.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya mitolojisi* (Üçüncü Basım). Ankara: İmge Yayınevi.

Strauss, C. L. (1983). *Din ve büyü*. (İkinci Basım). İstanbul: Yol Yayınları.

Strauss, C. L. (2013). *Mit ve anlam*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Todorov, T. (2012). *Fantastik*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Moreau, G. (Sanatçı). (1864). Oidipus ve Sphinx [Yağlı boya tablo]. Erişim adresi: <https://metinakgun.wordpress.com/2016/02/09/gustave-moreaunun-oedipus-ve-sfenksinde-sembolik-anlatim/>

Görsel 2. Poebel, A. (Tarihçi). (1914). Tufan, Sümerli Nuh ve Gemisi. Kaynak: Kramer, S. N. (2002). *Tarih Sümer'de başlar* (İkinci Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Mimari Yapılarda Görülen Taş Kabartma Süslemelerin Din ve Sanat İlişkisi Açısından Değerlendirilmesi (Aksaray İli Güzelyurt Örneği)

The Evaluation of Stone Relief Ornaments in Architectural Structures in the context of the Relationship Between Religion and Art (The Example of Guzelyurt District in Aksaray Province)

Gamze Uray

Öğr. Gör., Aksaray Üniversitesi Güzelyurt Meslek Yüksekokulu Mimari Dekoratif Sanatlar, karamangamze3@gmail.com

Öz

İnsanoğlunun, barınma ve korunma ihtiyacından dolayı, yaşadığı yeri ve çevreyi düzenleme isteği mimarlık eylemini başlatmış, yerleşik hayata geçmesiyle de ahşap, taş gibi malzemeleri kullanarak mimari yapıların gelişim sürecini hızlandırmıştır. Mimari yapının en temel biçimlendirme elemanı olan taş, aynı zamanda bir süsleme elemanı olarak kullanılmış din, kültür ve estetik kaygılar ile birleşerek, duygu ve düşünceleri anlatan bir araç olmuştur. Tarih öncesi çağlardan başlayarak günümüze kadar gelişim süreci içine giren mimari yapılar, her türlü toplumsal değişimden etkilenmiştir. Özellikle din ve sanat gibi kavramlar, mimari yapıların değişip gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Din ve sanat; birbirine zıt iki kavram gibi gözükse de bu iki kavramın birbirleriyle olan etkileşimini göz ardı etmek yanlış olur. Sanat; biçim ve içerik olarak sosyo-kültürel düşünce yapısıyla gelişmiş, din yardımıyla da somutlaştırılmıştır. Kapadokya bölgesinde yer alan ve Aksaray'ın bir ilçesi olan Güzelyurt, kendine has tarihi ve kültürel yapısının yanı sıra sivil ve dini mimari yapıları ile de ön plana çıkmaktadır. 1924 yılına kadar Güzelyurt'ta yaşamış olan Rum halkından geriye kalan, sivil ve dini mimari yapılarda görülen taş kabartmalar, din ve sanat ilişkisinin somut bir örneğini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, Güzelyurt'ta yerinde yapılan gözlem ve incelemeler sonucunda sivil ve dini mimari yapıların dış cephelerinde görülen bitki, hayvan ve kadın figürlü taş kabartma süslemelerin Hristiyanlık dini açısından taşıdığı önem ve dönemin sanat üslubu incelenmiştir. Ayrıca Güzelyurt'ta yaşamış ve halen yaşamakta olan halk ile birebir görüşmeler (mülakat) yapılmış olup halkın konu ile ilgili bilgi ve düşünceleri hakkında veriler toplanmıştır. Çalışmada; din ve sanatın etkileşimi sonucu sivil ve dini mimari yapılarda görülen taş kabartma süslemelerin yapım tekniği, şekli, kullanım amacı, anlamı, yeri ve dönemi hakkında temel bilgilerin edinilmesi amaçlanmıştır. Araştırmalar sonucunda dinin yaşama ait bir gerçeklik olması, sanatında bu gerçekliği estetik bir güzellik katıp somutlaştırarak yansıttığı görülmüştür. Ayrıca din ve sanat olgularının birbirinden büyük ölçüde etkilendiği ve bu iki olgunun gelişip yayıldığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Din, Güzelyurt, Taş Kabartma, Mimari

Abstract

The human beings' desire to regulate the place where they live and the environment due to the need for shelter and protection of human beings has begun with the action of architecture. Stone, which is the most basic shaping element of the architectural structure, has also been used as an ornamentation element and has been a tool for expressing feelings and thoughts by combining with religion, culture and aesthetic concerns. Architectural structures, which have entered the development process from the prehistoric times to the present day, have been affected by all kinds of social changes. Especially concepts such as religion and art played an important role in changing and developing architectural structures. Religion and art; although it may seem like two opposing concepts, it would be wrong to ignore the interaction between these two concepts. Art; it was developed with the socio-cultural thought structure as form and content. Guzelyurt is a district of Aksaray, located in the Cappadocia region, and stands out with its civil and religious architectural structures as well as its historical and cultural structure. The stone reliefs seen in the civil and religious architectural structures remaining from the Greek people who lived in Guzelyurt until 1924 reveal a concrete example of the relationship between religion and art. As a result of observations and examinations in Guzelyurt, the importance of Christianity in terms of Christianity and the style of art of the period were examined. In addition, one-to-one interviews were held with the people who lived and has still lived in Guzelyurt. Study; as a result of the interaction of religion and art, it is aimed to obtain the basic information about construction technique, shape, purpose, meaning, place and period of stone relief ornaments seen in civil and religious architectural structures. As a result of the researches, it is seen that religion is a reality of life and reflects this reality with its aesthetic beauty. Furthermore, it was observed that the cases of religion and art were greatly influenced by each other and these two phenomena developed and spread.

Keywords: Art, Religion, Guzelyurt, Stone Relief, Architecture

1. Giriş

İnsanoğlunun yerleşik hayata geçmesiyle birlikte ortaya çıkan din olgusu, beraberinde tanrı, kutsal kitaplar, ibadethaneler gibi birçok kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu kavramlar her alanda olduğu gibi hem sanat hem de mimari yapıların oluşum ve gelişim sürecinde etkileyici bir role sahip olmuştur. Her dinin kendine ait dini mekânları vardır ve bu mekânlar inançlar doğrultusunda birçok dini sembol ile süslenmiştir. Dini sembol; dini hatırlatan obje ya da göstergedir.

Tarihi süreç içerisinde insanoğlu, doğa başta olmak üzere, sayı, renk gibi unsurları mimari yapı ve benzeri öğelerde sembol olarak sıklıkla kullanmıştır. Sembolizmi kullanan insanoğlu, duygu ve düşüncelerini nesilden nesille aktarmayı başarmış ve metafizik hususların aktarımında da sembollerden yararlanmıştı (Has, 2005, s. 17). Din ile sanatın en önemli buluşma noktalarından biriside, sembollere verdikleri değer olarak açıklanmaktadır. Her iki alan da bireyin algısının değer kazanması noktasında, onun daha esnek bir tavır sergilemesine yardımcı olmaları bakımından zaman zaman sembolik anlatıma önem vermektedirler. Sanatta daha etkin olan sembolizm, dinde özellikle ibadetler açısından büyük bir değer taşımaktadır (Koç, 1995, s. 89). Bu hususta din ile sanatın benzeştikleri en önemli noktanın, her ikisinin de estetik olan boyuta vurgu yapmaları olduğu söylenmektedir (Has, 2005, s. 64).

Din ve sanat, mekânın el verdiği biçimde bir gelişim göstermiştir. Geçmişe baktığımızda ilkel insanların mağara duvarlarına yapmış olduğu resimler ile başlayan sanat, dinin gücü ile birleşerek

sayısız eserlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Dini konulardan da ilham alan sanat, her zaman duygu, düşünce ve hisleri bir başkasına iletmede en önemli ifade aracı olmuştur. Din ve sanat birbirinden etkilenmiş ve bu iki kavram kendi içlerinde bir gelişim göstermiştir. Din yaşama ait bir gerçeklik olarak görülürken, sanatta bu gerçekliğin bir yansıması olmuştur. İnsanoğlunun görmediği, tanımlayamadığı, dokunamadığı ama var olduğunu bildiği gerçekler vardır. İşte bu gerçekler sanat ile somutlaştırılmıştır.

Hristiyanlığın daha ilk yıllarında itibaren bir yerleşim yeri olan Kapadokya, M.S. 3. yüzyılda önemli bir dinî merkez halini almıştır. Günümüzde Niğde, Nevşehir, Kayseri ve Aksaray illeri arasında kalan bölge olarak adlandırılan Kapadokya'nın, gerçek coğrafi sınırları çok daha büyüktür (Olgunlu, 2016, s. 226). Aksaray ili, Kapadokya bölgesinde yer alan, kültür ve medeniyetler beşiği olan Anadolu'nun en eski yerleşim yerlerinden sadece birisidir. Stratejik önemi ve coğrafi konumundan dolayı tarih boyunca önemli bir misyona sahip olan il, tarih öncesi çağlardan itibaren birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu medeniyetlerin geride bırakmış olduğu tarihi zenginlikleri, farklı kültür ve inançların izlerini günümüze kadar getirmeyi başarmıştır.

Aksaray ili sınırları içinde yer alan; Pers, Hitit, Roma, Bizans, Selçuk ve Osmanlı gibi birçok medeniyete ev sahipliği yapan Güzelyurt; kültürel zenginliklerin uyum içinde olduğu nadide kentlerden birisidir. “Hristiyanlığın Kapadokya’da II. asırda yayılmaya başlaması” (Rodley, 1985, s. 213) sonucunda Güzelyurt önemli bir dini merkez haline gelmeye başlamış, bundan dolayı vasfına uygun hizmet amacı olarak farklı mimaride sayısız binalar inşa edilmiştir.

Hristiyan dünyasının önde gelen azizlerinden biri olan Aziz Gregorius Teologos önderliğinde Güzelyurt'ta Hristiyanlığın hızla yayılmasıyla (Mellaart, 1975, s. 92) Hristiyanlık inancını benimseyen halk İncil metinlerini, yorumları ve apokrif¹ öyküleri okumaya başlamıştır. Bu metin, öykü ve yorumlarda yer alan olay, kişi ve nesnelere başta yaşadığı yerler olmak üzere birçok dini mekânları da duvar resmi, güzel yazı, taş oymacılığı gibi sanat dalları ile süsleme gereği duymuştur (Vassilis Zopoglou ile yapılan sözlü mülakattan, 17.09.2017). Böylece yörede yaşayan Hristiyan halk bu dinin metafizik öğretilerini ve dinin derinliğini sanat yardımı ile sembolleştirerek anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmıştır.

Güzelyurt ilçesinde yarı kaya oyma yapıların yanı sıra çok sayıda kesme taş kullanılarak yapılmış olan yüksek kemerli sivil ve dini mimari yapıları görmek mümkündür. İlçede 59 adet sivil ve 19 adet dini mimari yapı kayıt altına alınmıştır. Güzelyurt'un toplumsal kimliğini ortaya koyan bu yapıların genellikle dış cephe duvarlarında yer alan bitki, hayvan ve kadın figürlü taş kabartma süslemeler mimari yapılara estetik bir değer katmıştır.

Çalışmada 10 adet sivil ve 1 adet dini mimari yapı incelemeye değer görülmüştür. Yerinde yapılan alan araştırması ve mübadele sonrası Yunanistan'ın Kavala şehrinde yaşayan Rum aileler ile görüşmeler yapılmıştır. Yapılarda taş kabartma ve elle şekillendirme tekniği kullanılarak ortaya çıkan hayvan, bitki ve kadın figürlü süslemelerin hangi amaçla mimari yapılarda kullanıldığı ve içinde barındırdığı anlamlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Din ve sanatın birleşmesiyle ortaya çıkan bu figürler mimari yapılarda farklı bir dilin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ortaya çıkan bu dil, soyut değerlerin sanat aracılığı ile somut hale dönüştürülmesi sonucu dini kavramların daha kolay analiz edilmesine neden olmuştur. Bu çalışma ile kişi ya da belirli bir topluma özgü olan değerleri, inançları, sembolleri günümüze taşıyarak keşfedilmemiş yönlerini

¹ Kutsal Yazı “Kanon” (Resmi liste) una kabul edilmeyen kitaplara “Apokrif” denir (Michel, 2012, s. 164).

keşfetmek, geçmişte yaşamış olan toplumların dini inanışlarını ve sanat üsluplarını tanımak ve tanıtmak, din ve sanat arasında ki ilişkiyi anlamak açısından önem arz etmektedir.

2. Yöntem

Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. Alan yazında literatür taraması yapılmış olup konu ile ilgili yazılı materyaller tek tek incelenerek analizi yapılmıştır. Bireysel yürütülen çalışmalar için sıklıkla tercih edilen örnek olay yöntemi ile sivil ve dini mimari yapılarda görülen insan, hayvan ve bitkisel figürlü taş süslemelerin, din ve sanat arasındaki etkileşimin bir sonucu olan somut yansımaları incelenmiştir. Araştırma konusuna kaynaklık eden Güzelyurt ilçesinde yerinde gözlem ve orada yaşamış ve halen yaşamakta olan halk ile yapılan birebir görüşmeler (mülakat) sayesinde halkın görüş, düşünce ve bilgileri araştırma konusuna kaynaklık etmiştir.

3. Aksaray ve Güzelyurt Tarihçesi

Aksaray ili Neolitik çağdan günümüze kadar farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Asur, Frig, Lidya, Medler, Pers, Kapadokya Krallığı, Roma, Bizans, Selçuklu Osmanlı gibi birçok uygarlığa kapılarını açan Aksaray, Anadolu'daki en eski yerleşim yeri olma özelliği göstermektedir (Anonim, 1982-83, s. 6235-6238). Kapadokya bölgesinde yer alan Aksaray; Ihlara Vadisi, İpek Yolu, Tuz Gölü, Hasan Dağı, antik kentleri, tarihi yapıları, yeraltı şehirleri, termal merkezleri ve kültürel zenginlikleri ile dikkat çeken ender şehirler arasında yer alır.



Fotoğraf 1. Aksaray ili genel görünüm

Aksaray ve çevresinin tarihi, çevresindeki höyüklerde yapılan kazılar ve buluntulara göre Neolitik Dönem'e kadar inmektedir (Anonim, 1982-8, s. 6173-6233). Antik Dönem'de "Garsaura" adıyla tanınan şehrin, M.Ö. 3000 yıllarında önemli Hitit merkezlerinden "Kursaura" ile aynı yer olduğu kabul edilmektedir. Son Kapadokya Kralı Archelaos tarafından yeniden kurularak krallığın başkenti yapıldıktan sonra "Archelais" adı ile anılmaya başlamıştır (Ramsay, 1897, s. 314). Kapadokya Kralı Archelaos şehre büyük önem vermiş ve geliştirmiştir. Şehrin Roma İmparatorluğuna geçmesinden sonra, Roma İmparatoru Cladius zamanında şehir Roma kolonisi olmuş ve adına "Colonia Archelais" denilmiştir (Şimşirgil, 2016, s. 169). Aksaray 1077 yılında Anadolu Selçuklu Devleti topraklarına katılmış ve II. İzzeddin Kılıç Arslan tarafından 1170'de saray, askeri meskenler, camiler, medreseler, hamamlar, zaviyeler, han ve çarşılar yaptırılarak yeniden kurulmuştur (Turan, 1984, s. 233).

Aksaray iline bağlı olan Güzelyurt, Kapadokya bölgesinin güneybatısında, Hasan Dağı'nın kuzeydoğusunda yer almaktadır. Yapılan araştırmalar yörenin, prehistorik devirlerden bu yana bir yerleşim yeri olduğunu göstermektedir.

Güzelyurt'un 1.5 km kadar güneybatısında, Hagios Analipheos Manastırı'nın yakınındaki Gelveri Höyüğünde yapılan kazı çalışmaları sırasında, yüzeyden toplanan sırsız seramik parçalarına göre höyükte Roma, Demir Çağı, İlk Tunç Çağı ve Kalkolitik yerleşimlerin var olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca; Hitit, Lidya ve Pers gibi birçok kültüre de ev sahipliği yapmıştır (Esin, 1993, s. 47-56).



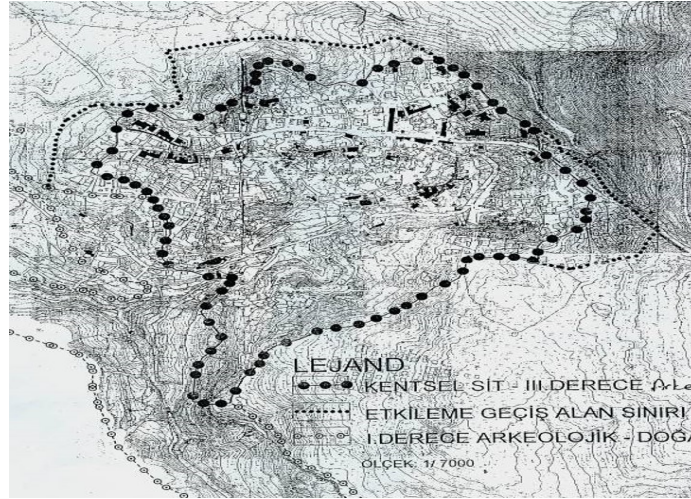
Fotoğraf 2. Güzelyurt ilçesi görünüm

Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılmasından sonra bölge, Bizans toprakları içinde kalmıştır (Foss, 1991, s. 378). Bu dönemde, Aziz Gregorios Theologos'un mektuplarından Güzelyurt'un Karbala adında Hıristiyanların yaşadığı küçük bir köy olduğu anlaşılmaktadır (Ramsay, 1897, s. 245). "Karbala" adının Roma ve erken Hıristiyanlık dönemlerinde de kullanıldığını, "B" harfinin zamanla "V" haline dönüşerek "Karvala" gibi okunduğu belirtilmektedir. Ayrıca; Güzelyurt'un Anadolu Selçukluları zamanında "Gerfeli" olarak bilindiği, Kanuni Sultan Süleyman devri kayıtlarında ise "Korveli" şeklinde yazıldığı aktarılmıştır (Konyalı, 1975, s. 1944).

Güzelyurt, önce Anadolu Selçuklularının hâkimiyetine, ardından Moğol idaresi altında Eretna Beyliği'ne katılmıştır. Daha sonra Karamanoğulları topraklarına dâhil olmuş ve son olarak Fatih Sultan Mehmet tarafından fethedilerek Osmanlı toprağı haline gelmiştir. Osmanlı toprağına katılan Güzelyurt'ta hem Rum hem de Müslüman halk, 1924'te gerçekleşen mübadele dönemine kadar hoşgörü içinde birlikte yaşamışlardır (Kaya, 2009, s. 4).

4. Güzelyurt Mimari Yapılarında Görülen Taş Kabartma Süslemeler

İnsanoğlunun temel ihtiyaçlarından biri olan ve barınma ile birlikte ortaya çıkan mimari yapılar, kültürel mirasın bir kanıtı olarak günümüze kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu yapılar, toplumun kendine ait tarihi, kültürel değerleri, dini inançları ve sanat üslupları hakkında bilgiler vermektedir. Tarih boyunca önemli uygarlıklara ev sahipliği yapmış olan Güzelyurt, birçok dinin uğrak yeri olmuş ve farklı inançlara sahip insan topluluklarının yaşadığı bir yer olma özelliği göstermiştir.



Fotoğraf 3. Güzelyurt ilçesi sit alanları paftası

Üç büyük dinden biri olan Hristiyanlık inancının burada yayılmaya başlamasıyla, bu dine ait olan soyut kavramların taş kabartma tekniğiyle somutlaştırılarak sivil ve dini mimari yapılarda yer aldığı gözlenmiştir. Bu mimari yapıların temel elemanı olarak kullanılan andezit ve ignimbrit gibi volkanik kökenli taşlar, dönemin taş ustaları sayesinde şekillendirilmekteydi. Taş ustaları yüzeyi taşçı kesikleri ile düzelterip, taşçı kalemleri başta olmak üzere çekiç, keser, tokmak gibi saplı aletler kullanarak istenilen duygu ve düşünceleri taşlara yansıtmayı başarmıştır. Sivil ve dini mimari yapılarda görülen taş kabartma süslemeler; hayvan, bitki ve insan figürlü olmak üzere üç grupta incelenmiştir.

4.1. Hayvan Figürlü Taş Kabartma Süslemeler

4.1.1. Aslan

Aslan figürü, Hristiyan sembolizminde soyut fikirleri ve kavramları temsil etmek için kullanılan dini bir semboldür (Horvart, t.y.). Hristiyanların kutsal kitaplarında sık sık anlatılan dört hayvandan biri olan aslan hem Mesih'in hem de kurtuluşun sembolü olarak bilinmektedir. Evangelistlerden biri olan Aziz Marcus aslanla sembolize edilir. Aslan ayrıca İsa'nın dirilişini temsil eder ve Hristiyanların kurtuluş yolunda cesur olması gerektiğini ifade eder. İncil'de yer alan aslan figürü kilise portallarında, apsis ve buna benzer pek çok yerde tasvir edilmiştir (Veith, 2009).

Güzelyurt'ta sivil ve dini mimari yapılarda oldukça sık görülen aslan figürü elle şekillendirme ve taş kabartma olmak üzere iki farklı teknikte karşımıza çıkmaktadır. 1900 yılında yapılan ve halen Aksaray Üniversitesi Güzelyurt M.Y.O. binası olarak kullanılan yapının, üçlü beşik çatı kısmında çatı birleşim yerlerinde yer alan aslan başı figürü, kırmızı çamurdan elle şekillendirme tekniği kullanılarak yapılmıştır. Bina çatısının batı yönüne bakan tarafta bulunan aslan figürü iki ön ayağının üstünde ağzı yarım açık, dişleri ve dili net bir şekilde tasvir edilmiştir. Çizgisel süslemelerin kullanılarak aslan yelesi görünümü verilen figürün detaylı bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir (Fotoğraf 4-5).



Fotoğraf 4. Aksaray Üniversitesi Güzelyurt M.Y.O. binası olarak kullanılan sivil mimari yapı



Fotoğraf 5. Sivil mimari yapıda görülen, elle şekillendirme yöntemi ile yapılmış aslan başı figürü

Kesme taştan yapılmış sivil bir yapıda görülen ve kesme taşla birlikte oyularak yapılan aslan figürü, Veysel Dik'e ait olan evin giriş kapısının üst kısmında yer almaktadır. Sol bacağı havada duran figürde belirleyici özellik aslanın yelesi ve kuyruğudur. Yüzü ise bir aslan tasvirinden uzak görünmektedir. Yaklaşık 50x25 cm boyutlarında olan aslan figürünün önceden göz kısmında mavi cam boncuk bulunduğu fakat değerli bir taş zannedilip söküldüğü söylenmiştir (Veysel Dik ile yapılan mülakattan, 17.08.2017).



Fotoğraf 6. Veysel Dik'e ait olan evin giriş kapısının üst kısmında solda yer alan aslan figürü

4.1.2. Güvercin

Hristiyan sanatı ve ikonografisinde güvercinin ilahi bir yönü temsil ettiği, ruhların barışı ve mutluluğun sembolü olduğu bilinmektedir. Güvercin; fiziki bir barıştan ziyade ruhun barışını temsil etmektedir (Snyder, 2003, s. 263).

Sivil mimaride göremediğimiz güvercin figürü Manastır vadisi içinde Cevizli Sokakta yer alan, Güzelyurt'un büyük ve önemli bir dini yapısı olan Kilise Cami'nin giriş kapısının sağ ve sol kısmında bulunan yarım sütunlarda görülmektedir.



Fotoğraf 7. Kilise Cami giriş kapısında yer alan yarım sütunlarda görülen güvercin figürü.

Taş kabartma tekniği (rölyef) kullanılarak yapılan güvercin figürü uçarken, fazla detaya girilmeden basit bir şekilde tasvir edilmiştir. Figürün hemen altında yer alan içleri oyulmuş baklava şeklinde ki bordür güvercin figürünü süsleme açısından tamamlamıştır.



Fotoğraf 8. Kilise Camii girişinde yer alan yarım sütunlarda görülen güvercin figürü detay.

4.1.3. Boğa

Boğa gücü, hizmeti, alçak gönüllüğü ve sabrı simgelemektedir. Boğa hem Hıristiyanlığın hem de Yahudiliğin dini metinlerinde ve şarkılarında sıklıkla görülür ve Evangelistlerden Aziz Luke'u simgelemektedir. Kurban, hizmet ve güç olarak bilinen boğa, Hristiyanların Mesih'i takip ederek kendini feda etmeye hazır olduklarını göstermektedir (Horvart, t.y.).



Fotoğraf 9. Elle şekillendirme yöntemi ile yapılmış boğa figürü



Fotoğraf 10. Veysel Dik'in evinde yer alan karşılıklı boğa ve aslan figürü

Sivil ve dini mimari yapılarda görülen boğa figürü, taş kabartma ve elle şekillendirme olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. 1900 yılında yapılan ve halen Aksaray Üniversitesi Güzelyurt M.Y.O. binası olarak kullanılan evin çatısının uç kısımlarında görülen boğa figürü, yine aslan figürü ile birlikte görülmektedir. Kırmızı çamurdan elle şekillendirme tekniği kullanılarak yapılan figür, ağzı yarım açık, dişleri, kulak ve gözleri belirgin bir biçimde tasvir edilmiştir (Fotoğraf 9-10). Veysel Dik'e ait olan evde görülen boğa figürü, taş kabartma tekniği kullanılarak 50x20cm boyutlarında yapılmıştır. Sağ ayağı havada, boynuz ve kulaklara sahip olmayan figür, ilk bakışta gerçek bir boğa figüründen oldukça farklı görünmektedir. Sivil ve dini mimari yapılarda aslan ve boğa figürü her daim karşılıklı ya da yan yana tasvir edilmiştir.



Fotoğraf 11. Aksaray Üniversitesi Güzelyurt M.Y.O. binası

İncil’de sıklıkla yer alan bu canlıların belirtilen özellikleri nedeniyle birbirleri ile bağlantılı olduğunu, aslanın; üstün gücü, kudreti ve adaleti, boğanın; alçak gönüllülüğü ve hizmeti simgelediğini söylemiştir. Sivil ve dini mimari yapılarda görülen, bitki ve hayvan figürlü süslemelerin birçoğunun Hristiyanların kutsal kitabı İncil’de yer alan metin, öykü ve yorumlarda bahsedilen kişi ve nesnelere birer yansıması olduğunu ifade etmiştir (Vassilis Zopoglou ile yapılan görüşmeden, 17.09.2017).



Fotoğraf 12. Kilise Cami'nin giriş yarım sütununda yer alan taş kabartma aslan ve boğa figürü

4.2. Kadın Figürlü Taş Kabartma Süslemeler

4.2.1. Gelveri Gelini -Tanrıça Tanit

Tanrıça Tanit, Batı Akdeniz’den Malta’ya hatta Helenistik dönemlere kadar ibadet edilen bir tanrıçadır (Smith ve Gal, 2014, s. 338). Güneş, ay ve yıldız hâkim olduğu düşünülen ve “Gökyüzü Tanrıçası” olarak isimlendirilen Tanit tasvirinin doğurganlığı temsil ettiği söylenmektedir (Cintas, 1948, s. 234).



Fotoğraf 13. Gelveri gelini olarak bilinen kadın figürü.



Fotoğraf 14. Tanrıça Tanit'in Kartaca'da ki farklı tasvirleri.

Sadece sivil mimari yapıların giriş kapısının kilit taşı üstünde ya da pencerelerin üst kısmında yer alan taş kabartma figür detaylı olarak incelendiğinde; elips ya da oval bir baş ile tasvir edilmiştir, ellerini gökyüzüne kaldırmış dua eden bir kadın olarak yorumlanabilir. Vücut üçgen şeklinde olup pile görünümü verilmiş bir elbiseyi andırmaktadır. Kollar iki yana doğru uzanan, içe doğru kıvrılmış spiral şekilde tasvir edilmiştir (Uray ve Gümüş, 2017, s. 525).



Fotoğraf 15. Sivil mimari yapılarında görülen Tanrıça Tanit figürü

Güzelyurt'ta yaşayan Alman araştırmacı-yazar Udo Hirsc ile yapılan görüşmede, bu figürün koruyucu bir tanrıça figürü olduğunu, doğum yapan kadınların bebeklerini kötülüklerden korumak için evlerinin giriş kapısına ya da pencere üstlerine bu figürü yaptırdıklarını belirtmiştir. Ayrıca hasta doğan bebeklerin ya da hastalanan çocukların şifa bulmasını isteyen ailelerin tanrıça figürünün şifa veren ve koruyucu bir gücü olduğuna inandıklarını söylemiştir (Udo Hirsc ile 02.01.2017 tarihinde yapılan görüşmeden, Güzelyurt).



Fotoğraf 16. Sivil mimari yapılarda görülen Tanrıça Tanit figürü

4.3. Bitkisel Figürlü Taş Kabartma Süslemeler

4.3.1. Çarkifelek- Papatya Tekerleri

Güzelyurt'ta çarkifelek ya da çiçek motifi olarak bilinen daha çok sivil ve dini mimari yapılarda karşımıza çıkan figür, Hristiyan inancında sıklıkla kullanılan "Papatya Tekerleri" figürüdür. "Papatya Tekerleri" Hristiyan inancında, cadı işareti, altıgen pusula, apotropik (kötülüğe karşı koruyucu) bir sembol olduğu bilinmektedir (Uray ve Gümüş, 2017, s. 216-220). Güneşi temsil etmesinden dolayı bazı tarihçiler ve din adamları arasında kötülüğe karşı koruyucu ve engelleyici olduğu da düşünülmektedir. Genellikle savunmasız olduğu düşünülen kapı girişlerinde görülen bu sembol, kötülüğe karşı bir savunma olarak görülmektedir (Emerson, 2014, s. 161).



Fotoğraf 17. Çarkifelek- Papatya tekeri figürü detay görünüm

Kesme taş üstüne kabartma tekniği ile yapılan figür, altı taç yapraklı çift ya da tek şeritli daire içine oyularak yükseltme suretiyle kabartılmıştır. Figür bazen sağ ve sol tarafında küçük bir ağacı andıran şekille birlikte tasvir edilirken bazen de parçalara bölünmüş iki küçük daire ile tasvir edilmiştir (Fotoğraf 20).



Fotoğraf 18. Sivil mimari yapıda görülen Papatya tekeri figürü

4.3.2. Zeytin Ağacı – Asher'in Sembolü

İbranice mutlu, mesut ve nimet anlamına gelen “Asher” Hz. Yakup’un sekizinci oğludur. Asher ve kabilesi bolluk ve bereket içinde yaşayan, sahip olduklarını paylaşan biri olarak kabul görmüştür. Kutsal kitaplarda zeytin ağacı ile sembolize edilen Asher, zengin çayırların sahibi olarak bilinmektedir (Orr, 1915, s. 227-457).



Fotoğraf 19. Sivil mimari yapının dış cephe duvarında görülen zeytin yaprakları tasviri



Fotoğraf 20. Asher'i temsil eden zeytin yaprakları

Güzelyurt sivil mimari yapıların kapı girişlerinin üstleri, dış cephe duvarları ve pencere kenarlarında görülen taş kabartma farklı şekiller ile birleştirilerek bir kompozisyon oluşturmuştur. Yüzey üzerinin yükseltilmesiyle yapılan figür, kapı girişi ya da dış cephe duvarlarını tamamen kaplayacak dar ve uzun bir şekilde yapılmıştır.



Fotoğraf 21. Sivil mimari yapının giriş kapısının üstünde yer alan zeytin yaprakları

4.3.3. Hayat Ağacı- Palmiye Yaprakları

Hristiyan inancında palmiye ağacı yapraklarının tasvir edildiği evlerin, şehit vermiş bir hane olduğunu belirtmek için kullanıldığı bilinmektedir. İlk Hristiyanlar tarafından kabul edilen ve ruhun düşmanlar üzerinde sadık zaferin bir sembolü olarak bilinen palmiye dalları, aynı zamanda iyi şans vermesi ve mahsullerin koruması için evlerde sıklıkla kullanılmaktadır (Hasset, 1911, s. 749). Güzelyurt'ta buğday ya da hayat ağacı olarak bilinen figür, mimari yapıların dış cephe duvarlarında taş konsollarla çıkma yapıldığı görülmektedir. Yüzey üzerinin yükseltilmesiyle yapılan palmiye figürü, farklı şekillerin bir araya getirilmesi ile bütünlük sağlanmıştır.



Fotoğraf 22. Sivil mimari yapının dış cephe duvarlarında yer alan palmiye figürü

5. Sonuç

Sanat insanoğlunun var oluş hikâyesiyle birlikte ortaya çıkmış ve insanoğlu yaşamına ait bütün değerleri farklı bir şekilde sanata yansımıştır. Bu değerlerin başında gelen din olgusunun sanatla sıkı bir ilişkisi bulunmaktadır. Din ve sanat arasındaki ilişkinin sebeplerinden biri, sanatın dini değerleri anlatmada daha etkili olmasıdır. Geçmişten günümüze kadar yaşamış olan toplumların sanat anlayışlarında dinsel eğilimlerin önemli bir etkisi olduğu görülmektedir. Sanat; İslamiyet, Hristiyanlık, Yahudilik gibi dinlerin metafizik dünyasından esinlenerek gelişimini sürdürmeye devam ettirmiştir.

Üç büyük dinden biri olan Hristiyanlık inancının dinsel ideolojisi, sanatın her alanına yansiyarak farklı bir estetik anlayışın doğmasına neden olmuştur. Bu dine inanan topluluklar Hz. İsa ve Hz. Meryem başta olmak üzere kutsal kitapları İncil’de yer alan öykü, olay, kişi ve nesnelere sembolleştirerek daha kolay anlaşılmasını sağlamıştır. Kutsal öğeleri içinde barındıran din, bunları dışa vurmak ve somutlaştırmak için sanatı tercih etmiştir. Tarihe baktığımızda insanoğlunun hayatında din ve sembolizm önemli bir rol oynamıştır. Yaratıcıyı hatırlatan birtakım nesnelere sembol olarak kabul eden insanoğlu, inançlarını dini semboller aracılığı ile somutlaştırma yoluna gitmiş ve kendinin maddi-manevi yönden korunduğunu düşünmüştür.

Aksaray ve ilçelerinde yapılan alan araştırması sonucu bitki, hayvan ve kadın figürlü taş kabartma süslemelerin sadece Güzelyurt’ta yer alması dikkat çekici özelliktedir. Kapsamlı literatür taraması, alan araştırması ve kaynak kişiler ile yapılan görüşmeler araştırma konusuna kaynaklık etmektedir. Ayrıca daha önce ilçede yaşamış olan fakat mübadele sonucu Yunanistan’ın Kavala şehrine göç etmiş olan aileler ile de görüşmeler yapılmıştır. Güzelyurt’ta envantere 78 adet tarihi taş kemerli mimari yapı kayıtlıdır. Bunların 19 adetini dini, 59 adetini ise sivil mimari yapılar oluşturmaktadır (Ayçin, Salman, Yeğen, Ulu Kurtaran, Karaköy ve Ok, 2010, s. 6-7). Araştırma kapsamına giren 10 sivil ve 1 dini mimari yapı incelemeye değer görülmüştür. Kesme taş duvarlardan yapılmış olan kilise ve evlerin dış cephe duvarlarında görülen taş kabartma süslemeler, dönem insanının dini inançları, estetik kaygıları ve sanat üslupları hakkında bilgiler vermektedir. Yörede “Gelveri gelini” olarak bilinen figürün sadece sivil mimari yapılarda yer alması, aslan ve boğa figürünün karşılıklı ya da yan yana tasvirinin dışında başka şekilde karşımıza çıkmaması, bu figürlerin koruyuculuğuna ve gücüne inanılması elde edilen bilgilerdir. Döneme ait taş işçiliğinin en güzel örnekleri dış cephe duvarları, avlu, çatı, giriş kapısı ve pencere üstlerinde görülmektedir. Ayrıca süslemede kullanılan hayvan, bitki ve kadın figürlü öğelerin Hristiyan inancındaki yeri ve önemi elde edilen diğer bilgilerdir. Yüzey üzerinin yükseltilecek yapılan kabartmaların dışında kırmızı çamur kullanarak elle şekillendirme tekniğinin kullanıldığı figürler tespit edilmiştir.

Güzelyurt’ta sivil ve dini mimari yapılarda görülen taş kabartma süslemeleri basit bir şekil olarak değerlendirmek yanlış olur. O dönemde yaşamış olan insanların ruhsal dünyalarını, din ve estetik değerleriyle birleştirerek kişi, nesne ya da olaylara işlevsellik bir anlam, bir mana kazandırmak olarak bakılmalıdır.

Din yaşama ait var olan şeylerin tümüdür, sanat ise bu gerçekliğin somut bir yansımasıdır. Bu nedenle din ve sanatın birbirini besleyerek ortaya çıkarttığı sivil ve dini mimari yapıları sadece tarihi bir yapı olarak görmemeli ait olduğu dönem içinde değerlendirilerek, din, sanat ve kültürel açıdan detaylı olarak incelenmesi gerekmektedir. Böylece ülkemizde yaşamış olan uygarlıkların inançları, kültürleri, sanat üslupları hakkında daha çok bilgi edinmemizi sağlayarak, bu bilgileri gelecek kuşaklara aktarmak açısından önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Anonim. (1982). *Aksaray maddesi*. Yurt Ansiklopedisi. İstanbul: Anadolu Yayıncılık.
- Ayçin, F., Salman, Ş., Yeğen, A., Ulu Kurtaran, A., Karaköy, G., Ok, Ö. (2010). *Kültür envanteri (Aksaray-Güzelyurt-1)*. Aksaray: Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Cintas, P. (1948). *Un sanctuaire pre-carthaginois sur la greve de Salamambo Revue Tunuian: Tunisienne Publie Par L’Insttut De Carthage*.
- Emerson, B. (2014). *A storm of witchcraft the Salem trials and AmericaneExperience*. England: Oxford University Press.

- Esin, U. (1993). *Gelveri-Ein Beispiel für die kulturellen Beziehungen zwischen Zentralanatolien und Südosteuropa während des Chalkolithikums Anatolica*. Netherlands: Netherlands Institute.
- Foss, C. (1991). *Cappadocia*, The Oxford Dictionary of Byzantium, Volume 1. England: Oxford University.
- Has, K. (2005). *Sembolizm ve haç*. Ankara: İlahiyat Yayınları.
- Hasset, M. (1911). *Palm in Christian symbolism*, The Catholic Encyclopedia, Vol. 11. New York: Robert Appleton Company.
- Horvart, M. T. (t.y.). The man, the ox, the lion and the eagle [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.traditioninaction.org/religious/f005rp.htm>
- Kaya, E. (2009). *On bin yıllık tarihi kent Aksaray*. Aksaray: Yeni Aksaray Basın Yayın.
- Koç, T. (1995). *Din dili*. Kayseri: Rey Yayıncılık.
- Konyalı, İ. H. (1975). *Abideleri ve kitabeleri ile Niğde Aksaray tarihi C.1- 2*: İstanbul: Fatih Yayınevi Matbaası.
- Mellaart, J. (1975). *The Neolithic of the Near East*. London: The American Schools of Oriental Research.
- Michel T. (2012). *Hristiyan Tanrı bilimine giriş*. İstanbul: Sak Ofset Reklamcılık Yayıncılık Matbaacılık.
- Orr, J. (2015). *Entry of lion*, International Standard Bible Encyclopedia. Unidet States: Delmarva Publication.
- Ramsay, W. M. (1897). *Impressions of Turkey during twelve years wanderings*. London: Library of the Univercity of California.
- Rodley, L. (1985). *Cave monasteries of Byzantine Cappadocia*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Smith, P., Gal, A. (2014). *Age estimations attestto infant sacrifice at the Carthage Tophet*. London: Cambridge University Press.
- Snyder, D. G. (2003). *Ante pacem, archaeological evidence of church life before Constantine*. USA: Mercer University Press.
- Şimşirgil, A. (2016). *Sultan II. Kılıç Arslan ve Aksaray*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Turan, O. (1984). *Oniki Hayvanlı Türk Takvimi*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Uray, G. ve Gümüş, D. (2017). Aksaray ili Güzelyurt ilçesinde Tanrıça Tanit'in izleri. *Turkish Studies*, 12 (21), 519-530. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12207>
- Uray, G. ve Gümüş, D. (2017, 29 Nisan-1 Mayıs). *Aksaray ili Güzelyurt mimari yapılarında görülen taş bezemeler: çarkifelek-papatya tekeri örneği*. II. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı'nda sunulan bildiri, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Veith, W. J. (2009, 3 Haziran). The lion beast of Daniel 7 [Blog yazısı]. Erişim adresi: http://amazingdiscoveries.org/S-deception_end-time_Antichrist_lion_wings.

Görsel Kaynakçası

Fotoğraf 1. Gül, M. F. (Sanatçı). (2011). Eski(meyen) Aksaray fotoğrafları [Fotoğraf]. Aksaray: Aksaray Sanayi ve Ticaret Odası.

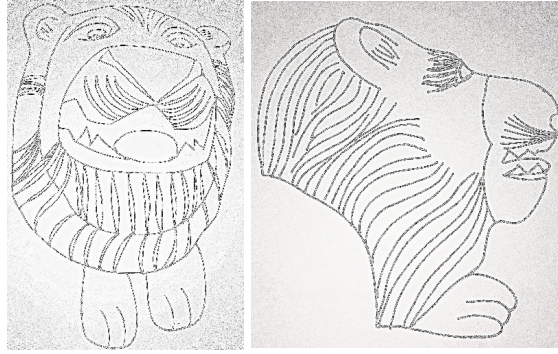
Fotoğraf 2. Aktokat, N. (2014). Güzelyurt ilçesi [Fotoğraf]. Erişim Adresi: <http://guzelyurt.meb.gov.tr/www/ilcemiz/kategori/7>

Fotoğraf 3. Ayçin, F., Salman, Ş., Yeğen, A., Ulu Kurtaran, A., Karaköy, G., Ok, Ö. (2010). *Kültür envanteri (Aksaray-Güzelyurt-1)*. Aksaray: Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Fotoğraf 14. Borchhardt, K. (Sanatçı). (2014). Tanrıça Tanit'in farklı tasvirleri [Resim]. Erişim adresi: <https://journeyingtothegoddess.wordpress.com/>.

Fotoğraf 20. Lesser, K. (Araştırmacı). *Asher'in sembolü*. (Resim). Erişim adresi: <http://www.peelapom.com/spirituality/wheel-of-the-year/shevat-tribe/>

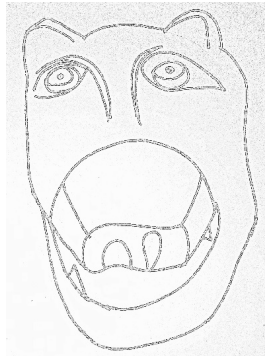
EK 1: Çizimler



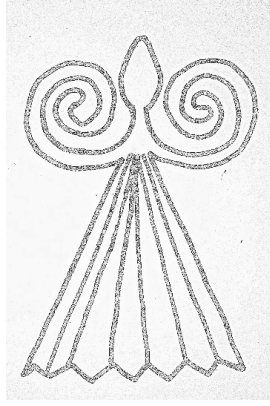
Çizim 1. Sivil mimari yapıda görülen, elle şekillendirme yöntemi ile yapılmış aslan başı figürü



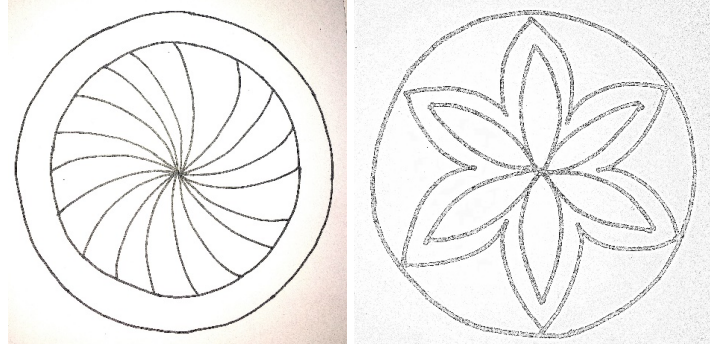
Çizim 2. Veysel Dik'in evinde yer alan karşılıklı boğa ve aslan figürü.



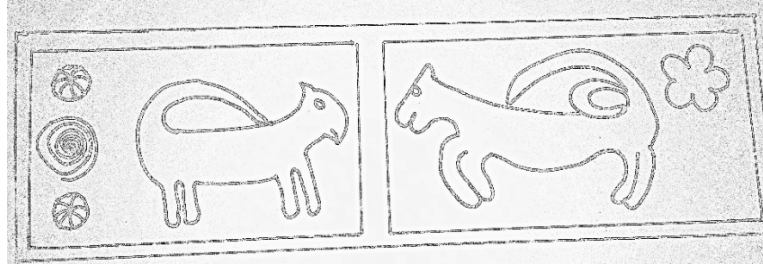
Çizim 3. Elle şekillendirme yöntemi ile yapılmış boğa başı



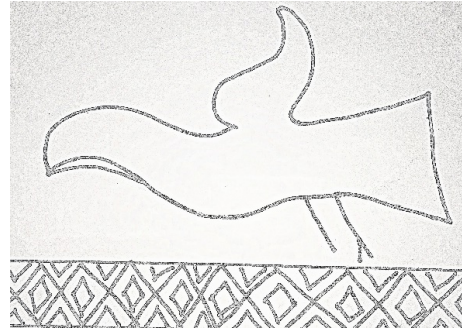
Çizim 4. Tanrıça Tanit figürü



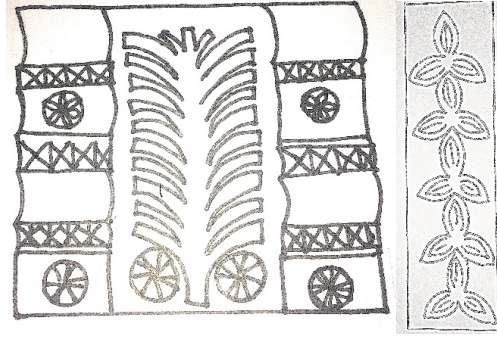
Çizim 5. Çarkifelek ve Papatya Tekerı figürü.



Çizim 6. Kilise Cami'nin giriş yarım sütununda yer alan taş kabartma aslan ve boğa figürü.



Çizim 7. Kilise Camii girişinde yer alan yarım sütunlarda görülen güvercin figürü.



Çizim 8. Sivil mimari yapılarda görülen palmiye ve zeytin yaprağı figürü.

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı İle 2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programının Karşılaştırmalı Kuramsal Çerçeve Analizi

The Comparative Theoretical Framework Analysis of the 2009 Secondary Music Course Teaching Program and 2018 Secondary Music Course Teaching Program

Aytekin Albuz,

Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, aytekina@gazi.edu.tr

Serkan Demirel

Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, sekole@gmail.com

Öz

Gelişmiş toplumların eğitim sistemlerine verilen önem, hem ülkenin yaşam kalitesini artırmakta hem de gelişmekte olan toplumlara bir çok açıdan ışık tutmaktadır. Eğitim sistemleri üzerine yapılan araştırmalar bunların hem bir sonucu hem de bir gerekliliğidir. Öğrenci merkezli yaklaşımlar, özellikle son yıllarda popüleritesini arttırmış, karma sistemlerin bile omurgalarını oluşturmuştur. Ayrıca, bilimin kümülatif bir alan olması nedeniyle, eğitim bilimleri kapsamında, bir önceki bilgileri kullanarak yeni bilgiler ortaya koymak amacıyla eğitim sistemleri planlanmıştır.

2009 yılında uygulamaya giren ortaöğretim müzik dersi öğretim programı, 2018 yılında yeniden ele alınarak güncellenmiş ve yürürlüğe girmiştir. Araştırmanın amacı ise, söz konusu iki programı karşılaştırmalı olarak incelemek ve bu incelemeler ışığında değerlendirmeler yapmaktır. Karşılaştırmalı incelemeler ve analizler, hem program geliştirme süreçleri esnasında hem de uygulama süresince programın yapısını ortaya koyup uygulanabilirliğini, gerekirse daha iyi bir hale getirilmesine olanak sağlaması yönüyle önem arz etmektedir.

Araştırma sonucunda, elde edilen bulgular eşliğinde analizler yapılmıştır. Araştırmada, 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programı ve 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında birçok bakımdan benzerlikler ortaya konurken bazı farklılıklar da gözlemlenmiştir. 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında “söyleme-çalma ve dinleme” öğrenme alanları bulunmakta iken, 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında “çalma” öğrenme alanı çıkartılmış, “söyleme-dinleme” öğrenme alanı olarak birleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Öğretim Programı, Program Analiz

Abstract

The importance of the education systems in the developed societies not only increases the quality of life of the country but also sheds light on many aspects of developing societies. The researches on educational systems are both the consequences and the necessities for them. Student-centered

approaches have increased their popularity especially in recent years and have even formed backbones of the mixed systems. In addition, due to the fact that science is a cumulative field, within the scope of educational sciences, educational systems are planned in order to reveal new information by using the previous information.

The secondary school music course curriculum of 2009 has been reconsidered and introduced in 2018. The aim of the study is to examine these two programs comparatively and to make evaluations based on these examines. The comparative reviews and analysis reveal the structure of the program and its applicability. It is important in terms of allowing it to be improved during not only development and planning process but also during application process.

As a result of the research, the findings were analyzed. In the study, some similarities and some differences have been observed in many respect between 2009 education curriculum and 2018 secondary education music curriculum. “Singing, playing, and listening” learning areas in 2009 secondary school music curriculum was changed in 2018 secondary school music course curriculum, and “playing” taken out and it was combined as “singing-listening” learning area.

Keywords: Music Teaching Program, Program Analysis

1. Giriş

Eğitimde gittikçe önem kazanan modern yaklaşımlar etkili ve kalıcı bir öğrenmenin nasıl sağlanacağı yönünde çeşitli araştırmaların yapılmasının önünü açmıştır. Günümüzde artık bilginin büyük ölçüde öğretmen merkezli aktarımının çağın gereklerine uymadığı bilinen bir gerçektir. Ancak bu durum öğretmenin rolünü hiçbir zaman ikinci plana atmayıp aksine kendisine öğretim süreçlerinde aktif rol alma fırsatı sunmaktadır. Artık öğrencinin bilgiye ulaşmasını ve kalıcılığa yönelik yapılandırmasını kolaylaştırıcı yöntemlerin geliştirilmesinin önemi üzerinde durulmakta ve öğretim programları bu temel üzerine inşa edilmektedir.

Program kelimesinin tarihsel olarak başlangıç zamanı ile birtakım karmaşalar bulunmasına rağmen, Türkiye’de, özellikle Cumhuriyet döneminde eğitimde yapılan yenilikler ile birlikte, yoğun olarak kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. Bununla birlikte program kavramına ilişkin önde gelen araştırmacıların ifadeleri;

“Kişide, istenilen hedeflerin ve bu hedefleri gerçekleştirmek için planlanan sürecin bir bütünü (Sönmez, 2005, s. 7), geçerli bir öğrenme yaşantısı planı (Ertürk, 1979, s. 95), eğitim kurumunun, öğrencileri yetiştirmek için amaçlarının gerçekleştirilmesini kapsayan tüm faaliyetler (Varış, 1994, s. 18)” şeklinde tanımlanmıştır.

Demirel (2007, s. 1)’ e göre eğitim programı,

- Konular listesidir
- Ders içerikleridir
- Çalışmaların programlanmasıdır
- Öğretim materyalleri listesidir
- Derslerin sıralanmasıdır
- Hedef davranışlar grubudur

- Okul içinde ve dışında öğretilen herşeydir.
- Okul personeli tarafından planlanan herşeydir.

Görüldüğü gibi, program tanımlarının ortak noktası, belli bir amaç doğrultusunda bir kazanım elde etmek için planlama aşamasını da kapsayan bir bütün olarak dikkat çekmektedir. Erden (1995, s. 11) e göre, nitelikli eğitim için eğitim programı eğitim kurumunun en önemli uğraşı olmalıdır. Uygulanan programlardaki aksaklıklar zamanla düzeltildikçe yani geliştirildikçe eğitimin niteliğinin artması beklenir. Programın eğitim kavramı ile iç içe geçmiş noktaları da bulunmaktadır. Eğitim ile ilgili tanımlardan bazılarını ele almak gerekirse;

“Eğitim, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak, istendik davranış değişikliği meydana getirme sürecidir” (Ertürk, 1979, s. 77). “Eğitim, bireyin doğumundan ölümüne kadar süre gelen bir süreçtir” (Erden, 1998, s. 13).

Program ve eğitim tanımlarından da anlaşılabilceği gibi, eğitimde program kavramı en temel unsurdur. Diğer bir ifade ile bir programın geliştirilmesi, eğitimin vazgeçilmez bir unsurudur. Program geliştirme en genel anlamıyla “eğitim programlarının tasarlanması, uygulanması, değerlendirilmesi ve değerlendirilme sonucu elde edilen veriler doğrultusunda yeniden düzenlenmesi sürecidir” (Erden, 1998, s. 4).

Eğitim programlarının değerlendirme aşamasında belli başlı değerlendirme modelleri kullanılmaktadır. Bu modellerden öne çıkan modeller şunlardır;

- Hedefe dayalı program değerlendirme
- Stufflebeam’ in çevre girdi, süreç ve ürün modeli
- Eğitsel eleştiri modeli (Albuz, 2004, s. 15).

İlk iki modelde niceliksel olarak inceleme ön plana çıkarken, eğitsel eleştiri modeli daha çok niteliksel incelemeyi ön plana çıkarmaktadır. Bu kapsamda program geliştirmenin aşamaları; program hazırlama, program deneme, program değerlendirme ve program düzeltme safhalarından oluşmaktadır.

Bu araştırmanın da temeli içinde göz önünde bulundurulmuş olan program değerlendirmenin başlıca kriterleri ise şunlardır;

- Program hazırlama ilkelerine uygunluk
- Çağdaş program anlayışına uygunluk
- Program geliştirme modeline uygunluk
- Kullanılan modelin geçerliği
- Modelin tasarıya uygunluğu (Albuz, 2004, s. 16).

Programların uygulanma aşamasında, öğrenme yaklaşımları açısından da önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Özellikle yapılandırmacı öğrenme yaklaşımının git gide önem kazandığı bu günlerde, öğretmenin rolü de büyük önem taşımaktadır. “Çağdaş dünyanın kabul ettiği birey, kendisine aktarılan bilgileri aynen kabul eden, yönlendirilmeyi ve biçimlendirilmeyi bekleyen değil, bilgiyi yorumlayarak anlamının yaratılması sürecine etkin olarak katıldır” (Yıldırım ve Akar, 1999, s. 35).

“Yapılandırmacı yaklaşımda, programlardan daha önemli olan şey, öğrencinin hazırbuluşluk düzeyidir. Öğrenci merkeze alınmalı, problem çözmesine olanak ve fırsat verilmelidir; çünkü öğrenecek olan kendisidir. İçerik bunu sağlayacak biçimde çok çeşitli olarak ona sunulmalıdır” (Sönmez, 2010, s. 148).

Brooks ve Brooks (1999, s. 18-24)'e göre, “Anlama arayışı öğrencileri öğrenmeye motive eder. Öğrenciler bir fikir, bir konu veya disiplinin tamamı hakkında daha fazla bilgi edinmek istediklerinde sınıf içi araştırmalara ve tartışmalara daha bilişsel enerji koyarlar ve kendi başlarına daha fazla çalışırlar”.

Bununla birlikte Brooks ve Brooks 5 ana yapılandırmacı prensip belirleyerek yapılandırmacı yaklaşımda öğretmenin yapması gerekenleri şu şekilde vurgulamıştır;

- Yapılandırmacı öğretmenler öğrencilerin bakış açılarını araştırır ve değer verir. Öğrencilerin kavramlar hakkında ne düşündüğünü bilmek, öğretmenlerin sınıf içi dersleri formüle etmesine ve öğretimi öğrencilerin ihtiyaçları ve ilgi alanlarına göre farklılaştırmasına yardımcı olur
- Yapılandırmacı öğretmenler öğrencilerin varsayımlarını zorlamak için dersleri yapılandırır. Kaç yaşında olursa olsun, tüm öğrenciler sınıfa dünyalarının nasıl çalıştığıyla ilgili görüşlerini şekillendiren yaşam deneyimleriyle gelirler. Eğitimciler, öğrencilerin mevcut varsayımlarını zorlayan bilgiler oluşturmalarına izin verdiğinde, öğrenme gerçekleşir. Sadece öğrencilere bildiklerini düşündüklerini ve neden bizim bildiğimizi düşündüklerini sorarak onların varsayımlarıyla yüzleşebileceklerini sorarlar.
- Yapılandırmacı öğretmenler öğrencilerin müfredata uygunluk katması gerektiğini kabul etmektedir. Öğrenciler günlük aktivitelerinde alaka düzeyini gördükçe, öğrenmeye ilgileri de artar.
- Yapılandırmacı öğretmenler küçük bilgi parçaları yerine büyük fikirler etrafında dersleri yapılandırır. Öğrencileri ilk seferinde tamamen bilgiye maruz bırakmak, o fertleri daha iyi anlamaları için ilgili bölümleri belirlemelerine yardımcı olur.
- Yapılandırmacı öğretmenler öğrencinin öğrenmesini ayrı olaylar olarak değil, günlük sınıf incelemeleri bağlamında değerlendirir. Öğrenciler bilgilerini her gün çeşitli şekillerde gösterirler. Anlayışı, yalnızca sıkı güvenlik altında yönetilen kâğıt kalemle değerlendirmelerle ölçülebilen olarak tanımlamak, akademi, istihbarat, yaratıcılık, hesap verebilirlik ve bilgi hakkındaki yanlış ve üretken mitleri sürdürür (Brooks & Brooks, 1999, s. 18-24).

Eğitimin ve programların tanımları üzerine yapılan değerlendirmelere, müzik eğitimi özelinde de değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmeler, eğitim genelinde ortak ifadelere yer verildiği, özelle ise müzik eğitiminin amaç ve hedefleri kapsamında teknik ifadelere yer verildiği görülmüştür.

Uçan (2005, s. 14) müzik eğitimini, “bireye kendi yaşantısı ile belirli istendik davranışlar kazandırma” şeklinde ifade etmektedir. Eğitimin de bu ortak ifadeyi kullanması bakımından, eğitimin programlı olması gerekliliği, müzik eğitiminin de planlı programlı yapılması gerekliliğini ortaya koymaktadır. “Müzik eğitimi, program ayrımı gözetmez, herhangi bir aşamada, herhangi bir düzeyde, yaşam için asgari müzik kültürü kazandırmayı hedefleyen dengeli ve sağlıklı bireyler yetiştirmeyi hedefler” (Uçan, 2005, s. 31). Müzik eğitiminin boyutları, ses eğitimi, müziksel işitme eğitimi, müzik beğenisi eğitimi, yaratıcılık eğitimi ve çalgı çalma eğitimi olarak ele alınmaktadır (Bilen, 1995, s. 14).

Bu bağlamda, 2009 ve 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programları, öğrenci merkezli yapılandırılmış, öğrencinin müziği nasıl daha iyi öğreneceğine odaklanmış bir yaklaşımdır.

Araştırmaya konu olan 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programı, 2018 yılında tekrar güncellenmiştir. Bu çalışmada karşılaştırmalı analiz yapılarak ele alınmış, bulgular ve değerlendirmeler yapılmıştır. Her iki programın karşılaştırılması, kullanılan öğrenme yaklaşımları, öğrenme alanları, öğrenme alanlarına ilişkin kazanımların türü ve ele alınış biçiminin değerlendirilmesi bakımından önem arz etmektedir.

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Deseni

Betimsel bir model benimsenen bu araştırma, genel tarama modelinde karşılaştırmalı alan araştırması üzerine kurgulanmıştır. Bu kapsamda, 2009 Ortaöğretim müzik dersi öğretim programı (MEB, 2009, s. 1-163) ve 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programının (MEB, 2018, s. 1-37) ölçüm cetvelleri oluşturularak, araştırma yapılmıştır.

2.2. Verilerin Toplanması

Literatür taraması ve araştırma verilerinin toplanmasında döküman incelemesi tekniği kullanılmıştır. 2009 Ortaöğretim müzik dersi öğretim programı ve 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programı, doküman olarak ele alınmış, gerekli sınıflandırmalar yapılarak araştırmada kullanılmak üzere toplanmıştır.

2.3. Veri Analizi

Araştırma verilerinin çözümlenmesinde içerik analizi tekniği kullanılmıştır. “İçerik analizinde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 259). Bu kapsamda, 2009 Ortaöğretim müzik dersi öğretim programı ve 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programı, birbirini izleyen iki program olduğu için benzer ifadeler sınıflandırılıp araştırmanın amaçları kapsamına uygun analiz yapılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programı ve 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programlarının karşılaştırmalı analiz ve değerlendirmeleri aşağıda yer almaktadır.

Tablo 1

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programlarının Biçimsel Açıdan Karşılaştırılması

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı
2010-2017 yılları arasında 6 yıl süresince yürürlükte kalmıştır.	2018 de yürürlüğe girmiş olup halen sürmektedir.
Program hazırlayan uzmanların isimleri programda yer almaktadır	Programı hazırlayan uzmanlar, ders kitabında yer almaktadır.
Uygulama sürecinde ders kitabı materyali yürürlükten kaldırılmıştır.	Ders kitabı mevcuttur.
Müfredat programı görünümündedir	Müfredat programı görünümündedir
Öğrenci merkezli eğitim ve aktif öğrenme yaklaşımlarından hareketle öğrencilerin yaparak yaşayarak öğrenmelerini amaçlanmıştır.	Öğrenci merkezli eğitim öne çıkmaktadır
Programda Öğrenme alanları ve kazanımlar açık şekilde belirtilmiştir.	Programda Öğrenme alanları ve kazanımlar açık şekilde belirtilmiştir.
Programda Genel amaçlar açık şekilde verilmiştir.	Programda Genel amaçlar açık şekilde verilmiştir.
Türk Milli Eğitiminin Genel Amaçları ile başlamakta olup müzik dersi programı için ayrı bir genel amaçlar başlığı ayrıca bilgi verilmektedir.	Milli eğitim Bakanlığı Öğretim programları ile ilgili bilgi ile başlayıp sonrasında öğretim programlarının amaçları konusunda bilgi verilmektedir.
Programda, programın misyonu, programın vizyonu, programın temel yaklaşımı bulunmaktadır.	Programda, öğretim programlarının perspektifi, “değerlerimiz, yetkinlikler,” başlıklarıyla vurgulanmıştır.
Programın uygulanması ile ilgili açıklamaların yanı sıra öğretim yöntem ve teknikleri içerisinde genel müzik öğretim yöntemleri ve özel müzik öğretim yöntemleri alt başlığında öğretim yöntem ve tekniklerine yer verilmiştir.	Müzik Dersi Öğretim Programı'nın Uygulanmasında Dikkat Edilecek Hususlara yer verilmiştir.
Kazanım ifadeleri öğrenci merkezlidir	Kazanım ifadeleri öğrenci merkezlidir
Örnek ders işleyişine yer verilmiştir.	Örnek ders işleyişine yer verilmemiştir.
Programda ölçme değerlendirme ile ilgili örneğe yer verilmiştir.	Programda ölçme değerlendirme ile ilgili örneğe yer verilmemiştir.
167 sayfadan oluşmaktadır	37 sayfadan oluşmaktadır
Programda özel ihtisas komisyonunun isimleri bulunmaktadır.	Programda özel ihtisas komisyonunun isimleri bulunmamaktadır.
Programda kaynakçaya yer verilmiştir.	Programda kaynakçaya yer verilmemiştir.

Tablo 1’de görüldüğü üzere, iki programda öğrenci merkezli olup kazanımlar ve öğrenme alanları açıkça belirtilmiştir. Programın yapısı ve işleyişi ile ilgili bilgiler iki programda da verilmiştir. 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında bulunan örnek etkinlikler, ölçme değerlendirme örneği 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında görülmemektedir. Bu sebeple sayfa yapısı olarak büyük bir fark ortaya çıkmıştır. 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında bulunan bu eksiklik ders kitabıyla giderilmiştir. Ayrıca, kaynakça ve ihtisas komisyonu 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında gözlemlenememiştir.

Tablo 2

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programlarının Programın Temel Yapısı ve Öğrenme Alanları Boyutunda Karşılaştırılması

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı
Programın Temel Yapısı ve Öğrenme Alanları	Programın Temel Yapısı ve Öğrenme Alanları
2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı, öğrencilerin ilgi ve ihtiyaçlarına cevap verecek, Türk Millî Eğitiminin Genel Amaçları’na uygun, çağın gerektirdiği toplumsal düzeyin gelişimine hizmet edecek şekilde aşağıda belirtilen beş temel öğrenme alanı üzerine kurulmuştur.	2018 Ortaöğretim müzik dersi öğretim Programı’nda öğrenme alanı temelli yaklaşım esas alınmıştır. Programda her sınıf düzeyinde aşağıdaki dört öğrenme alanı yer almaktadır.
Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı öğrenme alanları şunlardır:	Programında yer alan kazanımlar öğrenme alanlarına göre numaralandırılmıştır. Kazanımlar, programın içinde; ders kodu, sınıf düzeyi, öğrenme alanı ve kazanım numarası olarak ifade edilmiş ve aşağıda şema-tik olarak gösterilmiştir.
<ul style="list-style-type: none"> • Söyleme-Çalma • Dinleme • Müziksel Algı ve Bilgilendirme • Müzik Kültürü • Müziksel Yaratıcılık 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinleme-Söyleme • Müziksel Algı ve Bilgilenme • Müziksel Yaratıcılık • Müzik Kültürü

Tablo 2’de programların temel yapıları ve öğrenme alanlarına yer verilmiştir. Müziksel algı ve bilgilendirme, müzik kültürü, müziksel yaratıcılık iki programın ortak öğrenme alanlarıdır. 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında söyleme-çalma ve dinleme ayrı öğrenme alanları olarak yer alırken, 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında çalma yer almamış, dinleme- söyleme olarak değiştirilmiştir.

Tablo 3

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programlarının Özel Amaçlar Boyutunda Karşılaştırılması

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı
Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programının Genel Amaçları	Müzik Dersi Öğretim Programı’nın Özel Amaçları
1. İstiklal Marşı’mızla beraber millî birlik ve bütünlüğümüzü pekiştiren diğer marşlarımızı da doğru ve etkili seslendirmenin önemini benimsemeleri,	1. İstiklâl Marşı’mızla beraber millî birlik ve bütünlüğümüzü pekiştiren diğer marşlarımızı doğru ve etkili seslendirmeleri,
2. Türkçeyi doğru ve etkili kullanmaları,	2. Müzik alanında yapılan çalışmaları ve gelişmeleri takip etmeleri,
3. Atatürk’ün müzik görüşleri doğrultusunda yapılan çalışmalarla ulaşılan aşamaları takip etmeleri,	3. Müziğe yönelik olumlu tutum sergileyerek özgüvenini ve yaratıcılığını geliştirmeleri
4. İyiye ve güzele yönelerek iyi alışkanlıklar edinmeleri,	4. İlgi ve yeteneğideğrultusunda müzik etkinliklerine(şarkısöyleme, yaratıcı çalışmalar, araştırma) yönelmeleri,
5. Anlama, anlatma ve yaratma gücünü geliştirmeleri,	5. Müziksel bilgi, görgü, ilgi, istek ve yeteneklerini geliştirmeleri,
6. Entelektüel merakını geliştirmeleri,	6. Müzik terminolojisini ve dilini doğru kullanmaları,
7. Müziğe yönelik olumlu tutum sergileyerek öz güvenini ve yaratıcılığını geliştirmeleri,	7. Müziksel algı ve bilgilendirme ile müziksel temel okuma ve yazma becerisine sahip olmaları,
8. Araştırma yapma, bilgi üretme ve bilgiyi kullanma gücünü geliştirmeleri,	8. Müziğin diğer sanat dallarıyla ilişkisini kurarak estetik duygularını geliştirmeleri,
9. İlgi ve yeteneği doğrultusunda müzik etkinliklerine yönelmeleri (şarkı söyleme, çalgı çalma, yaratıcı çalışmalar, araştırma),	9. Bilinçli bir müzik dinleyicisi olmaları,
10. Müziksel bilgi, görgü, ilgi, istek ve yeteneğini geliştirmeleri,	10. Müzik dağarcığı oluşturmaları,
11. Müzik terminolojisini ve dilini doğru kullanmaları,	11. Ülkemizdeki müzik türlerini ve önemli sanatçıları tanımaları,
12. Müziksel algı ve bilgilendirme ile müziksel temel okuma ve yazma becerisine sahip olmaları,	12. Evrensel bir müzik kültürüne sahip olmaları amaçlanmaktadır.

13. Müziğin diğer sanat dallarıyla ilişkisini kurarak estetik duygularını geliştirmeleri,
14. Bilinçli bir müzik dileycisi olmaları,
15. Müzik dağıtıcıyı oluşturmaları,
16. Ülkemiz müzik türleri ile birlikte evrensel bir müzik kültürüne sahip olmaları amaçlanmaktadır.

Tablo 3’de de görüldüğü gibi 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programı ve 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programı genel hatlarıyla, dersin amaçları doğrultusunda birbirine benzemektedir. Bununla beraber 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında bulunan “3, 4, 5 ve 8” numaralı dersin amaç başlıkları, 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında birebir bulunmamaktadır.

Tablo 4

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programlarının İçeriksel Açından Karşılaştırılması

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı
Yapılandırmacı yaklaşım benimsenmiştir	Yapılandırmacı yaklaşım benimsenmiştir.
Programın modeli; Beş Boyutlu Çağdaş Öğretim Programı <ul style="list-style-type: none"> • Kazanımlar • Öğrenme alanları • Açıklamalar • Etkinlik örnekleri • Ölçme değerlendirme 	Programın modeli; üç boyutlu güncel öğretim programı <ul style="list-style-type: none"> • Öğrenme alanı • Kazanımlar • Açıklamalar
Kazanım ifadeleri öğrenci merkezlidir.	Kazanım ifadeleri öğrenci merkezlidir.
Programda öğrenme alanı, kazanımlar, etkinlik örnekleri birbirleriyle ilişkilendirilmiş ve bu ilişkilendirme eşliğinde açıklamalara yer verilmiştir.	Programda öğrenme alanı, kazanımlar, etkinlik örnekleri birbirleriyle ilişkilendirilmiş ve bu ilişkilendirme eşliğinde açıklamalara yer verilmiştir.
Öğretim yöntemi? (Geleneksel, çağdaş)	
Programda örnek etkinliklere yer verilmiştir.	Programda örnek etkinliklere yer verilmemiştir.
Programda ders işleyişine örnek verilmiştir.	Programda ders işleyişine örnek verilmemiştir.
Programda ölçme-değerlendirme durumlarına ilişkin örneklerle yer verilmiştir.	Programda ölçme-değerlendirme durumlarına ilişkin örneklerle yer verilmemiştir.

Tablo 4’de görüldüğü gibi iki programda da ortak öğrenme boyutları (öğrenme alanları, kazanımlar, açıklamalar) yer alırken, 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programının etkinlikler ve ölçme değerlendirme olmak üzere iki boyutu daha mevcuttur. İki programda da kazanım ifadeleri öğrenci merkezlidir. İki programında kazanımları, öğrenme alanları ve açıklamaları kendi içinde bir bütün oluşturmaktadır. 2009 ortaöğretim müzik ders öğretim programında bulunan örneklemeler 2018 ortaöğretim müzik ders öğretim programında bulunmamaktadır.

Tablo 5

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programlarının Temel Beceriler ve Değerler- Alana Özgü Beceriler Boyutunda Karşılaştırılması

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı
Temel Beceriler Ve Değerler-Alana Özgü Değerler	Temel Beceriler Ve Değerler-Alana Özgü Beceriler
Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ile kazandırılması amaçlanan genel beceriler; <ul style="list-style-type: none"> • Eleştirel düşünme becerisi • Yaratıcı düşünme becerisi • İletişim ve empati becerisi • Araştırma becerisi • Problem çözme becerisi • Karar verme becerisi • Bilgi teknolojilerini kullanma becerisi • Türkçeyi doğru, güzel ve etkili kullanma becerisi • Girişimcilik becerisidir. 	
Alana özgü beceriler; <ul style="list-style-type: none"> • Sesini kullanma becerisi • Çalgı kullanma becerisi • Dinleme becerisi • Deşifre yapma becerisi • Topluluk yönetme becerisi • Yaratıcılık becerisi 	Alana özgü beceriler; <ul style="list-style-type: none"> • Deşifre becerisi • Eleştirel düşünme • Estetik algı • İcra ve yorumlama • Müziği iletişim dili olarak kullanma • Katılımcı müziksel çalışma (Koro vb.)

- Makamsal ve tonal ayırt edicilik
- Müzik terminolojisini doğru ve yerinde kullanma
- Sahne ve performans becerisi
- Müzik teknolojilerini kullanma

Tablo 5’de görüldüğü gibi iki programda da öncelikle müziği öğrenme, sonrasında müzik yoluyla bazı becerilerin kazandırılması amaçlanmıştır. 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında, müziğin diğer alanlara etkisi üzerine kazandırılmak istenen beceriler üzerine ayrıca durulmuştur. Alana özgü beceriler benzerlik göstermektedir. Buna karşın, 2018 ortaöğretim müzik dersi programına makamsal ve tonal ayırt edicilik ve müzik teknolojilerini kullanma konusu eklenmiştir.

Tablo 6

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programlarının Kazanımlar Boyutuna İlişkin Karşılaştırılması

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı
Programda Yer Alan Kazanımlar	Programda Yer Alan Kazanımlar
2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programında yer alan kazanımlar;	2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programında yer alan kazanımlar;
9.sınıf :34 kazanım	9.sınıf: 25 kazanım
10.sınıf:31 kazanım	10.sınıf:22 kazanım
11.sınıf:32 kazanım	11.sınıf:24 kazanım
12.sınıf:24 kazanım	12.sınıf:21 kazanım
Toplam:121 kazanım	Toplam: 92 kazanım

Tablo 6’ya bakıldığında, 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında yer alan 121 kazanımın, 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında 92’ye düştüğü tespit edilmiştir. Buna rağmen, birçok kazanımın benzer olduğu ve güncellenen programda yer aldığı görülmektedir. 2009 ortaöğretim müzik dersi programında görülen ortalama kazanım sayısı yaklaşık olarak 30 iken, 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında bu sayı 25 civarındadır. Bazı kazanımların birleştirilerek sürdürülmesi, bazılarının kaldırılması sebebiyle bu sayı farkı ortaya çıkmıştır.

Tablo 7

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı ve 2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programlarının Öğrenme-Öğretme Süreci ve Uygulama Boyutunda Karşılaştırılması

2009 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı	2018 Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı
Programın Uygulanması Aşamasında Dikkat Edilmesi Gereken Noktalar	Öğrenme-Öğretme Sürecine İlişkin Önemli Hususlar
1. Programda kazanımların öngördüğü bir içerik sınırlaması söz konusudur. Öğretmen öğrenme-öğretme sürecinde çevre özelliklerini, öğrenci grubunun ilgilerini, ihtiyaçlarını, beklentilerini, hazır bulunuşluk düzeylerini ve ön bilgilerini dikkate almalıdır.	1. Programın uygulanmasında kazanımlar ve bunlara ilişkin açıklamalar bir bütün olarak ele alınmalıdır. Kazanımların açıklamalarında sınırlamalara ve uygulamaya dönük ipuçlarına yer verilmiştir. Açıklamalardaki uygulamaya dönük ipuçlarının ve örneklerin geliştirilerek kullanılması önerilmektedir.
2. Programda yer alan öğrenme alanları içerikleri açısından birbirleriyle uyumludur. Bu nedenle bir öğrenme alanındaki kazanımla, diğer öğrenme alanındaki kazanım ilişkilendirilerek verilebilir. Örneğin, “Müziksel Algı ve Bilgilenme” öğrenme alanındaki bir kazanım “Söyleme-Çalma” ya da “Dinleme” öğrenme alanlarında etkinlik aşamasında ilişkilendirilebilir. Öğretmen, programın “Açıklamalar” sütununda yer alan bu ilişkilendirmelere dikkat etmelidir.	2. Programın uygulanması esnasında işlenecek konuların derinliği ve işlenişinde öğrencilerin müziksel anlamda bireysel ve kültürel farklılıkları dikkate alınmalıdır.
3. Programda, kazanım ifadeleri içinde yer alan “seslendirme” ifadesi “söyleme-çalma” olarak düşünülmüştür. Öğretmen öğrenci grubunun özelliklerine göre söyleme veya çalma etkinliği ile kazanımı gerçekleştirebilir. Örneğin, “Ülkemiz müzik türlerinden örnekler seslendirir.” kazanımında örnek eserler söylem ve-veya çalma yoluyla kazandırılmalıdır.	3. Müzik manevi, kültürel ve evrensel değerlerin sanat yoluyla aktarılmasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu bakımdan öğrenme sürecinde programda yer alan öğrenme alanları ve kazanımlarla ilişkilendirilen değerlere yönelik çalışma ve etkinliklere yer verilmesi önemlidir.
4. Programda öğrenme-öğretme sürecine ilişkin olarak etkinlik örneklerine yer verilmiştir. Öğretmenler programın yaklaşımına uygun olarak verilen örnek etkinliklerden yararlanarak yeni etkinlikler geliştirebilirler. Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı kazanım odaklı olduğundan kazanımları edindirmek için öğretmen kendi geliştirdiği etkinliklere de mutlaka yer vermelidir.	4. Öğrencilerin hazır bulunuşluk ve ön bilgilerini tespit etmek amacıyla “İlköğretim Müzik (1-8. Sınıflar) Dersi Öğretim Programı” incelenerek derse hazırlayıcı ve motive edici uygulamalara yer verilmelidir.
5. Öğretmen, etkinlik örneklerini uygularken açıklamalar bölümünde semboller ile belirtilmiş olan uyarı ve	5. Öğrencilerin etkinlikler çerçevesinde proje, poster ve afiş hazırlayarak, şarkı sözü yazarak, beste yaparak oluşturdukları ürünleri uygun ortamlarda, aileleri ve çevreleriyle paylaşmaları mutlaka desteklenmelidir.
	6. Öğretmen derse ilişkin konuları sevdirmeli; öğrencilerin besteci ve yorumcuların biyografilerini incelemelerini, konser etkinliklerine katılmalarını ve görev almalarını teşvik etmelidir.
	7. Ders yılı sonunda öğrencilerin öğrendiklerini sergilemek, paylaşmak ve öğrenmeyi zevkli kılmak amacıyla yıl sonu etkinlikleri (dinleti, konser vb.) düzenlenmelidir.

- ilişkilendirmelere mutlaka dikkat etmelidir.
6. Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı içinde yer alan müzik dersi öğrenme- öğretme süreci örnekleri (bk.s.35) dersin işlenişine ilgili örnekler olarak düşünülmelidir. Programın sonunda Ek 2’de yer alan etkinlik örnekleri ise öğretmene yol göstermesi amacıyla öğrenme-öğretme sürecini destekleyen etkinlik örnekleri olarak düşünülmelidir.
 7. Öğrencilerin hazır bulunuşluk ve ön bilgilerini tespit etmek amacıyla “İlköğretim Müzik (1-8. Sınıflar) Dersi Öğretim Programı” incelenerek derse hazırlayıcı ve motive edici uygulamalara (etkinliklere) yer verilmelidir.
 8. Müzik dersi için oluşturulacak yıllık plan, ilgili dersin zümre öğretmenleri tarafından öğretim yılı başında yapılacak toplantı ile müzik dersi öğretim programının içeriğinde yer alan kazanımların her birini kapsayacak şekilde yapılmalıdır.
 9. Öğretmen, programda yer alan ölçme değerlendirme tekniklerinden yararlanarak öğrencileri en iyi değerlendirebileceğini düşündüğü kazanımları belirlemelidir. Ayrıca, hangi kazanıma yönelik değerlendirme yapacağını ve hangi ölçme değerlendirme tekniğini kullanacağını da kendisi belirlemelidir. Değerlendirmenin, öğrenmenin ayrılmaz bir parçası olduğunu bilmeli ve sadece ürünü değil öğrenme sürecini de değerlendirmelidir.
 10. Öğretmen, değerlendirme yaparken geleneksel yöntemlerle alternatif değerlendirme yöntemlerini birlikte kullanmalıdır. Bu değerlendirme yöntemleri ve araçları; gözlem, performans görevleri, görüşmeler, öz değerlendirme ölçekleri, öğrenci ürün dosyaları (portfolyo), projeler ile çoktan seçmeli, eşleştirmeli, boşluk doldurmalı, açık uçlu sorulardan oluşan testlerdir. Öğretmen, geleneksel değerlendirme yöntem ve araçlarını kullandığında öğrencilerde iraksal düşünmeye yol açan özellikte sorular sormalıdır.
 11. Öğretmen, öğrencilerin yapacağı sunumlarda tam öğrenmenin gerçekleştirilmesi için sunum sonunda mutlaka konuyla ilgili eksik kalabilecek yerleri açıklamalıdır.
 12. Ders içi ilişkilendirmeler yapılırken ilgili öğrenme alanları arasındaki ilişkilendirmelerde uygulamalı etkinliklere öncelik verilerek bilgi aşamasına en son ulaşılmalıdır.
 13. Her öğrenci müzik dersi ile ilgili bir dönem boyunca en az bir performans görevi hazırlamalıdır.
 14. Öğrencilerin etkinlikler çerçevesinde fotoğraf çekerek, proje, poster ve afiş hazırlayarak, şarkı sözü yazarak, çalgı yaparak, beste yaparak oluşturdukları ürünleri uygun ortamlarda, aileleri ve çevreleriyle paylaşmaları mutlaka desteklenmelidir.
 15. Öğretmen fotoğraf, poster, resim, film, ses ve görüntü cihazları vb. araç ve gereçler ile bilişim teknolojilerini (İnternet gibi) imkânları ölçüsünde dersin bir parçası yapmalı ve öğrencileri eğitim-öğretim sürecinde bu kaynaklardan faydalanmaları yönünde motive etmelidir.
 16. Öğretmen, öğrencilere millî, ahlaki, insani, manevi, kültürel değerler bakımından besleyici; demokratik, laik ve sosyal bir hukuk devleti olan Türkiye Cumhuriyeti’ne karşı görev ve sorumluluklarını yerine getirmede yol gösterici olmalıdır.
 17. Öğretmen derse ilişkin konuları sevdirmeli; öğrencilerin besteci ve yorumcuların biyografilerini incelemelerini, konser etkinliklerine katılmalarını ve görev almalarını teşvik etmelidir.
 18. Ders yılı sonunda öğrencilerin öğrendiklerini sergilemek, paylaşmak ve öğrenmeyi zevkli kılmak amacıyla yıl sonu etkinlikleri düzenlenmelidir.
8. Öğretmenler, sadece ders kitaplarına bağlı kalmamalıdır. Sınıf düzeyi, öğrencilerin ilgi, hazırbulunuşluk düzeyleri, öğrenme stilleri gibi unsurları göz önünde bulundurarak kazanımlarla tutarlı olacak şekilde öğretim materyalleri (müzik notaları, müzik yazılımları, bilişim teknolojisi araçları, görsel ve işitsel materyaller, dinleti, sunum, etkinlik, çalışma kâğıtları, proje vb.) yapılandırılmalı ve kullanılmalıdır. Öğretim materyalleri hazırlanırken zümre öğretmenleri ve diğer disiplinlerin öğretmenleriyle iş birliği yapılmalıdır. Ayrıca EBA gibi kaynaklar takip edilerek alana ilişkin materyaller ve önerilen müzik yazılımları eğitim öğretim sürecine dâhil edilmelidir.
 9. Öğrencilerden her sınıf düzeyinde türkü, şarkı vb. söyleme etkinliklerinden dengeli olarak sekiz eser seslendirmeleri sağlanmalıdır. Ayrıca EBA gibi kaynaklar takip edilerek ilgili müzik dağarcığı eğitim öğretim sürecine dâhil edilmelidir.
 10. Nörobilim ve müzik psikolojisi bilim dallarında yapılan güncel çalışmalar çalgı eğitiminin beyin farklı işlev gören bölgelerini geliştirdiğini ortaya çıkarmıştır. Çalgı eğitimi ile ilgili kurs, egzersiz vb. çalışmalara yönelik düzenlemeler müzik dersi zümre toplantılarında alınan kararlar ile belirlenmelidir. Dolayısıyla ders kitaplarında çalgı eğitimi ile ilgili içerik beklenmemekle birlikte çalgı eğitimi her sınıf düzeyinde öğrencilerin talep ve yetenekleri doğrultusunda dikkate alınmalı ve öğrencilere bu yönde uygun rehberlik yapılmalıdır.
 11. Sıralı kazanımlardan anlaşılması gereken kazanımların takip eden haftalarda işlenmesi zorunluluğu değil, sadece etkili müzik eğitimi için kendi içlerinde belirtilen öncelik sıralık sırasına uyulmasına dikkate edilerek işlenmesidir. Ayrıca kazanımlar, başka ders işleniş süreçlerinde farklı kazanımlarla ders ilişkilendirme yapılarak tekrar verilebilir.
 12. Öğrenme alanları içerikleri bakımından birbirleriyle tamamen kenetli olup sadece gerekli hallerde ayrılabilirler. Konuların işlenişinde birbiri ile ilişkili olan farklı öğrenme alanları ve kazanımları öğrencilerin gelişim düzeyleri ve bireysel farklılıkları göz önünde bulundurularak bir arada işlenmelidir. Dolayısıyla bir konu işlenişinde aynı sınıf seviyesindeki tüm öğrenme alanlarından kazanımlar bir arada kullanılabilir. Kazanımlar yeri geldikçe farklı kazanımlarla ilişkilendirme yapılarak tekrar verilebilir. Ayrıca aynı sınıf seviyesindeki diğer derslerle de uygun kazanımlarda disiplinler arası ilişkilendirmeler yapılmalıdır.

Tablo 7’de her iki programın uygulanma süreçlerine ilişkin önemli hususlar vurgulanmaktadır. Her iki programda da, kazanımların birbiri ile örtüşük olduğu, bu sebeple uygulamada dikkat edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Ayrıca, her iki programda da öğretmenin rolüne yönelik bazı hususlar görülmektedir. Her iki programda da öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeyine dikkat edilmesi gerekliliği vurgulanmıştır. Her iki programda da, öğrencinin ders içi ve ders içi etkinliğe yönlendirilmesi önerilmektedir. Her iki programda da öğrencinin durumu ile ilgili öğretmenin rolü üzerinde özellikle durulmuş, öğrencinin durumuna göre eğitim sistemini belirleme işinin öğretmene bırakılması önerilmiştir.

4. Sonuç

Türk eğitim sisteminde, yapılandırmacı yaklaşımın benimsenmesinden sonra, programın ön plana çıkmasından ziyade öğretmenin etkinliğinin artması hedeflenerek programlar hazırlanmıştır. Bu araştırmanın ele aldığı programların ikisinde de yapılandırmacı yaklaşım benimsenmiş, öğretmenin etkinliğinin artırılması sonucu programın da etkinliğinin artacağı öngörülmüştür.

Araştırmanın sonucunda, iki program arasında ortaya çıkan bazı farklılıklar gözlemlenmiş, bununla birlikte 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programının 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programına bir harita oluşturduğu ve yeni uygulamaya konulan 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim eski program ile benzerliklerinin olduğu da gözlemlenmiştir. Ayrıca bazı alanlarda değişikliklere gidilmiş, bazı alanlar kısaltılmıştır.

Araştırma sonucunda ortaya çıkan başlıca farklar şu şekilde gözlemlenmiştir; 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında bulunan bazı kazanımlar, 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında yer almamıştır. Özel ihtisas komisyonu, 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında yer alırken, 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında yer almamaktadır.

Bunun dışında, genel anlamda, özellikle öğrenme alanları, her iki programın içerisinde önemli yere sahip olmuş, programlar bu kapsamda inşa edilmiştir. Ayrıca öğrenme alanları, iki programda da örtüşük ve birbirleriyle etkileşim içindedir. Bununla beraber, öğrenme alanlarında çalma konusunda bakış açısının değiştiği gözlemlenmiştir. 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında bulunan “söyleme-çalma ve dinleme” öğrenme alanları, 2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında “çalma” öğrenme alanı çıkartılarak “söyleme-dinleme” öğrenme alanı olarak yer verilmiştir. 2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programında, çalgı eğitimi, programla ilgili dikkat edilecek hususlar başlığı altında, zümre toplantılarında karar verilmek üzere öğretmenin kendisine bırakılmıştır. Bunun sebebinin, özellikle önceki dönemlerde okul çalgısı olarak kullanılan blok flütün etkin bir müzik eğitim aracı olmamasının düşünülmesinden kaynaklandığı öngörülmektedir. Bunun bir sonucu olarak, müzik eğitiminde kullanılmak üzere, hem geleneksel hem de yeni okul çalgılarının araştırılması ve değerlendirilmesi ayrıca önerilmektedir.

Türkiye, hem tarih, hem de sosyo-kültürel açıdan zengin bir ülkedir. Müzik eğitimi alanında atılacak her adımın, Türk kültürünü yüceltmesi, milli duyguları üstün tutması, hem gelenekselliğe yer verirken, hem de çağdaşıktan ödün vermemesi gerekmektedir. Bu bağlamda iki programın da benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Müziğin birleştirici unsur olmasından yararlanılarak yapılan eğitim planlamaları, ülkenin birlik ve beraberliği için önem taşımaktadır. Birlik ve beraberliğe duyulan ihtiyaç hiçbir zaman azımsanmamalıdır. Zira bu açıdan Türkiye, her zaman birlik ve beraberliğe önem vermiştir ve vermeye devam edecektir. Başarının anahtarı birleştirici olmaktadır.

Kaynakça

- Albuz, A. (2004). Eğitim/müzik eğitiminde program değerlendirme yaklaşımına genel bir bakış. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17 (1), 13-18. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/153229>
- Bilen, S. (1995). *İşbirlikli öğrenmenin müzik öğretimi ve güdüsel süreçler üzerindeki etkileri* (Doktora Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 41285).
- Brooks, J. G., & Brooks, M. G. (1999). The Constructivist Classroom. *Educational Leadership November 1999*, 57, 18-24. Erişim Adresi: <http://www.ascd.org/publications/educational-leadership/nov99/vol57/num03/The-Courage-to-Be-Constructivist.aspx>
- Demirel, Ö. (2007). *Eğitimde program geliştirme*. Ankara: Pegem Yayıncılık.

- Erden, M. (1995). *Eğitimde program değerlendirme*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Erden, M. (1998). *Öğretmenlik mesleğine giriş*. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Ertürk, S. (1979). *Eğitimde program geliştirme*. Ankara: Yelkentepe Yayınları.
- MEB. (2009). *2009 ortaöğretim müzik dersi öğretim programı*. Ankara: MEB Yayınları.
- MEB. (2018). *2018 ortaöğretim müzik dersi öğretim programı 9-12. Sınıflar*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Sönmez, V. (2005). *Program geliştirmede öğretmen elkitabı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sönmez, V. (2010). *Öğretim ilke ve yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi
- Varış, F. (1994). *Eğitimde program geliştirme teori ve teknikler*. Ankara: Alkım Yayınları.
- Yıldırım, A., & Akar, H. (1999). *Nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, Ş., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Müzik Derslerinde Eşlik Kullanımının Müzik Öğretmenleri Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi*

The Evaluation of Using Accompaniment in Music Courses through Music Teachers' Opinion

Barış Kardeş

Öğr. Gör. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, bariskardes@balikesir.edu.tr

Şirin Akbulut Demirci

Doç., Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, akbulut.sirin@gmail.com

* Bu çalışma, Barış Kardeş'e ait, "Müzik Eğitiminde Kullanılan Şarkıların Eşliklenmesine Yönelik Materyal Geliştirme ve Kullanılabilirliği" isimli doktora tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

Öz

Bu araştırmada, altıncı sınıf müzik dersinde, müzik öğretmenleri tarafından ders kitabında yer alan şarkıların yanı sıra belirli gün ve haftalarda kullanılan şarkılara eşlik yapabilmek için lisans eğitimleri sürecinde alınan eğitimin yeterliği, hazır eşlikli şarkıların çalınabilmesi, farklı modeller ile eşlik yapabilmek ve doğaçlayabilme durumlarının öğretmen görüşleri doğrultusunda belirlenmesi amaçlanmıştır.

Tarama modeli kullanılarak yapılan araştırma, Denizli Merkez ilçelerde, altıncı sınıf müzik derslerine giren müzik öğretmenlerini ve 2015-2016 Eğitim-Öğretim Yılı Bahar dönemi müfredatını kapsamaktadır.

Verilerin analizinde frekans dağılımı ve yüzdeler gibi betimsel istatistiklerden yararlanılmıştır. Araştırmada elde edilen veriler, SPSS 20.0 istatistik paket programı ile çözümlenmiştir.

Araştırmada müzik öğretmenlerinin, lisans eğitimi sürecinde aldıkları eşlik çalma eğitiminin yeterli olmadığı, eşlik çalma becerisinin öğretmenlik yaşantısında beklenen düzeyde kullanılmadığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, Eşlik eğitimi, Eşlik

Abstract

The purposes of this research is to determine songs used by music teachers for special weeks and days based on course books in the sixth grade music course.

A survey model was used for determining the current situations of the research subjects. The research was carried out with the music teachers and the students who participated in the sixth grade music courses in Denizli Central Regions. In addition, it covers the curriculum of the Spring Semester of 2015-2016 education year.

In the analysis of the data, descriptive statistics such as frequency distribution and percentage were used firstly. The findings obtained were analyzed through using SPSS 20.0 (Statistical Package for the Social Sciences).

As a result of the research, it was concluded that the music teacher's accompaniment education during the undergraduate education was not enough, the accompaniment skill could not be used in the expected level in the teaching life.

Keywords: Music education, Accompaniment education, Accompanying

1. Giriş

Müzik genel olarak, seslerin belli bir düzen içerisinde, estetik olarak bir araya getirilmesiyle oluşan sanat dalıdır. Uçan'a (1994) göre müzik, "Duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri veya başka gereçlerin de katkısıyla belli durum, olgu ve olayları düzenlenmiş uyumlu seslerle, estetik bir yapıda anlatan bir bütündür" (s. 12).

Hayatın içinde kendi varlığını güçlü bir şekilde hissettiren müzik, çeşitli tür ve yapılarıyla her zaman yaşantının bir parçası olmuştur. İnsanlık tarihiyle yaşıt olan müzik, kimi zaman ritimlerle, kimi zaman insan sesleriyle, kimi zaman ise icat edilen basit veya karmaşık yapıları çalgılarla, insan hayatında daima var olmuştur. Müzik bireyin hissettiği duyguya eşlik eden ya da o an işittiği melodiye göre duygu değişiklikleri oluşturan ve hakkında sayısız tanıma sahip olan özel bir yapı/sanattır (Parasız, 2018, s. 253).

Müzik, her zaman insanoğlunun hayatında çeşitli şekillerde yer almıştır. İnsanlar, sevinç ve üzüntülerini müzik yoluyla anlatmışlar, savaş ve barış durumunda da iletişimlerini müzik ile sağlamışlardır. Doğadaki sesleri taklit etmeye çalışmışlar ve buna bağlı olarak kendi ilkel çalgılarını yapmışlardır (Kardeş, 2013, s. 8).

Bozkaya (2001) müzik eğitimi, "Türk eğitim sistemi içinde sanat eğitiminin bir alt boyutu olup bir amaca yönelik olarak estetik temele dayalı müziksel davranış geliştirme ve müziksel kimlik oluşturma süreci" şeklinde tanımlamaktadır (s. 14).

Türkiye'de müzik öğretmenleri eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dalları aracılığı ile yetiştirilmektedir. Müzik öğretmenleri adayları bu fakülteden meslek yaşantısında kullanacağı, kuramsal bilgiler, genel kültür ve pedagojik formasyon derslerini alarak mezun olmaktadır. Aynı zamanda bu eğitim sürecinde öğretmen adaylarına mevcut program dâhilinde sekiz yarıyıl boyunca zorunlu piyano eğitimi verilmektedir (YÖK, 2006). Piyanonun yerini tam olarak tutmasa da derslerde kullanılacak olan elektronik org, çoksesli, evrensel bir çalgı olmasından dolayı oldukça önemlidir. Mark (1996), elektronik orgun, piyanodan daha küçük, daha az maliyetli ve daha kullanılabilir olduğunu belirtmektedir (s. 140) Müzik öğretmenleri bu çalgıları etkili ve olumlu biçimde kullanmalıdırlar. Müzik öğretmenleri klavyeli çalgı grubuna giren bu çalgılar ile solo şarkılar çalabilir, hatta bu şarkılara tek el veya iki el ile eşlikler yaparak daha etkin biçimde kullanmalıdırlar. Ayrıca iyi bir müzik öğretmeninden, aldığı eğitim doğrultusunda bir şarkıyı armonik açıdan analiz edebilmesi, eşlik yazabilmesi, yazdığı eşliği çalabilmesi ya da doğaçlama eşlik yapabilmesi beklenmektedir. Tüm bu beceriler, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda, farklı derslerle eğitimci adayına kazandırılmaya çalışılmaktadır.

Müzik eğitimi için eşlik oldukça önemli bir unsurdur. Çalgılara eşlik etme dışında, şarkı öğretiminde de yararlı olduğu bilinen eşlik, bir müzik öğretmeni tarafından etkili bir biçimde kullanılmalıdır Eşlik

yapabilme becerisi eğitim sürecinde öğretmen adaylarına piyanonun yanı sıra farklı dersler ile kazandırılmaktadır. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki dersler incelendiğinde doğrudan ya da dolaylı olarak piyano, armoni-kontrpuan-eşlik, elektronik org eğitimi ve eşlik çalma derslerinin eşlik yapabilme becerisine katkısı olan dersler olduğu görülmektedir (YÖK, 2006).

Eşlik kavramı müzik için oldukça önemli bir kavramdır. Müzik öğretmenleri için büyük önem arz eden eşlik, geçmişten günümüze dek, gerek kendi adı ile gerek ise eşlik ile ilişkili olabilecek diğer dersler içinde kendine yer bulmuştur. Bilgin'e (1998) göre eşlik, bir kompozisyonun ana melodisine ya da ses partisine dayanak oluşturması ya da onu ön plana çıkarması amaçlanan yardımcı parti ya da partiler olarak tanımlanmaktadır (s. 29).

Ortaokul müzik derslerinde, eşlik kullanılmasının öğrenciler üzerinde olumlu yönde etkileri olduğu ve öğrenciler ile öğretmenlerin motivasyonlarını arttırdığı yapılan çalışmalar ile ortaya konulmuştur. Özen (1998), yapmış olduğu çalışmada piyano ile eşlik yapılmasının öğrencilerin müzik dinleme zevki ve alışkanlığı ile müziksel beğeni kazandırması ve geliştirmesi açısından önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmiştir. Demirtaş (2011), yedinci sınıf düzeyinde eşlikli müzik dersi yapılmasının, derse olan ilgiyi artırdığını, piyano eşliğinin öğrenciler üzerinde olumlu bir etkiye sahip olduğunu ve deney-kontrol grupları arasında anlamlı farklar oluşturduğunu tespit etmiştir.

Bu araştırmada, altıncı sınıf müzik dersinde, müzik öğretmenleri tarafından ders kitabında yer alan şarkıların yanı sıra belirli gün ve haftalarda kullanılan şarkılara eşlik yapabilmek için lisans eğitimleri sürecinde alınan eğitimin yeterliği, hazır eşlikli şarkıların çalınabilmesi, farklı modeller ile eşlik yapabilme ve doğaçlayabilme durumlarının öğretmen görüşleri doğrultusunda belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi “müzik öğretmenlerinin derslerde eşlik kullanılmasına ilişkin görüşleri nelerdir? şeklinde oluşturulmuştur.

2. Yöntem

Araştırmanın konusu ile ilgili mevcut durumların tespit edilmesine yönelik tarama modeli kullanılmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez” (Karasar, 2011, s. 77).

Sönmez & Alacapınar (2014) tarama modelini, “yaşayanların, hali hazırda var olanların, yaşananların ne olduğunun betimlenip açıklanarak ortaya konulması olarak ele alınabilir” şeklinde tanımlamışlardır. Tarama yönteminde gözlenen iş ya da olaya müdahale edilmez ve kontrol altına alınmaya çalışılmaz. Kendi koşulları içinde değerlendirilir.

Araştırmanın çalışma grubunu, Denizli ili ve Denizli iline bağlı ilçe ve köy okullarında görev yapan ve Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı devlet okullarında görev yapan, altıncı sınıf müzik eğitimi dersini yürüten müzik öğretmenleri oluşturmaktadır. Araştırmada müzik dersleri ile belirli gün ve haftalarda en çok kullanılan şarkıları belirlemek ve eşlik eğitimi ile ilgili görüşlerini almak üzere 77 müzik öğretmenin görüşlerine başvurulmuştur.

Araştırma için gerekli olan ön bilgilerin edinilmesi amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanan müzik öğretmenlerinin görüşlerine yönelik anket kullanılmıştır. Anket, eşlik eğitimi ile ilgili görüşleri ve dersler ile belirli gün ve haftalardan kullanılan şarkıların belirlenmesine yönelik hazırlanmış ve 77 kişi tarafından yapılmıştır.

Dersler ile belirli gün ve haftalarda en çok kullanılan şarkılar, araştırmacı tarafından hazırlanan müzik öğretmenlerinin görüşlerine yönelik anket ile belirlenmiştir. Milli Eğitim Bakanlığı altıncı sınıf

müfredatı bahar yarıyılında yer alan şarkılar ile bahar döneminde yapılması planlanan belirli gün ve haftalarda hangi şarkıların kullanıldığı ankette yer alan kısımda işaretlemiş ve var ise önerileri yazmaları istenmiştir.

Araştırmacı tarafından hazırlanan, müzik öğretmenlerinin eşlik eğitimi ilgili görüşleri ve dersler ile belirli gün ve haftalarda en çok kullanılan şarkıların tespitine yönelik hazırlanan müzik öğretmenlerinin görüşlerini betimlemek üzere frekans dağılımı ve yüzdeler gibi betimsel istatistiklerden yararlanılmıştır. “Betimsel istatistikler, araştırmacının çok sayıdaki veriyi ve bilgiyi daha az sayıda göstergeye indirgemesine, özetlemesine ve onları anlamlı hale getirmesine yardımcı olur” (Sezgin, 2015, s. 59).

3. Bulgular ve Yorum

Araştırmanın problemine yanıt almak amacıyla çalışma grubunda yer alan değişkenlerin frekans dağılımları ve yüzdeler hesaplanmıştır.

Tablo 1

Müzik öğretmenlerinin şarkı öğretiminde eşlik kullanımı

	<i>f</i>	%
Evet	22	28,6
Hayır	55	71,4
Toplam	77	100

Tablo 1’de müzik öğretmenlerinin şarkı öğretiminde eşlik kullanma durumları incelenmiş, öğretmenlerden 22’sinin (%28,6) derslerde eşlik kullandığı, 55’inin (%71,4) ise eşlik kullanmadığı görülmüştür. Elde edilen verilere göre araştırma için görüş bildiren müzik öğretmenlerinin dersler ile belirli gün ve haftalarda şarkı öğretiminde eşlik kullanmayı fazla tercih etmedikleri söylenebilir.

Tablo 2

Müzik öğretmenlerinin “herhangi bir okul şarkısına eşlik yapabilirim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	1	1,3
Katılıyorum	17	22,0
Kısmen Katılıyorum	22	28,6
Katılmıyorum	23	29,9
Hiç Katılmıyorum	14	18,2
Toplam	77	100

Tablo 2’de müzik öğretmenlerinin herhangi bir okul şarkısına eşlik yapabilirim maddesine ilişkin olarak elde edilen veriler incelenmiş, öğretmenlerin 1’inin (%1,3) tamamen katılıyorum, 17’sinin (%22,0) katılıyorum, 22’sinin (%28,6) kısmen katılıyorum, 23’nün (%29,9) katılmıyorum, 14’ünün (%18,2) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Bu sonuca göre müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun kendilerinin herhangi bir şarkıya eşlik edemeyeceğini düşündüğü söylenebilir.

Tablo 3

Müzik öğretmenlerinin “herhangi bir okul şarkısına doğaçlama eşlik yapabilirim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	2	2,6
Katılıyorum	22	28,6
Kısmen Katılıyorum	25	32,5
Katılmıyorum	16	20,7
Hiç Katılmıyorum	12	15,6
Toplam	77	100

Tablo 3'te müzik öğretmenlerinin herhangi bir okul şarkısına doğaçlama eşlik yapabilirim maddesine ilişkin olarak elde edilen veriler incelenmiş, öğretmenlerin 2'sinin (%2,6) tamamen katılıyorum, 22'sinin (%28,6) katılıyorum, 25'inin (%32,5) kısmen katılıyorum, 16'sının (%20,7) katılmıyorum, 12'sinin (%15,6) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Elde edilen verilere göre müzik öğretmenlerinin herhangi bir okul şarkısına doğaçlama eşlik yapabilmeye ilişkin olarak müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun kendilerini doğaçlama eşlik yapabilmek için yeterli düzeyde görmedikleri söylenebilir.

Tablo 4

Müzik öğretmenlerinin “eşliği yazılmış olan şarkıları (örn. İzmir Marşı ya da Biz Atatürk Gençleriyiz vb. marşların orijinal eşlikleri) klavyeli çalgılarla zorlanmadan çalabilirim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	9	11,7
Katılıyorum	14	18,2
Kısmen Katılıyorum	23	29,8
Katılmıyorum	30	39,0
Hiç Katılmıyorum	1	1,3
Toplam	77	100

Tablo 4'te müzik öğretmenlerinin orijinalde eşliği yazılmış olan şarkıların eşliklerini zorlanmadan çalabilirim maddesine ilişkin olarak elde edilen veriler incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 9'unun (%11,7) tamamen katılıyorum, 14'ünün (%18,2) katılıyorum, 23'ünün (%29,8) kısmen katılıyorum, 30'unun (%39,0) katılmıyorum, 1'inin (%1,3) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Elde edilen verilere göre müzik öğretmenlerinin orijinalde eşliği yazılmış olan şarkıları çalma becerisine ilişkin olarak büyük çoğunluğunun kendilerini yetersiz gördükleri ve bu eşlikleri çalamayacaklarını düşündükleri söylenebilir.

Tablo 5

Müzik öğretmenlerinin “lisans eğitimim sırasında okul şarkılarının eşliğini çalabilmek için yeterli eğitimi aldım” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	10	13,0
Katılıyorum	14	18,2
Kısmen Katılıyorum	20	26,0
Katılmıyorum	25	32,5
Hiç Katılmıyorum	8	10,3
Toplam	77	100

Tablo 5'te müzik öğretmenlerinin lisans eğitiminde eşlik eğitimi ile ilgili yeterli düzeyde eğitim alıp almadıklarını tespit etmeye ilişkin maddenin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 10'unun (%13,0) tamamen katılıyorum, 14'ünün (%18,2) katılıyorum, 20'sinin (%26,0) kısmen katılıyorum, 25'inin (%32,5) katılmıyorum, 8'inin (%10,3) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Bu verilere göre müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun lisans eğitimi sürecinde okul şarkılarının eşliğini çalabilmek için yeterli düzeyde eğitim almadıkları şeklinde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Tablo 6

Müzik öğretmenlerinin “lisans eğitimim sırasında aldığım eğitim ile okul şarkılarının eşliğini farklı eşlik modelleriyle yapabilirim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	9	11,7
Katılıyorum	7	9,0
Kısmen Katılıyorum	29	37,7
Katılmıyorum	30	39,0
Hiç Katılmıyorum	2	2,6
Toplam	77	100

Tablo 6’da müzik öğretmenlerinin lisans eğitimi süresince farklı eşlik modellerini öğrenmeye yönelik eğitim alıp almadıklarını tespit etmeye ilişkin maddenin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 9’unun (%11,7) tamamen katılıyorum, 7’sinin (%9,0) katılıyorum, 29’unun (%37,7) kısmen katılıyorum, 30’unun (%39,0) katılmıyorum, 2’sinin (%2,6) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Bu verilere göre müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun lisans eğitimi sürecinde farklı eşlik modellerini öğrenmeye yönelik yeterli düzeyde eğitim almadıkları söylenebilir.

Tablo 7

Müzik öğretmenlerinin “lisans eğitimim sırasında aldığım armoni eğitimi ile okul şarkılarına kolaylıkla eşlik yapabilirim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	0	0
Katılıyorum	17	22,0
Kısmen Katılıyorum	28	36,4
Katılmıyorum	24	31,2
Hiç Katılmıyorum	8	10,4
Toplam	77	100

Tablo 7’de müzik öğretmenlerinin lisans eğitimi süresince aldıkları armoni eğitimi ile okul şarkılarına kolayca eşlik yapabilme becerisine ilişkin maddenin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 17’sinin (%22,0) katılıyorum, 28’inin (%36,4) kısmen katılıyorum, 24’ünün (%31,2) katılmıyorum, 8’inin (%10,4) hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Bu verilere göre müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun aldıkları armoni eğitiminin eşlik yapabilmek için yeterli düzeyde olmadığı söylenebilir.

Tablo 8

Müzik öğretmenlerinin “lisans eğitimim sırasında aldığım eğitim ile makamsal şarkılara da kolaylıkla eşlik yapabilirim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	9	11,7
Katılıyorum	8	10,4
Kısmen Katılıyorum	23	29,9
Katılmıyorum	27	35,0
Hiç Katılmıyorum	10	13,0
Toplam	77	100

Tablo 8’de müzik öğretmenlerinin lisans eğitimi süresince aldıkları eğitim ile makamsal şarkılara kolaylıkla eşlik yapabilme becerisine ilişkin maddenin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 9’unun (%11,7) tamamen katılıyorum, 8’inin (%10,4) katılıyorum, 23’ünün (%29,9) kısmen katılıyorum, 27’sinin (%35,0) katılmıyorum, 10’unun (%13,0) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Bu verilere göre müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun makamsal şarkıların eşliğine yönelik eğitimin yeterli düzeyde olmadığı görüşünde oldukları söylenebilir.

Tablo 9

Müzik öğretmenlerinin “sınıfta ders yaparken okul şarkılarına eşlik yapmayı gereksiz buluyorum” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	3	3,9
Katılıyorum	1	1,3
Kısmen Katılıyorum	1	1,3
Katılmıyorum	20	26,0
Hiç Katılmıyorum	52	67,5
Toplam	77	100

Tablo 9’da müzik öğretmenlerinin sınıfta ders yaparken eşlik yapmayı gereksiz buluyorum maddesine ilişkin veriler incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 3’ünün (%3,9) tamamen katılıyorum, 1’inin (%1,3) katılıyorum, 1’inin (%1,3) kısmen katılıyorum, 20’sinin (%26,0) katılmıyorum, 52’sinin (%67,5) ise

hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Bu verilere göre müzik öğretmenlerinin tamamına yakınının derslerde eşlik yapmayı gerekli gördükleri söylenebilir.

Tablo 10

Müzik öğretmenlerinin “keşke lisans eğitimim sırasında eşlik yapabilmeye ilgili olarak kendimi daha çok geliştireydim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	42	54,5
Katılıyorum	16	20,8
Kısmen Katılıyorum	12	15,6
Katılmıyorum	6	7,8
Hiç Katılmıyorum	1	1,3
Toplam	77	100

Tablo 10’da müzik öğretmenlerinin lisans eğitimi sürecinde eşlik yapabilme ile ilgili kendimi daha çok geliştireydim maddesine ilişkin veriler incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 42’sinin (%54,5) tamamen katılıyorum, 16’sının (%20,8) katılıyorum, 12’sinin (%15,6) kısmen katılıyorum, 6’sının (%7,8) katılmıyorum, 1’inin (%1,3) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Bu verilere göre müzik öğretmenlerinin lisans eğitiminde eşlik yapabilmeye çok önem vermedikleri ancak meslek yaşantılarında bu eksikliği hissettikleri söylenebilir.

Tablo 11

Müzik öğretmenlerinin “lisans eğitimim sırasında eğitimcilerim eşlik yapmanın önemine yönelik beni ikna ettiler” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	14	18,2
Katılıyorum	10	13,0
Kısmen Katılıyorum	17	22,0
Katılmıyorum	28	36,4
Hiç Katılmıyorum	8	10,4
Toplam	77	100

Tablo 11’de lisans eğitimi sürecinde eğitimcilerim eşlik yapabilmenin önemi konusunda beni ikna ettiler maddesine ilişkin veriler incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 14’ünün (%18,2) tamamen katılıyorum, 10’unun (%13,0) katılıyorum, 17’sinin (%22,0) kısmen katılıyorum, 28’inin (%36,4) katılmıyorum, 8’inin (%10,4) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Bu verilere göre müzik öğretmenleri lisans eğitimi sürecinde, eğitimcilerin eşlik yapmanın önemini yeterli düzeyde vurgulamadıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 12

Müzik öğretmenlerinin “ilk defa gördüğüm bir okul şarkısına hemen eşlik yapabilirim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	%
Tamamen Katılıyorum	1	1,3
Katılıyorum	15	19,4
Kısmen Katılıyorum	28	36,4
Katılmıyorum	19	24,7
Hiç Katılmıyorum	14	18,2
Toplam	77	100

Tablo 12’de müzik öğretmenlerinin ilk defa gördükleri bir okul şarkısına hemen eşlik yapabilirim maddesine ilişkin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 1’inin (%1,3) tamamen katılıyorum, 15’inin (%19,4) katılıyorum, 28’inin (%36,4) kısmen katılıyorum, 19’unun (%24,7) katılmıyorum, 14’ünün (%18,2) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Elde edilen verilere göre müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun ilk defa gördükleri bir okul şarkısına eşlik yapabilmeye ilişkin kendilerini yeterli düzeyde görmedikleri söylenebilir.

Tablo 13

Müzik öğretmenlerinin “derslerde ya da belirli gün ve haftalara ilişkin etkinliklerde kullanmak üzere eşlik bulabilirim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	<i>%</i>
Tamamen Katılıyorum	10	13,0
Katılıyorum	16	20,8
Kısmen Katılıyorum	19	24,7
Katılmıyorum	29	37,6
Hiç Katılmıyorum	3	3,9
Toplam	77	100

Tablo 13’te müzik öğretmenlerinin dersler ile belirli gün ve haftalara ilişkin etkinliklerde kullanmak üzere eşlik bulabilirim maddesine ilişkin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 10’unun (%13,0) tamamen katılıyorum, 16’sının (%20,8) katılıyorum, 19’unun (%24,7) kısmen katılıyorum, 29’unun (%37,6) katılmıyorum, 3’ünün (%3,9) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Elde edilen verilere göre müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun dersler ile belirli gün ve haftalarda kullanılmak üzere yeterince eşlik bulamadıkları söylenebilir.

Tablo 14

Müzik öğretmenlerinin “bence eşlik yapabilmek için yararlanabileceğimiz yeterli sayıda kaynak var” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	<i>%</i>
Tamamen Katılıyorum	3	3,9
Katılıyorum	3	3,9
Kısmen Katılıyorum	18	23,4
Katılmıyorum	37	48,0
Hiç Katılmıyorum	16	20,8
Toplam	77	100

Tablo 14’te müzik öğretmenlerinin eşlik yapabilmek için yeterli sayıda kaynak var maddesine ilişkin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 3’ünün (%3,9) tamamen katılıyorum, 3’ünün (%3,9) katılıyorum, 18’inin (%23,4) kısmen katılıyorum, 37’sinin (%48,0) katılmıyorum, 16’sının (%20,8) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Elde edilen verilere göre müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun eşlik yapabilmek için yararlanabilecekleri yeterince kaynağa ulaşamadıkları söylenebilir.

Tablo 15

Müzik öğretmenlerinin “eşlik yapabilmek için okul imkânlarının yeterli olduğunu düşünüyorum” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	<i>%</i>
Tamamen Katılıyorum	4	5,2
Katılıyorum	16	20,8
Kısmen Katılıyorum	11	14,3
Katılmıyorum	20	26,0
Hiç Katılmıyorum	26	33,7
Toplam	77	100

Tablo 15’te müzik öğretmenlerinin görev yaptıkları okuldaki imkânların yeterli olup olmadığını saptamaya yönelik maddeye ilişkin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 4’ünün (%5,2) tamamen katılıyorum, 16’sının (%20,8) katılıyorum, 11’inin (%14,3) kısmen katılıyorum, 20’sinin (%26,0) katılmıyorum, 26’sının (%33,7) ise hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Elde edilen verilere göre müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun okul imkânlarını istenen düzeyde bulmadıkları söylenebilir.

Tablo 16

Müzik öğretmenlerinin “derslerde eşlik yapmanın derse katılımı arttırdığını düşünmekteyim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	<i>%</i>
Tamamen Katılıyorum	52	67,5
Katılıyorum	19	24,7
Kısmen Katılıyorum	6	7,8
Katılmıyorum	0	0
Hiç Katılmıyorum	0	0
Toplam	77	100

Tablo 16’da müzik öğretmenlerinin derslerde eşlik yapmanın derse katılımını arttırdığını düşünmekteyim maddesine ilişkin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 52’sinin (%67,5) tamamen katılıyorum, 19’unun (%24,7) katılıyorum, 6’sının (%7,8) kısmen katılıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Elde edilen verilere göre müzik öğretmenleri derslerde eşlik yapmanın, derse katılımı arttırdığını belirtmektedir.

Tablo 17

Müzik öğretmenlerinin “derslerde eşlik yapmanın, öğrencilerin şarkıları doğru ritim ile söylemelerine/çalmalarına büyük katkısı olduğunu düşünmekteyim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	<i>%</i>
Tamamen Katılıyorum	61	79,2
Katılıyorum	14	18,2
Kısmen Katılıyorum	2	2,6
Katılmıyorum	0	0
Hiç Katılmıyorum	0	0
Toplam	77	100

Tablo 17’de müzik öğretmenlerinin derslerde eşlik yapmanın öğrencilerin şarkıları doğru ritim ile söylemelerine/çalmalarına büyük katkısı olduğunu düşünmekteyim maddesine ilişkin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 61’inin (%79,2) tamamen katılıyorum, 14’ünün (%18,2) katılıyorum, 2’sinin (%2,6) kısmen katılıyorum şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Elde edilen verilere göre müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğu, derslerde eşlik yapmanın doğru ritim ile söylemelerine/çalmalarına önemli katkı sağladığını belirtmişlerdir.

Tablo 18

Müzik öğretmenlerinin “derslerde eşlik yapmanın, öğrencilerin şarkıları tonda kalarak söylemelerine büyük katkısı olduğunu düşünmekteyim” maddesine ilişkin görüşleri

	<i>f</i>	<i>%</i>
Tamamen Katılıyorum	62	80,5
Katılıyorum	15	19,5
Kısmen Katılıyorum	0	0
Katılmıyorum	0	0
Hiç Katılmıyorum	0	0
Toplam	77	100

Tablo 18’de müzik öğretmenlerinin derslerde eşlik yapmanın öğrencilerin şarkıları tonda kalarak ile söylemelerine katkısı olduğunu düşünüyorum maddesine ilişkin verileri incelenmiş, müzik öğretmenlerinin 62’sinin (%80,5) tamamen katılıyorum, 15’inin (%19,5) katılıyorum, şeklinde görüş bildirdiği görülmüştür. Elde edilen verilere göre müzik öğretmenlerinin tamamının derslerde eşlik yapmanın öğrencilerin tonda kalarak şarkı söylemelerinde etkili olduğunu düşündükleri görülmüştür.

Tablo 19

Müzik öğretmenlerinin dersler ile belirli gün ve haftalarda en çok kullanılan şarkılar

		<i>f</i>	<i>%</i>
Kahraman	Evet	30	39,0
	Hayır	47	61,0
Karlı Dağlar	Evet	61	79,2
	Hayır	16	20,8
Akvaryum	Evet	31	40,3
	Hayır	46	59,7
Neşeli Günler	Evet	68	88,3
	Hayır	9	11,7
Sazıma	Evet	31	40,3
	Hayır	46	59,7
Yurdumda	Evet	63	81,8
	Hayır	14	18,2
Bilal Oğlan	Evet	47	61,0
	Hayır	30	39,0
Bülbülüm	Evet	57	74,0
	Hayır	20	26,0
Dere	Evet	42	54,5
	Hayır	35	45,5
Üç Alma	Evet	52	67,5
	Hayır	25	32,5
Okula Başladık	Evet	31	40,3
	Hayır	46	59,7
Atatürk	Evet	61	79,2
	Hayır	16	20,8
Yenice Yolları	Evet	62	80,5
	Hayır	15	19,5
Sevgi Çiçekleri	Evet	65	84,4
	Hayır	12	15,6
Cumhuriyet Marşı	Evet	70	90,9
	Hayır	7	9,1
Gençlik Marşı	Evet	71	92,2
	Hayır	6	7,8
Biz Atatürk Gençleriyiz	Evet	63	81,8
	Hayır	14	18,2
İzindeyiz	Evet	66	85,7
	Hayır	11	14,3
İleri Marşı	Evet	66	85,7
	Hayır	11	14,3
Vatan Marşı	Evet	55	71,4
	Hayır	22	28,6
Cumhuriyet Marşı	Evet	67	87,0
	Hayır	10	13,0
Atam	Evet	64	83,1
	Hayır	13	16,9
Öğretmen Marşı	Evet	70	90,9
	Hayır	7	9,1
Sen Varsın Hep Öğretmenim	Evet	60	77,9
	Hayır	17	22,1
Öğretmen	Evet	41	53,2
	Hayır	36	46,8
Çanakkale Türküsü	Evet	72	93,5
	Hayır	5	6,5
Yemen Türküsü	Evet	70	90,9
	Hayır	7	9,1
Çalın Davulları	Evet	56	72,7
	Hayır	21	27,3
23 Nisan Kutlu Olsun	Evet	61	79,2
	Hayır	16	20,8
El Ele Verelim	Evet	66	85,7
	Hayır	11	14,3
Bayrağım (Atalarım Gökten Yere)	Evet	46	59,7
	Hayır	31	40,3
Bayrağım	Evet	44	57,1
	Hayır	33	42,9
Yirmi Üç Nisan	Evet	63	81,8
	Hayır	14	18,2
Dumlupınar	Evet	55	71,4
	Hayır	22	28,6

Tablo 19’da müzik öğretmenlerinin görüşleri doğrultusunda dersler ile belirli gün ve haftalarda en çok kullandıkları şarkıların dağılımları incelenmiş; Karlı Dağlar, Neşeli Günler, Yurdumda, Bilal Oğlan, Bülbülüm, Dere, Üç Alma, Atatürk, Yenice Yolları, Sevgi Çiçekleri, Cumhuriyet Marşı, Gençlik Marşı, Biz Atatürk Gençleriyiz, İzindeyiz, İleri Marşı, Vatan Marşı, Cumhuriyet Marşı, Atam, Öğretmen Marşı, Sen Varsın Hep Öğretmenim, Öğretmen, Çanakkale Türküsü, Yemen Türküsü, Çalın Davulları, 23 Nisan Kutlu Olsun, El Ele Verelim, Bayrağım (Atalarım Gökten Yere), Bayrağım, Yirmi Üç Nisan ve Dumlupınar şarkılarının en çok kullanılan şarkılar olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen verilere göre araştırma için görüş bildiren müzik öğretmenlerinin, belirli gün ve haftalarda, marşlar ve halk türkülerinden oluşan bir repertuvar kullandıkları söylenebilir.

4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

İlk olarak müzik öğretmenlerinin lisans eğitimleri sürecinde eşlik yapmaya yönelik aldıkları eğitimin içeriği ve bu eğitim ile ilgili görüşleri, müzik öğretmenlerinin görüşlerine yönelik anket ile toplanmıştır. Buna göre öğretmenlerin lisans eğitimi sürecinde eşlik yapabilmeye yönelik aldıkları armoni-kontrpuan-eşlik, piyano eğitimi derslerine gereken özeni göstermedikleri, eşlik eğitimi ile ilgili dersleri yürüten öğretim elemanlarının, öğrencileri yeterince yönlendiremediği sonuç olarak elde edilmiştir. Bununla beraber öğretmenlik yaşantılarında eşlik yapmanın önemini kavradıkları fakat yeterli sayıda eşlik materyalinin bulunmadığı, var olan eşliklerin zor olduğu, doğaçlama eşlik yapamadıkları, kaynak kitap bulamadıkları ayrıca okulların fiziki şartlarının yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmadan elde edilen bulgular incelendiğinde, lisans eğitimi süresince verilen ve müzik öğretmenliği programında kazandırılması hedeflenen eşlik yapabilme becerisinin, öğretmenler tarafından öğretmenlik yaşantısında beklenen düzeyde kullanmadıkları tespit edilmiştir. Müzik öğretmenlerinin derslerde eşlik kullanmadıkları, herhangi bir okul şarkısına eşlik yapabilme, eşliği bulunmayan ve deşifre olarak okunan bir şarkıya doğaçlama eşlik yapabilme veya eşliği hazır olan bir şarkının eşliğini çalabilme konusunda kendilerini yetersiz hissettikleri, lisans eğitimi süresince aldıkları eşlik eğitimini yeterli düzeyde görmedikleri tespit edilmiştir. Bu durum müzik öğretmenliği programında yer alan eşlik eğitimi ile ilgili kazanımlarla örtüşmediği ve eşlik çalabilme becerisinin müzik öğretmenleri bakımından beklendiği düzeyde kazanılmadığı söylenebilir. Müzik öğretmenliği lisans eğitimi ders içeriklerinde bazı dersler aracılığı ile eşlik becerisi kazanımlarına yer verilmiş fakat bu eğitimin yalnızca teorik bilgi olarak kaldığı, uygulama aşamasında yetersizlik olduğu ve müzik öğretmenlerinin bu kazanımları meslek yaşantılarına yeterince aktaramadıkları görülebilmektedir.

Müzik öğretmenlerinin doğaçlama eşlik yapabilmesi, müzik öğretmenliği programlarında aldıkları eğitim doğrultusunda beklenen bir durumdur. Ancak meslek yaşantısında gerek alınan eğitimin yetersiz kalması gerek ise uygulama eksikliğinden kaynaklanan durumlardan dolayı bu beceri yeterli düzeyde kullanılamamaktadır. Çizili (2000) yapmış olduğu “Müzik Öğretmenliği Programları Mezunlarının Piyano Derslerinde Öğrendikleri Davranışları Öğretmenlikte Kullanmaları” konulu araştırmada, müzik öğretmenlerinin piyano ya da klavye ile okul şarkılarına doğaçlama eşlik yapmalarında yeterlik durumlarını saptamayı amaçlamış, müzik öğretmenlerinin çoğunun piyanoda doğaçlama eşlik yapabilme davranışında yetersiz veya kısmen yeterli oldukları sonucunu elde etmiştir. Öztürk (2001) yapmış olduğu “İlköğretim Kurumlarında Görev Yapmakta Olan Müzik Öğretmenlerinin Çalgılarını Kullanmadaki Yeterlilik Durumları” adlı yüksek lisans tezinde, öğretmenlerin çalgılarından, şarkılara eşlik etme ve şarkı öğretiminde faydalanma durumlarını saptamayı amaçlamış, müzik öğretmenlerinin %67.5’nun çalgılarıyla şarkıya eşlik etmede yetersiz olduklarını tespit etmiştir. Propst (2003) yapmış olduğu “Sınıflarda Kullanımı ile Lisans Müzik Eğitimi Sınıf Müfredatı Arasındaki İlişki” adlı araştırmada, aktivitelerde piyano kullanımı ile ilgili

olarak, birçok müzik öğretmenin piyano çalma, melodi çalma ve şarkı söyleme konusunda kendilerini yeterli hissetmedikleri sonucuna ulaşmıştır. Eğilmez (2003) tarafından yapılan “Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Piyano Öğretiminin Müzik Öğretmenlerinin Müzik Derslerinde Piyano/Elektronik Orgu Kullanabilme Yeterliklerine İlişkin Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi” adlı çalışmada müzik öğretmenlerinin okul şarkılarına piyano/elektronik org ile eşlik edebilme davranışını gerçekleştirmede, kendilerini “Tamamen” veya “Büyük ölçüde” yeterli gördüklerini, diğer yarısının ise “kısmen” ve “çok az” yeterli veya “yetersiz” gördüklerini tespit etmiş, kendilerini yeterli bulma oranlarının düşük olması sebebiyle müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki piyano öğretim programlarında yapılan uygulamaların yeteri kadar amacına ulaşmadığını sonucuna ulaşmıştır.

Müzik öğretmenlerinin meslek yaşantılarında eşlik çalabilme becerisini beklenen düzeyde ve program hedefleri doğrultusunda gerçekleştirebilmeleri için, lisans eğitimi sürecinde almış oldukları eğitimin yeterli düzeyde olması gerekmektedir. Araştırma bağlamında elde edilen bilgiler doğrultusunda, öğretmenlerin şarkıları armonik açıdan inceleyerek çözümleyebildikleri, ancak yeterli piyano çalma becerisine sahip olmadıkları için eşlik yapma konusunda zorluklar yaşadıkları; lisans eğitimi süresince aldıkları eğitimin farklı eşlik modelleri öğrenebilmeleri konusunda yetersiz olduğu, alınan eğitimin yeterli armoni bilgisine sahip olmalarını sağlamadığı ve dolayısıyla eşlik yaparken armoni bilgisinin yetersiz olduğunu, tonal müzik armonisinin yanı sıra makamsal müzik armonisi hakkında yeterli bilgiye sahip olunmamasından dolayı makamsal şarkılara eşlik yapabilme konusunda kendilerini yetersiz gördükleri tespit edilmiştir. Bu durumun ders içeriğinin yeterince iyi olmaması, eğitimciden kaynaklı sorunlar, öğrenciden kaynaklı sorunlar, ders saatlerinin az olması ve uygulama yetersizliği gibi nedenlerden kaynaklandığı söylenebilir. Kutluk (2001) yapmış olduğu, “Türkiye’deki Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Piyano Eğitimi” çalışmasında, piyano ile okul şarkılarını eşiklemede müzik öğretmeni adaylarının, şarkıların armonilerini analiz etmede, şarkı yapısına uygun eşlik modeli bulmakta ve piyano çalma ile ilgili teknik yetersizlikler olduğunu tespit etmiştir. Kutluk’un elde ettiği bu bulgular, bu araştırmanın sonucuyla birbirini destekler niteliktedir. Milli (1999) yapmış olduğu “İlköğretim Okullarında Piyano ve Klavyeli Çalgıların Müzik Öğretmenleri Tarafından Kullanımı ve Eğitime Katkıları” adlı yüksek lisans tezinde, öğrencilerin lisans dönemi boyunca almış oldukları piyano ve eşlik derslerinin süre ve içerik bakımından yetersiz olduğu sonucuna ulaşmıştır. Koçak (2001) tarafından yapılan “Müzik Eğitimcisi Yetiştiren Kurumlardaki Piyano ile Eşlik Faaliyetleri” adlı yüksek lisans çalışmasında, piyano çalma düzeylerinin, piyano ile eşlik yapma açısından yetersiz görüldüğü, eşlik dersinin öğrencinin eşlik yapması için süre ve kapsam bakımından yetersiz kaldığı sonuçlarını elde etmiştir.

Eşlik yapılırken doğru eşlik modellerinin kullanılması oldukça önem arz etmektedir. Gülhan (1990) tarafından yapılan “Orta Dereceli Okullardaki Müzik Eğitiminde Piyanonun Bir Eşlik Çalgısı Olarak Kullanılabilirliği” adlı yüksek lisans tezinde, şarkıların armonik analizinin doğru yapılmasının ve sol elin, ezgiyi uygun eşlik modelleriyle desteklenmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Eşliği yapılan şarkının türü, hızı, ölçü sayısı gibi değişkenler eşlik modelini etkilemektedirler. Doğru ve estetik açıdan güzel bir eşlik modeli kullanmak ise armoni bilgisinin yanında yeterli düzeyde piyano çalabilme becerisiyle bağlantılıdır. Yapılan çalışmalarda müzik öğretmenlerinin, eşikleme yaparken farklı eşlik modelleri kullanmadıklarını ve genellikle çalması daha basit olan modelleri tercih ettiklerini göstermektedir. Kutluk (2001) tarafından yapılan “Türkiye’deki Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Piyano Eğitimi” adlı çalışmasında, müzik öğretmenlerinin şarkı yapısına uygun eşlik modeli bulmakta ve piyano çalma ile ilgili teknik yetersizlikler olduğunu tespit etmiştir. Kardeş (2013) yapmış olduğu “Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Programlarında Kazandırılan Eşlik Yapabilme Becerisinin Program Hedeflerine Ulaşma

Durumu” isimli yüksek lisans tezinde, müzik öğretmeni adaylarının, akor seslerinin aynı anda temel durumda veya çevrim olarak birlik ve ikilik notalar halinde çalıştığı eşlik modelinin en çok kullanılan eşlik modeli olduğunu, öğrencilerin basit ve karmaşık olmayan modelleri tercih ettiği sonucuna ulaşmıştır.

Yapılan araştırmada derslerde eşlik yapılmasının gerekli olduğu, lisans eğitimi süresince eşlik eğitimine öğretmen adayı olarak daha fazla önem vermeleri gerektiği, öğretim elemanlarının eğitim süresince öğretmen adaylarını eşlik yapabilmenin önemi konusunda yeterince vurgulamadığı, müzik öğretmenlerinin derslerde ya da belirli gün ve haftalara ilişkin etkinliklerde kullanmak üzere eşlik bulamadıkları, eşlik yapmalarına yardımcı olabilecek, yöntemler konusunda bilgiler edinebilecekleri yeterli kaynak bulunmadığı, okullarında eşlik yapabilmek üzere kullanabilecekleri piyanonun bulunmadığı fakat eşlik yapabilmek için elektronik org bulunduğu sonuçları elde edilmiştir. Müzik öğretmenlerinin eşlik konusunda kendilerini geliştirebilmeleri için güdülenmeleri ve eşliğin meslek yaşantısında ne kadar önemli bir boyut olduğunun farkına varmaları gerekmektedir. Bu farkındalık ile bir müzik öğretmenin henüz öğrenci iken eşlik ile ilgili daha fazla pratik yapmaya başlaması beklenen bir davranıştır. Özen (1998) yapmış olduğu “Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Son Sınıf Öğrencilerinin Piyanoyu Müzik Öğretmenliğinin Gereklere Doğrultusunda Kullanma Becerileri” adlı çalışmada, öğrenciler ile piyano dersi öğretim elemanlarının piyanonun eşlik çalgısı olarak mesleki yaşantıda kullanımının önemi konusunda farklı görüşlere sahip olduklarını ortaya koymaktadır. Bilgin (1998) tarafından yapılan “İlköğretim Okullarının 2. Kademesinde Müzik Eğitiminde Kullanılan Şarkıların Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Çıktığı Müzik Öğretmenleri Tarafından Piyano ile Eşliklenmesi” adlı doktora tezinde, öğrencilerin piyano dersinde program hedefleri doğrultusunda büyük ölçüde başarılı oldukları, ancak meslek yaşantılarında okul şarkılarını öğretirken eşlik yapamadıkları ve bu konuda eksik kaldıklarını ve bu sorunu çok geç fark ettikleri sonuçlarını elde etmiştir.

Dağdeviren (2006) tarafından yapılan “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Piyanoda Eşlik Öğretimi” adlı çalışmada, eğitim müziği alanında, müzik ders kitaplarında hiç olmamakla birlikte, yardımcı ders kitapları içerisinde çoğunlukla eşlikleri olmayan şarkılar bulunduğunu, eşlikli okul şarkıları, marşlar, dağarcık kitapları gerek müzik öğretmenliği programı ana bilim dalı öğrencilerinin, gerekse müzik öğretmenlerinin dikkatini çekmediğini, ilgisizliğin temel nedenlerinin öğretmen adaylarının eşlikli şarkıları çalamayacaklarını ve bu amaca uygun eğitim almadıklarını düşünmelerinden kaynaklandığı sonuçlarını elde etmiştir. Çizili (2000) tarafından yapılan “Müzik Öğretmenliği Programları Mezunlarının Piyano Derslerinde Öğrendikleri Davranışları Öğretmenlikte Kullanmaları” konulu araştırmada, eşlik eğitimine yönelik çalışmalara ağırlık verilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Akçalı (2007) tarafından yapılan “Müzik Öğretmenlerinin Eğitim Müziğinde Çoksesli Eşliklemeye Yaklaşımları ve Eşlikte Harf Şifre Yöntemini Kullanma Durumları” adlı yüksek lisans tezinde, müzik öğretmenlerinin derslerde eşlik yapmanın öneminin yeteri kadar farkında olmadığı, müzik öğretmenleri tarafından kullanılan kaynaklarda çoksesli eşlikle ilgili teorik bilgi ve akor bulunmadığı sonuçlarına ulaşmıştır.

Yapılan araştırmada müzik öğretmenlerinin derslerde eşlik yapmanın derse katılımın artmasına yardımcı olduğu, dersi daha keyifli ve çekici hale getirdiğini düşündükleri, eşlik yapmanın, öğrencilerin şarkıları doğru ritim ile söylemelerine/çalmalarına ve şarkıları tonda kalarak daha rahat okumalarına katkı sağladığı yönünde görüş bildirdikleri tespit edilmiştir.

Bilgin & Şaktanlı (2007) yapmış oldukları, “Okul Şarkılarının Müzik Öğretmeni Tarafından Piyano ile Eşliklenmesi” adlı çalışmada, şarkı öğretiminde eşlik yapılmasının öğrencilerde istendik davranış değişikliklerinin gerçekleşmesinde önemli bir rol oynadığını, şarkıların eşlik ile daha kolay ve çok

amaçlı gerçekleştiğini ifade etmişlerdir. Petzold (1966) yapmış olduğu “İlk Altı Sınıftaki Çocuklar Tarafından Müzikal Seslerin İşitsel Algılanışı” adlı çalışmada, basit akor kullanımının çocuklara daha doğru şarkı söyleme hassasiyeti sağladığı sonucuna ulaşmıştır.

Müzik öğretmenlerinin derste eşlik kullanmasının öğrenciler açısından oldukça fazla kazanımı olduğu görülmektedir. Öğrencilerin müzikal beğenisini ve müzikalitesini arttıracak olan bu davranış, öğretmenler tarafından yeterli düzeyde kullanıldığında olumlu sonuçlar elde edileceği söylenebilir. Günümüzde öğrenciler tarafından rol model alınabilecek bir kişi olan müzik öğretmenin derslerde eşlik çalarak öğrencilerin müziğe olan ilgisini arttırması ve öğrencide bir enstrüman çalma isteği oluşturması beklenen bir durumdur.

Müzik öğretmenlerinin Milli Eğitim Bakanlığı kitabında yer alan şarkıların büyük çoğunluğunu, belirli gün ve haftalarda ise, marşlar ve halk türkülerinden oluşan bir repertuvar kullandıkları tespit edilmiştir. Lisans eğitimi programında yer alan dersler içerisinde Eğitim Müziği Dağarı dersi yer almaktadır. YÖK (2006) tarafından, Eğitim Müziği Dağarı dersinin tanımı, ‘İlköğretim ve orta öğretime yönelik genel müzik eğitiminin hedeflerine uygun olarak başta ders içi olmak üzere ders dışı, okul içi ve dışındaki tüm müziksel etkinliklerin verimli ve etkili bir şekilde yürütülmesi için ilk ve orta öğretim müzik programlarında öngörülen amaçların öğrenciye kazandırılmasında ve geliştirilmesinde eğitim-öğretim malzemesi olarak kullanılmak üzere belli amaçlar, eğitim-öğretim ilkeleri ve estetik ölçütlere uygun olarak seçilen örnekler’ şeklinde yapılmıştır. Buradan hareketle, lisans mezunlarının mesleki yaşantılarında bu dağarı kullandıkları düşünülmektedir. Bununla birlikte Dağdeviren’e (2006) göre, eğitim müziği alanında, müzik ders kitaplarında Piyano Eşlikli Eğitim Müziği şarkıları hiç bulunmamakla birlikte, yardımcı ders kitaplarında da çoğunlukla eşlikleri olmayan şarkılar bulunmaktadır. Yayımlanan eşlikli okul şarkıları, marşlar, dağarcık kitapları gerek müzik öğretmenliği programı ana bilim dalı öğrencilerinin, gerekse müzik öğretmenlerinin dikkatini çekmemektedir.” Araştırma için öğretmenlerin görüşleri doğrultusunda belirlenen şarkıların Eğitim Müziği Dağarı dersi kapsamında öğrencilere aktarılması ve incelenmesi beklenen bir durumdur. Lisans programı derslerinin birbirileri ile olan ilişki durumu göz önüne alındığında, Eğitim Müziği Besteleme, Piyano, Armoni-Kontrpuan-Eşlik dersleri ve Eğitim Müziği Dağarı derslerinin birbirileri ile eşgüdümü olarak işlenmesi, var olan dağarın teori ve uygulama boyutlarında bir bütün olarak ele alınması lisans eğitimi programının bütünlüğü açısından beklenen bir durumdur.

4.1. Öneriler

- Müzik öğretmenlerinin faydalanabileceği kaynak kitap sayısı artırılabilir ve öğretmenler tarafından çalınabilecek düzeyde eşlikler materyal olarak hazırlanarak öğretmenlerin kullanımına sunulabilir.
- Daha iyi bir müzik dersinin yürütülebilmesi için müzik dersine yönelik fiziki şartların iyileştirilmesi sağlanabilir.
- Lisans eğitimi süresince eşlik yapabilmenin önemi konusunda müzik öğretmeni adayları bilinçlendirilmeli ve bu doğrultuda eğitim almaları sağlanabilir.
- Lisans eğitimi süresince eşlik eğitimi ile ilgili bağlantısı olduğu düşünülen dersler arasında eşgüdüm sağlanmalı ve eşlik eğitiminin daha sağlıklı biçimde yürütülmesi şeklinde sağlanabilir.
- Lisans eğitimi süresince eşlik yapabilmek için gerekli olan armoni eğitimi büyük bir titizlikle verilmeli, örnek eşlikler armonik açıdan incelenmeli, farklı modeller ile eşikleme konusunda eğitim verilebilir.
- Eşlik yapabilmek konusunda kendilerini yetersiz gören müzik öğretmenlerine yönelik hizmet-içi eğitimler kapsamında en yakın müzik eğitimi verilen kurumdan eğitim talebinde bulunulmalı ve müzik öğretmenlerinin eksikliklerini gidermeleri sağlanabilir.

- Eşlik çalmanın birlikte şarkı söyleme becerisine olan katkısının önemi üzerinde durulabilir.

Kaynakça

- Akçalı, O. G. (2007). *Müzik öğretmenlerinin eğitim müziğinde çoksesli eşliklemeye yaklaşımları ve eşlikte harf şifre yöntemini kullanma durumları* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 205950).
- Bilgin, S. (1998). *İlköğretim okullarının ikinci kademesinde müzik eğitiminde kullanılan şarkıların Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi müzik eğitimi çıkışlı müzik öğretmenleri tarafından piyano ile eşliklenmesi* (Doktora tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 76391).
- Bilgin, S., & Şaktanlı, S. C. (2007). Okul şarkılarının müzik öğretmeni tarafından piyano ile eşliklenmesi. *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21, 130-133.
- Bozkaya, İ. (2001). *Okul ortamında müzik*. Bursa: F. Özsan Matbaacılık.
- Çizili, İ. (2000). *Müzik öğretmenliği programları mezunlarının piyano derslerinde öğrendikleri davranışları öğretmenlikte kullanmaları* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 96081).
- Dağdeviren, M. (2006). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyanoda eşlik öğretimi. A. Yayla & F. Yayla, (Ed.). *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildiriler kitabı (s.311-315) içinde*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Demirtaş, S. (2011). *İlköğretim 7. sınıf müzik dersinde şarkıların piyano eşlikli öğretilmesinin öğrenci kazanımlarına etkileri* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 286638).
- Eğilmez, O. H. (2003). *Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki piyano öğretiminin müzik öğretmenlerinin müzik derslerinde piyano/elektronik orgu kullanabilme yeterliklerine ilişkin görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi* (Doktora tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 133938).
- Gülhan, N. (1990). *Orta dereceli okullardaki müzik eğitiminde piyanonun bir eşlik çalgısı olarak kullanılabilirliği* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 19434).
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kardeş, B. (2013). *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı programlarında kazandırılan eşlik yapabilme becerisinin program hedeflerine ulaşma durumu* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 384159).
- Koçak, B. (2001). *Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki piyano ile eşlik faaliyetleri* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 107190).
- Kutluk, Ö. (2001). *Türkiye’deki müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyano eğitimi* (Doktora tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 114821).
- Mark, M. L. (1996). *Contemporary music education*. Boston: Schirmer Books.
- Milli, M. S. (1999). *İlköğretim okullarında piyano ve klavyeli çalgıların müzik öğretmenleri tarafından kullanımı ve eğitime katkıları* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 81373).
- Özen, M. (1998). *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü son sınıf öğrencilerinin piyanoyu müzik öğretmenliğinin gerekleri doğrultusunda kullanma becerileri* (Doktora tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 76414).

- Öztürk, G. (2001). *İlköğretim kurumlarında görev yapmakta olan müzik öğretmenlerinin çalgılarını kullanmadaki yeterlilik durumları* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 107163).
- Parasız, G. (2018). *Ortaokul öğrencilerinin müzik beğenileri ve müzik dersinden beklentileri*. G. Mıhladı (Ed.), *Eğitim Bilimlerinde Akademik Araştırmalar* (s. 253-273) içinde. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Petzold, R. G. (1966). *Auditory perception of musical sounds by children in the first six grades* (Cooperative Research Project No. 1051). Madison, WI: University of Wisconsin.
- Propst, T. G. (2003). The relationship between the undergraduate music methods class curriculum and the use of music in the classrooms of in-service elementary teachers. *Journal of Research in Music Education*, 51 (4), 316-329.
- Sezgin, F. (2015). *Ölçme ve değerlendirmede temel istatistiksel işlemler*. E. Karip (Ed.), *Ölçme ve değerlendirme* (s. 51-88) içinde. Ankara: Pegem Akademi.
- Sönmez, V., Alacapınar, F. G. (2011). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Uçan, A. (1996). *İnsan ve müzik, insan ve sanat eğitimi, temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar, Türkiye’de cumhuriyetin ilk yetmiş yılındaki durum*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yüksek Öğretim Kurulu. (2006). *Eğitim fakülteleri öğretmen yetiştirme programlarının yeniden düzenlenmesi*. Ankara: YÖK Yayını. Erişim adresi: http://www.yok.gov.tr/documents/10279/49665/muzik_ogretmenligi.pdf/831bd1ff-e3cb-4d2e-bbf8-cf80f6d0e209/

Osmanlıda Yenilikçi Hareketlerle Birlikte Türk Müsîkîsine Eklene Yeni Türler ve Bu Türlerin Teori-Pratik İkilemi

The New Music Forms added to Turkish Music with Tanzimat and the Theory-Practice Dilemma of These Forms

Seda Tüfekçioğlu

Dr. Öğr. Ü., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Müsîkîsî Bölümü, seda.tufekcioglu@medeniyet.edu.tr

Öz

Osmanlıda yenilikçi hareketlerin başlangıcı olarak Tanzimat'ın ilanı kabul edilir. Sözlükte “düzenlemek, sıraya koymak, ıslah etmek” anlamındaki tanzîm kelimesinin *çoğulu* olan “tanzîmât”, “mülkî idareyi ıslah ve yeniden organize etme” anlamında kullanılır. Mülki idarenin yanı sıra pek çok alanda yeniliklerin yapıldığı bilinmektedir. Sultan Abdülmecid Hân'ın (1839-1861) yayımladığı mülkî ıslahat programı ve uygulandığı bu dönem ise “Tanzimat Dönemi” olarak nitelendirilir. Ancak bu yenilikçi hareketlerin başlangıcını Tanzimat olarak sınırlandırmak çok gerçekçi değildir. Özellikle sanat ve sanatın kollarından biri olan müsîkî için yenilikçi hareketler, Sultan III. Selim Hân (1789-1807) ve Sultan II. Mahmut Hân (1808-1839) dönemine kadar indirilebilir. Bu yenilikçi hareket kullanılan makamlar, usuller, repertuar, nazariyat, müzik yazısı, formlar gibi pek çok alanda göze çarpmaktadır. Günümüzde kullanılan müsîkî formlarının tarifi, eserler incelendikten sonra elde edilen veriler ile klasik kurallar birleştirilerek yapılmıştır. Aslında Türk müsîkîsinin kurallar üstüne icra edilen bir tür olmadığı, kuralların bu müsîkî üzerine yazılmış olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Bu araştırmada özellikle yenilikçi hareketlerin başlamasıyla Türk müsîkîsinde kullanılan yeni müsîkî formlarının karşılaştırılmalı olarak ortaya konmasının yanı sıra daha önceki dönemlerde kullanılmış formların teori-pratik ikilemi içerisinde kuralların ne derece eserlerle örtüştüğü değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yenilikçi Hareket, Tanzimat, Müsîkî, Türk Müsîkîsî Formları

Abstract

Tanzimat, the plural of word tanzim, has been used in the meaning of “regulate, put in order, reform and re-organize civil administration”. Civil reform program and the implemented period which issued by Sultan Abdülmecid Hân (1839-1861) is called as “Tanzimat Period”. It is known that innovation made in civil administration as well as made in many areas. However, to limit the beginning of this reformist movement from Tanzimat period is not very realistic. This reformist movement can reduce the period of Sultan III. Selim Hân (1789-1807) and Sultan II. Mahmut Hân (1808-1839) especially for music which is one of the section of art. This reformist movement is an outstanding act in many areas such as maqam-mode (makam), tempo-rhythm (usul), repertoire, theory, music writing, and music forms. Turkish music forms have been described after combining classical rules with the data obtained after examining the works. In fact, it would be more accurate to say that Turkish music is not a form performed that is applied on the rules but the rules applied on this music. In this study, by putting forward used new Turkish music forms and the rules explained on these types to what extent overlap

with the work especially with the start of innovative movement will be evaluated within the theory-practice dilemma. Also, some New Turkish music form samples will be played during the presentation.

Keywords: Reformist Movement, Reorganizations, Music, Turkish Music Forms

1. Giriş

Türk mûsikîsinde zaman ile ortaya çıkan değişim, Türk mûsikîsi formlarında da yaşanmıştır. Bu değişimin başlangıcı III. Selim'e kadar uzatılabilir. Daha sonrasında Tanzimat ile birlikte değişim süreci hızlanmıştır. Tanzimat, kelime manası olarak “düzenlemek, sıraya koymak, ıslah etmek” anlamına gelen tanzim kavramının çoğuludur. 3 Kasım 1839'da Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile başlayan dönem mülkî idareyi ıslah ve yeniden organize etme olarak literatürde yerini almıştır (Akyıldız, 2011, s. 1).

Sultan III. Selim Hân ile başlayan Tanzîmât'la devam eden fakat daha çok İslahât Fermanı'ndan sonra kendini göstermeye başlayan reformlar Abdülmecid'le devam eden yenilikçi politikalar Sultân Abdülaziz zamanında da devam etmiş ve çok geçmeden mûsikîyi de etkilemeye başlamıştır. Sultan II. Mahmud Hân döneminde Yeniçeri Ocağının kaldırılmasının ardından yine bu dönemde Mehter kapatılarak yerine Muzika-i Hümayun kurulur. Muzika-i Hümayun ile Türk müziğinde yeni arayışlara, yeni açılımlara yönelme çalışmalarına başlanmıştır. Böylelikle Sultan III. Selim Hân döneminde “geleneksel” boyutta başlayan modernleşme süreci II. Mahmud ile devam ederek Osmanlı Devleti'nin kendini Avrupa'ya karşı güncellemesi ile müzik yaşamında da bir değişim söz konusu olmuştur (Aksoy, 1985, s. 1212; Özden, 2019, s. 8). Bu yenilikçi hareket kullanılan makamlar, usuller, repertuar, nazariyat, müzik yazısı yanı sıra mûsikî formlarını da etkilemiştir.

Form kelime anlamıyla “eser biçimi” olarak ifade edilebilir. Her müzik türünde olduğu gibi Türk mûsikîsinde de farklı formlar kullanılmıştır. Edebiyatta gazel, destan, şiir gibi birçok biçim olduğu gibi mûsikîde de farklı biçimler görmek mümkündür. Makam sistemine dayalı Türk mûsikîsinde, aynı makamdan bestelenmiş pek çok eser bulunur. Ancak bu eserlerin her biri ayrı bir ifade tarzına sahiptir. Her eserin kendine özgü bir üslubu vardır ve belli kurallar dairesinde yeni hüviyetler kazanır. Bazıları uzun, bazıları kısa, bazıları usul yönünden farklılıklar arz eder (Özkan, 1984, s. 79).

2. Türk Müsîkîsi Formlarının Tarihsel Süreci

Türk mûsikîsinde yüzyıllar boyunca pek çok farklı form kullanılmıştır. İslamiyet öncesi Türklerde mûsikî şiir ile birlikte düşünülmüş ve kopuz eşliğinde şiirler okunmuştur. “Sığır” denilen sürgün av âyinlerinde, “şeylan” veya “toy” denilen ziyafet âyinlerinde ve “yuğ” denilen matem âyinlerinde yine kopuzla şiirler okumuşlardır. Türklerin icra ettikleri bu mûsikî türü ise ikiye ayrılmıştır. Mûsikî aleti kullandıkları ezgiler “gök” veya “kök”; sesli olarak icra edilen ezgiler ise “ır” veya “dule” olarak adlandırılmıştır (Özcan, 2001, s. 17).

Arap mûsikîsine baktığımızda özellikle Hz. Osman dönemine kadar “nasb”, “hudâ” ve “inşâd” denen bazı basit mûsikî formlarının kullanıldığını görebilmekteyiz. “Nasb”, deve sürücülerinin veya kadınların kullandıkları bir formdur. “Hudâ” ise “nasb” ile aynı mânâda kullanılmakla beraber, işlediği konu açısından farklılıklar gösterebilen bir formdur. Hudâ Arap ğmâsının ilk örneğidir. İnşâd ise şiiri arûz yapısına uygun bir şekilde yüksek ve ahenkli bir sesle okumaktır. Araplar'ın inşâd esnasında def gibi ritim aletleri kullandıkları da belirtilmektedir. Çoğunlukla “şarkı”nın karşılığı olarak, zaman zaman da “mûsikî” için “el-ğınâ” ve “el-tenab” kullanılmıştır (Turabi, 1996, s. 3-4).

XI. yüzyılda Kaşgarlı Mahmud'un Araplara Türkçeyi öğretmek maksatlı yazılmış *Dîvân ü Lügât'it Türk* adlı eserinde mûsikî ile alakalı kelimeler de azımsanmayacak kadar çoktur. Akdoğu bu terimleri bir

makalelerini topladığı kitabında listelemiştir. Şarkı, mûsikî veya icra edilen ezgilerin karşılığı olarak “ır” veya “yır” kullanılmıştır. Bu kelime “gazel”in karşılığı olarak da söylenmiştir (Akdoğan, 2005, s. 35).

İslâmiyet’in kabulünden sonra IX. yüzyıl itibarıyla mûsikî nazariyatı konusunda yapılmış olan sistematik çalışmalar, daha sonra yazılacak olan edvâr kitaplarına da ilham kaynağı olmuştur. XIII. yüzyıl başında edvâr geleneğini başlatan Safiyyüddîn el-Urmevî mûsikî nazariyatı alanında önemli eserler te’lif etmiştir. Daha sonraki yüzyıllarda üzerine birçok şerh yazılacak olan *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserinin son bölümünde “tarîka” ve “savt” adlı iki form adını zikreder. “Tarîka”, fasıl başında icra edilen XVI. yüzyıldan önce peşrev formu hükmünde, bir nevi giriş müziği olarak eserlerin başında icra edilmiştir. “Savt” ise Arapça teganni anlamına gelen meyansız ve terennümsüz basit bir sözlü beste formuna verilen addır (Uygun, 1999, s. 127-128-240-241).

XV. yüzyıla bakıldığında özellikle bu asırda yazılmış olan edvâr kitaplarında mûsikî formlarının ele alındığı görülür. Yazmış olduğu mûsikî nazariyatı eserleri ile daha sonradan pek çok mûsikîşinasa yol gösterici olacak dönemin ünlü mûsikîşinası Abdülkadir Merâğî de “neşid-i arab”, “basit”, nevbet-i müretteb”, “küllü’-d-durûb”, “küllü’-n-nağam” “darbeyn”, “amel”, “nakş”, “savt”, “hevâyi”, “pişrev”, “zahme” ve “murassa” olmak üzere on dört farklı mûsikî türünden söz etmiştir (Bardakçı, 1986, s. 91-94).

Özellikle XV. yüzyılda sıkça tercih edilen “nevbet-i müretteb” formu ise birbirini takip eden “kavl”, “gazel”, “terane” ve “furudaşt” denilen dört formdan müteşekkildir. Dönemin en geniş mûsikî formudur. Nevbet-i mürettebin en önemli özelliği, muntazam bir sıra ile dizilmiş bölümler arasında makam-usul birliğiyle eserin icra edilmesidir (Ağayeva, 2007, s. 41). Yine aynı yüzyılda Merâğî’nin oğlu Abdülaziz B. Merâğî *Nekavetü’l Edvar* adlı eserinde usullü ve usulsüz olmak üzere “nevbet-i müretteb”, “basit”, “küllü’-d-durûb”, “darbeyn”, “küllü’-n-nağam”, “amel”, “nakş”, “savt”, “pişrev”, “zahme”, “kıta” adlı türlerden söz eder (Koç, 2010, s. 76).

XVI. yüzyıl önemli mûsikîşinaslarından biri olan Ali Ufkî Bey’in yazmış olduğu *Hâzâ Mecmu’a-i Saz ü Söz* adlı eser XVI. yüzyılın en kıymetli eserlerinden biridir. Tercüman ve müzisyen olarak sarayda görev yapan Ali Ufkî Bey’in bu eseri pek çok notayı içermektedir. Bu eserde aynı zamanda “ilahi”, “kâr”, “murabba”, “nakş”, “raks ve raksiyye”, “sözel semai”, “şarkı”, “tekerleme”, “tesbih”, “varsâğı” ve “beste” formları yer almaktadır (Cevher, 1995, s. 50-52).

XVIII. yüzyılda ise özellikle Kantemiroğlu’nun (Dimitrius Cantemir) *Kantemiroğlu Edvârı* diye anılan *Kitâbu İlmi’l-Mûsikî alâ Vechi’l-Hurûfât* adlı eserinde “Fasıl-ı İcrâ-ı Mûsikî” başlığı altında mûsikînin iki türlü olduğunu belirtmiştir: “Biri nefesten ve biri sazdan. Nefesten olana hânendelik, sazdan olana sâzendelik denir. Mûsikî formları da beş türdür: taksim, beste, nakş, kâr, semâî” (Kantemiroğlu’ndan aktaran Tura, 2001, s. 173).

2.1. Klasik Fasıllardan, Günümüz Fasıllarına Değişim

Fasıl Arapça “bölüm, kısım, ayırım, devre” anlamına gelmektedir. Belli bir makama ait eserler topluluğunun form bakımından büyükten küçüğe ve usul bakımından ağırdan yürüğe doğru sıralanmış eserlerin icra edilmesidir (Özkan, 1995, s. 207).

Fasıl terimi ilk XVII. yüzyılda güfte mecmuaları ve nota mecmualarında görülmektedir. XVIII. yüzyılda Kantemiroğlu *Kitâbü İlmi’l-mûsikî ala vechi’l-hurufât* adlı eserinde faslı sâzende faslı, hânende faslı, sâzende ve hânende müşterek faslı olmak üzere üçe ayırmaktadır. Buna göre sâzende faslında önce taksim ile başlanır. Daha sonra peşrev ve saz semaisi icra edilmektedir. Hânende faslında ise önce gazel ile başlanır. Daha sonra beste, nakış, kâr okunur ve semai formu ile biter. Sâzende ve hânendelerle yapılan müşterek fasılda önce bir sazla taksim yapılır, ardından bir veya iki peşrev çalınır, bunu takiben

bir gazel okunduktan sonra beste, nakış, kâr ve bir semâi okunup bir saz semaisi çalınır, tekrar bir gazel okunarak fasla son verilir (Kantemiroğlu'ndan aktaran Tura, 2001, s. 187).

XIX. yüzyıla kadar icra edilen fasıllar “klasik fasıl” olarak adlandırılmıştır. Eserler klasik devrin özelliklerini yansıtan büyük formlardan müteşekkil ciddi, sanatlı eserlerdir. Klasik fasıl taksiminden ardından peşrev ile başlar daha sonrasında sözlü eserlere geçilerek sırasıyla *kâr*, *birinci beste*, *ikinci beste*, *ağır semai*, *yürük semai* okunur ve en son *saz semaisi*, *sirto* veya *longa* gibi bir saz eseri ile biter. Zaman zaman bazı türler atlanarak eser sıralamasında bazı küçük değişiklikler yapılabilir. Meselâ kârın icra edileceği fasıllarda tek beste okunabilir. Tanzimat öncesi fasıllarda şarkı formu fazlaca kullanılmamış daha ziyade kâr, beste, semâi formları tercih edilmiştir. XIX. yüzyıldan itibaren Hacı Ârif Bey (1831-1885) ile birlikte şarkı formu ön plana çıkmış ve fasıllarda da bu form sıklıkla yerini almaya başlamıştır. Hatta bu şarkıların birbirilerine bağlanması amacıyla ara nağmeler bestelenmiştir. Fasıl eğlence müziğine meyletmekle beraber her şeye rağmen beste, semai gibi formlar icradaki varlıklarını korumaktaydılar. 1960'lardan sonra fasıl eğlence müziğine gitgide meyleterek fasıl da olumsuz yönde etkilenmiştir (Özkan, 1995, s. 207-208).

Günümüzde ise kâr, beste, semâi gibi büyük formlar terk edilmiş olup sadece usulleri ağırdan yürüğe doğru şarkıların ara nağmelerle birbirine bağlanması ile oluşturulan fasıllar icra edilmektedir. Bu icrada fasılın ortasında bir saz tarafından taksim yapılmakta ve gazel okunmakta sonunda da saz semaisi, longa, sirto veya bir oyun havası çalınarak fasıl sona ermektedir. Bu fasılların klasik fasılla bir ilgisi yoktur. Klasik fasıl ile birebir örtüşme de fasıl ciddiyetini korumaya çalışarak, fasıl icra etmeye devam eden bazı günümüz müsîkîşinaslarından serhânende Nurettin Çelik veya Mehmet Güntekin gibi isimlerini de ayrıca zikretmek gerekir.

2.2. Sözlü Müsîkî Formlarında Değişim

Günümüzde kullanılan Türk din müsîkîsi dışında kalan sözlü müsîkî formlarını büyük formlar ve küçük formlar olarak ikiye ayırmak mümkündür. Büyük formda olanları *kâr*, *kâr-ı nâtik*, *kârçe*, *beste* (murabba ve nakş şekli), *semâiler* a- ağır semâi (murabba ve nakş şekli) b- yürük semâi (murabba ve nakş şekli) olarak sınıflandırabiliriz. Tanzimat öncesi klasik fasıl olarak nitelendirilen fasıllarda da bu sıra takip edilmiştir.

Klasik fasıl sıralamasında ilk okunan sözlü eser türü “kâr”dır. Peşrevden sonra, birinci besteden önce icra edilir. Sözlü Farsça’da “iş” anlamına gelen “kâr” formu uzun soluklu güfteye dâhil olmayan lafzî ve ikâf terennüm ile başlamaktadır. Türk müsîkîsi sözlü formları içinde en uzun ve en sanatlı olan şeklidir (Özkan, 2001, s. 356). Müsîkîde “kâr” formunu ayıran en önemli özellik “terennüm” dediğimiz güfteye dâhil olmayan kısımın başlamasıdır. Ancak istisnâ olarak Buhurizâde Mustafa İtrî tarafından bestelenmiş olan *Neva Kâr*'ın terennümle başlamadığı görülür. Güfteleri dördütlü, altılı, sekizli vs. olabilir. Belli bir simetri veya yapı aranmaz. Bundan dolayıdır ki kâr bestekârları geniş bir serbesti içinde makam ve usul geçkileri yaparlar (Yavaşca, 2002, s. 403).

Özellikle XV. yüzyılda Merağî'nin bahsettiği formlar arasında yer alan “amel” formu ise bazı kaynaklarda daha sonradan kâr adını aldığı ileri sürülmüştür. Amel İranlılar tarafından kullanılan Farsça bestelenmiş eserlere verilen addır. Yapısı bakımından incelendiğinde birinci kısım “matla”, ikinci kısım “cedvel”, üçüncü kısım “savtü'l-vasat (meyan)” ve dördüncü kısım “teşyi” olarak adlandırılır. Bu form bugün de “murabba beste” formu olarak kullanılmaya devam etmektedir (Tura, 1985, s. 61-62). Görüldüğü gibi aslında amel formu Farsça sözleri dışında yapısal olarak bakıldığında kâr formu özelliklerinin değil; bir mısra bir terennüm şeklinde icra edilen dört mısralı murabba beste formunun özelliklerini taşımaktadır.

“Şarkı” formu klasik üslubun son dönemine doğru halk edebiyatının murabba nazım şekli olan türkü ve koşma türlerinin etkisi altında XVII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. XVIII. yüzyılda özellikle Hacı Ârif Bey (1885) ve Şevki Bey (1890) ile önem kazanmış ve gelişmiştir (Özkan, 2010, s. 358). XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle büyük formlar içinde terennüm kullanma zorunluluğu şarkı formu ile ortadan kalkmıştır. Özellikle Hacı Arif Bey şarkı formunu evrimleştirerek daha önce büyük formların sanatlı ancak kısıtlı çerçevesi içinde dört musiki cümlesi içinde kalmayarak daha fazla mısralı, usul geçkili eserler ortaya koyarak terennüm kullanmadan büyük formların imkânlarını şarkıya kazandırmıştır (Aksoy, 1985, s. 1231). Özellikle XVIII. yüzyılda Lale Devri ile başlayan, daha sonrasında XIX. yüzyılda Tanzimat’la ve Cumhuriyet’le birlikte geniş kitlelere yayılan şarkı formu hem beste hem de güfte anlamında popülerleşme eğilimine girmiştir. Şarkılarda popülerleşmeyi kolaylaştıran bir unsur heceye düşen nota sayısının gitgide azalması ve de küçük usullerin tercih edilmiş olmasıdır (Alımdar, 2016, s. 478-479-482). Bugün ise özellikle tüm bestelenmiş eserlere genel mânâda şarkı adı verilmektedir. Popüler kültürle birlikte şarkı terimi form özelliğini kaybetmiş, anlam kaymasına uğramış, tüm müzik eserlerine şarkı adı verilmiştir. İngilizce’de “song”, Almanca’da “lied” ve Fransızca’da “chanson” terimlerinin karşılığı olarak şarkı terimi kullanmıştır (Tohumcu, 2007, s. 711).

2.3. Saz Müsiki Formlarında Değişim

Dünyadaki tüm müzikler din kaynaklıdır ve Hz. Adem’den beri musiki ve din iç içedir. Cami, kilise, sinagog gibi mekânlar müziğin icra edilmesi noktasında önemli mekânlardır. İslam dünyasında ibadet yeri olarak kullanılan camilerde insan sesinden başka herhangi bir enstrüman yer almaz. İnsan sesi en mükemmel müzik âleti olarak kabul edilmiştir. Tüm sazların icat edilme amacı insan sesini taklit etmek ve ona refakat etmek olduğu söylenebilir. Bundan dolayıdır ki saz musikisi çok uzunca bir dönem ikinci planda yer almıştır. Batı müziğinde ise bu durum tam tersidir (Öztuna, 1969, s. 212).

XIX. yüzyıl itibariyle yenilikçi hareketlerle birlikte müsikîde ki yenilikler saz eserlerinde de görülmeye başlamıştır. Sadece saz eseri besteleyen sanatçıların ortaya çıkması bu dönemden sonra artmıştır. Bu yolda en önemli örneklerden biri hiç şüphesiz Tanburî Cemil Bey’dir. Sadece bestecilik anlamında değil icra ettiği sazlar ile yorumculuk anlamında da saz müsikiğine yeni bir hüviyet kazandırmıştır. Aynı zamanda yaptığı taksimler birer beste değeri taşımaktadır (Aksoy, 1985, s. 1231).

Saz müsikiği içinde en çok bilinen türlerden biri hiç şüphesiz “peşrev” formudur. Peşrev Farsça “pişrev” önde giden anlamını taşır. Günümüze ulaşan en eski peşrev örnekleri Sultan II. Bayezid Hân’a ait üç peşrevdir (Yavaşca, 2002, s. 45). XVIII. yüzyılda yaşamış ve hayatının bir kısmında İstanbul’da bulunmuş olan Charles Fanton’un özellikle o döneme ait Türk müsikiği için pratik ve somut bilgiler bulunan *Deneme* adlı eserinde peşrevin çoğu kez dört bölümden meydana geldiğini belirtir. İlkine “ser-hâne”, ikincisine “mülâzime”, üçüncüsüne “miyan-hâne”, dördüncüsüne de “son-hane” adı verilir. Dört bölümün ardından İtalyan sanatlarında da “çabuk, hızlı” anlamına gelen *presto* bölümüne benzer, semai adında bizzat eserin bölümü gibi olmayan bir parça gelir. Daha canlı ve hızlı ritimde icra edilir. Bu bölümün amacının dinleyiciyi diğer bölümlerdeki büyüleyici havadan uzaklaştırmak olduğunu da ekler. (Fanton, 1987, s. 72) Fanton burada her ne kadar peşrev tarifi yaparken son bölümünün semai olduğunu belirtmiş olsa da peşrev formunun özelliklerine bakıldığında peşrevin son hanesinde semai bölümü yer almaz. Burada bahsedilen Kantemiroğlu’nun tanımladığı sazende faslının son bölümü olarak icra edilen saz semaisi’dir. Semai kısmı ise başlı başına ayrı bir form olarak icra edilmektedir (Aksoy, 1994, s. 109).

Saz müsikiği türleri içinde peşrevlerden sonra ikinci önemli ve sık kullanılan tür “saz semaileridir”. Özellikle fasıl sonlarında icra edilmek üzere bestelenmiş ritmik eserlerdir. Genellikle dört hane şeklinde bestelenmiş, ilk üç hane aksak semai usulünde ölçülürken dördüncü hanede usul değişikliği yapılarak semai, yürük semai, curcuna gibi usullere geçilmektedir. (Yavaşca, 2002, s. 64). Gelenekte saz semailerini

birinci, ikinci ve üçüncü hane ve mülazime iki kez çalınır, dördüncü hane de iki kez çalındıktan sonra son çalınan mülazime tek icra edilirdi. Plak kayıtlarına bakıldığında meyan hâne olarak bilinen üçüncü hanenin ilk çalınışı tizden ikinci tekrarı pest perdeden çalındığı görülür (Özalp, 1992, s. 7).

Yenilikçi hareketlerle birlikte XX. yüzyıl başlarında saz semaisi formunun da değişime uğradığını söyleyebiliriz. Meselâ; Tanburî Cemil Bey, Udî Arşak Çömlekçiyân, Sedat Öztoprak, Refik Talât Alpman gibi saz semaisi bestekârlarının eserleri incelendiğinde Batı müziğinin etkisi hissedilmekte, arpej ve üçlemelerin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca kromatik seslerin yine bu yüzyıl itibariyle saz eserlerinde yer aldığı dikkat çekmektedir. Bunu yanı sıra *ajilite* (çabukluk-çeviklik) icra teknikleri eserlere dâhil edilmiş, hızlı pasajlar, otuz ikilik notalar yine saz semailerinde yerini almıştır (Alimdar, 2016, s. 512-515). Daha sonraki dönemlerde XX. yüzyıl sonu XXI. yüzyıl başında Mesut Cemil, Reşat Aysu, Cinuçen Tanrıkorur gibi bestekârların eserleri de sâzende icrasını zorlayacak seviyede eserler ortaya çıkarmışlardır. Günümüzde ise her sazın kendi tekniğine uygun bestelerin yapılması ayrıca dikkat çekicidir. Mutlu Torun, Göksel Baktagir, Yurdal Tokcan bu bestekârlardan bazılarıdır.

XIX. yüzyıl itibariyle yeni saz müsîkîsi türlerinin de ortaya çıktığı görülmektedir. Buna bir örnek “medhal” formudur. XIX. yüzyıl müsîkî muallimi, bestekâr ve ud icracısı Ali Rıfat Çağatay tarafından ilk defa kullanılmıştır. Peşrev formuna benzer bir yapıda ancak daha küçük usullerle ölçülmüş kısa peşrev olduğu söylenebilir (Yavaşça, 2002, s. 76). Zaman zaman bazı peşrevlerin bir bölümünün de medhal olarak icra edilmektedir. Bunun için müsîkî icracıları tarafından en bilinen örnek Refik Fersan’ın *Musâhabât-ı Müsîkiye* adlı eseridir. Eser dört hane bir teslim şeklinde peşrev formu yapısında bestelenmiş olmasına rağmen ilk hanesi ve teslim bölümü Rast medhal olarak icra edilmektedir.

Bunun dışında yeni eklenen türlere diğer iki örnek “sirtö” ve “longa”lardır. Sirtö Yunanca geleneksel, şenlikli anlamına gelen ve kökeni MS. I. yüzyıla dayanan kadın ve erkeğin birbirinin omzuna ellerini atarak halka şeklinde beraber oynadıkları bir tür halk oyunudur (Aktüze, 2003, s. 528). Ancak Türk müsîkisinde kullanılan sirtolar oyun havası sayıldığı halde raks unsuru olarak icra edilmemiştir. Longa ise Romen kökenlidir. Sirtolar gibi longalar da raks amaçlı bestelerdir. Ancak yine Türk müsîkisinde kullanım şeklinde raks unsuru olarak icra edilmez. Sirtö ve longa birbirine benzer iki formdur. Her iki form da Türk müsîkisine XIX. yüzyıl itibariyle girmiştir. Longalar daha hızlı karakterli olmasına rağmen zaman zaman hızlı karakterli sirtolara da rastlanmaktadır. Her iki form da özellikle Türk müsîkisinde fasıl sonlarında da icra edilmektedir. Santurî Ethem Bey en çok longa besteleyen bestekârimizdir. (Yavaşça, 2002, s. 97). Benzerlikleri dolayısıyla zaman zaman bu iki formun birbiriyle aynı adla kullanıldıkları da görülmüştür. Longaların günümüz icralarında genellikle eserin bütünü çalındıktan sonra arada bir taksim yapıp sonrasında tekrar eser daha hızlı bir şekilde icra edilip eser tamamlanmaktadır.

“Mazurka” ve “polka” formu da Tanzimat sonrası saz müsîkimize giren iki tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki türde az sayıda eser bestelenmiştir. Mazurka XVII. yüzyılda Polonya’nın *Mazurya* bölgesinde 3/4’lük veya 3/8’lik ölçüde orta hızda dans unsuru olarak bestelenmiş türe verilen addır (Aktüze, 2003, s. 342). Mazurkalar genel bir temel adım ve pozisyonlara ait çeşitlendirmeye ait dört veya daha fazla çiftin karşılıklı dansıdır. İlk olarak bir dans ve daha sonra müzik için bir kaynak olarak, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Avrupa’ya yayılmıştır. Daha sonra Chopin’in piyano mazurkaları literatüre hâkim olmuştur (Apel, 1981, s. 512). Türk müsîkîsi içinde çok fazla rastlanmayan bu tür özellikle XX. yüzyılda Haydar Tatlıyay tarafından tercih edilmiştir. Noktalı bir sekizlikten sonra onaltılık notanın geldiği ritim ile meydana gelmiştir (Yavaşça, 2002, s. 105). “Polka” ise iki vuruşlu Çek halk müziğine verilen addır. Dans hocaları üç vuruşlu mazurka ile polkayı birleştirerek Polka-Mazurka adlı yeni bir halk oyunu türünü de ortaya çıkarmışlardır (Aktüze, 2003, s. 436). 1830’da Bohemya’da doğmuş ve

kısa sürede Avrupa salonlarına yayılmıştır. Besteci Dvorak tarafından müziğe aktarılmıştır. (Apel, 1981:685). Polka, Türk müsikisinde en çok Santurî Ethem Bey tarafından tercih edilmiştir (Yavaşca, 2002, s. 105).

Ayrıca “tasviri” olarak nitelenen belli bir kural dâhilinde yer almayan tasviri eserler yine müsikimizde yenilikçi hareketlerle birlikte kullanılmıştır. Batı müziğine baktığımızda ilk tasviri eserlerin XIV. yüzyıldan itibaren ortaya çıktığı görülmektedir. Avlanma ve gündelik hayatta bağışmaların tasvir edildiği “caccia”lar şiirsel bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. XVI. yüzyılda Clement Jannequin’in bazı eserleri hayvan sesleri ve savaş gürültülerini tasvir eder. Türk müsikisinde tasviri eser olarak niteleyebileceğimiz eserler XX. yüzyıl başlarına rastlamaktadır. Ondan öncesinde beste adlarında daha çok tasviri adlar kullanılmıştır. *Gülistan* (Gül Bahçesi) Pençgâh Peşrev, Nayi Şeyh Osman Efendi’nin *Naz ü Niyaz* (Naz ve Yakarma) Sabâ Peşrevi, Sultan I. Mahmud Hân’ın *Feth-i Bağdad* adlı Bûselik Peşrevi örnek verilebilir (Alimdar, 2016, s. 504).

Belli bir ritim unsuruna bağlı kalmadan, herhangi bir beste formuna uymayan bazen tek, bazen değişmeli usullerin kullanıldığı, bir makam çerçevesinde son 40-50 yıldır bestelenmiş “saz eseri” olarak adlandırılan türlerin de tasviri şekilleri olduğu görülmektedir. Adı ile müsemma tasviri eserler sınıflandırmasında düşünebileceğimiz eserler de yine XX. yüzyıl itibariyle bestelenmiştir. Mesela; Şerif Muhiddin Targan’ın *Koşan Çocuk* adlı eseri, Göksel Baktagir’in *Dalgalar, Flamenco Turca, Merdiven, Martı* gibi eserleri örnek verilebilir.

Bunun dışında Tanburî Cemil Bey’in doğadaki sesleri taklit ettiği “tasviri taksim”leri birer beste ve belge niteliğindedir. Meselâ; *Çoban* adlı klasik kemençe ile yaptığı taksiminde köpek havlaması, kurt seslerini tasvir ederken, *Ninni* adlı yaylı tanbur ile yaptığı taksiminde bir annenin bebeğine söylediği ninniye ve iki komşu arasındaki konuşmayı tasvir etmektedir (Tanburî Cemil Bey Külliyyatı, 2016: disk 5, parça 11; disk 4, parça 11).

Yavaşca “taksim”in improvize yani doğaçlama icra tarzı olduğunu ve de sanatçının makamlar arasında ustalıklı olarak taksimat yapmasından doğan sanat gösterisi olduğunu söylemiştir. Sesle yapılan irticali gazeller de aynı şekilde icra edilir (Yavaşca, 2002, s. 105).

Kantemiroğlu taksim tanımını şu şekilde yapmıştır: “*Taksim okunacak bestenin makamında fakat usule bağlı olmayan, güzel ve hoş nağmedir ve her şeyden önce icra edilir. Bütün Nağmeleri Bir Araya Toplayan Taksim’in Tarifi sırasında etraflıca açıklanmıştır*” (Kantemiroğlu’ndan aktaran Tura, 2001, s. 173). Kantemiroğlu’nun burada tarif ettiği taksimde bütün nağmelerin bir araya toplandığı taksim “taksim-i küll-i külliyyat” yani o dönemde kullanılan tüm makamların bulunduğu taksimlerdi. Bu da tabii olarak uzunca bir süreyi, sâzendenin üstün yeteneğini ve geniş bilgisini gerektiriyordu (Aksoy, 1994, s. 109). Özellikle XIX. yüzyıl itibariyle yapılan taksimlerin süresinin de kısaldığı görülmektedir. Bunda kayıt teknolojisinin gelişmesinin rolü vardır. Plaklarda kâr, beste gibi büyük formdaki eserlerden çeşitli şarkılara, türkülere ve taksimlere kadar değişik formlarda eserler yer almıştır. XIX. yüzyıl başında Osmanlının fonograf ve daha sonraları fonografin geliştirilmiş şekli olan gramofon ile tanışması ile ses kayıtlarının yaygınlaşması ve müziği olan etkileri görülmeye başlamıştır. 1923 yılında kurulan Odeon Plak şirketi de 1925 yılında Türkiye’de ilk defa taş plak kaydı gerçekleştirmiştir (Paçacı, 2010, s. 314). Taksim en eski örneklerine XX. yüzyıl başında 78 devirli plaklara doldurulan plaklardan dinleyebiliyoruz. Bu taksimler özellikle üç dört dakikaya sığdırılan taksimlerdir. Aynı şekilde konserlerde icra edilen taksimlerin de süreleri kısalmıştır (Aksoy, 1994, s. 109).

3. Müsikiîde Yer Alan Terimler ve Teori-Pratik İkilemi

Müsikî içinde türleri birbirinden ayırmak ve tanım yapmak için bazı terimleri ifade etmek gerekir. Sözlü müsikî içinde “zemin” bölümü eserin takdimi niteliğindedir ve giriş bölümüdür. Çoğunlukla kullanılan

makam bu bölümde özetlenir. “Nakarat” bölümü kompozisyon geliştirilir ve tekrar eden bölümdür. Eserin en tipik ve akılda kalıcı bölümü olduğu söylenebilir. “Meyan” bölümü genellikle makamın tiz bölgelerinde meydana getirilir. Ancak tizlerde dolaşılmayan eserler de mevcuttur. Bu bölümde bestekâr daha serbest kaldığı, farklı makamlara geçkilerin yapıldığı bölüm olduğu söylenebilir.

Büyük formda sözlü eserlerde (kâr, beste, ağır semai, yürük semai) güfteye dâhil olmayan anlamlı veya anlamsız sözlere “terennüm” adı verilmektedir. “İkaî-ritmik” ve “lafzî-sözlü” olmak üzere iki türlü terennüm kullanılmıştır. İkaî terennüm kendi başlarına bir anlam içermeyen, bir araya geldiğinde usül ile yakından ilgili bir gidiş gösteren terennümlere verilen addır. Mesela; “Ten nen”, “Yel lel li”, “Tene na”, “Tadir ney” gibi. Lâfzî terennüm ise kendi başına bir anlamı olan, bestekârın kendisinin güfteye eklediği terennümlerdir. Mesela “*Hey cânım*”, “*A cânım*”, “*A sultânım*” vb. veya başlı başına bir güfte de olabilir.

Özellikle şarkı formunun ortaya çıkıp popülerleşmesiyle birlikte beste ve semai türünde büyük formda eserlerin de git gide azaldığı görülür. Şarkı formunu büyük formu sözlü eserlerden ayıran en bâriz özellik terennümsüz oluşudur. Şarkı formunda yer alan nakarat ise büyük beste formlarında kullanılan terennümün karşılığı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Öztuna, 2000, s. 445).

Saz müsikîsi içinde peşrev ve saz semaillerinde her haneden sonra bestesi hiç değişmeyen, her haneyi birinci hanenin makamına döndürerek onda karar ettiren başlı başına bir “mülazime” olarak adlandırılmaktadır. Bir nevi sazlarla yapılan nakarat olarak da ifade edilebilir. XV. yüzyılda Merâğî bunun için “serbend-hâne” veya “serbend-i pişrev” tabirini kullanmıştır (Bardakçı, 1986, s. 94). Ancak geçmişte mülazime olarak adlandırılan kısım bugün eserlerin yazılmış notalarına bakıldığında teslim olarak ifade edildiği görülmektedir. Halbuki teslim her hanenin sonunda o haneyi mülazimeye bağlayan (teslim eden) kısa ve değişmeyen ya da çok az değişebilen bir nağme veya nağme parçasıdır. Buna “terkib- i intikal” adı da verilir (Özkan, 2009, s. 220).

4. Sonuç

Pek çok alanda olduğu gibi Türk müsikîsi formlarında da yenilikçi hareketlerle birlikte değişimler göze çarpmaktadır. Yeni türlerin ortaya çıkmasının yanı sıra bazı terimlerin de değişime uğradığı ve farklı adlarla kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Osmanlı Devleti yüzünü Batı medeniyetine çevirmesiyle Batı’da kullanılmış olan bazı türlerin Türk müsikîsi sahasına da girdiği tespit edilmiştir. Hacı Ârif Bey ile birlikte XIX. yüzyıldan itibaren şarkı formunun fasıllarda yer almaya başlamasıyla klasik büyük formların fasıllarda icrası azalmaya başlamış ancak her şeye rağmen büyük formlar az da olsa icradaki varlıklarını sürdürmüşlerdir. Ancak pek çok alanda olduğu gibi müsikî de yozlaşmayla birlikte olumsuz yönde etkilenmiştir.

Geçmişten günümüze doğru sözlü müsikî türlerinde olduğu gibi saz müsikîsi türlerinde de kullanılan usullerin küçüldüğü, daha küçük ve basit yapıda formların ortaya çıktığı görülmektedir. Meselâ peşrev formuna benzer medhal formu XIX. yüzyıldan sonra müsikîmize girmiştir.

Yaptığımız çalışmada özellikle yenilikçi hareketlerle müsikî türlerinin ne şekilde etkilendiğini ne tür değişiklikler olduğunu ortaya koymaya çalıştık. Günümüzde kullanılan müsikî formlarının kurallarının yenilikçi dönem ile yazılmaya başlanmış ve klasik kurallar birleştirilerek yapılmıştır. Yazılan bu kuralların eserler incelendiğinde zaman zaman örtüşmediği de ortaya çıkmıştır.

Sonuç olarak yenilikçi hareketlerle başlayıp, XX. yüzyıl itibariyle popüler kültürün de etkisinin görülmesiyle günümüze kadar gelen süreçte Türk müsikîsi formlarının epeyce değişkenlik gösterdiği, müsikî formlarının ve terimlerinin bir kısmının değişime uğrayarak bugün kullanıldığı bir kısmının ise tamamen unutulduğu görülmektedir. Özellikle Türk müsikîsi konusunda eğitim veren kurumların

gelenekte kullanılan türleri doğru kaynaklardan inceleyerek günümüz türleri ile karşılaştırmalı ve gelecek nesillere aktarılması hedeflenmelidir.

Kaynakça

- Agayeva, S. (2007). Nevbet-i Müretteb. *Türk diyanet vakfı İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 33). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Akdoğu, O. (2005). *Müziğin mi var derdin var*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e musiki ve batılılaşma*. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi cilt 5 içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği anlamak ansiklopedik müzik sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akyıldız, A. (2011). Tanzimat. *Türk diyanet vakfı İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 40). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Apel, W. (1981). Mazurka. *Harvard dictionary of music second edition* içinde. Cambridge Massachussets: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cevher, M. H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmü'a-i Saz ü Söz (transkripsiyon, inceleme)* (Doktora tezi). YÖk tez veri tabanından erişildi (Tez no: 42498).
- Fonton, C. (1987). *18. yüzyılda Türk müziği*. (C. Behar, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitabu İlmi'l-Müsikî alâ vechi'l-Hurûfât*. (Y. Tura, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Koç, F. (2010). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâğî ve Nekâvetü'l-Edvâr isimli eserinin XV. yüzyıl müsikî nazariyatındaki yeri*. (Doktora tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez no: 273848).
- Özalp, M. N. (1992). *Türk müsikîsi beste formları*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Özcan, N. (2001). *Türk müsikîsi tarihi ders notları*. Nuri Özcan'a ait 2001 yılı yayımlanmamış ders notları. İstanbul.
- Özden, E. (2019). *Osmanlı devleti'nin konservatuvarı arşiv belgeleriyle Dârülelhan*. Ankara: AKM Yayınları.
- Özkan, İ. H. (1984). *Türk müsikîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özkan, İ. H. (1995). Fasil. *Türk diyanet vakfı İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 12). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2001). Kâr. *Türk diyanet vakfı İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 24). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2009). Saz Semaisi. *Türk diyanet vakfı İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 36). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2010). Şarkı. *Türk diyanet vakfı İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 38). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk müsikîsi tarihi ansiklopedisi* (Cilt 1). Ankara: MEB Yayınları.

- Öztuna, Y. (2000). *Türk müsikîsi kavram ve terimler ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Paçacı, G. (2010). *Osmanlı Müziğini Okumak*. İstanbul: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tanburî Cemil Bey Külliyyatı. (2016). *Çoban, Ninni* [CD] içinde. İstanbul: Kalan Müzik
- Tohumcu, A. (2007). *Türk müziği terminolojisinde yozlaşma/örnek olay analizi: şarkı formu*. II. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresinde sunulan bildiri, Ankara.
- Tura, Y. (1985). Türk müsikîsi formları, eski formlar. *Kaynaklar Dergisi*, 4, 59-62.
- Turabi, A. H. (1996). *El-Kindî'nin müsikî risâleleri* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 53667).
- Uygun, N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitabü'l-Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk müsikîsi 'nde kompozisyon ve beste biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

Sanatsal Düşüncenin Aktarımında Günlük Kullanım Nesnelerinin Deĝişen Rolü

The Changing Role of Daily Objects in Conveying of Artistic Thought

Tanzer Arıĝ

Öĝr. Gör. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, tanzerarig@gmail.com

Öz

20. yüzyılın başından itibaren endüstri ve teknolojinin gelişmesine paralel seri üretimlerin hız kazandığı açıkça gözlemlenirken, insanın yaşantısını sürdürdüğü çevreyi daha çok kuşatmaya başlayan günlük kullanım nesnelere, sanat alanında da sanatçıların, çalışmalarında yoğunluklu olarak ele aldığı konu ve malzeme haline gelmeye başlamıştır.

Bu araştırmanın amacı sanatçıların seçimiyle kullanım nesnesi olmaktan sanat nesnesine dönüşmeye başlayan nesnelere üretim amaçları dışında yeniden düzenlenmesi ve taşındıkları yeni bağlamlarıyla sanatsal çalışmaların gerçekleştirilmesinde nasıl etkin bir role kavuştuğu üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu çalışmada gündelik kullanım için üretilen eşyaların deĝişen gerçeklikleriyle birlikte sanat alanında ne türden bir kavrayışa neden olduğuna yönelik gerekli kaynak taraması yapılmış, sanat alanındaki ilk örneklerinden başlayarak günümüze kadar uzanan süreçte yaşanan deĝişimler göz önünde bulundurularak kronolojik bir sıralama izlenmiştir. Dolayısıyla günlük kullanım nesnelerinin yaşamsal, zamansal vb. koşullara baĝlı olarak gösterdiği deĝişimler göz önüne alındığında bugünde sanatsal düşüncenin aktarılmasında bir aracı olarak kullanılmaya devam etmelerinin ne derece önemli ve kaçınılmaz olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Üretim Nesnesi, Eşya, İşlevsellik, Sanat Eseri, Zaman

Abstract

Since the beginning of the twentieth century, while it can be clearly observed that mass production gained a great deal of momentum parallel to the development of industry and technology, the objects of daily use that started to surround the living space, have also started to become the subject and material which the artists have dealt with intensively in their works.

The aim of this study is to focus on how the objects, which are transformed from being an everyday object of use, to an object of art by the artist's choice, acquired an effective role in the rearrangement other than their production purposes and the realization of works of art with their new contexts. In this study, the necessary references had been reviewed about what kind of understanding evoked in the field of art by the goods produced for everyday use with their changing realities and a chronological order was followed considering the changes in the process starting from the first examples in the field of art until today. Therefore, considering the transformation of objects of everyday use relative to vital, temporal etc. conditions, it shows how important and unavoidable it is that they continue to be used as an instrument in the transfer of artistic thought today.

Keywords: Production Object, Goods, Functionality, work, Time

1. Giriş

İnsan doğayla karşılaşmasından başlayarak günümüze kadar uzanan süreçte sürekli olarak nesnelere üretmeyi sürdürmüştür. Başlangıçta sadece doğanın zorlayıcı koşulları karşısında hayatta kalabilmek, yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak, kolaylaştırmak adına üretilen nesnelere zamanla belirli gereksinimleri karşılamaya dışında üretildiği dönemin tarihsel, sosyal, kültürel, ekonomik, politik vb. yaşantısı hakkında bilgileri de ortaya koyan göstergelere dönüşür. Baudrillard bu dönüşümü “Nesneler Sistemi” adlı kitabında “teknolojik sistemden kültürel sisteme geçiş yapan nesnelere” olarak açıklarken, nesnelere ve insanlar arasında yaşanan diyalektik ilişkinin zaman içerisinde değişen yapısına dikkat çekerek (Baudrillard, 2011, s. 14).

Artık nesnelere tarafından çok daha fazla ve hızlı bir biçimde kuşatılmaya başladığımız günümüz dünyasında sahip olunan “şey”lerin sıradanlaştığı, daha az sahiplenildiği aşikârdır. Bugün, kullanım süreleri günden güne kısalan, çok daha seri bir biçimde yeni ve üst modellerinin üretildiği bir dünyada yaşamak durumunda kalan insanın, bir zamanların büyüleyici, geçmişle bağı bir arada tutan nesnelere, hızlı bir biçimde üretilip tüketilen nesnelere uzanan tarihsel gelişimi sanat alanının da güncel konularından birini oluşturmaktadır. Bu durum günümüz sanat dünyasının baş döndürücü değişiminde varlığını sürdürmeye çalışan sanatçı içinde geçerliliğini korurken, kendiyi özdeşleştirdiği, kendinden, yaşantısından bir parça gibi gördüğü kimi eşya/eşyalar ile geçmiş ve bugünü bir araya getirme çabasıyla çok daha belirgin bir hale gelir.

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde eşya “Türlü amaçlarla kullanılan, insan yapısı, taşınabilir cansız nesnelere bütünü” olarak ifade edilirken, zamana, ihtiyaçlara, taleplere vb. koşullara bağı olarak sürekli değişen yapısı nedeniyle her dönem yeniden değerlendirilmesi gerektiğini de ortaya koymaktadır (Eşya, t.y.). İnsanın varoluşundan itibaren hayatta kalmak, doğaya uyum sağlamak ve yaşantısını kolaylaştırmak için çeşitli aletler üretmesiyle başlayan insan-eşya ilişkisi bir noktada yararlılık düzeyinden bireyin farklı gereksinimlerine de karşılık vermeye başlamasıyla genişleyen bir tanıma sahip olmaya başlar.

Bilgin (2011, s. 9) eşyayı;

(...) çeşitli konum ve işlevlere sahip; insanlararası iletişim ve etkileşimin aracı, kültürel değerlerin ve yaşam tarzlarının taşıyıcısı, psikik ve fiziksel yatırımlarımızın nesnesi, yaşam dekorumuzun ögesi. İnsanın dış dünyayla etkisinde davranışının aracı. İnsanın dış dünyaya uzantısı, dışa açılımı ve genişlemeyi sağlayan araç-gereç. Doğaya egemen olma çabalarının aracı olduğu kadar sonucu. Eşyalar, sosyal bir mesaj. Kültürümüzün üzerine yansıdığı, kayıt edildiği ürünler. Türlülüklerinde ve biçimlerinde, kolay ve zor elde edilişlerinde, onları üreten toplumun mesajları, onlara sahiplenilen veya onları kullanan insanın kimliğinin göstergeleri. İnsan ile insan, bizimle diğerleri arasında bir köprü, bir vasıta olduğu kadar, iletişimi durduran, bizi diğerlerinden ayıran bir engel. İletişim kanalı, iletişim duvarı, iletişim mesajı, fiziksel dayanağı ve kanalı

olarak tanımlarken, insanın dış dünyayla (doğayla) olan ilişkisinde önemli bir yere sahip olan eşyaların tarihsel süreç içerisinde sadece kullanıma yönelik dar bir çerçevede değerlendirilmesinin eksik bir kavrayışa neden olacağına işaret etmektedir.

Asıl işlevinden soyutlayarak kendisinden bir parça olarak görmeye başladığı, yaşantısında daha özel bir yerde konumlandırdığı eşyalar aracılığıyla kişisel dünyasını yeniden inşa etmeye girişen bireyin bu eylem hali başka türden bir gerçekliği de işaret etmektedir.

Nesneler ve insanlar birbirine yakın bağlarla bağlanmış olup bu danişıklı dövüş çerçevesinde kendilerine atfedilen duygusal değer sayesinde evde yaşayan bir “kişilik” gibi algılanmaktadır.

Çocukluk yıllarında yaşanan evlerin insanların anılarında bu kadar derinlemesine yer etmesinin nedeni hiç kuşkusuz yaşanan yer olarak adlandırılan mekânın sahip olduğu bu karmaşık yapı olup buraya belli bir şekilde yerleştirilen nesnelere atfedilen simgesel önemdir (Baudrillard, 2011, s. 22).

Bireyin yaratıcı edinimini harekete geçirmesi, kendini ifade edebilmesi ve dünyayı nasıl algıladığını ortaya koyması açısından sürekli iletişim halinde olduğu eşyalara yönelmesi, bu eşyaların insan yaşantısı üzerinde nedenli etkin olduğunun da göstergesidir. Dolayısıyla, nesnelер dünyasında yaşanan deĝişimlerin sanata olan yansımaları da, günden güne çeşitlenen farklı ele alınmış biçimleriyle daha fazla dikkat çeker hale gelmektedir.

2. Yöntem

Bu çalışma bir alan yazın (literatür) taramasıdır. Buna göre, gündelik kullanım için üretilen eşyaların deĝişen gerçeklikleriyle birlikte sanat alanında ne türden bir kavrayışa neden olduğuna yönelik gerekli kaynak taraması yapılmış, sanat alanındaki ilk örneklerinden başlayarak günümüze kadar uzanan süreçte yaşanan deĝişimler göz önünde bulundurularak kronolojik bir sıralama izlenmiştir.

3. Seri Üretim Nesnelерinin Sanat Alanında Kullanımı

İnsanın dış dünyayla olduğu gibi sanatla da köklü bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Başlangıçta gerçek ama bilinmeyen bir dünyaya egemen olmaya çalışan insanın büyülü bir şey olarak gördüğü sanat, deĝişen koşullar karşısında toplumsal ilişkilere yön veren, içinde yaşadığı dünyayı daha derinlikli kavraması, keşfetmesi için algılarını harekete geçiren önemli bir ifade gücüne sahip olmuştur. Sanatın insanın çevresini sürekli kuşatmaya devam eden nesnelерin gizli kalmış tözlerini ortaya çıkarmak gibi önemli bir işlevi de yerine getirdiği düşünülürken, bir nesnenin genel geçer tanımının dışında, kişiden kişiye deĝişebilen algısal farklılıklarıyla da değerlendirilmesi önem arz eder.

Bir masayı sözlükteki gibi tanımladığım zaman (“üstünde yemek yemeye ya da yazı yazmaya yarayan üç-dört ayaklı yatay tabla...”), masanın neredeyse özüne ulaşmış gibi olabilirim doğallıkla; bu öze eşlik edebilecek bütün ilinekleri, ayaklarının biçimini, oymalarını ve benzeri şeyleri göz ardı ederim; ama bu yaptığım algılamak değil tanımlamak olur. Bir masayı algıladığım zaman ise, masanın işlevini yerine getirme biçimine ilgisiz kalmam ve beni ilgilendiren şey masanın tablasını kendine özgü taşıma biçimidir, yerçekimine karşı koyarken ayaklarından tablasına çıkan özgün devinimdir. Bir masayı öbürlerinden ayrı kılan da budur. Burada hiçbir anlamsız ayrıntı yoktur: ahşabın lifleri, ayaklarının biçimi, ahşabın rengi ve eskiliği, eskiliğini gösteren sıyrıklar ve oymalar ve “masa” sözcüğünün anlamı, masanın şu anki varoluş kipini ete tene büründüren bütün “ayrıntılardan” ağdığı ölçüde ilgimi çeker (Merleau Ponty, 2010, s. 60).

Öncesinde dış dünyanın olduğu gibi yansıtılmasının hedeflendiği bir anlayışa sahip olan sanatın gerçekliği temsil yönteminde yaşadığı çeşitlenme, zamanla insanın nesnelere olan bakışını da deĝişime uğratmıştır. Yeni temsil yöntemlerinin oluşmasında sosyal-ekonomik yapı, yaşanan savaşlar, endüstri, bilim ve teknoloji vb. alanlarda yaşanan gelişmeler etkili olmuştur. Özellikle 20. yüzyılın başından itibaren üretim amacının dışına çıkarak sanat yapıtının bir parçasına dönüşmeye başlayan gündelik kullanım nesnelерiyle gerçekleştirilen sanatsal çalışmalara daha sık rastlanılması artan üretimlerinin ve tüketimlerinin bir yansımasıdır. Bu dönemle birlikte; salt biçimsel bir kavrayışın ötesinde, düşüncenin ön plana çıktığı bir eylem haline dönüşmeye başlayan sanat, geleneksel malzeme ve biçimlendirme yöntemlerinin dışında çağın yenilikçi düşünce yapısının ortaya konduğu, farklı malzeme ve tekniklerin denenmeye başladığı bir görünüme kavuşur. Tabi ki bu deĝişimin gerçekleşmesinde Endüstri devrimin yaşama kattığı yeni malzeme ve teknik olanakların önemli bir yer tuttuğu belirgin bir biçimde göze çarpmaktadır.

Endüstri devrimiyle birlikte üretim bandından hızlı bir biçimde gündelik yaşantıya katılan sayısız çeşitlilikteki nesne bir süre sonra sanatçıların çalışmalarını oluşturmada sıklıkla başvurduğu bir malzeme olmaya, taşındıkları yeni bağlamları ile kendi gerçeklikleri dışında üzerinde farklı okumaların yapılmasına aracılık eden birer imge haline dönüşmeye başlamıştır.

İlk örneklerine kübist kolajlar da rastlanılan hazır malzemenin sanat alanında kullanılmasıyla gerçekleştirilen çalışmalar, çoğunlukla konularını günlük yaşamdan alan dış dünyaya (doğaya) ait bir gerçekliğin yansıtılmaya çalışıldığı temsillerden farklı olarak ip, gazete, mukavva, tel vb. hazır malzemelerin bizzat kendisinin ya da bir fragmanın kullanıldığı yeni bir anlatım diline doğru yönelim göstermiştir. (Görsel 1)



Görsel 1. Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, 1912.

“Sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştüren Dadayla, gündelik yaşamın sıradan nesnelere tüketim nesnesinden sanat nesnesi statüsüne evrilmeye başladığı durum, düşünsel olanın aktarımında da yeni stratejilerin¹ ortaya çıkmaya başladığının ilk sinyallerini de vermeye başlamaktadır” (Antmen, 2012, s. 125).

Duchamp’ın verdiği en basit tanıma göre bir hazır nesne “üretilmesi herhangi bir sanatçı gerektirmeyen bir işdir. Asıl önemlisi de bir başkaldırı eylemidir (...) sanatçıyı yüceltmektense toplumdaki statüsünün alçaltılmasıdır; onu kutsal kılan şeyin aşağılanmasıdır” (Lazzarato, 2017, s. 35).

Duchamp’ın ready-made’leri gündelik yaşamın dolaşımı içerisinde sıklıkla karşılaşılabilen Pisuvan, bisiklet tekeri, tabure vb. nesnelerden oluşurken, sanat ve yaşam arasındaki bağın daha da birbirine yaklaşmaya başladığı bir dönemi işaret etmektedir. “Çeşme” adlı çalışmasında seri üretim bandından çıkan bir nesneyi (pisuvanı) herhangi bir biçimsel değişime uğratmadan sergileyen Duchamp’ın alışılmışın dışındaki bu eylemi², sanatın geleneksel yöntemlerini alaşağı etmenin yanı sıra metalaşmasına³ karşı eleştirel tavrını da göstermesi açısından önemlidir. Duchamp’ın gündelik kullanım nesnelere düşünsel olanın aktarılmasında bir araç haline getirdiği yöntem, sonrasında Gerçeküstüçülük, Pop-Art ve Fluxus gibi avangart sanat akımlarında da bir strateji olarak kullanılmasının temelini oluşturur.

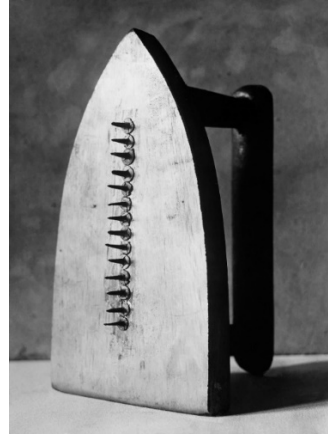
¹ Hazır nesne bir tembel tekniğidir çünkü herhangi bir ustalık, özel uzmanlık, üretken faaliyet ve bedensel çalışma gerektirmez. Duchamp Çeşme (Fountain), Şişe Askılığı (Bottle Rack) ya da kar küreği gibi şeyleri “tembelin hırdavat dükkanının rafından” kolayca topluyordu; zaten bunları oraya yerleştiren de seri üretim ve kitlesel tüketimdi (Lazzarato, 2017, s. 35).

² Bana ilginç gelen şey (nesneyi) kendi pratik ya da faydacı içeriğinden söküp tamamen bomboş olan, dilerseniz genel anestezi diyebileceğim ölçüde her şeyden yoksun bir başka içeriğe yerleştirmektedir (Lazzarato, 2017, s. 40).

³ Duchamp sanatçının kapitalist ekonomiyle bütünleşmesini ve sanatın bir meta ya dönüşmesinin oldukça kesin ve ikna edici bir biçimde betimler: “Sanat tıpkı spagetti gibi satın alınıyor” (Lazzarato, 2017, s. 22).

Bir sanat galerisinde bir pisuvar sergilemek eşi görülmemiş bir fikirdi ve bizatihi gerçekliği alt üst etmişti. Muhtemelen Duchamp'ın niyeti, Dada tarzında, sadece sanat kurumunu sarsmaktı-ama olan sanata oldu; bu darbe, Duchamp'ın cüretkâr resim denemeleri de dâhil olmak üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı. Artık sanat realist mi, ekspresyonist mi, empresyonist mi yoksa fütürist mi olmalı, fovist, soyut, pop, minimal mi olmalı diye düşünmenin, ışığı resmetsin mi resmetmesin mi veya kendi pisuvar iskeletini gösterebilirsin mi (Cezanne) göstermesin mi diye sormanın anlamı kalmamıştı. Her şey zihindeydi (...). Hazır nesne bir kalkış noktası değil, geri dönüşsüzlük noktasıydı (Baudrillard, 2014, s. 22).

Duchamp'la birlikte birçok sanatçı gündelik kullanım adına üretilen nesnelerin biçimi üzerinde oynayarak⁴ onları yeniden düzenlemekte, ikinci bir anlamlandırma düzlemine oturtmakta geç kalmamıştır. Kolaj, asamblaj, enstalasyon gibi farklı yöntemlerin de yardımıyla ait oldukları bağlamından koparılan nesnelere, bir zamanların ustalık, beceri gibi kavramlar üzerinden adeta kutsadığı sanatını bambaşka bir boyuta taşımıştır. Artık eskinin göz alıcı, kusursuz formlarının yerini daha çok gündelik hayatın sıradan nesnelere üzerinden gerçekleştirilen çalışmalar almaya başlarken, insanlar ve eşyalar arasında yeni deneyimlerin önünün de açılması hız kazanmıştır. (Görsel 2-3)



Görsel 2. Michelangelo, “Davut”, 1504 Görsel 3. Man Ray, “Hediye”, 1921

Nesneye ilişkin bakışı deĝiştiren bu müdahalelerle işlevinden uzaklaşmaya başlayan birçok kullanım nesnesi, sosyal statüyü işaret eden, güç ve saygınlığın sembolü, ekonomik, siyasi, politik, kültürel yapının göstergesi gibi yan anlamları üzerinden yeniden kurgulanarak sanatsal uygulamalarda kullanılmaya başlar.

Man Ray'ın “Hediye” isimli çalışması da “Giysilerin, kumaşların buruşukluklarını ortadan kaldırmak” üzere üretilmiş bir ütünün sanatçının müdahalesiyle yapıcı olma eyleminden yıkıcı olana doğru evrildiği, üzerine eklenen çivilerle birlikte artık bir düzene değil düzensizliğe, karmaşaya ve tahribata işaret eden bir göstergeye dönüşümünü işaret eder. Söz konusu ütü işlevselliğini yitirdiği gibi alışıla geldik görüntüsünü de kaybetmiştir.

...Şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesnelere deĝiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelere, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışardaki varlıklara karşı tutumu okunur (Merleau Ponty, 2010, s. 30).

⁴ Meret Oppenheim'in kürkle kaplı fincan ve tabaktan oluşan 1936 yapımı “Nesne” adlı çalışması farklı iki nesneyi bir araya getirerek oluşturduğu *eklektik* nesnesi, Picasso'nun 1943 yılında gerçekleştirdiği, bisiklet selesi ve gidonundan oluşturduğu “Boğa Başı” adlı çalışmalar gibi çalışmalar örnek olarak verilebilir.

Artık nesnelер sadece biçimsel ve/veya işlevsel açıdan değerlendirilmenin ötesinde, kendi gerçeklikleri dışında başka bir gerçekliği temsil edebilmektedir. Modernizm nesneyi odak noktası olarak aldığı, kimi zaman parçaladığı, kimi zamanda başka nesnelерle bir araya getirerek yeni bir anlatıma kavuşturduğu birbirinden bağımsız farklı denemelerin gerçekleştiği bir dönem işaret ederken, aynı zamanda kendisinden sonraki dönemde de nesnenin değişmeye, dönüşmeye devam edeceğinin sinyallerini verir.

20. yüzyılın ikinci yarısı, sanatta alternatif arayışların ardı ardına gerçekleştiği, Soyut Dışavurumculuk, Minimal Sanat, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat gibi farklı yaklaşımların etkili olduğu bir dönemdir. Artur Danto dönemin sanatsal yaklaşımını Rauschenberg'in 1950'li yıllarda gerçekleştirdiği bir seri çalışma⁵ üzerinden ifade ederken, içerisinde bulunan zamanda sanatın ne denli büyük bir değişim içerisinde olduğunu gösterir. "Gerçeklik, sanatın temsil etmesi gereken şeyken sanatın içine dâhil olunca, sanata atfedilen anlam da değişikliğe uğramıştır" (Danto, 2013, s. 33). Gündelik kullanım için üretilen eşyaların sanat eserine dönüşümü sürecini de etkileyen bu durumda, nesnelер bir yandan sahip olduğu kimliğini korurken bir yandan da yeni bir kimliğe kavuşmaya başlar. Bir zamanlar Platon'un idealar dünyasının dokunulmaz nesnesi, pop sanatla birlikte nesneye dokunan, onu kullanan, dönüştüren, günlük yaşamdaki yerini sanatsal düzleme çeken bir durumla karşı karşıya kalır (Kahraman, 2002, s. 12). (Görsel 4)



Görsel 4. Robert Rauschenberg, "Coca-Cola Tasarısı", 1958

Pop Sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Andy Warhol'un tüketim kültürünün popüler imajlarını kullanması da bir rastlantının sonucu değil, bilinçli bir düşüncenin ürünüdür. Sanatçı çalışmalarında konu edindiği Brillo kutularını, Campbell çorba tenekelerini vb. gerçeklerine olabildiğince benzer şekilde üreterek, sanat ve gerçeklik arasındaki algısal farklılıkları ortaya koymayı hedefler. Bu bağlamda Warhol kendini bir makine⁶ olarak tanımlarken, gerçekleştirdiği çalışmalarını da üretim bandından çıkan nesnelер gibi izleyiciye aktarır. Warhol'la birlikte öncesinde biricik, ulaşılabildiği, anlaşılması zor olarak sanatsal imge, mekanik şekilde çoğaltılabilen, derinlikli bir okumaya ihtiyaç duyulmadan, herkesin yaklaşabileceği, ilişki kurabileceği bir nesne haline dönüşür.

Warhol'un sergisi için içeriye girdiğinizde, yanlış bir yere girdiğiniz izlenimine kapılıyordunuz. İçerisi bir süpermarket deposundan farksızdı. Tüm mobilyalar kaldırılmıştı, her yerde itinayla yerleştirilmiş sıra sıra kutular vardı: Brillo, Kellogg's, Del Monte, Heinz vb. Galeriden kutu satın alan şanslı izleyiciler, ellerinde torbaya sarılmış kutularla sokakta yürürken herkesin dikkatini çekiyordu. Kutular dışarıdan bakıldığında birbirinin tamamen aynısıydı. Bana kalırsa gözle

⁵ Rauschenberg'in çalışmaları, yorgan, Coca Cola şişeleri, araba lastikleri ve dondurulmuş hayvanlar gibi farklı malzemelerden oluşmaktadır.

⁶ "Makine olmak istiyorum". Bu söz genellikle Warhol'un ve onun sanatının anlamsızlığını doğrulamakta kullanılır; fakat anlamsızdan çok, şok geçiren bir özneyi işaret eder gibidir. Özne bu şoka karşı mimetik bir savunma olarak kendisini şok edenin doğal görünümüne bürünür: Ben de bir makineyim, ben de seri üretim imgeleri oluşturuyorum (veya tüketiyorum), ben de aynısını yapıyorum (Foster, 2009:166).

görülür hiçbir fark olmadığına göre mutlaka *görünmez* farklar olması gerekiyordu–söz konusu görünmezlik, Brillo kutularının içindeki Brillo süngerleri anlamında deĝil, daimi olarak *görünmez* kalan nitelikler anlamındadır (Danto, 2013, s. 46-47).



Görsel 5. Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1964.

Warhol, Stable Gallery’de açtığı sergide ki çalışmalarını sıradan bir marketteki ürünleri sergileme mantığıyla benzer bir biçimde kurgularken, çalışmasında Brillo, Kellogg’s, Del Monte, Heinz gibi dönemin hâlihazırda üretim-tüketimde olan markalarını kullanması bilinçli olarak tercih eder. Böylece izleyicinin bir sanat eserine yaklaşırken yaşadığı tedirginlik, bilindik imajlar ve sergileme biçimi sayesinde asgari seviyeye çekilirken, sanat eseri tıpkı endüstriyel bir ürün gibi kolayca alınıp satılabilir bir obje gibi izleyiciye sunulur. (Görsel 5)

Yeni dünya düzeninin ekonomi ve küreselleşme üzerinden kurulmaya başlandığı 1980’lerden itibaren ise Jeff Koons, Haim Steinbach gibi sanatçılar özellikle dönemin popüler markalarından seçtikleri elektrik süpürgesi, basketbol topu, ayakkabı, çalar saat gibi herkesin rahatlıkla bir mağazadan satın alabileceği ürünleri birer sanat eseri olarak müze ve galerilerde izleyiciyle buluşturur. “Yeni İki Katlı Islak/Kuru Shelton”, “Fevkalade Kırmızı II” gibi çalışmaların dönemin popüler imajlarından oluşması, izleyicinin güncel yaşantısında hali hazırda kullanımındaki nesnelere olması nedeniyle çok daha kolay iletişim kurabilmelerini sağlamaktadır. (Görsel 6-7)



Görsel 6. Jeff Koons, “Yeni İki Katlı Islak/Kuru Shelton”, 1981



Görsel 7. Haim Steinbach, “Aşırı Kırmızı No:2”, 1986.

Koons çalışmalarını, Sanatım, izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü yola başvurur. İzleyicinin ilgisini çekebilmek için her türlü hileye, ne gerekiyorsa, ama ne gerekiyorsa başvurmaya hazırım. En saf ve yüzeysel kişiler bile benim sanatım karşısında kendilerini tehdit edilmiş hissetmezler, karşılarında gördükleri şeyi anlayamadıkları, anlayamayacakları bir his yaşamazlar. Bakarlar ve hemen onunla bir ilişki kurarlar. Ayrıca çok iyi eğitim görmüş daha derinlemesine bakabilen bir kişi de yapıtlarıma bakıp, yaşadığımız kültüre nasıl bir katkıda bulunduğunu görebilir. Yapıtlarımla, insanların gereksinimlerine seslenmek istiyorum. İnsanları kendi kültürlerinden uzaklaştıran, onları bloke eden sınırları yok etmek istiyorum. Benim yapıtlarım insanlara bir ilişki kuramadıkları şeyler onları etkisi altına alıyormuş gibi değil, o anı kucaklamalarını sağlar. Bir şeye inanmalarına ve o inancı göstermelerine yardımcı olur (Antmen, 2012, s. 293) olarak tanımlarken, güncel yaşantının bilindik nesnelерini birer meta heykele⁷ dönüştürür.

Bu çalışmalar bir yandan nesnenin kendi özüne ait aurasını kaybetmesine neden olabildiği gibi bir yandan da yeni bir öze kavuşmasını sağlamaktadır. Koons meta göstergelerin yapay veya fetişsel yanıyla ilgilenirken, Steinbach onun farka dayanan ve kodlanmış yönüne eğilir... Kültürel olanın sanatın kaybolan aurasını meta ve starların “düzmece büyüyle” kapatması gerekir (Foster, 2009, s. 146).

Hasan Bülent Kahraman ise sanatın geldiği bu durumu kitle üretim mantığına bağlar, Kitle üretiminin mantığı, bir tür imgelerin imgeler aracılığıyla üretimidir. Nesnenin kendisi, kitle üretimi içinde, kendi gerçekliğinden soyutlanmıştır. Çünkü nesne, artık Batılı bilinç tarafından ona ait gerçekliğiyle, kendisine ait varoluşuyla, hatta kendisine ait somutluğuyla algılanmaktadır. Nesne, Batılı bilinçte bir imgeler yığındır. Kitle iletişim araçlarıyla sunulan fakat reklamcılık sektörünün geliştirdiği ve her nesneyi bir imgeyle somutlaştırmaya yönelik mantık bugün o toplumlarda yaşayan insanı tutsak etmiştir. Batılı insan nesneleri, böylelikle, kendi bağlamlarından kopararak algıların iki boyutlu bir tüketim gerçekliğini yaşamaktadır. Bir yandan doğrudan nesneyi tüketmekte, bir yandan da nesnenin imgesini soğurmakta, sonra da tüketmektedir (Kahraman, 2002, s. 13).

Eşyalarında insanlar gibi dünyada belli bir varoluşa, belli bir tarihsel, kültürel, sosyolojik vb. geçmişe sahip olmaları, zamana ve değişen koşullara bağlı olarak her dönemde yeniden ele alınmalarını gerektirmektedir. Algısal farklılıklarıyla insani karakterlere bürünebilen, kendi başlarına ya da diğer eşyalarla biraradalıkları üzerinden ilişkilendirilebilen kimi eşyalar, aynı zamanda bireye özgü duygu ve düşüncelerin taşıyıcısı, aktarıcısı gibi işlevleri görebilmektedir.

4. Kişisel Dünyanın Ayrıcalıklı Nesneleri Üzerinden Sanatsal Düşüncenin Aktarımı

Sanatçının içinde yaşadığı dünyanın sıradan nesneleri dışında kendi yaşantısında özel bir yerde konumlandığı kimi nesneleri düşünsel anlatımının bir aracısına dönüştürmesi, sanatsal sürecine dâhil etmesi, taşıdıkları anlam yükünün yanı sıra belirli bir zamanı işaret ediyor olmaları açısından önem kazanmaktadır. Geçmiş ve bugün aynı düzlemde buluşturabilen bu eşyalar, birer imge durumuna geçerken, anı, yaşanmışlık gibi kavramlar üzerinden sanatçının olduğu kadar izleyicinin de duygu ve belleğini harekete geçirmeye çalışır.

Sarkis'in 1986 yılında Maçka Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği “Çaylak Sokak” adlı yerleştirmesi de kişisel eşyaların sanatsal anlatımda kullanılması açısından önemli bir örnektir. (Görsel 8)

Sanatçı bu yerleştirmesinde çocukluk anılarını taşıyan nesnelere yer vermiş, dayısının kunduracı tezgâhı ona yedi yaşındayken bu tezgâhta çalıştığını, üstüne film bantlarıyla bir figür oluşturduğu teyzesinin radyosu da ilk kez dinlediği müziği anımsatmaktadır. Dayısının içinde domates ektiği

⁷ Meta Heykel, satın alınmış eşyalarla yapılan heykel (Foster, 2009:140).

bebeklik banyosunu galeriye getirmiş ve içine bir balıkçı teknesi maketi koymuş, üstüne de Tarkovski'nin *Nostalgia* adlı filminin bantlarını bir kadın heykelini anımsatır biçimde yerleştirmiştir. Ayrıca artık yürüyemeyen babasının işlevini yitiren ayakkabılarını, 1963'te yaptığı bir tabloyu ve Çaylak Sokak levhasını da aynı mekâna taşımıştır (Atakan, 2008, s. 96).

Söz konusu eşyalar üretim amaçlarının dışında, sanatçının geçmiş yaşantısının izlerini, belleğini bugüne taşıyan, yeniden canlandıran, dış dünyayla iletişimde aracılık eden nesnelere olarak yeni bir varlık düzlemine taşınır. Sarkis, “belleği olan bir ayna”⁸ gibi hareket ederken, sesin işlendiği teyp bantlarındaki kayıtlar gibi belleğinde yer edinmiş anılarını da kişisel dünyasının eşyaları üzerinden bugünde yansıtır.



Görsel 8. Sarkis Zabunyan, “Çaylak Sokak”, 1989

Kişisel eşyaların sanat nesnesi haline dönüşümünün farklı bir örneği olarak Tracey Emin'in “My Bed / Yatağım” adlı çalışması verilebilir. Sanatçının çalışması yaşantısına ait bir anın galeri mekânında yeniden düzenleyerek izleyiciye sunulması üzerinden hareket eder. Bu çalışmada kullanılan tüm nesnelere Emin'in cinsel deneyimlerinin, geçmişinde yaşadığı kötü anılarının bir göstergesi olarak sanatsal bir objeye dönüşür. Emin, galeri mekânında kurmaca bir görüntü oluşturmak yerine bizzat kendisi tarafından kullanılmış olan nesnelere (dağınık yatağı, ilaç kutuları, içki şişeleri, sigara izmaritleri vb.) tıpkı geçmişte olduğu gibi yerleştirerek çalışmasına dâhil ederken, galeri mekânında işle karşılaşan izleyici, geçmişte yaşanan anların canlı bir tanığına dönüşür. (Görsel 9)



Görsel 9. Tracey Emin, “Yatağım”, 1998

Rachel Whiteread, Sarkis'in çalışmasında olduğu gibi kişisel eşyaların belli bir kurgu içerisinde düzenlendiği ya da Tracey Emin'in geçmiş bir anın görüntüsünün gerçek nesnelere kullanılarak galeri mekânında sergilediği çalışmalardan farklı olarak, yaşantısında belirli bir ana, yaşanmışlığa tanıklık eden kişisel bir eşyanın bizzat kendisini değil kalıbını kullanarak oluşturur. Whiteread seçimlerinde genellikle kişisel geçmişine göndermeler yapan nesnelere kullanmayı tercih ederken, bu nesnelere negatif-pozitif ilişkisinde kurgular.

⁸ “Belleği Olan Bir Ayna” (Draasima, 2014, s. 143).



Görsel 10. Rachel Whiteread, “Dolap”, 1988

Closet (Dolap) adlı çalışması da bir zamanlar ailesiyle birlikte yaşadığı evin yatak odasında yer alan elbise dolabının iç boşluğunun kalıbı alınarak gerçekleştirilmiştir. Sanatçı aldığı kalıbı siyaha boyayarak sergilerken, izleyiciyi dolabın kendisiyle değil, içindeki boşlukla karşı karşıya bırakmayı amaçlar, söz konusu durumda izleyici karşılaştığı biçim üzerinden Whiteread’ın belleğinde yer eden, kardeşi tarafından kitlendiği dolabın içindeki karanlıkta yaşadığı korku dolu o anı deneyimler. (Görsel 10)

Sanatçıların düşüncelerini somut formlara dönüştürürken biçim, malzeme gibi konularda sınırları ne kadar zorladığına önemli bir örnek teşkil eden Whiteread’ın bu çalışması, aynı zamanda nesnelerin gündelik kullanım amacıyla üretiminden başlayarak sanatsal bir imgeye dönüşmesinden, bir noktada yok olmaya kadar uzandığı durumunu gözler önüne serer.

Hızla deĝişen dünyada kendini ifade edebilmenin farklı yollarını arayan birçok sanatçı, çevresinde yer alan ve sürekli temas halinde olduğu nesnelere öncelikli tercihlerinden biri olarak ele almayı günümüzde de sürdürmeye devam etmektedir.

5. Sonuç

Sanayi Devrimiyle birlikte nesne üretimindeki artışın toplumsal yaşantıyı etkilediği gibi sanat ortamını da büyük oranda etkilediği gözlemlenirken, kendini günden güne artan nesnelere tarafından hızla kuşatılmaya başladığı bir dünyada konumlandırmak durumunda olan sanatçının bu deĝişimler karşısında varlığını sürdürebilmek, kendini ifade edebilmek için nesnelere yönelmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Özellikle 20. yüzyılın başından itibaren sanatın geleneksel malzeme ve biçimlendirme yöntemlerine alternatif, teknolojinin sunduğu yeni malzeme ve teknik olanaklarla üretimlerin gerçekleştirildiği sanatsal çalışmalara gerek galeri mekânında gerekse kamuya açık alanlarda daha fazla rastlanılmaya başlanması bu durumu doğrular niteliktedir.

Gündelik kullanıma yönelik üretilen nesnelere kimi zaman kullanım alışkanlıklarının, fiziksel ya da işlevsel yapılarının, meta değerlerinin vb. dışında, belleğe ve belirli bir zamana işaret edebilmeleriyle, kişisel dünyanın ayrıcalıklı nesnelere de dönüşebilmektedir. Bu nesnelere geçmiş yaşantının tanıkları olarak bellekte yer edinirken, taşıdıkları anlam yükü daha da zenginleşmekte, sanatsal düşüncenin bir aracı olarak geçmişte olduğu gibi günümüzde de birçok sanatçı tarafından tercih edilmeye devam etmektedir.

Sanat ve gerçekliğin, gerçekle imgenin çok daha belirgin bir biçimde iç içe geçtiği gözlemlenen 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gündelik yaşantıda kullanılmak üzere üretilen dolayısıyla da tüketilen

nesnelerin sanatçılar tarafından çok daha farklı bir biçimde ele alındığı bir dönem olmuştur. Birçok sanatçının satın aldıkları ya da çöplükten, sokaktan topladıkları malzemelerle tüketim kültürünün sebep olduğu toplumsal karmaşayı güçlü bir biçimde eleştiren çalışmalar gerçekleştirmeye başlamasından, izleyicinin galeri mekânında hiçbir biçimsel değişime uğratılmadan sergilendiği gündelik hayatın sıradan nesneleriyle birer sanat eseri olarak karşılaşmasına, galeri mekânına bırakılmış bir çöp yığını zannedilip atıldığı gibi farklı örneklere rastlanılması, seri üretim nesnelerinin sanat alanında geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2012). 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar* (Z. Rona, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2011). *Nesneler sistemi* (O. Adanır ve A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat komplosu* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, N. (2011). *Eşya ve insan*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Danto. A. (2013). *Sanat nedir?* (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Draaisma, D. (2014). *Bellek metaforları* (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Eşya. (t.y.). *Türk dil kurumu güncel Türkçe sözlüğü*. Erişim adresi: http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c7252ef858196.91901182
- Foster, H. (2009). *Gerçekliğin geri dönüşü* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Lazarato M. (2017). *Marcel Duchamp ve işin reddi* (S. Çalcı, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Algılanan dünya* (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Picasso, P. (Sanatçı). (1912). Bambu Sandalyeli Natürmort / Still-Life with Chair Caning [Kolaj]. Erişim adresi: <https://perezartsplastiques.com/2017/06/26/nature-morte-a-la-chaise-canee-picasso-1912/>
- Görsel 2. Michelangelo. (Sanatçı). (1504). Davut /David [Heykel]. Erişim adresi: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Davut_\(Michelangelo\)#//media/File:%27David%27_by_Michelangelo_JBU0001.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/Davut_(Michelangelo)#//media/File:%27David%27_by_Michelangelo_JBU0001.JPG)
- Görsel 3. Ray, M. (Sanatçı). (1921). Hediye / Gift [Heykel]. Erişim adresi: <https://thewire.in/culture/man-ray-photograph-exhibition>
- Görsel 4. Rauschenberg, R (Sanatçı). (1958). Coca-Cola Tasarısı / Coca-Cola Plan [Heykel]. Erişim adresi: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/coca-cola-plan>
- Görsel 5. Warhol, A. (Sanatçı). (1964). Brillo Kutuları / Brillo Box [Heykel]. Erişim adresi: https://78.media.tumblr.com/tumblr_m0ahwxWgOm1qbo39mo1_1280.jpg
- Görsel 6. Koons, J. (Sanatçı). (1981). Yeni İki Katlı Islak/Kuru Shelton / New Shelton Wet/Dry Doubledecker [Heykel]. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/81090>
- Görsel 7. Steinbach, H. (Sanatçı). (1986). Aşırı Kırmızı No:2 / Ultra Red No:2 [Heykel]. Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/3997>

- Görsel 8. Zabunyan, S. (Sanatçı). (1989). Çaylak Sokak [Enstelasyon]. Erişim adresi: <http://www.sarkis.fr/1989-les-magiciens-de-la-terre/>
- Görsel 9. Emin, T. (Sanatçı). (1998). Yatağım / My Bed [Enstelasyon]. Erişim adresi: <https://mollyharcombe.files.wordpress.com/2015/11/78b9a265-b28d-4bae-8b78-fde72d95d60b-2060x1236.jpeg>
- Görsel 10. Whiteread, R. (Sanatçı). (1988). Dolap / Wardrobe [Heykel]. Erişim adresi: <http://www.gg-art.com/news/photoshow/4300916.html>

Çağdaş Sanatta Otoportrenin Ele Alınış Biçimleri

The Forms of Self-Portrait in Contemporary Art

Sehran Dilmaç

Dr., Erzurum İl Milli Eğitim Müdürlüğü, sehran1981@gmail.com

Öz

Kendini ifade etme pratiği olarak nitelendirdiğimiz otoportre sanatçısının kendi varlığıyla karşılaştığı bir mecrayı gözler önüne serer. Otoportre özellikle insanoğlunun ifadesinin oluştuğu yer olan yüzünü yansıtanın yanı sıra duygusal ve tinsel durumunu da izleyiciye aktarması bakımından diğer sanat uygulamalarına göre ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu sebeple geçmişten günümüze plastik sanatlar perspektifinden baktığımızda otoportrenin sanatçı için vazgeçilmez bir anlatı dili olduğu da görürüz. Geçmiş belgeleme, kendini ifade etme, üstün ve soylu bir varlık olduğunu gösterme, kayıtlara geçmenin ötesinde günümüzde otoportrenin ele alınış biçimleri sanatçıdan sanatçıya farklılık göstermektedir. Sanatın anlamının ve işlevinin çok değişik boyutlar kazandığı çağdaş ve günümüz sanatında malzeme ve teknikte farklı medyumların kullanımıyla sanatsal üretimlerde, özellikle otoportre konulu çalışmalarda ilginç, sıradışı, sorgulayıcı, eleştirici bir tutum takınılmıştır. Sanatçı artık kendi salt görüntüsünün ötesinde bir şeyler arayıp bulmak isterken diğer taraftan da kendi içsel dünyasını, yaşantısının izlerini, sosyal politik olayları da kendisi eşliğinde sergilemek istemiştir. Bu çalışmanın amacı, dönemsel olarak otoportre konusunun ele alınış biçimlerini ve farklılıklarını ortaya koyarak geçmişten günümüze otoportrenin geçirmiş olduğu evrimsel süreci göstermektir. Ayrıca geçirilen bu evrimsel süreçteki malzeme, teknik ve anlatım olanaklarının çok yönlü yapısını irdelemektir.

Anahtar Kelimeler: Otoportre, Çağdaş, Sanat

Abstract

Self-portrait which we describe as the practice of self-expression reveals a medium in which its artist encounters his own existence. Self-portrait has a privileged place compared to other artistic applications in terms of reflecting the face of human being through which his expression is formed and also in terms of transferring the emotional and spiritual state to the viewer. For this reason, from the perspective of plastic arts, from the past to the present, we see that self-portrait is an indispensable narrative language for the artist. Beyond documenting the past, expressing self, showing self as superior and noble being, and recording, today, the ways in which self-portraits are handled vary from artist to artist. An interesting, unusual, questioning and critical attitude has started to be used in artistic productions, especially in the works related to self-portraits, with the use of different mediums in materials and techniques in contemporary and today's art, where the meaning and function of art has gained many dimensions. The artist wants to look for something beyond his own image, but on the other hand, he wants to show his inner world, traces of his life, and social and political events together with himself. The aim of this study is to demonstrate the evolution of the self-portrait from the past to the present by showing the differences and handling styles of the self-portrait subject periodically. The aim is also to evaluate the versatile structure of material, technical and narrative possibilities in this evolutionary process that is faced.

Keywords: Self-portrait, Contemporary, Art

1. Giriş

Çok eski dönemlerden beri otoportre çalışmaları sanatçılar için vazgeçilmez bir uğraş olmuştur. İnsanlık tarihi boyunca portrenin gelişim safhalarına baktığımızda başlangıçta sanatsal bir kaygı gütmekten uzak bir biçimde ortaya konmuştur. Genellikle kayıtlara geçme isteği, ölümsüzlük tutkusu, egemenlik kurma ihtiyacı, yönetici-soyulu sınıfa ait olma ayrıcalığı ve dini inanişe bağlı olarak ölüm-defin törenleri, hukuki ve ticari ilişkiler gibi nedenlerle portreye ihtiyaç duyulmuştur (Demirbulak, 2007, s. 45).

Portrenin önem kazanarak yaygınlaşması Rönesans ile birlikte gerçekleşmiş ve portre ve otoportrenin algılanış biçimi değişmeye başlamıştır. Rönesans dönemindeki bu gelişme ile ilgili olarak İskender şunları belirtmiştir;

Portreciliğin asıl gelişmeye başladığı dönem Rönesans'tır. 14.yy.da arkeolojinin bir bilim dalı olarak kabul görmesiyle birlikte eski metal paralarla (sikke) madalyonların incelenmesi ve koleksiyonlarının yapılmaya başlanması ile birlikte doğalcılığın gelişmesi, devlet büyüklerinin resmi büst ve portrelerinin yapılmasının yaygınlaşmasına yol açmıştır. Rönesans portreciliği doğalcılığın etkisi ile modelini acımasızca inceleyen bir biçimciliğe sahip olarak karşımıza çıkmaktadır. Portreciliği güç kılan özellik ise sanatçının yaratma özgürlüğü ile modelin bireysel özelliklerini yansıtmaya zorunluluğu arasındaki karşıtlıktır (İskender, 1997, s. 1505).

19. yüzyıla gelindiğinde ise Romantik portre anlayışında bu kişilik kendi içine kapanarak, kolayca girilemeyecek bir iç dünyayı oluşturmuştur. 1850'li yıllar portre ve otoportre için bir kırılma noktası olmuştur. Bilimde ve teknolojiye de değişimler, yeni icatlar hayatı etkilediği gibi sanatın gelişim sürecini de değiştirmiştir. Bu önemli icatlardan biri ise fotoğraf makinesidir. Burjuvazinin kendini ölümsüzleştirme topluma benimsetme amacıyla sanatçılara vermiş oldukları siparişleri etkileyecektir. Bunun yanı sıra resmin varlığı da sorgulanmaya başlanmıştır. Delaroche'un o dönem fotoğraf makinesi ile ilgili belirttiği şu ifadelerinde resmin içinde bulunduğu durumu gösterir niteliktedir: "Bu yeni araç ressamın çok uzun bir sürede yoğun emek harcayarak yapabildiğini 'üstelik daha mükemmel sonuçlarla' kolayca elde edebilmesine olanak tanımaktadır" (aktaran Antmen, 2010, s. 11). Bu noktadan sonra otoportre ve portre sanatında bir yol ayrımına gidilerek sanatçılar için görünenin aynen resmedilmesinin ötesine geçme zorunluluğu ortaya çıkmaya başlamıştı denilebilir. Çünkü sanatçılar için her zaman farklılığını ortaya koyma isteği olmuştur. Bu süreçte Çağdaş sanat ve içinde bulunduğu ortam diğer dönemlerden farklı olarak buna izin verir niteliktedir. Ayrıca sanatçılar, zihinsel, duygusal yapıları ve yeteneklerindeki farklılıklarla kendi üslup özelliklerini belirlerler. Özellikle günümüzde sanat üretmede kullanılan malzemeler tamamen sanatçının insiyatifindedir. Sanat disiplinleri arasında da artık kesin ayrımlar söz konusu değildir. Otoportre de tarihsel süreci içerisinde değişim göstererek her sanatçı için kendinin bir anlatım diline dönüşmüştür.

2. Yöntem

Bu araştırma Betimsel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yapılmış ve dönemsel olarak sanatçılara göre otoportre konusunun ele alınış biçimleri ve farklılıkları ortaya koyularak, geçmişten günümüze otoportrenin geçirmiş olduğu evrimsel süreç gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca geçirilen bu evrimsel süreçteki, malzeme, teknik ve anlatım olanaklarının çok yönlü yapısı irdelenmiştir.

3. Otoportrenin Anlamlandırılış Biçimi

Sanatçının kendisini model olarak ele alması ve güzel sanatların herhangi bir dalını kullanarak (resim, heykel, fotoğraf vb.) kendi fiziksel, duygusal ve psikolojik özelliklerini ürettiği esere yansıtmasıdır (Salkur, 2014, s. 4). Ayrıca ressamın en kişisel anlatım şeklidir ve sanatsal varoluşu, sanat tarihsel

tanınmayı güvence altına almanın sağlam bir yoludur. Otoportre ressamın düşüncesi olarak tanımlanabilen ve onların umuma sunmaya istekli olduğu sanatsal kimliğin ortaya çıkmasıdır (Demirbulak, 2007, s. 48).

Otoportre sanatında bakış ise ressamı hem harici olarak –dış dünyada, insanlar arasında kendi başına dış görünüş olarak hem de iç dünyanın kaynağına yönelik gören kişi olarak karakterize edilir (Demirbulak, 2007, s. 7). Otoportrecilik tekil ve içe dönük bir sanattır. Otoportreler çoğunlukla ifade etme ve ressamı izleyicilere takdim etme amacı taşırlar. Genellikle bakış, duruş ve ellerin hareketleri gibi yollarla, bakan kişilere hitap ederler. Otoportreler hakkında gerçekleştirilen çalışmalar, sanatsal süreçleri, kimlikleri ve sanatın içinde gerçekleştirilen düzeni hakkında fikir sahibi olmamıza yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla “otoportre sanatının içeriğini anlamak, dilinin farkına varmak ve ona eleştirel bir yönden yaklaşmak; otoportrelerin hak ettiği değerleri vermek açısından önemli bir adımdır. Otoportreler, ressamın düşüncesi olarak tanımlanabilen ve onların umuma sunmaya istekli oldukları sanatsal kimliği büyük ölçüde ortaya çıkarırlar” (Woodal, Bond, Clark, Jordanova ve Koerner, 2005, s. 52). Kendi portresini yapan ressamın işi tamamen kişiseldir ve bazen de onu izleyen seyirci neredeyse alakasız bir duruma düşebilir. Otoportreler herhangi bir izleyici, müşterinin değil bizatihi ressamın kendi kaygılarına cevap verir. Otoportrenin ilk seyircisi de kendi kendisini işleyen ressamdır (Leppert, 2002, s. 212). Otoportre türlerini şu şekilde sıralamamız mümkündür:

- Arkadaşlar, eşler, patronlarla ya da mükemmel bir öznenin altını çizmek için alt sınıftan kişilerle birlikte çizilmiş otoportreler,
- Dünyevi zevklerin ve başarıların geçiciliğini simgeleyen kuru kafa, zayıf yanan mumlar ve kelebekler gibi sembollerden yararlanarak hayatın kırılabilirliği üzerinde yoğunlaşan “vanitas” türü otoportreler,
- Zenginlik ve statü belirten ve doğru müşteriyi çeken bir formül olarak seçkin ve pahalı elbiseler eşliğinde kılık değiştirerek yapılan otoportreler,
- Poz veren kişi ile tabloya bakmakta olan kişi arasında bilgi alışverişini sağlamak için gizli ya da açık simgelere yer verilen otoportreler,
- Yaşlılık otoportreleri,
- Ruhsal göndermelerle dolu otoportreler,
- Kimlik arayışı/sorgulaması içinde olan çalışmalar olarak gerçekleştirdikleri görülür (Woodal ve diğerleri, 2005, s. 53).

4. Çağdaş Sanat ve Otoportre

Yakın dönemlere kadar modern sanatın tarihi, sanat hareketlerinin kronolojik bir ilerlemesi şeklinde gösterilmiş ve öyle kavranmıştır. 1940’lı yıllarda eleştirmen Clement Greenberg, formalizm olarak bilinen savını ileri sürerek, Modern sanatın Rönesans dönemi sanat anlayışından kesin bir kopuşla bir saflık idealine doğru yol aldığını ileri sürmüştür. Greenberg’in peşinden gelen saflık anlatısına uygun düşmeyen hareketler, modern sanatın ana gelişim çizgisinden uzaklaşan ve gözardı edilen hareketler olarak algılanmıştır. Örneğin Dada, anarşik ruhu, belirgin siyasal içeriği olduğu için genellikle tuhaf bir kopuş olarak görülmüştür. Sonraları ise Pop sanatçıları ve Minimalist sanatçılar da nihai saflığa giden anlayışı reddetmişlerdi. Bu sanattaki yenilik arayışları, sanatı bir nesne olarak görmeye yanaşmazken, sanatın pazarlanabilir bir meta olma statüsüne başkaldırma ve bir sanat eserinin niteliğini yargılamayı öngören bütün mevcut ölçütleri yıkma girişiminde bulunmadır. 1970’li yıllara gelindiğinde ise sanat tarihinin form ve içeriğe dayalı yüceltilmiş standartlarını kabul etmeyerek, sanat yapmakta ne kadar ileri gidilebileceğini sorgulayan deneysel çalışmalara yönelmişlerdir. Daha sonra

1990'lı yılların başında içinde çoğulcu anlatımların artmasıyla sanat, Post-yapısalcı teori, feminizm, Marksizim, Psikanaliz, Formalizm, Çokkültürcülük ve Analitik felsefenin bulunduğu akımlarla karakterize edilmiştir. Bu çok çeşitlikle birlikte eleştirmenlerin sanat eserlerine yaklaşımları ve tutumları da değişiklik göstermiştir. Eleştirmenler sanat eserlerini çeşitli yollarla ve çoğu durumda eşzamanlı olarak, sanatçının psiko-sosyal durumunun yansımaları, belirtileri, gösterenle gösterge arasındaki kopukluğun kanıtları ya da malzemenin içsel mantığının göreceli eski bir biçimde ortaya koyulmuş özlere nitelemektedirler. Sanat artık, herşeyin bir ortak noktadan filizlendiği bir dizi gelişme şeklinde düşünülmemektedir (Heartney, 2008, s. 8-12). Çağdaş sanatta bu çok çeşitlilikte birlikte malzeme kullanımında değişiklikler, gelişmeler olmuştur. Bu malzeme kullanımındaki değişiklikler otoportre sanatında da her sanatçı için bambaşka bir anlatı diline dönüşmüştür.



Resim 1. Kiki Smith, Benim Mavi Gölüm, 106x134 cm.

Smith'in 1995 yılında fotogravür ve litografi tekniği ile gerçekleştirdiği bu eserinde insan yüzü ve torsosunu bir harita gibi resmetmiştir (Resim 1). Bu eserin birkaç parçası 1990'ların başlarında sanatta kadının tasvirinin nasıl değiştiğini göstermek amacıyla yapmıştır (Kimmelman, 1996, s. 1). Smith dünya ile kendi vücudunu birleştirerek resmetmek için jeolojik özellikleri yakalama amacıyla tasarlanan bir kamera kullanmıştır. Böylece kendini adeta bir araziymiş gibi fotoğraflayabilmiştir. Baskı tekniklerinden drypoint'i kullanan sanatçı vücudunda ve saçlarında kırmızı ve mavi renkleri kullanmış ve tipografik işaretlerle ipuçları bırakmıştır. Royal Akademiden izin alarak kullandığı kamera, tüm vücudunun iki boyutlu bir görüntüsünü vermektedir. Bu yöntemde elde edilen fotoğrafta cildin görüntüsü bozulurken merkezde bulunan yüzde bu deformasyon daha az görülmektedir. İzleyicinin bakışlarını merkezde toplayan bu çalışma ile sanatçı adeta bireyin doğal dünyadaki rollerini ve ilişkilerini düşünmeye zorlanmaktadır.



Resim 2. Lucian Freud, Otoportre.

Freud, kendini popüler anlamda gözler önüne sürülen sanatçıların tersine, derin bir çalışma disipliniyle ilerleyen ve çağdaş sanat dünyasında yerini perçinleyen bir sanatçıdır (Resim 2). Çizimdeki başarısı eski ustaları aratmayacak nitelikte olup son derece de moderndir. Onun resimlerinde boya, boya olarak maddi varlığını korur bununla birlikte deriye, ete ve damarlara dönüştür. Bu nedenle Freud “eti en iyi resmeden sanatçı” diye ünlenmiştir (Yılmaz, 2006, s. 348).



Resim 3. Ergin İnan, Otoportre, 60x80cm.

İnan, çalışmalarında Mevlana’dan Kafka’ya uzanan, Doğu-Batı senteziyle oluşturulmuş fantastik bir dil kullanmıştır (Resim 3). İnan, dışavurumcu bir üslupla yapmış olduğu resimleriyle ilgili olarak kendi varoluşunu sorguladığını belirtmiştir. Ona göre her bireyin bir yaşam şekli ve yaşamda verili bir zaman dilimi vardır ve birey o zaman dilimi içinde kendini bir şekilde bulmaya ve ifade etmeye çalışmıştır (Yılmaz, 2017).



Resim 4. Neşe Erdok, Tanık, 160x200cm.

Toplumsal içerikli portre özellikli resimlerinin yanı sıra Erdok sürekli kendi portresini çalışan bir ressamdır (Resim 4). Otoportrelerinde kendini farklı mekanlarda ve farklı şekillerde konumlandırarak kompozisyonlarını oluşturur. Erdok’un otoportreleri günlük hayatın, yaşanan sıradan anlarına yerleştirilen fakat bir bakıma o alandan ayrı gibi de duran psikolojik etkileri güçlü ve dışavurumsal niteliktedir. Erdok’un resimlerini en ilginç kılan nokta, figürün yananlamına tümüyle kendini yüklemiş

olmasından kaynaklanmaktadır. Onun hiçbir figürü temsil ettiğinin ötesinde, dış dünyadaki karşılığı ile zorunlu bir ilişkide de değildir. Çünkü Erdok için resim yapma, bu dünyaya katlanmanın tek çıkar yolu ya da psikolojik anlatım ve rahatlama aracı değil, kendi ben'inde odaklanan tepki ve sorumluluğu dile getirmek üzere bilinçle seçtiği bir ifade vesilesidir (Ergüven, 2002, s. 256).



Resim 5. Zeng Fanzhi, Maske Serisi

Fanzhi'nin maske serisine baktığımızda figürün ya da figürlerin yüzüne yerleştirilmiş bariz şekilde belli bir maske görürüz (Resim 5). Maskelerin üzerindeki yüz ifadesi aslında Fanzhi'nin yüzüyle bire bir aynı ifadedir. Sanatçının da uzun bir yüzü, iri badem gözleri ve uzun bir burnu vardır. Sanatçı kendi yüzünü bir maske biçiminde betimleyerek çeşitli figürlerin üzerine konumlandırmıştır. Onun figürleri hem kendisi hem de bir başkası olsun takılı maskeler aracılığıyla kendi yüzünden, yaşanmışlıklarından hayata bakışı içerir. Kendi yüzü ve yüzlerini maske gibi göstererek hem otoportresini oluşturur hem de yaşanmışlıklarını dışavurur. Çünkü maskelerin hepsinde aynı gülen bir yüz ifadesi vardır. Sanatçı tuvalet gibi en mahrem ihtiyaçlarından birini karşılamak için bile başka bir yere gitmek zorundadır. Gittiği yer de akıl hastalarıyla dolu bir klinikdir. Bu durum onun psikolojisini derinden etkilemiştir. Belki de bu sebeple onun maske adlı serisinde yüzlere taktığı aslında her birinin kendisi olduğu mahcup, gülen ifadeli yüzleri görürüz (Kaynak, 2016, s. 156).



Resim 6. Yue Minjun, Mavi Gök Beyaz Bulut, 240x200cm

Çin'in ulusal ve uluslararası ölçekte bilinen en ünlü çağdaş sanatçısı olan Minjun 1989 yılında gördüğü bir resimden etkilenerek kendi çıkış noktasını yakalamıştır. Minjun bu yıllardan sonra imzasına dönüşecek olan sırttan yüzüne esin veren Gengy Jianyi'nin "İkinci Durum" adlı resmini görmüştü. Onun kendi yüzünü çok çeşitli şekillerde ve hallerde gülerken resmettiği çalışmaları Minjun'u derinden etkilemiştir (Resim 6). Bu etki halinde sanatçı neredeyse çenesi çıkacak ölçüde sırtırken resmettiği kırmızı renkteki yüzüyle ve dışavurumcu üslubuyla bilinirlik kazanmıştır. Çinli sanatçıyı etkileyen bu kırmızı yüzlü sırtışını donduran diğer bir önemli olayda Pekin'de Tiananmen Meydanında yaşanan olaydı. Meydanda özgürlük ve demokrasiye yönelik taleplerini dile getirmek için toplanan öğrenci, işçi ve aydınlar hükümetin çok sert tepkisiyle karşılaşmış pek çok kişi hayatını yitirmiştir. Minjun'un kırmızı sırtık yüzü, bütün bu olayları ironik bir şekilde eleştiri niteliğindedir. Bu olaylar sanatçının ruh halini derinden etkileyerek gerçek ile ideal arasındaki uçurumu fark etmesine sebep olmuştur. Bu olaylardan hareketle Minjun, kendi sanatsal tanımını bulmaya girişmiş ve sanatçının attığı ilk adım kendinden yola çıkarak, hislerini doğru bir şekilde dışavurumcu ifade edebileceği bir üslup geliştirmek olmuştur. Kendisini abartılı bir biçimde gülerken tasvir ettiği resimlerin çıkış noktasını bu şekilde ifade eden Minjun, gülmenin her zaman mutluluk anlamına gelmediğine de dikkat çekmek istemiştir (İz, 2014, s. 91).



Resim 7. Anselm Kiefer, *Gecenin Emirleri*, 356x463cm

Modern sanatın en önemli sanatçılarından biri sayılan Alman sanatçının yaşamı yıkıntı ve harap bitap yerler arasında geçmiştir ve çocukluğunda gördükleri, savaşın acı izleri sanatı derin bir şekilde etkilemiştir. Kiefer sanatıyla ilgili olarak "kalıntıları severim çünkü onlar, yeni bir şeylerin başlangıç noktasıdır" demiştir. Sanatçı kariyerini enkaz yığınlarını sanata dönüştürerek oluşturmuştur.

Kiefer'in resimlerinde genellikle siyah, gri, kahverengi gibi kasvetli tonları kullanmıştır ve eserleri lirik ve romantik bir dil içerir. Sanatçının *Gecenin Emirleri* (The Orders of The Night) adlı eseri sanatçının dışavurumcu bir otoportresi niteliğindedir (Resim 7). Kiefer, bu çalışmasında kendisini tuvalin en orta alt bölümünde yarı çıplak bir halde sırtüstü bir ölü yatar gibi resmetmiştir. Kiefer'in üzerinden yükselir gibi duran boynu bükük Günebakan çiçekleri ise onun bu ölü gibi haline doğru eğilmiş onu takip ediyor gibi gözükmektedir. Kahverengi ve sarı tonlarının hakim olduğu bu çalışmadaki üst üste katmanlanmış boyalar Kiefer'in yaşanmışlıklarının, acılarının birikimi gibi durmaktadır. Sanatçının bir cenazeyi andıran yatış şekli ve üzerindeki Günebakanlar yaşamın sona erişine ve geçmişten o andaki sürece kadar olan olaylar örüntüsüne tanıklık ediyor gibi durmaktadır. İçinde yaşamın süreçlerini ve kesitlerini barındırıyor gibi duran bu çalışma sanatçının kendini ve benliğini dışavuran bir otoportre niteliğindedir (Çarmıklı, 2014). Ayrıca Van Gogh'un *Ayçiçekleri* serisine de gönderme yapan çalışma, ayçiçeklerinin karanlık bir tarihin parçası olarak yeniden yorumudur. Bir orman gibi yoğun olan siyah ayçiçekleri, yerde yatan Kiefer'in üzerine ölümün

gölgesi gibi kabarık başlarıyla sarkarlar. Kiefer, Van Gogh'un neşeli, parlak, tamamen açmış çiçeklerini soyar ve sanki onları aydınlık gökyüzünün altında faziletsiz bir savaşa sürükler.



Resim 8. Cindy Sherman, İsimsiz 351.



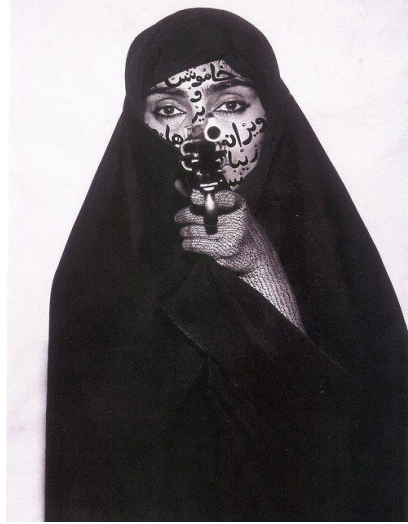
Resim 9. Cindy Sherman, İsimsiz 397.

Kendi kendini sürekli fotoğraflayan Sherman'ın yapmış olduğu çalışmaların hepsi de birer otoportre niteliğindedir. O, otoportre fotoğraflarında birbirinden farklı değişik kimliklere bürünerek gerçek görüntüsünü gizlemeyi başarmıştır. Bu durumda kendisini model olarak kullandığı fotoğrafları birer karşı-portredir. Çünkü bir otoportreden ya da portreden beklenin aksine izleyiciye kendisiyle ilgili yanlış bilgiler verir (Yılmaz, 2006, s. 317-318). Sherman'ın sürekli olarak kendini fotoğraflayarak kendi hakkında değilde toplumda yer alan her kesimden, her meslekten türlü türlü kadını anlatması da bu durumun bir göstergesidir (Resim 8-9).



Resim 10. Halil Altındere, Tabularla Dans

Altındere, otoportrelerinde kimlik problemini dışavurumcu bir üslupla ele alan sanatçılardandır. O, erken dönem çalışmalarında ulus-devleti, iktidarı simgeleyen kimlik kartı, banknot, pul gibi günlük yaşamdan sıradan nesnelere anlamlarını küçük müdahalelerle ters yüz ederken, 2000 sonrası çalışmalarında daha çok alt kültürler, gündelik yaşam içindeki sıra dışı ancak olağan görünen durumları dışavurumcu bir üslupla ifade etmiştir (Resim 10). Çalışmalarında kendi fotoğraflarını kullanarak kendi kimliğini politik ve ironik bir yaklaşımla dışavurumcu bir şekilde ifade etmiştir (Ateş, 2015).



Resim 11. Şirin Neşat, Allah'ın Kadınları

İran asıllı Amerikalı sanatçı genellikle fotoğraf çalışmalarıyla tanınır. Bu çalışmalarda kendini model olarak kullanarak kendi otoportrelerini dışavurumcu bir şekilde yansıtır (Resim 11). Kendi kökeni olan doğu coğrafyasındaki yazı imgeleriyle eğitim aldığı yaşadığı batı kültürünün deneyimlerini harmanlayarak yapıtlarını ortaya koyar. Neşat'ın otoportre fotoğraflarında islam kadını teknolojik imgelerle, modern bir ortamda ifade bulmuştur. Fotoğrafların üzerinde Farsça yazılar görülmektedir. Fotoğraflara ilk bakışta, yazıların Neşat'ın figürleri üzerinde yazıldığını zannetsek bile; çalışmalara dikkatli bakıldığında, yazıların fotoğraf üzerine yazıldıklarını fark edebiliriz (Yılmaz, 2006, s. 422). Doğu toplumlarında geçmişten gelen bir gelenekle kullanılan yazı ya da resimler geçici ve kalıcı dövmelerden esinlenmiş gibi duran Neşat, kendi kökeniyle de bağlantı kurarak çalışmalarını içselleştirir. Sonuç olarak da İslam kadının hüviyeti şeklinde kendini dışavurur.



Resim 12. Hannah Wilke, Starlaştırılan Obje Serisi

Amerikalı sanatçı Wilke, kadınlık, feminizm ve cinselliğin egemen görüşlerini incelemek ve meydan okumak için fotoğraf, performans, heykel ve videonun çeşitli araçlarını kullanmıştır. Wilke, 1950'lerin sonları ile 1970'lerin başına kadar vücuda dayalı bir tür kadın ikonografisi hazırlamaya çalışmış ve kadın cinsel organına çok yakın soyut ve organik formlar üretmiştir. Bu formları zeminde veya duvarda, son derece organize ve tekrarlayan bir tarzda, Minimalizmi formu bir tarzda sergilemiştir (Resim 12).

Wilke Starlaştırılan Obje Dizisi (Starification Object Series), (1974-79) çalışmasında, kadın ünlülerin aksesuarlarını ve tutumlarını benimseyen bir dizi siyah beyaz fotoğraf hareketi için yarım çıplak

görüntüler sunmuş ve gövdesini kelimenin tam anlamıyla çürük kadın dış genital organlarıyla örülü bir alana dönüştürmüştür.

Çiğnenmiş sakızı, kadın bedenlerinin nesneleştirilmesine dikkat çekerek farkındalık yaratmak istemiştir. Böylelikle izleyicinin kadın bedenini arzu eden bakışlarını kesintiye uğratmayı isteyerek kendi otoportresi üzerinden gönderme yapmak istemiştir. Fotoğraflarında küçük vulva biçimindeki çiğnenmiş sakız parçalarıyla kaplı vücudu Geleneksel (kadınsı) arzulanabilirlik kavramlarına meydan okumak adına yaptığı çalışmalarda Wilke, kendini bütün kadınların yaşadığı sıkıntıların bir göstergesi olarak dışavurmuştur (“Collection Online”, t.y.).



Resim 13. Marina Abromoviç, Sanatçı Aramızda

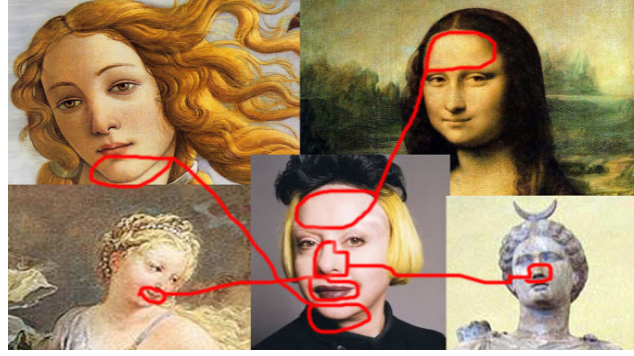
Yugoslav sanatçı Abromoviç, 2010 yılında New York Modern Sanatlar Müzesinde gerçekleştirmiş olduğu gösteride bir masanın önünde hiç hareket etmeden ve hiç bir tepki vermeden oturmaktadır. Abromoviç'in görünüşü son derece basit olan “Sanatçı Aramızda” performans sanatına özgü marjinal sınırları bütünüyle aşan, sıradışı bir gücü vardı (Resim 13). Belirli bir yerde ve zamanda insan bedeni aracılığıyla doğrudan halka hitap eden performansı anlatabilecek en iyi kelimeler “tahammül” ve “karşılaşma”dır. Abromoviç'in bugüne kadar yaptığı bu en uzun tek kişilik performans ve otoportresi kabul edilen bu performans, gücün, dayanıklılığın, sabrın sınırlarını ve çağrışımlarını sınamak için tasarlanmış yaratıcı bir eylemdir (Wilson, 2015, s. 14). Bu şekilde günde yedi buçuk saat oturmuştur. Fakat Marina'nın oturduğu masanın karşısına konulan sandalyede gün içinde farklı farklı insanlar farklı mesafe aralıklarıyla oturmuşlardır. Bir otobiyografi niteliğinde olan bu gösteride Abromoviç, acılarını, sevinçlerini, deneyimlerini sadece bakışlarıyla paylaşan binlerce insanla sessiz bir deneyim yaşamıştır. Böylelikle kendi duygularını sessiz duruşuyla dışavurmuştur (Yıldız, 2017).



Resim 14. Tracey Emin, Benim Yatağım

Emin, otobiyografik çalışmalarıyla kendini olduğu gibi ve hayatın içinde kendini bulduğu şekliyle dışavurumcu bir ifadeyle yansıtan bir sanatçıdır. Her ne kadar yüzünü kullanmasa da onun bu çalışması bir otoportre niteliğindedir (Resim 14). Emin'in sanatını en çok etkileyen olay 13 yaşındayken tecavüze uğramasıdır. Emin bu talihsiz durumuyla ilgili "bir gün hiç göğsüm yokken ertesi gün en büyük göğüs benimkiydi" yorumunu yapmıştır.

Emin'in en önemli eseri olan "Benim Yatağım" aslında sanatçının küçük yaşta yaşadığı travmanın onun hayatını çok kötü etkilediği bu yaşanmışlığıyla benliğinin darmadağın olduğunun göstergesidir. Emin bu çalışmasıyla kendi gerçeğinin otoportresini kendi bedenini kullanmadan yapmıştır (Balkaya, 2015).



Resim 15. Orlan Carnal, Art

Orlan'ın otoportresi olarak nitelendirebileceğimiz sanat çalışmaları, kişinin sanat yaratmak için kendi bedeninin tutarlı bir şekilde kullanılmasına dayanan, ütopyik bir misyona yönelik performanslardır (Resim 15). Şu anda 70'li yaşlarda olan Orlan, yaklaşık elli yıllık sanat hayatında bir kutsal töreni andıran seremonilerle, kendine çeşitli plastik ameliyatlar yaptırmış, kendisini narsisizm sorumluluğuna açık bırakan, dikkat çeken sıradışı işler sergilemiştir. Carnal Art olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin yapılandırılışını eleştirmek için bir dizi ameliyatla vücudunu özellikle yüzünü yeniden yapılandırarak kendini farklı farklı kimliklerle dışavurur. Orlan, güzellik kavramını da ele alarak kendi sanatıyla sorgular (Akman, 2005).



Resim 16. Marc Quinn, Self



Resim 17. Marc Quinn, Self

İngiliz sanatçı Quinn çok farklı deneysel bir yol kullanarak otoportre heykelini üretmiştir. İlginç dışavurumcu tarzda yaptığı otoportre heykelinde sanatçı kendi kanını kullanmıştır. Geleneksel malzemenin çok ötesinde kendi kanın alıp, kalıplanıp dondurarak oluşturduğu çalışmasında kanın gerçek kırmızı rengi çalışmanın ifadesini ve gücünü çarpıcı bir şekilde dışavurur (Resim 16-17).

Kendi kanından otoportre büstünü gerçekleştiren Quinn bu şekilde kendilik kavramının hem sembolik hem de gerçek işlevini yerine getirmiştir. Quinn, alkolik olduğu ve bağımlılık kavramının- bir şeyin takılması ya da hayatta kalabilmek için bir şeye bağlı olması gereken bir şey olduğu için bu çalışmasının muhafazasında elektiriği kullanmıştır. Yaşamını sürdürebilmesi için bağımlı olduğu şeyi kullanması gerektiğine gönderme ve vurgu yaparak eserinin ham maddesi olan kendi donmuş kanın muhafazasında elektiriği kullanmıştır. Her beş yılda bir tekrarlanan bu self çalışma serileri, sanatçının yaşlanmakta olan ve değişen benliklerinin kendi kendine bir portre ve kümülatif dizisidir (Quinn, 1991).



Resim 18. Yayoi Kusama, *Balkabağı ile Kusama*

Japon sanatçı Kusama, katı aile kuralları içinde büyümüş ve babasının kadınlarla yaşadığı ilişkiler yüzünden cinsel anlamda takıntılı ve isteksiz hale getirmiştir. Kusama 10 yaşına geldiğinde gözünün önündeki bütün her yerde ve bütün nesnelere kaplayan benekler görmeye başlamıştır. Bu her yerde gördüğü modern formda parlak renkteki tüm hayatını kapsayan benekleri Kusama'nın imzasını kendi benliğini oluşturmuştur (Resim 18). Amerikalı ressam Georgia O'Keeffe'nin resimlerinden oldukça etkilenen sanatçı kendi isteğiyle yaşantısına bir akıl hastanesinde devam etmektedir. Kusama kendi psikolojik rahatsızlığının onu ve sanatını daha güçlü kıldığına inanmaktadır (Yahşi, 2016).

5. Sonuç

Kişinin ifadesinin en etkili ve en yalın halinin direkt ya da dolaylı olarak gösterilmesini konu alan otoportre sanatçıların her daim çalıştıkları bir konu olmuştur. İnsanları birbirinden ayırabilmenin yanı sıra ressamın en kişisel anlatım şekli olan otoportrenin tarihsel gelişim süreçlerine baktığımızda başlangıçta sanatsal bir kaygı gütmekten uzak bir biçimde ortaya konulduğu görülmektedir. Yüzyıllar içinde otoportre farklı sanatsal süreçlerden geçerek içinde bulunduğu dönemin anlayışına göre de farklı biçimsel kimliklere bürünerek bir nevi sanatçının hayatının dışavurumu olmuştur.

Çağdaş sanatta çok yönlü boyutlarla ifade bulan çoğul bir anlatım bulunduğundan dolayı üretilen otoportrelerde geleneksel kuralların ve anlatıların çok ötesinde bir tutum sergilediği görülmüştür. Ayrıca çağdaş sanattaki otoportrelerde tuvalin dışında farklı malzemelerin, fotoğrafın, beden kullanımı hem biçimsel hem de düşünsel boyutta farklı ifade biçimlerine dönüştüğü görülmüştür. Çağımız sanatında sanatçıların otoportreleri ele alış biçiminde görülen farklarla, sanatın tek yönlü bir yapı olmadığını, estetik anlatıların çoğul bir hal alarak her sanatçı için farklı anlam ve ifade boyutlarına sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Çağdaş sanat anlamında üretilen otoportrelere baktığımızda sadece kişinin kendine benzetim kaygısı taşımadığını görmekteyiz. Sanatçı, kendiyile ilgili olanın yanında hayatta sorgulamak istediklerini bazen dışavurumcu bazen protest bir tavır takınarak ya da tamamen kendi içinden geldiği gibi ifade etmek istemiştir. Çağdaş sanatta bu ifade zenginliği ve serbestliği, kullanılan sanat medyumlarının çeşitliliğiyle otoportre çalışmaları her sanatçı için yüzün ötesinde farklı anlamlar, düşünceler sunarak çok boyutlu bir anlatım diline dönüşmüştür.

Kaynakça

- Akman, K. (2005, 11 Nisan). Orlan'ın suretleri (E. Gezgin, Çev.). *İzinsiz Gösteri Dergisi*, 37. Erişim adresi: http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html
- Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ateş, S. (2015, 11 Ağustos). Tabularla dans Halil Altındere [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/>
- Balkaya, B. (2015). Kendinden öğrenen sanatçı Tracey Emin [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://therootmag.com/kendinden-igrenen-sanatci-tracey-emin/>
- Collection online. (t.y.). Hannah Wilke. Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>
- Çarmıklı, B. (2014, 1 Aralık). Anıtların adamı Anselm Kiefer [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.banucarmikli.com/anitlarin-adami-anselm-kiefer/>
- Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk resminde otoportreler* (Doktora Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez no: 209754).
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve bugün* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları.
- İskender, K. (1997). Portre. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3). İstanbul: YEM Yayınevi.
- İz, K. (2014 Eylül/Ekim). Çağdaş sanatın asyalı ustaları. *Artam Global&Art Design*, (29), 87-96.
- Kaynak, T. (2016 Mart/Nisan). Bir akşam yemeği menüsü. *Artam Global&Art Design*, (37), 64-156.
- Kimmelman, M. (1996, 15 Kasım). Making metaphors of art and bodies. *The New York Times*. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/1996/11/15/arts/making-metaphors-of-art-and-bodies.html>
- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Quinn, M. (1991). Artworks self 1991-present [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://marcquinn.com/artworks/self>
- Salkur, A. A. (2014). *Protest bir tavır olarak otoportre* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez no: 372413).
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur*. (M. T. Yalım, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Woodal, J., Bond, A., Clark, H. J., Jordanova, L., Koerner, J. L. (2005). *The body of the artist, self portrait*. London: National Portrait Gallery.
- Yahşi, E. (2016, 25 Nisan). Benekler kraliçesi: Yayoi Kusama [Blog yazısı]. <http://www.sanataatak.com/view/benekler-kralicesi-yayoi-kusama>
- Yıldız, S. (2017, 8 Mart). Sanatıyla arsiz: Marina Abramović [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://arsizsanat.com/sanatiyla-arsiz-marina-abramovic/>

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, İ. (2017, 17 Ağustos). Ergin İnan'ın 50 yılı. *Hürriyet*. Erişim adresi: <http://www.hurriyet.com.tr/ergin-inanin-50-yili-40553041>

Resim kaynakçası

Resim 1. Smith, Kiki. (Sanatçı). (1994). *Benim Mavi Gölüm*. [Fotogravür ve Monoprint]. Erişim adresi: <https://www.sartle.com/artwork/my-blue-lake-kiki-smith>

Resim 2. Freud, Lucian. (Sanatçı). (1985). *Reflection (Otoportre)*. [Yağlıboya]. Erişim adresi: <https://www.tarihnotlari.com/lucian-freud/lucian-freudreflection-kendi-portresi/>

Resim 3. İnan, Ergin. (Sanatçı). (2015). *Otoportre*. [Yağlıboya]. Erişim adresi: <http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=1828>

Resim 4. Erdok, Neşe. (Sanatçı). (1989). *Tanık (Otoportre)*. [Yağlıboya]. Erişim adresi: <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=3327>

Resim 5. Fanzhi, Zeng. (Sanatçı). (2007). *Maske Serisi*. [Yağlıboya]. Erişim adresi: <https://www.mutualart.com/ArticlesResults/Zeng%20Fanzhi%20mask%20series?q=Zeng+Fanzhi+mask+series&Params=3130303535362C43757272656E74506167652C322C31>

Resim 6. Minjun, Yue. (Sanatçı). (2013). *Mavi Gök Beyaz Bulut* [Yağlıboya]. Erişim adresi: <http://www.artnet.com/artists/yue-minjun/white-cloud-in-blue-sky-a-IydHDNBEw4qlwfamjLfJYg2>

Resim 7. Kiefer, Anselm. (Sanatçı). (1996). *Gecenin Emirleri* [Akrilik Ve Gomalak Emülsiyon]. Erişim adresi: <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-the-orders-of-the-night-die-orden-der-nacht>

Resim 8. Sherman, Cindy. (Sanatçı). (2000). *İsimsiz 351* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-351-2000>

Resim 9. Sherman, Cindy. (Sanatçı). (2000). *İsimsiz 397*. [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-397>

Resim 10. Altındere, Halil. (Sanatçı). (1997). *Tabularla Dans*. [Fotoğraf ve Yerleştirme]. Erişim adresi: <http://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/>

Resim 11. Neşat, Şirin. (Sanatçı). (1997). *Allah'ın Kadınları* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://sanatkaravani.com/yuzlerin-otesinde-olan-kadinlar-allahin-kadinlari-shrin-neshat/>

Resim 12. Wilke, Hannah. (Sanatçı). (1974-79). *Starlaştırılan obje serisi* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/102432>

Resim 13. Abromoviç, Marina. (Sanatçı). (2010). *Sanatçı aramızda* [Performans]. Erişim adresi: <https://giphy.com/gifs/contemporary-art-VIh95kNQYEmPe>

Resim 14. Emin, Tracey. (Sanatçı). (1998). *Benim yatağım*. [Fotoğraf ve Yerleştirme]. Erişim adresi: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/tracey-emins-bed-returns-to-the-tate-after-record-sale-9636261.html>

Resim 15. Carnal, Orlan. (Sanatçı). (1990). *Saint Orlan's reincarnation* [Fotoğraf ve Yerleştirme]. Erişim adresi: <https://chromaticspiral.wordpress.com/tag/cindy-sherman/>

Resim 16. Quinn, Marc. (Sanatçı). (2006). *Self* [Heykel]. Erişim adresi: <http://marcquinn.com/artworks/single/self-20061>

Resim17. Quinn, Marc. (Sanatçı). (2011). *Self* [Heykel]. Erişim adresi:
<http://marcquinn.com/artworks/single/self-20111>

Resim 18. Kusama, Yayoi. (Sanatçı). (2010). *Balkabağı ile Kusama* [Enstelasyon]. Erişim adresi:
<http://www.redonline.co.uk/travel/what-s-on/best-art-exhibitions-in-the-world>

Sanat Disiplinlerinde Bir İmge: Kapı Anahtarları

An image in art disciplines: the Latch keys

Halil Fazıl Ercan

Dr. Öğr. Ü., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik Bölümü,
fazil.ercan@inonu.edu.tr

Öz

Eski çağlardan günümüze kadar yaşamımız içerisinde varlığını sürdüren anahtar, insanın hem kendisini hem de değerli gördüğü eşyalarını korumak ve saklamak için kullandığı önemli bir araç olmuştur. Anahtarlar; korumak ve saklamak eylemleri dışında kültürden kültüre farklılıklar gösterebilen kendine has formlarının yanı sıra bu formların üzerindeki dekoratif ve sembolik işlemleriyle de değer taşımaktadır.

Anahtarlar sanatçılar için de gerek arkaik gerek etnografik gerekse de günümüz çağdaş sanat anlayışı içerisinde işlevsel, biçimsel ve sembolik özellikleriyle önemli bir ilham nesnesi ve imge olmuşlardır.

Araştırmada anahtar formunun sanatta direkt ya da dolaylı bir imge olarak kullanımının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın, plastik sanatlarda çalışmalar yapan sanatçılarda farkındalık duygusu oluşturacağı, anahtar formunun gerek biçimsel gerek işlevsel yönüyle günümüz sanatında da bir imgelem konusu olarak ele alınabileceği ve sanatta kullanılabilecek bir imge olması açısından önemli olabileceği düşünülmektedir.

Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. Alan yazında literatür taraması yapılarak, araştırma kapsamında icat edildiği dönemden beri yaşamımızın önemli bir araç-gereci olan anahtarın insanlık tarihindeki süreci ile biçimsel ve sembolik özellikleri araştırılmıştır. Ayrıca plastik sanatlarda kapı anahtarlarını doğrudan ya da dolaylı biçimde imgelem konusu olarak ele alan sanatçılar ve eserleri araştırılmış olup, yapılmış olan eserler biçimsel ve teknik açıdan incelenmiştir.

Araştırmanın sonucunda elde edilen bulgular ışığında, anahtar formunun biçimsel yapısı ve anlamsal değerleriyle sanatsal pratikleri ortaya koymada önemli bir nesne olarak işlendiği söylenebilir. Yaşam kültüründe yer alan işlevsel araç gereçler içinde anahtar formları, söz konusu araç gereçlerin işlevselliklerinin de ötesinde sanatta güçlü bir imge veya imgeleme dönüşebileceğine örnek teşkil ettiği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, İmge, Seramik, Kapı Anahtarı

Abstract

The latch key that has existed in our lives from the old ages to the present has been an important tool that man has used to protect and store both himself and his belongings. Apart from their features to protect and hide, latch keys are worthy of their unique forms

that can vary from culture to culture, as well as their decorative and symbolic embroidery on these forms.

The latch keys have become an important object of inspiration and image for artists with their functional, formal and symbolic features within both the understanding of archaic, ethnographic, and contemporary art.

The aim of the study is to determine the use of latch key form as a direct or indirect image in art. It is thought that the research will create a sense of awareness in the artists who work in plastic arts, beside this the latch key form can also be considered as an imagery subject in today's art with its both formal and functional aspects and it may be important in terms of being an image that can be used in art.

In this research, descriptive method has been used. Moreover, by making a literature review, the process of the latch key which has been an important tool of our lives in the history of mankind, and its formal and symbolic features have been researched since the time it was invented. Furthermore, the artists and their works which handle the latch keys as a subject of imagery directly or indirectly in plastic arts were investigated and the artifacts were examined in terms of form and technique.

In the light of the findings of the research, it can be said that the latch key form has been processed as an important object in revealing the formal structure and semantic values and artistic practices. Among the functional tools involved in our lives, the latch key forms can be considered as an example of the fact that these tools can be transformed into a powerful image or imagination in art beyond their functionality.

Keywords: Art, Image, Ceramic, Latch Key

1. Giriş

Anahtar kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğünde;

1. (isim) Kilidi açıp kapamak için kullanılan araç, açkı, miftah, dil. 2. Kurgu. 3. Şifre yazmak ve çözmek için kararlaştırılmış olan yol. 4. Somunları veya vidaları çevirerek sıkıştırıp gevşetmek için kullanılan çelik saplı araç. 5. Konserve kutularının kapağını keserek açmaya yarayan alet, açacak. 6. Vesile, araç, vasıta. 7. (sıfat) Herhangi bir olayda belirleyici olan. 8. (fizik) İstenilen yere veya aygıt, isteğe göre elektrik akımının geçmesini sağlamak için kullanılan düzen, çevirici, çevirgeç, şalter, komütatör. 9. (müzik) Notaların müzik merdivenindeki yükseklik derecelerini göstermek ve buna göre okunmasını sağlamak için portenin başına konulan işaret (Anahtar, t.y.) olarak açıklanmaktadır.

Anahtar kelimesinin çok zengin bir anlam çeşitliliğine sahip olduğunu görmekteyiz. Bugün kullandığımız anahtar kelimesi; Müzikte; sol anahtarı, inşaat sektöründe; İngiliz anahtarı, bilimsel yazılarda; anahtar kelimeler, aydınlatmada; elektrik anahtarı, cennetin anahtarı vb. gibi çok farklı alanlarda ve anlamlarda karşımıza çıkmaktadır. İlk icat edildiği dönemlerde kapılar için üretilmiş olsa dahi ulaştığımız şu son yüzyılda özellikle kentler ve metropoller dünyasında; ev, işyeri, araba, kasa, dolap, masa vb. birçok yerde anahtarın kullanım alanı artmış gibi görünse de diğer yandan artık yavaş yavaş anahtar fiziksel olarak ortadan kalkıyor. Artık dijital teknolojilerin gelişimiyle birlikte ev kapıları

bile parmak izi ile ya da cep telefonundaki aplikasyon ile açılıp kapatılıyor. Yani anahtar günümüz dünyasında yavaş yavaş metaforik bir imgeye dönüşmeye başladı. Bu çalışmada özellikle geçmişten günümüze kapı anahtarları, kapı anahtarlarının plastik sanatlarda bir ifade aracı, bir imge olarak kullanımı konunun sınırlılıklarını oluşturmakta olup anahtarın tarihçesi, biçimsel, sembolik özellikleri sanatta bir etkilenim nesnesi olarak çalışılan sanat pratikleri araştırılacak ve incelenecektir.

Arkaik dönemlerden günümüze kadar gelinen süreçte insanlar icatlar yapmış ve bu icatlarının birçoğunu günlük hayatlarında kullanmışlardır. İcat ettikleri araç gereçleri işlevselliğinin ötesinde çeşitli anlamsal yüklemelerde yaparak sembolleştirmişlerdir. Bu araç gereçler gerek biçimsel gerekse üzerlerindeki motiflerle üretildiği toplumların kültürel izleriyle bezenmiştir. Tıpkı bir çocuğun aile ve çevresinden aldığı kültürel donanımla şekillenmesi gibi bu tür nesnelere şekillendirildiği, üretildiği toplumların sosyolojik ve kültürel genlerini taşımaktadırlar. Anahtarlar da form ve sembolik duruşlarıyla bu kapsamda ele alınabilecek güçlü yaşam kültürü nesnelere arasındadır. Anahtar formları hem isimsel, işlevsel özelliği hem de dekore edilmiş estetik yapılarıyla toplumda önemli bir değere sahiptir. Geldiğimiz süreçte sanayi kültürü içerisinde endüstriyel bir ürün haline gelen, biçimsel ve dekoratif olarak minimize olup yapısal görüntü olarak standartlaşan anahtarlar arkaik, etnografik döneme ait ihtişamlı duruşlarını yitirmiş dahi olsalar insan yaşamında işlevsel değeri ve sembolik değerleri azalmamış aksine artmıştır.

Anahtarın genel işlevi kilidi, köçeği açmak veya kapatmak kilitlemek dahi olsa işlevselliğinin ismine ve biçimine yüklediği özellikleriyle her an sanatçı içinde bir imgelem, etkilenim nesnesi olabilme ve toplumdaki genel algısının da ötesinde bir ifade aracına, sanat imgesine dönüşebilir. Bu bağlamda Arnheim şu tespiti yapmaktadır:

G. Braque'nin bir sözüne kulak vererek bir fincan yanında bulunan çay kaşığı ayakkabı ile topuk arasına yerleştirdiğimizde kaşığın bir anlamda ayakkabı çekeceğine dönüştüğünü söylemesi, bir şeyin farklı anlamlar içerebileceğine işaret eder. Ayrıca sözcükler ve imgeler arasında görece rastlantısal ilişkiler kurulabilir ve düşüncelerin gördüklerimizle şekillenmesi sığ ve yoz düşünceye bir yorum kapısı açar (aktaran Albayrak, 2015, s. 12).

Bu durumu nesnelere farklı bakış açılarıyla irdelendiğinde veya düşlendiğinde var olan işlevlerinin ve anlamlarının dışına çıkabileceğinin en güzel örneği olarak görebiliriz.

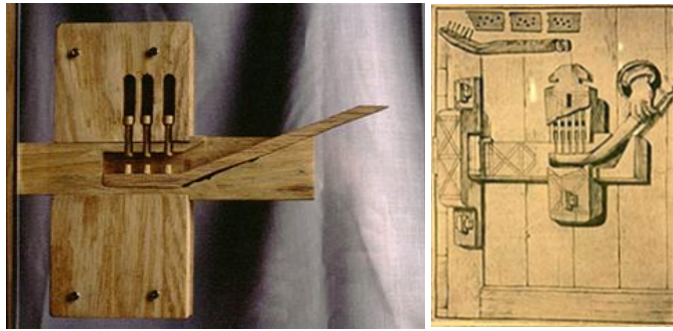
2. Yöntem

Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. Araştırmada literatür taraması yapılarak, yazılı kaynaklardan, internet kaynaklarından anahtarın tarihçesi, resim, heykel, seramik, grafik alanlarında anahtar formunu eserlerinde direkt ya da dolaylı imge olarak kullanan sanatçılar ve eserleri araştırılmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda anahtar formunun imge olarak kullanıldığı eserler sanatsal açıdan irdelenmiştir.

3. Anahtarın Tarihçesi

Anahtar ve kilit arkaik dönemlerde icadından günümüze kadar gelinen zaman sürecinde insanın yanından ayırmadığı önemli bir eşyası olmuştur. İlk kapı kilitleri ve anahtarları ahşaptan yapılmıştır. Tarım ve hayvancılığın başlaması yerleşik hayat tarzını da beraberinde getirdi. Yerleşik hayatla birlikte insanlar barınma ihtiyaçlarını gidermek için evler yapmaya başladılar. Yerleşik hayata paralel olarak çevredeki nüfusta artmaya

başlayınca insanlar güvenlik ihtiyaçlarını gidermek için evlerinin ahşap kapılarına basit korunma kilitleri geliştirmeye başladı ve günümüze kadar gelen yaklaşık 7 bin yıl boyunca da bu korunma aracı gelişerek devam etmektedir. Anahtarın tarihsel geçmişi yapılan arkeolojik araştırmalarla elde edilen veriler ışığında da Tarih Öncesi Devirler (Prehistorik Devirler)'de denilen süreç içerisinde yer alan Kalkolitik (Taş-Bakır) (MÖ.5500-MÖ.2500) dönemine kadar uzanmaktadır. Saraçoğlu ve Karakaş; “Genel olarak, çağlar boyu kullandığımız tüm kilitlerin ana kaynağı 4000 yıl öncesindeki Mısır kilitlerine dayanır” demektedirler (Saraçoğlu ve Karakaş, 2007-2008, s. 148). Bu ahşap kilit ve anahtarların benzerlerinin Asurlular ve Badilliler tarafından da kullanıldığı belirlenmiştir. İlk ahşap kilit arkeologlar tarafından Pers'te, MÖ 722 ile 705 yılları arasında hüküm süren Asur Kral'ı Sargon II'nin Ninova yakınlarındaki Horsabad Sarayı'nın güvenlik kapısında bulunduğu belirtilmektedir (Schlage's History of Locks, t.y.) (Görsel 1).



Görsel 1. Asur kilidi ve çizimi

Ahşap kapı kilitleri ve anahtarlarının Anadolu'daki varlığıyla ilgili olarak elde edilen arkeolojik veriler ışığında Frangipane (2004, s. 84) ve Şahin (2018); M.Ö.3500-3000'li yıllara tarihlenen Malatya Arslantepe Höyük Saray kalıntılarında ahşap kilitlerin ve anahtarlarının varlığından söz etmektedirler. Saray içerisinde bulunan ürün depolarında bu ahşap kilit ve anahtar sisteminin kullanıldığını belirtmektedirler.



Görsel 2. Ahşap Kilit Sistemi rekonstrüksiyon çizim/Arslantepe Höyük

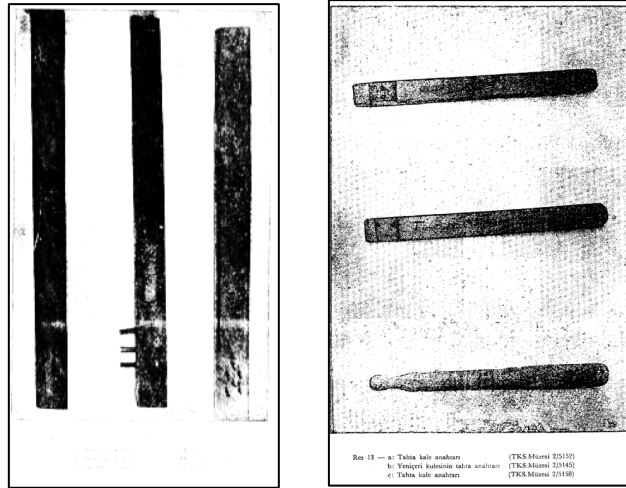
Bu ahşap kilit ve anahtar sistemi ülkemizde 1980'li yıllara kadar Bursa, Antalya, Elazığ gibi illerde marangozlar tarafından yapıлып çoğunlukla bahçe kapılarında kullanımı devam etmiştir. Malatya Arkeoloji Müzesi araştırmacılarından Hüseyin Şahin; Batı Karadeniz, Antalya, Elazığ yöresinde de rastlanan uygulamanın Malatya'da en çok Çırmıhtı (eski Yeşilyurt ilçe merkezi) ile yakınındaki Kileyik, Barguzu, Gündüzbey ile Arapgir ve Eski Malatya'da (eski Battalgazi ilçe merkezi) kullanıldığını belirtmektedir (Görsel 3). Şahin; Basit, akıllı bir mekanizmaya sahip, pağa teknesi (yatak)-sürgü/kol (zoğna), dil, anahtar

ve kapak tahtasından oluşan kilitlerin özellikle bahçe kapılarında kullanıldığını ifade etmektedir (Şahin, 2018).



Görsel 3. Ahşap kilit ve anahtar/Malatya Etnografya Müzesi

Topkapı Saray Müzesinde sergilenen ahşap anahtarlar tarihsel itibariyle bu ahşap kilit sisteminin Osmanlı döneminde de Anadolu’da mevcudiyetinin birer örnekleridir (Ünal, 1963, s. 128).



Görsel 4. Osmanlı dönemi ahşap kale anahtarları

Romalılar zamanında kilitler kayda değer bir değişim geçirdiler. Bu dönemde metalden yapılan kilitleri açabilmek için anahtarlar önem kazandı. Daha önceleri sarayların, şatoların bekçileri kapılardaki kocaman kilitleri kapayabilmek için 20-30 cm uzunluğunda, bir kiloya yakın ağırlıkta tunç anahtarlar taşımak zorunda kalırlardı. Derken asma kilitler boy gösterdi. Bu kilitleri ilk kez, Avrupa ve Asya arasında gidip gelen tüccarların kullandıkları biliniyor. Ortaçağda metal işlemeciliğin gelişmesiyle birlikte anahtarlar ve kilitler de adeta birer sanat eserine dönüşmeye başladı. Ustalar, anahtar ve kilitleri fildişi, pirinç gibi değerli malzemelerle süslüyorlardı (İşçen, 2008).

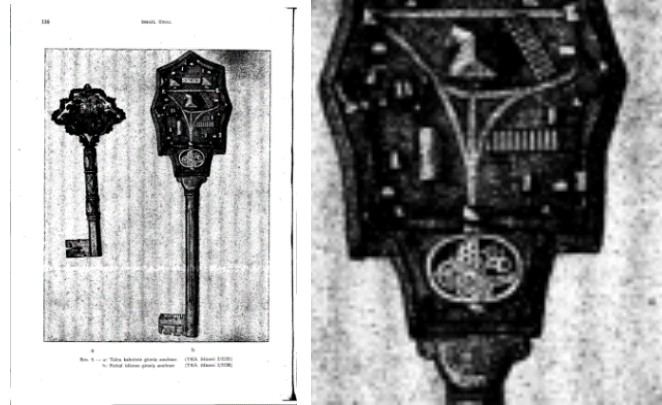
Konuyla ilgili olarak Saraçoğlu Çelik yaptığı araştırmalar ışığında; “Eski Mısır, Çin, İran, Roma, Türk-İslam Kilitleri. Eski kilitler, günümüz kilitlerinin çoğunun kullandığı tambur ilkesine dayanıyordu. Romalıların kıyafetlerinin cepleri olmadığı için pek çok erken dönem Roma Anahtarı yüzük olarak takılıyordu” diye belirtmektedir (Saraçoğlu Çelik, 2015, s. 96).



Görsel 5. Antik Roma bronz yüzük anahtar

İlk metal kilitler M.S. 800'lerin sonunda İngiltere'de ortaya çıktı. Sanayi Devrimi sırasında üretimde standartlaşma gelişince kilitler güvenilir hale geldi. Basit bir anahtarla sürgüyü ileri iterek kilitlenen sürgülü kilit, İngiltere'de 1778'de mükemmelleştirildi. İngiltere'de bir limanın deposundaki kilidi açan hırsızlar depoyu soymuştu. İngiliz hükümeti bu nedenle, maymuncukla açılmayacak bir kilit için para ödülü koydu. J. Chubb, 1818'de Chubb Tuzaklı Kilitini icat etti. Günümüzde kullanılan ve "Yale Kilit" olarak anılan döner silindirli kilidi, 1848'de ABD'de L. Yale icat etti (Akbulut, 2014, s. 2).

Topkapı Müzesi asistanlarından İsmail Ünal Topkapı Sarayı Müzesinde sergilenen Osmanlı dönemine ait kapı anahtarlarının mevcudiyetinden bahsetmektedir. Bu kilitlerin çoğunlukla kale kilitleri olduğunu, gümüş ve demir den üretilmiş olduklarını aktarmaktadır (Ünal, 1963, s. 119).



Görsel 6. Osmanlı dönemi gümüş anahtarları



Görsel 7. Silistre Kalesi'nin gümüş anahtarı

Tarihi arkaik dönemlere kadar uzanan anahtarlar birer kültür taşıyıcıları ve sembol gibidirler. Yapıldıkları toplumun kültürel izlerini taşırlar. Kullanan kişilerin sembolleri olmuşlardır. Dinsel inançlarda da işlevselliklerinin getirdiği özelliklerinden kaynaklı sembol niteliği taşımıştır. Hıristiyanlığın kutsal kitabında; Matta 16: 18-19'da iddia edildiği gibi, Cennetin İnci Kapılarının büyük anahtarı ile: “Size Cennetin Krallığı’na anahtarlar vereceğim. Yeryüzüne bağladığımız şey cennete bağlı olacak ve yeryüzünde yerinden ettiğin şey cennete gömülecek” diye ifade edildiği belirtilmektedir (Allef, 2013). Müslümanlık inancında anahtar motifinin kullanımıyla ilgili olarak ta Zariç’in aktarımında; Anahtar Motifli: “Bismillahirrahmanirrahim miftahi kullu kitabın/Besmele her kitabın anahtarıdır.” hadisi, Hâkim el Nişâburî'nin El-Mustedrak alâ el-Sahîheyn adlı hadis külliyyatında yer almaktadır. Besmele motiflerinde sıklıkla rastlanan motiflerden biri de gerek bu hadisten gerekse anahtar nesnesinin özgürlüğü, başlangıcı simgelemesinden ötürü “anahtar” olmuştur diye belirtilmektedir (Zariç, 2017, s. 198).

Keşfedildiği arkaik dönemlerden günümüze kadar geçen süreç içerisinde boyut, biçim farklılıklarına uğrasa da her daim insanın yanından ayırmadığı bir parçası haline gelen anahtar işlevsel yönüyle, biçimsel yapısıyla bireyler ve topluluklar için yaşam süreci içerisinde önemli bir eşya niteliğindedir. Genel işlevi açmak, kilitlemek, saklamak, korumak, olan anahtarın işlevselliğinin yanı sıra boyutu ve üzerindeki ihtişamlı süslemelerinin de getirdiği güçlü anlamsal özelliğiyle; gücün sembolü, ihtişamın göstergesi, toplum içerisinde statü göstergesi, varlık göstergesi olarak ta toplumlarda karşılık bulmuştur.

Anahtarlar bireylerin ve toplumların kültürel elçileri gibidirler. Kuşaktan kuşağa ve toplumdan topluma yapıldıkları dönemlerin dolaylı olarakta olsa izlerini aktarırlar. Özellikle demir olarak yapılmaya başlandıktan sonraki süreçlerde üretilen anahtarların genel formlarının ve bu form yüzeylerinin çok farklı farklı şekillerle dekore edildiğini görmekteyiz. Günümüzde Anadolu’da, Avrupa’da, Afrika’da birçok ülkede müzelerde, özel koleksiyonlarda sergilenen ve arkeolojik, etnografik olarak nitelendirilen metal kapı kilitlerinin dönemlerinin güçlü sanatkârları tarafından özenle yapıldığı görülmektedir. Anahtarlar bu özellikleriyle de aslında yapıldıkları dönemlerde ve yerlerde işinin ehli sanatkâr demir ustalarının varlığının da birer ispatı olma özelliğini taşımaktadırlar. Anadolu’da Rumlar ya da Ermeniler tarafından yapılan kilit ve anahtarlarda haç işareti bulunur. Osmanlı kilitlerini süslemelerindeki lalelerden ya da pirinç armadan tanırız. Ayrıca kilit veya anahtarın ev sahibinin sosyal statüsünü belirten bir işlevi de olduğu biliniyor. Kilidin büyüklüğü ve gösterişi, anahtarının süslemesi evin sahibinin zenginliğiyle doğru orantılıydı. Araştırmacı İşçen’in konuyla ilgili olarak yaptığı araştırmada; Kapadokya’da Türk, Rum ve Ermeni ustaların kilit işinde uzmanlaştıkları biliniyor... Her kilidin de şifre sistemi birbirinden farklıydı. Nevşehir’de eski kapı kilit ve anahtarlarına ‘firek’ denirdi. Kilit anahtarının uç kısmı sivri ise ‘erkek firek’, uç kısmı delik ise ‘dişi firek’ ismini alıyordu diye belirtilmektedir (İşçen, 2008). Nevşehir’in Uçhisar ilçesinde 43 yıldır kilit ve anahtar yapımıyla uğraşan Mehmet Yuğuran’da anahtarlarla ilgili olarak; “Selçuklu’da hayvan silüetli kilitler mevcut. Osmanlı’da bazı kilitlerin üzerinde pirinçten ya da demirden ayna dediğimiz kilidin gösterişini sağlayan semboller var. Bu sembollerde de kiminde kuş motifi kiminde güneş, kiminde ay-yıldız motifi görülmektedir. Eğer Hristiyan ya da Ermeni biri tarafından yapıldıysa, anahtar veya kilit üzerinde bir haç şekli görürsünüz. Bazen de sade bir düz ayna kullanılıyor. Zengin kişiler bu ayna dediğimiz yerleri pirinçten döküm yaptırıp, üzerine de sevdiği objeleri ekletiyor. Mesela güneş sembolü, o evin uzun süre hayatta kalmasını sembolize

ediyor” diye belirtmektedir (Fikriyat, 2017). Anahtar üretiminin İstanbul’daki son sanatkârlarından Güngör Yanık’la ilgili olarak oğlu Sezgin Yanık; babasının yıllarını kilit ve anahtar üretimine adanmış olduğunu babasının aslında bir bakır ustası olduğunu ve anahtarlara olan hevesinden dolayı anahtar üretmeye başlamış olduğunu belirtmektedir. Güngör ustanın yüreğindeki estetik hazzın ve hevesin ışığıyla uzun yıllar kendine özgü bir tarzda anahtar tasarımları ve üretimi yaptığını belirtilmektedir (İşçen, 2015).



Görsel 8. Güngör Yanık, Kapı kilitleri ve anahtarları



Görsel 9. Kapı anahtarları, Mehmet Yuğuran koleksiyonu

Dünyada ve ülkemizde hızla gelişen teknolojik ilerlemelere paralel olarak kilit ve anahtar üretimi de aşırı ihtiyaçtan kaynaklı olarak günümüzde endüstriyel bir ürün haline dönüşmüştür. Bu dönüşümle birlikte anahtarlar geçmişteki boyut ve üzerlerindeki sanatsal özelliklerini yitirmiş olsalar da yine de yaşadığımız 21 yüzyılda insanların anahtara yükledikleri geçmişten süregelen anlamsal değerlerin birçoğu yeni eklentilerle birlikte devam etmektedir.

4. Sanatta Anahtar İmgesi ve Örnekleri

Bir gözlemci ve araştırmacı olan sanatçı için her an her şey bir etkilenim aracı olabilir, bu bazen somut bir nesne bazen soyut bir kavram olarak sanatçıda ussal, duygusal etkilenim uyandırabilir. Biçimi ve sembolik değerleriyle kapı anahtarları da gerek formu gerekse üzerine yüklenen anlamsal yönleriyle sanatçı için önemli bir imgeye dönüşebilir. Çok çeşitli formlara sahip bu anahtarlar bazen yorumlamacı bir üslupta bazen realist bir üslupta veya hazır nesne olarak sanatçının eserinde varlık gösterebilmektedir ve imge niteliği taşımaktadır.

İmge, Türkçe sözlükte; “1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya; 2. Genel görünüş, izlenim, imaj; 3. (psikoloji) Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj; 4. (psikoloji) Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj” olarak

tanımlanmaktadır (İmge, t.y.). İmge bir benzerini yaratmak, aslından kalan izleri yansıtmaktır. Dış ya da iç gerçekliğin işaretçisi olan imge, aslının işaretçisidir. İmgeler bilincin ürünüdürler. Bilincin kültür, tarih ve toplumla şekillenmesi nedeniyle imgeler belli sosyo-kültürel ortamı gösterirler (Bayav, 2009, s. 107-108). Faruk Atalayer imge ve imgelemele ilgili olarak;

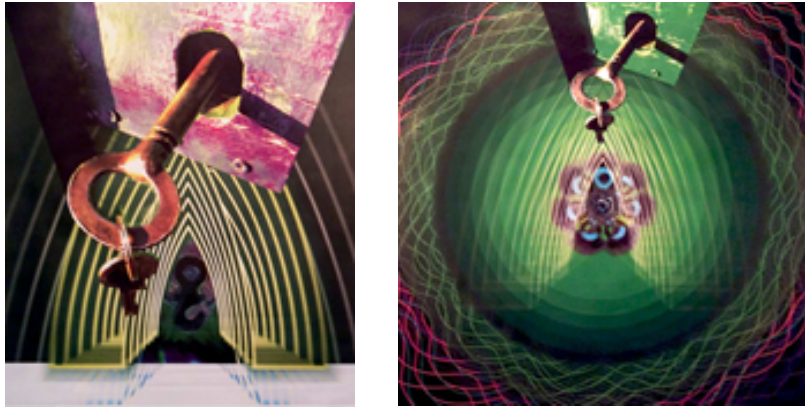
...her insan, toplumuna, çağına, sınıfına, kültürüne göre imge, imgelerine, imlem işlemlerini edinmekte, neredeyse doğal güdüler kadar kendiliğindenmiş gibi yapabilmektedir. Hiçbir sanatsal-tasarımsal, estetik eğitim almasa da, yaşadığı ortamdaki, çevreden “toplumsal ortalama” olarak yansıyan, imge, imgelerine, imlem biçimlerini, anlamlarını, içeriklerini, alanlarını, üretme yöntemlerini edinir. Ya da edindirilir, hatta ezberlettirilir. İnsanlar, koşullanma, güdülenme sınırları kadar zihinsel kurgu yapabilirler demektir (Atalayer, 2005, s. 1).

İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır (Berger, 1995, s. 10). İmgeleme, edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu birleşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisidir... Bir imgeyi yeniden canlandırmaktan yaratıcılığa kadar yükselir” demektir (Hançerlioğlu, 2008, s. 184). İmgelemede yeniden canlandırma söz konusudur: Bellekte bulunan imgelerin çeşitli düzenlemelerle kurulması. İmgeleme yaratıcılık ile birleşirse ancak o zaman nitelikli ürünler ortaya çıkabilir. İmgeleme yalnız imgelerle düzenleme kurmak değildir; aynı zamanda sembol-imgeleri anlamak, bağlantıları görebilmek ve yeni bağlantılar kurgulayabilmektir. “İmgelemin, sanat etkinliği sürecinde ortaya koyduğu üç ayırıcı özelliği üzerinde durulmalıdır. Bunlar düşlem, yansıtma ve özdeşlemedir” (San, 2003, s. 61). Düşlem, zihinde oluşan gerçek dışı imgeleme, yansıtma imge ve sembol imgelerin plastiğe dökülmesidir. Özdeşleme ise kişinin imgenin bir parçası olmasıdır. Yeni tasarımlar ancak imgeleme gücü sayesinde gerçekleşir. Yaratıcı düşünme ve kurgulamada bilinç öncesi düşünce etkindir. Ön yaşantı, gözlem ve eleştirel değerlendirmeden oluşan bilinç öncesi düşünceyi “...geçmiş yaşantıların ve bunların imgelerinin depolandığı yer olarak tanımlamak mümkündür” demektir (San, 2003, s. 58). Ortaçağ sanatının amacı kutsal öğretileri insanlara resimler yoluyla iletmektir. Uzun bir dönem boyunca imgeler bu amaca hizmet ettiler. Farklı yüzeyler üzerine resmedilen imgeler; tanrısal ışığı simgelerler. “Bu, imgenin tanrısal ışığı simgeleyeceğine-ya da onu ikame edeceğine-yalnızca onun imgesine uygun gerçekleşmesi, diğer bir deyişle onu anıştırması anlamına gelir. Bu türden bir anıştırma ise benzeşmeye değil, benzeşmemeye dayanır” denilmektedir (Bayav, 2009, s. 105). Bir sanatçı olarak Bilgehan Uzuner sanatsal etkilenim süreciyle ilgili olarak; “Benim için nesnelere nasıl biçim verildiği değil, onun içinde gizli olanı bulup, onun sözüne de kulak vererek şekillendirmek önemlidir. Bu davranışa takunyayla çalışmaya başlamadan önce onunla hesaplaşmamı örnekleyebilirim. 2006 yılında takunyalari alıp bir süre inceledim. Bu formun içinde insan bedeni yattığını gördüğümde buluş gerçekleşmişti. Ardından birçok şey kolayca geldi” diye ifade etmektedir (Yüksel, 2011).



Görsel 10. Pietro Perugino, (1481), *Krallığın Anahtarlarının Aziz Peter'e teslim edilişi/Sistine Şapeli, Vatikan, Roma, İtalya*

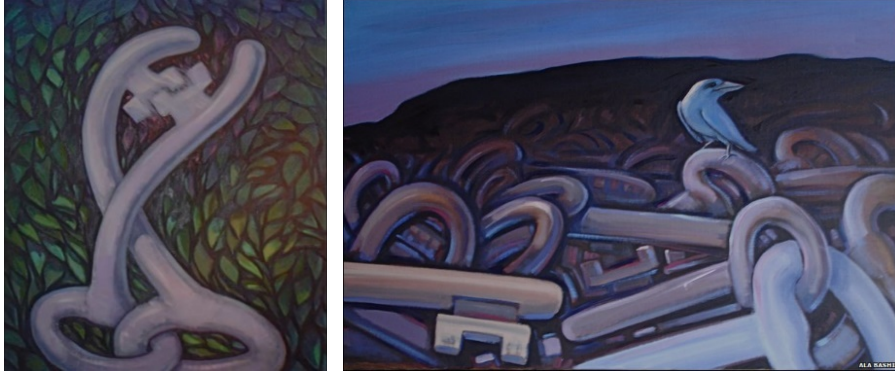
Sanatın dini yapılarda bir anlatı dili olarak kullanıldığı dönemlerde Hristiyanlık inancında dinsel öğretilerden dolayı önemli bir sembol olan anahtar formu resim ve heykel sanatında güçlü bir imge olarak işlenmiştir. İtalya'nın Rönesans dönemi ünlü ressamlarından Pietro Perugino'nun Papa Sixtus IV (1471-1484 döneminde) Roma'daki Sistine Şapelinde yer alan "İsa mesihin Krallığın (cennetin) anahtarlarını aziz peter'e verme mesihleri" adlı fresk eserini bunun bir örneği olarak görebiliriz. Dinsel bir anlatıyı betimlemek için yapılmış olan bu eserde Anahtar konunun ana imgelerinden birini oluşturmaktadır. Resmin konusu gereği anahtar formu yorumlamacı bir üslupta ele alınmayıp realist bir üslupta işlenmiştir. Ayrıca resmin diğer özellikleri açısından da bakıldığında; Perugino'nun lineer perspektifini kullanması, iki boyutlu yüzeyin "düzlüğünü" azaltan ve üç boyutlu bir sahnenin inandırıcı bir görünümünü yansıttığı bu eseri erken Rönesans resminin en iyi örneklerinden biri olarak ta sanatta yerini almıştır (Görsel 10).



Görsel 11. Tülay Candemir, 2016, *Kilit I, Kilit II, Digital Art*

Sanatçı Candemir'in güncel bilgisayar teknolojileri ve araçlarıyla oluşturulmuş "Kilit I", "Kilit II", isimli çalışmaları ile ilgili yorumu; Proje Kapsamında oluşturulan "Telipinu'nun Kayboluşu" (Alparslan ve Alparslan, 2013, s. 418-419) adlı mitoloji örneğinden yola çıkarak, kullanılan simgeler ve semboller franktal bir düzlemde renklerin zıtlık etkisinden faydalanılarak yorumlama ve kurgulama süreci izlenmiştir. Hitit ritüellerindeki enerji frekanslarının franktal geometrik sembollerin tekrarlarıyla, kavramsal boyutta somutlaştırılması, izleyiciye bu enerji boyutunun yansıtılması amaçlanmıştır. Kilit 1 ve Kilit 2 eserinde 7 rakamından yola çıkarak 3 farklı imgenin enerjisel boyutunun simgeleştirme yoluna gidilmiştir (Görsel 11). "7 rakamının anatomik yapısından kapıları, kilidin formundan küpleri ve açılan kapıları iç içe paralel devam eden

dairelerle simgeleştirildi. Hikâye Telipinu'nun öfkesini gazabını saldırganlığını ve sinirini franktal geometrik, tekrarlarla o anki enerji boyutu tanımlandı. Böylelikle izleyicinin çalışma ile etkileşim içerisinde olması gerçekleştirildi” (Candemir ve Topcuoğlu, 2016, s. 636).



Görsel 12. Ala Bashir, 2010, İsimsiz, Fransa

Iraklı ressam Dr. Ala Bashir de resimlerinde anahtar bir imge olarak ele almış ve bazen realist bazen de yorumlamacı bir üslupla anahtar formunu kullandığını görmekteyiz (Görsel 12). Uzun yıllar Saddam Hüseyin'in doktorluğunu da yürütmüş olan Bashir anahtarın kendisi için neyi sembolize ettiğiyle ilgili olarak: “Evin anlamı uzun yıllardır benim endişemdi ve Irak'tan ayrıldıktan sonra öne çıkan konu oldu. Ev için evrensel bir sembol ya da metafor arayışları, insan yaşamının biyolojik, sosyal, etnik, ekonomik, tarihsel ve psikolojik yönlerinin yanından geçiyordu. Anahtarın, tüm ihtilaflarıyla birlikte ev için sembol yerine bir mecaz olarak kullanılabilmesini gördüm” diye ifade etmiştir (Artlistings, 2010).



Görsel 13. Hat Sanatında Besmele III

İslam anlayışı içerisinde de anahtarın sembolik bir anlam taşıdığını görmekteyiz. Özellikle hat yazılarında rastladığımız anahtar biçimiyle ilgili olarak şunlar ifade edilmektedir;

Anahtar Motifli: “Bismillahirrahmanirrahim miftahi kullu kitabın/Besmele her kitabın anahtarıdır” Hadisi, Hâkim el Nişâburî'nin El-Mustedrak alâ el-Sahîheyn adlı hadis külliyyatında yer almaktadır. Besmele motiflerinde sıklıkla rastlanan motiflerden biri de gerek bu hadisten gerekse anahtar nesnesinin özgürlüğü, başlangıç simgelemesinden ötürü “anahtar” olmuştur. Metin işleme yazılımlarında Bsmellah_2.ttf, Yazı Tipi Boyutu' nu 72 olarak atadığımızda yazdığımız 'e' harfi ise (Görsel 13)'deki şekle dönüşmektedir (Zariç, 2017, s. 198-199).



Görsel 14. Giuseppe De Fabris, (1840), Aziz Peter heykeli / Statue of Saint Peter, Aziz Petrus Meydanı, İtalya

Aziz Peter heykeli, on altıncı ve on yedinci yüzyılların dikkat çekici resimlerine ve heykellerine ikonografik olarak sadıktır; ilham ve duyguyu ifade eder, böylelikle sanatçının dönemin akademik titizliğine tepkisini gösterir. Sağ elinde, Philippi Sezarea’da Mesih’in kendisine vaat ettiği gücün sembolü; Sol elinde “Size cennetin krallığının anahtarlarını vereceğim” (Mt. 16-19) yazısını gösteren belge bulunmakta (Görsel 14). Elinde tuttuğu anahtarların biri gümüş kaplama, diğeri altın kaplamadır (St Peter's, t.y.). Anahtar formu burada realist bir üslupta işlenmiş ve anlatım nesnesi olarak kullanılmıştır.



Görsel 15. Minsk şehri Belediye Başkanını tasvir eden bir heykel / A statue depicting the mayor of Minsk city, Rusya

Beyaz Rusya’nın Minsk şehrinde bulunan Belediye Başkanı heykelinin ellerinde de; Magdeburg kanununda Minsk şehrinin statüsünün kabulünü simgeleyen anahtar ve kraliyet tüzüğü bulunmaktadır (Görsel 15). Bu anıtta yine anahtar imgesi gerçek işlevinin dışında bir sembol niteliği taşımakta olup kavramsal bir ifadede anlatım nesnesi olarak ele alınmıştır. Ülkemizde ve diğer ülkelerde de anahtar kent sembolü olarak görülüp

kenti ziyarete gelen üst düzey bazı konuklara çoğunlukla belediye başkanları tarafından kentin anahtarı sembolik olarak hediye edilmektedir.



Görsel 16. Shaun Gagg, 2016, Anahtar Adam 4 / Key Man 4, İngiltere

İngiliz heykeltıraş Shaun Gagg tarafından yapılan kaynaklı metal heykelde anahtarları insan figürlerini oluşturmak için kullanılmıştır (Görsel 16). Anahtarları birbirine kaynatarak heykelini oluşturmuştur. Anahtarlar görsel anlamda heykele hareket katmasının yanı sıra kavramsal olarak ta anahtarın insanda uyandırdığı hislerden dolayı sanat alımlayıcısıyla derinlemesine bağlar kurabileceği hissini vermektedir. Sanatçı elinde asma kilit tutan heykeliyle ilgili olarak; “Ona, nasıl anahtarsız açılacağını merak ediyormuş gibi bakıyor” diye ifade etmektedir (Gagg, t.y.).



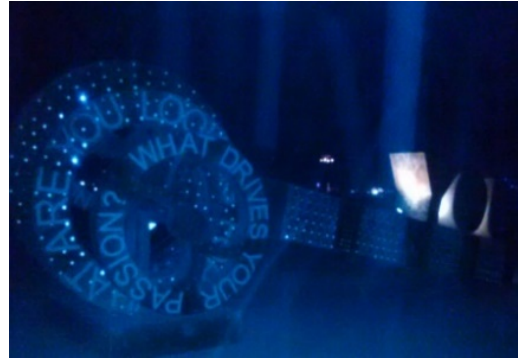
Görsel 17. Michael Christian, 2009, Kilitler ve Anahtarlar / Locks and Keys, ABD

“Kilitler ve Anahtarlar” isimli metal heykel ABD’li heykel sanatçısı Michael Christian tarafından ABD’nin Nevada eyaletinde Black Rock Çölü’nün ortasında her yıl geleneksel olarak tekrarlanan “Yanan Adam Festivalinde” üretilmiştir. Heykel tamamen kapı kilitleri, asma kilitler, göğüs kilitleri, dolap kilitleri, araba kilitleri gibi kilitlerden oluşan figüratif bir çalışmadır (Görsel 17). Kilit adam binlerce küçük anahtardan oluşan zincirle çok büyük bir anahtarı sürüklüyor görünümündedir. Sanatçı eseriyle ilgili olarak; “Topladığımız tüm değerleri korumak için kilitleri kullanıyoruz” diye ifade etmektedir (Christian, 2018). ABD’li Yazar Ursula K. Le Guin eserle ilgili yorum olarak; “Hayal gücünün bastırılabilirliğinden şüpheliyim. Eğer gerçekten bir çocukta onu tamamen ortadan kaldırırsanız, o bir patlıcan olarak büyüyecektir” demektedir (Le Guin, t.y.).



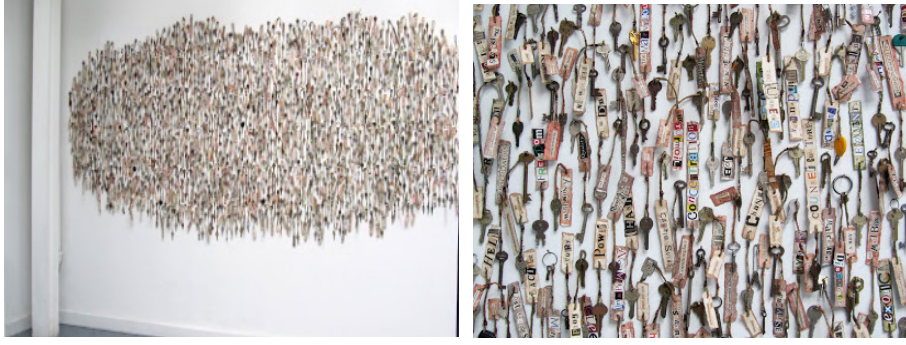
Görsel 18. Florin Constantinescu, 2016, Anahtar, Ahşap, Romanya

Romanya'nın Craiova kentinde yaşayan, imaj ve dijital grafikler mezunu, soyut dışavurumcu bir sanat anlayışına sahip sanatçı Florin Constantinescu anahtar çalışmasıyla ilgili olarak; "Anılar geçmişe değil geleceğe giden anahtardır" (Constantinescu, t.y.) diye ifade etmektedir (Görsel 18)



Görsel 19. Vassil Velkov, 2013, Anahtar siz siziz / You Are The Key, İnteraktif sanat kurulumu, ABD

"Vassko Tasarım" Vassil Velkov ve ekibi tarafından ABD'de Yanan Adam Festivali 2013'te gerçekleştirilen "Anahtar siz siziz" isimli çalışma, yaklaşık 2000 harfin üzerinde soruları oluşturduğu plywood'dan yapılan etkileşimli bir sanat enstalasyonu (Görsel 19). Tasarımda imge olarak anahtar formu ele alınmış olup çalışmanın yüzeyinde "Ne arıyorsunuz?", "Ne bekliyorsunuz?", "Sizi ne engelliyor?" gibi sorular yazılıdır. Çalışmanın kavramsal yönüyle ilgili olarak sanatçı Velkov; "Tüm soruların cevabı olarak, kapıyı açan anahtarın parçası olan kolun üzerinde "SEN" yazmakta ve bu bize hayatımızdaki her şeyin nedeni ve cevabının kendimiz olduğunu hatırlatmaktadır" demektedir (Velkov, 2013).



Görsel 20. Susan Lenz, 2011, Anahtarların Duvarı/The Wall of Keys

Kolombiyalı sanatçı Susan Lenz sanatsal kurulumlarında yeni ve etnografik anahtarları imge olarak kullanıp hazır nesneden sanatsal kurulumlar yapmaktadır. Yaklaşık 900 adet anahtar kullanarak gerçekleştirdiği “Anahtarların Duvarı” çalışmasıyla ilgili olarak; Her anahtarın, artık iplikler ve artık iplikler üzerine dikişler yapan zikzaklarla yapılmış bir kordonla bağlanmış el yapımı bir etiketi vardır (Görsel 20). Mutluluğun, bilgimin, kalbimin, saygımın, cehennemim, terfinin, doyumun, güvenli seyahatlerin, garajın, başarısızlığın, aşkın, bağlılığın ve dünya barışının anahtarı. Şan, eğlence, hayvan manyetizması, dürüstlük, kıskançlık, dudakları ve bilgeliği için bir anahtar var demektedir (Art In Stitches, 2011).



Görsel 21. Maksut Kesici, Paslı Anahtarlar, Metal Heykel

Sanatçı Maksut Kesici çalışmasını günlük hayatta kullandığımız farklı biçimlerdeki, boyutlardaki hazır anahtarları bir kürenin tüm etrafına kurgulayarak oluşturmuş ve alt kısımda bir asma köçek kullanmıştır. Asma köçek eserin üst kısmıyla ilgili gizemli bir his uyandırmaktadır. Yüzeyi kaplayan anahtarlar yaşadığımız dünyanın içerisinde gizemlerin bulunduğuna gönderme yapmış hissi uyandırmakta olup her gizemi de açacak bir anahtar varmış gibi durmaktadır (Görsel 21).



Görsel 22. Liliya Pobornikova, 2017, Anahtar / The Key, Bulgaristan

Çağdaş Bulgar Heykeltıraş Liliya Pobornikova, porselen heykel çalışmasında imge olarak ele aldığı anahtar formunu yorumlamacı bir üslupla çalışmıştır. Formun kavramsal yönünden çok formun kendisiyle ilgili plastik çözümler içerisine girmiş ve yorumlamacı bir tavırla eserini oluşturmuştur. Eserde siyah ve beyazın renkleri kullanarak formun yüzeyinde oluşturduğu biçimleri vurgulamaya çalışmıştır (Görsel 22).



Görsel 23. Elizabeth Orleans, 2016, Dev Adımlar Kurulumu / Giant Steps Setup, sırlı seramikler, Bergamot İstasyonu çağdaş sanat mekânı sloan projelerinden, Kaliforniya, ABD

Philadelphialı seramik sanatçısı Elizabeth N. Orleans çalışmalarında etnografik anahtarları sanat imgesi olarak ele almıştır (Görsel 23). Elizabeth'in çalışmasıyla ilgili olarak; "sınırları aşan, hareketi, değişimi ve sonsuz zaman ihtimalini araştıran mimari müdahaleler oluşturarak önceden var olan alanları değiştirmeye olan ilgisini de artırıyor" denilmektedir (Orleans, t.y.).



Görsel 24. Zehra Çobanlı, Seramik tabak, Seramik düzenleme, Türkiye

Sanatçı Zehra Çobanlı bu iki çalışmasında etnografik ve günümüz anahtarını imgelem olarak sırt altı uygulamalarında, enstalasyon uygulamalarında kullanmıştır. Anahtarların gerçek biçimlerini deforme etmeden kullanmıştır. Anahtarlar sanatçının çalışmalarında bir anlatım nesnesi ve sembol olarak görünmektedir (Görsel 24).



Görsel 25. Şenay Akkurt, 2016, Kapı, Anahtar, Seramik

Seramik Sanatçısı Şenay Akkurt çalışmalarında; günlük yaşam içinde sıradanlaştırdığımız sorulara ve çok yakınımızda hatta kendi içimizde olduğunu fark edemediğimiz yanıtlarına gönderme yapıyor. Sanatçı imge olarak ele aldığı kilitlerle sanat alımlayıcısını yaşamdaki kilitler, kapalı kapılar ve çözüm arayışındaki seçilmiş anahtarlar arasında süregelen bir yolculuğa çıkarmayı hedeflemektedir (Görsel 25). Akkurt, “çalışmalarıyla, günlük yaşam içinde sıradanlaştırdığımız sorulara ve çok yakınımızda hatta kendi içimizde olduğunu fark edemediğimiz yanıtlarına gönderme yapıyor” denilmektedir (Seramik sergisi, 2016).

5. Sonuç

Bir araştırmacı, etnograf, sentezci, analizci olabilen sanatçı imgelemlemeleri sonucunda oluşturduğu eserleriyle; toplumlara dün, bugün ve yarın arasında bir köprü görevi görür. Sanatçının eserini oluşturmada; yaşadığı çevre, eğitimi, var olduğu çağın özellikleri, gezip görebildikleri, duydukları, hisleri, psikolojik durumu ve benzeri etmenler önemli faktörlerdir. Sanat eserleri sanatçıların ussal ve duygusal birikintilerinin ürünüdür diyebiliriz. Ussal, duygusal birikintiler ve imgelemmelerle evrensel bir özelliğe sahip olan sanat dilinin anlatım gücünü kullanarak yeni imgeler, anlatılar, öğretiler ortaya korlar. Soyut veya somut diye ifade ettiğimiz her şey sanatçı için her an sanatsal etkilenim argümanına dönüşebilir. İcat edildiği süreç arkeolojik dönemlere kadar uzanan anahtarda koruma, saklama amaçlı işlevselliğinin insana verdiği güven duygusunun yanı sıra açma fiilinin şifresi gibi olması niteliğiyle de hem bireyler için hem de toplumlar için önemli bir araç gereç olmuştur.

Anahtar formunu içerisinde barındıran sanatsal yapıtların araştırılıp irdelendiği bu çalışma ışığında; anahtarın form yapısı, anlamsal değerleriyle sanatta ve sanatsal pratikleri ortaya koymada önemli bir nesne olarak işlendiğini söyleyebiliriz. Anahtarlar genel yapısıyla her kültürde rastlayabildiğimiz nesnelere olsa da üzerlerine işlenmiş özel yapılarıyla kültürden kültüre farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklarıyla da var oldukları toplumların maddi, manevi kültürel birikimlerini üzerlerinde veya genel biçimlerinde taşınmalarıyla da toplumların birer kültür imgeleri ve temsilcileridir. Özellikle arkaik, etnografik nitelikteki kapı anahtarları naif, estetik duruşlarıyla, üzerlerinde taşıdıkları biçimlerle, sembolik şekillerle, genel formlarıyla ve üzerlerine yüklenmiş olan anlamlarla geçmişten günümüz çağdaş sanat anlayışına kadar gelen süreçte tüm dünyada sanatçıların eserlerini ortaya koymada önemli bir etkilenim nesnesi olmuştur. Yaşam kültürü içerisinde yer alan bu tür işlevsel araç gereçlerin işlevselliklerinin ötesinde sanatta güçlü bir imgelem konusu olabileceği ve imgeye dönüşebileceğine de örnek oluşturmaktadır diyebiliriz.

Kaynakça

- Akbulut, U. (2014, 7 Nisan). Kapı kilidi 4000 yıl önce ortaya çıktı. Erişim Adresi: <http://www.uralakbulut.com.tr/wp-content/uploads/2014/04/KAPI-KİLİDİ-4000-YIL-ÖNCE-ORTAYA-ÇIKTI-7-NİSAN-2014.pdf>
- Albayrak, A. (2015). Sanat yapıtlarının nasıl anlamlandırıldığı ve izleyiciyle iletişimine dair bir inceleme. *Erciyes Sanat, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 4, 11-22. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/19799068-Editorler-ve-kurullar.html>
- Allef, P. (2013, 1 Aralık). The Phaistos Disk: A New Approach. *Popular Archaeology* [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <http://www.phaistosgame.com/PopularArchaeology/Article5.htm>

- Alparslan, D. M. ve Alparslan, M. (2013). *Hititler: bir Anadolu imparatorluğu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anahtar. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlüğü* içinde. Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c8932d64c8fc3.68348229
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme* (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Art In Stitches. (2011, 23 Nisan). The Wall of Keys [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <http://artbysusanlenz.blogspot.com/2011/04/wall-of-keys.html>
- Artlistings. (2010, 3 Mart). Saddam Hussein's personal physician to show works at University of Leicester [Haber Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.artlistings.com/Magazine/Saddam-Hussein-s-Personal-Physician-to-Show-Works-at-University-of-Leicester-68443>
- Atalayer, F. (2005). Toprak-seramik: imge, imgelem, imlem ve yaratıcılık. *Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Yayınları*, 16. Erişim adresi: <http://hdl.handle.net/11421/957>
- Bayav, D. (2009). Resim sanatında ve sanat eğitiminde imge. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (2), 105-122.
- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Candemir, T. ve Topcuoğlu, I. (2016). Bir proje, bir sergi; Hitit ritüelleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (44), 632-646.
- Christian, M. (2018, 3 Nisan). Locks & keys [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://michalchristian.com/portfolio/key-note/?portfolioID=8>
- Constantinescu, F. (t.y). Key sculpture by Florin Constantinescu [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.saatchiart.com/art/Sculpture-Key/670208/2490302/view>
- Fikriyat. (2017, 12 Ağustos). Kilit ustası Yuğuran'dan medeniyetlerin kilidi [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.fikriyat.com/geleneksel-sanatlar/2017/08/12/kilit-ustasi-yugurandan-medeniyetlerin-kilidi>
- Frangipane, M. (2004). Arslantepe. Alle origini del potere Arslantepe la collina dei leoni. Italy: Electa.
- Gagg, S. (t.y). Shaun Gagg key man 4 [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://shaungagg.co.uk/shaun-gagg-lock-and-key-man-2-sold/>
- Hançerlioğlu, O. (2008). *Felsefe sözlüğü (16.Basım)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İmge. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlüğü* içinde. Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c89331adff474.49974537
- İşçen, A. (2008, 23 Ağustos). Kapadokya'da kilitler ve anahtarlar [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.cappadociaexplorer.com/detay.php?id=103&cid=47>
- İşçen, A. (2015, 7 Ağustos). Kilitle anahtarın sonsuza uzanan dostluğu [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=1214>

- Le Guin, U. (t.y.). Key note by Michael Christian [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.dusttoashes.com/all-burning-man-photos/key-note-perspective/>
- Orleans, E. (t.y.). Giant Steps Installation [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.elizabethorleans.com/installations/nggallery/installations/giant-steps>
- San, İ. (2003). *Sanat eğitimi kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Saraçoğlu Çelik, S. (2015). Lost treasures: locks. *International Journal of Science Culture and Sport*, 3 (1), 96-112. doi: 10.14486/IJSCS230
- Saraçoğlu, S. ve Karakaş, B. (2007-2008). Anadolu kültüründe kilit (Doğu ve Güneydoğu Anadolu örnekleri). *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 9 (1-2), 137-150. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/13233>
- Schlage's History of Locks. (t.y.). An introduction to the history of locks [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <http://www accuratesecuritypros.com/articles/historyoflock.htm>
- Seramik sergisi Şenay Akkurt. (2016, 3 Şubat). Aç kapıyı sen geldin [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.kitaptansanattan.com/etkinlikler/seramik-sergisi-senay-akkurt-ac-kapiyi-sen-geldin/>
- St Peter's Basilica. (t.y.). Statue of St Peter by Giuseppe De Fabris, 1840 [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <http://stpetersbasilica.info/Exterior/StPeterStatue/StPeterStatue.htm>
- Şahin, H. (2018, 3 Kasım). Binlerce yıl önce Arslantepe'de kullanıldı. *Malatya Haber*. Erişim adresi: <http://malatyahaber.com/haber/binlerce-yil-once-arslantepede-kullanildi/>
- Ünal, İ. (1963). Kale anahtarları. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11 (1), 119-152. doi: 10.1501/Ilhfak_0000000351
- Velkov, V. (2013, 4 Nisan). You are the key art installation [Portfolio]. Erişim adresi: http://www.raliart.com/portfolio_page/you-are-the-key-art-installation/
- Yüksel, H. (2011, 27 Ağustos). Prof. Bilgehan Uzuner ile söyleşi [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <http://www.mimdap.org/?p=69068>
- Zariç, M. (2017). Hat sanatında Besmele III-bağlam, motif, geometrik form. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 7 (2/1), 192-224. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/391457>

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Asur kilidi ve çizimi/Assyrian lock and drawing (t.y.). [Fotoğraf, Çizim]. Traditions: Locksmiths. Blacksmith Organization of Arkansas. voice, 18. Erişim adresi: <http://blacksmithsofarkansas.org/wp-content/uploads/2016/05/BOA-Voice-2016-04-High-Res.pdf>
- Görsel 2. Ahşap Kilit Sistemi rekonstrüksiyon çizim/Wood Lock System Reconstruction Drawing [Çizim]. Kaynak: Frangipane, M. (2004). Arslantepe, Alle origini del potere Arslantepe la collina dei leoni, İtaly: Electa, 85.
- Görsel 3. Ahşap kilit ve anahtar [Ahşap]. Malatya Etnografya Müzesi
- Görsel 4. Osmanlı dönemi ahşap kale anahtarları [Ahşap]. Kaynak: Ünal, İ. (1963). Kale anahtarları. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11 (1), 142-144. Erişim adresi: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/737/9412.pdf>

- Görsel 5. Antik Roma bronz yüzük anahtar/Ancient Roman Bronze Ring Key [Metal]. Erişim adresi: http://www.ancientresource.com/lots/roman/romankeys_locks.html
- Görsel 6. Osmanlı dönemi gümüş anahtarları [Metal]. Kaynak: Ünal, İ. (1963). Kale anahtarları. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11 (1), 136. Erişim adresi: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/737/9412.pdf>
- Görsel 7. Silistre Kalesi'nin gümüş anahtarı [Gümüş]. Kaynak: Genç, U. ve Bilirgen, E. (2015). Topkapı Sarayı Hazinesindeki Kale Anahtarları, 213. Erişim adresi: https://www.academia.edu/2225664/Topkap%C4%B1_Saray%C4%B1_Hazinesin_deki_Kale_Anahtarlar_%C4%B1
- Görsel 8. Yanık, G. (t.y). Kapı kilitleri ve anahtarları [Metal]. Erişim adresi: <http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=6908>
- Görsel 9. Kapı anahtarları [Metal]. Mehmet Yuğuran koleksiyonu. Erişim adresi: <https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=1214>
- Görsel 10. Perugino, P. (Sanatçı). (1481). Krallığın anahtarlarının Aziz Peter'e teslim edilişi/Perugino's Christ Handing the Keys to Saint Peter [Resim]. Erişim adresi: <http://www.italianrenaissance.org/perugino-christ-handing-keys-peter/>
- Görsel 11. Candemir, T. (Sanatçı). (2016). Kilit I, kilit II [Digital Art]. Kaynak: Candemir, T. ve Topcuoğlu, I. (2016). Bir proje, bir sergi; Hitit ritüelleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (44), 636.
- Görsel 12. Bashir, A. (Sanatçı). (2010). [Yağlı Boya]. Erişim adresi: <https://www.artlistings.com/Magazine/Saddam-Hussein-s-Personal-Physician-to-Show-Works-at-University-of-Leicester-68443>
- Görsel 13. Hat Sanatında Besmele III [Hat]. Kaynak: Zariç, M. Hat sanatında Besmele III-bağlam, motif, geometrik form. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 7 (2-1), 199.
- Görsel 14. De Fabris, G. (Sanatçı). (1840). Aziz Peter heykeli/Statue of Saint Peter [Heykel]. Erişim adresi: <http://lonelypilgrim.com/2012/05/14/the-tomb-of-st-peter/>
- Görsel 15. Minsk şehri Belediye Başkanını tasvir eden bir heykel/A statue depicting the mayor of Minsk city [Heykel]. Erişim adresi: https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g294448-d7296433-Reviews-Minsk_City_HallMinsk.html#photos;aggregationId=101&albumid=101&filter=7&ff=228017778
- Görsel 16. Gagg, S. (Sanatçı). (t.y). Anahtar Adam 4/Key Man 4 [Heykel]. Erişim adresi: <https://shaungagg.co.uk/shaun-gagg-lock-and-key-man-2-sold/>
- Görsel 17. Christian, M. (2009). Kilitler ve anahtarlar/Locks and Keys [Metal Heykel]. Erişim adresi: <http://michaelchristian.com/portfolio/key-note/?portfolioID=8>
- Görsel 18. Constantinescu, F. (Sanatçı). (2016). Anahtar/Key [Ahşap Heykel]. Erişim adresi: <https://www.saatchiart.com/art/Sculpture-Key/670208/2490302/view>
- Görsel 19. Velkov, V. (Sanatçı). (2013). Anahtar sizsiniz/You Are The Key [İnteraktif sanat kurulumu]. Erişim adresi: http://www.raliart.com/portfolio_page/you-are-the-key-art-installation/

- Görsel 20. Lenz, S. (Sanatçı). (2011). Anahtarların duvarı/The Wall of Keys [Karışık malzeme düzenleme]. Erişim adresi: <http://artbysusanlenz.blogspot.com/2011/04/wall-of-keys.html>
- Görsel 21. Kesici, M. (Sanatçı). (t.y). Paslı anahtarlar [Metal Heykel]. Erişim adresi: http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2711
- Görsel 22. Pobornikova, L. (Sanatçı). (2017). Anahtar/The Key [Porselen Heykel]. Erişim adresi: http://www.artparks.co.uk/artpark_sculpture.php?sculpture=10240&sculptor=liliya_pobornikova
- Görsel 23. Orleans, E. (Sanatçı). (2016). Dev adımlar kurulumu/Giant Steps Setup [Seramik Düzenleme]. Erişim adresi: <http://www.elizabethorleans.com/installations/nggallery/installations/giant-steps>
- Görsel 24. Çobanlı, Z. (Sanatçı). (t.y). Seramik tabak, Seramik düzenleme [Seramik]. Erişim adresi: <http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-mavi-blue-eserler-works.html>
- Görsel 25. Akkurt, Ş. (Sanatçı). (2016). Aç Kapıyı Sen Geldin [Seramik]. Erişim adresi: <https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/foto-galeri/senay-akkurt-ac-kapiyi-sen-geldin/63510/15>

Yapay Zekâ Resimleri ve Sanatın Başkalaşan Mecrası Üzerine

Artificial Intelligence Paintings and the Metamorphosis of Art

Engin Aslan

Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-7838-7151, engin.aslan@hotmail.com, enginaslan@ohu.edu.tr

Öz

Yapay zekâ (Artificial Intelligence- AI), tarafından üretilen resimler, sanat alanında yeni tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Özellikle bu alandaki çalışmalar 2014'ten bu yana çok ciddi gelişmeler göstermektedir. Yapay zekâ resimleri, sanatın kendi iç sorunsalları düşünüldüğünde, sanata ilişkin bir iddiada bulunması yönüyle oldukça dikkat çekmektedir. Nitekim sanatın özgün mecrasına değin, kendisine yeni alanlar açan yapay zekâ (AI)'nın, insanlığın bilim ve teknolojideki olağan gelişiminin dışında, sanatın insani yanı düşünüldüğünde; sanat ve hayat algımızda ne yönde değişim ve dönüşüm yaratacağı, önemli bir tartışma konusu olarak karşımızda durmaktadır.

Bu makalede, yapay zekânın (AI) algoritmik çalışma prensibi ve üretim sürecinin kavranılarak; sanat alanının mecrası ile sanatsal yaratım arasındaki sorunsallar ortaya konularak tartışılmıştır. Söz konusu tartışma alanları ise, sanatın gerçeklikle olan ilişkisi ile hem geleneksel ve modern yaklaşımlar çerçevesinde, hem de ortaya çıkan yeni durumun olanakları bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Yapay Zekâ, Algoritma, Sanat Mecrası, Sanatçı, Gerçeklik

Abstract

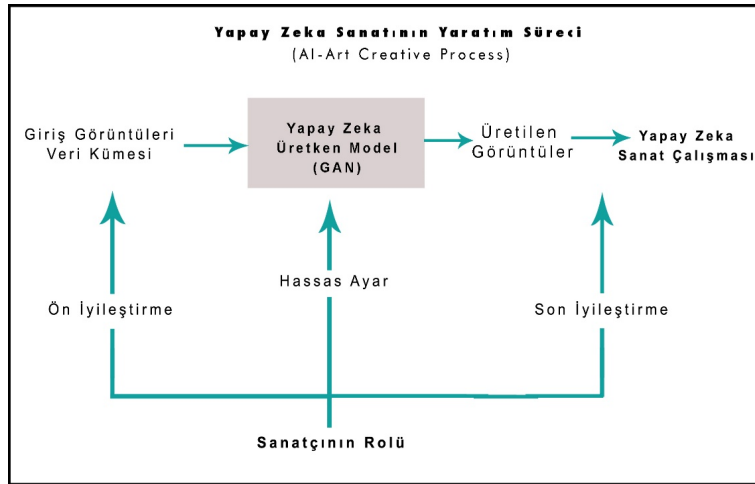
Artificial intelligence (Artificial Intelligence-AI), produced by the pictures, has brought new discussions in the field of art. Studies in this area have shown very serious developments since 2014. Artificial intelligence is a remarkable issue in terms of the fact that art makes a claim about art when it comes to its own internal problems. In fact, considering the humanistic side of art, apart from the usual development of human intelligence in science and technology, the artificial intelligence (AI), which opens up new spaces to art itself, and the way in which it creates changes and transformations in our perception of art and life is an important topic of discussion.

In this article, considering the algorithmic working principle of artificial intelligence (AI) and the production process, the problems between art and artistic creation are discussed. These areas of discussion have been evaluated in the context of the relationship between art and reality, both within the framework of traditional and modern approaches, and the possibilities of the new situation.

Keywords: Artificial Intelligence, Algorithm, The Metamorphosis Of Art, Artist, Reality

1. Giriş

Yapay zekâ (AI), bilgisayar çağının başlangıcından günümüze değin güncelliğini koruyan ve evrensel boyutta toplumların ilgi ve merakını uyandıran bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk sibernetik çalışmalar alanında, kendisine önemli bir yer bulan, yapay zekâ araştırmaları, II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru başlamıştır; ancak özellikle, son 10-15 yıl içerisinde hızlı bir ilerleme kaydedilen bu alanda, başta Amerika ve Çin olmak üzere birçok ülkede bulunan enstitü ve araştırma laboratuvarlarında önemli çalışmalar yapıldığını görüyoruz. Kimi bilim insanları ve bilgisayar yazılım mühendisleri bu konudaki gelişmelere dikkat çekerek, yapay zekânın insanlığın sonunu getirebileceği! ve hiç öngörülemeyen yeni problemler yaratacağı görüşünde birleşmektedirler. Örneğin, Facebook Yapay Zekâ Araştırma Laboratuvarı'ndan (FAIR) araştırmacılar tarafından geliştirilen Chatbootlar'ın kendi aralarında, araştırmacılar tarafından fark edilinceye kadar, yeni bir tür dil geliştirdikleri ortaya çıkmıştır. Tam olarak çözülemeyen bu şifreli dil, esasen söz konusu alan için heyecan verici olmasına rağmen, kimi nedenlerden dolayı, Facebook'un yazılım mühendisleri tarafından sistemin işleyişine son verilmiştir. Edward Fredkin ise, bu olguyu, insanlığın tarihsel ilerleyişinde bir kırılma noktası olarak görerek, şöyle bir tanımlama yapmıştır; “Tarihte üç büyük olay var. Biri evrenin yaratılışı, ikincisi hayatın başlangıcının olması, önemli derece eşit olduğunu düşündüğüm üçüncü şey ise, Yapay Zekâ'nın ortaya çıkışıdır” (Franchi ve Güzeldere, 2005, s. 1).



Görsel 1. Ahmed Elgammal, “Yapay Zekâ Sanat Yaratım Süreci”, 2018.

Amerika'nın Kaliforniya eyaletinde bulunan, Facebook'un yapay zekâ laboratuvarı ile Rutgers Üniversitesinden bilim insanlarından oluşan bir ekibin geliştirdiği, Generative Adversarial Network-GAN (Üretken Karşı Ağ)'ın algoritmik çalışma prensibine göre, Yapay Zekâ'nın çalışma sistemi, herhangi bir sonuca ulaşmaya değin, iki karşıt nöral ağın birbirleriyle mücadelesi veya bir nöral ağın bulguladığı sonuç verisini, bir diğeri yargılayarak, en iyi sonuca ulaşılması prensibine dayanmaktadır. Elgammal'ın, yapay zekânın yaratım sürecine ilişkin grafiği Görsel 1 dikkate alındığında, söz konusu algoritmanın çalışma sistemi ve buradaki sanatçının rolü (insan-makine işbirliği) arasındaki işleyişi göstermektedir. Melez sanat (Hybrid art) olarak adlandırılan yeni sanat biçimi, özünde; grafik tasarım programları, 3D yazıcılar ve yapay zekâ gibi teknolojik olanakları insan-makine işbirliği ile sanat ürünleri elde etme ilkesine dayanmaktadır. Ron Burnett'e göre:

Yapay zekâ yaratma çabaları büyük ölçüde, bilgisayarların gücüne ve enformasyonu elinde tutma ve kullanma kapasitelerine bağlıdır. Yapay zekâ, enformasyon işlemenin ve modellemenin bir metaforudur. Buradaki varsayım, bilgisayara yeni enformasyon tanıtıldığında bilgisayarın bu yeni enformasyonu, işlemlerinin bir parçası olan hâlihazırdaki modellere

işleyebileceğidir. Bir dereceye kadar, bilgisayarın, aldığı enformasyonun sınırlarının ötesine geçmek ve öngörülebilir sonuçlar kadar öngörülemez sonuçlar da geliştirmek için ‘zekâ’sını yeterli ölçüde kullanacağı umulur (Burnett, 2007, s. 175).

Resim alanına ilişkin söz konusu sistemin çalışma prensibi en temel anlamda, farklı tarihsel dönemler içerisinde yaratılmış sanat yapıtlarını, özgün niteliklerine göre kısa bir süre içerisinde çözümleyip, muhakeme ve kıyasla başka bir sonuç elde edilmesi yöntemidir. Google’ın “Deep Dream” (Derin Düş) adını verdiği bu sistemin, iddiası şu yöndedir: İnsanlar gibi derin düşünmek ve karmaşık örüntüler içerisinden ortaya yeni bir eser koymak. Bu yaklaşımla hareket eden bilgisayar yazılım mühendisi ve sanatçılardan oluşan çeşitli guruplar 2014’ten bu yana birçok resim elde etmişlerdir. Temelde insan yaşantısının, düşüncesinin ve yaratıcılığının ürünleri olan sanat yapıtlarının görselleri, sistemin veri tabanına girilerek sistemin, bir tür baskı resim üretimi yapmasıyla çalışma sonuçlanıyor. Ancak, son birkaç yıldan bu yana artarak devam eden, yapay zekâ resimlerinin ortaya çıkardığı bazı tartışmalar vardır. Bunlar, söz konusu resimlerin özgün olup olmadığı, Sanatın kendisine yeni bir yol açıp açmadığı ya da insan-makine işbirliğindeki yeni bir mecra olarak adlandırabileceğimiz “melez sanat” mı? gibi yeni tartışma konularıdır.

2. Yapay Zekâ Resimleri



Görsel 2. Yapay Zekâ Ürünü, “Edmond Belamy’nin Portresi, 70 x 70 cm, 2018.

2018 yılı içerisinde, Gauthier Vernier, Hugo Caselles-Dupré, ve Pierre Fautrel’den oluşan Paris merkezli bir kolektif sanat topluluğu, daha önce bahsettiğimiz çalışma prensibiyle, GAN (üretken karşı ağ)’ın, veri tabanına 14. ve 20. yüzyıllar arasında üretilmiş yaklaşık on beş bin “portre resmi” yükleyerek; “Edmond Belamy’nin Portresi” (Görsel 2) adlı resmi üretmişlerdir. “Edmond Belamy’nin Portresi” adlı ürün, sanat alanında tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Söz konusu resimden ayrı olarak, birçok resim, yine benzer algoritmalarla üretilmiş olmasına rağmen, New York’taki “Christie” müzayede evi tarafından 2018’in Ekim ayında, dünya çapında bir açık artırma ile satılan, “ilk yapay zekâ resmi” olma özelliği ile de sanat tarihinin kendi serüveninde, öyle ya da böyle yerini almıştır.

Sanat, insan yaşantısının, zihinsel işleyişinin ve düşünme biçiminin eylemselliğidir. Sanatçı ise, bu türden bir eylemsellikle hayatı biçimleyen, yeniden yaratan ve gerçekliğin yerine geçebilen içeriği, somutlayan kişidir bir bakıma. Buradan hareketle, veri tabanına sadece fotoğrafik imajlar yüklenen söz konusu cebirsel algoritma, ne türden bir sanat ürünü yaratabilir? Bilindiği üzere Batı Resmî, 19. yüzyıl sonlarında nesnelere dünyasının dış görünümünü temel alan resim anlayışını terk etmiştir büyük ölçüde.

Arthur C. Danto'nun konu bağlamındaki düşünceleri şöyledir: “Modernizmle beraber sanat, ayna yansıması resim anlayışından uzaklaşmıştır; hatta uygunluğun ölçütünü fotoğraf belirlemeye başlamıştır. Fotoğraf, imgeleri zapt edebildiği için ayna-yansıması resimlere nazaran avantajlıdır, fotoğraf imgeleri de olsa solmaya eğilimlidir elbette” (Danto, 2017, s. 14- 15).

Burada Danto'nun bahsettiği, bir yansıma ya da nesnelerin dış görünümünün sonsuza değin, zamandan koparıldığı fotoğrafların, geleneksel veya yerleşik anlamda resim kotarma anlayışıyla örtüşmemesi, reddetmesi veya “görüntü odaklı resim” anlayışının terkedilmesi bağlamında algılanmalıdır. Kentridge, 2003 yılında bir röportajında, resim yapma eylemine ilişkin şunları söylemiştir:

Her şeyden önce imgeye ulaşmak bir süreçtir, donmuş bir an değildir. (...) Ne çizeceğinize dair hisleriniz belirsiz olabilir, ama şeyler bir süreç sonunda meydana gelir ve bu süreç boyunca bildiğiniz şeyleri değiştirebilir, pekiştirebilir ya da tamamen dağıtabilirsiniz. Resim fikirlerin test edildiği bir zemindir, düşüncenin ağır çekime alınmış halidir. Bir fotoğraf gibi anında ortaya çıkmaz. Bir resmi kesin olmayan ve belirsiz bir biçimde inşa etmenin yolu, biraz da anlamı inşa etmektir. Bir şeyin açık seçik bir biçimde sonuçlanması, bu şekilde başladığı anlamına gelmez (Kentridge, 2003, s. 8).

Yapay zekâ ise sonuç itibarıyla var olan binlerce görüntüyü, karşıt ağ sistemiyle niteliksel ve niceliksel bir kıyasla işlem yapıyor olması, ortaya çıkacak olan ürünü, bir sanat ürünü kategorisine dönüştürmede yeterli olabilir mi? Nitekim daha en baştan bir kurgu ve yönlendirme söz konusu, dolayısıyla ortaya çıkacak muhtemel sonuç, manipüle edilmiş bir görüntüden başka bizlere özgün olarak ne sunabilir? Veri tabanına aktarılan imajlar üzerinden çalışan bu algoritma, en temel anlamda görüntüden görüntü üreten bir sistemdir denebilir. Bu bağlamda Gasset, portre resmi üzerinden giderek şunları söylemiştir:

Portre yapan bir geleneksel ressam, gerçek kişiyi bütünleyen sayısız niteliklerden, gerçekte kendi zihninde, keyfince, kabataslak seçtiklerini tuvale aktardığında o kişinin gerçeğini yakalamış olduğu iddiasındadır. Peki, acaba ressam o kişiyi resmetmek yerine, kendi fikrini, o kişi üstüne oluşturduğu şemayı resmetmeye karar verse ne olurdu? İşte o zaman tablo gerçeğin ta kendisi olurdu ve kaçınılmaz başarısızlık önlenirdi. Tablo gerçeğe öykünmeyi bırakarak, aslına dönüştürdü: bir tabloya-gerçekdışı bir şeye. (...) Nesnelere resmetmeyi bırakıp fikirleri resmetmeye geçmişlerdi: Sanatçı dış dünyaya karşı körleşen gözlerini içsel, öznel görümlere çevirmişti (Gasset, 1992, s. 171-172).

Modernist sanatın, kuramsal altyapısını borçlu olduğumuz sanatçılardan biri olan Cézanne, nesnelerin dış görünümünü esas alan bir bakışa sahip değildir ve resimlerinde imgeyi nesnenin bir parodisine de dönüştürmemiştir. Tersine, nesnelerin gerçekliğine ilişkin sorunsalı, kendi zihinsel gerçekliğinde yeniden yaratmış ve gerçeğin yerini tutabilen imgeler yaratmıştır. Nitekim Cézanne'ın sanatın gücü, buradan kaynaklanmaktadır bir bakıma. Zeynep Sayın, Cézanne'ın resimlerindeki imge-nesne arasındaki ilişkiyi şöyle yorumlamaktadır: “İmgelerin dünyada göndergesel bir karşılığı yoktur: göndergesellik tuvaldedir. Cézanne'ın öz göndergeselliği, kendi içinde soluk alan, kendini içeriden oyan bir mekân yaratır. Simgesel görme düzenini dışarıdan değil, içeriden yaran bir oyuktur bu: nesnelere ile göz arasındaki ilişki, benzeşim uğruna benzeşim ötesi bir yasallık olarak yeniden tanımlanmıştır” (Sayın, 2009, s. 148).

Dolayısıyla bir noktayı gözden kaçırmamak gerekiyor; sanatın bütün bileşenleri düşünüldüğünde; bir imajın, insandan bağımsız olarak oluşturulup oluşturulamayacağı temel anlamda bir sorunsal ise bu bir ölçüde başarılı görünmektedir. Ancak, sanat yalnızca sonuç odaklı bir süreç midir? Yoksa düşünüş, duygu, deneyim, özgünlük, başarı ve başarısızlıklar gibi yalnızca sonuca odaklı (görüntü oluşturma bağlamında) olmayan, süreçler toplamı mıdır? Burada; “Sanatım için hayatımı ortaya koyuyorum” diyen Van Gogh'un yapıtlarını hatırlamak gerekiyor, çünkü Van Gogh'un sanat yaşantısı, tek tek her

bir yapıtının toplamından daha fazlasıdır. Nitekim kavramların ya da herhangi bir sistemin özgün niteliklerini kavramakla, onun yaratılması veya uygulamaya geçirilmesi konusunda, Ergüven şunları söylemiştir: “Demokrasiyi kâğıt üzerinde anlamakla demokratik olma, olabilme arasında nasıl bir ilişki varsa, herhangi bir felsefi sistemi yahut sanat yapıtının iç mantığını kavramakla, o sanat yapıtını üretmek arasında da öyle bir bağıntı vardır” (Ergüven, 1992, s. 17).

Yapay Zekâ tarafından son birkaç yıldan bu yana üretilmiş diğer çalışmalar, Görsel 3’de gösterilen portre resimlerdir. Söz konusu portreler, özellikle son beş yüz yıldır, sanat tarihinde iz bırakan eserlerden oluşan imajların, yapay zekânın veri tabanına girilerek, sonuca ulaşılan çalışmalardır. Bu resimlere üstünkörü bakıldığında bile hemen, Rönesans’tan Kübizm’e oradan Dışavurumcu sanata değin, bütün sanat dönemlerinin izlerini taşıdığı anlaşılmaktadır. Nitekim yaratılmış bir imgenin fotoğrafından ya da biçim bozmaya dayalı (manipülasyon) bir cebirsel algoritmanın ürettiği bu çalışmaların, özgünlüğü ya da insana ait kimi özellikleri taklit etme noktasında, başarılı olsalar bile, sanat izleyicisine, hayatı anlama ya da anlamlı kılma donanımına dair ne gibi katkılar sunabilir? Konuya ilişkin, Picasso, konuşmalarından birinde şunları söylemiştir: “Önemli olan sanatçının ne yaptığı değil, ne olduğudur. Yaptığı elmalar on kez daha güzel bile olsa, Cézanne, Jacques Emile Blanche gibi yaşayıp düşünmüş olsaydı, beni hiç de ilgilendirmezdi. Bizi ona ilgi duymaya zorlayan şey Cézanne’ın kaygısıdır; işte Cézanne’ın bize verdiği ders budur” (Ashton, 2001, s. 37). Dolayısıyla her resim yapan kişinin sanatçı olmadığı gibi, her üretilen görüntünün de sanat değeri olduğu söylenemez.



Görsel 3. Yapay Zekâ Tarafından Son Birkaç Yılda Üretilen Portre Çalışmaları.

Fotoğraf üzerinden çalışan bu sistem, enikonu görüntüden görüntü üretmiş olmaktadır, bu durumda şaşırtıcı olan durum, belki de şöyle ortaya çıkabilirdi; veri tabanına yüzlerce Rönesans dönemi portresi yüklenen sistem, Kazimir Malevich’in “Siyah Kare”sine benzer bir resmi, sonuç verisi olarak bizlere sunacak olsaydı, bu durum bir ölçüde ilginç olabilirdi. Ancak, daha önce de bahsedildiği üzere, burada temel sorunsal, insanın düşüncesinden bağımsız olarak bir “görüntü” yaratmak ise, teknolojinin geldiği son verilere bakarak ve gelecekte olabilecekleri de göz önünde bulundurarak denilebilir ki, bu durumun çok çok ilerilere taşınacağı da somut bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Picasso’nun yaşadığı tarihsel dönem itibarıyla, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sinema ve fotoğraf alanındaki teknolojik gelişmeler doğrultusunda, figüratif resim yapmanın hala mümkün olup olmadığı sorusu üzerine, Picasso şu yanıtı vermiştir: “Tam tersine, bana göre, asıl şimdi mümkün bu. En azından, şimdi artık nelerin resim, nelerin resim olamadığını biliyoruz” (Ashton, 2001, s. 127). Daguerre’in fotoğrafı icat ettiği 1839 yılında, ressam Paul Delaroche’un “resmin öldüğüne” ilişkin sözü, yaşanan tarihsel dönemde son derece önemli teknolojik bir gelişme karşısında sanatçının, içine düştüğü hayret ve sanatına ilişkin duyduğu endişe, onun bu sözü söylemesini olağan kılmaktadır, ancak burada şunu da hatırlamakta yarar olacaktır; eğer fotoğrafın icadından sonra, resmin ölümü Picasso ve birçok sanatçı tarafında kabul edilmiş olsaydı,

biz hiçbir zaman “Guernica” gibi bir başyapıtı bilemeyecektik. Delaroche’un verdiği bu tepkiye karşın Picasso, yukarıda da değindiğimiz gibi: “...asıl şimdi nelerin resim olmadığını biliyoruz” sözünün ne anlama geldiğini ise Picasso’nun yapıtlarından anlıyoruz.



Görsel 4. Francis Bacon, Henrietta Moraes'in Üçlü Portre Çalışması, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3 x (35.9 x 30.8 cm), 1963.

Yapay zekâya ait Görsel 3’de sunulan diğer portre çalışmaları ile 1963 tarihli Francis Bacon’ın “Henrietta Moraes’in Üçlü Portre Çalışması” (Görsel 4) arasındaki büyük benzerlikler görülmektedir. Söz konusu resimler, eğer bir sanatçı tarafından yapılmış olsaydı; etkilenmenin ötesinde, temellük sanatı (Appropriationism) olarak değerlendirme alanı içerisine almak çok da güç olmayacaktı. Ancak burada, temellük sanatı bağlamında bir değerlendirme yapılabilmesi, esasen ortaya çıkan ürünün, tamamen bir kopya, taklit vb. alanların içerisinde mi, yoksa sanat tarihinde, neredeyse izlerini Roma dönemi heykellerine değin sürebildiğimiz ve oradan hem modern hem de post-modern sanatın içerisinde kendisine yer bulan bir sanat biçiminden mi, söz etmek gerekiyor? Bu durumda, bu sorunsala doğrudan yanıtlar vermek biraz güçleşmekle birlikte, yapay zekâ resimleri için söz konusu kavramı kullanırken; en temel anlamda, sanat tarihindeki herhangi bir yapıtı referans alan bir “alıntılama”dan mı? Yine söz konusu yapıtın Aura’sına yönelik bir “saldırı” mı? Yoksa sadece “bir benzerini üretme” amacı bağlamında mı ele almak gerekir? Yapay zekâ ürünleri bağlamında; bugüne kadar elde edilen sonuçlar düşünüldüğünde, sosyal-siyasal bağamlarından kısmen de olsa kopuk olan bir tür “saldırı” ve bir tür “benzetme” amacı güden “yeniden üretim” bağlamına daha yakın olarak algılanmaktadır. Burada, örneğin Picasso’nun “Kore’de Katliam” (1951) adlı eseri üzerinden giderek, bir örnek verilecek olursa; Picasso, Goya’nın “Madrid’de 3 Mayıs 1808” adlı eserini hem sosyal-siyasal hem de biçimsel olarak kendi resmine referans almıştır ki Picasso’nun hayatı anlama ve kavrama noktasındaki politik tavrı göz önüne alındığında, Goya’nın söz konusu eserine karşı, ne bir “saldırı” ne de “bir benzerini üretme” düşüncesi vardır. O, sadece insanlığın kolektif hafızasında “masumların katli” olarak kazanmış ve bir tür barbarlık ve şiddeti meşru kılan siyasal gücün, benzer bir anlayışla da 20. yüzyılda kendisine karşılık bulan; ABD’nin Kore’de sivil halka yaptığı, benzer bir katliam arasında, bir tür siyasal benzerlik ilişkisi kurmasıyla, Goya’nın eserinin, insanlığa tekrar tekrar hatırlatılması gerektiği bağlamında düşünmüş ve onu onurlandırmıştır bir bakıma. Dolayısıyla burada üzerinde durulması gereken asıl nokta halen, bir sanat ürününün; nasılına değil niçinine verilecek yanıtlar üzerinden giderek yapılan anlamlandırmalar bütünü olarak düşünmek gerektiğidir. Bu türden örnekler, sanat tarihinde, Otto Dix’ten Beckmann’a değin birçok sanatçı özelinde vermek mümkün, ancak temel problem halen; söz konusu yazılımın, kesintisiz olarak, enformasyona bağlı kalması ve yönlendirmeyle “sonuca odaklı bir üretim” yapma yeteneğinde saklı görülmektedir. Nitekim daha önce de üzerinde durduğumuz bir noktayı önemle vurgulayan, yukarıdaki örneklerden (görseller) anlaşıldığı üzere, algoritma, veri tabanına girilen imajlar üzerinden çalıştığı için, özgün bir sanat yapıtı yaratma koşulu, belli bir ölçüde elinden alınmış

olmaktadır bir bakıma. Örneğin Claude Monet’in “Saman Yığılıları” adlı eseriyle, ilk kez karşı karşıya kalan Kandinsky’nin şu sözlerini hatırlayalım:

Belirsiz bir biçimde, bu resmin nesnesinin eksik olduğunu hissediyordum. Aynı zamanda, şaşırarak ve kafam karışarak, resmin beni sarmakla kalmayıp silinmez bir biçimde belleğime kazındığını ve sürekli olarak, ister istemez, en son ayrıntısına kadar gözlerimin önünde canlandığını fark ettim. Ama iyice anladığım bir şey varsa o da, paletin bana o zaman kadar gizli kalmış, aklımın ucundan bile geçmeyen ve bütün düşlerimi aşan gücüydü. Resim masalsi bir güç ve görkem kazanıyordu. Ama farkında olmadan, nesnenin resimde vazgeçilmez bir öge olduğu yolundaki kanım da sarsılmıştı (Kandinsky, 2009, s. 113).

Burada, Monet’in söz konusu resmi; Kandinsky’nin beklentisini aşan bir düşünüş ve resmin yapılanmasına ilişkin kanılarının yıkıldığı bir karşılaşma anı olarak düşünmek gerekiyor. O güne değin gelinen tarihsel süreçte belli kodlamalarla edinilmiş yerleşik bakma biçimi, Kandinsky’nin sanatında bir dönüm noktası olarak; onun, doğaya, nesneye ve hatta müziğe karşı olan bakış açısını bütünüyle değiştirmiştir denilebilir. Yapay zekâ resimleri, bu açıdan düşünüldüğünde; bizlerde bu denli bir heyecan ve hayati anlama-algılama noktasında bir dönüşüm yaratıp yaratmadığı da üzerinde düşünülmesi gereken bir olgu olarak karşımızda durmaktadır.



Görsel 5. Yapay Zekâ Tarafından Son Birkaç Yılda Üretilen Diğer Resimler.

Yapay zekâ tarafından üretilen portre çalışmalarının yanı sıra, Empresyonist resimlerden 20. yüzyıl soyut resimlerine kadar, binlerce görsel, GAN’ın (Üretken Karşı Ağ) veri tabanına yüklenerek elde edilen, diğer resimler (Görsel 5) tüm dünyada, özellikle internet kullanıcıları tarafında oldukça ilgi görmüştür. Ancak, burada önemli bir noktayı göz ardı etmemek gerekir; söz konusu resimler, daha ilk bakışta özellikle 19. ve 20. yüzyıl resimlerini doğrudan çağrıştırmaktadırlar. Her resim için ayrı ayrı üzerinde durulabilir, ancak sonuç olarak bunlar, birer sanat yapıtı olmaktan çok uzak ürünlerdir ve daha çok renklendirilmiş bir yüzey gibi durmaktadırlar. Facebook’un yapay zekâ laboratuvarı ile ortak araştırmalar yapan Rutgers Üniversitesi’nden Ahmed Elgammal, üretilen görüntüler ile sanat-estetik sorunsalı bağlamında şunları söylemiştir: “Yaratıcı ve vurucu bir şey istersiniz, ama aynı zamanda çok da aşırıya kaçmaktan ve estetik olmayan bir şey yapmaktan kaçınmanız gerekir” (Baraniuk, 2018). Elgammal’ın söylediklerine bakılırsa, daha en baştan söz konusu ürünler, birer sanat yapıtı olma ön koşulunu yitirmiş görünüyorlar; çünkü “izleyicinin tepkisini esas alan bir düşünme-yapılandırma biçimi”, Kitsch’in varoluşsal yapısını, eksiksiz bir biçimde tamamlamaktadır. Clement Greenberg, 1939 tarihli “Avangard and Kitsch” adlı ünlü makalesinde şöyle söylemiştir:

Kitsch, özgün kültürün bayağı ve akademikleştirilmiş suretlerini hammaddesi olarak kullanarak hitap ettiği kitleyi selamlar ve bu bilgisizliği körükler. Kârlarının kaynağıdır. Kitsch mekaniktir ve formüllere göre işler. Kitsch dolaylı olarak yaşanan bir tecrübe, taklit duygulardır. Kitsch üsluba göre değişir ama özünde her zaman aynı kalır Kitsch, çağımızda, hayatta ne kadar sahte şey varsa hepsinin bir simgesidir. Kitsch müşterilerinden paraları hariç hiçbir şey talep etmiyormuş gibi davranır, onların vakitlerini bile istemez (Greenberg, 1939, s. 5).

Söz konusu resimlerin insan elinden çıkmış resimlerle karıştırılır hale gelmesi ise başlı başına, ciddiye alınması gereken bir sorun olarak düşünülmelidir; çünkü bu birbirinden ayırt edilemeyen boyama biçimi; algoritmaların, sanatçı yapıtlarından GAN'ın (Üretken Karşı Ağ) çalışma sistemiyle bulguladığı bir biçimleme yöntemidir. Ancak, birbirine giderek benzeyen bu biçimleme pratiği, insanın makineyi taklit etmesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim özellikle, 15-20 yıldan bu yana, bir veya birkaç görseli temel alarak ve bazı bilgisayar programlarının efekt olanaklarıyla, başka bir görüntü elde edilmektedir. Elde edilen bu görüntüler de birebir kopyalanarak, imajdan imaj üretilmektedir. Sanatın kavranılması bağlamında, eksik bir düşünme biçiminden kaynaklı bu durum; tüm dünyada özellikle genç sanatçı adayları tarafından, tek doğru gibi algılanarak, birbirine benzeyen ve hatta söz konusu programlarından elde edilen görüntülerle karıştırılır hale gelmiş durumdadır. Kuspit'e göre: "Teknoloji, bir yandan alternatif bir ilham kaynağı sunarken bir yandan da bilinçdışının güvenilirliğini ve değerini azaltmak için yapılan son cesur girişimdir. Postmodern dönemde eski ve modası geçmiş olarak görülen modern sanat, yeniden modernleştirme kılıfı altında kasıtlı olarak yok edilmektedir" (Kuspit, 2006, s. 120).

Kuspit'in bakış açısına göre, burada yapmış olduğu değerlendirme oldukça dikkate değer bulunmalıdır; çünkü Postmodern anlayışın bir tür saldırı alanı olan modern sanatın, kitlelerce, henüz tam anlamıyla kavranamamışken onu, tümünden reddetme noktasına getirilmesindeki sanat-piyasa kavramlarıyla ve onun teknoloji ile işbirliği konusundaki organik bütünlüğü gözden kaçırılmamalıdır. Sanatı bir tür eğlence olarak kanıksayan Amerikan toplumu ki bu tüm dünyada da oldukça yüksek bir oranda görünmektedir, kile kültürü bağlamında, sanatın üzerinde düşünülmesi gereken bir olgu olmasından çok, sanatı, sansasyonel boyutlarıyla ilgilenilmesi gereken bir mecra olarak algılamaktadırlar. Henüz modern sanatı kavrayamamış bu kitleler, büyük ölçüde. Kitsch'in çeşitlemelerini yüceltmekte ve benimsemektedirler. Nitekim yukarıdaki örnekte (Görsel 4) anlaşıldığı üzere, burada insanın makineyi yönlendirmesiyle oluşturulan bir ürünün ve ortaya çıkan bu ürününü ise biricik bir şeymiş gibi, insan tarafından tekrar kopyalanması-taklit edilmesi söz konusu olmaktadır. Bu durumda, insanın varoluşsal mevcudiyeti ve onun, kişiliğini oluşturan genetik kodlar hariç, büyük ölçüde duygularından ve yaşamsal deneyiminden kaynaklı, elde ettiği sanat pratiği ve düşünce biçimi bir bakıma terkedilmeye mahkûm bırakılmaktadır. Dolayısıyla, "görüntü odaklı" bir sanat anlayışı karşısında; bunu niçin? hangi nitelik ve içerikle yapılandırıyoruz? Bu sorularının cevaplarını temel alan, bir sanat bilincini ya da sanatı belli bir düşünüş ve uğraş alanı içerisine almış genç sanatçı adayları tarafından, bir hareket noktası olarak algılanması gerekmektedir.

Söz konusu resimlerin, "renklendirilmiş birer yüzey" gibi algılanmasının en temel noktası, insan yaratımından ortaya çıkan bir yapıtın, fotoğraf makinesi yardımıyla başka bir yüzeye aktarılması (imaj), bunu ise başka bir algoritmanın veri tabanına girerek, ondan, somut bir ürün alma koşuluyla yeni bir görüntü elde etmesinin sağlanması sorunsalıdır. Bir imgenin önce imaja, bir imajın ise tekrar imgeye dönüştürülmesiyle yapılandırılmaya çalışılan bu sistemin, elde ettiği ürün; inandırıcılığını yitirmeye, imgenin, göz ile araya koyduğu anlam aralığını, giderek, birbiri üzerine kapatarak sıradanlaşmaktadır. Dolayısıyla bu resimlerle izleyici arasına giren, mekanik aralık, onun, bir algoritma ürünü olmasından çok, onun, henüz resmin yapılandırma sürecine ilişkin izlenen yolun, sığılığında kaynaklanmaktadır. İnsana ait duygu ve deneyimler olmaksızın, bu türden bir yazılımın, veri tabanına girilen ve izlenen bu çalışma yöntemi; her defasında benzer sonuçları elde edecektir.

3. Sanatın Başkalaşan Mecrası

Amerika, II. Dünya Savaşı sonrasında, özellikle Avrupa'nın içine düştüğü bunalımlı dönemi bir fırsata dönüştürerek kurguladığı; hem soyut sanat ve türevlerini hem de sanat-piyasa ilişkisi bağlamını, sanatın yeni mecrası olarak kabul ettirmiştir. Andy Warhol'un İşadamı-Sanatçı kavramını ortaya atması; bir Deha'nın buluşu olarak değil, değişen-değiştirilen sanat algısının bir yansıması olarak düşünülmelidir. Nitekim Warhol, dönemin ruhunu şöyle tanımlamıştır: “Piyasa sanatı, Sanat'ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister 'sanat' densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadamı ya da İşadamı Sanatçı olmak istedim” (Kuspit, 2006, s. 161). Sanat-piyasa ilişkisi bağlamında, Warhol'un “Pop Sanat” ve yine kendisini belirli ölçülerde eklemlediği; ancak özünde bir başkaldırı olan “Dada” hareketi ile onun piyasayla uyum içerisinde olduğu, hem ortaya koyduğu ürünler hem de sanat anlayışından kaynaklı düşünme biçimi onu, kendisinin de tanımladığı üzere; İşadamı-Sanatçı rolüne indirgemıştır. Tamda burada, Kuspit'in Postmodern sanatı tanımladığı şu cümlelerini hatırlamakta gerekiyor:

Postsanat tamamen sıradan sanattır- gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne Kitsch ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlemiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır. Postsanat, gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder, ama aslında farkında olmadan onunla uyum içinde kalır (Kuspit, 2006, s. 105).

Bu tanımlama, Warhol ve günümüzde, onun izlediği yoldan giderek bu konudaki tartışmaları daha da ileri boyutlara taşıyan Jeef Koons ve Damien Hirst gibi post-sanatçılar bağlamında düşünüldüğünde; sanatın yeni mecrası, sanatın özerk alanının geleceğin titreşimlerini içeren, bir düşünce ya da pratiğin yapılanmasından değil, her şeyin metaya dönüştüğü kapitalist düzen içerisinde, bir bakıma bizatihi piyasanın “kendisi” haline gelmesinden kaynaklı bir olgu olgudur artık. Çağdaş/Güncel sanat kavramları, günümüzde uluslararası galerilerin, müzayede evlerinin ve iş dünyasıyla iç içe olan küratörlerle, neredeyse bütünleşmiş bir yapıdadır. Kitle kültürü, piyasa ve çağdaş sanat bağlamında Julian Stallabrass şunları söylüyor: “gençlik imgesine yapılan vurgu, dergilerde basıldığında güzel gözüken eserlerin her yanı kuşatması ve 'yıldız sanatçı' mefhumunun yükselişi; kültür ve moda endüstrisine kucak açan ve sponsorların gözlerini parlatan sanat eserleri; önceden tanımlanmış ve denetlenen durumlar haricinde eleştirinin noksanlığı” (Foster, 2008'den aktaran Boren, 2015). Dönemin ruhunu büyük ölçüde özetleyen Stallabrass'ın bu düşüncelerin belki de üzerinde durulması gereken en önemli nokta; “eleştirinin noksanlığı” şeklindeki açıklamasıdır. Bu durum, esasen sanat-piyasa ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde, kaçınılmaz olarak gerçekleşmektedir; çünkü kendi varoluş nedenini borçlu olduğu yapıdır aynı zamanda. Bu yüzden ister istemez bu yapıyla uyum içerisinde hareket etmeleri beklenmektedir. Hal Foster, tam da bu konuda şunları söylüyor:

Bir zamanlar, avangard sanat *kitsch*'le karşıtlığı üzerinden tanımlanırdı; *kitsch*'i bağrına basmasının da hayret ve şaşkınlık uyandırıcı bir yanı olabilir, ama öncü bir meydan okuma ya da başkaldırı içermediği kesindir. Bilakis: “Her zaman, hiçbir seyircimi yabancılaştırmayan işler üretmeye çalıştım,” diyor Koons. “Eserlerimle insanlara geçmişleriyle, kimlikleriyle barışmalarını telkin ediyorum.” Koons'a göre, bu geçmiş, bu kimlik, “kitle kültürü tarihinin” sembolleri tarafından oluşturulur ve var olduğu haliyle “mükemmeldir (Foster, 2008' den aktaran Boren, 2015).

Koons'un da belirttiği gibi manipüle edilen ve sosyal-siyasal gerçekliğin algılanmasıyla ilişkisi bulunmayan bir “kimlik” kavramı, yalnızca üniter devletlerin bütünlüğüne bir sorunuymuş gibi toplumlara benimsetildiği gibi, sanattaki yansıması da bu türden ucu açık bir “yapay tartışma” alanları açılması, başta Amerika olmak üzere ve batı toplumlarındaki genel siyasi yapıların, tam da istediği

tartışma alanlarıdır. Nitekim herhangi bir sitemin aksayan yanlarını eleştiriyormuş gibi görünüp, o yapıyla tamamen uyumlu halde olan bir sanat anlayışı, Postmodern sanatçılar için zaten üzerinde durmaya bile gerek duymadıkları bir düşünce alanıdır denebilir. Warhol'un hayali gerçekleşmiş gibi görünmekle birlikte, sanat alanının kendi içine çöküşü ve teslimiyeti, uluslararası ölçekte düşünülecek olursa, çok daha kısıtlı olanaklara sahip olan sanatçılardan, sanatın evrensel değerlerinden ve belki de Berger'in de önemle vurguladığı, gerçek sanatçı kişiliğinden söz etmek gerekiyor:

Günümüzde sanatçı toplumda bambaşka bir yer tutmaktadır. Artık yapımcı olarak değil, eserinde dile gelen görüş ve hayal gücünün niteliğine göre değer bulan biridir. Öncelikle sanat yapan bir adam değildir; bir insan örneğidir, onu örnekleştiren de sanattır. Bu hem felsefi düzeyde hem de değerlendirme düzeyinde, sanat eserlerinin piyasadaki herhangi bir metayla aynı işlemi gördüğü kapitalist düzende bile geçerlidir (Berger, 1987, s. 106).

Berger'in bu düşünceleri, göz önüne alındığında, uluslararası sanat piyasasının belli aktörlerinin dışında, teknoloji ve internetin tüm dünyada yaygın kullanımı, bir ölçüde, daha demokratik bir sanat ortamı da sağlamaktadır. 20. yüzyılın başlarında Paris, sanatçıları ve entelektüelleri kendisine çeken ve sanatın merkezi konumundaydı, bu durumun birçok nedeni olabileceği gibi, belki de, en önemli neden; her insana, her türden düşünceyi ifade edebilecek bir özgürlük alanı sunmasından ve bunun üstesinden gelebilecek tarihsel birikime sahip olmasından kaynaklanmaktaydı bir bakıma. Yaşanılan bu tarihsel süreçte ise, bu türden sanat merkezleri halen, eski gücünü kısmen de olsa korumakla birlikte, enformasyon çağının getirdiği yeni mecralar, hem sanatçılar hem de izleyiciler açısından en özgür ve adilane mecraları sanal ortamda da olsa sağlamaktadır.

Hızla gelişen teknoloji kaçınılmaz olarak ona, uyum içerisinde kitleleri de yaratmakta ve bu olgunun dışında kalma fikri ister istemez anlamsızlaşmaktadır. Ancak, burada önemle üzerinde durulması gereken bir nokta var ki o da, teknolojinin bu hızlı ilerleyişi karşısında birey olarak, konumumuzu belirlemek noktasındaki, kişisel yetkinlikler düzeyidir. Başka bir deyişle, bir birey olarak kitle kültürü içerisinde, sisteme tamamen entegre olmuş ve bu durumu kanıksamış bir insan örneği olmak ya da gerçeklik ile sanal olan arasındaki çizginin bulanık hale gelmesini, bir tür farkındalık uyarımı olarak görerek, buna göre kendisini konumlandıran bir insan olmak. Benjamin'in kitle ve sanat ilişkisi bağlamındaki düşünce şöyledir: "Kitleler, kendilerini oyalayacak bir şeyler ararlar, oysa sanat, izleyicisinden kendini toplayıp odaklanmasını ister. Bu aslında herkese ortak olan bir alandır" (Benjamin, 2014, s. 75).

Kitle kültürü her ne kadar demokratik görünse de nitelik ile doğru orantılı bir biçimde işlemez; doğası gereği herkesi kapsama fikrinden hareket ettiği için, bireylerin ne eğitim seviyesi, ne düşüncesi, ne de hayatı kavrama biçimi ile ilgilenmez. Dolayısıyla, sanat alanı bağlamında düşünüldüğünde, çok daha vahim sonuçlar ortaya çıkmaktadır; aynı ekranda yan yana örneğin; Picasso'nun bir yapıtı ile Kitsch bir ürünü yan yana görebilmekteyiz. Bu durum ona bakan, milyonlarca insan tarafından hiç de rahatsızlık duyulacak bir şey olarak algılanmaz. Tam da burada Ergüven, yazın sanatı üzerinden, şunları söylemektedir:

Sözcük ile temsil ettiği arasında dolaysız bir ilişki vardır; en azından öngörülen şey budur. Dolayısıyla, imgelem gücüne karşı bir güvensizlik söz konusu olup, sentaktik öğelerin çözümlenmesi yoluyla herhangi bir şeyin sezgisel tasarlama olasılığı peşinen dışlanmışır. (...) Etkinin pazarlanabilir duruma geldiği bu süreçte ise bütünüyle Kitsch'in yasaları egemendir artık (Ergüven, 1992, s. 126).

Çevrimiçi olarak yapılan bir araştırmada, yapay zekâ resimleri daha çok ilgi beğeni toplamıştır. Ancak, bu türden bir örneği temel aldığımızda, popüler kültürün ve Hollywood estetiğinin bu denli belirleyici olduğu bu tarihsel süreçte, yüksek kültürün en temel sanat alanlarından biri olan resim için, insanların

hangi bilgi ve birikimleriyle karar verdiği ölçütlerinin niteliği konusunu, dikkate alınmalıdır. Huelsenbeck'e göre: "Sanatın ölümü, sanatın kitle toplumunda sürekli olarak eğlence ile karıştırılmasıyla ilgilidir. Kitle insanın sanatı nötrleştirmesinin bir başka yoludur bu. Sanattan zevk alması için onu sıradanlaştırması gerekir." (Kuspit, 2006, s. 185). Nitekim teknolojik cihazların, insan hayatının neredeyse en önemli parçası haline gelmesiyle, her gün gözümüze gelen binlerce görüntü üzerinden düşünülecek olursa, bu türden bir saldırıyla baş edebilecek bir bilgi donanımı olmaksızın, sanat ile sanat olmayan arasındaki farkı, algılama konusunda karar verebilecek bir yetiye sahip entelektüel bireylerin, kitleler içerisindeki niceliği çok fazla olmasa gerek. Huelsenbeck'in kitle kültürü ve sanatın ölümüne ilişkin yapmış olduğu tanımlama daha önce de belirttiğimiz çoğu temel sorunsalları özetler gibidir. Nitekim sanatın mecrası başkalaşmıştır ve başkalaşmaktadır; ancak insana özgü en temel belirleyici özellikler halen ortada dururken, sanatın düşünsel-duyuşsal niteliklerini sıradanlaştıran bir yaklaşım ise enikonu ona, karşıt bir hareketi de beraberinde yaratacaktır. Dolayısıyla, bir sanat ürününü değerli kılan en temel unsur, bir bakıma belki de onun ardındaki hikâyesinden kaynaklanmaktadır. Bu bilinçle hareket eden birçok sanatçı halen dünyanın birçok ülkesinde yapıtlar ortaya koymakta ve yaşadıkları çağın bilincini bir tür direnç odağı olarak görmekte ve ona göre kendilerini konumlandırmaktadırlar.

4. Sonuç

Teknolojinin geldiği son nokta ve gelecekte olabilecekler de düşünüldüğünde; kaçınılmaz olarak insan-makine işbirliğinden doğan (melez sanat) ki bunun, zaten uzun zamandır örnekleri mevcut, yeni bir tür sanat mecrası olarak düşünülmesi gereken bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapay zekâ araştırmalarında ise gelinen aşama, geçtiğimiz yüzyılın son çeyreğine göre, artık çok daha ileri boyutlara ulaşmış durumda. Öyle ki, "dokunma duyusu" üzerine bir araştırma enstitüsü; insanın dış gerçekliği algıladığı, deneyimlediği ve bu deneyimleriyle; düşünce, kanı ve duygu gibi insana özgü nitelikleri taklit eden "yapay sinir ağları" geliştirmeyi başarmıştır. Bu gelişme ile birlikte, yapay zekânın mekanik uzuvları, dış dünyayı kendi deneyimleriyle tanıyarak, özgün belleğini oluşturabilecektir. Bu türden ilerlemelere baktığımızda, belki henüz bu konuda kesin hükümler vermek biraz erken gibi görünmekle birlikte, insanoğlunun yine de en karmaşık ve en yaratıcı varlık olduğunu unutmamak gerekiyor bir bakıma. Nitekim bu gelişmeleri olanaklı hale getiren de yine insanın yaratıcı zekâsı değil midir? Dolayısıyla, bilgisayar teknolojisinin bu tür olanaklarından, günümüzde sanatçılar yararlanmaktadır ve yararlanmalıdır da; ancak sanatta gerçekliğe ilişkin alanı ıskalayarak yalnızca programların sunmuş olduğu olanaklara odaklanmanın da hiçbir anlamı olmayacaktır. Burada bir düşünme biçimi olarak, bir sanat ürününün yaratımı ile görsel efektlerin, kendi yaratıcısını manipüle etmesi ile ilgili bir durum söz konusu vardır ki bu da, sanatın varoluşsal koşulunu ortadan kaldırmaya ve "her şeyin sanat ürünü sayılabileceği", Postmodern anlayışın dayanılmaz hafifliğine bir katkı sunmaktan öteye de gitmeyecektir.

Giderek insansızlaşan ya da insansızlaştırılmak istenen bir sanat anlayışına karşı, daha insani olan alanları savunmak da bir tür sanatçı duyarlılığı ve duruşu bağlamında bir direnç alanı olarak yer bulacaktır. Herhangi bir olay ya da bir olgu karşısında birbirinden çok farklı düşünme biçimleriyle insanlar çoğu kez, insana özgü ve ön görülemeyen davranış veya reflekslerle kendilerini ifade ederler; ancak yapay zekânın pragmatik çalışma sisteminin önünde, en azından şimdilik, insana özgü nitelikleri ifade edebilme konusunda kat etmesi gereken uzun bir yolunun olduğu da açıkça görülmektedir. Bu türden tartışmalar, insanın yaratıcılığına, onu harekete geçiren doğasına karşı yeni mecralar açmaktadır, belki de en önemli olgu, bu tartışma alanlarının genişlemesidir. Nitekim yapay zekâ tarafından üretilen sanatın sınırları nereye kadar giderse gitsin, belli bir gerçek var ki o da insanı, asla sanat yaratımlarından alıkoyamacağıdır; çünkü sanatı değerli kılan şey, insanın; yaşayış, düşünüş, duygu ve bilme biçimi olarak somutlanan yaratım süreçlerinin toplamıdır da ondan.

Kaynakça

- Ashton, D. (2001). *Picasso konuşuyor*. (M. Yılmaz ve N. Yılmaz, Çev.). Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- Baraniuk, C. (2018, 21 Eylül). *Yapay zekâ ressamlar sanata yeni tarzlar getiriyor!* (M. Can, Çev.) [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://rasyonalist.org/yazi/yapay-zeka-ressamlar-sanata-yeni-tarzlar-getiriyor/>
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1987). *Sanat ve Devrim*. (B. Berker, Çev.). Ankara: V Yayınları.
- Burnett, R. (2007). *İmgeler nasıl düşünür?* (G. Pusar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çağdaş Sanatın Mecrası: Piyasa (A. Boren, Çev.). (2015, 2 Eylül). *Skop Dergi*, 8. Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanatin-mecrasi-piyasa/2607> (Orijinal kaynak: Foster, H. (2008). *The medium is the message*. England: London Review of Books)
- Danto, A. C. (2017). *Sanat nedir*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ergüven, M. (1992). *Yoruma doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Franchi, S. & Güzeldere, G. (2005). *Mechanical bodies, computational minds: artificial intelligence from automata to cyborgs*. London: The MIT Press.
- Gasset, O. (1992). *Tarihsel bunalım ve insan*. (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Greenberg, C. (1939). *Avangard and Kitsch*. (A. Berberoğlu, Çev.). İstanbul: Artist Modern.
- Kandinsky, V. (2009). *Sanatta Zihinsellik Üzerine*. (T. Turan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- Kentridge, W. (2003). *Interwiev Carolyn Christov-Bakargiev in conservation with William Kentridge* (T. Kırkıl, Çev.). New York: Phaidon.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2009). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. A. Elgammal. (Bilim İnsanı). (2018). “Yapay Zekâ Sanat Yaratım Süreci” [Grafik]. Erişim adresi: <https://theconversation.com/when-the-line-between-machine-and-artist-becomes-blurred-103149>
- Görsel 2. Yapay Zekâ Ürünü. (Yapay Zekâ). (2018). “Edmond Belamy’nin Portresi [Dijital Baskı]. Erişim adresi: <https://www.usatoday.com/story/news/nation-now/2018/10/25/painting-created-ai-going-auction-block-christies/1759967002/>
- Görsel 3. Yapay Zekâ Tarafından Son Birkaç Yılda Üretilen Portre Çalışmaları. (Yapay Zekâ). (2014-2018). [Dijital Baskı]. Erişim adresi: <https://www.inverse.com/article/50043-ai-uses-machine-learning-to-make-art>
- Görsel 4. F. Bacon. (Sanatçı). (1963). Henrietta Moraes’in Üçlü Portre Çalışması [Resim]. Erişim adresi: <https://www.inverse.com/article/50043-ai-uses-machine-learning-to-make-art>
- Görsel 5. Yapay Zekâ Tarafından Son Birkaç Yılda Üretilen Diğer Resimler. (Yapay Zekâ). (2014-2018) [Dijital Baskı]. Erişim adresi: <https://its-interesting.com/tag/ahmed-elgammal/>

Edward Hopper Resimlerinde Amerikan Günlük Hayatının ve Modern Yaşamın İzleri

Traces of Daily American Life And Modern Life in The Paintings of Edward Hopper

Altay Aldoğan

Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, aldoganalay@hotmail.com

Öz

Edward Hopper'ın Amerikan günlük yaşamına ait görünümünden oluşan eserleri, sanayileşmenin gelişmesiyle birlikte yalnızlaşan bireyi öne çıkaracak şekilde kurgulanmıştır. Bu sebeple sanatçının resimlerinin anlaşılması için öncelikle 20.yy Amerika'sının içinde bulunduğu koşullar değerlendirilmiş ve modern bireyin yalnızlığı, yabancılaşması ve yalıtılmışlığı üzerinde durulmuştur. Hopper'ın resimlerindeki karamsar havayla ilişki kurularak ülkenin içinde bulunduğu savaş döneminden ve ekonomik krizden bahsedilmiştir. Sanatçının beslendiği bu kaynaklar ifade edildikten sonra *Automat* (1927), *Room in New York* (1932), *New York Movie* (1939), *Nighthawks* (1942), *Western Motel* (1957) isimli çalışmalar, Amerikan yaşam tarzı ve taşıdığı modern hayata ait izler üzerinden tarihsel ve sosyolojik açıdan eleştiri yöntemiyle incelenmiştir. Bu inceleme esnasında; ressamın kompozisyonlarında kullandığı elemanlar, konuya yaklaşım şekli ve resimlerinin biçimsel öğeleriyle 20. yy Amerikan toplum yapısı arasında ilişki kurulması amaçlanmaktadır. Kurulan bu ilişki; bireyin, modern yaşam tarzıyla birlikte toplum içerisinde değişen konumunu göstermesi açısından önem taşıdığı gibi aynı zamanda Hopper'ın resimlerine belge niteliği de kazandırmaktadır.

Sanatçının eserleri incelendiğinde kendisinin de ait olduğu 20. yy Amerikan toplumunu ve kültürünü gösterme kaygısı içinde olduğu açıkça görülür. Dolayısıyla 1900'lü yıllarda Amerika merkezli ortaya çıkan İkinci Sanayi Devrimi'nin sonucu olarak gelişen modern hayatı anlatan bu eserler, bireyin modernite ile ilişkisini vurgulamakta ve sanatçının dış dünyanın gerçeklerini betimleme arzusunu göstermektedir.

Anahtar kelimeler: Edward Hopper, Günlük Yaşam, Modern Hayat, Yalnızlık, Yabancılaşma

Abstract

The works of Edward Hopper that consist of images of daily American life are structured in a way to reflect the individual who is isolated with the development of industrialization. For this reason, in order to understand the paintings of the artist, firstly the conditions of the United States in the 20th century were discussed, and the loneliness, alienation and isolation of the modern individual were focused on. The era of war and economic crisis the country was involved in was elaborated upon by establishing a relationship with the pessimistic ambiance in the paintings of Hopper. After describing these sources utilized by the artist, the works named *Automat* (1927), *Room in New York* (1932), *New York Movie* (1939), *Nighthawks* (1942) and *Western Motel* (1957) were historically and sociologically examined with the critical method through the American lifestyle and the traces it carries regarding modern life. During this examination, it was aimed to make an association between the elements used by the painter in his compositions, his way of approaching the topic and the stylistic elements of his paintings and the

American social structure in the 20th century. This association is not only important as it shows that changing position of the individual in the society against the modern lifestyle, but also provides Hopper's paintings with the quality of documents.

When artist's works are examined, it is clear that the artist is in the concern of showing the 20th century American society and culture to which he belongs. Therefore, these works, which describe the modern life as a result of the Second Industrial Revolution that emerged in America in the 1900s, emphasize the relationship of the individual with modernity and show the artist's desire to describe the realities of the outside world.

Keywords: Edward Hopper, Daily Life, Modern Life, Loneliness, Alienation

1. Giriş

Ressam Edward Hopper (1882–1967) 1920'li yıllardan itibaren Amerika'ya ait şehir yaşamından sahneler ve doğa görünümünü çalışmalarına konu olarak seçmiştir. Resimlerinde yer alan şehir hayatı neredeyse terk edilmiş sokak ve binalardan oluşur. Peyzajlarında ise tabiatın ortasında her şeyden yalıtılmış bir şekilde duran yapılar bulunmaktadır. Figürler ise ister tek, ister bir arada olsun bireyin tek başlılığını öne çıkaracak şekilde kurgulanmıştır. Sanatçı, günlük yaşamı konu alan eserleri aracılığıyla modern toplumları ve bu toplumların gelişimi karşısında insanların yaşam biçimindeki kaçınılmaz değişimleri de resmetmiştir. Aynı zamanda bu değişimleri, özellikle şehirlerdeki beton bloklar arasında sıkışıp kalan insanın konumu ve bu insanların birbirleriyle olan iletişimindeki kopukluklar üzerinden anlatarak çağının yalnızlaşmış ve yabancılaşmış bireylerini öne çıkarır.

Sanatçının resimlerini anlayabilmek için 20. yüzyıl Amerika'sında yaşanan bazı sosyolojik kırılma noktaları oldukça önemlidir. Bu yüzyılda sanayileşmenin gelişmesiyle birlikte şehir nüfusu artmış, bunun paralelinde şehirlerin ve insanların tek tipleştiği bir ülke görünümü ortaya çıkmıştır. Kapitalist düzenin 1930'lu yıllarda yaşadığı "Büyük Buhan" ile etkileri dünya çapında görülen bir kriz sürecine giren Amerika, aynı zamanda iki dünya savaşını birden yaşamıştır. Tüm bu travmatik olayların yaşandığı döneme tanıklık eden Hopper; bu olayların Amerikan toplumundaki yansımalarını kendisine kaynak olarak seçmiş ve resimlerinde bu durumu yansıtmıştır. Sanatçının; resimleri için seçtiği bu konu, konuyu seçme nedenleri ve dönemin kent hayatı ile birey arasındaki ilişkinin 20. yüzyıl Amerikan toplum yapısı ile bağlantı kurularak incelenmesi bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

Sanatçının gerçekçi bir üslupla, Amerikan yaşamına ait görünümünden oluşan eserleri, sadece şehrin ve yalnızlaşmış bireyin şehir hayatının değil aynı zamanda çağının da açık bir tasviridir. Bu sebeple Hopper'ın eserlerinin çözümlenmesi yaşadığı dönemin birey-toplum ilişkisinin tespiti anlamında da önemlidir. Buradan hareketle sanatçının resimlerine o günden bakmak ve yaşadığı yüzyılı referans alarak sınırlamak hem konunun daha anlaşılır olmasını hem de tespitlerin yerindeliğini sağlayacaktır. Dolayısıyla Hopper'ın sanat anlayışı yaşadığı çağın koşullarıyla bağlantılı olarak anlatılacak, eserleri döneminin sosyal yaşamı ile ilişkilendirilerek konu ve biçim anlamında incelenecektir. Araştırma; sanatçının eserleri arasından seçilen *Automat* (1927), *Room in New York* (1932), *New York Movie* (1939), *Nighthawks* (1942), *Western Motel* (1957) isimli çalışmalar ile sınırlandırılmıştır.

2. Yöntem

Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. Alan yazında literatür taraması yapılarak, yöntem dahilinde Edward Hooper'ın resimlerinin anlaşılması için 20.yy Amerika'sının içinde bulunduğu koşullar değerlendirilmiş ve modern bireyin yalnızlığı, yabancılaşması ve yalıtılmışlığı üzerinde durulmuştur. Sanatçının *Automat* (1927), *Room in New York* (1932), *New York Movie* (1939), *Nighthawks* (1942), *Western Motel* (1957) isimli çalışmaları, Amerikan yaşam tarzı ve taşıdığı modern hayata ait izler üzerinden tarihsel ve sosyolojik açıdan eleştiri yöntemiyle incelenmiştir. Bu inceleme esnasında; ressamın kompozisyonlarında kullandığı elemanlar, konuya yaklaşım şekli ve resimlerinin biçimsel öğeleriyle 20. yy Amerikan toplum yapısı arasında ilişki kurulması amaçlanmıştır.

3. Edward Hopper

1882 yılında New York'ta doğan ressam Edward Hopper resim eğitimi aldığı New York Sanat ve Tasarım Okulu'ndan 1906 yılında mezun olmuş ve sonrasında sanat olaylarını izlemek için Fransa başta olmak üzere birçok Avrupa şehrinde bulunmuştur. Ancak modernist akımlardan pek etkilenmemiş, çağdaşlarının aksine gerçekçi ressamlar dikkatini çekmiştir. 1910'da Amerika'ya dönen Hopper geçimini sağlamak için bir yandan illüstratörlük yaparken bir yandan da kır ve kent manzaraları yapmıştır. Bu manzaralarda sadeleştirdiği biçimsel öğeler, ışık-gölge kontrastlıkları ve mimari yapılar eşliğinde resmedilen günlük yaşam sahneleri sıklıkla yalnızlık, sessizlik, melankoli, yabancılaşma gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Kurulan bu ilişki ancak 20. yy Amerika'sının modern kent hayatı ve bu hayatın bireyler üzerindeki etkileri çerçevesinden bakıldığında anlam kazanır. Bu sebeple Hopper'ın resimlerinin anlaşılması için ilk olarak dış dünya gerçekliğinin referans alınması gerekir.

Bu noktada söylenecek ilk şey 20. yy'da modern hayatı oluşturan gelişmelerin başında yer alan ve Amerika merkezli ortaya çıkan İkinci Sanayi Devrimi'dir. Sosyolog Server Tanilli (2007, s. 44-46) bu devrimi oluşturan başlıca unsurları; elektriğin kullanıma girmesi, petrolün kömürün egemenliğine darbe vurması, maden ve kimya sanayilerinde yaşanan teknik ilerlemeler sayesinde yeni üretim biçimleri ve ürünlerin ortaya çıkması olarak sıralar. Bu gelişmelerle birlikte üretimde büyük görevi makineler üstlenirken, zanaatçılığın bakım ve onarım işlerine doğru kaymasına sebep olmuştur. Gelişen teknolojiyle basit mekanik aletler, kompleks makinelere dönüşmüş, bu durum seri üretime geçilmesini sağlamış ve bu yolla büyüyen kent sanayisi kentlerdeki nüfusun artmasına yol açmıştır. 20. yy Amerika'sında yaşanan tüm bu dönüşümler bireyin üretim sürecindeki rolünü değiştirirken aynı zamanda Hopper'ın resimlerinin de kahramanı olan "modern bireyi" biçimlendirmeye başlamıştır. Bu biçimlendirmenin ayaklarından ilki makine karşısında işçinin konumu ve bu konumun yarattığı sonuçlardır. Tanilli'nin (2007, s. 560) "...makine, onu kullanana sürekli ve dayanılması güç bir çaba yüklüyor ve eski kas yorgunluğunun yerini genel ve ağır bir bitkinlik alıyor, bir aşınma içine giriyor insan" sözleri işçinin içinde bulunduğu yeni durumu özetler niteliktedir. Ancak makineler sadece kendisiyle beraber çalışmakta olan işçileri değil, günlük hayata varana kadar her alanı dönüştürmeye başlamıştır. "...fabrikada olduğu gibi büroda da, makine insanın yerine geçmiştir, dinleyen, okuyan, hesaplayan, yazan hep makinedir..." (Tanilli, 2007, s. 559) ifadesinde de belirtildiği gibi makinelerin üretim sürecinde aldıkları rolün etkileri fabrika sınırları dışına çıkarak tüm hayatı kuşatmış, adeta kimsenin kaçamayacağı bir hal almıştır.

Hopper'ın resimlerinde de bu durum net bir şekilde görülür. Sanat tarihçisi Jessica Murphy (2007) sanatçının çalışmalarında yer alan figürlerin nadiren kendi evlerinde gösterildiğini, bunun yerine, sinema salonları, otel odaları veya restoranlar gibi kamusal alanlarda vakit geçirdiklerini söyleyerek, Hopper'ın gündelik hayatın çeşitli anlarını resmettiğini belirtir. Bu durum sanatçının çalışmalarının, hayatın her anında etkileri hissedilen modernite ile ilişkisinin tespiti açısından önemlidir.

Teknolojik gelişme ve insan arasındaki ilişkiden söz ettikten sonra, bu gelişmeye paralel olarak büyük kalabalıkların yaşadığı şehirler modern hayatın merkezi durumuna gelmiş ve bu merkezin öznesi olarak modern bireyin kalabalıklar içerisindeki konumu önemli bir hal almıştır. Bu bağlamda sosyolog George Simmel'in (2003) ve Fritz Pappenheim'in (2002) "Modern İnsanın Yabancılaşması" isimli kitabında yer alan aşağıdaki sözleri Hopper'in resimlerinin anlaşılması için önemli bir anahtar rolü üstlenecektir.

...bedensel yakınlık ve mekân darlığı, zihinsel uzaklığı daha da görünür kılmaktadır. Metropol kalabalığıyla kıyaslandığında, insanın kendisini böylesine yalnız, böylesine kaybolmuş hissettiği başka bir yer yoktur (Simmel, 2003, s. 96).

Basitçe çoğunluktan biri olarak var olmak, sanki her şey olabileceğinin en iyisiymiş gibi insanı derinden yatıştırır bir etki yaratır. Bu yatışma cazip olmasına caziptir ama çok yüksek bir bedel ödmeden insanın bunu elde etmesi olanaksızdır. Bedel olarak kendi olmaya son vermek, kendi benliğinden uzaklaşmak zorunda kalacaktır (Pappenheim, 2002, s. 22).

Simmel ve Pappenheim'in bu sözleri kalabalıklar içerisinde yer alan bireyin modern hayattaki ruh halini anlatmakta, sanatçının resimlerinin açıklanmasında sürekli vurgulanan yalnızlık ve yabancılaşmanın da kaynağını oluşturmaktadır.

Hopper'ın popülerliğini Amerikan ruhunun derinliklerinde bir şeye dokunmasına bağlayan yazar Edward Lucie-Smith "Amerikalılar kendilerine hakikati gösteren bir ayna tuttuğunu hissediyorlar" (Lucie-Smith, 2002, s. 126) sözleriyle sanatçıdan bahseder. Bu noktada Hopper'ı anlamak için Amerikan toplumunda yaşanan iki önemli olaydan da bahsedilmesi gerekmektedir. Birincisi, Amerika'nın iki dünya savaşını birden yaşayan ülkelerden birisi olmasıdır. Tanilli'nin (2007, s. 248) dediği gibi özellikle I. Dünya Savaşı'na göre çok daha yıkıcı sonuçlara sahip olan ve Amerika'nın da bütün gücüyle içerisinde yer aldığı II. Dünya Savaşı neredeyse tüm dünyayı bir savaş alanına çevirmiştir. Böylesine bir savaşın yaralarının Amerikan toplumu açısından hissedilmemesi imkânsızdır ve bu toplumun bir bireyi olarak Hopper'ın da bu durum karşısında kayıtsız kaldığı düşünülemez. Bu yüzden sanatçının resimlerindeki figürlerin endişeli ve huzursuz halleriyle savaş psikolojisi arasında bir bağ kurulabilir. Diğer önemli konu 1929'da Amerika'da başlayan ve neredeyse on yıl süren "Büyük Buhran" adını taşıyan kapitalizmin geçirdiği krizdir ve bu kriz Amerikan halkını oldukça derinden etkilemiştir. Nevins & Commager'in ABD Tarihi isimli kitabında "ülkenin tarihindeki en yıkıcı kriz" olarak nitelenen bu buhranın sonuçları ve toplumdaki karşılığı şu şekilde ifade edilmektedir;

Ticari firmalar kapılarını kapadı, fabrikalar çalışmayı durdurdu, bankalar iflas etti. Milyonlarca işsiz sokaklarda boş yere iş arayarak dolaşıyordu. Yüz binlerce aile evlerini ellerinden çıkardı, vergi tahsilatı, şehir ve kasabaların okul öğretmenlerine maaşlarını veremeyecekleri bir dereceye düştü, inşaat işleri adeta tamamen durdu, daha önce kötü bir duruma düşmüş olan dış ticaret o zamana kadar görülmemiş bir seviyeye indi (Nevins & Commager, 2008, s. 389).

Böylesine geniş çaplı bir krizin birey üzerinde yarattığı etkilerin sanatçının resimlerinde yer alması oldukça olası bir durumdur. Ancak bahsedilen tüm bu sosyal koşulların yansımaları Hopper'ın resimlerinde doğrudan yer almaz; binalar arasında figürlerin konumlanması, figürler arasındaki kopukluk, terkedilmiş metropol havasıyla yaratılan gizemli atmosfer, ışık-gölgenin yarattığı kontrastlar gibi metaforlarla dolaylı olarak yer alır. Bu sebeple sanatçının resimleri, ressamın yaşadığı dönem ve coğrafya (1882–1967) ile ilişkilendirilmezse günlük yaşamın sıradan anları olarak değerlendirilecek ve resimde tercih edilen sade anlatımın altında yatan derinliğe ulaşamayacaktır.

3.1. Automat (1927)



Görsel 1. Edward Hopper, “Automat”, 71.4×91.4 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1927, Des Moines Sanat Merkezi, Des Moines.

Edward Hopper’ın “Automat” (bkz. Görsel 1) isimli resminde yalnız başına kafeteryada oturan bir kadın görünmektedir. Kadının arkasında kalan ve kompozisyonun büyük kısmını oluşturan cam, aydınlatmaların yansıması dışında neredeyse tümüyle siyah bir leke halindedir. Yansıyan ışıklar ve resmin sağında bir kısmı görünen sandalyeler mekânın geriye ve sağa doğru devam ettiğini hissettirirken aynı zamanda figürün tek başına olduğu izlenimini verir. En önde duran boş sandalye de bu duyguyu güçlendirir. Kadın ve camekânın arkasında kırmızı tonların hâkim olduğu meyve dolu bir tabak, resmin solunda tamamı görünmeyen kapı ve radyatör bulunmaktadır.

Sarı şapkası ve kürklü yeşil montuyla kapıya en yakın masada oturan, kahve içmek için uğradığı bir mekânda bile eldiveninin tekini çıkarmayan figürün bu hali kısa bir süre için orada kalacağını düşündürür. Mekânın kafe, restoran tarzı bir yer olduğu belli olmasına rağmen bu konuda resme bakarak daha fazla bir şey söylemek mümkün değildir. Ancak sanatçının resme verdiği “Automat” (Otomat) ismi, mekânın nasıl bir yer olduğunu anlamamızı sağlar. Amerika’da ilki New York’ta 1912 yılında açılan otomat kafeteryaları, “madeni para ile çalışan makineler tarafından yiyecek ve içeceklerin dağıtıldığı ucuz modern kafeteryalardır” (Doss, 2015, s. 6) diye tanımlayan sanat tarihçisi Erika Doss, bu mekânların insanlara zaman kazandırdığını söyler. Bu noktada figürün otomatta kahve içmesi ile kıyafetlerini çıkarmayarak kapıya yakın oturması arasında “zaman” bağlamında ilişki olduğu kuşkusuzdur. Otomatlarla ilgili yine Doss’un (2015, s. 6) ifadelerinden anlaşılacağı üzere bu alanlar sosyal iletişimin yoğun olduğu yerlerdir. Ancak resmedilen otomatın bu özelliği taşımadığı görülür. Ayrıca New York gibi hareketli gece hayatına sahip bir şehrin bu kadar karanlığa gömülmesi, camda meyve tabağının solunda görülen neyin yansıması olduğu belli olmayan yeşil ışık ve aydınlatmalar dışında herhangi bir yansıma olmaması bu sahnenin gerçekliğini sorgulamamıza sebep olmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak yazar Louis Shadwick (2011, s. 47) kadının da odanın da bir yanılısına olduğunu söyler ve bu ifadesi odadaki sıra dışılığın bir açıklaması olabilir.

Resimdeki öğelere bakıldığında; acelesi olan bir kadın, yalnızlık vurgusu ve otomat adı verilen mekanik bir kafeterya öne çıkmaktadır. Bu üç öğenin doğrudan 1900’lerin Amerika’sını ve modern hayatı tarif ettiği açıktır. Bu sebeple sanatçının bu çalışması modern hayatın gelişimiyle yeni bir boyut kazanan makine-insan ilişkisi ve bu ilişkinin sonuçlarını anlatır. Sanatçının mekân olarak tercih ettiği otomat; makineyi, yani teknolojiyi temsil eder, bu mekânda herhangi bir otomatik alet görmememiz ise teknolojinin her yerde olduğunun ve tüm yaşamı değiştirdiğinin işaretidir. Fabrikada başlayan ve etkileri yaşamın her alanına yayılan teknoloji; insanın ilişkilerini, zaman algısını ve bunların paralelinde duygu durumunu da değiştirmiştir. Bu yeni duygu durumunun sebebi, makineyi yaratan insanın, artık onun

belirlediği dünya düzeninde yaşamak zorunda kalmasıdır. Tüm bu durum sonucunda, resimdeki kadın “... ‘belli bir zaman çerçevesi içine hapsedilmiş’ bir halde, ‘gecikme korkusundaki bir kalabalığın ortasında bunaltıcı bir yarış’ a sürüklenmiştir...” (Tanilli, 2007, s. 559). Acelesi olması da bu sebeptendir.

Kadını kahve içmek için otomata girmeye teşvik eden şey vitrinde yer alan meyve dolu tabaktır. İçerinin, gecenin ıssız karanlığından daha farklı olduğu mesajını veren meyve tabağı kapitalizmin ışıklı ve renkli aldatmacalarından biri olarak yorumlanabilir. Kadın, bahsedilen aldatmacanın peşinden girdiği bu mekânda da kaderini değiştirememiştir. Hatta gecenin karanlığında tümüyle görünmeyen modernitenin derinleştiği yalnızlığı kafeteryanın sert ışığında daha da görünür olmuştur.

3.2. Room in New York



Görsel 2. Edward Hopper, “Room in New York”, 73.5x91.5 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1932, Sheldon Sanat Müzesi, Nebraska.

Yuvarlak bir masa etrafında oturan iki kişinin açık bir pencereden görüldüğü “Room in New York” (bkz. Görsel 2) isimli eser, Hopper’ın yalnızlık vurgusu yaptığı resimlerindedir. Resmin solunda tek kişilik bir koltukta oturan erkek figür masaya dayadığı gazetesini okurken, kadın; gövdesini, dirseğini yasladığı masanın aksi yönünde çevirmiş sağ elinin işaret parmağıyla piyanonun tuşlarına dokunmaktadır. Oda güçlü bir ışıkla aydınlatılmıştır. Soldaki figürün arkasında görünen duvar ile piyanonun arasındaki mesafe düşünüldüğünde odanın hayli dar olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçının odaya açık pencerenin boşluğundan bakışı, duvarda asılı olan çerçeveler, kapı, figürler ve masanın kapladığı alan bunaltıcı bir atmosfer yaratır. Aynı masa etrafında olsalar da birbirleri ile alakasız görünen bu iki figürün arkasında yer alan kapı, figürler arasındaki iletişimsizliği güçlendirir. Sanatçı bu resimde mekânla figürlerini yakınlaştırmış, bu sayede aralarındaki zihinsel uçurumu daha da çarpıcı hale getirmiştir. Mekânın, resimde anlatılmak istenen hikâyenin gücünü arttırmak için kullanılmasını yazar Winfried Fluck şöyle açıklar;

Sanatçının mekân ve sahneleri, figürler için bir ruh hali ve atmosferik bir ortam yaratmak için oradadır. Bu anlamda, mekân oldukça tiyatral bir özelliğe sahiptir (Fluck, 2009, s. 323).

Fluck’ın söylediklerine paralel olarak bu resimde özellikle figürlerin ruhsal durumu, yalnız ve iletişimsiz halleri mekân aracılığıyla vurgulanmış, figürlerin sıkışmışlığı bu yolla hissettirilmiştir.

Hopper’ın sanki çevredeki binaların birinden izlenen penceresi, resimde aynı odayı paylaşan çiftin özel hayatının gözetleniyor olduğunu gösterir. Bu iki figürün birbirleriyle ilişkisiz halleri, gözetlendiklerinden habersiz olmaları dolayısıyla oldukça önemli bir gerçeği, modern hayatın beraberinde getirdiği yalnızlık ve yabancılaşmayı gözler önüne serer. Ancak modern hayat içerisinde sıkışık kalmış iki figürün tasviri bize bundan çok daha fazlasını söylemektedir, yan yanayken bile

yalnızlığın bu kadar derinleştiği bir dünyanın karamsar bir yansımasıdır bu resim. Birbirleri ile hiç alakası yokken aynı masa etrafında oturmaları da bu sebepten ötürüdür. Simmel'in metropol hayatı için söylediği "...bedensel yakınlık ve mekân darlığı, zihinsel uzaklığı daha da görünür kılmaktadır" (Simmel, 2003, s. 96) sözleri adeta bu resimdeki atmosferin açıklamasıdır. Sanatçı bu gerçeğe şahit olmamızı istediği için bu sahneyi açık pencereden gözetlememize müsaade eder.

3.3. New York Movie (1932)



Görsel 3. Edward Hopper, "New York Movie", 81.9x101.9 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1939, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Bir sinema salonu ve salona giriş koridorunun birlikte tasvir edildiği "New York Movie" (bkz. Görsel 3) isimli resimde, gösterişli bir sütun bu iki alanı birbirinden ayırır. Resmin solunda görülen kırmızı kadifemsi koltuklardan sadece ikisi doludur ve bu iki izleyici farklı yerlerden filmi izlemektedirler. Koltukların ve tavandaki aydınlatmaların siyah beyaz bir filmin oynadığı ekrana doğru uzanışı mekânda derinlik hissi yaratır. Resmin sağında ise aydınlatmanın asılı olduğu duvara yaslanan ve elinde fener tutan bir kadın teşrifatçı görünmektedir. Bu kadın çıkış kapısının hemen yanında, sol elini göğsünün üzerine katlamış ve diğer elini yüzüne dayamış düşünceli bir halde durmaktadır.

Sinema salonunun karanlığı ve ışıklı koridor arasında yaratılan tezatlık teşrifatçı ve izleyiciler arasındaki kontrastlığı da yansıtmaktadır. İzleyiciler aksiyon dolu bir dünyanın karşısında pür dikkat otururken, teşrifatçı zihnen o salonda bile değildir. Hopper, kompozisyon kurgusunda net bir şekilde izleyiciden ayırdığı teşrifatçıyı ışıklar altında öne çıkarırken, modern bireyin yalnızlığını da vurgulamaktadır. Aynı zamanda sinema görevlisinin bir filmi defalarca görmek durumunda kalması nedeniyle yaşadığı "yabancılaşma" ve "bıkkınlık" modern şehir hayatının kaçınılmaz bir gerçeğidir. Simmel bu gerçeği "Bıkkınlık–belki de başka hiçbir ruhsal fenomen, metropolle böylesine dolaysız bir bağ taşımaz" (Simmel, 2003, s. 91) sözleriyle ifade eder. Aynı zamanda "Bıkkın kimsenin gözünde her şey aynı donuklukta, aynı griliktedir; hiçbir nesne diğerinden daha ayırt edici değildir" (Simmel, 2003, s. 91) sözleri de teşrifatçının hayata bakışını özetler niteliktedir.

Sütunun ayırdığı iki alan arasında önemli paralellikler mevcuttur. Sağda yer gösterici, duvardaki aydınlatma ve perdenin arkasından merdivene geçilen kapı boşluğu bulunmaktadır. Solda ise tavanda arka arkaya sıralanmış aydınlatmalar, izleyiciler ve filmin oynadığı perde görünmektedir. Her iki tarafta da kullanılan benzer öğeler, birbirini çağrıştırmasının yanında gerçek ve gerçek olmayan bir dünya izlenimi yaratması sebebiyle birbirinden ayrılır. Bu noktada sanat eleştirmeni Peter Schjeldahl (2007) sinema salonu ile "Platon'un mağarası"¹ arasında ilişki kurarak izleyicilerin sahte bir gerçeklik

¹ Platon (2010) tarafından ortaya atılan Antik Çağ felsefesine ait alegori.

karşısında olduğunu söylemektedir. Gerçek olan ise teşrifatçının ruh halinde hayat bulan modern birey ve modernitenin yansımalarıdır.

3.4. Nighthawks (1942)



Görsel 4. Edward Hopper, “Nighthawks”, 84x152 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1942, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

Hopper’ın en popüler resimlerinden olan “Nighthawks” (bkz. Görsel 4) sanatçının New York’ta küçük bir restoranda dört figürü konu aldığı çalışmasıdır. Restoran dışında her yerin kapalı olması ve herhangi bir yaşam belirtisi olmaması zamanın gecenin geç bir saati olduğunu gösterir. Resmin ismi de gece geç yatanlara verilen isim olan ve Türkçe gece kuşu sözcüğünün karşılığı Nighthawks’tur. Chicago Sanat Enstitüsü’nde yönetici olarak görev yapan Katie Rahn (2014) restoranın tüm sokağı aydınlatan güçlü ışık kaynağının Amerika’da 1940’ların başlarında kullanıma giren floresanlar olduğunu söyler. Bu ışık sokağın karşısında boş görünen dükkânın vitrininde görünen yazar kasanın üzerine düşerek bu nesneyi tanımlamamızı sağlar.

Resimde, figürlerin birbirleriyle ilişkisi olduğuna dair herhangi bir işaret yoktur, bu konudaki tek ortaklıkları aynı mekânda buluşmuş olmalarıdır. Üçgen bir tezgâhın ortasında bulunan restoranın tek çalışanı işini yapmakta ve sırtı bize dönük figüre ya da restoranın dışında bir noktaya bakmaktadır. Resmin solunda yüzünü göremediğimiz, sırtı izleyiciye dönük şapkalı ve takım elbiseli bir figür bulunmaktadır. Yan yana duran kadın ve erkek figürü muhtemelen restorana beraber gelseler de Hopper’ın diğer çalışmalarında görüldüğü gibi birbirleriyle yan yana olmak dışında herhangi bir yakınlıkları yoktur. Restoranda görünen tek kapı bir çıkış kapısı olmaktan çok mutfak kapısını andırır. Ne restoran görevlisinin tezgâh arasından, ne de müşterilerin restorandan çıkabileceği bir kapının görünmemesi figürlerin bu mekân içerisinde tutsak olduklarına dair bir duygu yaratır. Bu duygu sanatçının diğer resimlerinde de görülen bireyin izolasyonunu anlatmaktadır.

Resimde tasvir edilenlere bakıldığında figürler arasında bir ilişki kurmak ve bu sahneyi öyküleştirmek oldukça güçtür. Sanatçı öykü anlatmaktansa insanların yalnızlıklarını öne çıkararak çok daha genel bir gerçeği göstermeye çalışmıştır. Figürlerin ilişkileri arasındaki belirsizlik, çok geç bir saatte bir arada bulunmaları ve neredeyse elleri birbirine değecek kadar yakın iki figürün bile birbirlerinden kopuk halleri, sadece resimdeki figürlerin değil bizlerin de bu dünyada tek başına olduğumuzu hatırlatır. Bu konuda sanat tarihçi Beth Harris ve Steven Zucker “Her şey yoruma açık, resmin bize anlattığı net bir öykü yok. Net olan tek şey bir başına, yalnız olma hissi. Yabancılaşma hissi” (Harris & Zucker, 2018) dedikten sonra resmin yapım yılını düşünerek bu resmi, tüm şiddetiyle devam eden İkinci Dünya Savaşı’nın insanlar üzerinde yarattığı travmatik durumla ilişkilendirir. Murphy (2007) de figürlerin yorgun, endişeli ve birbirlerinden kopuk hallerini savaş zamanı huzursuzluğuyla açıklar. Hopper’ın sanat yaklaşımında Amerikan yaşam tarzına olan bağlılığı ve diğer resimlerindeki konu yaklaşımı düşünüldüğünde toplumsal anlamda böylesine büyük bir etki yaratan savaşa karşı kayıtsız kaldığı

düşünülemez. Bu resmin Pearl Harbour saldırısı sırasında yapılması da bu sahnenin savaş dönemiyle bağlantılı olma ihtimalini kuvvetlendirir. Restoran dışında görünen, tanımlayabildiğimiz tek nesne olan yazar kasa da bu bağlamda değerlendirilerek savaş zamanı Amerikan ekonomisi ile ilişkilendirebilir.

3.5. Western Motel (1957)



Görsel 5. Edward Hopper, “Western Motel”, 77.8x128.3 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1957, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven.

Western Motel (bkz. Görsel 5) isimli resimde motel odasında perdeleri sonuna kadar açılmış bir pencere önünde yatağın üzerine oturmuş bir kadın figürü bulunmaktadır. Bu figür Hopper’ın diğer resimlerinin aksine doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakar. Resmin sol alt köşesinde kapalı halde duran iki valiz, sağda bir kısmı görünen koltuk ve bu koltuğun üzerinde odadaki tüm geometrik yapının aksine dağınık duran bir kumaş parçası bulunmaktadır. Kadının arkasında yer alan komodinin üzerinde bir gece aydınlatması ve fotoğraf çerçevesi vardır. Perdeleri sonuna kadar açılmış pencerenin önünde, sadece ön kısmı görünen 1954 model Buick marka bir otomobil dururken, arabanın arkasından görünen manzara; odadaki geometrik yapıya benzer bir şekilde oluşturulmuş uzun çimenli tepeler ve boş bir araç yolundan ibarettir. Arabanın adeta kadının gövdesinin bir parçasıymış gibi durması, figür ve araç arasında ilişki kurmamızı sağlar. Sanatçının diğer resimlerindeki gibi ışık odaya sert bir şekilde düşmekte ve gölgeli alanlar ile arasında derin kontrastlar oluşturmaktadır.

Mekân olarak tercih edilen motel; çoğunlukla karayolları üzerinde bulunan ve araçlarıyla yolculuk yapanların ihtiyaçlarını karşılayabileceği küçük bir otel olarak görev yapar. Odanın bir motele ait olduğu resmin isminden anlaşıldığı gibi, önünde otomobilin durduğu ıssız bir yol kenarında olması ile de açıklanabilir. Kadının bize doğru kararlı bir şekilde bakışı yalnız olmadığını düşündürür, yatağın çift kişilik olması ve iki valizin resimde yer alması da odada başka bir kişinin bulunma ihtimalini güçlendirir. Buna rağmen resimde hâkim olan duygu Hopper’ın diğer çalışmalarındaki gibi yalnızlıktır. Valizlerin kapalı, yatağın toplanmış olması ve odada herhangi bir kişisel eşya görünmemesi ya henüz motele geldiklerini ya da toplanıp gitmekte olduklarını ifade eder.

Resimdeki hikâyenin ucu açıktır ve bu resim farklı okumalarla yorumlanabilir. Ancak bir motel odasında, yatağa eğreti bir şekilde oturmuş kadının oraya ait olmadığı açık şekilde görülür. Nereye ait olduğu konusu da muğlaktır. Bu belirsizlik izleyene bir huzursuzluk duygusu verirken, sanatçının diğer resimlerinin aksine kadının gözetlendiğinin farkında olması gerilimi arttıran bir öğe olarak kullanılmıştır. Bir güç nesnesi olarak algılanabilecek otomobil ise belki de kadının prangası durumundadır.

Daha açıklayıcı olmak gerekirse, bu resimde öne çıkan iki olgudan birincisi bir yere ait olamama durumu, diğeri de resimde görünmeyen ama motelle ilişkilendirdiğimizde anlayabildiğimiz seyahat halinde olma durumudur. Bu iki öğe metropol insanının yaşam tarzının bir sonucudur ve doğrudan

modern yaşam şekliyle bağlantılıdır. Bu bağlantıyı akademisyen Nilüfer Talu'nun "Kalabalıkların adamı olarak modern birey evinden uzakta, kitlesel üretim koşullarının da etkisi ile yabancılaşmış, yersiz ve yurtsuz olarak kaydedilmiştir" (Talu, 2010, s. 163) sözleriyle açıklayabiliriz. Talu'nun bahsettiği modern bireyin bir yere ait olamama durumu Hopper'ın resminde bir motel odası ile anlatılmıştır. Yine Talu'nun (2010, s. 160) sanayi toplumu olmanın sonucu olarak bireyin bir yerden başka bir yere sürüklenmesi ifadesi de bu resimdeki seyahat halinde olma durumunun izahıdır. Bu sebeple otomobil, yolculuk ve motel ilişkisinin devamlılığını sağlayan bir araç olarak 20. yy'ın devrim yaratan makinelerini simgelerken, aynı zamanda bireyin evsizliği ve bir yerden başka yere sürüklenme durumunun da sebebidir.

4. Sonuç

Hopper, sanayi alanında yaşanan büyük gelişmelerin toplumsal anlamda birçok dönüşüme sebep olduğu 20. yy Amerika'sında yaşamıştır. Bu dönemde sanayide yaşanan ilerlemeler makinenin başrolde olduğu birçok yeni üretim biçimini beraberinde getirirken, işçinin üretim sürecindeki konumunda da önemli değişikliklere yol açmış; bu değişikliklerin etkileri fabrikaların dışına çıkarak tüm sosyal hayatı kuşatmış ve modern yaşam tarzının temellerini oluşturmuştur. Kalabalıklaşan şehir nüfusu, ilerleyen teknoloji ve değişen yaşam koşulları bireyi yalnızlığa iterek kendisine yabancılaşmasına sebep olmuş, bu duruma ek olarak ülkesi dünya savaşlarına katılan Amerikan halkı oldukça ağır sonuçlarıyla yaklaşık on yıl süren bir ekonomik krizle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Bu noktada çağının iyi bir gözlemcisi olan ve dış etmenlerden beslenen Edward Hopper, 1900'lerin Amerika'sını modernitenin beraberinde getirdiği çelişkilerle ilişkilendirir ve bu ilişkiyi tuvaline ustaca yansıtır. Sanatçının resimlerindeki modernlik, "Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler" (Berman, 1983, s. 27). Hopper, bu anlatımı ilk bakışta sıradan görülebilecek anların tasviriyle ifade eder. Bu sebeple her izleyicinin farklı okumalar yapabileceği bu resimlerde asıl anlam yüzeyde değil derinlerde ve derinlerdeki bu anlamı bulup çıkarabilmek ancak 20. yy Amerika'sının sosyal yapısı ile resimler arasında bağlantı kurulmasıyla mümkündür. Sanatçının eserlerini evrensel yapan da kurulan bu bağlantının modern çağın insanını dolayısıyla içinde bulunduğu toplumsal yapıyı tanımlayan tasvirler içermesidir.

Kaynakça

- Berman, M. (1983). *Katı olan her şey buharlaşıyor: modernite deneyimi* (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Doss, E. (2015). Hopper's cool: Modernism and emotional restraint. *American Art*, 29 (3), 2-27.
- Fluck, W. (2009). *Romance with America? essays on culture, literature, and American studies* (L. Bieger, & J. Voelz, Dü). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Harris, B., & Zucker, S. (2018, Aralık 01). Hopper, "Gece Kuşları" [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/american-art-wwii/v/edward-hopper-nighthawks-1942>
- Lucie-Smith, E. (2002). *American realism*. New York: Thames & Hudson.
- Murphy, J. (2007, Haziran). Edward Hopper (1882–1967) [Blog yazısı]. Erişim adresi: https://www.metmuseum.org/toah/hd/hopp/hd_hopp.htm
- Nevins, A., & Commager, H. S. (2008). *ABD tarihi* (H. İncelik, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Pappenheim, F. (2002). *Modern insanın yabancılaşması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Platon. (2010). *Devlet*. (S. Eyüboğlu, & M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rahn, K. (2014, Mayıs 23). Acquiring nighthawks [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.artic.edu/articles/471/acquiring-nighthawks>

Schjeldahl, P. (2007, Mayıs 21). Ordinary people [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.newyorker.com/magazine/2007/05/21/ordinary-people-2>

Shadwick, L. (2011). *The window and the void in the work*. Bristol: University of Bristol.

Simmel, G. (2003). *Modern kültürde çatışma*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Talu, N. (2010). Modernlik söylemi: endişeli bakışlarda modern birey. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 27 (2), 141-171.

Tanilli, S. (2007). *Yüzyılların gerçeği ve mirası* (Cilt 6). İstanbul: Alkım Yayınevi.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Hopper, E. (Sanatçı). (1927). Automat, 71.4×91.4 cm [Tuval üzerine yağlı boya]. Des Moines Sanat Merkezi, Desmoines. Erişim adresi: <https://emuseum.desmoinesartcenter.org/objects/41752/automat?ctx=f0605cb3-1643-40c0-a391-b3830dc08d85&idx=0#show1>

Görsel 2. Hopper, E. (Sanatçı). (1932). Room in New York, 73.5x91.5 cm [Tuval üzerine yağlı boya]. Sheldon Sanat Müzesi, Nebraska. Erişim adresi: [http://emuseumplus.unl.edu:8080/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=14940](http://emuseumplus.unl.edu:8080/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=14940)

Görsel 3. Hopper, E. (Sanatçı). (1939). New York movie, 81.9x101.9 cm [Tuval üzerine yağlı boya]. Modern Sanatlar Müzesi, Newyork. Erişim adresi: <https://rachedikamel.wordpress.com/2013/07/15/edward-hopper-new-york-movie/>

Görsel 4. Hopper, E. (Sanatçı). (1942). NightHawks, 84x152 cm [Tuval üzerine yağlı boya]. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg

Görsel 5. Hopper, E. (Sanatçı). (1957). Western Motel, 77.8x128.3 cm [Tuval üzerine yağlı boya]. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven. Erişim adresi: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52875>

Anadolu Selçuklu Sanatında Kompozisyon-Derz İlişkisi

The Composition-Joint Relation in the Anatolian Seljuk Art

Mustafa Bulut

Dr., blt8@hotmail.com

Öz

Anadolu Selçuklu yapıları oluşturulurken; yapı tamamlanıp süslemenin sonradan yapıldığı veya öncelikli olarak süslemenin yapıp taşların sonradan yerine konulduğu şeklinde farklı görüşler mevcuttur. Bu görüşleri desteklemek adına verilen örneklerin de genel olarak tek taraflı bakış açısıyla yapılmalarından kaynaklı eksikliklerinin olduğu söylenebilir. Bu nedenle konuya çok yönlü bir bakış açısıyla yaklaşarak yapım tekniği temelinde değerlendirme yapmak daha doğru sonuçlara ulaşılmasını sağlayacaktır.

Anadolu Selçuklu yapılarında süslemenin en fazla yapıldığı bölümlerin taç kapılar olduğu bilinmektedir. Bu nedenle de konuya öncelikli olarak taç kapılar bağlamında yaklaşılması önemlidir.

Yapı tekniği olarak ifade edilebilecek bu görüşlerin ikisinin de uygulanabilirliği açıktır. Bu duruma karar verenin mimarın kendisinin olduğu söylenebilir. Daha kolay ve seri üretim açısından daha hızlı sonuçlara ulaşılacak tekniğin önce süslemenin yapıp taşların sonradan yapıya monte edilmesi şeklinde olacağı bir gerçektir. Ancak bunun için de süslemenin kompozisyon-derz ilişkisi dediğimiz kompozisyon yüksekliğiyle taş blokların yüksekliğinin aynı olması şeklinde tanımlanabilecek tekniğin uygulanması gerekmektedir. Dolayısıyla kompozisyon-derz ilişkisini izleyebildiğimiz yapılarda süslemenin önce yapıldığı, bunun dışındaki yapılarda ise yapının önce yapıp ardından süslemenin yapıldığı sonuçları çıkarılabilir. Bununla birlikte kompozisyon-derz ilişkisinin görüldüğü yapıların bu ilişkinin görülmediği yapılara göre inşa tekniği açısından bazı hataları beraberinde getirdikleri söylenebilir.

Anahtar kelimeler: Anadolu Selçuklu, Taç Kapı, Ana Bordür, Kompozisyon-Derz İlişkisi, Yapı Tekniği

Abstract

While Anatolian Seljuk buildings were being constructed; there are different considerations such as the completion of the construction and subsequent made of the decorations or giving priority to the decoration and assemble it to the structure. It can be said that the examples given to support these views have deficiencies caused by being made up with unilateral perspective. For this reason, more accurate results will be achieved to evaluate the structure during the period in which it had been built by approaching the subject from a multi-faceted point of view.

The portals are known to be the most frequently decorated parts of the Anatolian Seljuk structures. For this reason, it is important to approach the subject firstly in the context of portals.

It is clear that both of these views, which can be expressed as building techniques, are also applicable. It can be said that the architect himself decides on this situation. It is a fact that the techniques that will provide faster results in terms of easier and serial production is giving priority to the decoration and assemble it to the structure afterwards. In order to achieve that it is necessary to apply the technique

which can be defined as making the composition-joint relation of the decoration with the same height of composition height and height of stone blocks. Therefore, considering the results, it can be said that the decoration has previously been made on the constructions that we witness the composition-joint relation, and that the structure was made before for other constructions. However, comparing to the structures where the composition-joint relationship is seen, the structures in which this relationship is not seen have some errors in terms of the construction technique.

Keywords: Anatolian Seljuk, Portal, Main Rim, Composition-Joint Relation, Construction Technique

1. Giriş

Anadolu Selçuklu yapılarında taç kapılar gerek kütle ve hacimleri gerekse süslemeleriyle dikkati çekmektedir. Taç kapı yüzeyinin üç tarafı bordürlerle çevrelenmiş ve bu bordürlere çok çeşitli bezemeler yapılmıştır. Farklı büyüklükte tasarlanan bu bordürlerin en büyük ve en dikkat çeken ana bordürdür. Bordürlere yapılan bezemelerde 13. yüzyıl ilk yarısına kadar geometrik süsleme kullanılırken, 13. yüzyıl ikinci yarısının başlarından itibaren geometrik ve bitkisel kompozisyonların birlikte kullanıldığı, sonlarına doğru ise bitkisel kompozisyonların tercih edildiği görülmektedir (Mülayim, 1982, s. 91).

Selçuklu sanatında kompozisyon-derz ilişkisi; bordürlerin tekrar eden en küçük birimi olan kompozisyon yüksekliğiyle kesme taşların yüksekliğinin aynı olması şeklinde tanımlanabilir. Yapılardaki kompozisyon-derz ilişkisi az sayıdaki araştırmacının dikkatini çekmiş ve bu ilişkiyi farklı şekillerde ifade etmişlerdir. Bu durumun bir yapı tekniği olabileceği ise Yıldırım Özbek tarafından dile getirilmiştir. Özbek kompozisyon-derz ilişkisinin izlenebildiği yapılarda süslemenin önce yapılarak yapıya monte edildiğini belirtmiştir (Özbek, 2002, s. 32-34).

Selçuklu taç kapılarında kompozisyon-derz ilişkisi genel olarak iki eksenli sonsuz karakterli kompozisyonları barındıran ana bordürler üzerinden kurgulanmıştır. Bazı yapılarda bu ilişkinin iki, üç, hatta dört bordüre kadar devam ettirildiği görülebilir. Kompozisyon-derz ilişkisinin ana bordürlerde uygulanacağı yapılarda taş yükseklikleri her zaman aynı ölçülerde olacağından, taş ocaklarından taşların çıkarılmasından önce bu ilişkinin temel alınacağı kompozisyon veya kompozisyonların yapının tasarım aşamasında belirlenmiş olması gerekmektedir. Bazı yapılarda ise taş yükseklikleri aynı olmamakla birlikte kompozisyon-derz ilişkisi izlenebilmektedir. Ancak bu yapılarda bu ilişkinin olduğu kompozisyonlar silmeler ve taç kapı yüzeyinde kademe oluşturan iki eksenli sonsuz karakterli geometrik kompozisyonlar üzerinden kurgulanmıştır. Bu kompozisyonlarda taş yüksekliği eşit olmadığından kompozisyonları oluşturan düz çizgiler bazen uzun bazen de daha kısa yapılmış ve bu ilişki devam ettirilmiştir.

2. Yöntem

Bu çalışmada Betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Konuya ilişkin literatür taraması yapılmış, konu etraflıca tanımlanmaya çalışılmıştır. Örnekler ile karşılaştırmalı olarak ortaya konulmaya çalışılan bu çalışmada Olay-Vaka (Anekdote) Kaydı yöntemi ile konu araştırılmak üzere fotoğraf ve dökümanlar elde edilerek gözlemin objektif bir biçimde kaydedilmesi sağlanmıştır.

3. Kompozisyon-Derz İlişkisinin Görüldüğü Yapılar

İki eksenli sonsuz karakterli kompozisyonların kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde değerlendirildiği ve kesme taş yüksekliklerinin aynı olduğu yapılarla tek eksenli sonsuz karakterli kompozisyonların kesme taş yüksekliklerinin eşit olmadan kompozisyon-derz ilişkisinin olduğu yapılar ve özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

Divriği Kale Camii (1180) taç kapısı ana bordürü kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmış olmasına rağmen, ilk yapılardan biri olması nedeniyle bazı özelliklerin henüz gelişmediği anlaşılmaktadır. Bu ilişkinin olduğu ana bordürün taşları kare şeklinde verilmiş ve bu taşların üst üste veya yan yana yapılması sonucu bordürün sağ ve solundaki bordür ve silmelerle bağlantısı taç kapı yüzeyinde sağlanamamıştır. Giriş açıklığının üzerindeki sivri kemer alınlığına yapılan kompozisyonun iki sırası da yine dört taş blokla kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmıştır. Ancak üçüncü sırada kompozisyon bütünlüğü bozulmadan üç taş blokla kompozisyon-derz ilişkisi dışında tamamlanmıştır (Görsel 1).

Tercan Mama Hatun Türbesi (1192-1202) taç kapısında ana bordürde kullanılan taşların artık yandaki bordür ve silmelerle küçük ölçekli de olsa girinti oluşturduğu, şaşırtmalı yapıldığı gözlenmektedir. Beşgen-ongen kompozisyonların özelliği olarak söylenebilecek dikdörtgen içerisindeki tekrar eden bölümler (Görsel 2), üst bölümde bordür kalınlığının farklı olmasına neden olmuştur. Yapının taç kapı bölümünde büyük çaplı bir restorasyon yapıldığı görülebilir. Özgün durumuna sadık kalınarak yapıldığı düşünülürse ana bordürün üst bölümde, Divriği Sitte Melik Türbesi taç kapısında olduğu gibi iki kompozisyonlu olarak tasarlandığı görülür.



Görsel 1. Divriği Kale Camii taç kapı kemer alınlığındaki kompozisyon-derz ilişkisi



Görsel 2. Tercan Mama Hatun Türbesi taç kapı ana bordüründeki kompozisyon-derz ilişkisi

Kompozisyon-derz ilişkisinin görüldüğü Kayseri Çifte Medrese (1205) taç kapısının ana bordürünün artık yanlardaki silme ve bordürlerle birlikte düşünüldüğü, bordür taşlarının bu bölümlere kadar uzanarak taç kapı örgü taşı şeklinde tasarlandığı görülmektedir. Bu durumun daha sağlam bir yapı tasarımını ortaya çıkardığı açıktır ve bundan sonraki kompozisyon-derz ilişkili yapıların tasarımları bu şekilde yapılacaktır. Üst bölümü restorasyon sırasında yenilenen yapının ana bordürü yatayda özgün ölçüleriyle yapılmadığından ana bordür batıya doğru meyillidir.

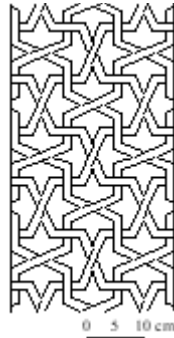
Kayseri Kölük Camii taç kapısında tek eksenli sonsuz karakterli altıgen açılara sahip süsleme her kesme taşa iki kompozisyon işlenecek şekilde yapılmıştır.

Amasya Hilafet Gazi Türbesi (1210) taç kapısının ana bordürü kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde verilmesine rağmen kendi içerisinde düzensizdir. Şöyle ki; taş bloklar üzerine sürekli aynı kompozisyon çizilmiştir ancak bu kompozisyon çoğaltılma sınırları üzerinden hareket edilerek oluşturulmamıştır (Görsel 3, Çizim 1). Bu nedenle bordürdeki kompozisyonun birleşimi hatalıdır ve bu durumun restorasyon sonucu oluşmadığı rahatlıkla görülebilmektedir. Bu taç kapıda ayrıca belirtilmesi gereken nokta altıgen ve sekizgen açılara sahip silmenin de ana bordürle birlikte düşünülerek kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmış olmasıdır.

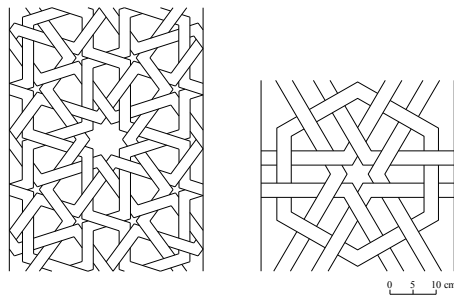
Konya Hacı Ferruh Mescidi (1215) taç kapısının ana bordüründe iki farklı kompozisyon kullanılmıştır. Belirli bir yüksekliğe kadar ongen açılara sahip kompozisyon kullanılırken, devamında altıgen açılara sahip kompozisyon düzenlenmiştir (Çizim 2). Bununla birlikte harim kapısı ve mihrap ana bordürleri de taç kapı gibi kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde tasarlanmıştır (Bakırer, 1969, s. 174; Tuncer, 1990, s. 232).



Görsel 3. Amasya Hilafet Gazi Türbesi taç kapı ana bordüründeki kompozisyonun düzensizliği



Çizim 1. Amasya Hilafet Gazi Türbesi taç kapı ana bordüründeki kompozisyonun olması gereken şekli



Çizim 2. Konya Hacı Ferruh Mescidi taç kapısı ana bordüründeki kompozisyonlar.

Evdır Han (1215-19) taç kapısı ana bordürü kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmıştır. Farklı olarak bazı taşlar dikine yerleştirildiğinden iki kompozisyon işlenmiştir.

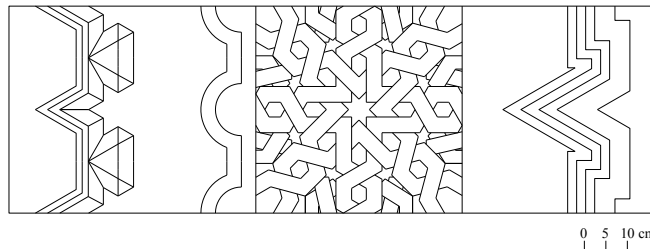
Sivas İzzeddin Keykavus Şifahanesi (1217-18) taç kapısındaki iki geometrik süslemeli bordür de kompozisyon-derz ilişkisiyle yapılmıştır. Farklı olarak bu taç kapıda bordürlerin ikisi de oldukça enli bordürler olmasından dolayı kesme taşların şaşırtmalı yapılışını bozmamak adına düşeyde de kompozisyon-derz ilişkisi dikkate alınarak yapı tamamlanmıştır.

Niğde Alâeddin Camii (1223) taç kapı ana bordüründe de Konya Hacı Ferruh Mescidi taç kapısında olduğu gibi iki farklı kompozisyon kullanılmıştır. Alttaki kompozisyon tek taşta verilmiş ve kompozisyon-derz ilişkisi gözetilmemiştir. Üstteki kompozisyon alttakinin benzeri olmakla birlikte eklenen bazı elemanlarla farklılaştırılmıştır. Ana bordürle birlikte dış tarafındaki yarım dairelerden oluşan ve altıgen açılarının kullanılarak oluşturulduğu tek eksenli sonsuz karakterli iki kompozisyon ile iç tarafındaki yine altıgen açılarının kullanıldığı tek eksenli sonsuz karakterli bir kompozisyonu kapsayacak şekilde kompozisyon-derz ilişkisinin kullanılması, taç kapıda derz aralarıyla kompozisyonlar arasında inanılmaz bir ritmik tekrarın oluşmasını sağlamıştır (Görsel 4, Çizim 3). Taç kapıyı çevreleyen bu dört bordürün aynı kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde verilmesi tasarımın başarısını göstermesi açısından önemlidir. Yapının kuzey taç kapısında da kompozisyon-derz ilişkisi iki bordürü kapsayacak şekilde verilmiştir. Ancak ana bordürün üst bölümüne Divriği Sitte Melik Türbesi ve Tercan Mama Hatun Türbesi taç kapısında olduğu gibi iki kompozisyon işlenmiştir.

Alay Han taç kapısında kompozisyon-derz ilişkisi ana bordür ve iki yanındaki diğer bordürleri de kapsamaktadır (Ögel, 1966, s. 7).



Görsel 4. Niğde Alâeddin Camii taç kapısında kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılan bordürler



Çizim 3. Niğde Alaaddin Camii taç kapısında kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılan bordürler

Divriği Ulu Camii (1228) kuzey taç kapısı bu konuda ayrı bir öneme sahiptir. Taç kapıdaki ana bordür olarak nitelendirilebilecek birbirinden farklı özellikteki bitkisel kompozisyonların olduğu süslemelerin tamamı kompozisyon büyüklüğüne göre bir veya iki kesme taşta işlenmiştir. Taç kapı kaidesinden başlayarak kavsarayı çevreleyen kemerin taşlarının da aynı özellikte yapıldığı söylenebilir. Taç kapının dış kenarlarındaki sekizgen kompozisyonlar da kesme taşlara tek veya ikili olarak düzenlenmişlerdir. Taç kapının birinci bordüründe yer yer görülebilen düzensizlik ve bağımsızlığın da yine bu bölümlerin kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Aynı şekilde şifahane taç kapısının da süslemeleri, kavsara kemeri, kemer alınlığındaki beş köşeli yıldızlar, beşgenler ve baklava dilimleri de kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmıştır. Divriği Ulu Camii doğu taç kapısının biri bitkisel diğeri geometrik olmak üzere iki bordürü vardır. Kompozisyon-derz ilişkisi de bu

iki bordürü kapsayacak şekilde yapılmıştır (Görsel 5). Kavsara kemeri silmesiyle bordür arasındaki mesafenin üstte de devam ettirilmesi neticesinde, üstteki bordürün düşeydeki bordürlere göre biraz daha dar tutulması nedeniyle bordürün köşe birleşimi düzensiz olmuştur. Aynı şekilde bitkisel süslemeli bordürün de köşe dönüşünün olduğu taşın hemen altındaki taşa da yarım olarak bir kompozisyon işlenmiştir. Her ne kadar Divriği Ulu Camii için taşların yapı üzerinde oyulduğu söylene de (Kuban, 1999, s. 143; Kuban, 2010, s. 154) tespit edilen izler yerde oyulduktan sonra taşların yapıya monte edildiklerini düşündürmektedir (Önge, 1978, s. 60).



Görsel 5. Divriği Ulu Camii doğu taç kapısı kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılan bordürler

Aksaray Sultan Hanı avlu taç kapısında mukarnas frizi, palmet frizi ve zikzaklı süslemeye sahip köşe sütuncesi kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde verilmiştir. Kesme taş yüksekliklerinin farklı olması nedeniyle bu üç süsleme taşlara farklı sayılarda işlenmiştir. Kapalı kısım taç kapısının ise 1-2-3 ve 5. bordürleri kompozisyon derz ilişkisi içerisinde yapılmıştır. Bu kompozisyonların tamamı da yine tek eksenli sonsuz karakterlidir ve kompozisyonların yükseklikleri kesme taş yüksekliğine göre yer yer değişmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. Aksaray Sultan Hanı kapalı kısım taç kapısı kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılan 1-2-3 ve 5. bordürler

Ağzıkara Han (1231-40) avlu taç kapısının ana bordürü ile birlikte birinci ve ikinci bordürü de kompozisyon-derz ilişkisi dâhilinde yapılmıştır. Ancak ana bordürün 1,03 m. eninde olması ve kare bir kompozisyon olması nedeniyle kompozisyon-derz ilişkisi ana bordürde yarım, birinci bordürde bir, ikinci bordürde ise 1,5 kompozisyon olarak düzenlenmiştir. Kapalı kısım taç kapısında taş yükseklikleri eşit olmamakla birlikte; birinci, ikinci ve dördüncü bordürler kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmışlardır. Bu üç bordürün de tek eksenli sonsuz karakterli kompozisyon olması nedeniyle düşeydeki çizgilerin biraz kısa veya uzun yapılması neticesinde kompozisyon-derz ilişkisi bozulmamıştır. Sivri kemerli tonozun kemer taşlarının da aynı ilişki içerisinde yapıldığı görülmektedir.

Zazadin Han (1235-36) avlu taç kapısının da kesme taş yükseklikleri aynı olmamasına rağmen 1-2 ve 4. tek eksenli sonsuz karakterli bordürlerinin kompozisyon-derz ilişkisiyle yapıldığı görülmektedir.

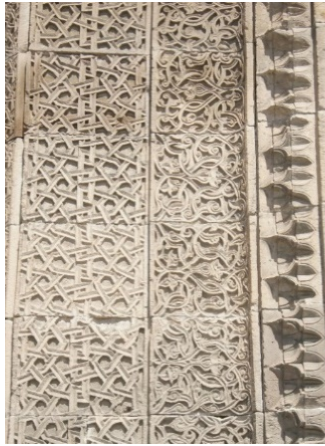
Eğirdir Han (1237-38) taç kapısı ana bordüründeki kompozisyon dikine dikdörtgen olan şeklienden dolayı blok taşlara yarım şekliyle işlenerek bu ilişki sürdürülmüştür. Ancak taç kapının üst bölümlerinde yükseklikleri daha az olan taş bloklar kullanılması nedeniyle bu ilişkinin bozulduğu görülmektedir.

Pazar Hatun Han (1238) avlu taç kapısı ana bordürü ilk üç sıra dışında kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmıştır. Üçüncü sıra ile dördüncü sıra taş blokların kompozisyon birleşimi ise düzensizdir. Sivri kemerli tonozun kemer taşlarının da aynı ilişki içerisinde yapıldığı görülmektedir.

İncir Han (1239-40) kapalı kısım taç kapısının birinci bordürü ve istiridye formlu sivri kemerinin alınlığındaki süsleme, Karatay Han (1240) kapalı kısım taç kapısının 1 ve 2. bordürleri ile sivri kemerli tonozun kemer taşları, Konya Sırçalı Medrese (1242) taç kapısının sivri kemerli tonozunun kemer taşları, İshaklı Han (1249) avlu taç kapısının tek bordürü, Kayseri Hacı Kılıç Medresesi (1249) taç kapısının birinci bordürü ve mukarnas frizi, Avanos Sarı Han (1249) kapalı kısım taç kapısının ikinci bordürü, Konya Karatay Medresesi (1251) taç kapısının iki kanadındaki renkli taş malzemeye yapılan süsleme panoları ve Denizli Ak Han avlu taç kapısı sivri kemerli tonozun kemer taşları kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmışlardır.

Amasya Gök Medrese Camii (1266-67) türbesinin giriş kapısı bordürleri ile pencere kenarındaki geometrik kompozisyonların tamamında kompozisyon-derz ilişkisi bulunmaktadır. Yapının taç kapısının kanatlardaki birer bordürünün ilk iki taş sırası ve pencerelerden birinin köşe sütuncelerinin ilk taş sırası kompozisyonlar işlenmeden boş bırakılmıştır. Taç kapı bordürlerindeki boşluğun, kaide bölümüne denk gelmesi nedeniyle farklı yükseklikte taş kullanılmasına bağlanabilir. Pencere sütuncelerindeki bölümlerin ise büyük bölümünü kaidelerin kapladığı, üstte de küçük bir alanın kalması nedeniyle ayrıca ilgilenilmediği düşünülebilir.

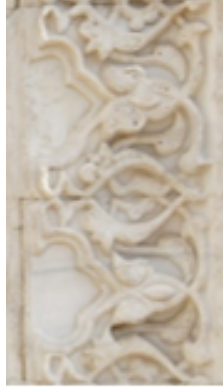
Kayseri Sahibiye Medresesi (1268) taç kapısının alt bölümü, oluşan tahribat nedeniyle restorasyona tabi tutulmuştur. Belirli bir yükseltiden sonra da kompozisyon-derz ilişkisi geometrik süslemeli ana bordürde değil, bitkisel süslemeli dıştaki bordürde uygulanmıştır. Zikzak düzenlemeli dış bölümdeki köşe sütunları da kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmıştır. Kompozisyonun taş yüzeyine çizimi sırasında şablonun ters tutulması neticesinde oluşmuş bitkisel süslemeli bordürün taş birleşimlerinde bazı hatalar tespit edilmiştir (Görsel 7). Kompozisyon-derz ilişkisi gözetilmeden yine yerde yapıldığı düşünülen birinci bordür olan mukarnas frizi ve üçüncü bordür olan geometrik süsleme bordürü taşlarının birleşim noktalarının bir bölümü hatalıdır. Geometrik süslemeli bordürde de yine şablonun ters düzenlenmesi sonucu hatalı oymalar meydana gelmiştir.



Görsel 7. Kayseri Sahibiye Medresesi taç kapısındaki kompozisyon-derz ilişkisinde yapılmış bitkisel süslemeli bordür. Mukarnas frizi ve geometrik süslemeli bordürün birleşim noktalarında kompozisyonlarda yer yer aksaklıklar görülmektedir.

Buruciye Medresesi (1271) taç kapısındaki ana bordür ve birinci bordür bitkisel süslemelidir ve taç kapının yarısına kadar olan bölümde kompozisyon-derz ilişkisi uygulanmıştır. Üst bölümde taş ölçüleri değişmiş ve bu uygulamaya devam edilmemiştir.

Sivas Çifte Minareli Medrese (1271) taç kapısında mukarnas frizi, Sivas Gök Medrese (1271) taç kapısının geometrik süslemeli ana bordürünün iç tarafındaki bitkisel kompozisyona sahip bordür (Görsel 8) ve Erzurum Çifte Minareli Medrese (1285-90) (Karamağaralı, 1971, s. 233) taç kapısındaki yine iki bitkisel bordür kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmıştır (Görsel 9).



Görsel 8. Sivas Gök Medrese taç kapısındaki kompozisyon-derz ilişkisinde yapılmış bordür



Görsel 9. Erzurum Çifte Minareli Medrese taç kapısındaki kompozisyon-derz ilişkisinde yapılmış iki bordür

Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1299) taç kapısındaki bitkisel süslemeli ana bordür ve Amasya Şifahanesi (1308) taç kapısında en dıştaki sekizgen süslemelere sahip kaval silme ile birinci bordürdeki bitkisel süsleme şeridi kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmıştır.

Bu yapılar dışında Ahlat yapılarında da kompozisyon-derz ilişkisi rahatlıkla görülmektedir. Selçuklu üslubunda inşâ ettirilen Hüseyin Timur Türbesi (1280), Buğatay Aka Türbesi (1281), Usta Şagird Türbesi (1285 civarı) (Karamağaralı, 1971, s. 239) ve Hasan Padişah Türbesi'nde (1275) gövdeyi düşeyde eş parçalara bölen ve diğer kompozisyonlara göre daha büyük ölçekli tasarlanan tek eksenli sonsuz karakterli kompozisyonlar yine bu ilişki içerisinde yapılmışlardır. Gövde üzerindeki silmelere göre daha küçük ölçekli kompozisyonlara sahip olan kapı ve pencere etrafındaki kompozisyonların bir kısmının da yine aynı anlayışla yapıldığı söylenebilir.

4. Sonuç

Anadolu Selçuklu dönemine ait incelenen yapılardan kompozisyon-derz ilişkisi tespit edilen 34 yapı bulunmaktadır. Bu ilişki bazı yapılarda sadece ana bordür üzerinden hareket edilerek kurulurken, Amasya Hilafet Gazi Türbesi (1210), İzzeddin Keykavus Şifahanesi (1217-18), Niğde Alâeddin Camii (1223) kuzey, Divriği Ulu Camii (1228) doğu, Karatay Han (1240) kapalı kısım, Hacı Kılıç Medresesi (1249), Kayseri Sahibiye Medresesi (1268), Buruciye Medresesi (1271), Erzurum Çifte Minareli Medrese (1285-90), Amasya Şifahanesi (1308) taç kapılarında iki, Alay Han, (1228) Aksaray Sultan Hanı (1229) avlu, Ağzıkara Han (1231-37) avlu ve kapalı kısım, Zazadin Han (1236-37) avlu taç

kapılarında üç, Niğde Alaaddin Camii (1223) ve Aksaray Sultan Hanı kapalı kısım taç kapılarında ise dört bordür dâhilinde kurulabilmektedir. Bazı yapılarda ise sadece sivri kemerli tonozların kemer taşlarında söz konusu ilişki görülebilmektedir (Görsel 10).



Görsel 10. Konya Sırçalı Medrese Taç kapısı sivri kemerli tonoz bölümündeki kompozisyon-derz ilişkisi

Kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılan ana bordürlerde, örgü taşlarının düşeydeki derzleri az sayıdaki yapı dışında kompozisyon ortasında verilmemiştir. Sivas İzzettin Keykavus Şifahanesi (1217-18) taç kapısında ise düzenli olarak bordür ortasında ve kompozisyon-derz ilişkisi dâhilinde yapılmıştır. Divriği Kale Camii'nde (1180) kare şeklindeki örgü taşlarına işlenen kompozisyonlar, bu haliyle taç kapıyı çevrelemiş, bordür taşları yanlardaki örgü taşlarıyla şaşırtmalı yapılamamıştır. Tercan Mama Hatun Türbesi (1192-1202) ve Amasya Hilafet Gazi Türbesi (1210) ana bordürlerinde ise küçük çıkıntılarla şaşırtmalı örgü gerçekleştirilebilmiştir. Kayseri Çifte Medrese (1205), Evdir Han (1215-19) ve daha sonra yapılan yapılarda ise ana bordürün yandaki bölümlerle bağlantısı daha iyi sağlanmış, şaşırtmalı örgü düşeydeki derzlerin alttaki ve üstteki taşların yaklaşık ortalarına gelecek şekilde yapılarak ya da enleri 2 metreyi bulan kesme taşlar kullanılarak daha sağlam bir tekniğe ulaşılmıştır.

Anadolu Selçuklu taç kapıları ana bordürlerinde 13. yüzyılın ilk yarısında geometrik kompozisyonlar kullanılmıştır. İlk defa bitkisel bordürün kompozisyon-derz ilişkisiyle yapılması Divriği Ulu Camii doğu taç kapısı üzerindeki bordürde gerçekleşmiştir. Divriği Ulu Camii'nin dönemi açısından ünik bir örnek olduğu ve bu taç kapının tarihlendirmesine dair farklı görüşlerin bulunduğu düşünülürse (Kuban, 1999, s. 133) bu sistemin Kayseri Sahibiye Medresesi (1268) taç kapısındaki bitkisel kompozisyonda görüldüğü söylenebilir.

Kompozisyon-derz ilişkisi Anadolu Selçuklu sanatında bir yapı tekniğidir ve bazı konulara dair bariz ipuçları vermektedir. Anadolu Selçuklu yapılarında önce yapının, sonrasında tezyinatın yapıldığı ya da önce tezyinatın taşlara işlenip sonra yapının oluşturulduğuna dair farklı görüşler savunulmaktadır.

Haluk Karamağaralı "Selçukluların ve onları takip eden devirlerin yapılarında tezyinat ve kitabeler yerde değil; örgü ve kaplama tamamlandıktan sonra doğrudan doğruya yerinde işlenmektedir" demektedir. Bu görüşünü de Erzurum Çifte Minareli Medrese ve Bursa Yeşil Camii'deki yarım kalmış tezyinatı örnek vererek desteklemeye çalışır (Karamağaralı, 1971, s. 211). Şüphesiz verdiği örneklerdeki kompozisyonların tamamı yapı üzerinde işlendiğinden yarım kalmıştır.

O. Cezmi Tuncer ise süslemenin yerde yapılıp yapıya yerleştirildiğini, yarım kalan yapıların büyük çoğunluğunun siyasi ve ekonomik çalkantıların olduğu Moğol istilasından sonraki döneme denk geldiğini belirtmektedir. Bu kanaate de 33 yıllık şantiye deneyimiyle vardığını özellikle belirtir (Tuncer, 1990, s. 236). "Bezenmiş taşların sınıflandırılması" (Tuncer, 1990, s. 233) başlığı altında verilen

maddelerdeki özelliklerin süslemelerin yerde yapıldığı yapılarda kullanıldığı bir gerçektir. Ancak bu özelliklerin olmadığı yapıların da süslemelerinin üzerinde işlendiğini düşünmek gerekmektedir.

Yıldırım Özbek bu teknikleri kabul etmekle beraber üçüncü bir seçenek olarak “süslemenin bina ile aynı anda yapıldığı” tezini ileri sürmektedir. Tezini de Ahlat Yarım Kümbet’in kaide üzerinde 1,5 m. yüksekliğe kadarki bölümünün tamamının süslemesinin yapılmasını örnek vererek destekler (Özbek, 2002, s. 32). Bu dönemdeki Ahlat yapılarının tamamı kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmışlardır. Dolayısıyla “bina ile aynı anda yapıldığı” tezinin yerine, yerde taşların işlenip akabinde yapıya yerleştirilmesi tekniğinin kompozisyon-derz ilişkisinin izlenebildiği Ahlat Yarım Kümbet’te (13. yüzyıl ikinci yarısı) (Tabak, 1972, s. 23) de uygulandığı rahatlıkla söylenebilir.

Ayla Ödekan, yüzeysel bezemelerin yapı tamamlandıktan sonra yapılmalarının akla daha uygun olduğunu, ancak üç boyutta tasarlanan ve karmaşık geometrik şemalar içeren bölümlerin yerde yapıldığını düşünmektedir (Ödekan, 1977, s. 114).

Anadolu Selçuklu yapı tekniği düşünüldüğünde yapının ya da süslemenin önce yapılışının inisiyatifi tamamen yapının mimarında olmalıdır. Başka bir deyişle mimarın yetişmiş olduğu ekolün bir yansıması, bir tercihidir. Anadolu Selçuklu yapılarında süslemeler ağırlıklı olarak taç kapılara yapılmaktadır. Bu sebeple taç kapılar üzerinden gidilirse; kompozisyon-derz ilişkisinin olduğu 34 Anadolu Selçuklu yapısından, iki eksenli sonsuz karakterli geometrik kompozisyonlar (ana bordürler) arasında bu ilişkinin izlenebildiği bordürlerin tamamında (Eğirdir Han ve Buruciye Medresesi taç kapılarında bu ilişki sınırlıdır) örgü taşlarına süslemelerinin yapıldığı, bilahare taç kapının oluşturulduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu durum, her taşa aynı kompozisyon işleneceğinden, daha fazla kişinin aynı anda ayrı taşlar üzerinde çalışması şeklindeki seri üretim mantığıyla da açıklanabilir.

Taç kapıyı çevreleyen geometrik bordürlerdeki kompozisyonların en azından bir kısmının taç kapı tasarımında belirlenmesi ve onlara göre taç kapının yükseklik ve bordür kalınlığının ayarlanması gerekmektedir. “Bu durumun bir başka kanıtı da taş ocaklarından kesilen taşın yüksekliğinin kompozisyon yüksekliğiyle aynı olmasıdır. Bordürlerde kompozisyonlardaki aksamanın sebebi ise “çerçeveyle desenin ritminin uyumunun başta sağlanamamasıdır” (Tuncer, 1990, s. 231-232). Tasarımda kompozisyonların belirlenmesi zorlu bir tasarım sürecine işaret etse de basit oran-orantı hesaplamalarıyla kolaylıkla yapılabilecek bir yöntem olduğu açıktır. Örneğin kompozisyon-derz ilişkisi dört bordürü kapsayan Niğde Alaaddin Camii (1223) taç kapısında ana bordürdeki bir kompozisyona, birinci ve ikinci bordürden iki, dördüncü bordürden ise yine bir kompozisyon, Alay Han taç kapısında ise ana bordür kompozisyonuna yandaki küçük bordürde üç kompozisyon denk gelmektedir.

Anadolu Selçuklu taç kapılarında ana bordürlerde kompozisyonların bazıları düzensizdir. Ana bordürde iki farklı kompozisyonun kullanıldığı Hacı Ferruh Mescidi (1215) ve Niğde Alaaddin Camii (1223) taç kapıları, kompozisyonu çoğaltılma sınırları dâhilinde verilmeyen Amasya Hilafet Gazi Türbesi (1210) taç kapısı ve bitkisel süslemeli şablonun çizim aşamasında muhtemelen ters tutulmasından kaynaklanan palmetlerin farklı yönlerde yapıldığı Kayseri Sahibiye Medresesi (1268) taç kapıları kompozisyon-derz ilişkisi içerisinde yapılmışlardır ve bahsedilen düzensizliklere sahiptirler. Kayseri Sahibiye Medresesi’nde (1268) kavsara kemeri ve içindeki altıgen süslemelerin tasarımı düşünüldüğünde de yapının genel bir düzensizliğinin olduğu söylenebilir. Divriği Ulu Camii doğu taç kapısında kompozisyon-derz ilişkisi iki bordür üzerinden gerçekleştirilmiştir. Ancak birinci bordürle ikinci bordürün arasında, birinci bordür kompozisyon kalınlığı kadar mesafe bırakılmadığı için bırakılan mesafe kadar bir süslemeli parça bitkisel bordüre eklenmek zorunda kalınmıştır. (Görsel 11) Benzer şekildeki tasarım hataları bu tekniğin en büyük sorunu olarak görülmektedir.



Görsel 11. Divriği Ulu Camii doğu taç kapısı bitkisel bordüründeki farklı tasarım dikkati çekmektedir

Bahse konu 34 yapı dışındaki Anadolu Selçuklu taç kapılarında kompozisyon-derz ilişkisi süsleme kuşakları dâhilinde bulunmamaktadır. Bununla birlikte kompozisyonlarda da şablonun ters tutulması ve uygulama hataları (Bulut, 2017, s. 40) dışında benzer düzensizliklere rastlanılmamaktadır. Kayseri Sahibiye Medresesi taç kapısı bitkisel süslemeli bordürde ve Denizli Ak Han avlu taç kapısı ana bordüründe şablonun ters tutulmasından kaynaklı çok sayıda hata tespit edilmiştir. Denizli Ak Han avlu taç kapısı ana bordüründeki düzensizliğin onarım sonucu oluştuğu belirtilmişse de (Dursun, 2017, s. 155) çizgi sistemlerinin atlamalı yapılışında kesme taşlar arasındaki düzensizlik daha çok şablonun ters kullanılmasına bağlanabilir. Süslemenin oluşturulacağı bölümün tamamlanmasının ardından şablonlardaki kompozisyonların bordürlere çizilmesinde ve bordürlerin oyulmasında hata olma ihtimali çok azdır. Dolayısıyla düzensiz olan bordürlerin taşlarının önce süslemesinin yapılması, sonrasında da yapıya yerleştirilmiş olması akla daha yakın gelmektedir. Bu nedenle de kompozisyon-derz ilişkisinin bulunmadığı, dolayısıyla da bazı uygulamalarının standardize edilmediği yapıların süslemelerinin yapı üzerinde oluşturulduğu düşünülebilir. O. Cezmi Tuncer bezenmiş taşların sınıflamasını; “bazı renkli taş işçiliğinin görüldüğü bölümler ve geçmeli kemerler, bezeli veya yonulu tek taşlar, taşın boyuyla bezeme bağı olanlar ve el ve aletin işleyemeyeceği durumlar” başlıkları altında değerlendirmiştir (Tuncer, 1990, s. 233). Bu bölümlerdeki kompozisyonların önce taşa işlendiği, ardından da yapıya monte edildiği şüphesizdir. Ayrıca Anadolu Selçuklu taç kapılarında rozetlerin her zaman yekpare bir kesme taşa oyulduğu düşünüldüğünde (Beyşehir Eşrefoğlu Camii taç kapısındaki rozet bu konudaki tek istisnadır) kompozisyon-derz ilişkisinin az da olsa kullanılmadığı yapının olmadığı görülebilir. Bahse konu başlıkların tamamı yapıda tespit edilebilen, belirtileri izlenebilen konulardır.

Anadolu Selçuklu sanatında yapıların bu iki teknikle yapıldığı, süslemenin öncelikli taş üzerinde yapılar yapıya sonradan monte edildiği tekniğin 1180-1229 yılları arasında yapılan yapıların tamamında ana bordürler üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Bu tarihten sonra ise bu ilişki daha çok ana bordürler dışındaki diğer bordürler üzerinden sağlanmıştır.

Kompozisyon-derz ilişkisinin ana bordürler üzerinde görüldüğü yapılar incelendiğinde; bu yapılarda güney etkisi dediğimiz özellikteki unsurlara (zikzak düzenlemeli köşe sütunceleri (Eser, 2006, s. 69), dış sırası şeklindeki süsleme unsuru, Zengi düğümü, yatık U şeklindeki sütunce kaidesi ve burmalı köşe sütunları (Bilici, 1989, s. 45-49), istiridye formları (Beksaç, 1995, s. 239) genellikle rastlanılmadığı dikkati çekmektedir. Anadolu Selçuklu öncesi Anadolu yapılarında da bu tekniğin kullanıldığına dair bir iz tespit edilememiştir. Kompozisyon-derz ilişkisi dâhilinde inşa edilen yapıların da Marend, Meraga ve Ahlatlı mimarlar olması dikkat ekicidir. Dolayısıyla kompozisyon-derz ilişkisini, taş malzeme ile yeni tanışan Anadolu Selçuklu sanatçısının yapıları oluştururken tecrübe ettiği yeni bir teknik olarak değerlendirmek doğru olacaktır.

Kaynakça

- Bakırer, Ö. (1969). Hacı Ferruh Mescidi. *Vakıflar Dergisi*, 8, 171-184.
- Beksaç, E. (1995). Fatimiler. *DİA*, 12, 238-240.
- Bilici, Z. K. (1989). Antalya müzesi'ndeki bir Selçuklu kitabesi üzerine düşünceler. *Antalya 3. Selçuklu Semineri Bildiriler Kitabı* (s. 45-49) içinde. İstanbul.
- Bulut, M. (2017). Geometrik sistemin çözümlenmesi Selçuklu örnekleri üzerine birkaç girişim. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26 (1), 27-44.
- Dursun, Ş. (2017). Denizli Ak Han'ın avlu taç kapısına ilişkin bazı gözlemler. *VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri Bildiriler Kitabı* (s. 149-158) içinde. Konya.
- Eser, E. (2006). *Anadolu Suriye sanat ilişkileri*. A. Y. Ocak, A. U. Peker ve K. Bilici (Ed.), Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2 (s. 67-74) içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karamağaralı, H. (1971). Erzurumdaki Hatuniye Medresesinin tarihi ve banisi hakkında bazı mülahazalar. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi III, Malazgirt Zaferi Özel Sayısı*, 209-247.
- Kuban, D. (1999). *Divriği mucizesi, Selçuklular çağında İslâm bezeme sanatı üzerine bir deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Kuban, D. (2010). *Cennetin Kapıları-Gates of Paradise*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk mimarisinde geometrik süslemeler Selçuklu çağı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ödekan, A. (1977). *Osmanlı öncesi Anadolu Türk mimarisinde Mukarnaslı portal örtüleri*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Önge, Y. (1978). *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Özbek, Y. (2002). *Osmanlı Beyliği mimarisinde taş süsleme (1300-1453)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tabak, N. (1972). *Ahlat Türk mimarisi*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.
- Tuncer, O. C. (1990). *Taşın bezeme şekli üzerine düşünceler*. VII. Vakıf Haftası (s. 231-246) içinde. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Sanat ve Yabancılaşma Etkinliği

Art and the Act of Alienation

Mustafa Kemal Abacı

Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, mkmabaci@gmail.com

Öz

Yabancılaşma kavramı birçok düşünür ve sosyal bilimci tarafından özellikle modern endüstri toplumunun eleştirisi için kullanılmıştır. Özellikle Sanayi Devrimi sonrası insan, doğal ortamından uzaklaşarak kendi doğasına yabancılaşmıştır. Normalden sapma olarak tanımlanan yabancılaşma, insanın kendi isteğiyle olmamaktadır. Öznenin iradesiyle başkasına (ötekine) yer vermesi meselesi vardır ve o zaman da insan yabancılaşmaktadır. Bu bağlamda yabancılaşan sanatçının tutumu da kendini anlayıp ürettiği şeyi bilinçli bir etkinlikle ortaya koyduğu zaman sanat yapıtının deşifre edilmesine yol açmıştır. Bu çalışmada, yabancılaştırma etkinliğinin sanat üretimine etkisinin ne olduğunu ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. Yöntem dâhilinde yabancılaşmanın, sanata neden oluşu ve sanatsal aktiviteyi belirleyici bir unsur oluşu ele alınmış ve yabancılaşma kavramı, yabancılaşan sanatçının tutumu ve bu tutum bilinçli bir etkinlik olduğunda sanat üretimine etkileri incelenmiştir. Araştırmada sanat yapıtının deşifre edilmesi gerektiği ve sanat yapıtının deşifre edilmesinin, ancak sanatçıların günümüz modern sanatıyla arasına bir mesafe koyup sanatçının kendini yabancılaştırmasıyla mümkün olacağı sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sanat, Mimesis, Tekne, Yabancılaşma, Sanayi Devrimi, Romantizm, Modernizm

Abstract

The concept of alienation has been used by many philosophers and political scientists, especially for the criticism of modern industrial society. Especially after the Industrial Revolution, human beings have been alienated from their natural environment. Alienation, which is defined as the deviation from what is normal, does not occur intentionally. Herein, the subject makes room for the other through his free will and, consequently, human being is alienated. In this sense, the attitude of alienated artist leads to the deciphering of the work of art when she understands herself and produces the work of art through a conscious activity. This study aims to evaluate the impact of the act of alienation on artistic production. In terms of methodology, the concept of alienation is treated as a determinant feature of artistic activity. In the study, the fact that the impact of alienation on attitudes of the artist and artistic production when this attitude is a conscious activity is analyzed.

Keywords: Art, Techne, Mimesis, Alienation, Industrial Revolution, Romanticism, Modernism

1. Giriş

Yabancılaşma kavramının sanatsal etkinliklerle ilgisi ele alındığında, insanın doğal ortamından uzaklaşarak kendi doğasına yabancılaştığı görülmektedir. İnsanın aklıyla doğaya karşı vermiş olduğu bu mücadele içinde tüm bu “yapma-etme” leri, Aristoteles “tekne” (beceri, hüner) olarak adlandırmıştır. Beceri ve hüner sanattan ayrılan bir şey değildir. Çünkü Sanayi Devrimine kadar, insan ve nesne

arasında belirsizlik yoktur. İnsan, ürettiği nesneyi baştan sona kurabilmektedir. Örneğin, bir marangoz bir ağaçla nasıl bir ürün tasarımı yapacağını bilmektedir. İnsan, doğada var olabilme çabasıyla doğayı taklit etmiş ve doğanın eksik-yarım bıraktıklarını tamamlama düşüncesiyle ikincil bir doğa oluşturulmuştur. İkincil doğa ile her şey insan ihtiyacı için, insana dair bir dünya için düşünülen bir gerçeklik fikriyle Sanayi Devrimiyle birlikte bu düşünce değişime uğramış ve kâr etmek için oluşturulmuş bir sisteme dönüşmüştür. Bilimsel gelişmelerin olduğu Rönesans ve özellikle Sanayi Devrimi ile birlikte, insanın doğaya karşı egemenliği ve insan aklıyla değiştirilen doğa karşısında yabancılaşan insanın tutumu da doğaya geri dönmek olmuştur. Her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu fikrinden hareketle doğayı bir bütün olarak düşünüp bu rahatsızlığı ortaya koyan, romantik sanatçılar olmuştur. Romantik resimlerde hep bir doğaya dönüş gözlenmektedir. Bu çalışmada, yabancılaştırma etkinliğinin sanat üretimine etkisi incelenmiştir. Modern toplumda çalışan insan ürettikçe var olabilmektedir ama ürettiği şeye de yabancılaşmaktadır. Yabancılaşan insan da bir sığınağa ihtiyaç duymuştur. Bu sığınak da sanat alanı olmuştur.

2. Yöntem

Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. Alan yazında literatür taraması yapılarak, yöntem dahilinde yabancılaşmanın sanata neden oluşu ve sanatsal aktiviteyi belirleyici bir unsur oluşu ele alınmış ve yabancılaşma kavramı, yabancılaşan sanatçının tutumu ve bu tutum bilinçli bir etkinlik olduğunda sanat üretimine etkileri incelenmiş ve ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

3. Yabancılaşma Etkinliği

Var olan dünya gerçekliğini yadsıma olarak ifade edebileceğimiz ve özellikle birçok düşünür ve sosyal bilimci tarafından modern endüstri toplumunun eleştirisi için kullanılan ‘yabancılaşma’ kavramına düşünsel akımlar üzerinden yaklaşacak olursak, düşünsel akımlar bu konuyu çeşitli şekillerde ele almışlardır. Yabancılaşma kavramını ilk kullanan Jean-Jacques Rousseau olmuştur. “Calvinci Cenevre Cumhuriyeti’nde gördüklerinden, bir halkın milletvekilleriyle temsil edilince kendi toplu yaşayışına yabancılaştığı, halk olmaktan çıktığı sonucuna varmıştır” (Fischer, 2010, s. 16). Bu kavram 1807’de ‘Tin’in görüngü bilimi’nde Hegel’in kullandığı anlamda yanlış bilinç sorunudur. Hegel tını (ruhu) bilinç olarak adlandırmaktadır. İnsanın kendine ait yanlış bilince sahip olmasını, bilinç sorununa indirgemektedir. “Bilincin bulunduğu şey ancak yaşamın mezarı olabilir” (Hegel, 2015, s. 93). Bilinç bu anlamda bütün sürecin kendisidir. Bilinç bu yaşam deneyiminde dünya düzenini (yasayı) kavram olarak bulur. Bilinç bir kavramla karşılaştığında bireysel (tekil) olan bilgi, ancak evrensel bilgi (tümel) ile özdeşlik ilişkisi kurmakta ve birey özgürleşebilmektedir. Bunun için dış dünya koşullarına ihtiyaç vardır. Dış dünyanın bu koşulları sezgiyle algılanmakta ve özdeşlik ilişkisi kurulmaktadır. Bu ilişkiyle bireyin bilinci evrensel bilinci oluşturmaktadır ve böylece birey tının kendisini, yaşam olarak algılamaktadır. “Bu dünya bireysellik yoluyla oluşmuş olsa da, gene de özbilinç için dolaysızca yabancılaşmış bir dünyadır ve onun için sarsılmaz bir edimsellik biçimini taşır” (Hegel, 2015, s. 199). İnsanlık tarihi yanlış anlaşılmalara (tragedyası) tarihidir. İnsan ne olmadığını sorgulayarak öz bilince (tin) varır. Bu tin aşamasını, bilinç sorunu olarak görür.

Feuerbach da Hegel’e yakın bir düşünceden hareketle bu konunun diyalektik bir süreç olduğunu söyler. “Hegelci öğretilerde denildiği gibi, eğer insanın tanrıya ait bilinci tanrının öz bilinciye, o zaman insanın bilinci tanrısal bilinç olur” (Feuerbach, 2008, s. 299). Dindeki yabancılaşmayla bu konuyu inanç üzerinden okur. İnançtaki yabancılaşmayı tersine çevirir ve insanın yarattığı tanrısı aslında kendi tanrısıdır der. “İnsanın tanrıya ilişkin bilgisi kendine, kendi özüne ilişkin bilgidir” (Feuerbach, 2008, s. 300). Dolayısıyla insanın kendine ait bilinciyle tanrıya ait bilinç arasında birliktelik olduğunu savunur. Bu bilinç ne kadar artarsa tanrı da o kadar değişmektedir.

Marx ise Feuerbach ve Hegel'den hareketle düşünsel düzlemdeki bu yabancılaşma kavramını ele alıp pratik yaşama uygulamıştır. “Hegel'in insanın kendisi tarafından üretimini bir süreç olarak nesnelleşmeyi nesnelsizleşme olarak, yabancılaşma ve bu yabancılaşmanın kaldırılması olarak kavramasına; demek ki emeğin özünü kavramasına ve gerçek olduğu için doğru, nesnel insanı da kendi öz emeğinin sonucu olarak tasarlamasına dayanır” (Marx, 2010, s. 60). Bu konuyu emek sorunu olarak görmüştür. (Marx, 2016, s. 75).

Marx, “gerçeği, kendini-düzenleyen, kendini-anlayan ve kendiliğinden işleyen düşüncenin bir sonucu olarak” anladığını söyleyerek, Hegel'in yaptığı hatanın yerini tam olarak saptar. Hegel'in düşüncelere ve onlara ait kavramlara yüklediği role karşı olup onun ilişkisel görüşlerini kabul etmek bir çelişki yaratmaz. Marx'ın, Hegel eleştirisinin büyük kısmını benimsediği Feuerbach tam da bunu yapar (Ollman, 2015, s. 73).

Marksist sanat yabancılaşmayı aşılması gereken bir sorun olarak ortaya koymuştur. Sanatsal üretimde insan, emeğiyle, bir şeyler katıp nesneyi dönüştürebilmektedir. Olması gerekenle mevcut durum arasında bir mesafe görmektedir.

Camus ve Sartre'da (Varoluşçu Felsefeye göre) başka bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. “aroluşçu gelenek; yabancılaşmayı, bir insanın başka insana olduğu kadar, kendisine ve kendi benine aykırı düşmesi diye tanımlayıp, bireyin gerçek beninden, özünden daha derindeki kişiden ayrı düşmesinin ise onun başkalarının baskısından kurtulamaması, sorumluluktan kaçması, dışarıdan yönlendirilmesi şeklinde tezahür ettiği söylenir (Cevizci, 2000, s. 995).

Bu konuda batı metafiziğinin mutlak aklına bir itiraz vardır. Varoluşçulara göre insanın bir özü, bir ereği vardır. Doğduktan sonra insan o özünü açığa çıkarmaktadır. Varoluşçular insanın özünün belli olmadığını, insanın özünü akılla, kendisinin kurduğunu söylemektedirler. (Sartre, 2014, s. 535).

Değer denilen şey yaşama verilen anlamlardır. İnsan bir bulmayacak bir çabadır. İnsan bir yasa koyucudur. Dünyaya fırlatılmış olan insanın kararları kendisine aittir. Bu durumda insanın kişisel sorumluluğu karşımıza çıkar, bu kendi eylemleriyle bulunan seçimdir. Çünkü insan eylemle tanımlanabilir. Bu yüzden insan kendi tasarısından başka bir şey değildir. Kendini gerçekleştirebildiği, yapabildiği, edebildiği ölçüde vardır. İnsanın yazgısı kendi elindedir. İnsanın yapması gereken ilk işi, kendini bulmaya çalışmasıdır. İnsanın, kendinden başka yol gösterecek pusulası yoktur. Kendisi bir pusuladır. (Akdeniz, 2017, s. 200-201).

En başta bu durum belirsizdir. İnsan bu durumu nasıl açacaktır; Heidegger'e göre şahsına münhasır bir varlık olarak (Da-sein'la) açacaktır. Otantik bir varlık olarak açacaktır. Yani sürüye dâhil olmayarak, bireysel olarak açacaktır. Bu konuda Albert Camus'un 'Yabancı' isimli kitabında; eserin başkahramanı Meursault, sonsuz olanaklar dünyası olan bu dünyada, tercihler konusunda kararsız kalır. Yaşamın saçmalığı karşısındaki yabancılaşmayla birlikte, tercihlerin bir önemi kalmaz. Varoluşçu felsefe yaşamın yadsımlar dünyası olarak, varoluşun kendisiyle ilgilidir.

Guy Debord'un konuyla ilgili düşüncelerine bakacak olursak; sanat yabancılaşma olarak kalmak zorundadır, düşüncesinden hareketle, bu konu dil ve algı sorunu olarak ele alınmıştır. Bu kavram süreç içerisinde farklı bağlamlar oluşturmaktadır. “Sanatın görevi, bireyin kendi dışındaki her şeyin bütünlüğünü, bütün insanlığın yaşantısını, ona kendi yaşantısıymış gibi yaşatmaktır. Sanat bunu yaparak gerçekliğin değişebileceğini, denetlenebileceğini, bir oyuna dönüştürülebileceğini göstermiş olur. Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir” (Fischer, 2010, s. 15).

Yabancılaşma kavramı, kuramsal bir olgu olarak Sanayi Devrimi'yle birlikte ele alındıysa, daha önce bu tür bir gerçeklik var mıydı ya da bu kavram nerelerde kullanılmıştı? Bu bağlamda yabancılaşmanın ilk oluşumu; her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu gerçeğiyle geriye doğru bir okuma yaparsak, Sanayi

Devrimi değildir. insanlık doğa içinde var olabilmek çabasıyla doğaya karşı bir mücadele vermeye başlamıştır. Bu mücadele doğada egemenlik kurma, var olma çabasıdır. Doğal bir varlık olmayan insanın tüm bu yapıp etmeleri insan için (insan ihtiyacı) bir şeydir.

Antigone'nin konusunu 'kardeşinin onurlu bir törenle gömülme hakkı için savaşı' eskimiş saksak, anlamak için tarihsel açıklamalar gereğini duysak bile, 'Ben sevgiye adadım benliğimi, nefrete değil' diyen Antigone'nin kişiliği, bu gün de her zamanki kadar sarsıcıdır; insanlar yeryüzünde yaşadıkça bu sözlerden heyecan duyacaklardır. İkiz kardeşlerinin savaşını durdurabilme düşüncesinden hareketle, kardeşlerinin ve annesinin rölyeflerini içeren iki heykel yontmuştur. "Heykeller acı içinde doğdu İsmene (kızkardeş), bizim acımızın içinde. İkizlere faydalı olmalılar. Savaşı durdurmak için tek umut bu, sen bu umudu yaratabildin" (Bauchau, 2014, s. 103). Bu tür eserlerle insanlık tarihini yaratmış oluyordu.

Bunca tansıkları arasında yeryüzünün en eşsiz varlığı insandır. Aşır geçür fırtınalı denizleri, kırağanlara aldırmandan ve tanrıların anası toprağı, ölümsüz bereketli toprağı, sürüp açar yıldan yıla işlek sabanıyla, avlar beyinsiz kuş milletini, kış hayvanlarını, denizin balığını, evrenin hâkimi insan, ince zekâsıyla. Düşürür tuzağına çölün, yabanın azgın yaratıklarını, gem vurur küheylanlara güçlü boğaları alır boyunduruğa, o yaratmıştır dili kıvrak düşünceyi, var etmiştir, yasaları töreleri. Uygurliklar kurar korunaklı kentlerde, barınır karda kışta yener ağır sayrılığı. Her derdin bulur çaresini, ölümden gayrı (Sophokles, 2017, s. 14).

Sanat doğayı taklit ediyorsa; Aristoteles'e göre Eski Yunanistan'da bu mücadele, bu yapma ve etme, tekne (beceri, hüner), mimesisle doğayı taklit ederek gerçekleştirilmekteydi. Sanat denildiğinde mimesis ve tekne doğanın yarım bıraktıklarını tamamlamaktadır. Tekne yapılan edilen her şeyi içerir, inşa etmek ve görünür kılmaktır. Aristoteles'e göre sanat nedir sorusunun karşılığı olan terim teknedir. Sanatın görünür kıldığı şey, düşünmenin bir biçimi olan tekne sayesinde bir şeyleri görünür kılmaktır. (Aristoteles, 2005, s. 194A) Düşünen, iki ayağı üzerinde duran ve alet edevat yapabilen insan bu evrende var olmak zorundadır. Bu evrende var olmak zorunda olan insan, mimesisle birlikte doğayı taklit etmekte ve doğanın yarım bıraktıklarını tamamlamaktadır. Tekne de burada insanın bütün yapıp etmeleri (beceri, hüner) olarak nitelendirilmektedir. Sanat eseri de yapıt olarak adlandırılmaktadır ve farklı olan bir şeyi görünür kılmaktadır. Sanatsal imgelerin diğer nesnelere farklılıkları yoktur. Bütün bu yapıp etmelerle ikincil bir doğa oluşturulmuş olmaktadır. Aristoteles sanata bir de işlev yüklemiştir. Bu işlev Katharsis kavramıyla karşılık bulmuştur. Aristoteles'e göre, "katharsis ton parthe ma ton; yani ruhun tutkularından arınmasıdır. Gerçekten de estetik haz, bizi, gündelik yaşamın tutkularından, gündelik kuşku ve kaygılardan kurtarır, ruhumuzu arıtır" (Tunalı, 1993, s. 45). Aristotelesyen yaklaşımla birlikte insan-sanat modernist anlamda doğanın yarım bıraktıklarını tamamlamış ve yapıt kurmuş olmaktadır. Sophokles ve Aristoteles bu düşünceleriyle insanla hayvan arasındaki farkı ortaya koymuşlardır.

Her şey insanla hayvan arasındaki farktan kaynaklanmaktadır. Darwin'in insan düşünen bir hayvandır yaklaşımında (evrim teorisiyle) ortaya koyduğu da aslında bu gerçekliktir. İnsanlar doğada tek başlarına yaşayabilseydi zaten yaşarlardı, biz insanlar birlikte yaşamak zorundayız ve bu birliktelik te işbölümünü doğurmuştur. İnsanlığın tarım toplumuna geçişi işbölümünü gerektirmiştir. Bu işbölümüyle birlikte insanların doğaya hükmetmeye başlaması ve bir işteki uzmanlaşmasıyla birlikte yabancılaşmanın da yaşandığı söylenebilir. İşbölümüyle insanın nesneyle kurduğu ilişki de kopmaktadır. Üretilen nesne baştan sona tasarlanarak kurulamamaktadır. Nesneyi insan kendi için üretmemektedir. Özellikle Sanayi Devrimi'yle birlikte insanların yaşadığı yerdeki ilişkilerden kopup fabrikalarda çalışmaya başlamasıyla, yani insanın doğal ortamından uzaklaşmasıyla birlikte, dış dünya ile arasındaki denge de bozulmaya başlamıştır. Bu durum Marksist düşüncedeki ifadesiyle; 'üretim, insan için değil de insan üretim için vardır' şeklindedir; bütün bu ilişkiler tersine dönmüş durumdadır. İnsan için oluşturulmuş bu sistemde doğaya düşmanca davranılmaktadır aslında. Diyalektik yaklaşıma göre de her şey birbiriyle ilişkilidir ve karşılıklı etkileşim içerisindedir. İnsanlar doğa içinde, o zincirin bir halkası olarak, ancak doğa ile

birlikte var olabilecektir. Bugünkü gibi doğaya aykırı ve düşmanca devam ederse doğa da bu tutumu kabul etmeyecektir. Burada sebep ve sonuçların durmaksızın birbirinin yerini aldığı gözlemlenmektedir. Esas olanınsa bu bağın tek bütün olduğu gerçeğidir. Bu anlamda yabancılaşılın bu toplumda insanın dış dünya ile kurduğu bu ilişki değişmiş ve insan da dış dünyaya yabancılaşmıştır.

Fischer'in de bahsettiği gibi sanat -romantiklerin ve varoluşçuların da söylediğine benzer yaklaşımlarla-ölüm gerçekliğine karşı yaşama tahammül edebilmenin en önemli aracı olarak görülmektedir. "Böylece sanat bu şekilde tabakalaşan toplumda büyüden, özellikle tabakalaşan ve onun sonucu olarak artan yabancılaşmanın kaçınılmazlığından doğdu" (Fischer, 2010, s. 215).

Modern sanat anlayışı içerisinde, sanatçı bu dünyayı kendi dünyası olarak görmemektedir. Sanatçı hayal dünyasında olması gerekeni ortaya koyduğu zaman, içinde bulunduğu duruma yabancılaşmaktadır. Bu bağlamda yaratım süreci yabancılaşma etkinliği midir? Bu konu iki yönüyle ele alınabilir:

a. Yabancılaşmanın sanata neden olan, olumsuz bir durum olmasıyla

Sanatçının yaptığı şey de bu dünyaya ait olan sistem ürünü şeylere yabancılaşmaktadır. Sanatçı, bu dünyayı kendi dünyası olarak görmemektedir ve kendi zihinsel dünyasını ve ideallerini, ortaya koymaktadır. Sanatçılar, hayal dünyalarında olanı aktarırlar ama sanatın kişi ve kurumlar bazında ideolojik bir tarafı da vardır. Kurumlar bazında değerlendirirsek kilise tarafından var olanı korumaya yönelik olarak kullanılmıştır. Özerk bir birey olarak bu söylemin ilk örneklerine romantizmde rastlanmaktadır.

Kant'ın, Schiller'in ve onların ardından romantiklerin ısrarla hayatı estetikleştirmeye çalışmalarının ardında yatan temel hedef şudur: Hayatı dönüştürmek. Hayatı dönüştürmek çeşitli yollarla olabilmektedir. Sanatsal üretim söz konusu olduğunda, bunların en önemlilerinden biri oyun kavramıdır. Aslında felsefe tarihine oyun kavramını sokan Herakleitos'tur. Onun şöyle bir sözü vardır. "Zaman, dama taşlarını bir o yana bir bu yana sürerek oynayan bir çocuktur: çocuk hükümlüğü!" (Dellaloğlu, 2012, s. 107). Romantikler de hayatı bir oyun alanı olarak görmüşler ve hayata daha kolay katlanmanın yolu olarak oyunu seçmişlerdir. Schiller'e göre, "İnsan, sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu yerde yalnızca oynar ve o, oynadığı yerde ancak tam insandır" (Dellaloğlu, 2012, s. 108). Modern insan da sanat etkinliğini bu sayede yapı sökülümüne uğratmıştır, denilebilir. "Sanat yalnızca temsil etme ve derin düşünce olmaktan çıkar; aynı zamanda gerçekliğe müdahale haline gelir" (Dellaloğlu, 2012, s. 64).

Bu tutumun ilk örneğini Rönesans'ta Albrecht Dürer'in İsa'ya benzerliği ile dikkat çeken portresinde görmekteyiz. Resme, "Ben Albrecht Dürer, bu tarihte kendimi yarattım" diyerek imza atmıştır. Bu yaklaşımıyla, sembolik anlamda sanatı mimesisten koparmış olmaktadır.



Resim 1. Otoportre, Albrecht Dürer (1500). 66.3X49 cm.

Romantizm ile başlayan ve Empresyonistlere kadar uzanan süreçte (reddedilenler sergisiyle) mimesisten koparak, özerk bireyler olarak sanatçılar eserler üretmişlerdir ama dışarıda kapitalist bir sistem vardır ve sanatçının durumu da bu üretim ilişkisinden bağımsız değildir. Maddi durum belirleyici olmaktadır. Ayrıca Sanayi Devrimi'yle birlikte fabrikalarda sokaklarda bir üretim var ve bu sanayi ürünü nesnelere sahip olmak bir ölçüde sanattan duyulan hazzın yerine de geçmektedir. İnsanın kendi doğasından uzaklaşarak yabancılaştığı bu süreçte sanat ne üretecektir? Bu noktada Marx sanatı yaratıcı bir emek olarak ayrı bir yere koymaktadır. Yaratım etkinliği yapan insanla (sanatçıyla) nesnesi arasında bir yansıtma ilişkisi vardır. Sanatçı bu ilişkiyi nesnesine özgür bir şekilde yansıtabilir. Sanatçı, kendini sanat eserinde özgür bir şekilde ifade edebiliyorsa, orada yabancılaşma yoktur demektir. Ernst Fischer'de Marksist bir yaklaşımla “Gerçeklikle başa çıkamayan insanın, gerçekliğin yerine koyduğu tılsımlı bir çare değil midir sanat” (Fischer, 2010, s. 213) demektir.

Sanatın yaptığı şey bu mevcut durumlar içinde olması gerekeni yapmaktır. İdeal hali ortaya koymaktır. Sanatın yapmış olduğu her şey, dışarıdaki dünyaya yabancılaşan insanın tutumudur. Bu tutum tıpkı yabancılaşmayı ele alan düşünürlerin yaklaşımında farklı bağlamlar oluşturduğu gibi sanatsal etkinliklerde ve sanatçı tutumlarında da farklı yaklaşımlar gözlenmektedir.

b. Yabancılaşmanın sanatsal aktiviteyi belirleyen bir unsur olmasıyla

Muhafif sanatçılar yeni bir dil oluşturmaktadır. Yani bu etkinliği yabancılaşma etkinliği olarak da uygulayan sanatçılar vardır. Bertolt Brecht'in oyunlarında yabancılaşma özdeşlik ilkesinin eleştirisi. Sanatın kurtarıcı niteliği üstüne şunları söylemektedir Bertolt Brecht: “Tiyatromuz anlama heyecanını kıskırtmalı, gerçekleri değiştirmenin kıvancını duyurmalıdır insanlara. Seyircilerimiz yalnızca Prometheus'un nasıl kurtarıldığını duymakla kalmamalı, aynı zamanda onu kurtarmanın sevincine katılacak yolda eğitilmeli. Tiyatromuzda arayıcıların, bulucuların duydukları bütün sevinç ve mutluluğu, kurtarıcıların duyduğu yüce başarıyı duyabilmeleri öğretilmeli insanlara” (Fischer, 2010, s. 12).

İçinde yaşadığımız yabancılaşmış dünyada toplumsal gerçekler dikkati çekecek bir ışıktaki, konunun ve kişilerin ‘yabancılaşmışlığı’ içinde ortaya konmalı, sanat yapıtı seyirciyi devinimsiz benzeşme yolu ile değil de onun eyleme katılmasını, karar vermesini sağlayacak yargı gücüne seslenerek kendisine bağlamasını bilmelidir. İnsanın toplu yaşayışını düzenleyen kurallar oyunlarda ‘geçici ve yetersiz’ olarak gösterilmeli, böylece seyirci, seyretmenin ötesinde daha verimli bir davranışa itilmeli, giderek, oyun boyunca düşünmesini, sonunda da, ‘Bu iş böyle olmaz. Katlanılır iş değil bu. Buna bir son vermeli’ diyebilecek bilince kavuşturulmalıdır (Fischer, 2010, s. 12).

Bertolt Brecht oyunlarının en temel özelliği, temsili ve özdeşliği eleştirmiş ve ortadan kaldırmış olmasıdır. Klasik tragedyada izleyici özdeşlik ilkesiyle özdeşleşir ve arınır. Brecht sahnesinde izleyici sahnedeki oyuncuyla özdeşleşmez. Örneğin oyundaki bir çocuğun ağlamasına anlam verilemez, izleyici bu durum karşısında şaşırır, oynayan figürlerle metin de kopuktur.

Guy Debord, Letrisler, Stüasyonistler yabancılaşmayı sanatsal etkinliğe dâhil etmiştir. Oluşturulan kompozisyonlarda bütünlük yoktur, parça parça oluşturulmuş alıntılar yer almaktadır, pastijler, parçalanmış cümleler vardır ve bir bütünün parçası değildirler. Yabancılaşma olarak kalmak zorunda olan şey, dil ve algıdır. Bu da sıradan insanın dili ve algısı olmalıdır. Çingenelerin, kapkaççıların dili kullanılmaktadır. Modern sanat içinde kullanılmayan, az bilinen şeyin eleştirisi olarak kullanılmaktadır. Baskı teknikleri yanında fotokopiler de (fanzin) kullanılmaktadır. Tasarım olmayan, önceden planlanmayan yan yana üst üste eklemelerle oluşturulan baskı teknikleridir. Modernin içinde küçük gruplar halinde kullanılan bu dili, ana dilin yanına eklemiştirler.

4. Sonuç

Geleceğin belirsizliği içerisinde özellikle Modernizm sonrası süreçte anlamlı bir hesaplaşmadan, odaklanmadan ve etik değerlerden uzaklaşmıştır. Modern olan eskidikçe bağlam içerik halini almıştır. Sanat yapıtının deşifre edilmesi, ancak sanatçıların günümüz modern sanatıyla arasına bir mesafe koyup sanatçının kendini yabancılaştırmasıyla mümkün olmaktadır. Sanatsal üretim söz konusu olduğunda yabancılaşma etkinliği olumlu bir anlam taşıyabilmektedir. Çünkü ancak o zaman sanatçı daha etkin bir rol üstlenebilmektedir. Bu döneme baktığımızda tüm yapıtlarda zamanın çok ötesinde bilinçli bir etkinlik anlayışıyla Marcel Duchamp'ın izdüşümünü görmekteyiz. Marcel Duchamp kavram ve imgesi arasındaki çakışmayı yok etmiştir, kavramla imgesi arasında çokanlamlı bir yapı oluşturmuştur. Bu anlamda beğeni söz konusu olduğunda kavramın yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir. Bu yapı içerisinde oluşan anlayış olumsuzlanarak sanat yapıtına dönüştürülmektedir. Yani sanat yapıtının deşifre edilmesi gerekmektedir.

Endy Warhol'dan günümüze kadar gelen süreçte, tüketim toplumu içerisinde sanat üretimi bir değiş tokuşa sunulmaktadır. Mübadeleye sokulan sanat eserinin değişim değeri birçok şeyi belirleyebilmektedir. Pazarlanan sanat eseri hemen ekonomik değeri kazanabilmektedir. İnsani olan tarafından daha çok piyasadaki değeri çok şeyi belirlemektedir, vb. gibi günümüz sanatında da bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Sosyoekonomik düzeyde görülen bu değişimler ilişkilerin değişmesine ve birey kavramının sorgulanmasına neden olmuştur. Sanatsal üretim içerisinde yabancılaşan insanın tutumu da, tüm bu değerleri yeniden sorgulamasına yol açmıştır. Bu bağlamda sanatçı, yabancılaşmanın göstergesi olarak ifade ve biçimi değişime uğratmıştır ve sanat etkinliği sanatçının geliştirdiği bilinçli bir etkinlik halini almıştır. Modern insan da, düşüncesinde, sanatsal imgeyi yapı sökülüne uğratarak yorumlamaktadır.

Kaynakça

- Akdeniz, E. B. (2017) *J. P. Sartre'da yabancılaşma fenomeni*. İstanbul: Pales Yayınları.
- Aristoteles. (2005). *Fizik* (S. Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bauchau, H. (2014). *Antigone* (S. Dolanoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2010). *Romantik muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Feuerbach, L. (2008). *Hristiyanlığın özü* (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (2015). *Tinin görüngübilimi* (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınları.
- Marx, K. (2010). *Yabancılaşma* (K. Somer, A. Kardam, S. Belli, A. Gelen, Y. Fincancı, A. Bilgi, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2016). *1844 el yazmaları* (M. Belge, Çev.). İstanbul: Birikim Kitapları.
- Ollman, B. (2015). *Yabancılaşma* (A. Kars, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Sartre, J. P. (2018). *Varlık ve hiçlik* (T. Ilgaz ve G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sopohkles. (2016). *Antigone* (B. Tuncel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tunalı, İ. (1993). *Estetik*. Ankara: Remzi Kitapevi.

Görsel Kaynakçası

Dürer, Albrecht. (Sanatçı). (1500). *Otoportre*. [Yağlı boya]. Alte Pinakothek. (Fotoğraf). Münih. Erişim adresi: <https://www.pivada.com/kurklu-otoportre-1500>

Mavi Bisiklet Filminin Çocuk Temsili Bağlamında İncelenmesi

The Analysis of Mavi Bisiklet (Blue Bicycle, 2016) in the Context of The Representation of Child

Ömür Yıldırım

Yüksek Lisans Öğrencisi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı,
16omur16@gmail.com

Öz

Sinemayı içinde bulunduğu toplumdan ayrı düşünmek olanaksızdır. Sinema bulunduğu toplumda, o toplumun ekonomik, siyasi, kültürel öğelerinin etkisiyle var olmaktadır. Türk sineması 2000 yılından sonra Türkiye’de oluşan değişimler sonucunda yeni bir arayış içine girmiştir. Türk sineması bağımsız filmlerin ülkeye getirdiği ödüller ile dünyaya kendini tanıtmaya çalışmaktadır. Türk yönetmenler tarafından sıkça kullanılan çocuk kahramanlar gözünden anlatılan film örnekleriyle, *Mavi Bisiklet* filminin çocuk imgesi bağlamında incelenmesi yapılmıştır. *Mavi Bisiklet* filminde kullanılan sinema dili, çocuk oyuncuların kendi hayatlarından kesitler şeklinde sunulan oyunculuk deneyimleri ve sade anlatı yapısı filmin seyirciye başarılı bir şekilde aktarılmasını sağlamıştır. Tüm bunların sonucunda *Mavi Bisiklet* filminin başarısının nedeni ve yönetmenin çocuk imgesini sinema diline nasıl yansıttığı incelenmiş ve Ümit Köreken’in filminin analizi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Sineması, Mavi Bisiklet, Çocuk, Sinema, Toplum, Kültür, Sinemada Çocuk

Abstract

It is impossible to consider cinema separately from the very society in which cinema is located. Cinema comes into existence in a society via the influence of economic, political and cultural elements comprised by that society. Turkish cinema has embarked on a new quest as a result of the changes in Turkey after 2000. The analysis of the movie Blue Bicycle was made in the context of child image, together with some example films that are told from the perspectives of child heroes, who are frequently applied by Turkish directors. The cinematic narrative applied in the movie, Blue Bicycle, the children's acting experiences as real-life sections, and the plain story structure ensured that the movie was successfully transferred to the audience. As a result, the reason why the movie has succeeded, how the director has projected child image on cinematic narrative are analyzed, and the analysis of Ümit Köreken's movie was made.

Key Words: New Cinema in Turkey, Blue Bicycle, Child, Cinema, Society, Culture, Child in Cinema

1. Giriş

Sinemanın diğer sanat dallarıyla olan ortak yönü, kuşkusuz içinde bulunduğu dönemin özelliklerini yansıtan öğeler bulundurmasıdır. Sanat akımı ya da sanat dalı, içerisinde bulunduğu dönemin siyasi, ekonomik, kültürel durumundan mutlaka etkilenmektedir. Toplumlar içinde buldukları dönemleri aktif ve pasif dönüşümler içerisinde yaşamaktadırlar. Sinema da bulunduğu kültürden ve toplumdan mutlaka etkilenmiş ve dönüşümler yaşamıştır. Yönetmenler her ne kadar kendilerini dış dünyaya kapatsalar da çektikleri filmler adeta ülkelerinin birer aynasıdır. Seyirci izlediği her filmde o ülkenin sosyal ve kültürel yapısına da tanıklık eder. Sinema ticari yapısının yanı sıra aynı zamanda hem bir kültür oluşturucu hem de bir kültür aktarıcıdır. Kültür aktarıcısı olarak sinema oldukça güçlüdür ve aynı zamanda ülkelerin görsel hafızasını oluşturur (Uğur, 2017, s. 333). 2000 yılından sonra hızlıca kabuk değişimine giren Türkiye’de, değişimin izleri sinemada da görülmektedir. Bu değişim kendini bir tarafta izlenme rekorları kıran ancak eleştirilenler tarafından beğenilmeyen, güldürü öğelerinin yer aldığı sektör filmleri ile gösterirken, diğer tarafta da dünyaya Türk Sinemasını tanıtan, her yıl sayıları artan bağımsız filmler olarak göstermiştir. Mavi bisiklet filmi, Kültür Bakanlığı, TRT, yurt dışı fonlarıyla çekimleri tamamlanmış ve yurt içi ve yurt dışında aldığı ödüllerle Yeni Türk Sineması dünyaya tanıtılmasını sağlamıştır. Ümit Köreken bir söyleşisinde filminin kendi hayatından dair izler de taşıdığını söylemiştir: “90’larda bisiklet alma gerçekten zor bir şeydi. Bisikletim olsun diye çok çalıştım bir mavi bisikletim olsun istedim ama olmadı. Daha sonra ise bisikletin filmi oldu. Filmde 4 ana hikâyeye var aslında. Bu hikâyeler bizim kendi hikâyelerimiz biz bu hikâyeleri birleştirdik ve mavi bisikleti ortaya koyduk” (6. Seans, 2016).

Çocuk oyuncular Yeni Türk sinemasında; Genç Pehlivanlar, Sivas, Beş Vakit, Kar Korsanları, Rauf gibi filmler ile seyirciye izledikleri filmleri çocukların gözünden göstermişlerdir. Bundan önce de Türk sinemasında çocuk oyuncunun başrolde olduğu filmler vardır. Ancak genellikle bu filmlerde bulunan çocuk kahraman karakterlerin içsel dünyasını veya bunalımlarının işlendiği yapıda filmler değildirler. “Çocukluk, Yeşilçam’da genelde mutlu sonla biten ‘ailenin birliğini’, ‘iyiliğin gücünü’ veya ‘erdemli’ olmayı ön plana çıkaran anlatılarda görülür. Bu duygular, toplumsal sorunların milli reçetesini tarif eden anlatılara dönüşür. Bu anlatıda haliyle, çocukluğun aile ya da okulla ilgili yaşadığı krizler, sınıfsal konumunun yarattığı kalıcı sorunlar veya yetişkinliğe geçiş eşiğinde yaşadığı cinsiyet problemleri görünmezdir” (Düzcan, 2017, s. 144). Fakat Yeni Türk Sineması içerisinde çocuk oyuncu kullanımı yeni bir dil arayışının da göstergesidir. Türkiye Cumhuriyeti’ne komşu olan ve yaşadığı İslami devrim doğrultusunda ciddi değişimler yaşayan İran sinemasında da anlatıyı, Abbas Kiyorastami, Majid Majidi gibi yönetmenler çocukların gözlerinden seyirciye aktarmıştır. Esasında yönetmenleri bu duruma iten sansür uygulaması olsa da bu bakış açısı son dönemdeki Türk yönetmenler tarafından herhangi bir zorunluluk olmaksızın benimsenmiştir. Türk Sinemasında Yeşilçam haricinde işlenen ve çocuklar üzerinden siyasi anlatıya yer veren filmlerde vardır. Burada da çocuk karakterler belirli bir sıkışmışlık düzeyine indirilmiş ve çocuk kahramanlar üzerinden toplumsal sorunlar, sinemaya yansıtılmıştır. Yönetmenliğini Tunç Başaranın yaptığı Uçurtmayı Vurmasınlar (1989), Yılmaz Güney’in hapisanede çocukların durumunu işlediği Duvar (1984) filmleri bunlara örnek olarak verilebilir. Çocukların ana kahraman olarak karşımıza çıktığı Mavi Bisiklet filmi de konusu ve anlatı yapısıyla diğer filmlerden ayrılmaktadır. Adaleti çocuk gözünden sorgulayan yönetmen Ali karakteri üzerinden de kendi geçmişine de bir yolculuk yapmaktadır.

Mavi Bisiklet filmini değerli kılan bir husus da Altın Portakal Film Festivali’nde almış olduğu en iyi ulusal film ödülüdür. Bu ödül filmin Türk sinemasındaki yerini sağlamlaştırmıştır. Çünkü bu ödül Türk sinemasının önemli festivallerinden biri olan Altın Portakal Film Festivali’nin 50 yıllık geçmişinde, ulusal olarak en iyi film seçtiği ‘son’ filmidir. Bağımsız filmlerin Türkiye’de yaşadığı dağıtım ve salon bulamama sorununu çözmekte önemli yeri olan Türk film festivalleri, ulusal yarışmaları kaldırarak

henüz kurumsallaşmamış olan Türk sinemasının ilerleyişine de ket vurmaktadır. Türkiye’de organize edilen film festivallerinin, özellikle de Altın Portakal Film Festivali’nin yapıldığı ilk yıldan itibaren amacının Türk sinemasına hizmet olduğu, ulusal yarışmanın kaldırılmasıyla unutulmuştur. Mavi Bisiklet filmi Berlin Uluslararası Film Festivali’nde de en iyi film ödülü için yarışmıştır.

Mavi Bisiklet filmi seyirciye şu sorular yöneltmektedir; İnsanın yaşama amacı nedir? İyi insan olmak mı? İyi insan olmanın koşulu nedir? İyi insan olmanın koşulu, filmde çocuk bir karakter üzerinden seyirciye gösterilmiştir. Arkadaşına yapılan haksızlığa karşı çıkarak Ali iyi bir insan mı olmuştur?

Büyümüş olan insanlar bozulmuştur ve içlerinde iyi ya da erdemli bir insan olmak gayesi kalmamıştır. Onlar için önemli olan yaşamını sorunsuz bir şekilde ve yapılan haksızlıklara karşı sessiz kalarak devam ettirmektir. Yönetmen filmin nasıl oluştuğu sorusuna da şu cevabı vermiştir: Benim çocukluğumda yaşadığım bisikletle olan ilişkim 80’de gördüğüm anti demokratik olaylar 2002’deki gazete haberleri de birleşince Mavi Bisiklet filmi ortaya çıktı (Mavi Bisiklet, 2016).

Film, Ali karakterinin hayata dair çıkmazlarını eleştirel bir yaklaşımla ele alarak, sosyolojik bir çözümleme yapmaktadır. Yönetmen yine aynı röportajındaki şu sözleriyle filmin işlenişini seyirciye hissettirmektedir: Çocukların da kendilerine ait sorunları var ve içsel olarak kendilerine göre birer çözümler buluyorlar (Mavi Bisiklet, 2016).

Mavi Bisiklet filminin incelenmesi sosyolojik, tema, sinema dili ve karşılaştırılmalı eleştiri yapılarak incelenmeye çalışılmıştır. Karşılaştırmalı eleştiri yapılırken çocuk oyuncunun sıklıkla kullanıldığı İran sinemasından da destek alınmış, İran sinemasında çocuk oyuncunun kullanım şekilleri, anlamı, durumu incelenmiş ve bunun Mavi Bisiklet filmi ile benzer yanları araştırılmıştır. Zeynep Sevinç’in dediği gibi; Türk sineması dünya sineması gibi insanı temel alan, içinde bulunduğu toplumun gerçeklerinden doğan ve yine içinde bulunduğu toplumu değiştirip dönüştürmede etkili olan bir ülke sinemasıdır. “Var olduğu günden bu yana da Türk insanın sorunlarını, çıkmazlarını ve sevinçlerini kendine özgü bir dille anlatmaya çalışmıştır. Öte yandan Türk sineması toplumu etkilediği gibi kendisi de toplumdan etkilenmektedir” (Sevinç, 2014, s. 116). Mavi Bisiklet filmi de Ali adlı karakterin içinde bulunduğu çıkmazları anlatan yönetmenin deyimiyle “Bir çocuğun adaletsizliğe karşı çözümünü nedir sorusunun cevabını aradık” (6. Seans, 2016) dediği bir filmidir. Peki, Mavi Bisiklet filminin hikâyesi nasıl oluşmuştur? Filmin içeriksel analizi ve yönetmenin seyirciye anlatmak istedikleri nelerdir? Mavi bisiklet filminde ‘çocuk’ ögesi nasıl kullanılmıştır?

2. Yöntem

Araştırmada Betimsel yöntem kullanılmıştır. Yöntem dahilinde literatür taraması yapılarak konunun anlaşılabilirliği artırması hedeflenmiş ve araştırma yapılırken seçilen konu tarafsızlık ilkesi gözetilerek doğrudan aktarılmaya çalışılmıştır. Araştırmaya konu olan durum kendi koşulları içerisinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılmıştır (Karasar, 1998, s. 77). Araştırmada ayrıca içerik analizi yapılmıştır. Mavi Bisiklet filminin analizi yapılırken, genel olarak Türkiye sinemasına göz atılmış ve dünya sinemasında çocuk imgesinin fazlaca kullanıldığı İran sinemasının filmlerinden yararlanılarak filmin, çocuk temsili bağlamında analizi gerçekleştirilmiştir.

3. Mavi Bisiklet Filmi

Sana dünyadaki tüm mavi bisikletleri alabilseydim çocuk

Affeder miydin yetimliği yoksulluğu

Mimi Canoğlu (Mavi Bisiklet, t.y.)

Mavi bisiklet Filmi Ümit Köreken Yönetmenliğinde 2016 yılında Türkiye ve Almanya ortaklığında çekilmiştir. Filmin Oyuncu kadrosunda Selim Kaya, Bahriye Arın, Fatih Koca bulunmaktadır. Mavi Bisiklet filmi içerisinde barındırdığı gerçekçilik ile İran Yeni Dalga sinemasına benzemektedir. Amatör oyuncu kullanımı, doğal ışık ve biçimsel özellikler de bu düşünceyi desteklemektedir. İran Yeni Dalga sinemasının İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilendiği üzerinde durulur.

Yeni Dalga ile birlikte kamera sokağa inmiş ve sıradan insanların günlük sorunları üzerine filmler yapılmıştır. Şüphesiz bu filmlerden en önemlisi Bisiklet Hırsızlarıdır.

Öncelikle Sovyet Rusya’da ortaya çıkan gerçekçilik anlayışı sonrasında kendini ikinci dünya savaşı bitiminde İtalya’da göstermiştir. Yeni Gerçekçilik olarak adlandırılan bu sinemasal dil stüdyo tipi üretim tarzına karşıdır. Amatör oyunculukla Hollywood tarzı yıldız oyuncu sistemini de reddeden İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı doğal ışık kullanımı, dışarıda olan ve doğal mekânlarda geçen filmler üretmiştir. Savaş sonrası ortaya çıkan işsizlik, yoksulluk, yıkım ve ahlaki çöküntüyü dekor, kostüm ve makyajı reddeden biçimsel özellikleriyle en çarpıcı biçimde ortaya koyan akım filmlerinin başta geleni De Sica’nın ‘Bisiklet Hırsızları’ adlı filmidir (Uğur, 2017, s. 337).

Mavi Bisiklet filmi de amatöre yakın oyuncu kadrosu, doğal mekanların tercih edilmesi, yıldız oyuncu kavramı bulunmaması gibi özellikleri ile Yeni gerçekçi bir film olarak kabul edilebilir. Ancak yazımın temel çıkış noktası filmin yeni gerçekçilik ile olan bağlantısı değil çocuk imgesinin son dönemde Türk sinemasında nasıl kullanıldığı üzerinedir.

3.1. Filmin Tematik Yapısı

Mavi Bisiklet filmi genel olarak Ali adlı karakterin üzerine kurulu bir filmidir. Bozulan adalet kavramını kendi içsel dünyalarında yeniden şekillendirerek, düzeltmeye çalışan iki arkadaşın dramatik öyküsü filmin konusudur. Ali karakteri kendi içsel çıkmazlarının yanında ailede yüklendiği baba rolünün filmdeki taşıyıcısı konumundadır. Öksüz oluşundan ötürü ailede baba rolünün Ali karakterinin üzerine bırakılmıştır. Ancak Ali karakteri hem baba figürünün bir parçası olarak seyirciye sunulmakta hem de hayalleri olan bir çocuk olarak seyircinin karşısına çıkarılmaktadır. Aslında bu durum Ali karakterinin tam olarak büyüemeyişinin de göstergesidir. Çocuk işçi olarak çalışmasına karşın oyun oynamak için tren raylarında saatler geçirebilir. Annesine işten aldığı parayı koşulsuz olarak teslim ederken, aldığı bahşişleri hayali olan mavi bisiklet için biriktirebilir. Bu da onun tam olarak hayatın neresinde durması gerektiğini bilmediğini, çocuk mu yoksa yetişkin mi olduğunun farkında olmadığını gösterir.

Filmdeki Ali karakteri köye sonradan gelen çocuk gibi zengin bir ailede yaşamamaktadır. Bu yüzden de çalışması gerekmektedir. Köye gelen çocuğun dedesi, Ali karakterinin babasının ölümünden sorumlu kişidir. Bu yüzden Ali ölen babasının boşluğunu doldurmak için çabalamaktadır. “Çocukluğun Yeni Türkiye Sineması’nda yetişkinliğe geçiş dönemi olarak görünür olması, toplumsal cinsiyetin ‘erkek’ ve ‘kadın’ üzerinde işlettiği rol dağılımına bakmayı zorunlu kılar. Toplumsal hayatta bu geçiş, tam anlamıyla, ‘hakkıyla’ yerine getirilmeden çocuklar erkekliğe ya da kadınlığa yani yetişkinliğe adım atmış sayılmazlar (Düzcan, 2017, s. 156-157).

Filmde dengelerin bozulmasının sebebi okula sonradan gelen kişidir. Burada okulun konumuna ayrı bir yer açmak gerekir. Yeni Türk Sineması’nda okulun öğretici ve yetiştirici rolü artık eskisi kadar etkili

değildir. Hatta bu filmde okul direkt olarak haksızlığın ve adam kayırmanın temsili olarak gösterilmiştir. Başkanlıktan alınan Elif karakteri de haksızlığa uğrayan kişi konumundadır. Oysaki eski Türk filmlerinde okul, toplumu yönlendiren ve bilinçlendiren bir konumdadır. “Literatürde çocukluğun politik ve sosyal olarak inşa edildiğine ilişkin çok sayıda çalışma vardır. Ancak bu insanın en önemli kurumlarından birisi olarak değerlendirilen okul ve ailenin, Yeni Türkiye Sineması’ndaki çocukluk kurgularında tuhaf biçimde etkisizleştiğini gözlemek mümkündür. Okul, çocukluğun inşası için önemli bir kurum olmakla beraber, onun toplumsallaşmasındaki nihai karar verici mekân değildir (Düzcan, 2017, s. 158). Nuri Bilge Ceylan’ın ‘Kasaba’ (1997) filmindeki okulda bu konuya iyi bir örnektir. “Bir çocuk, bütün klişeleri içinde barındıran ‘aileye sevgi ve saygıyı’ okumaktadır yüksek sesle. Çocuklar gerçek diye maskelenen baskın ideolojiyi sorgulamadan kabul ederler diye düşünülür ve bu hepimiz için tanıdık bir durumdur. Ceylan ilk filminin ilk on dakikasında asla çalışmayan ve çalışmayacak olan sistemlere sokar bizi, aile, milliyetçilik ve din sistemlerine” (Gezer, 2016, s. 65).

Okul artık yönetmenler gözünden sadece iyilik ve erdemli olmanın öğretildiği yer konumundan çıkarılarak, tek tip insan olma modelinin beyinlere işlendiği yer olarak seyirciye gösterilmektedir. Mavi Bisiklet filminde de verilmek istenen anlam bu yöndedir. Okul sorgulamayan ve koşulsuz olarak itaat eden kitlelerin yetiştirildiği yer olarak gösterilmiştir. Müdür ise otoritenin en büyük temsilcisi olarak gösterilmektedir. Müdürün konuşmaları ve karakteri özellikle sert mizacı üzerinde yoğunlaşmıştır. Verilmesi amaçlanan mesaj, güçten herkesin korkması ve sindirilmesi gerektiğidir. Çocuklar koşulsuz bir şekilde iradeye boyun eğmişler ve seçimle gelen başkanlarının gitmesine razı olmuşlardır. Onun yerine otorite temsilcisi olan müdür doğrudan bir yönetici atayarak durumu kendi istediği şekilde yönlendirmiştir. Bu duruma tepki gösteren sadece Ali ve arkadaşı olmuştur. Ali ve arkadaşının yaptığı eylemler sonucunda sorunlar artmaya başlayınca, iktidarın koruyucuları olarak temsil edilen iki çocuk, bu işi yapanları Ali ve arkadaşının olması durumunda sonlarının kötü olacağı şeklinde tehdit etmiştir. Oysaki olması gereken ve doğru olan durum Ali’nin davranışdır. Çünkü o sorgulamadan ve koşulsuz olarak itaat etmemiş ve ‘onu biz seçtik oğlum’ diyerek iradesine sahip çıkmaktadır. Belki de yönetmen okul ortamı içerisinde filmin oluşmasında etkili olan 80’li yılların ufak bir provasını gerçekleştirmiştir. Çünkü 1980 yılından sonra Türkiye Cumhuriyeti darbenin boyunduruğu altında eğitim sisteminde ciddi değişiklikler yaparak, sorgulayan öğrenci akışını bozmuş yerine ezberci ve itaatkâr bir nesil yetiştirme gayretine girmiştir. Filmdeki bu durumun sadece bir çıkarımdan ibaret olduğu unutulmamalıdır. Bu çıkarıma temel olarak gösterilebilecek olan bizzat yönetmenin dile getirdiği şu cümle olabilir: “Benim çocukluğumda yaşadığım bisikletle olan ilişkim 80’de gördüğüm anti demokratik olaylar 2002’deki gazete haberleri de birleşince mavi bisiklet filmi ortaya çıktı” (Mavi Bisiklet, 2016).

Çocuklar çözümleri her zaman kendisi bulur tezine bir gönderme olarak, film çocukların gözünden sosyolojik çıkarımlar yapması ve ülkenin durumunu anlatması bakımından İran filmlerine benzediği aşikârdır. Filmin, içerik ve çocuğun sorunlara çözüm buluşu ve içinde yaşadıkları adalet ve doğru davranış kavramları gibi öğeler düşünüldüğünde Abbas Kiroyostami’nin Köker üçlemesi filmi olan Arkadaşımın Evi Nerede? (1987) filmine de benzemektedir. Orada da çocuğun gözünden dönemin yapısı seyirciye gösterilmiştir. Arkadaşımın Evi Nerede? (1987) filminde otoritenin göstergesi olarak yine öğretmen simgesi kullanılmıştır. Öğretmen için öğrencilerin yaptıkları ödevler önemsizdir onun için önemli olan disipline ve kendi koyduğu kurallara uyulmasıdır.

Hayat tehditlerle doludur. Çocuklar, iktidar sahibi, otorite sahibi ve bu otoritesini kendince haklı nedenlerle anlatan bir öğretmenin egemenliği altında ezilirler. Hayatta, kendince haklı sebepleri olan ve bu sebepleri anlatmaktan çekinmeyen büyükler vardır hep. Tabii ki ailelerinin verdiği işler vardır çocukların başında, çünkü ailevi meseleler ve zorunluluklar hep olacaktır hayatta. Bütün bu baskıların, otoritenin ve anlamsız işlerin altında ezilir çocuklar. Ama Ahmed A. Poor

bütün bunları hayatın içinden bir şey gibi kabul eder. Adeta normal şeylerdir bunlar Onun için. O bütün bunları hayatın içinden olarak alır ve öyle devam eder (Gezer, 2016, s. 67).

Okul müdürü dinlemeye kapalı ve otoriter olarak öğrencilerle özne-nesne ilişkisi içerisindedir. Bu yüzden de öğrencilerin hayatlarına dokunamamaktadır. Oysa Anadolu toplumundaki öğretmen algısı bunun tam tersi yönündedir. Filmdeki Öğretmen karakteri Ali'nin gözünde, babasının ölümünün sorumlularını söylemelerine karşın onlara inanmayan adalet kurumları kadar kötüdür. Öğretmen çevresine karşı oldukça kapalı bir konumda dururken, Ali karakteri öğretmenin tam zıttı bir karakterdedir. Kendine ait olmayan bir sorun yüzünden çocukluk hayali olan mavi bisikletten bile vazgeçerek, çevresinde oluşan adaletsizliğe karşı aktif olarak tepki vermiştir. Filmi çocukların bireyselliğini tanımayan, onları yalnızca eğitilmesi gereken varlıklar olarak gören klasik eğitim sisteminin bir eleştirisi olarak okuyabiliriz. Mavi Bisiklet filmi otoriteye boyun eğmeyen, sorgulamaktan ve inandığı doğrulardan vazgeçmeyerek yeni yollar arayan zihinleri de ifade etmektedir.

3.2. Çocuk İmgesinin Mavi Bisiklet Filmindeki Yeri

Yazının ikinci bölümünde Majid Majidi'nin 'Cennetin Çocukları' (1997) filmindeki çocuk karakterler üzerinde *Mavi Bisiklet* filmi ile karşılaştırmalar yapılacaktır. Aynı zamanda Yeni Türk Sineması'ndaki çocuk karakterlerin nasıl bir işlevde olduğuna kısaca göz atılacaktır.

Majid Majidi sinemaya 90'lı yıllarda rejim baskılarının yumuşadığı eleştirel seslerin yükseldiği, sinemacıların kendi öykülerini kısmen de olsa anlatabildiği ve 'sosyal sinema' olarak adlandırılan önceye göre daha özgürlükçü bir dönemde başlamıştır. Bu yıllar kadınların erkek kıyafetleriyle afişlerde görülebildiği ve filmlerde rol alabildikleri, tabuların yıkılmaya başladığı bir atmosfere sahiptir ve hikâyelerde çocuk bakış açısı egemendir (Uğur, 2017, s. 338)

Oysaki Mavi Bisiklet filmi yönetmeni Türkiye Cumhuriyeti'nden kadın oyuncu kullanımı ya da başka sorunlar yüzünden değil, olayları bilinçli olarak çocuk bakış açısından göstermeyi tercih etmiştir. Bir yönetmenin belki de zorunluluk olarak gördüğü durum Ümit Köreken için anlatı dilinin temelini oluşturmaktadır.

Türk sinemasında genellikle edilgen ve yardımcı karakterler üzerinden anlatılan çocuklar bu filmde başkarakter konumunda ve tüm sorunların odak noktasında bulunmaktadır. Yeni dönem Türk sinemasında çocuk oyuncular sıklıkla başkarakter konumunda tercih edilmiştir. Eski filmlerde daha çok bir imgenin baş temsilcisi veya kahraman öğelerin anlatıldığı filmlerde yer verilen 'çocuk' karakterlere Yeni Türk Sineması'nda içsel sorunlarını, dertlerini, yaşadıkları bunalımlarıyla yer verilmiştir. Sezercik Aslan Parçası filmindeki karakterle Ümit Köreke'nin çocuk karakterinin tek benzer oldukları nokta 'çocuk' olmalarıdır. Bunun dışında Semih Kaplanoğlu'nun Bal (2010) filmindeki Yusuf karakteri, Sivas (2014) filmindeki Aslan karakteri, Hayat Var (2008) filmindeki Hayat karakteri de, tıpkı Mavi Bisiklet'teki Ali karakteri gibi filmin ana kahramanlarıdır. Hepsinin ortak noktası çocuk olmalarının yanı sıra içsel bunalımları ve çıkmazları olmasıdır. Aslan karakteri büyümeye ve erkek olma mücadelesi içerisinde, sevdiği kıza ve köylüye kendini ispat etme peşindedir. Yusuf karakteri ise okumayı öğrenmesine karşın içine kapanıklığından dolayı hedeflediği kırmızı kurdeleye sahip olamaya çalışmaktadır. Hayat, İstanbul'un griliğinde bir adada hapis hayatı yaşamakta ve buradan İstanbullu olmayan birisi tarafından kurtulmanın peşindedir. Ali karakteri de hayali olan mavi bisikleti satın alamasa da kendi yaptığı mavi bisiklet ile filmin sonunda kendi özgürlüğüne doğru pedal çevirmektedir. "Yaşamaya devam edebilme ya da edememe meselesi sadece mutlu sonla bitme ya da bitmeme meselesi değildir. Aslında derine inildikçe meselenin, yukarıda da bahsedilen şekliyle, filmlerde kurulan hayat tasarımıyla ilgili olduğu anlaşılır" (Gezer, 2016, s. 62). Bu filmlerde unutulmaması gereken konu filmin sonrasında da hayatın bu çocuklar için devam ettiği.

Yazının temelini oluşturan çocuk imgesine parantez açarak filmdeki anne figüründen bahsedilmesi de gereklidir. Filmdeki anne figürü geleneksel olarak suskun, dış dünyaya kapalı ve kendi iç dünyasında yaşamaktadır. Dul bir anne olması da filmde, Ali karakterinin yaşadığı çıkmazların sürekli olarak büyümesine neden olmaktadır. Türkiye sinemasındaki suskun kadın imgesini bu filmde de görmekteyiz. Filmin, kadının kocasını öldürenleri bulunduğu sahnede bile sevincini kısık sesle yaşadığı sahne seyircide sessizlik sorgusu yaratmaktadır. Burada kadının ikinci konumunda olduğu seyirciye gösterilmeye çalışılmış olabilir.

Orta Doğu kültüründe kadının başlıca vazifesi, evde oturmak, neslin devamını sağlamaktır. Evden dışarı tek başına çıkmaya cüret edecek olur ise toplumca iffetsiz olarak suçlanmaktadır. Ayrıca yine bu kültürde iyi kadınlardan beklenen hareketler sorgusuz sualsiz itaat etmektir. Çünkü erkekler bu toplumlarda erkekler kadınlardan daha akıllıdır. İyi kadın soru sormadan erkek büyükleri için her şeyi feda etmeye hazır ve erkekleri emirlerine amadedirler. Verilen emirleri harfiyen yerine getirmekle sorumludurlar (Tapper, 2007, s. 272).

Tapper'in söylediği bu sözün tüm Ortadoğu ülkelerinde geçerli olup olmadığı tartışma konusudur. Ancak Türk sinemasında birkaç uç örnek dışında kadın temsili genellikle Tapper'in bahsettiği gibi sinemaya aktarılmıştır. Ancak bu durumun tersi olarak işlendiği filmlerde vardır. Örneğin Yavuz Turgul'un Fahriye abla filminde işlenen kadın karakter evden çıkarak çalışma hayatına atılmış ve Türk sinemasında tabir edilen 'kötü yola' düşmeden kendi hayatını sürdürmüştür. Toplumun ona biçtiği anne rolünden oldukça uzak bir biçimde işlenen Fahriye abla filmindeki kadın karakter, aslında Tapper'in söylediğinin her zaman doğru olmadığını da seyirciye göstermektedir.

Mavi Bisiklet filmindeki kadın karakter bu olguların dışındadır. Çünkü kendi adaletini aramak için tek başına bir yola çıkmıştır. Davalı olduğu kişinin tehditlerine boyun eğmemiş hatta ataerkil yapıdaki 'karşı çıkılmaması gereken erkeğe' karşı çıkarak geciken adaletin yerini bulmasını sağlamıştır. 'Ali annene söyle bu davadan vazgeçsin. Bunun sonunda zararlı çıkan siz olursunuz' repliği de aslında toplumun erkek egemen yapısına yapılmış bir vurgudur. Anne tüm bu zorlama ve baskılara rağmen gelen adaletle kısık sesle de olsa sevincini yaşaması belki de filmin en önemli sahnelerindedir. Çünkü anne de Ali gibi adaleti sağlamak için kendi toplumsal kurallarını çiğnemiş, sonunda da oğlu gibi o da özgürlüğe karşı bastırılmış da olsa bir sevinç yaşamıştır.

3.3. Çocuk Karakterlerin Filme İşlenişi

Mavi Bisiklet filmi gibi çocuk karakterli bir film olan 'Cennetin Çocukları' (1999) filminin öyküsüne dönülecek olur ise; film kız kardeşinin ayakkabılarını kaybeden fakir bir ailenin erkek çocuğu ile kardeşinin tek bir ayakkabıyı değişerek kullanmalarını masalsi bir şekilde anlatmaktadır. Filmde, okula giden iki kardeş ayakkabılarını dönüşümlü giymek zorunda kalırlar. Zehra, dersten erken çıkar. Ali ile bir sokak arasında ayakkabılarını değiştirirler. Ali koşarak gittiği halde hep derse geç kalır ve azar işitir. Ali, üçüncülük ödülü spor ayakkabı olan bir yarışmaya girmeye karar verir. Amacı üçüncü olup kazandığı ödülü Zehra'ya vermektir. Ayarlamaya çalışsa da birinci olur ama ayakkabıyı alamadığı için çok üzgündür. Aslında iki filmin de ortak yapısı öyküleme kullandıkları insan doğasıdır.

Klasik anlatı filmlerinin aksine iki filmde de yıldız oyuncu kullanılmamış ve dış gerçeklik yalın bir dille anlatılmıştır. Diğer bir ortak nokta ise filmlerin senaryo yazarlarının da yönetmenler oluşudur. "Majidi filmlerinde en küçük ayrıntıları hiç kaçırmadan dramatik bir şekilde işlemektedir. Ahlakı ve düşündüğü bütün duyguları zekice bir kurguyla beyaz perdeye aktarmaktadır. Filmlerinde saklı kalmış duyguları, gizemi ve İran'ın bütün mitlerini kusursuzca düşündürmeye dayalı bir dille insan zihnine göndermede bulunmaktadır" (Yaghmooral, 2013, s. 53). Mavi Bisiklet filminde de insanı düşünmeye sevk eden durum, çocukların bir soruna karşı büyüklerden daha fazla duyarlı olmasıdır. Ana karakter yapılan haksızlığa karşı bir direniş içerisine geçmiştir. Türkiye konum itibari ile iki kıtanın kesişim noktasında

bulunsa da ahlaki kurallar olarak doğu kültürünün özelliklerini barındırmaktadır. “Doğu düşüncesi özne/nesne ayırımına yer vermez; kendini dünyaya eklenmiş bütünü bir parçası olarak görür. Batı kültürlerinde farklılık ve bireysellik vurgulanırken Doğu kültüründe ise topluma uyum ve toplumsal benzerlikler ön plana çıkartılır” (Sözen, 2012, s. 219). Burada genel topluma uyması beklenen Ali karakteri bunun tam zıttı bir hareketle arkadaşı ile birlikte doğru bildikleri yolda ilerlemişlerdir. Aslında film buradaki çatışma ögesiyle Cennetin Çocukları’ndan ayrılmaktadır.

Cennetin Çocukları’ndaki karakterlerin sorunları kendilerine aittir ve bu sorunu çözmek için bir çözüm arayışına girmişlerdir. Ancak Ümit Köreken’in ‘Mavi Bisiklet’ filmindeki Ali, kendisi için istediği mavi bisikleti, yani hayallerini bırakarak başkalarına yapılan haksızlığa karşı bir mücadele içine girmiştir. Filmin etkisini artıran çocuk oyuncular, birer film yıldızı olmaktan ziyade orada gerçekten yaşayan birer insan konumundadırlar. Tapper’in şu sözü de tam olarak bu filme uygundur; ‘Ancak çocuk olarak kendimiz olabiliriz’.

‘Sana tüm mavi bisikletleri alabilseydim çocuk, affeder miydin yetimliği yoksulluğu’, Mimi Canoğlu’na ait bu şiir aslında hem Mavi Bisiklet filmini hem de Cennetin Çocukları filmini en iyi anlatan dizelerdir. Yönetmenin de söylediği gibi herkesin çocukken hayalini kurduğu bir mavi bisiklet vardır. Ali, yoksulluğa rağmen biriktirdiği parayla hayalini gerçekleştirmenin peşindedir fakat karşısına vicdani olarak daha büyük bir problem çıktığı için hayallerini ertelemek zorunda kalmıştır. Ali karakteri yoksul ve fakirdir ancak bu yoksulluk ve fakirlik kesinlikle utanılacak bir fakirlik değildir, aksine Majid Majidi’nin dediği gibi onur, izzet, ihtişam taşımaktadır. Ümit Köreken’in Mavi Bisiklet filminde İran Sinemasının bir başka özelliği olan ailenin tüm sorumluluklarını üstlenen çocuk imgesi de karşımıza çıkmaktadır. Çocuk burada aslında Türkiye’nin içerisinde bulunduğu yaşam şartlarını ve kültürünü, bulunduğu şehre bağlı olarak seyirciye göstermektedir. Tapper’in şu düşüncesi Mavi Bisiklet için de geçerli olabilir; “Çocukların sunduğu en kıymetli tecrübe olarak oyunculuk dışı üslupları sayılabilir. Kendilerine has bir ustalığa sahip olup, oynadıkları karakterlerde kendi hayatlarının bir eşini canlandırmışlardır” (Tapper, 2007, s. 228).

Yönetmen hem toplumsal sorunları hem de karakterin içinde bulunduğu çıkmazları, gündelik yaşamın görüntüleriyle minimalist bir biçimde seyirciye göstermektedir. Yönetmen tüm bu sorunları seyirciye aktarırken geçmişinde bulunan çocuk tiyatrosu yazarlığı ve çocuklarla yaptığı çalışmanın yanında, büyüyen insanların bozulan iyi niyetlerine ve haksızlıkları görmezden gelmelerine karşı, hala bozulmamış saf iyinin temsilcisi olan çocukları tercih etmesi de filmin anlatı yapısını güçlendirmiştir.

Saflık ve temizliğin göstergesi olarak Cennetin Çocukları’ndaki karakterlerle de Mavi Bisiklet filminde karakterler benzenmektedir. İki filmde de çocuk oyuncuların taşıdıkları yük yaşlarından oldukça büyüktür. “Majidi’nin filmlerinde çocuklar, omuzlarındaki boylarından büyük yükleri boylarından büyük yürekleriyle zor ama yine de çocukluklarını unutmadan taşırlar. Zamanından önce büyümek zorunda kalmanın sancısını yetişkinlere nispet olgunluklarıyla dindirmeye çalışırlar” (Yaghmooral, 2013, s. 111). Mavi bisiklet filminin başarısı karakterlerin içinde buldukları durumu, hayatın gerçekliğini bir sömürü ögesi yapmadan kendi hikâyeleri gibi seyirciye göstermesinden kaynaklanmaktadır.

“Bilgi akışını getiren ve dramatize eden, dolayısıyla da seyircileri içerisindeki bağlanma tarzlarını depolitize eden film yıldızlarının aksine, çocuklar gerçek dünyayı temsil etmektedir” (Tapper, 2007, s. 297). İnsan ister doğu felsefesinde olsun ister batı felsefesinde olsun yaptığı seçimlerden kendisi sorumludur. “Bireyin önceden çizilmiş/belirlenmiş bir özü veya kaderi yoktur; birey kendi seçimleriyle kendisini ve hayatını var edecektir” (Sözen, 2012, s. 230). Burada da Ali karakteri yaptığı seçimle kendine göre doğru olanın yükünü taşımaktadır. Ancak bu seçiminden dolayı suçlanması ya da ceza görmesi de kendi seçtiği yolun sonucudur. “Seçenekler arasında kalındığında kişinin verdiği karar ve

seçtikleri -dışarıdan bakıldığında- onu doğru veya yanlış, haklı ya da haksız konularından birine getirir. Tercih edilen seçimde ‘bu ne kadar doğru’ sorusunun net bir yanıtı olamaz” (Sözen, 2012, s. 231).

Bu filmde de Ali karakterinin yapılan haksızlıklara karşı tavrı ne kadar doğru ya da yanlış diye tartışılmaz. Çünkü ortada yanlış bir durum vardır ve Ali kendi doğrularıyla bu duruma müdahale ederek çözmeye çalışmıştır. Çözüm aşamasında sistemi bozacak ve tedirgin edecek birçok öğeyi de farkında olmadan kullanmıştır. Ali tüm bunların sonucunda gazetelere çıkmış, haber olmuştur. Oysaki onun gazeteye ya da habere ihtiyacı yoktur. Ali’nin tek amacı hayali olan mavi bisiklete ulaşmaktır. Ancak bu yolda ilerlerken gördüğü haksız durum karşısında olaylara müdahale ederek, ulusal çapta bir örgütlenmeye ve gazetelerde, yaptığı olayın haber olmasına sebep olmuştur. Adalet için verilen mücadele ortak ve evrensel bir sorun olduğu için de, kaçınılmaz olarak seyirciyi kendisini sorgulamaya itmektedir. Çünkü kullanılan yöntemler tartışılmaya açıktır. Ancak yöntemleri kullananların birer çocuk olduğu düşünüldüğünde yaptıkları şeyin doğru ya da yanlış oluşu ortadan kalmış ve dik duruşlarından dolayı medyada haber olmuşlardır. Ali filmin sonunda yaşanan tüm sorunlara rağmen kendi elleriyle hayalindeki mavi bisiklete kavuşarak seyirciyi de hayallerine ortak etmiştir.

4. Sonuç

Ümit Köreken’in Mavi Bisiklet filmi içinde bulunduğu toplumsal, siyasal ve kültürel yapının etkilenmiştir. Türkiye özellikle 2000 yılından sonra hızlıca bir değişim içerisine girmiştir. Bu değişim sonucunda kuşkusuz sanat dalları da etkilenmiştir. 2010 sonrası Türkiye Sineması bu doğrultuda, Tolga Karaçelik, Mustafa Kara, Ümit Köreken gibi henüz ilk filmlerinde başarıya ulaşmış ve evrensel bir dil kullanan sinemacılar ortaya çıkarmıştır. Altın Portakal Film festivali’nden ödülle dönen Mavi Bisiklet filmi de yönetmenin kendi iç dünyasını, içinde yaşadığı toplumu ve kültürü sade bir dille seyirciye göstermiştir. Film, dış gerçekliği olduğu gibi aktaran, yıldız oyuncu kullanımı bulunmayan ve güçlü öykü yapısıyla seyirciye çocuk gözünden bir sorun ya da adaletsizlik karşısında nasıl davranılması gerektiğini anlatmaktadır. Filmin içerisinde çok az müzik kullanılarak dış gerçek bozulmadan gösterilmeye çalışılmıştır. Filmde, yapılan haksızlığa karşı savaş açanların ötekileştirildiği veya cezalandırıldığı düzen üzerine kurulu bir anlatım vardır. Özellikle doğu kültürlerinde topluma uyum önemli bir kavramdır. Film çocuklar üzerinde toplumsal olarak yanlış olan bir duruma karşı savaşılması gerektiğini göstermeye çalışmıştır. Filmde kullanılan çocuk oyuncu ise eski Türk filmlerinden farklı olarak çocuk karakterleri etkin bir rolde göstermiştir. Bu bağlamda İran filmlerinde kullanılan çocuk karakterlere benzese de İran sinemasından anlatım olarak farklılıklar göstermektedir. Sansür yüzünden çocuk oyuncuya yönelik İran sinemasının aksine Mavi Bisiklet filminde, çocuk karakterler ile filmin etkisi artırılması hedeflenmiş ve filmin ana fikri olan haksızlığa başkaldırı ögesini çocuklar üzerinden seyirciye göstermiştir. Film tüm çıkmazların nedenini öğretmenin ağzından çıkan Ailesi şehre gidiyor o yüzden başkanlığı aldım sözleriyle çözüme kavuşmuştur. Ali ve arkadaşının çocuk olarak, haksız gördükleri olaya karşı bir baş kaldırı hikâyesini anlatan

Mavi Bisiklet filminin güçsüzleşen Türkiye sinemasında istisna sayılan işlerden olduğu aşikârdır. 2016 yılında Altın Portakal Film Festivali’nden en iyi yönetmen, en iyi senaryo, en iyi film ödülleri almış olması da filmin değerini göstermektedir. Bunda şüphesiz evrensel bir konuyu çocuklar üzerinden işleyişinin payı büyüktür. Altın Portakal Film Festivali’nin 54 yıllık tarihinde Gurbet Kuşları’yla Türk Sinemasına verilen destek, Mavi Bisiklet filmi ile son bulmuştur. Bu da bağımsız yapımların ayakta kalmasına ket vuran bir duruma dönüşmüştür. Ümit Köreken gibi ilk filmlerinde başarıya ulaşmış yönetmenlerin desteklenmesi için Türkiye’de Türk filmlerine verilen desteklerin artırılması önemlidir. Bu doğrultuda Yeni Türk Sinemasının önemli bir filmi olan Mavi Bisiklet filmini karşılaştırılmalı ve içeriksel olarak analizi yapılarak neden iyi bir film olduğu araştırılmıştır. Mavi Bisiklet filmi evrensel

değerlere ulaşan sinema diliyle, çocuk masumiyeti üzerinden sinema anlatısı gerçekleştirmiştir. Ümit Köreken filminde daha önce çocuklarla yaptığı çalışmaların sonucunda çocuk dünyasını ve çocukların birbirleriyle olan ilişkilerini, aile ile durumlarını ve içsel dünyalarını başarılı bir şekilde filme aktarmıştır. Bunun sonucunda da anlatım dilinde zorluk çekmeyen ve seyirciye ifade edeceklerini doğru bir şekilde aktaran bir film ortaya çıkmıştır. Bağımsız film yapımı yaşadığı tüm sorunlara rağmen Türkiye’de var olmaya devam etmekte ve Mavi Bisiklet filmi gibi filmler sayesinde de Türkiye sinemasını yurt dışına taşımayı sürdürmektedir. Bunun yanında değişen Türk sinemasında çocuk karakterlerin kullanımının da değiştiği görülmektedir. Edilgen bir boyutta ana karakterleri destekleyici durumdan çıkarılan çocuk oyuncular, İran sinemasının aksine sansürü delmek için değil, Yeni Türk sinemasında baş karakterler olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır. Çocuk kahramanların Yeşilçam dönemindeki kullanımının aksine Ümit Köreken sinemasında içsel bunalımların işlendiği, toplumsal çatışmaların çocuk gözünden seyirciye aktarıldığı görülmektedir. Sonuç olarak Türk Sineması çocukların içsel dünyalarının anlatıldığı, politik söylemlerin işlendiği, Sivas, Beş Vakit, Bal, Genç Pehlivanlar, Mavi Bisiklet gibi filmler ile kendini dünya sinemasına anlatmaya devam etmektedir.

Kaynakça

6. Seans. (2016, 19 Aralık). Ümit Köreken Mavi Bisiklet filmi söyleşisi [Video]. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=KM4lqiL9d3A>
- Düzcan, B. (2017). Yeni Türkiye sinemasında yetişkinliğe geçiş: Sivas ve hayat var filmlerinde cinsiyet, güç ve oyun. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 144-158.
- Gezer, S. (2016). Varlığın içkinliğinden türeyen hayat fikri: Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz sinemalarına bakış. *Sine Filozofî*, 1(1), 62-67.
- Karasar, N. (1998). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Mavi Bisiklet Şiiri. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.edebiyatdefteri.com/siir/881492/mavi-bisiklet.html>
- Mavi Bisiklet/Blue Bicycle (2016, 7 Nisan). İstanbul Kültür Sanat Vakfı Ümit Köreken Mavi Bisiklet filmi söyleşisi [Video]. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=8eJWYkCgnF4>
- Sevinç, Z. (2014). 2000 sonrası yeni Türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 97-118.
- Sözen, M. (2012). İran yeni dalga sinemasında varoluşsal temalar ve yönelimler. *Selçuk İletişim Dergisi*, 7 (3), 218-233.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran sineması: siyaset, temsil ve kimlik* (K. Sarısözen, Çev.) İstanbul: Kapı Yayınları.
- Uğur, U. (2017). İran yeni dalga sineması ve Majid Majidi’nin “Cennetin Çocukları” filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7 (2), 333-342.
- Yaghmooral, M. V. (2013). *Majid Majidi filmlerinde sosyal ve kültürel anlatı yapısı* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 337422).