

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ



SANAT YAZILARI 24



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ



SANAT YAZILARI 24

SANAT YAZILARI 24

2011 Bahar, yılda iki kez yayımlanır.

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları

No: 40

Sahibi

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan Prof.Dr. Uğurcan Akyüz

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof.Dr. İncilay Yurdakul
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1300-6665

Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın

Yayın Şekli: Yıllık - Türkçe

Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi, 06800 Beytepe / Ankara

24. Sayının Hakem Kurulu (ünvan ve soyadı sırasıyla)

Prof.Dr. Uğurcan Akyüz - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Reyhan Yücelen Başaran - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Prof. Ayşe Müge Bozdayı - TOBB ETÜ Güzel sanatlar F.
Prof. Güherdal Çakırsoy - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Prof. Turhan Çetin - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Hüsnü Dokak - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Binnur Ekber - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Prof. Semra Kartal - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Prof.Dr. Meral Nalçakan - A. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. Oğuz Onaran - A.Ü. İletişim Fakültesi
Prof. Murat Tamer - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı
Prof. Alev Meral Tokgöz - Haliç Ü. Konservatuvar
Prof. Tansel Türkdoğan - Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. Filiz Yenişehirlioğlu - Başkent Ü. GSTMF
Prof. Mehmet Yılmaz - Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. Meltem Yılmaz - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. İncilay Yurdakul - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Ayşe Sibel Kedik - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Namık Kemal Sarıkavak - H. Ü. Güzel Sanatlar F.
Doç. Efza Topcu - H. Ü. Ank. D. Konservatuvarı

Yayın Kurulu

Prof.Dr. İncilay Yurdakul
Prof.Dr. Candan Dizdar Terwiel
Arş.Gör. Banu Bulduk
Arş.Gör. Gülçin Cankız Elibol
Arş.Gör. Aslı Işıksal
Arş.Gör. Ekin Kılıç
Arş.Gör. Seval Şener

Grafik Tasarım

Arş.Gör. Banu Bulduk

Kapak Görseli

Prof. Adnan Turani
"Figür" (2000, tuval üzerine yağlı
boya, 60x60 cm).
Hacettepe Sanat Müzesi
Koleksiyonu

İsteme Adresi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06580 Beytepe - Ankara
Tel: (312) 299 20 62 - 82
Faks: (312) 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

Baskı

Hacettepe Üniversitesi Basımevi

Basımevi Tel: (312) 305 10 20

E-posta: basimevi@hacettepe.edu.tr

Basım Tarihi: 2012

Baskı Adedi: 500 adet

Yazıların içeriğinden yazarları
sorumludur.

Sunu

Sanat Yazıları dergimizin, yirmi dördüncü sayısında da güzel sanatlar alanında güncel ve akademik bilgi kaynağı olmaya devam ettiğini izlemek bizleri mutlu etmektedir. Süreli bir yayın olma özelliğini geçmiş sayıları tamamlayarak bu dönemde normalleştirmek/zamana yetiştirmek için büyük bir özveri ile çalışan yayın kurulundaki arkadaşlarıma fakülte olarak çok şey borçlu olduğumuzu belirtmek isterim.

Değerli yazarlarımızın çağdaş sanat görüşlerini içeren yazıları ile zenginleşmekte olan dergimiz, sanat okurlarına hizmet vermeye ve sanat incelemelerine katkıda bulunmaya kurumsallaşmasını pekiştirerek devam etmektedir. **Sanat Yazıları** dergisi, aynı zamanda bundan önceki sayılarında olduğu gibi; bilginin gelecek kuşaklara aktarılmasında da önemli bir kaynak olma özelliğini sürdürmektedir.

Sanat Yazıları dergisinin bu sayısında; kontrbas yayında Alman ve Fransız yapım ve tutuş yöntemlerinden, güzel yazı yazma becerisinin gelişiminin incelenmesine; bir sosyal etkileşim alanı olarak arazi tanımlamalarından; küçük hikâyelerle büyük insan manzaraları; kurgulamada biçimsel film analizlerine değin farklı yazılar yer almaktadır.

Dergimizin kurumsal ve kuramsal duruşunu renklendiren yazarlarımıza, hakemlerimize ve emeği geçen herkese teşekkür ederim.

Sanat Yazıları dergimizin yeni sayılarında buluşmak dileğiyle.

Saygılarımla.

Prof.Dr. Uğurcan Akyüz

Dekan



İçindekiler

**Kontrbas Yayında Alman ve
Fransız Yapım ve Tutuş Yöntemleri**

7

*German and French Bow Making
and Holding Methods*

Doç. **Alper Müfettişoğlu**

**Güzel Yazı Yazma Becerisinin
Geliştirilebilmesi Üzerine
Yazı Defteri Önerisi**

12

*Proposal on a Fine Writing Book to
Develop Fine Writing Skills*

Arş.Gör. **Banu Bulduk**

Romantizm ve Müzik

36

Romanticism and Music

Doç. **Demet Akkılıç**

**Bale Alanında Kadrolaşma
Sorununun Kaynakları**

42

*Sources of The Problem of Setting
up Cadre in The Field of Ballet*

Doç. **Müride Aksan**

Bir Sosyal Etkileşim Alanı Olarak Arazi

54

The Land As An Interaction Sphere

Öğr.Gör.Dr. **Serap Emmunçil Karamanoğlu**

Küçük Hikâyelerle
Büyük İnsan Manzaraları Kurgulamak;
“Mayıs Sıkıntısı” Filminin Biçimsel
Analizi:

68

*Composing Human Landscapes by
using Short Stories; The Plastic
Analysis of the Movie “Clouds of
May”*

Yrd. Doç. **Zuhal Baysar Boerescu**

Dizin

90

Güzel Sanatlar Fakültesi
Yayın Organı Sanat Yazıları
Yayın İlkeleri

93

Kontrabas Yayında Alman ve Fransız Yapım ve Tutuş Yöntemleri



German and French Bow Making and Holding Methods

Doç. **Alper Müfettişoğlu**
Hacettepe Üniversitesi
Ankara Devlet Konservatuvarı
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
alperm@hacettepe.edu.tr

Özet: Günümüzde kullanılan yay biçiminin 17.yüzyıldan bu yana geçirmiş olduğu evrelerin temelini Fransız Tourte ailesi atmıştır. Dragonetti tarzı ve sonrasında gelen yaylardan sonra 1792'de Christian Gottlob Nürnbergger'in yapımı olan yay, yay yapım sanatında ileriye yönelik bir adım olmuştur. Atası gamba olan kontrabas için kullanılan iki farklı tutuş biçimi vardır. Önceleri kontrabasta sadece alt tutuş kullanılmasına rağmen 18. yüzyıl sonlarında Fransa'da üst tutuşun da yaygınlık kazandığı görülmektedir. yüzeysel olan bir anlayışa göre Alman tutuşunun güçlü, vurgulu ve dinamik, Fransız tutuşunun ise melodik ve kıvrak çalımlar için daha uygun olduğu düşünülmektedir. Sadece çıkan sesi dinleyerek hangi tutuşun kullanıldığına karar vermenin pek de mümkün olmaması iki tutuşun eşdeğer olduklarını ispatlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yay, Kontrabas, Fransız Yöntemi, Alman Yöntemi.

Abstract: *The French Tourte Family laid the foundations of the phases that the bow we use today has undergone since the 17th century. After Dragonetti style and the styles following it, the bow made by Christian Gottlob Nürnbergger was a prospective step in bow making. There are two holds for the double bass, the ancestor of which is gamba. Although exclusively down-hold was used in double bass earlier, at the end of the 18th century, up-hold also gained popularity. According to a superficial approach, German hold is thought to be suitable for powerful, emphatic and dynamic performance, while French hold is more suitable for melodic and fast-moving performances. However, it is almost impossible to distinguish between the two holds by hearing the produced sound only, which proves that they are both equal.*

Key words: *Bow, Double Bass, French Hold, German Hold.*

Kontrabas Yayında Alman ve Fransız Yapım ve Tutuş Yöntemleri

17. yüzyıldan günümüze Orkestra ve solo eserlerde kontrabasin önem kazanmasıyla icracıların teknik ve müzikal olarak eserleri daha iyi seslendirmeleri için yay yapım tekniğinde de bir takım yeniliklere ihtiyaç duyulmuştur.

¹Yayın bugünkü biçimini alması yolundaki ilk büyük dönüm noktası 17. yüzyılda gerçekleşmiştir. O zamana dek kullanılan yaylarda teli seslendiren at kılının gerginliği esas olarak takılı olduğu çubuğun doğal elastikiyetine bağlıydı. Bunun dışında ancak çalgıcının parmaklarıyla yaptığı baskı biraz etkili olmaktaydı. Bu ilkel çözümün tek avantajı icra sırasında yayın gerginliğinin duraksama gerektirmeden değiştirilebilmesiydi. Topuk sistemine geçilmesiyle bu konuda ilerleme sağlandı. (Prof. Lajos Montag, 1985).

Günümüzde kullanılan yayın biçimi Fransız Tourte ailesinin eseridir. Baba Tourte 1740-1775 yılları arasında yayın mükemmelleştirilmesi üzerinde çalışmıştır. Öncelikle topuklu mekanizmayı icat eden Tourte'un yapmış olduğu yayda icracı, at kılının gerginliği sabitlemekle kalmayıp, gerektiğinde kolayca ve hızla, icra sırasında verilen kısa aralıklarda istenen biçimde yayın gerginliğini yeniden ayarlayabilmekteydi.

Yay kullanılmadığı zamanlarda gevşetilerek çubuğun gereksiz yere zorlanması önlenebiliyordu. Tourte'un yayı günümüz yaylarının hemen hemen aynısıydı. Tek kusuru Tourte'un ağaç malzeme seçiminde fazla titiz davranmamasıydı. Kendisi de mükemmel yaylar imal etmiş olan büyük oğlu Xavier de Tourte'a yardımcı olmaktaydı. Yay yapımının Stradivari'si unvanı ise İtalyan asıllı keman sanatçısı G. B. Viotti'nin yardımcılarıyla yay mekanizmasını daha da yetkinleştiren küçük oğlu François Tourte'un (1747-1835) olmuştur. Önceleri o da sıradan ağaçlar kullanmış, ancak uzun denemeler sonucunda pernambukun en uygunu olduğunda karar kılmıştır.

²Kontrabas yayı yapısal olarak keman yayıyla aynıdır, en büyük farklılıkları boyutlarıdır. Eskiden kontrabas yayı keman yayına göre çok daha kısa oluyordu, günümüzdeyse uzunluğu keman yayına yakındır, ağırlığı ise giderek daha iyi ağaçlar kullanılmasıyla minimum seviyeye indirilmiştir. Kontrabas yayının günümüzde ağırlığı ortalama olarak 120-135 gram kadar olup 200-250 adet at kılı kullanılarak yapılmaktadır (Tibor Bordas, 1995).

İki farklı yay tutuş şekline uygun olarak iki farklı yay tipi zamanla ortaya çıkmıştır. Biri daha büyük ve uzun topuğuyla Alman tutuşu, diğeri daha dar topuğuyla Fransız tutuşu

¹ Montag, Lajos Ders Notları, Budapeşte 1985-1995.

^{2,3} Tibor Bordas, Nagy Bögök es Nagy Bögösök "Kontrabaslar ve Kontrabasçılar kitabı" Budapeşte 1995.

için uygundur. Alman topukların zaman içinde bazı varyasyonları ortaya çıkmışsa da (Buttler ve Findeisen modelleri gibi) bunlar büyük bir önem taşımazlar.

³ Dragonetti tarzı ve sonrasında gelen Christian Gottlob Nürnbergger'in yapımı olan yay, yay imalinde ileriye yönelik bir adım olmuştur. Christian Gottlob Nürnbergger'in yapımı olan yay, kayın veya kiraz ağacı kullanılarak yapılmakta, topukları ise Alman tutuşuna uygun, uçları tokmak biçiminde olmaktadır.(Tibor Bordas 1995)

İlk Pfretzschner yayı 1880'de Markneukirchen'de kurulmuş olan Pfretzschner atölyesinde üretilmiştir. Bu yayın da topuğu Alman tutuşuna göre tasarlanmış olup, ucu ise bugün kullandığımız biçimdedir. Çalgı imalatını Markneukirchen'de öğrenen Hermann Richard Pfretzschner (1857-1921), 1874'te Fransız usta J. B. Vuillaume'le (1798-1875) çalışmak için Paris'e gitti. Ülkesine döndükten sonra kendi atölyesinde çalışmaya başlayan Pfretzschner, 1901'de saray için yay imalatına başladı. Önceleri Tourte, Vuillaume ve Voirin'in izinde çalışan Pfretzschner, sonra kendi modelini geliştirdi. Yayın çubuğunu vernikliyordu ve üzerine siyah harflerle H. R. Pfretzschner yazıyordu.

Fransız yay tutuşu için önceleri muhtemelen kısa ve bombeli Dragonetti (1763-1846) yayı kullanılmakta olup üstten yay tutuşa uygun yay yapımına ancak 19. yüzyılda başlamıştır. Paris konservatuarının çalgı yapımcısı Gand bir kontrabas yayı yapmıştı, ama bu tam çözüm getirmemişti. 1883'te konservatuar kontrabas hocalarından Victor Frederic Verrimst'in (1825-1893) girişimiyle Gand et Bernardel atölyesine bir kontrabas yayı siparişi verildi. Bu yay çok daha uzundu, çubuğu içbükeydi ve at kılının yüzeyi yaklaşık 15 mm genişlikteydi. Fransız yayının ileriki gelişimi Arthur Vigneron'un (1851-1905) atölyesinde sürmüştür. Fransız tutuşuna uygun, mükemmel kabul edilebilecek ilk yayı da onun izinden giden M.Thomasin yaptı. Bunun uzunluğu 67 cm, kıl yüzeyi 22 mm, ağırlığı ise 120 gr'dı. Günümüzün yayları temel olarak bu yayla aynıdır, sadece kıl yüzeyleri yaklaşık 17mm civarındadır.

Atası gamba için olduğu gibi kontrabas için de bilinen ve kullanılan iki farklı tutuş biçimi olmakla birlikte, bunlar çalanın eliyle yayı tuttuğu yere bağlı olarak alt ve üst tutuş biçimi olarak birbirinden ayrılırlar. Gamba için de bu iki tutuş biçimi kullanıldığından, dönemin hocaları bunları iyi tanıyordu. Önceleri kontrabasta sadece alt tutuş kullanılmaktaydı. Dragonetti de yayı bu şekilde tuttuğu için "à la Dragonetti" olarak da tanındı. Alman okullarında en başından itibaren bu tutuş öğretildiği için bu tutuş "Alman tutuşu" adıyla tanınmaktadır. Zaman içinde Alman tutuşu T.A. Findeisen, H. Hermann ve Montag Lajos'un getirdikleri küçük değişimler geçirmiştir.

³ Tibor Bordas, Nagy Bögök es Nagy Bögösök "Kontrabaslar ve Kontrabasçılar kitabı" Budapeşte 1995.



18. yüzyıl sonlarında Fransa'da üst tutuş yaygınlık kazanmaya başladı. Bununla ilgili en eski yazılı kaynak Jean Baptiste de Laborde'nin 1780 tarihli eseridir. 1782'de Alman Petri de bu tutuşu öneriyordu. Fröhlich ve Nicolai ise her iki tutuşu da kullanıyordu. Fransız tutuşu 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başlarında altın çağını yaşadı, Almanya dâhil olmak üzere tüm Avrupa'da yaygınlıkla kullanıldı. I. Dünya Savaşından sonra Alman tutuşu yeniden hayata döndü ve günümüze kadar Orta Avrupa ülkelerinde ağırlık kazandı.

Yaygın fakat yüzeysel olan bir anlayışa göre Alman tutuşunun güçlü, vurgulu ve dinamik, Fransız tutuşunun ise melodik ve kıvrak çalimler için daha uygun olduğu düşünülür. Sonuç olarak bunlar arasında bu tarz bir ayırım yapmak mümkün değildir. Sadece çıkan sesi dinleyerek hangi tutuşun kullanıldığına karar vermenin pek mümkün olmaması iki tutuşun eşdeğer olduklarını ispatlamaktadır. Dragonetti, Haus, Smandl, Koussevitzky, Montag, Tibay, Streicher, Azarhin, Karr Alman tutuşuyla çalarken, Bottesini, Nanny, Torello Ross, Gertovics, Miluskin daha çok Fransız tutuşunu kullanan, Petracchi, Andrejev ve Thomas ise Fransız tutuşunu benimsemiş olanlar arasında sayılabilir. Günümüzde Orta Avrupa'da Fransız tutuşu yaygın değildir ve kullananların oranı %10-20 arasındadır. Batı Avrupa'da ise bu oran tersinedir.

Sonuç olarak, her iki tutuş tarzı ile modern tınıyı elde etme noktasına gelinmiştir. Fransız yöntemi ile çıkartılan ses ve alınan sonuç Alman yöntemi ile alınamayacak şekilde yorumlanmamalıdır. Burada temel unsur çağımızda gelinen ses estetiğini kavrayan icracının o tınıyı yakalama tekniği ve müzikal becerisiyle mümkündür.

Kaynakça

Bordas, Tibor, Nagy Bögök es Nagy Bögösök. (1995). Kontrabaslar ve Kontrabasçılar Kitabı. (ISBN 9631867536). Budapeşte.

Montag, Lajos. (1985-1995). Ders Notları. Budapeşte.

Kubina, Peter. (2008).Ders Notları. Budapeşte.

www.nagybogo.hu



Güzel Yazı Yazma Becerisinin Geliştirilebilmesi Üzerine Yazı Defteri Önerisi



*Proposal on a Fine Writing Book to
Develop Fine Writing Skills*

Arş.Gör. **Banu Bulduk**
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü
banubulduk@hacettepe.edu.tr

Özet: Yazma öğretimi, ilköğretim müfredatının önemli bir aşamasını oluşturmaktadır. İletişim araçlarından birisi olan yazı, duygu ve düşünceleri anlatabilmede gereksinim duyulan, kalıcı ve etkili bir araçtır. Bunun yanı sıra ilköğretimde yazı eğitimi, kişinin güzel yazı yazma eğilimini kalıcı hale getirebilmede etkin bir rol oynamaktadır. Okul hayatına başlayan öğrencilere verilen yazı eğitimi; etkisini, kişinin hayatı boyunca devam ettirmektedir. Yazı öğretiminde uygun yöntemlerin bilinmesi ve kullanılması, söz konusu etkinin niteliğini belirlemektedir. Güzel yazı yazma becerisi, okuma, anlama, kavrama ve kavramları ilişkilendirme, çözme ve muhakeme etme becerileriyle de ilişkilidir. Bu nedenle ilköğretimde öğrencilerin yazma becerilerini geliştiren ve öğreten eğitimcilerin konuyla ilgili aldıkları eğitimin yeterli olması gerekmektedir.

Bu makalede, bu düşünceden hareketle, güzel yazı eğitiminin kültürel niteliği ile eğitsel faydasının ele alınması ve eğitimcilerin öğretme yöntemlerindeki niteliğin incelenmesi amaçlanmaktadır. Yazı öğretiminin geçmişten günümüze ilköğretim müfredat programlarına göre incelenmesiyle de bir takım bulgular elde edilmekte ve bulgulardan hareketle güzel yazı yazma gerekliliği açıklanmaktadır. Yazma becerisi kazandırma sürecinde eğitimcilerin ellerinde bulundurmaları gereken doğru yazı şablonunun önemi ise uygulama bölümünde önerilen etkinlik kitabı/eğitsel güzel yazı yazma defteri ile desteklenerek sunulmaktadır.

Anahtar sözcükler: Güzel Yazı, Yazma Becerisi, Yazma Öğretimi, Bitişik Eşik Yazı Öğretimi.

Abstract: *Teaching writing constitutes an important stage of primary school curriculum. As one of the means of communication, writing is a permanent and effective process needed in describing the feelings and thoughts. Besides, writing in primary school education has an active role in making*

a person's fine writing tendency to be permanent. Education of writing given to the students who began their school life continues its effect throughout one's life. Knowing the appropriate methods and using them while teaching writing skill determines the quality of the effect that has been talked about. Fine writing skills are related to reading, understanding, comprehending and relating the concepts, solving and reasoning skills. Therefore, the sufficiency of the education that educators had who develops and teaches the writing skill of the primary school students is very important.

In this article thus, dealing with the cultural quality and educational benefits of the education of writing and evaluating the quality of the teaching methods of the educators are aimed. By the examination of the teaching of writing from the past to present according to the preschool curricula some findings are achieved and by the help of these findings the necessity of fine writing is explained. In the process of providing writing skill, the importance of a correct writing template is presented with the support of activity books/educatory fine writing notebooks that are suggested in the application part.

Key words: *Fine Writing, Writing Skills, Teaching Writing, Teaching Cursive Italic Hand Writing.*

Giriş

Kişisel El Yazısının Gelişimi

Abecesel yazı, sözlü iletişimin temelini oluşturan seslerin görsel biçimi olarak tanımlanabilir. Harflerin bir araya getirilmesiyle anlam kazanan yazı; ifadeyi, duyguyu, düşüncüyü ve sesi iletmede önemli bir rol oynamaktadır. Hem taşıdığı anlamı hem de görsel niteliğiyle etkili bir araç olarak yazı, farklılıkları ve benzerlikleriyle var olduğu ulusun kültürel özelliği ya da yansıması olarak betimlenebilir. İletişimi sağlamada konuşmadan sonra okuma ve yazma yeterliliğinin oluşması, ilköğretim aşamasında önemlidir. Okuma ve yazma becerisini geliştirme ilköğretimde 6- 7 yaşlarında başlamaktadır. Eğitimin temel amaçları doğrultusunda bireysel farklılıklara duyarlı öğretim yöntemi geliştirme sorumluluğu taşıyan eğitimcilerin, bu nedenle bilgi aktarmadaki yetkinliklerini kazanabilmeleri için nitelikli bir eğitimden geçmeleri gerekmektedir. Günümüzde teknolojik ilerlemenin yazı eğitiminin gelişimini olumsuz etkilediği gerçeğinden hareketle, güzel yazı yazma becerisi, kişinin toplum içerisindeki önemini varsıllaştırdığı gibi saygınlığını da arttırmaktadır. Bu bağlamda, kişinin güzel yazı yazma becerisini kazanabilme sürecinde aldığı eğitim yöntemi ve yeterliliği önemlidir. Yazı öğretiminde amaçların aktarılması ve araçların doğru kullanım biçimlerinin öğretilmesi söz konusu eğitimin temel sorunsalıdır. Yapılandırmacı yaklaşıma göre kişi, bilgiye ulaşma sürecinde bilgiyi bulma, yorumlama ve analiz yapma yöntemleriyle zihinsel becerilerini geliştirmekte ve edindiği yeni bilgileri diğerleriyle bütünleştirip yapılandırmaktadır (Dağlıoğlu, 2005, s. 6). Çocukların gördüklerini, işittiklerini, duydularını ve düşüncelerini yazı ile anlatabilme yeteneğini geliştirmelerinde eğitimcilerin yararlandıkları bilgi kaynaklarının yeterliliği de önem taşımaktadır. Bu bağlamda, eğitimcinin izlemesi gereken örnek yazıların nitelik açısından doğru olması ve söz konusu yazı örneklerinin yetkin eller tarafından hazırlanmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

İlköğretimde okumayı ve yazmayı yeni öğrenen çocukların yazma ortamlarının uygun koşullara getirilmesi bir diğer önemli konudur. Yazma sürecindeki etmenlerin belirlenmesi ve yazma koşullarının gerektiği gibi düzenlenmesi öğrenme sürecini hızlandırmaktadır. Bu nedenle, kas gelişimi henüz güzel bir yazı yazmaya hazır olmayan öğrencilerin el, parmak alıştırmaları, boyama, kalem tutma, serbest çizgi ve düzenli çizgi çalışmaları yapmaları gerekmektedir. Kişinin zamanla kendine özgü geliştirdiği yazma eylemi, harf kıvrımlarındaki fazlalık ve azlıkla; harflerin geometrik yapılarının çözümlenmesiyle; harfleri farklı şekillerde birbirine bağlama veya yazı türlerini birbirine karıştırma yetkinliği ile ilgilidir. Bu nedenle eğitimci bir örnek üzerinde aşırı derecede durmamalı (Akyol, 2005), çocukların harflerin doğru yapılarını öğrenmelerini sağlandıktan sonra yazılarını geliştirmelerine ortam hazırlamalıdır. Çünkü görsel algıları kuvvetli ve el becerisi gelişmiş bireylerde yazı öğrenimi hızlı, başarı oranı ise yüksek



olmaktadır. Yazma eğitiminin ilk aşamasını, eğitimcinin doğru yazmayı öğretmesi oluşturmaktadır. Yazı eğitimi, harf yapılarının doğru oranlarda ele alınışıyla, birbirleriyle tutarlılıkları ve uyumuyla, işlevselliğiyle eğitim programlarına dâhil edilmeli, biçimsel ayırım içermeyen örnekler üzerinden öğretim gerçekleştirilmelidir. Harf yapılarını oluşturan geometrik biçimlerin doğru öğretilmesi; harflerin anatomik yapılarının doğru çizgilerle yansıtılması; dikey, yatay, sağ, sol hareketlerin ve köşesiz formların doğru çizgilerle ifade edilmesi; harf yükseklikleri ve genişlikleri arasındaki oranlamanın ise uygun yapılması ideal harf formlarına ulaşılmasını sağlamaktadır. Bu nedenle öncelik harf yapılarının doğru yazılış yönlerinin öğretilmesi olmalıdır.

Amaç

Anlatım, aktarım ya da iletişim araçlarından birisi olarak işlevini gerçekleştiren yazı, sanatsal yöntemler aracılığıyla güzel yazı yazma eylemine dönüştürülebilir. Güzel yazı yazmak, söz konusu yöntemlerin izlenmesi ve gerekli araçların doğru ve etkin kullanılmasıyla gerçekleştirilebilir. Yazı öğretimi uygulamalarının ilköğretim programına bağlı kalarak amacına uygun bir şekilde deneyimlenmesi ise eğitimcinin konudaki yetkinliğine ve alan bilgisine bağlıdır. Yazı öğretiminde belirli yöntemler geliştirmesi de beklenen eğitimcilerin, uygun koşullar sağlandıktan sonra uygun araç gereç kullanımını önermesi beklenmektedir. Bu makalede harf yapısına uygun satır aralığı ve harf uzamlarının doğru oranlanmasıyla hazırlanan çizgilerin ve kullanım bilgilerinin yer aldığı etkinlik defterinin tasarlanması ve kullanılması önerilmektedir. Eğitimcinin elinde bulunması gereken ve içerisinde doğru örneklerin yer aldığı kılavuz defter sayesinde bilginin doğru iletiminin sağlanacağı amacıyla oluşturulan makalede, güzel yazı yazma becerisinin erken yaşlarda doğru örneklerle öğrenilmesinin önemi incelenmektedir. Başka bir ifadeyle, ilk okuma ve yazma öğretiminde, öğrencinin okuduğu her sözcüğü aynı zamanda yazması nasıl ki yazıyı okumasını sağlıyorsa, harf anatomisini ve yazılış yöntemini görmesini ve anlamasını kolaylaştırıcı açıklamalı ve örnekli yazı defterinin de doğru yazmayı öğrenmesini sağlayacağı düşünülmektedir.

Bulgular

İlköğretim Müfredatlarına Göre Örnek Yazı Şablonlarının İncelenmesi

Yazma hareketleri ve yöntemi ilköğretim aşamasında öğrenilmektedir. Yazı öğreniminde güzel yazı defterinin kullanımının hem eğitimci hem de öğrenci açısından önem taşıdığı söylenmektedir. Yazı alıştırmaları için tekrarlı çalışmaların yapılmasına olanak tanıdığı düşünülen defter sayesinde öğrencilerin harf anatomilerini uygun büyüklükte yazmaları sağlanmaktadır. Bu nedenle yazı defterleri harf biçimlerini doğru ifade edecek uygun kılavuz çizgilerinin kullanılmasıyla hazırlanmalıdır. Günümüzde kullanılan güzel yazı defter örnekleri incelendiğinde söz konusu kılavuz çizgilerin yeterliliklerinin tartışılabilir nitelikte olduğu gözlenmektedir. İlkokul programlarında ve

öğretmen kılavuz kitaplarında örnek yazılara yer verildiği görülmekte, ayrıca harflerin yazılış yönlerinin oklarla belirtildiği tablolara da rastlanmaktadır.

2009 yılı basımlı Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı'nın İlköğretim Türkçe Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu adlı kitabında kılavuz çizgili örnek yazı defteri sayfasına yer verilmektedir (bkz. görüntü 1). Sayfanın kenar boşluk (margins) ölçülerinin belirtildiği örnek sayfada -üstten 10 mm, soldan 15 mm, sağdan 5 mm ve alttan 7mm- yazı yazma alanını gösteren satırlara ait herhangi bir bilgiye ulaşılamamaktadır. Üç aralıktan oluşan çizgili satırların ölçüleri ise detaylandırılmamıştır. Sayfa marjlarının görüntüde gösterildiği ölçülerle tutarlı olmadığı da dikkat çekmektedir. Üstten 10 mm, soldan 15 mm, sağdan 5 mm ve alttan 7mm ölçülerinin görüntüdeki boşluklarla uyuşmadığı görülmektedir. Sağa eğik el yazısı için hazırlandığı düşünülen kılavuz çizgili defter sayfası örneğinde (bkz. görüntü 1), eğimli çizgi açılarının yetmiş derece ölçüsünden daha dik tutulduğu da görülmektedir. Yazı eğitiminde kendiliğinden kılavuz çizgili yazı defterlerinin kullanılacağı gibi, sayfa aralarına yerleştirilen kılavuz çizgili kartonlardan da yararlanılmaktadır. İlköğretimde yazı öğretiminin başlangıcında söz konusu kartonların kullanımına ileriki sınıflarda başvurulmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Kılavuz çizgilerinin üst ve alt çizgi (taban ve tavan çizgileri) arasındaki yüksekliğin 2 cm olması ve bu aralığın üç eşit olmayan parçaya bölünmesi gerekmektedir (bkz. tablo 1 ve tablo 2) (Artut, 2006, s. 29). İlköğretim aşamasında kullanılan yazı defterleri günümüzde çeşitlilik göstermektedir. Harf yazımında kılavuz çizgilerinin doğruluğu öğrenmeyi kolaylaştırmaktadır. Harf uzamlarının göz ardı edildiği hatalı/eksik/uygun olmayan çizgilerin bulunduğu defterlere de rastlanmaktadır (bkz. tablo 3). Bitişik eğik el yazı öğretimde kullanılması gereken defterlerde ise yazının 70 derece sağa eğimli olması sebebiyle, eğik yazı için kullanılan kâğıdın veya defterin kılavuz çizgilerinin eğim için elverişli çizgilerle tasarlanmış olması gerekmektedir (bkz. tablo 4).

0,65 cm
0,70 cm
0,65 cm

Tablo 1: Yazı defterinin kılavuz çizgileri ölçümlendirilmesi.

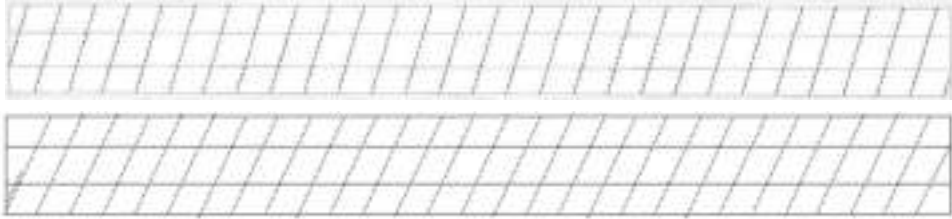


Tablo 2: Yazı defterinin kılavuz çizgileri görüntüsü.

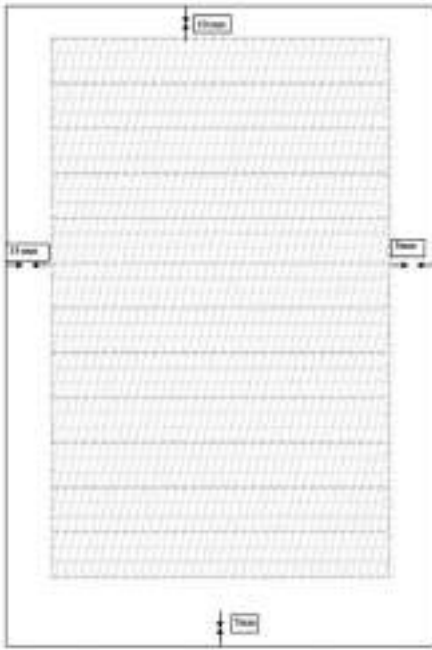




Tablo 3: Günümüzde kullanılan güzel yazı defterlerindeki hatalı kılavuz çizgilerinden görüntü.



Tablo 4: Günümüzde kullanılan güzel yazı defterlerindeki hatalı kılavuz çizgilerinden görüntü.



Görüntü 1: 2009 yılı basımlı M.E.B. Türkçe Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu kitabında yer alan kılavuz çizgili örnek yazı defteri (M.E.B. Türkçe Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, 2009, s. 256).

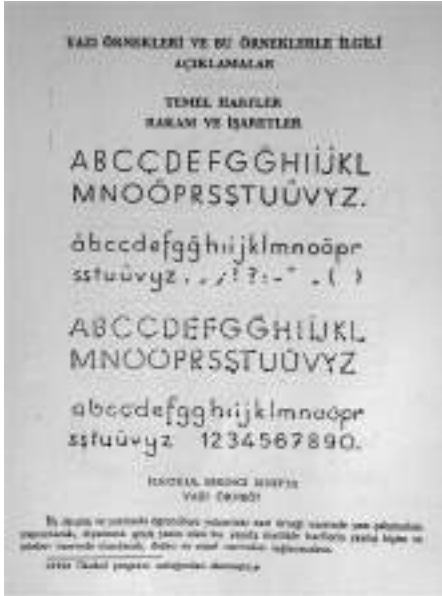


Görüntü 2: Kılavuz çizgili defter üzerinde bitişik eğik yazı harflerinin yazım örneği (M.E.B. Türkçe Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu, 2009, s. 257).

2009 yılında yayınlanan Millî Eğitim Bakanlığı'nın Türkçe Dersi Öğretim Programı ve Kılavuzu'nda kılavuz çizgili defter üzerinde bitişik eğik yazı harflerinin yazım örneği yer almaktadır (bkz. görüntü 2). Görüntüden hareketle, kılavuz çizgilerinin bitişik eğik

el yazısının eğimine göre hazırlanan eğimli kılavuz çizgileriyle hazırlandığı söylenebilir. Sağa eğik çizgi ölçülerinin ideal el yazısının eğimine göre daha dik açıda çizildiği dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra harflerin çizgilere uygun bir şekilde yerleştirilmeden yazılmasının, çocuğun yazı yazmayı yanlış öğrenmesine sebep olacağı düşünülmektedir.

Yazıyı güzel yazma, öncelikle yazı yazmayı öğrenmeden geçmektedir. İlköğretim aşamasında yazma eğitiminin ilk adımları atılmaktadır. Okuma yazmayı bilmeyen öğrenciler, 2005 yılından önce öncelikle yazıyı oluşturan harfleri öğrenmekte, daha sonra harfleri birleştirerek okumaya ve yazmaya başlamaktaydılar. Parçadan bütüne öğrenme süreci olarak tanımlanabilen bu öğretim, 2005 yılından sonra bütünden parçaya dönüşmüştür. İlköğretimde el yazısı öğrenimiyle başlayan okuma ve yazma eylemi, seslerin yazıya dönüşümüyle gerek yazma gerek okuma farklı bir izleneye göre sürdürülmektedir. Her yeni müfredata göre hazırlanan Türkçe Öğretmen Program Kılavuzlarında ve İlköğretim Program kitaplarında harflerin yazılış yönlerine ve biçimlerine bulunan örnek yazılara yer verilmektedir. 1948 İlkokul Kılavuzuna göre "programın sonuna ilkokulda öğretilecek alfabelerin harf örnekleri konulmuştur (MEB, 1948: s.257-260). 1962 yılında hazırlanan İlkokul Program'ında temel harfleri gösteren yazı örnekleri ve bu örneklerle ilgili açıklamaların yer aldığı görülmektedir (bkz. görüntü 3). Aynı program kitabında dik el yazısı örneği (bkz. görüntü 4) ve eğik el yazısı örneği (bkz. görüntü 5) bulunmaktadır.



Görüntü 3: 1962 İlkokul program taslağından alınan ilkokul birinci sınıf yazı öğretimi için hazırlanan temel harfleri gösteren örnek yazı (Güneri, 1966, s. 53).

Söz konusu örneklerinin program kitapçığında yer almasının amacı ise, ilk okuma ve yazmada öğrencilere örnek harflere göre yazı çalışmalarının yapılması ve el yazısına geçiş özelliği taşıyan temel harflerin (bkz. görüntü 3), yazılış biçim ve yönleri üzerinde



çalışılması ve doğru ve güzel yazı yazmalarının sağlanması olduğu belirtilmektedir. 1968’de ilköğretimde “tümdengelim” yöntemi kullanılmış, öğrenciler üzerinde “ali topu at” gibi cümle yazan fişlerle cümleleri sırasıyla kelimelere, hecelere ve harflere bölüp öğreten sistem ile okumayı yazmayı öğrenmişlerdir. 1968 yılı ilköğretim Programı’nda da yazı örnekleri yer almaktadır. İlkokul birinci sınıf yazı öğretimi için hazırlanan temel harfler, rakam ve işaretlerin yazılış yönlerini gösteren örneklerin (bkz. görüntü 6 ve 7), eğitimciler için doğru ve hatasız oldukları söylenemez. Açıklamaların da yetersiz olduğu gözlemlenen yazı örneğinin, hem kapsamlı bir anlatım içermesinin yanı sıra harf yapılarının daha doğru verilmesi gerektiği düşünülmektedir.

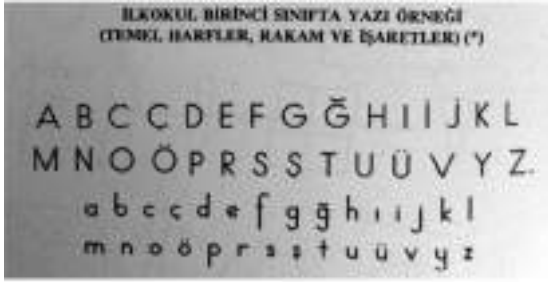


Görüntü 4: 1962 ilkököl program taslağından alınan ilkököl birinci sınıf yazı öğretimi için hazırlanan dik el yazısını gösteren örnek (Güneri, 1966, s. 53).

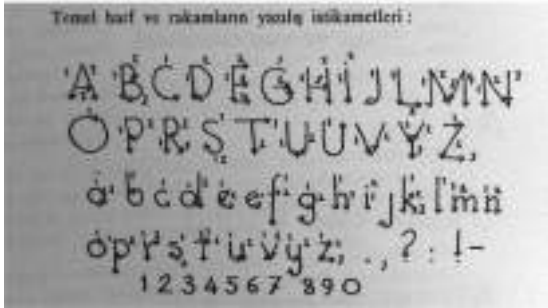


Görüntü 5: 1962 ilkököl program taslağından alınan ilkököl birinci sınıf yazı öğretimi için hazırlanan eğik el yazısını gösteren örnek (Güneri, 1966, s. 53).

1968 ve 1982 İlkokul Programı’nda da, “ilk okuma ve yazmaya, öğrencilerin anlayabileceği kısa cümlelerle başlanmalıdır. Zamanla bu cümleler kelimelere, kelimeler hecelere bölünmelidir. Daha sonra heceler içindeki harflerin sesleri sezdirilmeye çalışılmalıdır. Bu çözümlenmeler sonunda elde edilen kelime, hece ve verilen harflerle yeni cümle ve kelimeler kurulmalıdır” şeklinde ifade edilmektedir. Büyük ve temel harflerin birlikte öğretilmesi, 1948 ilkököl programından farkını oluşturmaktadır.



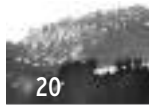
Görüntü 6: 1968 İlkokul programından alınan ilköğretim birinci sınıf yazı öğretimi için hazırlanan temel harfler, rakam ve işaretleri gösteren örnek (Alperen, 1990, s. 99).



Görüntü 7: 1968 İlkokul programından alınan ilköğretim birinci sınıf yazı öğretimi için hazırlanan temel harfler, rakam ve işaretlerin yazılış yönlerini gösteren örnek (Alperen, 1990, s. 100).

1974 yılındaki programda dik büyük ve küçük temel harfler, eşik büyük ve küçük temel harfler ve eğik el yazısı büyük ve küçük harf örnekleri bulunmaktadır (bkz. görüntü 8). İlköğretimde örnek gösterilen dik temel harflerin yazımında ve verilen örneklerde dik ve yuvarlar ögeli bir karakter olan Alfabet98 yazı karakteri kullanılmaktadır. Söz konusu yazı karakterinin kullanım sebebi ise Türk alfabesinin çocuklara öğretilmesinde ayrıntılardan uzak, anlaşılır yapıda olması nedeniyle tercih edildiği düşünülmektedir. Yazı karakterinin okunaklığı anlaşılır nitelikte, harf özellikleri ise yazı öğrenimine uygundur.

Okullarda öğretilmesi önerilen ve programlara yerleştirilen örnek yazı karakterlerinin "doğru işlenmiş örnek yazı" niteliği taşıması gerektiği gerçeğinden hareketle, 1988 yılı Milli Eğitim Bakanlığı Ortaokul Programı'nda yer alan eğik el yazısı karakteri örneğinin (bkz. görüntü 9), gerek ideal harf formlarını yansıtmaması, gerek boşluk ve oranlamalarda hataların bulunması nedeniyle örnek yazı şablonu niteliği taşımadığı söylenebilir. 2563 sayılı Tebliğler Dergisi'nde yer alan kararla Türkçe Dersi Öğretim Programı değişmiş ve buna göre 1982 yılından itibaren uygulanmakta olan çözümleme yöntemi yerine Ses Temelli Cümle Yöntemi'ne geçilmiştir. Türkiye'de tümdengelim yöntemi olan cümle çözümleme yöntemi 26.10.1981 gün ve 2098 sayılı Tebliğler Dergisi'nde yayımlandığı şekliyle çözümleme yöntemi olarak uygulamaya konulmuş, Talim Terbiye Kurulu'nun 12.07.2004 tarih ve 115 sayılı kararı ile yerini Türkçe Dersi Programı'nda yer alan, Ses Temelli Cümle Yöntemi'nin uygulanmaya başlanması ile 2005-2006 öğretim yılından itibaren uygulanmasına son verilmiştir.



DİK BÜYÜK TEMEL HARFLER.
ABCÇDEFGĞHIIJKL
MNOÖPRSŞTUÜVYZ.

Dik küçük temel harfler:
abcdefğhijklmnöprstüvyz.

EĞİK BÜYÜK TEMEL HARFLER
ABCÇDEFGĞHIIJKL
MNOÖPRSŞTUÜVYZ.

Eğik küçük temel harfler.
abcdefğhijklmnöprstüvyz.

Eğik El Yazısı Küçük Harfler.
abcçdefğhijklmnoö
prstüvyz.

TEMEL EĞİTİMDE ÖĞRETİLEN
ELYAZISI KARAKTERLERİ
(DİK)
ABBCDEFGHIIJKLMN
OPRSTUUVYZabcçdefg
hijklmnöpprrsstüvyz
12344567890:?

Görüntü 8: Programda yer alan örnek yazı karakterleri, 1974 (Bayındır, 1974, s. 6, 8, 12, 14, 24, 28).

Görüntü 9: Ortaokul Programı'nda yer alan eğik el yazısı karakteri, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1988 (Durgut, 1989, s. 26).

1997 İlköğretim Okulu Türkçe Eğitimi Yazı Programı da (Tebliğler Dergisi, 1997: s. 658-737) Türkçe dersinde kullanılacak araç-gereçler bölümünde milimetrik ölçülere dayalı defterlerden söz edildiği görülmektedir. Yazı örneklerinin yer aldığı bölümde ise, diğer programlardan farklı olarak yazı defterlerindeki çizgi ölçülerine ait örnekler verilmiştir. Bitişik yazı örneklerinden bazı harfler ise, önceki programlarda bulunmayan ve ilk defa verilen harf örnekleridir (Uysal, 2008, s. 310). En büyük yenilik ise, 2004 yılındaki İlköğretim programında gerçekleştirilmiştir.

2004 İlköğretim Türkçe Öğretim Programı ve Kılavuzu'nda ise yazı öğretiminde; birinci sınıftan itibaren bitişik eğik yazıyla başlanması kararlaştırılmış, bütün yazı çalışmalarının bitişik eğik yazı harfleriyle yapılması "İlköğretim 6-8' inci sınıflar Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda; bitişik eğik yazı öğretiminin, ilk okuma yazma öğretimiyle birlikte başlayıp ilk sınıflarda kazandırılacağından, öğrencilerin bütün derslerde bitişik eğik yazıyı işlek ve güzel kullanmalarına özen gösterileceği" açıklamasıyla ve birçok maddeye dayandırılarak ifade edilmektedir (MEB, 2005: s. 227).

Yazma eyleminin önemli bir iletişim özelliğinin olmasının yanı sıra; duygu, düşünce ve ifade aracı olması güzel yazının değeri arttırmaktadır. Bu sebeple, "güzel yazı yazabilme arzusu birçok insan için temel bir gereksinim haline dönüşebilmektedir" diyen "İlköğretim (I.Kademe-Birinci Sınıf) Yazı Öğretiminde Temel İlkeler" başlıklı makalesinde Artut,

"yazma eylemi sürecinde edinilen davranışlar ve tarz, ancak ilköğretim birinci sınıftan itibaren gerçekleşebilir. Bu anlamda okul, en etkili ve en verimli ortamlardan biridir. Bu konuya ilişkin farklı öğretim yöntem ve tekniklerin kullanılması bir araç olarak görülebilir. Tercih edilen yöntem ve tekniklere ilişkin başarı, öğretmenin bilgi ve becerisi ile yakından ilgilidir. Öğretmen tarafından iyi planlanmış programlar özveri ve sabırla çocuğa kazandırılan güzel yazı yazma zevki ve alışkanlıkların kalıcı olmasını sağlar. Aksi takdirde başlangıçta yapılan bir hata kalıcı olabileceği gibi, başka bir öğretmen tarafından fark edilinceye kadar sürebilir" (<http://sosyalbilimler.cukurova.edu.tr/dergi.asp?dosya=197>).

sözleriyle yazı öğretiminde ve güzel yazı yazmada eğitimcinin rolünü ifade etmektedir.

Geçmişte ve Günümüzden Yazı Defteri Örnekleri

Yazı defterleri, öncelikle öğrenme sürecinde güzel yazı yazmak için gereksinim duyulan yazma gereçlerinden birisidir. Gerek eğitimciler için gerek öğrenciler için Türk alfabesini tanıtıcı kitapların hazırlandığı bilinmektedir. Bunlardan ilki Çağdaş Türk Grafik Sanatının öncüsü olarak kabul edilen İhap Hulusi Görey'in Atatürk'ün siparişi üzerine kapak tasarımını yaptığı ilk Türk alfabesini tanıtan "Alfabe" kitabıdır (bkz. Görüntü 10). Milli Eğitim Bakanlığı'nın hazırladığı tanıtıcı kitapların yanı sıra yayınevlerinin basımını gerçekleştirdiği yazı defterlerine de rastlanmaktadır. Yazma alanının geniş yüzeyinde kılavuz çizgisi bulunmayan defterlerin (bkz. görüntü 11) yanı sıra belirli ölçülere göre kılavuz çizgileri olan defterler de kullanılmaktadır. Kılavuz çizgisi bulunmayan defterlerde güzel yazı yazabilmek için de yine kılavuz karton kullanılması gerekmektedir. Yazı yazmada belli bir el alışkanlığı edinmek için bu yöntemin kullanılması önerilmektedir. Defterlerin dik temel yazı ve kaligrafik yazı öğretiminde kullanılmak üzere farklı çeşitleri bulunmaktadır. Harflerin yapısal özelliklerinin dikkate alınarak öğretilmesi ise defterlerin amacına uygun olarak kullanılmasını etkilemektedir.





Görüntü 10: İhâp Hulusî Görey'in tasarladığı "Alfabe" adlı kitabın kapak görüntüsü, 1932 (<http://www.ihaphulusi.gen.tr/sanalsergi.html>).

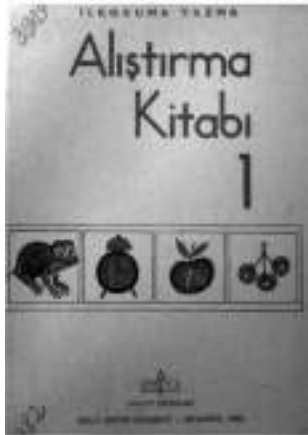
Yazı karakterlerinin birbirleriyle farkı, yazıyı oluşturan her bir harfin alt ve üst uzamlarının, uzunluk ve genişliklerinin karakter özelliklerine göre değişiklik göstermesiyle ilgilidir. Yazı karakterlerinin yazımını öğrenmek için öncelikle her harfin doğru yazılışını bilmek gerekmektedir. Bu sebeple öğretmen adayları için her karaktere göre kılavuz çizgilerinin oranlanıp yerleştirildiği yazı defterleri önerilebilir. Böylelikle güzel ve doğru yazı yazmada kullanılan kalem/uçtan yazma alanının özelliklerine kadar birçok etmenin bulunduğu söylenebilir.

Yazı yazma eyleminin harf yapılarının doğru öğretilmemesinin getirdiği aksaklıklardan dolayı çoğunlukla güzel yazı eylemine dönüşemediği söylenebilir. Yazınsal niteliğin temelini oluşturan ilköğretimde yazma öğrenimi önemli bir süreçtir. Yazmayı yeni öğrenen çocukların harf dönüşlerini ve yönlerini yanlış öğrenmeleri söz konusu yazma eyleminin niteliğini azaltmaktadır. Bu nedenle doğru yazı yazmaya yardımcı araç olarak önerilen yazı defterinin, eğitimcinin yanı sıra öğretici kılavuz defter olarak da kullanılması hedeflenmektedir. Yazı öğretimde kullanılması önerilen defterlerin ise açıklayıcı bilgileri içeren özellikte olması gerektiği düşünülmektedir. Günümüzde kullanılan defter çeşitleri incelendiğinde, tablo 1 ve 2'de de görüldüğü gibi, sayfalarında tek ölçüde (bkz. tablo 2) çizgilerin bulunduğu defterlere sıklıkla rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra etkinlik defteri/alıştırma kitapları olarak da tanımlanan yazı defterleri kullanılmaktadır. Milli Eğitim Bakanlığı'nın 1982 yılında hazırladığı İlkokuma Yazma Alıştırma Kitabı'nda okumayı ve yazmayı yeni öğrenen çocuklar için kılavuz çizgili sayfalar ve yazı örnekleri görülmektedir. İlk satırda yazılan cümlelerin bir alt satırında ise cümle noktalı formda yer almaktadır. Sonraki satırları ise öğrencilerin örneklere bakarak doldurması istenmektedir (bkz. görüntü 12).



Görüntü 11: Trabzon İlköğretmen Okulu resim yazı defteri örneği, 1970 (Nuray Yakut'un kişisel arşivinden).

İlköğretimde yazı defterlerinin kullanılması üzerine araştırmacılar farklı görüş belirtmektedirler. Bazı araştırmacılar yazı defteri kullanılmasının güzel yazı eğitiminde önemli olduğunu düşünmekte iken, bazıları ise yazı defteri kullanımının sadece yazı defterinde güzel yazı yazılması gerektiği yönünde yanlış anlaşılmalara neden olacağını düşünmektedir. Fethi Turan, "güzel yazı defteri, ödev defteri, özet defteri vs. adı altında herhangi bir defter kullanılmamalıdır. Çünkü güzel yazı defteri ile öğrenci, güzel yazı yazmak, yalnızca bu ders saati ve bu defter için gereklidir gibi, yanlış bir algılamaya kapılabilmektedir" (Turan, 2002, 155) sözleriyle defter kullanılmasının yanlış olduğunu ifade etmektedir.



Görüntü 12: İlkokuma Yazma Alıştırma Kitabı 1, Ankara: Milli Eğitim Yayınları, 1982.



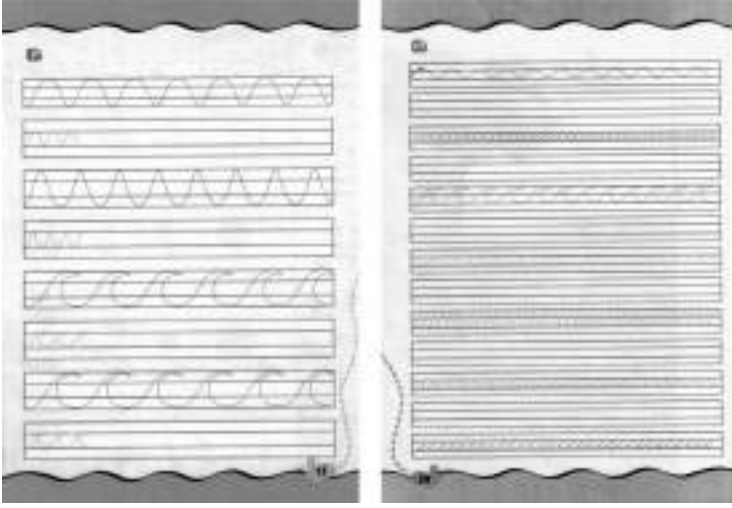
Harfleri, yazı yazmayı öğrenmeye başlayan çocukların, el becerilerini geliştirmeleri ve alıştırmaya çalışmaları yapmaları için hazırlanan defter kullanımının önemli olduğu düşünülmektedir. Özellikle çocukta öğrenmenin, beceri kazanımının yoğun olduğu, alışkanlıkların yerleştiği birinci sınıftaki ilkokuma-yazma çalışmaları, doğru ve güzel yazının olumlu ya da olumsuz temellerinin atıldığı laboratuvar olarak bilinmektedir (Turan, 2002, s. 160). Bu aşamada defter kullanma alışkanlığı edinen öğrencilerin yazma becerilerinin geliştirilmesine yarar sağlandığı/katkıda bulunulduğu düşünülmektedir. Görüntü 13'de yer alan defterde kılavuz çizgileri görülmektedir. Eğik el yazısı örneğinin verildiği yazı defterinin kılavuz çizgilerinin uygun bir eğime göre hazırlanan çizgileri içermediği gözlenmektedir.

Bunu yanı sıra etkinlik defterinde çizgi alıştırmaya sayfaları bulunmaktadır. Bu sayfalardaki çalışma alanlarının birbirleriyle tutarsız büyüklükte oldukları da gözden kaçmamaktadır (bkz. görüntü 14). Kendinden kılavuz çizgili defterlerin çizgi kalınlıkları da önemlidir. Çizgileri, yazının önüne geçecek kalınlıkta yapılmaması da dikkat edilmesi gereken bir diğer noktadır (bkz. görüntü 14, 15).

Piyasada çizgilerin satır arası boşluğun algılanmasını zorlaştıracak derecede kalın kullanıldığı defterlere rastlanmaktadır (bkz. görüntü 14, 15). Söz konusu defterler, öğrencinin yazı yazarken hangi satırdan başlayıp harfi hangi çizgi üzerine oturtacağını anlamasını zorlaştırmaktadır. Harf yazımına nereden başlayacağına tam emin olamayan



Görüntü 13: İlköğretimde öğrencilere dağıtılan örneklı yazı defteri görüntüsü, 2005.



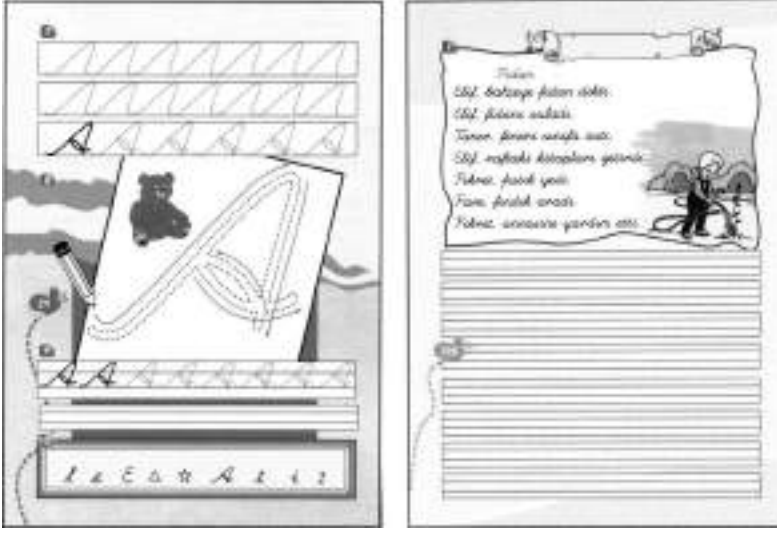
Görüntü 14: İlköğretim Türkçe 1, Etkinlik Defteri, Ankara: Zambak yayınları, 2005.

öğrencilerin defterlerine bakıldığında, aralıkları düzenli olmayan, satır aralıkları karışmış yazı örüntüleri karşımıza çıkmaktadır. Bu durumu önlemek amacıyla, önerilen etkinlik defterinde satır başlarında örnek harf yerleştirilmekte ve kılavuz çizgileri de kafa karışıklığına neden olmayacak baskınlıkta tasarlanmaktadır.

Bir başka defter örneğine bakıldığında, öncelikle bitişik el yazısının harflerinin her bölümde tek tek ele alındığı görülmektedir. Yazılış yönlerini gösteren görüntüdeki harfin çift çizgili kullanılması ise çocuk için anlamayı zorlaştırdığı düşünülmektedir (bkz. görüntü 15). Sorun, doğru olduğu düşünülen bir yöntemin yanlış uygulanmasıdır. Uygulama bölümünde tasarımı gerçekleştirilen etkinlik defteri önerisinde bu eksikliği/hatayı gidermek için harfin yazılış yönü tek çizgiyle anlatılmaktadır.

Etkinlik kitapları, okul ders kitaplarının yanında öğrencilerin edinmesi gereken alıştırmaya defterleri olarak bilinmektedir. Öğretmen Kılavuz Kitabında da söz konusu defterlerin nasıl kullanılması, hangi haftada hangi konu ile birlikte çalışılması gerektiği açıklanmaktadır. Görüntü 15'de de görüldüğü gibi alıştırmaya çizgilerinin ardından harf çizimini kolaylaştırıcı noktalı harfler yer almaktadır. Kılavuz çizgilerinin kalınlığı ise, satırların alt alta geldiğinde kalabalık bir görüntü oluşturmasıyla, öğrencinin hangi aralıkta harf yüksekliğini, harf alt ve üst uzamlarını nereye kadar yazacağını bulmasının zorlaştırıldığı söylenebilir. Etkinlik defterinin çok renkliliğinin ise, çocuklara yazı yazma çalışmalarını cazip hale getirmek için tasarlandığı, ancak sabır ve yoğunluk/odaklanma/derinlik isteyen yazma eğitiminde çocuğun dikkatini dağıtabilecek nitelikte olmasının olumsuz bir etkide bulunacağı ileri sürülebilir.





Görüntü 15: İlköğretim Türkçe 1, Etkinlik Defteri, Ankara: Zambak Yayınları, 2005.

Görüntü 16'da yer verilen "Örnek Yazı Kitabı" incelendiğinde, sesleri ifade eden harflerin bölümlere ayrılarak her biri ayrı sayfaya gelecek şekilde anlatıldığı görülmektedir (bkz. görüntü 16). Kılavuz çizgilerinin sol tarafına harfin yazılışını anlatan görüntünün konulmuş olması, çalışma kitabının olumlu tarafıdır.

"Seslerin Yolculuğu" adlı etkinlik defterinde ise, seslerin sembolü olan harflerin nesnelere ilişkilendirilerek anlatıldığı görülmektedir (bkz. görüntü 17). Öğrencinin, nesne adının ilk harfini bulması ve sesi yazması istendiği sayfada, yazı alanları çerçeveyle sınırlandırılmıştır. Görüntüdeki defter sahibi çocuğun yazısı ise defterin kılavuz çizgilerinin yetersizliğini göstermektedir. Öğrencinin harf yüksekliğini/ gövdesini kılavuz çizgisinde doğru aralığa yerleştirmesinin önemli olduğunu düşünen araştırmacılar, eğitim süreci boyunca harfi hangi çizgi üzerinde hangi aralığa yazacağını yanlış öğrenen bir çocukta, ileriki dönemlerde söz konusu hatayı düzeltmenin zor olduğuna dikkat çekmektedir. Görüntü 17'nin sağında yer alan sayfada örnek yazılar verilmekte ve yazının alt satırına öğrencinin aynı yazıyı yazması beklenmektedir. Evde alıştırma kitabı olarak kullanılan bu defterler hakkında anne babaların da birtakım eleştirileri olmaktadır. Görüntü 17'deki defter sahibi öğrencinin annesi, etkinlik defterinde yer alan yazma alanının çerçeve ile sınırlandırılmasının yanlış olduğunu düşünmektedir. Görüntüden de anlaşıldığı gibi, öğrenci yazıyı verilen kılavuz çizgisine sığdıramamıştır. Çerçeveyi geçmeme sıkıntısı yaşayan öğrencinin yazısında bozulma olduğu dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra sağa eğik el yazısı yazmak, yine sağa eğik çizgilerin bulunduğu kılavuz çizgileriyle el alıştırmayı yapmakla kolaylaşmaktadır. Bu nedenle görüntüdeki defterde yer alan kılavuz çizgilerin eğimli çizgilerle desteklenmesi gerektiği düşünülmektedir.

Görüntü 18'deki Kılavuz Çizgili Güzel Yazı Defteri'nde ise el yazısının eğimine göre hazırlanmış kılavuz çizgilerinin yer alması, diğer defterlerin aksine iyi örnek olarak adlandırılmasını sağlamaktadır. (bkz. görüntü 18). Defterde herhangi bir açıklayıcı bilgiye rastlanmamakta, yazı dersinde kullanılmak üzere hazırlandığı düşünülmektedir.



Görüntü 16: Örnek Yazı Kitabı, İlköğretim 1, İstanbul: Başaran Eğitim Yayınları, 2007.



Görüntü 17: Seslerin Yolculuğu 2, Ankara: Koza Yayın Dağıtım, 2009 (Elif Songür Dağ'ın kişisel arşivinden).



Uygulama - Kılavuz Çizgili Yazı Defteri Önerisi

Bu makalenin uygulama bölümünde yazma eğitiminde kullanılması gerektiği düşünülen örnek yazı defteri önerilmektedir. (bkz. görüntü 19). Yazı karakterlerinin özelliklerine göre hazırlanan defter, bölümlenerek doğru harf yapısının oluşturulmasına olanak sağlamasıyla kişiye nitelikli yazı yazma alışkanlığı kazandıracağı ve yardımcı olacağı düşünülmektedir. Eğitimci için de kılavuz çizgiler, açıklayıcı bilgiler ve yönlendirmeler olan önerilen defterde, eğitimcileri ve öğrencileri eğitici ve bilgilendirici açıklamalar bulunmaktadır.



Görüntü 18: Kılavuz Çizgili Yazı Defteri, Ankara: Kök Yayıncılık, 2009.

İlköğretimde harf yönelişlerinin, kalem tutma alışkanlığının ve yazınsal niteliğin doğru öğrenilmesi, güzel yazı yazma becerisini olumlu yönde etkilediği düşüncesinden hareketle, harf yapılarının doğru yerleştirildiği ve uygun kılavuz çizgilerinin bulunduğu defterlerin önemli bir eğitim aracı olduğu söylenebilir. Hazırlanan deftere, açıklayıcı bilgileri içermesi nedeniyle etkinlik/alıştırma kitabı denebilir. Kılavuz Çizgili Yazı Defteri tanımlamasının uygun bulunduğu defterin ilk sayfalarında Türk alfabesi bulunmaktadır. Sonraki sayfalarda kılavuz çizgilerin isimleri, harfin hangi aralığa yerleştirilmesi ve harfin üst ve alt uzamlarının hangi aralıkta bulunması gerektiği açıklanmaya çalışılmakta ve örnek üzerinden gösterilmektedir (bkz. görüntü 20). Bitişik eğik el yazısıyla devam eden defterde harflerin yazılış hareketleri ve yönleri oklarla gösterilmeye çalışılmakta ve söz konusu harfin nasıl öğretilmesi gerektiği hakkında bilgiye ise aynı sayfada yer verilmektedir (bkz. görüntü 21, 22). Bitişik eğik el yazısıyla okuma yazma öğrenmeye başlayan öğrenciler için hazırlanmış bu defterde, farklı yazı karakterlerinin anatomik harf yapılarına uygun olarak oranlanmış çizgilerin olduğu sayfalar da bulunmaktadır (bkz. görüntü 23). Her yazı karakterinin kendi içerisinde

bir oranlaması vardır. Bu bilgidен hareketle, harf yükseklikleri ve aralıklarının doğru kaynaklara göre ölçümlenmesiyle kılavuz çizgiler oluşturulmaktadır.

Defterin devamında ise kılavuz çizgisi olmayan sayfalara yer verilmektedir. Çizgilerle alıştıırma yaparak elini eğiten öğrencilerin çizgisiz sayfalarda da güzel yazı yazma becerileri geliştirmeleri amaçlanmaktadır. Deftere ek olarak hazırlanan kılavuz kartonu da -ihtiyaç duyulduğunda boş sayfanın altına yerleştirilen- hataların ve kaymaların engellenmesi amacıyla hazırlanmıştır.

Sonuç

Ülkemizde bugün, Latin Alfabesinden uyarlanmış 3 Kasım 1928 tarih ve 1353 sayılı Kânunla kabul edilen yeni Türk Alfabesi kullanılmaktadır (Uysal, 2008, s. 306). Latin Alfabesi ile iletişimi gerçekleştirdiğimiz günümüzde, estetik değerler taşıyan, Latin Alfabesinden uyarlanmış harf örneklerini/yazı karakteri geliştirememiş olmamız yazı eğitimine ve öğretimine verdiğimiz değeri gün yüzüne çıkarmaktadır. İlköğretim Programlarına koyulan alfabe örneklerindeki tutarsızlıklar söz konusu durumu destekler niteliktedir. Verilen harf örneklerinin farklılık gösterdiği de söylenebilir. İlgili Milli Eğitim kurumlarınca ilköğretim okullarında öğretilmesi uygun görülen el yazısı karakterlerinin yalın ve doğru anlatımlı, yenileştirilmiş uygulamalarla örnek gösterilmesi gerektiği düşüncesi amaç edinilen bu makalede, ilköğretim program ve öğretmen kılavuz kitaplarında verilen şablon yazı karakterlerinin yeni yaklaşımlara göre ele alınması, yazı öğretiminde el yazısının nitelik kazanması için önemli olduğu sonucuna varılmaktadır.



Görüntü 19: Kılavuz Çizgili Yazı Defteri Kapak Uygulaması, 2011.



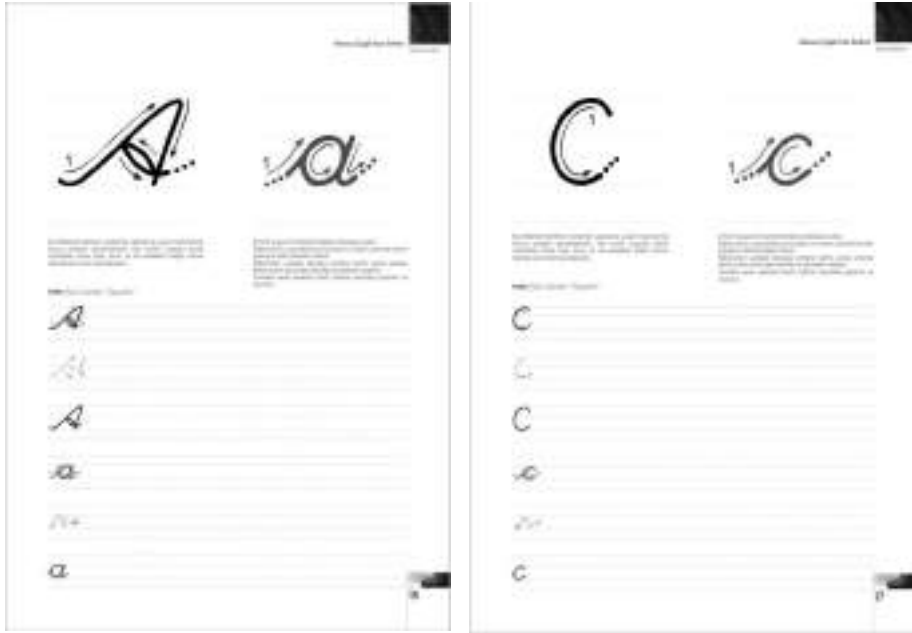


Görüntü 20: Kılavuz Çizgili güzel Yazı Defteri, organizasyon şeması sayfa görüntüsü, 2011.

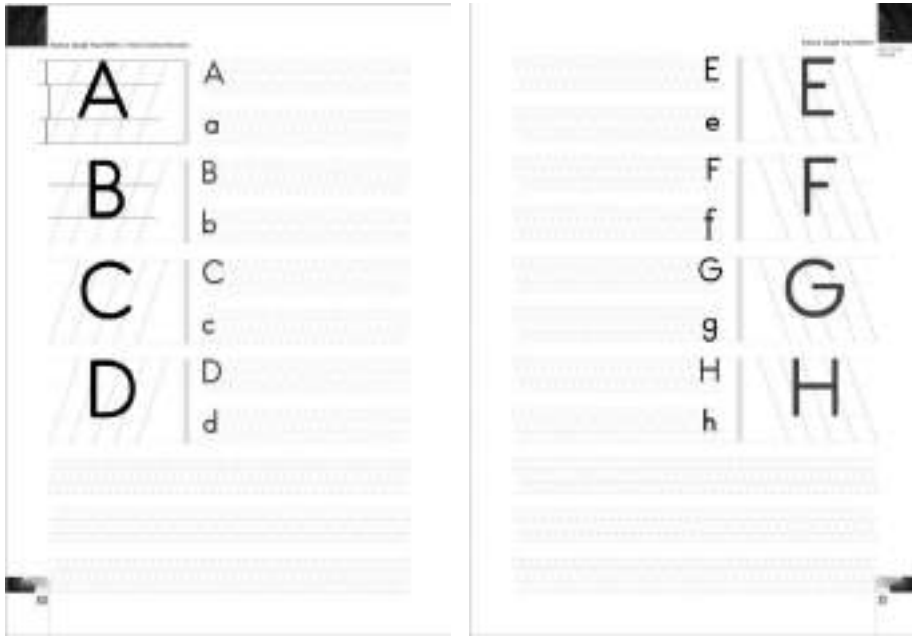
Görüntü 21: Kılavuz Çizgili Yazı Defteri iç sayfalarından bir görüntü, 2011.



Görüntü 22: Kılavuz Çizgili Yazı Defteri iç sayfalarından A ve B harflerinin yazılış hareketlerinin ve yönlerinin açıklandığı sayfaların görüntüsü, 2011.



Görüntü 23: Kılavuz Çizgili Yazı Defteri iç sayfalarından “Hand Center” yazı karakterinden A ve C harflerinin yazılış hareketlerinin ve yönlerinin açıklandığı sayfaların görüntüsü, 2011.



Görüntü 24: Kılavuz Çizgili Yazı Defteri iç sayfalarından “Alfabet98” yazı karakterinden A ve B harflerinin yazılış hareketlerinin ve yönlerinin açıklandığı sayfaların görüntüsü, 2011.





Görüntü 25: Kılavuz Çizgili Yazı Defteri iç sayfalarından "Hand Center" yazı karakterinden bir takım harflerin yazılış hareketlerinin ve yönlerinin açıklandığı sayfaların görüntüsü, 2011.



Görüntü 26: Kılavuz Çizgili Yazı Defteri iç sayfalarından "Hand Center" yazı karakteri için hazırlanmış kılavuz çizgili sayfalardan bir görüntü, 2011.

Sonuç olarak, güzel yazı yazma gereçlerinin bir araya getirilmesinin yazma eğitiminde önem taşıdığı düşüncesinden hareketle, yazma becerisini geliştirici defter/etkinlik kitabı tasarlanması önerilen bu makalede, yazının önemine dikkat çekilmekte, eğitimcinin öğrencinin güzel yazı yazma becerisi üzerindeki etkisinin yeri belirtilmekte, eğitim süreci içerisinde kullanılan ilköğretim programlarında yer alan yazı örneklerinin uygunluğu incelenmekte ve en uygun yazı defterinin nasıl tasarlanması gerektiği örnek gösterilerek önerilmektedir. Bu makalede, yazı defterinin ister okulda ister evde önemli bir araç olduğu düşünülmekte ve nasıl geliştirilebilir sorusuna yanıt aranmaktadır. Uygulamanın, eğitimcinin yazı öğretimi sürecinde bilgi edinip iletebileceği bir kaynak niteliği de taşıyor olması, güzel yazı yazmak için hali hazırda kullanılan çizgili yazı defterlerinden farklılaştırmaktadır.

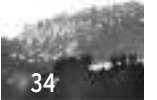
Yararlanılan ve Önerilen Kaynaklar

Alperen, N. (1990). Türkçe (Güzel Konuşma, Okuma ve Yazma) Öğretim Rehberi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Altınköprü, T. (2007). Yazı ve Karakter. İstanbul: Hayat Yayıncılık.

Altınköprü, T. (2007). İnsanı Tanımada Yazı Ve Karakter. İstanbul: Hayat Yayıncılık.

- Arslan, D., Ilgın, H. (2010). Teachers' And Students' Opinions About Cursive Handwriting. İnönü University Journal of The Faculty Of Education. August 2010/ Volume. 11, Issue. 2, Pp. 69-92.
- Artut, K. İlköğretim (I. Kademe-Birinci Sınıf) Yazı Öğretiminde Temel İlkeler.
- Artut, K., Demir, H. (2006). Güzel Yazı Teknikleri ve Öğretimi. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Akyol, H. Yazı Öğretimi. [Elektronik Sürüm] [Http://Yayim.Meb.Gov.Tr/Dergiler/146/Akyol.htm](http://Yayim.Meb.Gov.Tr/Dergiler/146/Akyol.htm).
- Aytan, T., Güney, N., Gün, M. (2010). İlköğretim Birinci Kademedeki Bitişik Eğik Yazı Öğretiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri. [Elektronik Sürüm]
- Bayındır, E. (1974). Uygulamalı Yazı. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Binbaşoğlu, C. (2004). İlkokuma ve Yazma Öğretimi. Ankara: Nobel Basımevi.
- Çağlaroğlu, T., Dağlıoğlu, E. Ş. (2005). İlköğretim Türkçe 1 Öğretmen Kılavuz Kitabı. İstanbul: Zambak Yayınları.
- Çelenk, S. (2003). İlkokuma - Yazma Programı ve Öğretimi. S. 10. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Değirmenci, M. (2008). İlk Okuma Yazma Öğretiminde Ses Temelli Cümle Yönteminin Uygulanmasına İlişkin Sınıf Öğretmenlerinin Görüşleri. Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Durgut, E. (1989). Temel Eğitimde Öğretilen El Yazısı Karakterlerinin Önemi ve Bir El Yazısı Karakteri Üzerine Deneme. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ferah, A. (2005). Her Yönüyle Türkçe İlkokuma - Yazma. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gray, W. S. (1964). Okuma Yazma Öğretimi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Güneri, M. (1966). Yazı Kılavuzu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Güneş, F. Niçin Bitişik Eğik Yazı? [Elektronik Sürüm] [Http://Yayim.Meb.Gov.Tr/Dergiler/Sayi71/Index-Gunes.htm](http://Yayim.Meb.Gov.Tr/Dergiler/Sayi71/Index-Gunes.htm)
- Kılıçkan, H. (2004). Okullarda Yazı Doğru ve Güzel Yazı Yazmak. İnkılâp Kitabevi.
- Özbay, M. (2011). Yazma Eğitimi. Ankara: Pegem Akademi Yayınevi.
- Sarıkavak, N. K. (2004). Çağdaş Tipografinin Temelleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Şahin, N. (2008). Ses Temelli Cümle Yöntemine Yönelik Öğretmen Görüşleri ve Uygulamalarına İlişkin Bir İnceleme. Doktora Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şenkül, Y. İlköğretim 1.Sınıf Yazı Ders Kitabı. İnkılâp Kitabevi.
- Turan, F. (2002). İlköğretim Okullarında Doğru ve Güzel Yazı Yazma Çalışmaları. Milli Eğitim Dergisi. Sayı 155-156. ([Http://Yayim.Meb.Gov.Tr/Dergiler/155-156/Turan.htm](http://Yayim.Meb.Gov.Tr/Dergiler/155-156/Turan.htm)).



- Uçgun, D. (2011). Yazma Eğitimi. Ankara: PegemA Akademi Yayınevi.
- Uysal, S. (2008). İlköğretim Yazı Dersi Programının Tarihsel Değişim Süreci İçerisinde Bitişik Yazı Eğitimi. Kastamonu Eğitim Dergisi. 16/1, S. 303 - 314.
- Ünver, M. (2003). Kaligrafi: Güzel Yazı Sanatı. Asil Yayınevi.
- Yalçın, O. (1949). Yazı Eğitimi ve Öğretimi, Alfabeleri Tekniği Plan Örnekleri Ve Araçları Dekoratif Yazı. Akın Matbaası.
- Milli Eğitim Bakanlığı., İlkokul Programı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1948.
- Milli Eğitim Bakanlığı., İlkokul Programı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1968.
- Milli Eğitim Bakanlığı, İlköğretim Okulu Türkçe Eğitimi Yazı Dersi Öğretim Programı, Tebliğler Dergisi, Cilt: 60, Sayı: 2482, Ankara, 1997.
- Milli Eğitim Bakanlığı, 2007, Türk Eğitim Sistemi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- Eğik El Yazısı Öğretimi. [Elektronik Sürüm] http://www.ilkokuma.com/El_Yazisi_Ogretimi.Htm

Romantizm ve Müzik



Romanticism and Music

Doç. **Demet Akkılıç**
Hacettepe Üniversitesi
Ankara Devlet Konservatuvarı
dakkilic@hacettepe.edu.tr

Özet: 18.yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl ortalarına kadar süren Romantizm, Klasik akımın katı ve kuralcı özüne bir tepki olarak doğmuş ve sanatın hemen her alanında etkisini göstermiştir. Romantik sanat duyguya seslenir, ihtirası körükler, kişiliği öne sürer, ahenk yerine heyecanı, ideal güzellik yerine ifadeyi, karakterin abartılarak belirtilmesini tercih eder. Romantizm etkisini sadece sanat da göstermemiş, endüstriyel üretim, basılan kitap ve gazete sayıları, artan kalabalık kent sayısı vb. bu yarım yüzyılı aynı zamanda dünya tarihinin devrim çağı haline getirmiştir.

Anahtar sözcükler: Romantik, Müzik, Sanat, Klasik, Devrim.

Abstract: *Romanticism was born at the end of the 18th century and lasted until the middle 19th century. Romantic movement was a reaction to the Classical Period's strictly normative features and it influenced almost every aspect of the arts. Romantic art calls out to emotions, instigates passion, puts the identity forward, emphasizes on exaggeration of character, prefers excitement to harmony, expression to the ideal beauty. Romanticism did not only influence arts; with the increase of the industrial manufacture, number of publications, journalism and rise of the large and crowded cities, this era has become a revolutionary time of the history of the world.*

Key words: *Romanticism, Music, Art, Classic, Revolution.*

Romantizm ve Müzik

Romantizm 18. yüzyılın sonlarından başlayarak 19. yüzyıl ortalarına kadar süren, ancak etkilerini daha sonra da devam ettiren bir akımdır. Bu akım Fransız Devrimi'nin de etkisi ile Klasik Döneme ve onun kendine özgü aristokrat kurallarına karşı, ortaya çıkmış bir orta sınıf hareketidir. Her şeyin "en" olduğu bu dönem tarihin o güne kadar bilinen en devrimci yüzyılı olmuştur. Endüstriyel üretim, basılan kitap ve gazete sayıları, artan kalabalık kent sayısı vb. bu yüzyılı aynı zamanda dünya tarihinin devrim çağı haline getirmiştir. İnsanlık tarihinin önemli bir zaman dilimini kapsayan ve özellikle müzik ve edebiyat sanat dallarını büyük ölçüde etkileyen Romantizm üç evreden oluşmaktadır:

- Erken Romantizm (1800-1830)
- Yüksek Romantizm (1830-1850)
- Geç Romantizm (1850-1890)

Erken Romantizm, Klasik dönem içinde ilk etkilerinin hissedildiği dönemdir. Klasik dönemin sonları ile kesişen bu dönemin öncüsü Ludwig van Beethoven olarak kabul edilir. Weber'in 1821 tarihinde yazmış olduğu Freischütz adlı eseri ilk büyük romantik eser olarak kabul edilir. Bu dönemin diğer ünlü bestecileri de Franz Schubert ve Gioacchino Rossini'dir.

Yüksek Romantizm dönemi, bu akımın tüm Avrupa'da egemen olduğu dönemdir. Hector Berlioz'un Symphonie Fantastique eseri bu dönemin ilk önemli eserlerinden biri olmuştur. Ardından Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy, Niccolò Paganini, Robert Schumann, Frederic Chopin ve Johannes Brahms gelmiştir. Giuseppe Verdi ve Richard Wagner'in bestelediği operalarla bu dönem doruğa ulaşmıştır. Edebiyat alanında Fransız yazarlar Victor Hugo ve Alexandre Dumas'ın yazmış oldukları romanlar bu dönemin önemli edebiyat eserleridir.

Geç Romantik dönem, müziğin denetiminin "Almanya-İtalya-Fransa" üçgeninden çıktığı dönemdir. Milliyetçilik akımı ile birlikte Mikhail Glinka, Aleksandr Borodin, Modest Musorgski, Nikolay Rimski-Korsakov, Peter İlyiç Çaykovski gibi Rus; Bedrich Smetana, Antonin Dvorak gibi Çek; Edvard Grieg, Jean Sibelius gibi besteciler bu dönemde önemli eserler bırakmışlardır.

Romantizm, eski Fransızcadaki "romance" (şiiir yazma) sözcüğünden kaynaklanmıştır. 17. ve 18. yüzyılların edebiyatında "masalsı", "fantastik" özellikleri dile getiriyordu ve "uşçu" anlayışın karşıtı olarak kullanılıyordu. "Duygu dolu", "duyarlıkl", "düşsel" vb. gibi. 19. yüzyılın başlarında Almanya'da bir edebiyat akımı olarak Wackenroder, Tieck, Novalis ve Schlegel kardeşlerin yapıtları için (1800-1830) romantik deniyordu. Müzikte bu terimi ilk olarak E.T.A. Hoffman, Beethoven'in 5. Senfonisini değerlendiren bir yazısında kullanmıştır (Say 1995: 337).

Romantizm'i Fransız Devrimi'nin ışığında incelemesek tam olarak anlayamayız. Bununla birlikte Romantizm'in nedeninin Fransız Devrimi olduğunu düşünmekte yanlış olur. Devrim sırasında tartışılan düşünceler, yıllar öncede tartışılmıştır. Devrim, kurumları değiştirmeden önce insanların zihninde yer etti. Ama kurumların değişmesi, düşüncelerin değişmesi ve onlar gibi dizgeleşmesi için gerekli olan ortamı hazırladı. Bastille'in alınışı, simge olarak, Romantizm'in bildiğimiz kimliğini kazanmasına katkıda bulundu. İşte bu nedenle " Romantizm ile Devrim arasında bir eşözlü bir bağ" dan söz edilebilir (Claudon,1988: 29).

Fransız Devrimi bir birikimin sonucudur. Toplumsal gelişimin ve özgürlüklerin önündeki tüm engellere karşı yapılmış bir devrimdir. Klasizm nasıl güçlü krallıkların ve aristokrasinin ürünü ise, Romantizm de Fransız Devrimi ile ortaya çıkan özgürlük hareketinin bir ürünüdür. İşte Fransız Devrimi bu noktada Romantizm'i etkileyerek onun krallığa ve haksızlığa karşı olan başkaldırısının sanata bir yansıması olarak kuralcılara ve gelenekçilere karşı olan sanatçıları özellikle edebiyat, müzik ve resim alanlarında etkilemiş bir bakıma onların ilham kaynağı olmuştur.

Klasik sanat insan yaşamında, insan kalbinde ve doğada genelleşmiş ve sürekli olan değerlerin akıl ve disiplin ile dile getirilmesini öngörür. Buna karşın romantik sanat duyguya seslenir, ihtirası körükler, kişiliği öne sürer, ahenk yerine heyecanı, ideal güzellik yerine ifadeyi, karakterin abartılarak belirtilmesini tercih eder (Kınay, 1993: 157).

Klasiklerin akıl ve sağduyusuna karşılık romantiklerin engellenemez bir duygu, coşku ve hayal gücü vardır. Romantizm, hangi sanat dalında olursa olsun aşırılık yanlısı bir akımdır. Sanatçılar bu dönemde daha önceki dönemlerde olduğu gibi toplumsal ve siyasal yaşamın dışında kalmamış eserlerinde devrime ve özgürlükçü hareketlere destek vermişlerdir.

L.v. Beethoven Eroica senfonisini Fransız Devrimi'nin mirasçısı olarak Napoleon'a adadı, Dickens toplumsal istismarı eleştiren romanlar yazdı; Dostoyevski devrimci faaliyetlerinden dolayı 1849'da ölüm cezasına çarptırıldı. Wagner ve Goya siyasi nedenlerden dolayı sürgüne gönderildiler; Puşkin, Desembristlerle olan ilişkilerinden dolayı cezalandırıldı ve Balzac'ın "İnsanlık Komedi" sanatçının toplumsal konulara olan duyarlılığının bir anıtı niteliğindedir (Hobsbawn,2005: 277).

Devrimin etkileri ve doğurduğu sonuçlar sadece bir ülke ile sınırlı kalmamış Almanya, İngiltere, Rusya vb. ülkelerin siyasal ya da toplumsal özelliklerine göre farklı şekillerde kendini göstermiştir. Gelişen endüstri ile büyüyen kentlerde yaşayanların kültür anlayışı ve beklentileri de değişmiştir. Tarlasında çalışırken söylediği halk şarkılarının yerini, yeni açılmaya başlayan müzik salonlarındaki eğlence çeşitleri almaya başlamıştır. Konserler, zengin kesimlerin saraylarından çıkıp kentin yavaş yavaş oluşmaya başlayan yeni burjuva kesimlerinin gittiği konser salonlarında yerini almıştır. Bu dönemde İngiliz



Ulusal Galerisi ve Louvre gibi yeni sergi salonları ve müzeler açılmış halk burada resim ve heykel sergilerine gitmeye başlamıştır.

Hiçbir yarım yüzyılda bunca ölümsüz romancı bir araya gelmiş değildir: Fransa'da Stendhal ve Balzac, İngiltere'de Jane Austen, Dickens, Thackeray ve Bronteler; Rusya'da Gogol, genç Dostoyevsky ve Tolstoy. Müzikteki durum çok daha göz alıcıdır. Bugün bile standart konser repertuarı büyük oranda bu dönemde eser vermiş bestecilerin eserlerine dayanmaktadır. (Hobsbawn, 2005: 276).

Gerek Fransa'da yaşanan siyasal devrim ve gerekse İngiltere'de gerçekleşen Sanayi Devrimi bu dönemi, bütün Avrupa ülkelerinin ve güzel sanatlar başta olmak üzere edebiyat, bilim ve düşünce alanlarının etkilendiği bir dönem haline getirmiştir. Bu dönemden sonra güzel sanatlarda, düşün alanında ve özellikle siyasal alanda meydana gelen değişiklikler dünyayı eski ekseninden çıkartarak bir daha geri dönmek üzere değiştirmiştir.

Müzikte Romantizm

Müzikte romantizm, biçimsel bütünlük ilkesini temsil eden ve sürekli olarak yeni düşünceler üreten klasisizme bir "karşı akım olarak" ortaya çıkmıştır. "Dramatik doruk" noktaları üzerine temellendirilmiş olan müziğin yoğun yapısı, romantizm de parçalanarak eski müzikteki yığma kompozisyon (cumulative composition) un geri gelmesine yol açmıştır. Sonat formu paramparça olarak yerini giderek artan sayılarda ortaya çıkan, daha az ciddi ve eskisi kadar şematik olmayan kalıplardan oluşan sistemlere bırakmıştır. Bu yapıtlar, Fantezi ve Rapsodi, Arabesk ve Etüd, Empromptü ve emprovizasyon gibi küçük, lirik parçalardır. (Say, 1995: 339).

Romantik döneme kadar müzik sadece soylulara hitap ediyordu fakat romantizm dönemi ile başlayan bu değişim, orkestraları saray salonlarından çıkararak halkın da dinleyebileceği konser salonlarına götürmüş ve müzik geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Müziğe ilginin artması ile müzisyenler ve besteciler halk tarafından daha fazla tanınmaya başlamıştır. Sadece usta müzisyenlerin eserlerini çalmalarını sağlamak için besteciler, eserlerinin teknik seviyelerini daha da zorlaştırmışlardır. Besteciler tempo ve nüans belirten sözcüklerin anlaşılacakları korkusundan daha detaylı bilgi vermeye başlamışlardır. Romantizmin müziğe etkisi bununla sınırlı kalmamış, armoni ve ezgi, kontrpuant ve çalgılama öğelerini de etkilemiştir.

Klasik ezginin temel özelliği dörder ölçülük bütünler oluşturmalarıdır; başka deyişle,iki,dört ya da sekizer ölçülük parçalara bölünebilmesidir.Klasik müzik temellerinde bu yapı, açık ya da gizli, bir yasa durumuna gelmiştir. Romantizm bu yasadan tümünden vazgeçmeden, yasanın köşeliğini yumuşatıp daha akılcı bir çizgiye dönüştürmüştür. L.v.Beethoven bile on ikinci dördlünün Adagio'sunda olduğu gibi, zaman zaman

bu özgürlüğü kullanmış, romantiklerde ise bu örnek giderek çoğalmıştır. Bunların arasında en çarpıcı olanı Berlioz'un "Fantastik Senfoni"sinin gençliğin saflığının canlandırıcı giriş temasıdır. R.Schuman'ın IV. Senfoni'sinin girişini, F.Liszt'in "Benediction de Dieu dans la solitude" ünü, F.Chopin'in "Berceuse" ünü sayabiliriz. F.Mendelssohn'da "İskoçya Senfonisi" başlangıcında, bu dörtlüme yasasına bağlı kalarak sonsuza doğru nasıl bir açılım yapılabileceğini görüyoruz (Claudon, 1988: 257).

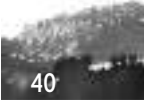
Klasik ezgi, tondan kopma endişesi ile bir merkez etrafında dönerken Romantik ezgi fırsatını bulduğunda merkezden uzaklaşır, yoğun bir dokuya sahiptir. Romantik müzikte, klasik müziğe oranla daha cesurca uzak tonlara yapılan modülasyonlar, kesintisiz ve uzun ezgi hatları, kromatik aralıklar, vurgu ve senkop unsurları ile zenginleştirilmiş ezgi hattına ters ritmik yapı gibi yeni pek çok kavram geliştirmiştir.

Özellikle senfoni gibi büyük eserler de majör tonlar yerine daha gizemli olduğu gerekçesi ile minör tonlar kullanılmıştır, ani tonalite değişimleri dramatik etkiyi sağlamada büyük rol oynamıştır.

İki ya da daha çok temanın birlikte duyurulma sanatı olan konturpuan, ve önemli uygulamalarından biri olan füg, romantik müzikte önemli bir yer almış ve çağın bestecileri tarafından sıkça kullanılmıştır. Örneğin: Beethoven sonat Op.106'nın sonundaki anıtsal fügü, op.137 olarak dördülün sonuna konup ayrı olarak yayınlanan fügü, IX. Senfoni'de koronun iki değişik temayı aynı zamanda ele alışlarını görürüz. Son sonatlar da ve son dördüllerde fugatolarda oldukça boldur Romantik dönemde bu örnekler daha da çoğalıyor. Berlioz Fantastik'in sonunda Walpurgis gecesi teması ile Diesrae'yi işittiği yerde fügün parlak bir örneğini vermiştir. Liszt Tasso'da, Faust Senfonisinde, Le Preludes'de ve Hunların Savaşında aynı şeyi yaptı. Wagner Tannhauser uverturünde bunu anımsar, Meistersinger'de ve Götterdämmerung'da sürdürür. (Claudon, 1988: 259).

Romantizm de çok kullanılan bir başka türde Varyasyon(Çeşitleme)olmuştur. Klasik dönemde aktif parmak tekniğini göstermeye yarayan ve bir süsleme özelliğinden öteye gidemeyen çeşitleme Romantik devirde zirvesini bulmuştur. Abegg çeşitlemeleri, "Carnaval'de Asch harfleri üzerine çeşitlemeler",Baron von Fricke'nin bir teması üzerine "Etudes Symphoniques "i besteleyen R.Schumann bu yolda belki yıldızı en çok parlayan besteci olmuştur.

Romantizmin yenilik getirdiği bir başka alan da orkestrasyon (çalgılama) olmuştur. Orkestra birçok bakımdan romantik dönemin aynasıdır. Daha önceki dönemlerde çıkan kontrpuant, armoni, akustik kitapları gibi, romantik dönemde de, Traite d'instrumentation (çalgılama) adlı kitap, romantiklerin en tutkulu olan H.Berlioz'a ve başkalarına esin kaynağı olmuştur. Bulunan yeni orkestrasyon teknikleri, sadece senfoni alanında C. M. von Weber, F.Schubert, F.Mendelssohn, R.Schumann, J.Brahms'ın senfonik yapıtlarında değil, operalarda da kullanılmıştır. Orkestrasyon sorunları



Çalgıların yapımı ile ilgili teknik sorunlara, bazen de yeni bulunan çalgılara bağıntılıdır. Yaylılar dışında bütün algılar güçlerini çoğaltan ve evikliklerini kolaylaştıran gelişimlerden yararlanmışlardır.

Romantik dönemin bütün bu arayışları müziğe yeni bir boyut getirmiş, öncelikle orkestranın gücü ve ses yoğunlu artmış, tını paletine canlı ve daha parlak renkler getirmiş ve zenginleştirmiştir.

Klasizmin müziğe getirdiği denge ve akıl, romantik dönemde coşku ve hayale dönüşmüştür.

Kaynakça

Say, Ahmet. (1995). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Hobsbawm, Eric. (2005). Devrim ağı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Claudon, Francis. (1988). Romantizm Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hauser, Arnold. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kınay,Cahid. (1993). Sanat Tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bale Alanında Kadrolaşma Sorununun Kaynakları



*Sources of The Problem of Setting up
Cadre in The Field of Ballet*

Doç. **Müride Aksan**

Hacettepe Üniversitesi

Ankara Devlet Konservatuarı

Sahne Sanatları Bölümü

murideaksan@hotmail.com

Özet: Bu çalışma, bale ve sahne sanatları alanında 1936 yılından bu yana yaşanan sürece genel hatlarıyla değinerek; bu topraklarda öncesi bulunmayan alanlardan biri olan bale sanatı ve eğitimi alanında geldiğimiz nokta hakkında bir durum saptaması yapmak amacıyla hazırlanmıştır. Gerek Devlet Konservatuvarları'nın bale bölümleri, gerekse Devlet Bale Topluluklarının yaşamakta olduğu kadro sorununun nedenlerine değinilirken; ülkemizde 1948 yılından bu yana akademik eğitim verilmekte olan bir alanda eğitimin devamını tehdit eder hale gelen akademik kadro oluşturma sorununa dikkat çekmek ve soruna yeni anayasa çalışmaları göz önüne alınarak önermelerde bulunmak amacıyla yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: Bale, Tarihçe, Kadro, Yasa.

Abstract: *The current study aims to determine the state of the art in ballet and stage arts that had no significant previous history in this land and has come to its current level as a result of the developments since 1936. While discussing the matter of cadre of academics in both state conservatories and state ballet companies, the point of emphasis will be on the threats arising from lack of such cadre of academics that conduct education since 1948 and to propose new measures to remedy the situation in the context of recent discussions on making a new constitution.*

Key words: *Ballet, History, Cadre, Regulations.*

Giriş

Ülkemiz yüzyıllardır bulunduğu coğrafya bölümünde, toplumsal ve kültürel olarak hem Doğu toplumlarına hem Batı toplumlarına ait özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Yüzyıllar süren Osmanlı tarihi boyunca var olan kurumlara Cumhuriyet dönemi ile birlikte katılan kurumların eklenmesiyle, ülkemiz hem Doğu, hem Batı kültürü alanında varlık göstermeye başlamıştır.

Genç Türkiye Cumhuriyet'inin toplumsal hayatımıza kazandırdığı önemli ve simgesel kurumlardan bir bölümü de; sahne ve müzik sanatları alanında faaliyete geçirilen eğitim kurumları ve takiben kurulan Devlet Opera ve Balesi, Devlet Tiyatroları, Senfoni Orkestraları gibi icracı kurumlardır.

Ankara Devlet Konservatuarı (1936) kurulduğu günden bu yana yetiştirmiş olduğu sanatçılarla ülkemizde klasik müzik, opera ve bale sanatçılarının ve kurumlarının oluşumuna olanak sağlamış; süreç içerisinde, Ankara'dan başlayarak diğer illerimizde de konservatuvarlar ve icracı kurumların oluşturulmasına kaynaklık etmiştir.

Denilebilir ki: toplumsal yaşamının doğuya ait olan kısmında sahne sanatları ve müzik alanında var oluş çizgisi ve ulaştığı seviye ile ülkemizin bir benzeri bulunmamaktadır. Ankara Devlet Konservatuarı; ülkemizde senfonik müzik, opera, tiyatro ve bale alanlarında var olan birikime kaynaklık etmiştir. Ayrıca; diğer illerdeki konservatuvar ve icracı sanat kurumlarına da Ankara Devlet Konservatuarı öncü olmuş, gerek sanatçı, gerekse öğretim elemanı sağlamak konusunda büyük destek sağlamıştır.

Bu çalışma, 1936 yılından bu yana gelen sürece genel hatlarıyla değinerek; bu topraklarda öncesi bulunmayan alanlardan biri olan bale sanatı ve eğitimi alanında geldiğimiz nokta hakkında bir durum saptaması yapmak; yaşanmakta olan sorunlara, yeni anayasa çalışmaları göz önüne alınarak önermelerde bulunmak amacıyla yapılmıştır.

Konservatuvarın Kuruluşu ve Bale Bölümünün Bünyeye Eklenmesi

Ülkemizde, sahne sanatları ve klasik müzik alanında kurulmuş olan ilk konservatuvar Ankara'da 1935 yılında açıldı. Milli Eğitim Bakanlığı'nın daveti üzerine ülkemize gelen Paul Hindemith ve Carl Ebert'in ziyaretleri neticesinde yapmış oldukları plan çerçevesinde; 1 Kasım 1936 yılında "Milli Müzik ve Temsil Akademisi" adı altında müzik ve tiyatro bölümleriyle ülkemizin eğitim hayatına katıldı. 1940 yılında resmi gazetede yayınlanan kanunla Ankara Devlet Konservatuarı adı altında kurumlaşma yoluna girdi. (20.5.1940 tarih, 3829 sayılı Resmi gazete).

43 Başlangıçta açılan bölümler arasında bale bölümü bulunmamaktaydı. Ancak, bu konuyla ilgili araştırma ve incelemelerin başlatıldığı/sürdürüldüğü belgelerden anlaşılmaktadır.

1940 yılında Devlet konservatuarı'nın kuruluşuna yardımları dokunmuş olan Paul Hindemit ve Carl Ebert'de bu konu üzerinde durmuşlar, hatta Carl Ebert, üç dönemli, on yıl süreli bir okulu açılmasını önermiştir. Bu öneriye göre; ilk 3 yıl 8-11 yaş gruplarına eğitim verilecek "çocuk devresi", ikinci üç yıl, 11-14 yaş grubundan oluşacak "öğrenci devresi", üçüncü devre ise, 14-18 yaş grubundan oluşacak, dört yıllık bir eğitim devresini kapsayacak ve "bale devresi" adını alacaktı (Topcu, 2000, s, 13).

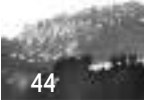
Öte yandan; yazılı kaydı bulunmayan, ancak, ilk bale öğrencilerinden ve ilerideki yıllarda Devlet balesinde solist sanatçı ve yöneticilik görevlerinde bulunmuş olan Hüsni Sunal'dan naklen edinilen bir bilgiye göre: ünlü Rus bale sanatçısı/hocası Asaf Messerer tarafından: "Mustafa Kemal Atatürk'ün, bale eğitiminin yapılandırılmasıyla ilgili incelemeler yapmak üzere kendisini ülkemize davet ettiği, ancak bu girişimin, Ankara'ya gerçekleştirilen ilk ziyaretin ardından neticesiz kaldığı" bilgisi Hüsni Sunal'a, yönetici olarak Moskova'ya yaptığı bir ziyaret sırasında aktarılmıştır.

Daha sonra, 1947 yılında hükümetin davetlisi olarak ülkemize gelen İngiliz Balesi'nin kurucusu Dame Ninette de Valois, incelemeler yaparak bale okulunun kurulması ile ilgili raporunu sunmuş ve bale eğitimi "6 ocak 1948'de İstanbul Yeşilköy Pansiyonlu İlkokul'da 17 kız, 11 erkek, toplam 28 öğrenci ile başlatılmıştır. Bu okul 1950 yılının Mart ayında yürürlüğe giren bir yasa ile Ankara'ya taşınarak ADK bünyesine katılmıştır". (Deleon, 1986, s, 52).

2000'Li Yıllarda Bale Eğitim ve İcracı Kurumlarına Genel Bakış

1948 yılında Ankara Devlet Konservatuarı bünyesinde eğitime başlayan bale bölümü ilk mezunlarını verdiği yıllardan bu yana yetiştirdiği dansçılar ile önce Ankara Devlet Balesinin kadrosunu oluşturmuş, daha sonra diğer illerde açılan bale topluluklarına da yetiştirdiği dansçılarla kaynak olmuştur. Bu okulun ilk mezunlarını verdiği yıldan bu yana geçen 50 küsur yıllık süre içerisinde yurt içinde ve yurt dışında başarılarıyla adından söz ettiren yetenekli, parlak dansçıların yanı sıra; koreograflar, repetitörler ve bale hocaları da bu kadronun içerisinde yetişmiştir.

2000'li yıllarda, ülke coğrafyasına yayılmış 81 il bulunan ülkemizde; Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı (eski ADK), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Konservatuarı, 9 Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Antalya Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuarı olmak üzere sadece 5 konservatuarda bale eğitimi verilmektedir. Modern dans eğitimi ise MSGSÜ, İTÜ Yıldız ve Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı olmak üzere 3 kurumun bünyesinde yer almaktadır. Adana ve Mersin Üniversiteleri Devlet Konservatuarlarında ise bale eğitimi koşulları oluşturulmaya çalışılmaktadır. Türkiye coğrafyasında yer alan illerin sayısının 81'e ulaşmış olmasına ve hemen her ilde bir üniversite açılmış olmasına karşın; ne yazık ki konservatuar eğitimi



ve içerdği bale/dans eğitiminin ülke coğrafyasına yayılması aynı oran ve yoğunlukta olmamıştır.

Diğer taraftan; 1957 yılından bu yana mezun verilmekte olan bir alanda var olan sanat kurumlarına bir göz atacak olursak: Ankara, İstanbul, İzmir, Mersin, Antalya ve birkaç yıl önce açılan Samsun Devlet Balesi olmak üzere, bale toplulukları 6 ilimizde perde açmaktadırlar.

Gerek okullar, gerekse bale topluluğu bulunan iller bakımından bale sanatı alanında ulaştığımız durumu nicelik bakımından özetleyecek olursak; ülkemizin geniş coğrafyası, büyük nüfusu ve sayısı artan illerimizle kıyaslandığında 6 bale topluluğu ve 7 eğitim kurumu ile yurt çapına yayılmakta, hizmet vermekte hayli zayıf kaldığımız gözlemlenebilir. Oysa, bale alanında kısa sayılabilecek geçmişimize bakarak ve Türk Balesi'nin kuruluşunda büyük emeği olan Dame Ninette de Valois'nin cümleleriyle söylecek olursak: "benim Türkiye'deki çocuğum büyüdü, olgunlaştı. Şimdi benim yeni bir çocuğum var: İrlanda balesi. Türkiye'deki bale çok gelişti, her şey yerli yerine oturdu. İkinci, neredeyse üçüncü kuşak dansçılar çıktı. Özellikle erkek dansçıların Avrupa ve Amerikan balelerinde ağırlıkları var. Topluluğun içinden yöneticiler, koreograflar, öğretmenler çıktı. Çok güzel baleler yaratıyorlar. Bale artık Anadolu'ya açıldı. Orada da kimbilir ne yetenekler gizli". (Valois, 2003, s, 55). Bu sözlerin sarfedildiği günden bu yana pek az yol kat edebilmişiz.

Bale sanatının gerektirdiği yeteneğin; bireylerin geldiği ailelerin sosyal durumu, kentli mi köylü mü oldukları, zengin mi yoksul mu olduklarıyla hiçbir ilintisinin olmadığı; sadece bu eğitimi taşıyabilecek fiziksel ve iradi özelliklere sahip olmalarının yeterli olduğu düşünüldüğünde, bu eğitimi daha fazla çocuk için ulaşılabilir kılmamanın önemi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu bölümü yine Dame Ninette de Valois'den bir alıntıyla tamamlayacak olursak: "Türk dansçıları hakkında şevkle konuşabilirim; özellikle çok yetenekli olanların yetenekleri hakkında. Bir çok baş dansçı ve solist başka yerlerdeki akranlarıyla boy ölçüşecek durumda!". (Valois, 2003, s, 275).

Birbiriyle Etkileşen ve Birbirinin Çözümünü İçeren Sorunlar Bu Güne Nasıl Gelindi?

1) Devlet Bale Toplulukları

Günümüzde gerek eğitim kurumlarının, gerekse bale topluluklarının yaşadığı pek çok sorunlar bulunmaktadır. Bu sıkıntıların bir kısmı kurumların ve mesleğin kendine özgü sıkıntıları olmakla birlikte: sorunların önemli kısmı da, yasal/yönetmelik düzenlemeleri gerektiren; kurumları karşılıklı olarak etkileyen iç içe geçmiş ve birbirinin çözümünü içeren sorunlardır.

Ankara Devlet Konservatuarı'nın 1958 yılında ilk bale mezunlarını vermesinin ardından; bu genç sanatçılar ile bu günkü Ankara Devlet Balesinin çekirdek kadrosu oluşturuldu. Süreç içerisinde yeni mezunların eklenmesiyle bu kadrolar yıldan yıla genişlemeye başladı.

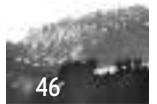
Başlangıçta Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'ne bağlı sanatçılar olarak çalışan bale topluluğu, daha ilerideki yıllarda çıkartılan bir yasa ile Ankara Devlet Balesi adını almıştır ve çalışmalarını aynı çatı altında sürdürmektedir.

Tiyatro, opera ve bale sanat dallarını bünyesinde bulunduran Devlet Tiyatroları 1949 yılında 5441 sayılı yasayla kurulmuş ve Devlet Opera ve Balesi 1970 yılına kadar Devlet Tiyatroları teşkilatında birer Bölüm olarak yer almış ve 1958 yılına kadar aynı yönetim altında idare edilmiştir. 1970 yılında Devlet Opera ve Balesi 'Kuruluş Kanunu' gereğince Kültür ve Turizm Bakanlığı'na 'Bağlı Kuruluş' olarak atfedilmiş ve Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü adını almıştır. (Fıratlı, 2009, web).

O günün perspektifiyle hazırlanan yasanın ne yazık ki uzak görüşlü bir temel üzerine biçimlendirilmemesi nedeniyle; süreç içerisinde kadroda tıkanıklıklar yaşanmaya başladı. Bale dansçılığının, meslek olarak hangi yaşlara dek sürdürülebileceği, dansçıların yanı sıra hangi kadrolara ihtiyaç duyulacağı; bu kadrolarda görev yapacak bireylerin dansçı niteliklerinin diğer meslek insanı niteliğine (ders hocası, repetitör, koreograf vb.) hangi sistem içerisinde dönüştürüleceği vb unsurlar bir sistem içerisinde planlanmadı.

Ankara Devlet Balesi kadroları oluşturulurken, Dame Ninette de Valois bir yandan da; Meriç Sümen, Oytun Turfanda, Gülcan Tunççekiç, Rengin Taş, Hüsnü Sunal, Üstün Öztürk, İnci Tuğ (Kurşunlu) gibi bazı dansçıları Londra'ya göndererek 'dans alanında' perspektiflerini geliştirmeleri olanağını sağladı. (Valois, 2003, 45, 46, 51, 81). Bu süreç içerisinde, Evinç Sunal, Suna Eden Şenel, Yüksel And, Geyvan Mc Millan ve Duygu Aykal'a da Londra'da eğitim görme olanağı sağlayarak; bale alanında görev alacak koreograf, repetitör ve koreolojist gibi, diğer kadroların da yetişmesinin yolunu açtı. Ancak, Valois'in bu özverili çabaları kurumsal bir sistematik içerisinde düzenlenemedi ve iyi niyetli, ancak, kişisel düzeyde girişimler olarak gerçekleştirildi. Valois'in 70'li yıllarda Ankara Devlet Balesiyle bağlarının kopmasının ardından da devamı getirilemedi, sona erdi (Baylas, 2010, s, 188).

Oysa, kuruluş ve olgunlaşma yıllarının ardından gelen dönemde; 1958 yılından itibaren mezunlar vermeye başlamış olan genç Türk balesinin dansçıların yaşları ilerlemeye, anatomik ve biyolojik sebeplerle klasik bale dansçısı olarak verimleri azalmaya başladı. Günümüzde bale topluluklarının genç dansçılara kadro temin etmekteki güçlüklerinin tohumları da bu dönemde atılmaya başlandı. Devlet Balelerinde 1960 yılından itibaren dans etmeye başlamış olan kuşak 70'lerde dans hayatlarını tamamlama aşamasına



yaklaşmış olmalarına karşın; bu dansçıların, 35 yaşından sonra, birey olarak nasıl verimli olacakları, birikimleriyle toplum hayatına nasıl katkıda bulunacaklarının planlanması konusu yönetsel ya da yasal açılardan ve sistematik bir biçimde ele alınmadı.

Bale sanatçılarının yasal statüleri tasarlanırken: insan bedeninin anatomik koşulları gereği, dansçıların da futbolcular gibi 35 yaş civarında bedensel etkinliklerinin inişe geçeceği, klasik baleyi iyi yapamayacak duruma gelecekleri, bu durumda çalışma hayatını nasıl sürdürecekleri, bu dansçıların edinmiş olduğu mesleki deneyimin hocalık, reпетitörlük vb. alanlara nasıl kaydırılacağı vb. sorunların öngörülememiş olması nedeniyle; bu sorun 55 yıllık süreç içerisinde giderek içinden çıkılmaz bir biçim aldı. Devlet baleleri bir yandan, işlevsel olamayan geniş kadrosuyla, kadronun bütününden verim alamayan hantal bir yapıya dönüşürken; diğer yandan iş gören, perde açan genç mezunlara kadro veremeyen; genç insan gücü gerektiren bir meslekte gençlere iş olanakları sunamayan kurumlar haline geldi.

Diğer illerdeki bale toplulukları kurulurken gelecekte baş gösterecek olan bu sorunlar göz önüne alınmadığı için: aynı sorunlar günümüzde diğer bale topluluklarında da filizlenmeye başladı.

2. Konservatuvarların Bale Bölümleri

Konservatuvar 1936 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak yapılandırılmış bir kurum olup, 1971 yılında Kültür Bakanlığı'nın kurulmasının ardından Güzel Sanatlar Müsteşarlığı'na bağlanmıştır (Valois, 2003, s, 38).

Ankara Devlet Konservatuvarı 1982 yılında yüksek öğretim kurumlarının tümünü bir kuruluşa bağlamak amacıyla yapılandırılan YÖK'ün kuruluşu ile birlikte Hacettepe Üniversitesi bünyesine eklenerek, konservatuvar adı altında ancak üniversite kurallarının geçerli olduğu bir eğitim kurumuna dönüştürüldü (1981 tarih, 17506 sayılı Resmi Gazete, s, 5348).

İyi planlanmadan; ileriye yönelik hedefler iyi saptanmadan, sanat okullarının temel güç kaynağı olan sanat kurumlarıyla ilişkileri göz önüne alınmadan ve üniversite öncesi mezunların durumları göz önüne alınmadan yapılan bu dönüşümün sancıları günümüzde de ve özellikle, Sahne Sanatları Bölümü içinde yer alan bale tiyatrosu ve opera anasanat dallarında ağır biçimde yaşanmaktadır.

Konservatuvar yapısının özgün koşulları ile üniversite sisteminin bağdaştırılması, eğitimin gelişerek devamının sağlanması konusunda müzik bölümünün içerdiği sanat dallarında kısmen de olsa uyumu sağlanmış olmakla birlikte: sahne performansına yönelik öğrenci yetiştiren bale, opera ve tiyatro dallarında, meslek yaşamına atılarak

sahnedeki başarılı olmak mesleğin doğası gereği akademisyenlikten daha öncelikli tercih olmaktadır.

Geçmişten Günümüze Konservatuvar Bale Bölümünde Eğitim

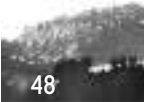
Başlangıcından bu yana ADK'de bale eğitimi sürecinde ve içeriğinde değişiklikler olmuştur. Ancak, bu değişimler bale eğitiminin geleceğine yönelik bir plan çerçevesinde değil; günün koşulları gereğince yapılması zorunlu olan değişimler biçiminde gerçekleşmiştir.

Bale eğitimi 1948 yılında, Dame Ninette de Valois'in denetimi altında İngiltere'den getirilen öğretmenlerle başlatıldı. Eğitim 1974 yılına dek bu temel üzerinde İngiliz Ekolü'ne bağlı kalınarak sürdürüldü. 1970'lerde: gerek Dame Ninette de Valois'in bürokratik ilişkilerden duyduğu rahatsızlığın giderek artması, gerekse Türkiye'nin o günlerde "70 cent'e muhtaç" diye tanımlanan ekonomik koşullarının etkisi ve öte yandan Sovyetler'le İkili Kültür Anlaşmasının imzalanması ve ilişkilerin başlatılması gibi çok yönlü etkilerle; Türk Balesi Rus bale ekolüyle tanıştı. Gerek Devlet Balelerine, gerekse konservatuvarlara Rus bale öğretmenleri, koreograf ve repetitörleri getirildi. Halen, tüm konservatuvarların bale bölümlerinde eğitim çoğunlukla yabancı uzman kadrosunda görev yapan hocalarla sürdürülmektedir.

Başlangıçta konservatuvar bale bölümünde eğitim: ilkokul 3.sınıftan itibaren öğrenci kabul eden ve 9 yıllık bir süreyi kapsayan bir eğitim programı olarak uygulanmaktaydı. O süreçte mezun olan öğrencilerin tümü 9 yıllık ve o günün şartlarında yoğun bir eğitim almışlar, ancak, o dönemlerde henüz Yüksek Devre eğitimi başlatılmadığı için lise diploması ile yetinmek durumunda kalmışlardır. 1970'lerin başlarında bale eğitimine 2 yıllık yüksek devre eğitimi; daha çok erkek öğrencilerin askerlik sorununa bir çözüm yaratmak için, eklenmiştir. Böylelikle, bale eğitimi; Yüksek Devre ile birlikte 11 yılda tamamlanan bir yapıya dönüştürülmüştür.

Konservatuvarların YÖK'e bağlanış sürecinde bale eğitimi ilkokul 6. sınıftan başlayan, lisans devresi dahil 10 yıllık bir süreç olarak planlanmış fakat, daha önceki dönemlerde mezun olan, 9 veya 11 yıl eğitim almış olanların durumu göz önüne alınmamıştır. (1983 tarih, 2809/10 sayılı Resmi Gazete). Oysa, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün ve benzeri kurumların o dönemde yaptığı gibi 'Lisans Tamamlama' benzeri bir uygulamaya gidilerek; dans alanında birikimi olan, ancak dans etmek için yaşlı ilerlemiş olan sanatçılardan eğitim alanında yararlanmanın yolları oluşturulabilirdi (1983 tarih, 18223 sayılı Resmi Gazete).

Yurt dışında gelenek oluşturabilen, başarılarıyla, gelenekleriyle sözü edilen okulların eğitim kadrolarına bakıldığında; bale topluluklarında görev yapan öğrencilerin, zamanla okullarda eğitimci olarak yer aldığı, eğitim kadrolarının bu yolla oluşturulduğu



görülebilecektir. Ülkemizde bu zincir pek çok sebepten kurulamamıştır. Konservatuvarların YÖK'e bağlanışının ardından; diplomaların denkliği, sahne tecrübesi ve mesleki birikimin akademik karşıklarının tespit edildiği intibak düzenlemeleri vb. unsurların öngörülemediği olması nedeniyle bu zinciri kurmak daha da güçleşmiştir. Oysa: 1970-1980 yılları arasında kendini hissettirmeye başlayan bu soruna akılcı çözümler üretilmesi sağlanabilse idi; günümüzde hem Devlet Bale Topluluğu kurumlarının kadro sorunu kısmen hafiflemiş, hem de konservatuvarların eğitimci kadrolarının oluşturulması yolunda hayli yol alınmış olunabilirdi.

Ancak, tam bu noktada Devlet Bale Topluluklarının bağlı olduğu kanunların, ileri yaşlardaki dansçılar göz önüne alınmadan yapılmış olduğu gerçeğiyle yüzyüze gelmektedir.. Bale sanatçılarının bağlı olduğu kanun, yönetmelik vb. kurumsal yapının; ileri yaşlardaki dansçıların ne şekilde istihdam edileceği düşünülmeden oluşturulduğu gerçeği bu noktada da karşımıza çıkmaktadır. Bale sanatçıları, kadrolarını emeklilik yaşına dek koruyabilmekte, ancak biyolojik ve fizisel koşullar sebebiyle aktif olarak dans edememekte; kurumlar da, bağlı oldukları yasalar nedeniyle bu konumda istihdam ettikleri elemanları başka alanlarda görev yapmaya zorlayamamaktadırlar. Öte yandan genç bale sanatçıları, erken bir yaşta sona erecek olan meslek hayatına kadrosuz, güvencesiz bir biçimde atılmakta, çok başarılı olsalar da kadroda yaşanan bu şişkinlik nedeniyle özlük haklarından yoksun bir biçimde kadro bekleyerek kısa mesleki ömürlerini tüketmektedirler.

İngiliz ekolü de Rus ekolü de bu yolları akademik ve yönetsel yapılar yoluyla kurumlaştırmış; yaşı ilerleyen bale dansçıları için eğitimciliğe geçiş süreçlerini belirleyerek, dans akademilerinin eğitim kadrolarını oluşturmuştur.

Tam da yeni anayasa, YÖK'ün yeniden yapılandırılması çalışmaları sürerken; bale sanatçıları için emeklilik kanunu çıkartılması vb. yasal yapıyı yenileme çalışmalarının yapılacağı bu dönemde; ileri yaşlardaki bale sanatçılarından yararlanmanın ve sanat/dans eğitiminin ülke çapına yaygınlaştırılmasının zemini hazırlanabilir.

İçinde bulunduğumuz yıllarda, devlet balelerinin eski dansçıları emekli ederek kadroları rahatlatmanın yolları aranmaktadır. Oysa, Türkiye'de bale sanatçılarının sayısının 80 milyonluk Türkiye'de 1000 kişiyi geçmeyeceği, bu bireylerin mesleki birikimlerinden yurt çapında yararlanılabileceği olgusu göz ardı edilmektedir. Halen konservatuvarların bale bölümlerinde eğitimin çoğunlukla yabancı öğretim elemanlarına (eski Sovyet vatandaşları) dayalı olarak sürdürüldüğü, 81 ili bulunan ülke coğrafyasının tümünde bu birikimden yararlanmanın yollarını oluşturmanın mümkün olduğu; emekli edilmesi düşünülen bale sanatçılardan bu alanlarda yararlanmanın hedeflendiği çözüm yolları nedense pek akla gelmemektedir.

Bale Eğitimi ve Eğitimciliğine Dair

Özellikle sahne sanatları eğitimi alanında, sahne tecrübesinin önemi yadsınamaz. Günümüzde, Yüksek Lisans/Sanatta Yeterlilik Programları, klasik bale metodu/ eğitmenlik seminerleri, vb. başlıklar altında; sanat eğitimcisinin eğitime katkı sunacak oluşumlar mevcuttur. Ancak tüm bu eğitim fırsatları, mesleğin özellikleri gereği, sahne tecrübesinin üzerine eklendiğinde esas amaca hizmet edecek bir olgunluğa erişebilir. Dans eğitimi ve dansçılık yaşamı süresince mesleki unsurların yanı sıra, kitapla kalemle öğretilmeyecek pek çok duygusal/fiziksel ve iradî sorunlarla da baş etmeyi deneyimlemiş bir bireyin; genç bir dansçı adayının eğitimi sürecinde karşılaşılabilecek sorunlara yaklaşımı, tüm bu birikimi de içerecektir. Konunun bu yönü, eğitimde alınacak sonuçlara etkisi bakımından oldukça önemlidir. Sıkça söylenen ‘her iyi sanatçı iyi eğitmen olmayabilir’ görüşü doğru olmakla birlikte; zaten her sanatçının, eğitimci olayım diye bir talebi bulunmadığının da altını çizmek gerekir.

Diğer ülkelerdeki dans akademilerinin pek çoğu üniversite statüsünde değil ve bağlı oldukları YÖK tarzı bir yapılanma yok. Bu nedenle, sanat kurumlarından bir elemanı eğitim alanına devşirmenin koşullarını kendi özgün kuralları içerisinde çözmüşlerdir. Yurtdışından bilinen bir diğer örnek ise: bir eğitim kurumu, mesleğinde isim yapmış, başarılı olmuş, bir sanatçının birikiminden yararlanmaya talip olduğunda, görevi sürdürdüğü süre boyunca taşımak üzere akademik ünvan/statü vererek istihdam etmektedir.

Öte yandan; son 15 yıldır sanatçıların kadrolarıyla sanat kurumlarından eğitim kurumlarına geçişlerine Maliye Bakanlığı vize vermemekte, YÖK ve üniversite yönetimleri de kadro ünvanı olarak ‘‘Sanatçı Öğretim Elemanı’’ statüsünün varlığını sürdürmesine pek istekli görünmemektedirler.

Eğitim kurumlarının içinde bulunduğu durum gözönüne alındığında; Yeni Anayasa çalışmalarının sürdürüldüğü bu dönemde istekli olan sanatçılara eğitim kurumlarında göreve devam etmenin yolunun açılmasının; sahne sanatları alanında eğitimin sürekliliğini sağlamanın koşullarından biri olduğunu söylersek fazla ileri gitmiş olmayız. Diğer taraftan; ‘madem ki sanat kurumlarından okula geçişin yolu kapalı, mesleki tecrübenin değerini göz ardı edin ve kendi öğretim elemanınızı kendiniz yetiştirin’ diye düşünecekler olabilir: Yeni mezun olmuş öğrenciler akademik yapı içerisinde çalışmayı seçtiklerinde, akademik kariyer yapmak isteyen mimarlık, mühendislik, tıp, vb. üniversite mezunlarının tümünün tabi olduğu Ales, yabancı dil sınavı vb., meslekler arasında fark gözetilmeksizin oluşturulmuş ön sınav aşamalarını tamamlamak zorundalar. Oysa, bu sınavların işlevselliği üniversite camiasında tartışılmakta, ‘sosyal bilimciler ve fen bilimciler arasında bir fark gözetilmeden tek tipçi bir anlayış ile yapılandırıldığı’ için eleştirilmektedir.



Kaldı ki, özellikle bale, tiyatro ve şan alanlarında eğitim alan öğrencilerin öncelikli hedefleri sahnede mesleklerini icra etmektir. Bu alanlardan mezun olanların hemen hemen tümü doğal olarak; sahnesiyle, dekoruyla, ışıkçısı, koreografı, repetitörü, rejisörüyle, kendi başına özel bir yapı olan köklü sanat kurumlarında görev yapmayı, tecrübe edinmeyi, çalışmayı seçmektedirler. Nadiren de olsa, bu gençlerden eğitim alanına yönelmek isteyenlerin önünde ise meslekleriyle ilgili olmayan kriterler baraj oluşturmaktadır.

Piyano, Yaylı ve Nefesli Sazlar bölümleri, Ales/ yabancı dil vb. kriterlere rağmen; son 10 yıl içerisinde sanat eğitimi almış genç kuşağı istihdam etmenin bir yolu olarak kurulmuş olan 'Akademik Orkestra'lar yoluyla eğitim kadrolarına eleman yetiştirmenin yollarından birini oluşturabildi. Sahne sanatları alanına, sahne deneyimi olan sanatçı öğretim elemanı temin etmek ise, çözüm bekleyen acil bir konu olarak karşımızda durmaktadır.

Buraya dek deneyimli sanatçıların eğitim kadrosuna geçmelerinin gerekliliği ve bunun önündeki engellerden söz ettik: Bu sanatçı eğitimcilerden ek ders ücretiyle yararlanmak yoluna gittiğimiz taktirde; ders saati başına brüt 10, net 6.5 TL olan ders ücretleriyle, özel kursların ücretleri arasındaki büyük fark göze batmaktadır. Konservatuvarda, ders saati başına 10 TL brüt ücretle ders vermek; yaptığı mesleki eylemi meslektaşlarının, dans camiasının eleştirilerine açmayı göze almak demektir. Aynı zamanda; özel kurs açıp kimsenin eleştirisine de uğramadan elde edilebilecek daha yüksek gelirden vaz geçmek anlamına gelmektedir. Dışarıdaki özel kursların piyasasının hayli farklı olduğunu söylemeye bile gerek yok. Bu nedenle, ek ders ücretiyle okullarda eğitime katkı sunan arkadaşlarımızın, çalışmalarını meslek sevgisi ve sorumluluk bilinciyle sürdürdüklerini söylemek yerinde olacaktır.

Sonuç

Ülkemizde, 63 yıldır, her koşula 'rağmen' varlığını sürdürebilmiş ve aslında hayli yol alınmış olan bale sanatı alanında, başlangıcından beri yurtdışıyla kurulmuş olan ilişkiler neticesinde: Devlet Bale Topluluklarında ve konservatuvarlarda, koreograf, repetitör ve bale hocası olarak çalışmış olan yabancı uzmanlar aracılığıyla değerli mesleki birikimin olduğu göz ardı edilemez. Bu edinimin uluslar arası standartlarda olduğunun en açık göstergesi ise; yurtdışında bale sanatçısı, koreograf ya da sanat yönetmeni olarak çalışmış olan Türk sanatçılarıdır.

Var olan bu birikimden yurt çapında yararlanmanın yollarını oluşturmak, ülkemizin diğer bölgelerindeki yetenekli çocuklara da sanat eğitimini ulaştırmanın yollarını açmak için: Devlet Balelerinin kadrolarında yer almakta olan, ancak çeşitli sebeplerle sahne çalışmalarından uzak kalan deneyimli sanatçılardan yararlanmanın yolları, hem

Maliye Bakanlığı hem de üniversite sistemindeki olanaklar bakımından açılmalıdır. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nün sürdürmekte olduğu “Yeni Anayasa Çalışmaları”nda bale sanatçılarını emekli ederek kadroları rahatlatmak bir çözüm olabileceği gibi, bu birikimden yurt çapında eğitim alanında yararlanmak olgusu da göz önünde bulundurulmalıdır.

Günümüze dek bale dansçısı eğitimi konusunda işlevini aksatmadan yerine getiren konservatuvar yapısının, üniversite sistemi içerisinde varlığını sürdürebilmesi, bale sanatı alanında var olan profesyonel birikimden yararlanılabilmesi, bu birikimin akademik alana kaydırılabilmesi için, mesleğin özgün koşulları göz önüne alınarak gerekli düzenlemeler yapılmalıdır.

Bu birikimden yararlanmayı hedefleyerek yapılacak olan bütünsel bir düzenlemenin yaratacağı ivme ile, genç nüfus açısından zenginliği ile dikkat çekmekte olan ülkemizin, yetenekli çocuklarına dans alanında meslek edinme imkanları çoğaltılırken, aynı zamanda, kantitedeki artış, giderek kalitede de artışa yol açacaktır.

Bu tür bir girişimin neticesinde, ülkemizde bu güne dek uygulanmış olan İngiliz ya da Rus Bale Ekol'lerinden edinilen birikim, kendi dansçılarımızın birikimleriyle, ortak bir hedef doğrultusunda yeniden düzenlenerek, topraklarımıza özgü bir dans stili oluşturmanın ilk adımları atılabilir.



Kaynakça

Topcu, Efza. (2000). Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ankara, Mayıs

Deleon, Jack. (1986). Bale Tarihi, İmge yayıncılık.

Çıkıgıl, Necla. (2003). Adım Adım. Favori Yayınları. ISBN 975-93062-1-2.

Fıratlı, Nilgün. (2009). Türkiye’de Opera ve Bale. (<https://secure.dobgm.gov.tr/opera2009/>).

Baylas Nevsal. (2010). Dansa Aşık Bir Kuğu Meriç Sümen. Yapı Kredi Yayınları 3125, Haziran.

Resmi Gazete: 20/5/1940, Sayı: 3829 kanun.

Resmi Gazete: 6/11/1981, Sayı: 17506, 2547 sayılı kanun.

Resmi Gazete: 28/3/1983, Sayı: 18003, 2809 sayılı kanun.

Resmi Gazete: 16/11/1983, Sayı: 18223 sayılı yönetmelik.

Bir Sosyal Etkileşim Alanı Olarak Arazi



The Land As An Interaction Sphere

Öğr.Gör.Dr. **Serap Emmungil Karamanoğlu**
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
serap.karamanoglu@hacettepe.edu.tr

Özet: Arazi Sanatı 1960'lerden itibaren etkinliğini sürdürmüş bir akımdır. Arazi sanatçıları sergileme mekânları olarak müzeler ve galeriler dışında, doğa, terk edilmiş binalar ve sokaklar gibi alternatif mekân arayışlarına yönelmişlerdir. Dada'yla başlayıp 1960'lerden sonra gelişen birçok kavramsal eğilimi etkisi altına alan sanatın tanımını genişletmişlerdir. Bu sanatçılar, sanatı beceri eyleminden düşünme eylemine dönüştürme fikrini benimseyip, resim ve heykel geleneği dışında yeni ifade biçimleri geliştirmişlerdir. İzleyiciden uzak, geniş ve boş arazilerde gerçekleştirdikleri projelerini çoğu zaman belge, fotoğraf, harita ve benzeri malzemelerle sergilemişlerdir. Kamusal alanlarda gerçekleştirdikleri çoğu projede izleyicinin katılımını sağlamışlardır.

Anahtar sözcükler: Arazi Sanatı, Arazi, Doğa, Toprak, Düşünce, Süreç.

Abstract: *Land Art is a movement which has maintained its efficiency from 1960's on. Land Art's artists have fronted to the searches of alternative places like abandoned buildings and streets other than museums and art galleries as a exhibition places. They have enlarged the definition of art which affected a lot of conceptual tendencies which appeared after 1960's and started along with Dada. Seizing on a notion of transforming the art from the artifice action to the conception action they have enhanced new expression forms other than painting and sculpture. They have exhibited their projects which they realised far from the spectator on the wide and empty lands mostly with the documents, photographs, maps and with the similar equipments They have provided the participation of the spectators to the most of projects which they have realised on the public spheres.*

Key words: *Land Art, Land, Nature, Territory, Thought, Process.*

Sanatın icra edildiği mekân olarak araziye, özellikle Arazi Sanatında önemli bir yer verilmiştir. 1960'lar ile 1980'ler arasında etkin olmuş bir akım olan Arazi Sanatı, "Land Art", "Yeryüzü Sanatı", "Çevre Sanatı", "Çevresel Sanat", "Toprak Sanatı" gibi çeşitli terimlerle de anılmıştır. Doğayı görünür kılmayı amaçlayan ve doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünü olan Arazi Sanatı, aynı zamanda izleyiciyi, endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağırmıştır. "Statükonun simgesi olarak" (Antmen 2008: 251) görülen müzeler ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duyan Arazi Sanatı üyeleri, galeri dışında yeni ve alternatif mekân arayışlarına yönelmişlerdir. Amerika'da yaşayan bu sanatçılar için alternatif mekânlar arasında, doğanın yanı sıra terk edilmiş binalar ve sokaklar da vardır. Bu yaklaşımın temelinde yer alan ve Brian O'Doherty'nin deyiimiyle "beyaz küp" diye anılan geleneksel galeri mekânına yönelik tepki ile Amerika'nın geniş arazilerinde gerçekleştirilen enstalasyon temelli çeşitli sanat projeleri, sanatın geleneksel konularından biri olan 'manzara'nın ifade biçimlerini büyük ölçüde genişletmiştir. Sanatçılar, yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünüşleri resim ve heykelle ifade ederken, 1960'lardan itibaren 'manzara' gerçek bir mekâna dönüşmüş ve arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır. Sanatçıların biçimlendirme araçları değişerek, resimdeki fırçanın yerini buldozerler almıştır. Bu akımın sanatçıları, çoğunlukla doğa koşullarına bağlı, süreç içerisinde gelip geçici, arazi enstalasyonları oluşturmuşlardır. Sanatçıların doğaya yönelmesinde, sanat piyasasına bir karşı çıkış da rol oynamıştır. Aykırı malzeme ve yöntemlerin kullanılmasıyla, piyasa sisteminin kolay kolay metalaştıramayacağı işlerin üretimi, bir yandan da anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur.

Arazi Sanatının ortaya çıkışı sanat tarihsel süreçte Dada'ya kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Politik tavrı ve sanat karşıtı eğilimi ile 20. yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960'lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncüsü olarak nitelendirilmektedir. Günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımın temelinde yer alan yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok etme ve sanatçı-izleyici etkileşimini, Dada, 20. yüzyıl başında ortaya atmıştır. Duchamp, 'hazır nesne' olgusunu 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gündeme getirmiş ve 1917'de de "Çeşme" adını verdiği pisuarıyla, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak bu tavrıyla, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlamış; sanatın ne olduğuna ilişkin beklentileri değiştirerek salt görsel hazı reddetmiş; sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür.

Minimalistler, Duchamp'ın hazır-nesnesini, en yalın haliyle algılamış, sanat karşıtı tavrı ya da gündelik nesneyi yücelten boyutu dışında, farklı bir anlam içinde düşünmüşlerdir. Dan Flavin, Donald Judd, Richard Serra, Sol LeWitt, Robert Morris gibi Minimalist sanatçılar, 'üç-boyutlu nesnelere' kurgulamakla ilgilenerek, resim ya da heykel gibi alışlagelmiş ifade biçimlerinin ötesinde yeni bir sanatsal ifadenin arayışını girişmişler

ve 1960'lı yıllardan itibaren enstalasyon gibi sanatsal uygulamaların ortaya çıkmasında etkin bir rol oynamışlardır. Mekân yanılması yaratmak yerine, mekânı görünür kılmayı seçen Minimalist sanatçılara göre, "gerçek mekânı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekân yanılmasından, yani espas duygusundan çok daha heyecan verici"dir (Antmen 2008: 182). Minimalist sanatçılar, yapıtlarının dış mekânda kazanacağı yeni açılımları görebilmek amacıyla, iç mekânı terk etmişlerdir.

1960'lı yılların Biçimciliğe alternatif getiren sanatsal uygulamalarındaki yoğun değişimlerle sanat yapıtlarının sergilendiği mekânların yapısı ve kuralları, sanatçıların isteklerine uyum sağlamaya başlamıştır. Minimalizm, mekâna ve izleyiciye yönelik farklı tavır ve mekânın kendisini 'sahneleştiren' örnekleriyle, 1960'larda galerinin konumunu değiştirmiştir. Sergileme modellerinin değiştiği bu döneme gelinceye kadar, galeri mekânı inşasında uyulması gereken kuralları formüle eden O'Doherty, klasik bir galeri mekânında, içeriğin dış dünyadan soyutlanmış olması gerektiği tespitinde bulunur. Bunun için pencereler yok edilmiş ve duvarlar beyaza boyanmıştır. Işık kaynağı için tavan kullanılmış ve böylece sanatın kendi dünyasında olması sağlanmıştır. Bu yolla yaratılan şimdiki zamanı dışlama ve zamanın dışında olma durumu da dinsel yapılarda ulaşılmış amaçlanan sonsuzluk duygusuna erişmeyle benzeşmiştir. Galeri mekânındaki izleyicinin durumuna eleştirel yaklaşan O'Doherty, izleyiciyi, yalnızca gözden ibaret hale getirilmiş ve bakmaktan başka bir şey yapmayan, fazlalıklarından arınmış, adeta silikleşmiş bir benlik olarak tanımlar ve şöyle devam eder;

"(...) gözün ayrı ve özerk eyleminin yoğunluğu adına kendinden vazgeçmiş bir benliği kabul ederiz. Klasik modernist galerilerde, tıpkı kiliselerde olduğu gibi, insanlar normal bir ses tonuyla konuşmazlar; gülmez, yemez, içmez, yatmaz, uyumazlar; hastalanmazlar, delirmezler, şarkı söylemezler, dans etmezler ya da sevişmezler. Gerçekten de beyaz küp içine girenin ruhani bir varlık haline geldiği mitini ürettiği sürece - o Göz, Ruhun Gözü'dür- rastlantı ile değişimin yasalarının ötesinde yorulmak bilmez varlıklar olarak bulunuruz. Bu ince ve arınmış davranış biçimi geleneksel olarak topluluğun çıkarlarının bireysel durumları bastırdığı dinsel tapınaklardaki davranış biçimine benzer. Beyaz küpün doğasındaki törensellik, kapısından giren herkesin normal davranışlarını nasıl etkilediğinde en güzel ifadesini bulur. Platon'un yaşadığı zamanlarda Atina Akropolis'inde de kimse yemez, içmez, konuşmaz, gülmezdi" (O'Doherty 2010: 11-12).

1950'lerden itibaren oluşum, performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, sanat eseri - mekân - izleyici arasındaki ilişki biçimini değiştirmiş; bunların karşılıklı etkileşimine dayalı daha yeni bir anlayış getirmiştir. İzleyici yapıta bakmakla kalmayıp yapıtın içine girmiş ve katılımcılığıyla yapıtı tamamlamaya başlamıştır. Değişen mekân algısı, izleyicinin mekân içindeki kendi varlığının bilincine varmasına olanak sağlamıştır. Sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanatın tanımı genişlemiştir.



1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen ve dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklenerek, yeni ifade biçimlerini kullanan sanatçılar, yapıtlarında çeşitli malzemeler kullanmış ve farklı hedefler geliştirmiş olsalar da bu sanatçıların ortak amaçları Biçimciliğe bir alternatif getirmek olmuştur. 1960'lı yıllar sonrasında sanatın, nesneye olan gereksinimi tartışılmaya başlanmıştır. Düşünce ön plana geçerek yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini önemli ölçüde yitirmiştir.

"İlk başta "Düşünce Sanatı", "Enformasyon Sanatı" gibi isimlerle anılan bu türe yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol Lewitt'in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında Artforum dergisinde yayımladığı "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" yazısından sonra "Kavramsal Sanat" başlığı altında toplanmış, ayrıca "konseptüalizm" (kavramcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da "happening" (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da "environment" (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, 'kavramsalcılığın' sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan 'metasal' yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşüncüyü koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. 'taşıyıcı araçlar' kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve bitimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir" (Antmen 2008: 193-194).

Çevre sorunlarının önem kazandığı süreçte, çağdaş sanatçıların doğaya yönelik duyarlılığının bir göstergesi olarak da kabul edilebilen Arazi Sanatı, taş, toprak gibi doğal malzemelerin kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu yapıtlar, kullanılan malzemenin doğası gereği genellikle gelip geçici olmuştur. Açık alanlara yalın, geometrik şekiller uygulanırken, bu uygulamanın gerçekleştirilme süreci de yapıta dahil edilmiştir. Bazı yapıtlarda özellikle sanatçının doğaya müdahale sürecine odaklanılmıştır. Projeler, genellikle belge, fotoğraf, harita ve benzeri 'artakalan' malzemelerle sergilenmiştir. Arazi Sanatı, sözü edilen bu yönleriyle Minimalizm, Arte Povera (Yoksul Sanat), Happening (Oluşum), Performans Sanatı ve Kavramsal Sanat akımlarıyla yakınlık göstermiştir. Tamamlanmış yapıttan çok yapıtın oluşum sürecinin önem kazandığı Arazi Sanatı'nın diğer akımlardan ayırıcı özelliği, genellikle doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekâna özgü olarak gerçekleştirilmesidir. "Mekâna özgünlük, yere bağımlı, fizik kurallarına bağlı bir şeyleri ifade etmek için" kullanılmaktadır (Kwon 2004: 11). Arazi Sanatı, bazı projelerin bulunduğu yerde yüzyıllar boyunca kalacak nitelikte olmasıyla bugünün geleceğe bırakacağı kültürel kalıntıları düşündürmektedir.

Arazi Sanatçılarında özellikle Michael Heizer, çalışmalarında, mekâna ve mekânın gerçek jeolojik maddesine odaklanmıştır. Nevada Çölü'nün uçsuz bucaksız arazisinde toprağa çok sayıda hendekler kazmış olan Michael Heizer, mekâna özgü fikirleri deneyerek aralarında Carl Andre, Herbert Beyer, Steven Kaltenbach, Sol LeWitt, Robert Morris, Claes Oldenburg ve Dennis Oppenheim'in olduğu birçok arkadaşıyla çalışmıştır. "Bir şey sadece bulunduğu yerin parçasıdır" (Fineberg 2000: 332) diyen Heizer'in yeryüzü çalışmaları, bir heykel gibi bir bakışta algılanamayacak kadar büyüktür.

"Aslında, Heizer'in çalışmaları sadece Barnett Newman'ın çizgilerini değil, Peru'daki Nazca düzlüğündeki ve eski Ohio Vadisi'nde Hopewell kültürü tarafından inşa edilmiş olan Büyük Yılan Höyüğündeki gibi tarih öncesi alanlardaki devasa çizgileri emsal göstererek heykelin bir nesneden çok bir mekân olduğu düşüncesi üzerine odaklanır" (Fineberg 2000: 332).



Fotoğraf 1: Michael Heizer, "Çift Negatif" (Double Negative), yerinden çıkarılan 240,000 ton riyolit ve kumtaşı, 457.2x15.24x9.14 m. Mormon Mesa, Overton, Nevada, ABD, 1969-70.

Michael Heizer gibi, Walter De Maria, Robert Smithson ve Richard Long da arazinin kendisini çalışma alanı olarak kullanmışlardır. Walter De Maria "gelecekte müze ve galerilerin hiçbiri olmadan çalışma umudunu" taşımıştır (Walther 2005: 591). Uygulamalarının temelini 'mekânda yürüyüş'ün oluşturduğu Richard Long, yaşamı boyunca geliştirdiği dört temayı ele almıştır: Mekânda hareket, dünya yüzeyini



işaretleme, patikalar oluşturma ve çizimlerini kendi seçimiyle fotoğraflama ya da metin oluşturma. Sanat tarihçi Antje von Graevenitz gerçek çalışmanın belgelerin içinde olduğunu ve bunun izleyicinin hayal gücüyle “yeniden yapılandırılması” gerektiğini söyler (Walther 2005: 591).

1960’larda ve 70’lerde resim ve heykele alternatif arayan Avrupalı ve Amerikalı sanatçılar, 1980 ve 90’larda yaklaşımlarını değiştirmişlerdir. 1975 öncesi Minimalizm, Arte Povera (Yoksul Sanat), Happening (Oluşum), Performans Sanatı, Süreç Sanatı, Fluxus (Akış), Kavramsal Sanat ve Arazi Sanatı gibi her bir eğilim kısmen kendi başına varlık gösterse de bu eğilimler 1980’lerden itibaren bir bütün olarak algılanmaya başlanmıştır. Amaçları sanat yapıtı - sanatçı - izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak; süreç-ürün ilişkisini sorgulamak; sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak; galeri sistemine bir alternatif geliştirmek olan sanatçılar bu konularda başarılı olmuştur. Çalışmalarını yaymak ve göstermek için posta, kitap ve dergi gibi alternatif mekânlar kadar daha önce karşı çıktıkları müzeleri ve galerileri de kullanmışlardır.

Arazinin içinde yer alan ve taş, toprak, kaya gibi araziye ait elemanların, sanatçı tarafından yeniden kurgulandığı Arazi Sanatı çalışmalarının ardından, arazinin kendisinin aynı önemde olduğu, bunun yanı sıra sanat yapıtının oluşumunda izleyicinin katılımının da aynı öneme sahip olduğu projeler sanat yapıtı ve izleyici arasında yeni bir diyalog oluşturmuştur. Yazar, eleştirmen, teorisyen ve küratör olan Nicolas Bourriaud “İlişkisel Estetik” adlı kitabında; diyalog içeren sanat yapıtı ile insanlar arasındaki etkileşim ve toplumsal bağlamı kuramsal temel olarak kullanan sanat olaylarını, “ilişkisel estetik” olarak nitelemiş ve bunu savunmuştur. Bourriaud;

“(...) toplumsal bağların standartlaştığı bir dünyada sanat olaylarının alternatif yaşam, etkileşim ve eylem biçimleri gösterebileceğine inanır. Günümüzün önemli sanatsal uygulamaları, insanlar arasındaki etkileşim ve sosyalleşmeyi aile ve mahalle dışında yaratma olanaklarını ele alır. Bu nedenle estetik nesne bir toplantı, bir karşılaşma, bir olay, mekân/zaman içinde insanlar arasındaki işbirliği, bir oyun, bir şenlik, sosyalleşebilecek bir alan ya da herhangi bir ilişkisel etkileşim olabilir. En önemlisi sanat yapıtının bir diyalog ve insan yaşamı için bir mekân yaratabilmesidir” (Atakan 2008: 135).

İzleyicinin sanat yapıtının oluşumuna katılması bağlamında, bir sosyal etkileşim alanı olarak arazinin kullanımına gösterilebilecek örneklerden biri, 1975 yılında İsviçre’nin Biel şehrinde açılan İsviçre Plastik (heykel) sergisidir. “Kamu Alanında Sanat”ı konu edinen Biel sergisinin amacı, “sanat yapıtını dış çevre ile daha yaygın kaynaştırmaktır” (Ögel 1977: 13). Bu bütünleşme çeşitli tarzlarda gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Biel şehri, büyük bir açık hava müzesi olarak ele alınmış, özellikle az tanınan kale etrafındaki eski şehir merkezi sergi alanı olarak kullanılmış, eski şehri tanıtmak gibi bir yan amaç da

güdülmüştür. Şehrin açaçlıklı gezinti yolları bu açık hava sergisi alanını genişletmiştir. Bu sergiyle aynı anda bir büyük alan projesi de gerçekleştirilmiştir. Cenevreli Hans Rudolf Huber'in bu projesi, tüm sergi alanını bir üçgen olarak sınırlamıştır. Üçgenin noktaları Kale, İstasyon Meydanı ve Gezinti Yolu sonudur. Bu üç noktaya birer sarı sütun dikilmiştir. Kale sütunu 1,68 m olup diğerleri de ufuk çizgisine göre hesaplanmıştır. Bu sabit noktalar yanında serginin mobil unsurları, 30 sarı bisiklet yer almıştır. Bisikleti kullananlar hareketleri ile projenin gerçek mekânını gözle görülür hale getirmiş ve sergi alanı yaşanan, dinamik bir mekân olmuştur.



Fotoğraf 2: Joseph Beuys, "7000 Meşe Projesi", Kassel, Almanya, 1982. (Kaynak: <http://jessbens.wordpress.com/2011/06/16/joseph-beuys-700-oaks-land-art-meets-urban-renewal/> Erişim Tarihi: 14.04.2012)

Joseph Beuys'un ütöpik yazıları ve dersleri, sanatçının rolü ve sanatın toplumsal sonuçları hakkında eleştirel düşünme üzerine vurgu yapmıştır. Beuys, yalnızca para ve sermaye anlayışını değiştirecek yolları aramakla kalmayıp, aynı zamanda çevreyle ilgili sorunları da gündeme getirmiş ve Yeşiller Partisi'nin kuruluş çalışmalarına katılmıştır. Özgürlüğünü hisseden ve geleceğin sosyal düzeninin total sanat yapıtını yaratmayı öğrenen her bir insanın, bir sanatçı olduğunu ileri süren Beuys'a göre;

"Sanatın bugün tek evrimci-devrimsi güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımında radikal bir değişikliğe gidilmesiyle mümkün olacaktır. Bir ayağı çukurda bunak bir sosyal sistemin baskılayıcı unsurlarını çözmek, bugün yalnızca sanatla mümkündür: Sanat, SANAT YAPITI OLARAK SOSYAL ORGANİZMA inşa edebilmek için önce yıkmak durumundadır. Bu modern sanat disiplini -Sosyal Heykel / Sosyal Mimari olarak - yaşayan herkesin o sosyal organizmanın yaratıcısı, heykeltıraşı ya da mimarı olduğunda mümkün olacaktır" (Antmen 2008: 211).

Kolektif bir çabayla, daha iyi bir toplumsal yapının şekillendirilebileceği düşüncesinden hareket eden Beuys, 1982 Kassel 7. Documenta sergisi için, insanlığa yeni bir güç katma girişimini simgesel olarak başlatmak amacıyla, 7.000 meşe fidanı dikerek kapsamlı bir yaşam anıtı oluşturmuştur. Katılımcı sanat anlayışında gerçekleştirilen bu çalışma, sanatçının ölümünden bir yıl sonra, 1987'de oğlu Wenzel Beuys tarafından



tamamlanmıştır. “Bir grubun çabası ya da bireyler ve enstitülerin dünya çapındaki kamu alanlarında binlerce ağaç dikimi ve bazalt işaretleri, sürekli olması amaçlanan bir sanat eseri için sembolik” bir başlangıç olmuştur (Zimbardo 2009: 130). 7000 Meşe Projesi, Kassel’in Almanya’nın en yeşil kentlerinden biri olmasını sağlamış ve Beuys’un çevreyle ilgili eylemciliğini yansıtmıştır.

“Sanatçı bu eylemini, dünyayı yeniden yeşillendirme girişiminin de başlangıcı olarak görmüştür. Doğa tahribinin, Almanya’nın endüstri merkezlerinde başlayarak dağıldığına inanan Beuys, bu nedenle yenileme girişimine bir endüstri kenti olan Kassel’de başlamayı uygun görmüştür. Rastlantısal bir seçim olmayan 7.000 meşe ağacı da yalnızca yenilemeyi değil, aynı zamanda zaman kavramının da simgelemektedir. Meşe, “meşe ağacını bulan” anlamına gelen Druid’lerden (Eski Kelt bilginleri) bu yana kutsal yerleri belirten bir ağaçtır; yedi, ağaç dikmeyle ilgili antik kuralların simgesi; Seven Oak (Yedi Meşe) ise ABD ve İngiltere’deki kimi kentlerin adıdır” (Atakan 2008: 79).

İşbirlikçi yapıda disiplinler arası bir oluşum olan ve 1968 yılında Chip Lord ve Doug Michels tarafından kurulup sonraları Curtis Schreier’in de katıldığı “Karınca Çiftliği” grubu, bünyesinde performans, video ve alternatif mimari uygulamalarını barındıran çalışmalar yapmıştır. San Francisco’da kurulup daha sonra çalışmalarına Houston’da devam eden bu oluşum, geleneksel sanat dünyasının uzağında, işbirliği içinde çalışmaya yönelik ve dönemin kültürüne karşıt gençleri kucaklamıştır. İdealist, hiyerarşik olmayan ve kültürel olarak “yeraltı” (underground) diye anılan oluşum adını karınca yuvasındaki karıncalar gibi çalışan üyelerden almıştır. Oluşumun göze çarpan projeleri; 1969-72 yılları arasında yaptıkları şişirilebilir hava dolu vinil, 1975 yılında yaptıkları “Vatandaşların Zaman Kapsülü” (Citizens Time Capsule) gibi performanslar, 1974’te yaptıkları Teksas Amarillo’daki “Cadillac Çiftliği” enstelasyonu ve 1975’te yaptıkları “Media Burn” gibi videolarıdır.

Chip Lord, 1956’da başlanan Amerika’nın eyaletler arası karayolları sistemini sorgulamıştır. Karayolları artan bir hareketlilikle Amerika’nın boydan boya dolaşılmasını sağlarken öte yandan şehirleri birbirinden ayırmakta ve tarihi mekânları da yerlerinden etmektedir. Hem övgü dolu hem de eleştirel bir tavırla Karınca Çiftliği oluşumu van tipi bir araca, video ve tavan penceresi gibi donanımları yerleştirmiştir. Projeleri kapsamında, karayolları üzerinde çıktıkları yolculuk boyunca, katılımcılara dersler vererek ve etkinlikler düzenleyerek “1971’de açık arazi üzerinden yapılan göçmen ve sürü taşımacılığına tepkilerini dile getirmişlerdir” (Pellico 2009: 136). 2008 yılında Chip Lord, Curtis Schreier ve Bruce Tomb “Media Van v.08 Time Capsule” adlı projeyi tekrar gözden geçirmiştir. Sanatçılar hem analog hem de digital medyayı birleştirerek 1972 model bir Chevy C10 van tipi aracın içine bir medya merkezi yerleştirmişlerdir. Burada Karınca Çiftliği videoları ve 35 mm çekilmiş olan 1971 yılındaki yolculuğun görüntü ve belgeleri arka pencereye yansıtılmıştır. “Nargile” (Hookah) olarak adlandırılmış medya

konsolunda, ziyaretçilerin i-pod ve cep telefonu kullanabilecekleri video, resim ve müzik dosyalarını indirebilecekleri teknik bir arayüz bulundurulacaktır. Bir zaman kapsülü ve dijital arşiv olarak Hookah, 2030 yılına erişmesi için programlanmıştır.

“Cadillac Çiftliği (Cadillac Ranch) ABD, Teksas, Amarillo’da bir kamusal sanat enstalasyonu ve heykelidir” (http://en.wikipedia.org/wiki/Cadillac_Ranch). 1974’te Karınca Çiftliği grubunun üyeleri olan Chip Lord, Hudson Marquez ve Doug Michels tarafından gerçekleştirilmiştir. Otomobiller Mısır’daki Giza Piramidiyle aynı açıda duracak şekilde toprağa burun ucundan yarı gömülü olarak yerleştirilmiştir. Proje, özellikle ilk Cadillacların belirleyici özelliği olan arka kanadın doğumu ve ölümü gibi 1949’dan 1963’e kadar arabanın çizgisindeki çok sayıdaki gelişimi göstererek, eski model, çalışan, kullanılan ya da hurda halindeki Cadillac otomobillerinden oluşturulmuştur.

Cadillac Çiftliği ilk yapıldığında bir buğday tarlasına konumlandırılmıştır. Ancak 1997’de “enstalasyon, büyüyen şehrin sınırlarından uzağa yerleştirilmesi amacıyla, 3 kilometre batıdaki bir meraya taşınmıştır” (http://en.wikipedia.org/wiki/Cadillac_Ranch). Cadillac Çiftliği özel bir arazide konumlandırılmış olmasına rağmen ziyarete açıktır. Orijinal renklerini çoktan kaybetmiş ve tekrar tekrar dekore edilmiş araçların üzerine izleyicilerin grafiti yapması ya da püskürtme boyayla çalışması serbesttir. Hatta izleyiciler otomobillerin yeniden dekore edilmesi konusunda cesaretlendirilmektedirler. Araçlar düzenli olarak çeşitli renklere yeniden boyanmaktadır. Bir kez televizyon reklamı için boyanmış, bir başka zaman arazi sahibinin karısının doğum günü kutlaması şerefine pembeye boyanmış ve ardından on arabanın hepsi siyaha boyanmıştır.



Fotoğraf 3: Karınca Çiftliği Grubu , “Cadillac Çiftliği” (Cadillac Ranch), 10 Adet Cadillac Marka Otomobil, Amarillo, Teksas, ABD, 1974. (Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Cadillac_Ranch Erişim Tarihi:14.04.2012)





Fotoğraf 4: Karınca Çiftliği Grubu, "Cadillac Çiftliği" (Cadillac Ranch), 10 Adet Cadillac Marka Otomobil, Amarillo, Teksas, ABD, 1974. (Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Cadillac_Ranch Erişim Tarihi:14.04.2012)

Mekânı bir boşluk olarak tasarlamaktan çok; onu karşılıklı etkileşim, iletişim ile kurallar ve geleneklerin oluşturduğu güç alanlarının bir bileşkesi olarak ele alan Department of Public Appearances - DOPA (Halkın Karşısına Çıkma Bölümü) grubunun en temel hareket noktasını kamusal mekân olgusu oluşturmuştur. Grubun projelerinde önemli olan, kuralların korunması ve uygulanması ve kamusal alanı düzene koyup inşa etmektir. DOPA grubu 2000 yılında "Mobliline" adlı "cep telefonuyla yürüme hattı" projesi gerçekleştirmiştir. Cep telefonu kullanıcıları için kaldırımlarda hem onların rahatça konuşabilecekleri hem de konuşmayanları rahatsız etmeyecekleri bir cep telefonu hattı tasarlanmıştır. Böylece telefonla konuşanla konuşmayan birbirini rahatsız etmeyecektir. DOPA'nın tutumundaki "ciddiyet ve eğlence, eleştiri ve inşa arasında yaratılan (...) titreşim, fosilleşmiş yapıların beklenmedik biçimde" yumuşamasını da sağlamıştır (Özgür 2005: 121). Bu çalışmada, izleyiciler kamusal alanda yeni kuralları koyup bu kuralları uygulayarak projeye katılmışlardır.



Fotoğraf 5: Francis Alys, "İnanç Dağları Kımıldatınca" (When Faith Moves Mountains), Ventanilla, Peru, 2002.

Francis Alys'in, 11 Nisan 2002'de gerçekleştirdiği "İnanç Dağları Kımıldatınca" (When Faith Moves Mountains) adlı projesinde beş yüz Perulu gönüllü çalışmıştır. Projede, Lima civarındaki Ventanilla'da yer alan dağı on metre öteye kaydırmak amaçlanmıştır. Beş yüz kişinin gücü devasa kumulu, neredeyse fark edilmeyen bir mesafeye

küreklemek için koordine edilmiştir. Sanatçıya göre bu akıldışı proje, en düşük etki için en yüksek çaba prensibini yerine getirmiştir. Lima eyleminin Arazi Sanat'ını yeniden sosyalleştirmeyi amaçladığını söyleyen sanatçı, projenin "arazisi olmayan insanların koşullarına atıfta bulunurken, heykeli yığın deneyimine dönüştürerek insanileştirmeyi" amaçladığını ifade etmiştir (Zimbardo 2009: 158).



Fotoğraf 6: Francis Alys, "İnanç Dağları Kımıldatınca" (When Faith Moves Mountains), Ventanilla, Peru, 2002.

Sonuç olarak, müzeler ve "beyaz küp" diye anılan geleneksel galerilere tepki duyan 1960'lı yılların sanat akımları, doğa, terk edilmiş binalar, sokaklar gibi alternatif mekânları hem sergileme alanı hem de sanat yapıtının kendisi olarak kullanmışlardır. Çalışmalarını yaymak ve göstermek için posta, kitap ve dergi gibi alternatif mekânların yanı sıra, her ne kadar işleyişlerine karşı çıksalar da müzeleri ve galerileri de kullanmışlardır. Sanatın tanımını yeniden sorgularken, sanat yapıtında izleyicinin rolünü de yeniden belirlemişlerdir. Geniş arazilerde, kent meydanlarında, yollarda ya da sokaklarda gerçekleştirilen çeşitli sanat projelerinde izleyici, gerek varlığıyla gerekse sanat yapıtının oluşumuna katılımıyla, sanat yapıtının kendi içinde yer almaya başlamıştır. Bu sanat projeleri, insanlar arasında oluşturdukları etkileşim ve diyaloga, izleyici için sosyalleşebilecek mekânlar yaratmışlardır. Habermas'ın vurguladığı "kamusal bir gövde biçiminde davranan yurttaşlar" olarak izleyiciler "genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmamış bir tarzda, yani toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlükleri garantilenmiş olarak" tartışabilmiş ve kamusal alanda yeni kuralları koyup bu kuralları uygulayarak projelere katılmışlardır (Habermas 2004: 95). Kimi zaman bir çevre sorununa dikkat çekerek; kimi zaman hizmet amacıyla yapılan bir otobanın, insanlığa katkı sağlarken aynı zamanda alıp götürdüklerine tepki olarak; ya da sokaktaki insan davranışlarına yeni önermelerde



bulunarak; bir dağın doğal biçimine müdahale ederek, izleyicinin sanat yapıtının oluşumuna katılımı, sanat yapıtını bir sosyal etkileşim alanına dönüştürmüş ve sanatta ifade biçimlerinin çeşitliliğinin artmasını sağlamıştır.

Kaynakça

- Antmen, Ahu. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, Nancy. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- F. Walther, Ingo. (2005). Art of the 20th Century. Volume II. Köln: Taschen.
- Fineberg, Jonathan. (2000). Art Since 1940 Strategies of Being. London: Laurance King Publishing.
- Habermas, Jurgen. (2004). Kamusal Alan. Kamusal Alan. (Editör: Meral Özbek). (Çeviren: Meral Özbek). İstanbul: Hil Yayın.
- Kwon, Miwon. (2004). One Place After Another Site-Specific Art And Locational Identity. London, England: The Mit Pres, Cambridge, Massachusetts.
- O'doherty, Brian. (2010). Beyaz Küpün İçinde. (Çeviren: Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ögel, Semra. (1977). Çevresel Sanat. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası.
- Özgür, Ferhat. (2005). Düzenleyici Bir Retorik Olarak Kamusal Mekân / Department of Public Appearances'in Uygulamaları Üzerine. Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt: 96, Sayfa No: 120. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pellico, Melisa, (2009). Chip Lord Curtis Schreier Bruce Tomb. The Art of The Participation 1950 to Now. California: Thames and Hudson.
- Zimbardo. Tanya, (2009). Jaseph Beuys. The Art of The Participation 1950 to Now. California: Thames and Hudson.
- (http://en.wikipedia.org/wiki/Cadillac_Ranch Erişim Tarihi: 14.04.2012)
- (http://isearch.babylon.com/?s=images&babsrc=NT_ss&q=when faith moves the mountains Erişim Tarihi: 14.04.2012)
- (http://www.google.com.tr/search?q=When+Faith+Moves+Mountains&hl=tr&rls=com.microsoft:tr:IE-SearchBox&rlz=117GGLR_en&prmd=imvns&source=lnms&tbm=isch&ei=_sKJT_D10cv64QSN65DoCQ&sa=X&oi=mode_link&ct=mode&cd=2&ved=OCBMQ_AUoAQ&biw=1536&bih=726#q=When+Faith+Moves+Mountains&hl=tr&rls=com.microsoft:tr:IE-SearchBox&rlz=117GGLR_en&tbm=isch&prmd=imvns&source=lnms&tbm=isch&z:m&sa=X&ei=BcOJT6u7JM7O4QSB00HiCQ&ved=OCA0QpwUoAg&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.,cf.osb&fp=56775b914e5e57ff&biw=1536&bih=726 Erişim Tarihi: 14.04.2012)
- (http://www.google.com.tr/search?q=Michael+Heizer&hl=tr&rls=com.microsoft:tr:IE-SearchBox&rlz=117GGLR_en&prmd=imvnslob&source=lnms&tbm=isch&ei=V4yJT_kLrNvhBKq3tZMK&sa=X&oi=mode_link&ct=mode&cd=2&ved=OCBMQ_AUoAQ&biw=153



6&bih=726#q=Michael+Heizer&hl=tr&rls=com.microsoft:tr:IE-SearchBox&rlz=117GGLR_en&tbm=isch&prmd=imvnslob&source=Int&tbs=isz:l&sa=X&ei=XoyJT4DVHqmj4gSE_dz aCQ&ved=OCAwQpwUoAQ&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.,cf.osb&fp=56775b914e5e57ff& biw=1536&bih=726 Erişim Tarihi: 14.04.2012)

(<http://jessbens.wordpress.com/2011/06/16/joseph-beuys-700-oaks-land-art-meets-urban-renewal/> Erişim Tarihi: 14.04.2012)

(http://www.google.com.tr/imgres?num=10&hl=tr&rls=com.microsoft:tr:IE-SearchBox&rlz=117GGLR_en&biw=1024&bih=610&tbs=isz:m&tbm=isch&tbnid=vhoWADBvXhch4M:&imgrefurl=http://remixtheory.net/%3Fp%3D337&docid=Dmz2jaagdBorWM&imgurl=http://remixtheory.net/remixImages/cadillac-ranch1.jpg&w=468&h=351&ei=jguMT6iHN8XWtAb2ofzdCw&zoom=1&iact=hc&vpx=608&vpy=181&dur=707&hovh=144&hovw=195&tx=133&ty=119&sig=106380857112193973750&sqi=2&page=1&tbnh=114&tbnw=158&start=0&ndsp=15&ved=1t:429,r:3,s:0,i:70 Erişim Tarihi: 14.04.2012)

Küçük Hikâyelerle Büyük İnsan Manzaraları Kurgulamak; “Mayıs Sıkıntısı” Filminin Biçimsel Analizi:



Composing Human Landscapes by using Short Stories; The Plastic Analysis of the Movie “Clouds of May”

Yrd. Doç. **Zuhal Baysar Boerescu**
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
zuhalbr@gmail.com

Özet: Sinema biçimsel ve estetik dayanağını çoğunlukla kendisinden daha eski bir geleneğe sahip olan resim sanatından alır. Resim sanatının biçim, renk ve kompozisyon gibi temel ilkelerini filmlerinde ön planda tutan yönetmenlerin varlığı, plastik sanatların, özel olarak resim sanatının sinema için ne denli önemli olduğunun göstergesidir. Türk sinemasında da tıpkı dünya sinemasında olduğu gibi resimsel açıdan analiz edilebilecek zengin örnekler görmek mümkündür. Bu makalede yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın sineması biçimsel öğeleri bazında incelenmiş, yönetmenin “Mayıs Sıkıntısı” adlı filmi ele alınarak filmin içeriğinin görsel öğelerle ne şekilde desteklendiği üzerinde durulmuş, filmdeki bu plastik öğeler sanat tarihinin çeşitli dönemlerine ait eserlerle ve günümüz sanatından nitelikli örneklerle ilişkilendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Nuri Bilge Ceylan, “Mayıs Sıkıntısı” Filmi, Resim, Fotoğraf, Sinema, Küçük Hikâye, Portre.

Abstract: *Cinema is aesthetically and formally based on painting which abides on an older tradition. The presence of directors who prioritizes the basic principals of painting such as form, colour and composition in their films shows the importance of the visual arts and especially painting for cinema. In Turkish cinema as well as the world cinema, it is possible to see substantial examples that can be analysed both plastically and aesthetically. In this essay, the cinema of Nuri Bilge Ceylan is plastically analysed and his movie “Clouds of May” is discussed about the chosen formative manner that supported the main idea of the film and the plastic items of the movie are associated with the artworks from different periods of the art history and the contemporary works from well-qualified artists of today.*

Key words: *Nuri Bilge Ceylan, “Clouds of May”, Painting, Photography, Cinema, Short Stories, Portrait.*

Giriş

Rüzgârın okşadığı uzun otlarla dolu ufka uzanan bir tarla, uzakta, bir tarafta ağaçlık bir alan ve bu manzaraya bakan bir yaşlı adam... Boşluk; uzun söz ve ses olmayan boşluklar ve izleyen yaşlı adamın yüzünde okuduğumuz yaşam; tecrübeler, geçmiş, her şey...

İnsana ait olan bütün okumaları basit, tanıdık, küçük hikâyelerle bize sunan bir yönetmendir Nuri Bilge Ceylan. Filmlerinde sık rastlanan motif olan panoramik doğa manzaraları da onun için insan gerçekliğini anlamlandıran bir öğedir. Nuri Bilge Ceylan'ın "Mayıs Sıkıntısı" adlı filmi bu açıdan bakıldığında önceki filmleri gibi sessizliği, geniş uzun planları ve dingin, sakin atmosferi ile kişide pastoral bir tablo izliyormuş etkisi bırakır. Bununla beraber, filmin neredeyse hiç bir şey söylemeyen ufak, küçük hikâyelerinin ancak sonunda bir bütün gerçekliğe hizmet ettiğini fark ettiren yaklaşımı, insana ait birçok karmaşık gerçeği hissedilebilecek, üzerinde uzun uzadıya düşünülebilecek bir farkındalık yaratır. Yönetmenin filmleri, ayrıntıya girildiğinde ise "Mayıs Sıkıntısı" filmi, parça parça hikâyelerden oluşmaktadır. Klasik bir kurguya sahip olmayan filmde, hikâyeler arasında tek bir merkeze toplanmaya olanak sağlayacak bir bağlantı yoktur. Klasik film kurgusunda küçük hikâyeler bile eninde sonunda bir ana motife bağlanır. Ancak burada bağımsız hikâyelerin her biri kendi oluşumu içerisinde vardır. Bunları bağlayan tek şey yönetmenin kendi varlığıdır. Her bir karakterde kendi vardır, film yapmaktaki amacı kendini bulmaktır. Bir söyleşisinde yol ve yolculuktan bahsederken bu ihtiyacını dile getirir:

"Uzakdoğu ve Himalayaları gezdikten sonra seyahatin içimdeki o derin boşluğu dolduramayacağını hissettim. Eskiden seyahat edebildiğim sürece mutsuz olmam imkânsız derdim. Oysaki her yer birbirine benziyor, kültür değişse de insanın özü değişmiyor. Bu, bende insanın iç dünyasında değişmenin, orada bir yolculuk yapmanın önünü açtı. Tanıdığım insanları ve kendimi daha iyi tanımak, yeni insanlar tanımaktan daha iyi görünmeye başladı." (Özyurt, 2007).

Nitekim Ceylan, özellikle "Kozu", "Kasaba", "Mayıs Sıkıntısı", "İklimler" isimli filmlerinde tanıdığı insanları, ailesini ve kendi yaşamını mercek altına alır, buradan yola çıkarak bir anlamda kendini inceler. Kozu filminde yönetmenin annesi Fatma Ceylan ve babası Mehmet Emin Ceylan'ı, **kendilerini** oynarken görürüz. Daha sonra çektiği "Kasaba" ve "Mayıs Sıkıntısı" filmleri yine yönetmenin ailesi, ilk gençliğini yaşadığı kasaba, iç dünyası hakkında her şeyi açık ettiği filmlerdir. Filmlerin bu sıcak, samimi atmosferi aslında yönetmenin kendine ait olan, özel olan dünyasını bize açmasıyla ilgilidir. Bu mahrem paylaşımı izleyicinin her bir karakteri kendini tanıdığı kadar ayrıntılı tanınmasına, her bir karakterin neredeyse kimyasını okumasına olanak verir. Yönetmenin sinemasında bir mahrem-dış dünya ilişkisi vardır. Karakterlerin her biri yönetmenin kendi yaşamından çıkma, onun iç dünyasını oluşturan olaylar ve durumlar bütününden değildir. Filmdeki konuşmalar sanki bir senaryoya bağlı değilmiş, o anda kendiliğinden geliyormuşçasına

doğaldır. “Şu zili bir yaptırmadın”, “evin badanası gelmiş”, gibi rastlantısal replikler sıklıkla kendini gösterir. Bazı karelerde izleyici kendini bir evin mahremini seyrediyormuş gibi tedirgin hisseder. Örneğin Muzaffer’in gece yarısı uyanıp anne ve babasının yan odadaki konuşmalarını kayda alışı sahnesinde yönetmen Muzaffer’in suçuna seyirciyi de ortak ederken, günlük yaşama ait bu yan odadaki sıradan konuşmalar mahrem bir içerik kazanır. Aynı şekilde Muzaffer’in film boyunca gizli bir şekilde kamerasını açık bırakıp çekim yapması, yönetmenin de filmi bu rastlantısallıkta çekmiş olabileceğini, oyuncuların belki de hiç rol yapmamış olabileceğini, ortada bir senaryo olmayabileceğini hatta oyuncuların bu filmde haberdar bile olmayabileceğini seyirciyi düşündürür. Bu mahrem ayrıntılar ana kurguyu besler, zenginleştirir.

Yönetmen “Mayıs Sıkıntısı” filminde karakterleri mahrem bir örgüyle sunduğu gibi kendi sinema serüvenini de bu örgüye katmıştır. Filmin kahramanlarından Muzaffer, Nuri Bilge Ceylan’ın kendi yerine koyduğu yönetmendir. Bu yönetmen filmde “Kasaba” filminin çekimlerini yapar. Annesi, babası ve kuzenlerinden oluşturduğu kadro ile filmin çekimlerine başlar. “Mayıs Sıkıntısı”nın kadrosu da “Kasaba” kadrosu gibi yönetmenin ailesinden oluşur. Filmde izleyici, yönetmenin “Kasaba” filminde kullandığı sahneleri çekim aşamasında izler. Film içinde film örgüsü, küçük hikâyelerden kurulu “Mayıs Sıkıntısı”nı karmaşıklaştırmak yerine bir araya getirmiştir. Çünkü bu sürpriz anlatımla yönetmen bütün küçük hikâyelerin aslında bir film konusu olduğuna, bu filmin kendisiyle ilgili olduğuna dair seyirciyi ipuçları sunar. Eğer izleyici Kasaba filmini seyretmişse bu ipuçlarını yakalayabilecek ve küçük keşfinden keyif alabilecektir. Ceylan burada seyirciyi bir oyun açmıştır; bu oyundan kendisinin de en az seyirci kadar keyif aldığı muhakkaktır.

Küçük Hikâyeler

Genel olarak yönetmenin filmlerine bakıldığında Guy de Maupassant’ın öykülerindeki atmosfer akla gelir. “Küçük hikâye” olarak tanımlanan bu öykülerde olay kurgusunun geri planda kaldığı, kısacık bir zaman diliminde geçen basit tanıdık durumların, bildik sıradan nesnelere tıpkı Ceylan’ın filmlerindeki gibi insani durumları ortaya koyduğu görülür. Maupassant için Prof. Tahsin Yücel şu değerlendirmeyi yapar:

“Doğrudur, Maupassant bizi çok değişik çevrelerde, çok değişik insanlar arasında dolaştırır; ama çok çeşitli kişilerden söz etmenin yazar için bir kusur olmaması bir yana, köy, kasaba, taşra ya da büyük kent hep bildiği, yaşadığı çevreler, köylüler, kasabalılar, esnaflar, küçük memurlar, sanatçılar, soylular hep yakından tanıdığı kişilerdir; çevrelerini, mesleklerini, toplumsal katmanlarını değiştirirken, onları değişmez bir biçimde bencillik ve çıkar ekserisi çevresinde devindirmesiyse, Flaubert’te de bulduğumuz derin karamsarlığın sonucudur.

(...) Ne olursa olsun, öykülerinin büyük çoğunluğu okuru hep derin bir gerçeklik duygusu içerisinde gülümsetir ya da ürpertir, ya da hem ürpertir, hem gülümsetir”. (Maupassant, 2006a: 14).



Maupassant : "Gerçekçi, bir sanatçı ise, bize yaşamın sıradan fotoğrafını değil, gerçeğin kendisinden bile daha tüm, daha kavrayıcı, daha inandırıcı bir görüntüsünü vermeye çalışacaktır." der. (2006a: 11) Maupassant'ın küçük hikâyelerindeki büyüleyici atmosfer buradan kaynaklanır. Her bir hikâye sıradan bir ortamda, sıradan insanlarla geçse bile o yaşamların özünü, görünenin ötesindeki gerçeği ortaya koyar. Yazarın "Dönüş" adlı hikâyesindeki bir paragraf bahsettiğimiz küçük yaşamların ve insani gerçeklerin güzel bir örneğidir:

"Adam balığa çıkmıştı. Evin önünde duran kadın, geniş bir örümcek ağı gibi duvar üzerine serilmiş olan büyük bir balık ağının ilmiklerini tamir ediyordu. Bahçenin girişindeki hasır iskemleye oturmuş on dört yaşlarında bir kız, geriye doğru yaslanmış, fakir insanların yıpranmış, paralanmış çamaşırını yamamakla uğraşıyordu. Bir yaş daha genç olan başka bir kız çocuğu, henüz bir hareket yapmayan ve konuşmayan pek küçük bir çocuğu kolları arasında tutarak sallıyor, iki üç yaşlarındaki iki yumurcak da bahçede, burun buruna toprakla oynuyorlar ve birbirlerinin yüzlerine avuç dolusu toprak atıyorlardı.

Hiç kimse konuşmuyor, sadece uyutulmaya çalışılan küçük oğlan çocuğu, ince ve cırtlak bir sesle durmadan ağlıyordu. Pencere üzerinde bir kedi uyuyor, duvar dibindeki şebboylar üzerinde bir sürü sineğin vızıldadığı beyaz çiçeklerden bir başlık gibi görünüyordu". (Maupassant, 2006b: 48).

Aynı durumu 1906-54 yılları arasında yaşamış olan Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde görmek mümkündür. "Karanfiller ve Domates Suyu" adlı öyküsünde yazar, gerçeği daha da gerçek kılan görsel ayrıntıları güçlü bir biçimde vurgular:

" Küçük bir çam ormanı... Vakit sabah... Arık, sinek, kuş sesi... Bir siyah gözlükten görülen, yerde ve ağaçlarda güneş parçaları... Sonra uzak, göğün kendi renginden biraz daha koyu kıyılara giden hudutlu bir deniz... İşte böyle bir yerde köyün insanlarını düşünüyorum." (1986: 43).



Resim 1: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı 1999, 1:16:5.



Resim 2: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı 1999, 1:41:52.

Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerinde doğa ve insan birbirini var eder. Ceylan'ın filmlerinde kendini sezdirenen de işte böyle bir gerçeklik algısıdır. Yönetmen filmlerinde küçük anlardan kurulu günlük yaşamın sıradan görüntülerini ufak ayrıntılarla

işleyerek, her bir karakterin iç dünyasında olan biteni açığa vurur; görsellik, onun için iç dünya ile bağlantılıdır. Özellikle “Mayıs Sıkıntısı’nda”, Muzaffer’in babası Emin’in devlete kaptırmamak için uğraş verdiği bahçesinde ağaçların arasında yürürken yapraklarla gökyüzünün buluştuğu yükseklerle bakışı; ışık huzmelerinin yüzünde dolaşırken amcanın yüzündeki endişe ve gurur karışımı ifadeyi açığa vurması oldukça etkileyicidir. Sinemacılığında çok daha öncesine dayanan bir fotoğraf geçmişi olan yönetmenin, özellikle siyah beyaz fotoğraflarında görülen etkili anlatım öğeleri ve güçlü kompozisyon anlayışı filmlerinde de dikkati çeker. Her bir kare, estetik kurgusu mükemmel işlenmiş birer fotoğraftır. Bu anlamda Ceylan’ın görsel dili, Japon yönetmen Akira Kurosawa’yı çağırıştırır. Özellikle geleneksel Japon resim sanatının biçimsel diline yakın olan Kurosawa’nın görüntüleri Nuri Bilge Ceylan’ın görüntüleri ile benzer bir plastik temele oturur. Ancak Kurosawa’nın filmlerindeki simgesel anlatım ve didaktik kurgu Ceylan’ın filmlerinde yoktur. Özellikle onun “Düşler” adlı 1990 yapımı filminde kendi düşlerinden oluşturduğu 8 ayrı öykü izleriz. Kurosawa bu düşlerden birinde Van Gogh’un resimlerinden birine girer ve sanatçıyla sohbet eder. Burada izleyici, Van Gogh’un resmindeki sahenin, renkler, nehir kenarındaki kadınlar ve tüm kostümleriyle birebir oluşturulduğunu, kameranın plastik bir kaygıyla her bir kareyi bir resme dönüştürdüğünü görür.



Resim 3: Akira Kurosawa, “Dreams” (Düşler), Bölüm “Crows” (Kargalar) 1990. 00:01:46 <http://www.youtube.com/watch?v=K8Pnjwu4a6k>. 09.02.2012



Resim 4: Van Gogh, “Arles’teki Köprü”, 1888. <http://www.itusozluk.com/gorseller/vincent+van+gogh/297802>

Kurosawa’nın hemen hemen bütün filmlerinde bu resimsellik göze çarpar. Nuri Bilge Ceylan’ın kamerası da aynı estetik kaygıyla sahneleri kurgular. Ancak Ceylan, filmini gerçek yaşantı üzerinde kurar; zaman gerçek zaman, insanlar gerçek insanlardır. Manzaralar, insan gerçeğini ortaya koymak için vardır. Yönetmenin filmlerinin estetiği, kendi yaşamı üzerine kurduğu bir estetikdir.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde ve özel olarak “Mayıs Sıkıntısı” filminde taşrada oluş veya taşradan çıkış olgusu; kent ve taşra kültürünün çatışkısı kendini hissettirir. Ancak,



yönetmenin bu konuyu filmlerinde temel sorun olarak alıp, kentli- köylü ekseninden didaktik bir anlatımla karşıtlıklar filmi yapmak gibi bir kaygısı yoktur. Kendisine sorulan bir soruya şöyle cevap verir: "Ben taşralılık ve kentlilik üzerinden film yaptığımı sanmıyorum. Senaryo yazarken taşralılık ve kentlilik eksenine oturttuğum bir şey değil. Ben ve çevremdekiler taşra kökenli olduğundan, taşralı özelliği olan iyi bildiğim karakterleri yazıyorum." (Özyurt, 2007) Sanatçı için taşralı-kentli ikileminin yarattığı durumdan ziyade, bu durumu yaşayan insanların gerçekliği ön plandadır. "Mayıs Sıkıntısı" filminde, filmin başında Saffet'in kazanamadığı üniversite sınavının sonuç evrakını aldığı gün önüne oturduğu kahvehanenin camına yansıyan kasabadaki günlük yaşamın ritmi örnek verilebilir. Saffetin yüz ifadesi teatral olmayan saf, sıradan insana özgü bir burukluğu yansıtır; yaklaşık 1 dakika boyunca süren çekimde arka planda cama yansıyan görüntü hareketli ve değişkendir; satıcılar, insanlar, arabalar, traktörler geçer, kadınlar konuşur, ancak Saffet aynı buruk ifadeyle oturur. Sesler, günlük yaşama dairdir. Sanki kendisi dışında akan bir yaşam vardır. Bu görüntüler, Saffetin yaşantısının dışında kalan ya da dışında kalmak istediği, ama onu oluşturan yaşama dair birçok ipucu içerir.



Mekân- İnsan- İç Dünya Örgüsü

Sanat tarihinden günümüze birçok sanatçının eserlerinde Nuri Bilge Ceylan'ın kahramanlarına yüklediği bu yaşam misafiri olma rolü, kendi dışında gelişen yaşantıların görsel karşılıkları, bu yaşantılara dair sorgulamaları görülebilir. Resimlerde sıkça kullanılan pencere veya kapı ögesi ve pencere ardından dış dünyayı izleyen insan figürü, bu bağlamda kullanılan en temel resimsel öğedir. Edward Hopper'ın resimlerinde dışa ait olamama ve yalnızlık duygusu, figürlerin pencere önündeki görüntülerine siner. Ressamın "Summer in the City" (Şehirde Yaz) adlı tablosunda pencereden giren güneş ışığında yatağa oturan kadının yalnızlık sinmiş yüz ifadesi oldukça etkileyicidir. Büyük camlardan görünen koca şehir ve içinde bulunulan boş ve büyük oda, kadının arkasında yatan kişi ile iletişimsizliğini daha da vurgular. Bu öğeler resimde özellikle bir yere ya da şeye ait olamama, arada kalmışlık duygusunu güçlü bir şekilde hissettirir.



Resim 6: Edward Hopper, "Summer in the City" (Şehirde Yaz), <http://alreproductions.com/summer-in-the-city-by-edward-hopper-oil-painting.html> 30-01-2012

Bununla beraber belki de hem anlam bakımından hem de görsel bakımdan en büyük benzerliği Aydan Mürtezaoğlu'nun "Oda Sıcaklığında" isimli fotoğraf çalışmasıyla kurmak mümkün olacaktır. Aydan Mürtezaoğlu'nun "Oda Sıcaklığında" adlı fotoğraf çalışması, benzer bir uzaklık veya yalnızlık duygusu verir. Camın dışındaki şehir manzarasının kasvetli hali, bacalardan yayılan duman, kadının sigarasından ya da bacalardan çıkıp çıkmadığı belli olmayan dumanın yarattığı kararsızlık veya kaybolmuşluk hali bir anlamda filmde Saffetin kaybolmuşluğuna, arada kalmışlığına benzerdir. Mürtezaoğlu'nun fotoğrafındaki şehir, Saffetin kasabasına benzer bir kültürel imge içerir. Burada dumanların karşılığı belki de filmde cama ve camın ardından Saffet'in yüzüne yansıyan kasabadır. Bu türden uzak ve yalnız duruş filmin başındaki sahnede çok belirgin bir şekilde görülür.



Resim 7: Aydan Mürtezaoğlu, "Oda Sıcaklığında", 30-1-2012, http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2008/tanas_berlin/photos/11



Resim 8: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 00:00:09

Yönetmen filmde pencereyi sıklıkla kullanmıştır. Pencere hem camdan yansıyan görüntülere hem de camın ardındaki dünyaya eşlik etmiştir. Günümüz sanatçılarından Graham Dean'in "Foreign Correspondent" (Yabancı Muhabir) adlı 1987 tarihli kâğıt



üzerine suluboya resmi, ait olmadığı bir yaşamı izleyen bir insana ait duygu dünyasına dikkati çeker. Yönetmenin babası Emin'in camın ardından oğlunun gelişini gözlediği sahne ile Dean'ın resmi arasındaki benzerlik dikkate değerdir. Burada Emin'in bakışından önceki ayaklarından başlayan plan pencerenin ait olduğu dış dünya ile ona ait olan iç yaşam arasındaki ilişki-ilişkisizlik birbirini takip eden bir anlam dizgesi içerir. Televizyonu izler gibi görüntülenmiş olan ayakların ifadesizce sandalyenin üzerinde duruşu, dünyanın gerçeklerine pek de dikkat edilmeyen bir tavrı destekler. Burada ayaklar, Catherine Murphy'nin "vücut" serisi için yaptığı 1992 tarihli "Two Feet- Ben Busch" (İki Ayak- Ben Busch) adlı resmini çağırıştırır. Bu resimde ayaklar yatağa uzanmış bir vücuda aittir, ancak bu aidiyet mantık yoluyla kavranabilecek bir sınırlamadır. Resim bu duruma dair pek fazla kanıt göstermez. Burada ayaklar tıpkı filmdeki gibi tek başlarına vardır ve var oluşlarının farkında ancak dış dünyaya tepkisiz bir haldedirler.



Resim 9: Graham Dean, "Foreign Correspondent", <http://www.artfund.org/artwork/6975/foreign-correspondent> 30-01-2012



Resim 10: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 0:04:33



Resim 11: Catherine Murphy, "Two Feet- Ben Busch", 1992, <http://bombsite.com/issues/53/articles/1885> 30-1-2012.



Resim 12: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 0:03:58

Pencerenin kullanıldığı bir başka sahne, gece Muzaffer'in yataktan kalkarak anne ve babasının konuşmalarının ses kaydını yaptığı sahnedir. Gece karanlığında loş ışığın pencereden girdiği odada Muzaffer yatağın üzerinde oturur. Karanlık Muzaffer'in üzerine bir örtü gibi inmiş, duruşunu, hareketini yüzündeki ifadeyi gizlemiştir. İzleyici birkaç saniyelik süre içinde Muzaffer'in ne düşündüğüne veya ne yapmak istediğine yönelik hiçbir ipucuna sahip değildir. O sadece güzel bir gece manzarasının figürüdür. Edvard Munch'un "Night in St. Cloud" (St. Cloud'da Gece) adlı eserinde de karanlığın içinde geceyle bütünleşmiş bir figür sol taraftaki bir kanepede oturmuş, pencereden dışarıya bakmaktadır. Burada da oturan kişinin kimliğini, yüz ifadesini ayırt etmek mümkün değildir. Pencereden gelen loş aydınlık ve pencerenin yapısı filmdeki sahnenin neredeyse eşidir. Her iki sahnedeki gizemli hava bizden kişilerle ilgili ayrıntılı bilgiyi esirgese de, sahnenin renkleri ve figürlerin duruşları olası bir gerginliği içinde barındırır.

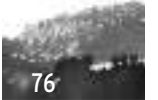


Resim 13: Edvard Munch, "Night in St. Cloud", 1890, <http://darkclassics.blogspot.com/search/label/Edvard%20Munch> 30-01-2012.



Resim 14: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 0:08:02.

Filmde ardından bakılan veya üzerine yansıyan yüzey olarak pencerenin sıklıkla kullanılmasının yanı sıra yeni bir plan yaratan kapı ve kapı aralıklarının sağladığı görüntüler de dikkati çeker. Örneğin, filmin bir yerinde Muzaffer'in eve girişini yönetmen daracık bir kapı aralığından gösterir. Muzaffer kapıdan geçer ve karanlık odaya girer. Bu sahnenin kullanıldığı bölüm filmin birçok probleminin düğümlendiği (Emin'in bahçesine Tapu Kadastro'nun el koyduğu, Muzaffer'in film çalışmalarının tıkanıdığı, Ali'nin yumurtayı kırdığı... vs) bölümüdür. Dolayısıyla bu sahne içinde filmle ilgili birçok ipucu taşıyan, içinden çıkılması zor, sıkıntılı durumların görselleştiği bir sahnedir.





Resim 15: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 1:46:41.

Bir başka sahnede, kapı aralığından daktiloda yazı yazan Emin'i izleyen Ali'nin koltukla kapı arasına sıkışmış gibi duran görüntüsünde, zaman ve mekânda derinliği, konunun ya da anlamın derinliğini bir kapı veya pencerenin sağladığı plastik olanaklarla çeşitleyen yönetmen, bir anlamda Kuzey Avrupalı bir Rönesans ustasının, Peter de Hooch'un kaygılarını paylaşır. Peter de Hooch resimlerinde bir pencere veya kapı aralığı ile figürlerin içinde buldukları durumu ve dışarıdaki yaşama bağlanma kaygısını yansıtır.



Resim 16: Pieter de Hooch, 1661-1663, "Mother Lacing Her Bodice Beside a Cradle"
http://www.artofbonsai.org/feature_articles/tokowindow.php
30-01-2012.



Resim 17: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 1:23:08.

Filmdeki bu sahnede asıl etkileyici olan Ali'nin bir gözünü kapayarak elindeki fotoğrafın arkasından Emin'i seyredişidir. Ali sağ gözünü kapatıp sol gözüyle baktığında, ya da tersini yaptığında izlek açısı değişir. Bu değişimi yönetmen bize Ali'nin bakış açısından gösterir. İzleyici, kapının arkasındaki odada daktilo yazan Emin'i her iki gözün ayrı ayrı sağladığı görüntülerle art arda farklı açılarla görür. Ali bunu neden yapmıştır? Yönetmen bu ayrıntıyı izleyiciye neden gösterir? Burada, bu küçücük oyunda, çocuğun iç dünyası gözlemlenir. Ali, bir önceki planda teyzesinin ona cebinde taşısın diye verdiği

yumurtayı kırmıştır. Kazayla da olsa kirdiği bu yumurtanın yerine kmesten aldığı yumurtayı koymuş ve bu ufak kandırmacanın yarattığı suçluluk duygusuyla teyzesine gelmiştir. Belki suçunu itiraf edecektir, belki yeni bir yalan söyleyecektir, bunu anlamak mümkün olmaz. İzleyici sadece onun gözleriyle yaptığı bu küçük oyunla baş başa kalır. İki gözün yarattığı farklı açılardan odaya bakmak, belki de yumurta olayına farklı açıdan bakmak gibidir; aslında yumurtayı değiştirmişin, Ali'nin deyişiyile "hilelik" olmayacağını kendisine ve bize söyleyiş biçimidir.



Resim 18: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 1:24.06.



Resim 19: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 1:24.08.

Filmdeki anlam ile biçimsel dilin birbiriyle en güçlü şekilde örtüştüğü anlardan biri de Saffet'in babası ile konuştuğu tuvalet sahnesidir. Bu sahnede Saffet'in fabrikadaki işinden ayrıldıktan sonra evde babasıyla yüzleşmesi görülür. Tuvalete açılan holde dış kapı ile tuvalet kapısı arasındaki dar koyu karanlık alanda, iki figür karşı karşıya gelmiş tartışmaktadır. Babası Saffet'i sorumsuzlukla, tembellikle suçlar ve tartışma azarlamaya dönüşürken Saffet, çıkışı olmayan kapıların arasında, amaçsızlık ve sıkıntı ile sıkışıp kalır. Sahnenin görselliği Saffet'in yaşadığı bunalımı dar koridor ve iki kapı ile karşılar. Bu dar koridor ve sıkışmış figür imgesi aynı zamanda günümüz sanatçılarından Tim Eitel'in işlerinde görülür. Eitel resimlerinde yalın mekânlarda figürler kurgular. Figürlerin mekânlarla ilişkisi genellikle içsel yaşantılarını, toplumsal dünyaya yönelik duruşlarını açık eder niteliktedir. Sanatçının "Köşede" (Cornered) adlı eserinde bir köşeye sıkıştırılmış yerde oturan bir erkek figürü yer alır. Resmin sağ tarafındaki figür dışında bütün alan siyah boyanmış, boş, hissiz bir duvar olarak tasarlanmıştır. Figürün bulunduğu alan sağda kalan resmin tek hareketli bölgesi olan, geri planda aydınlık bir köşedir. Sanatçının bu yalınlık içinde sadece bir köşe ile yarattığı derinlik, bütün duygu yoğunluğunun resimdeki geniş boş, siyah duvar ile sağlanması etkileyicidir. Ayrıntılardan arındırılmış bu gerilim, bizi resimdeki figürün iç dünyasıyla baş başa bırakır.

Eitel'in bir başka eserinde figür bu defa dış mekândadır. Figür yüksek bir tepeden izleyiciye bakar; ancak üzerinde bulunduğu tepe konusunda çok az ipucumuz vardır. Bu bir toprak arazi midir, yoksa bir duvarın tepesi midir? Eitel için önemli olan bu mekânın,



kompozisyonu, figürün ifadesini, duruş ve bakış açısını karşılayabilecek etkililikte ve yalınlıkta desteklemesidir. Figür tepeden aşağıya, izleyiciye bakar; sakindir, herhangi bir beklenti içinde değildir. Mayıs Sıkıntısı filminde Ali'nin bir sepet domatesi tepen aşağıya yuvarladığı sahnede Ali'nin domateslerin ardından bakışı da aynen böyledir. Ali öncesinde kızgındır, kendinden hiç beklenmeyecek bir şey yapmış, ona görev olarak verilen bir sepeti aşağı yuvarlamıştır. Ancak eylem bitmiştir; Ali kırdığı yumurtanın suçlusu olarak gördüğü domates sepetinden intikamını almıştır. Kızgınlık yerini durgun bir kabullenişe bırakmıştır.



Resim 20: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 01:03:24.



Resim 21: Tim Eitel, "Cornered", 2009
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Eitel_Tim-Cornered. 28-02012.



Resim 22: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 1:20:30.



Resim 23: Tim Eitel, Kleine Anhohe, 2003, <http://www.artblog.net/post/2004/12/rubell/>. 28-01-2012.

Ali'nin yumurtayı kırdığı sahne de görsel olarak güçlü bir sahnedir. Bu sahnede izleyici abartılı hiçbir hareket ya da jest görmez, bir çocuğun tüm doğallığıyla karşı karşıyadır. Ali, sepetten düşen bir domatesi almak üzere eğilir. Sahnede çocuğun elini domatesin üzerinde görürüz: El durur, hafifçe titrer yavaş yavaş kalkarken görüntü önlüğünün cebine gider; yumurta kırılmıştır. Bu sahne o kadar güçlüdür ki, izleyici Ali ile birlikte

aynı hayal kırıklığını, üzüntüyü, öfkeyi hisse der; Ali'ye acır. Sonrasında domateslerden acısını çıkarmasını, teyzesini kandırmak için kümeden yeni bir yumurta çalışını onun öfkesine hak vererek ama suçluluk duygusuna ve küçük kurnazlığına üzü lerek seyre der. Bu sahnenin tümü bir bütün halinde Ali'nin masumiyetinin yavaş yavaş yitişinin, onun küçük şiddet gösterilerinin, küçük aldatmaları normal sayan sıradan bir insana dönüşümünün başlangıcıdır. Burada Ali'nin hikâyesine çok benzer bir duruma Eric Fischl'in bir resminde rastlanır. Fischl resminde havuz kenarında oyuncaklarıyla oynayan, onları üstlerine portakal koyarak ezen bir çocuk resmetmiştir. Çocuk oyuna kendini kaptırmıştır. Dış dünyada gözlemlediği ya da yaşadığı sorunları oyununa yansıtır. Tıpkı Ali'nin domateslere yaptığı gibi, bu çocuk da oyuncaklarından intikam alır. Öfke, doğru ve yanlış arasında yolunu bulma çabası içinde bir çocuğun yaşadığı hezeyanları yansı tış açısından filmdeki bu sahneler ile Fischl'in resmi birbirine çok benzemektedir.



Resim 24: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 1:20:10.



Resim 25: Eric Fischl, "Best Western", 1983, http://old.likeyou.com/archives/americanstand_gbgladstone.htm, 30-01-2012

Portreler

Filmin bazı sahnelerinde yönetmen karakterlerin yüzlerini yakın plandan çekmiştir. Bu sahnelerin bazıları oldukça uzundur ve görüntülerin resimselliği neredeyse bir portre seyrediyormuş izlenimi verir. Resim sanatında portre, resmi yapılan kişinin ruhsal ve fiziksel yapısını yansıtan özellikler içerir. Bunun yanı sıra sanatçısının bu resimle yansıtmak istediği durum, olay, duygu ve düşünce, figürün özellikleriyle buluşur ve resmin kuralları içinde resmin plastik öğelerine yansır. Yönetmen de resim sanatında karşılaştığımız bu plastik kaygıya yakın bir kaygıyla davranmış, filmin içinde küçük hikâyelerle aktardığı olaylar ve durumları, karakterlerin özüne sindirdiği duygu durumlarını, renklerin ve ışığın etkisiyle güçlendirdiği portreler aracılığıyla yansıtmıştır.



Bu portreler filmde büyük öneme sahiptir. Neredeyse karakterlerin akıllarından geçenler bu yüzlerden okunur.



Resim 26: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 0:07:27.

Resim 27: Edvard Munch, "Self Portrait", tuval üzerine yağlıboya, <http://club.doctissimo.fr/crazylittlegirl/munch-37436/photo/autoportrait-1315647>, 30-01-2012.

Örneğin, filmdeki Muzaffer'in gece uykudan uyandıdığı sahnede, kamera önce Muzafferin gözüne odaklanır ve gecenin solgun ışığında izleyici Muzafferin gözünü açmasını izler; yavaş yavaş uyku mahmurluğunu üzerinden atışını sadece bu göz aracılığıyla algılar. Yönetmen tek bir gözün bakışına birçok anlam sığdırmıştır. Bu tavrı ekspresyonist resamlarda da görürüz. Oscar Kokoschka'nın, Egon Schiele'nin ya da Edward Munch'un otoportrelerine bakıldığında, gözlerdeki ifadenin ne kadar önemli olduğunu görürüz. Özellikle Munch'un otoportresindeki bakış Muzaffer'in bakışına benzemektedir.

Yönetmenin annesinin pencere kenarında oturup camdan dışarıyı seyrettiği sahnede ise Barok dönem resim sanatına ait bir ışık ve kompozisyon kullanımı vardır. Görüntü yönetmenin annesinin sadece yüz ifadesini açığa çıkararak kadar aydınlıktır. Koyulukların içinden patlayarak çıkan yüz ve kollar dışında bedeninin diğer ayrıntıları tamamen karanlığın içinde erir. Pencere tek ışık kaynağıdır. Tıpkı Barok resimlerdeki gibi lokal bir ışık tüm sahneye egemendir. Bu türden resim tavrı Caravaggio, Rembrandt, Velazquez, Franz Hals, Tiziano gibi sanatçılarda görülür.

Barok ışığın kullanıldığı bir başka sahne filmin sonlarına doğru yönetmenin babası Emin'in gece pencereden baktığı sahnedir. Emin'in arzisi ile ilgili konuda yaşadığı umutsuzluk ve çözümsüzlük yüzünde okunur. Tüm etki gözlerde toplanmıştır; sanki ışık Emin'in gözlerine deşip geldiği yere geri döner, seyircinin varlığı yadsınır. Bir diyalog var ise, bu diyalog ışık ile Emin arasındadır. Sahnedeki ifadenin içe dönüklüğü, Emin'in bakışlarının bize değil ışık kaynağına doğru oluşuyla güçlenir. Buna benzer bir ifadeyi Rembrandt'ın otoportresinde görürüz.



Resim 28: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 0:53:16.



Resim 29: Caravaggio, Salome, 1609
[http://www.executedtoday.com/2011/05/29/1606-caravaggio-murders-ranuccio-tomassoni.30-01-2012.](http://www.executedtoday.com/2011/05/29/1606-caravaggio-murders-ranuccio-tomassoni.30-01-2012)



Resim 30: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 1:48:59.



Resim 31: Rembrandt, Otoportre, 1660, <http://www.theartwolf.com/self-portraits/rembrandt-self-portrait.htm>, 30-01-2012.

Bu resim Rembrandt'ın yaşlılık dönemine aittir. Sanatçının birçok otoportresi içinde bu resim onun yaşam yorgunluğunu en güçlü şekilde yansıttığı resmidir. Sanatçının zorlu deneyimlerle yüklü yaşamının onda bıraktığı güçlü izleri yüzünde görmek mümkündür. Bu resimde Rembrandt ışık kaynağına bakmaz, izleyici ile iletişim halindedir. Bu resimdeki Rembrandt izleyiciyi hem yaşadıklarına ortak etmek, hem de acılarını kendine saklamak ister gibidir. İzleyici hem bir davetle, hem de geri durmasını salık veren bir uyarı işaretiyle karşı karşıyadır. Farklı bir yöntemle, filmdeki Emin'in içedönük tavrı burada da kendini gösterir.





Resim 32: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 0:51:22.

Resim 33: Grant Wood, American Gothic, 1930, <http://www.grantwoodmovie.com/the-story>, 25-01-2012.



Yönetmenin anne ve babasının (Fatma Ceylan ve Emin Ceylan) oturma odasında bir divanda oturup Muzaffer'in çektiği filmde kendilerini izledikleri sahne, Grant Wood'un 1930 yılına ait "American Gothic" (Amerikan Gotiği) adlı eseri ile güçlü görsel ilişkilere sahiptir. Resmin görsel öğeleri şüphesiz 19.yy Amerikan geleneksel çiftlik yaşantısının, tutucu aile yapısının izlerini taşır. Ancak bizi ilgilendiren resmin sosyo-politik kaygılarından çok, kırsal kesimden bir çiftin görsel analizi olacaktır. Çift onların kırsal yaşama ve geleneğe ait olduğunu gösteren kıyafetler ve üç dişli bir yaba ile poz vermiştir. Geri planda resme adını veren gotik alınlıklı çiftlik evi bulunmaktadır. Bütün bu görsel kanıtlar, resmi okumamız için sanatçı tarafından özellikle konulmuştur. Nuri Bilge Ceylan da filmdeki bu planı uzun bir süre boyunca izlettirir. Burada yaşlı karı koca, gündelik kıyafetleriyle, kırsala ait bir evin geleneksel döşemesi olan divanın üzerine oturmuştur. Kıpırdamadan uzunca bir süre bu görüntüyü korurlar. Resimdeki gibi burada da kanıt olan görsel öğeler izleyicinin dikkatini çekmek amacıyla bu sefer zamana yayılan bir yöntemle filmde yerini alır. Ancak burada yönetmenin anne ve babasının kendi kimliklerini oynadıkları bu filmde daha önce de kendi kimlikleriyle yer aldıkları bir başka filmi izliyor olduklarına dair bir vurgu yapmak kaygısı da olabilir. Film içinde hem gerçekliği hem de "gerçek-kurgu" ile oluşturulmuş başka bir filmi barındırır.

Doğa Manzaraları - İnsan Manzaraları

Nuri Bilge Ceylan bir söyleşisinde şunları söyler:

"İnsan yüzü dünyanın en güzel manzarasıdır. İnsansız manzarayı pek sevmem. Bir insanın manzarayla olan ilişkisini gördüğümde daha çok etkileniyorum. Fotoğrafta insanı severim. O manzaraya bakan ufak bir insan bile olsa daha etkileyici oluyor sanki. Sonuçta manzara izleyicinin bakış açısıyla anlamlanır ve manzarayla insan ilişkisini gösterdiğimde manzaranın görkemi ortaya çıkar". (Gürleyük, 2007).

Doğa görüntüleri, yönetmen için insan ile anlam kazanır. Mayıs Sıkıntısı filminde kullandığı manzaraların her biri özelde Emin'in, Fatma'nın, Saffet'in, Muzaffer'in ya da Ali'nin ruh durumuna göndermeler yapar. Filmin ikinci bölümü tamamen doğanın içinde geçer. Emin'in arazisinde Muzaffer'in filmi için çekim yaptığı sahnelerde çoğunlukla ışık ve doğanın renkleri, doğa ile bütünleşen, ışık huzmelerinde eriyen insan izlenimleri ön plandadır. Bu sahnelerdeki ışık kullanımı ve yakın çekim teknikleri, karakterlerin her birinin ruhsal çözümlenmelerinde büyük rol oynayan yüz ifadelerine vurgu yapar: Bununla beraber doğa görüntülerinin ezici üstünlüğü sayesinde karakterler plastik anlamda İzlenimci sanatçıların resimlerinde sıklıkla kullandıkları ışık ve renklerin içinde eriyen figürlere benzerler. Sahnelerin birçoğunda bu izlenimci etkiler görülebilir. Yönetmenin babası Emin'in ağaç dibinde oturup konuştuğu sahnede arkadaki tarlanın aydınlığı, ışık huzmeleri, rüzgârda ağacın yapraklarının oynayışı, otların hışırtısı içinde Emin'in görüntüsü ve sesi eriyor gibidir. İzlenimci anlayışta resim yapan 1881-1937 yılları arasında yaşamış olan Nazmi Ziya Güran'ın tablosunda da, ağaçların arasında şezlongda oturan kadın ışığın ve renklerin içinde kaybolur.



Resim 34: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 1:39:25.



Resim 35: Nazmi Ziya Güran, Şezlongda Pembeli Kadın, 1904, <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk1102.asp>, 24-01-2012.

Nazmi Ziya Güran'ın benimseyip takipçisi olduğu izlenimcilik akımının önde gelen sanatçılarından Eduard Manet'nin "Kriket Partisi" adlı 1873 tarihli eserinde ise ağaçlık bir alanda kadınlı erkekli bir grup vardır. Figürler yatay düzlemde resmin yüzeyine dağılmışlardır. Işık her yeri eşit derecede aydınlatsa da yüzeyde keskin konturlar bırakmaz. Neredeyse biçimlerin sınır çizgilerin eridiğini söylemek mümkündür. Resmin konusu günlük yaşantıdan sıradan bir sahnedir; hareketler doğal ve abartıdan uzaktır. Figürler, ağaç gibi, otlar gibi birer doğa elemanı olarak işlenmiş, görsel anlamda önemlerini yitirmişlerdir. Burada, insan figürünün hiyerarşik olarak doğadan öte, yüce bir yeri ve önemi yoktur. Yönetmenin doğa ile insanı birlikte yansıttığı sahnelerde de bu tavır kendini gösterir. Bu sahnelerde görsel olarak ağaçlar ve otlar, insanlarla eşit derecede sahnedirler.





Resim 36: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 1.36:54.



Resim 37: Eduard Manet, a Croquet Party, 1873, <http://03varvara.wordpress.com/2011/06/01/edouard-manet-a-croquet-party-1873>, 30-01-2012.

Aynı tavır 1840-1926 yılları arasında yaşamış İzlenimci ressam Claude Monet'nin resimlerinde de kendini gösterir. Sanatçının 1886 yılında yaptığı "Gelincik Tarlası" adlı resminde de tarlanın büyüklüğü ve ışığın renkleri ile figürler neredeyse yok olur. Emin'in arazisinde gezintiye çıktığı bir sahnede de tarlada yürüyen Emin neredeyse görüntüden kaybolur. Burada şunu hatırlamakta yarar vardır. Yönetmen, her bir karakterin iç dünyasına manzaralardan karşılık bulmaktadır. Burada doğa sahnelerinin ön plana çıkışı, manzara ile yansıttığı iç dünyaların görselleşmesini sağlamaktadır.



Resim 38: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 01:15:33.



Resim 39: Cloude Monet, Red Poppies, 1886, <http://artmight.com/Artists/Monet-Claude-Oscar/Claude-Monet-Red-Poppies-at-Argenteuil-268542p.html>, 30-01-2012.

Yönetmenin, filmin sonlarına doğru gün doğumunda Saffet'in arkası dönük tarlaya doğru yürüdüğü sahnede Saffet'in hayal kırıklığı, iç sıkıntısı veya gelecekle ilgili umutsuzluğuyla manzaranın hüznünü buluşturduğu söylenebilir. Burada doğa, Saffet'in hüznünü dillendirir; aynı zamanda garip bir ferahlık, dibe vuruşun getireceği bir yüzeye çıkma umudu yansıtır. Jean Francois Millet'nin resminde de izleyiciyi benzer duygular sarar. Resmin sağında ağaçların dibinde alacakaranlıkta ayakta duran, bastona

dayanmış figürün yansıttığı duygular, renklerin ve manzaranın gücüyle birleştiğinde Saffetin duygu durumundan çok da farklı değildir.



Resim 40: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999.



Resim 41: Jean Francois Millet, Shepard and Flock Evening, 1853, <http://www.rebeccanemser.com/wp-content/uploads/1984/06/Shepherd-and-Flock-Evening-1853.jpg> 25-01-2012.

Yönetmenin annesi Fatma ile Ali'nin ilişkisi, yönetmenin üzerinde durduğu bir başka durumdur. Fatma'nın yeğeni Ali'ye sorumluluk almayı ve yaşamı karşılamayı öğretirken kullandığı yöntem ilginçtir. Ali'nin yumurtayı kırmadan 40 gün taşımaya çalışması onun doğru ve yanlış, iyi ve kötü gibi kavramlar ve durumlar arasında tercih yapmak zorunda bırakır; Ali her neyi seçerse seçsin bunun sonuçlarına katlanmak zorunda kalacaktır. Fatma her ne kadar öğretici bir rol üstlense de onun Ali ile olan ilişkisi bir öğretmen-öğrenci ilişkisi gibi değildir. Onların arasındaki durum, akrabalıklarının gerektirdiği hala-yeğen ilişkisinden çok, bir anne ile çocuğun ilişkisine benzer. Fatma'nın sıcak ancak otoriter ilgisi, Ali'nin ona saygı ve sevgi duymasını, bir parça çekinse de Fatma'ya tüm kalbiyle güvenmesini sağlar.



Resim 42: Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı DVD 1999, 1:52:16.



Anne ve çocuk konusu plastik sanatlarda yüzyıllardır işlene gelmiş bir konudur. Öyle ki bu konu, kutsal metinlerde yazılı olan ilahi bir temanın boyunduruğu altında sıklıkla tasvir edilmiştir. "Meryem ve Çocuk İsa" konusu, en bilindik örnekleriyle 13. yy'da Gotiğin kurallarına özgürlükçü bir anlayış getiren Giotto'dan Leonardo'ya, Raphael'e ve Michelangelo'ya, daha sonra Maniyerist dönemde biçimi bozan El Greco'dan Barok sanatçılara ve Romantiklere kadar birçok akım ve sanatçı tarafından çok çeşitli tavırlarla görselleştirilmiştir. Bununla birlikte, özellikle yakın dönemlerde işlenen "Meryem ve Çocuk İsa" konulu resimlere bakıldığında birçok sanatçının bu konuyu işlerken konunun yarattığı ilahi duyguya değil, anne ve çocuğun paylaştığı sevgi ve saflığa yoğunlaştıkları görülür. "Meryem ve Çocuk İsa" saflığın, masumiyetin biçim almış bir halidir; amaç anne ve çocuğun paylaşımına dikkat çekmek olmuştur. Belki de bu konunun yüzyıllarca önemini yitirmeyişi, anne ve çocuk arasındaki sevginin başlı başına kutsal bir sevgi paylaşımına doğrudan gönderme yapması ile ilgilidir. Modern dönemde ise sanatçılar bu konuya Meryem ve çocuk İsa betimlemelerine yakın bir anlayışla; ancak bu konuya doğrudan herhangi bir gönderme yapmadan, biçimsel dili klasik üslubun temel öğelerine yaklaştırarak ve görsel birçok ipucuyla sunarak işlemişlerdir. Picasso'nun "Anne ve çocuk" resmi buna örnektir. 1844-1926 yılları arasında yaşamış olan kadın ressam Mary Cassatt'ın resimlerinde anne ve çocuk konusu ön plandadır. Cassatt resimlerinde, çağdaşı birçok sanatçının yaptığı gibi abartılı, yüceltilmiş duygu ve durumlardan kaçınarak, her türlü teatral tavırdan uzak, sıradan olay ve durumlara önem vermiştir. Anne ve çocuk, bu resimlerde günlük yaşamın çeşitli durumlarında bir aradadır; sevgi, ilgi ve hoşgörü boyanın ve kompozisyonun özüne yansır. Filmdeki Fatma ve Ali ilişkisi, temelde anne rolü üstlenmiş bir kadın ve çocuk ilişkisi olarak algılandığında, Mary Cassatt'ın resimlerindeki benzer bir plastik kurguyla örtüşür.



Resim 43: Pablo Picasso; Anne ve Çocuk, <http://www.euroclubschools.co.uk/page58.htm>. 26-01-2012.



Resim 44: Mary Cassatt(1844-1926), Çocuğuyla oynayan anne, pastel, <http://www.tfaoi.com/newsnu/nmus40d.htm>. 26-01-2012.

Sonuç

Mayıs Sıkıntısı filmi, plastik sanat geleneğinin temel prensiplerini içinde barındıran, kompozisyon öğelerine dikkat edilerek tasarlanmış sahneleriyle görsel estetiğin güçlü bir biçimde kendini gösterdiği bir filmidir. Bu filmin en dikkat çekici özelliği, “mahrem” olarak nitelendirdiğimiz, yönetmenin kişisel yaşantısına, ailesine hatta daha önce yapmış olduğu filmlerine yönelik doğrudan ya da dolaylı göndermeleridir. Biçimsel yapıyı bu amaca yönelik kurgulamıştır. Küçük hikâyelerden oluşan genel yapısı ve bu hikâyelerin birbirinden bağımsız, kaygısız, neredeyse amaçsızmış gibi görünen sıradan kurgusu, yönetmeni oynayan karakterin “Kasaba” filmini çekme çabaları ile sürpriz bir şekilde ortaya çıkan film içinde film dokusu Nuri Bilge Ceylan’ın bu filmde kullandığı en belirgin öğelerdir. Bunun yanı sıra uzun sessiz sahnelerle örülü manzara-insan, mekân- insan çekimleri ile yönetmen, bir şey söyleyormuş gibi görünerek varoluş, kimlik gerçek hakkında izleyiciyi detaylı bir iç gözlem ve düşünsel serüvene yönlendirir. İnsana ait içsel serüvenleri film boyunca çeşitli nesne ve hayvanlar (kaplumbağa, köpek, çakmak, saat gibi), mekânlar (pencere, kapı aralıkları, dar koridor gibi) ve doğa manzaraları (ağaçlık alan, gün doğuşunda, alacakaranlıkta ve aydınlıkta tarla gibi) ile ilişkilendirir. Uzun yakın plan portre çekimlerinde izleyicinin, karakterlerin neredeyse iç seslerini duyacak şekilde içsel dünyalarına girebilmesine olanak verir.

Film, Emin’in ağaçlık arazisinde sabahın ilk ışıklarını karşılamak üzere bir ağacın dibinde oturup manzarayı seyrederken uyuyakalmasıyla biter. Işık ağaçların arasından yükselir ve bütün görüntüyü kaplar. Bu sahne, bütün filmde kendini gösteren yalın, küçük anlatımın bir özetidir. Hiçbir şey söyleme kaygısı olmayan yönetmen, bu son sahnede de aslında hiçbir şey söylememiştir. Büyük ve didaktik hiçbir şey yoktur. Ancak şu vardır: insana ait olan, hiç sonlanmayan süreklilik gösteren varoluş hali; küçük, sıradan ama gerçek olandır ve buradadır.



Kaynakça

- Abasıyanık, Sait Faik (1986). Mahalle Kahvesi; Havada Bulut. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Akbulut, Hasan (2005). Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekân. İstanbul: Bağlam Yayınları/ Sinema Dizisi.
- Akoğul, Merih (2007). "Ceylan'ın Susarak Konuşan Fotoğrafları". <http://www.nuribilgeceylan.com/photography/press-istanbul.php>. 26.01.2012
- Büyükcaraoğlu, Devrim (2007). "Nuri Bilge Ceylan'ın Gözünden Türkiye". <http://www.nuribilgeceylan.com/photography/press-istanbul.php>. 09.02.2012
- Ceylan, Nuri Bilge (1999). Mayıs Sıkıntısı DVD, 130dk
- Goodwin, James (1994). Akira Kurosawa and Intertextual Cinema. London: The Johns Hopkins Pres Ltd.
- Gürleyük, Sinem (2007). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi". <http://www.nuribilgeceylan.com/photography/press-istanbul.php>. 26.01.2012
- Hauser, Arnold (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi. Çev., Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kurosawa, Akira(1990). "Dreams" (Düşler). <http://www.youtube.com/watch?v=K8Pnjwu4a6k>. 09.02.2012
- Mauppassant, Guy de (2006a). Ay Işığı. Çev., Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.
- Mauppassant, Guy de (2006b). "Dönüş" Seçilmiş Hikâyeler. Çev., Ferid Namık Hansoy. İstanbul:İnkılap Kitabevi.
- Özyurt, Olkan (2007). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi". <http://www.nuribilgeceylan.com/photography/press-istanbul.php>. 26.01.2012
- Pay, Ayşe (2009). Yönetmen Sineması- Nuri Bilge Ceylan. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tansuğ, Sezer (1992). Resim Sanatının Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dizin: Sanat Yazıları 24

Akkılıç, D. **“Romantizm ve Müzik”**.

Sanat Yazıları 24, Sayfa: 36.

Aksan, M. **“Bale Alanında Kadrolaşma Sorununun Kaynakları”**.

Sanat Yazıları 24, Sayfa: 42.

Boerescu, Z.B. **“Küçük Hikâyelerle Büyük İnsan Manzaraları Kurgulamak; “Mayıs Sıkıntısı” Filminin Biçimsel Analizi:”**. Sanat Yazıları 24, Sayfa: 68.

Bulduk, B. **“Güzel Yazı Yazma Becerisinin Geliştirilebilmesi Üzerine Yazı Defteri Önerisi”**. Sanat Yazıları 24, Sayfa: 12.

Karamanoğlu, S.E. **“Bir Sosyal Etkileşim Alanı Olarak Arazi ”**.

Sanat Yazıları 24, Sayfa: 54.

Müfettişoğlu, A. **“Kontrbas Yayında Alman ve Fransız Yapım ve Tutuş Yöntemleri”**.

Sanat Yazıları 24, Sayfa: 7.

Dizin: Sanat Yazıları 23

Baltacıoğlu, Y.A. **“Özdeşleyim ve Karakter Makyajı”**. Sanat Yazıları 23, Sayfa: 53.

Dur, B.İ.U. **“Yeni Bir Uzmanlık Alanı: Bilgilendirme Tasarımı”**.

Sanat Yazıları 23, Sayfa: 7.

Gögebakan, Y. **“Avrupa Resim Sanatında Kültürel Mirasa Ait Unsurları Resimsel Bir İmge Olarak Kullanan Üç Sanatçı: Sandro Boticeili, Sanzio Raphael ve Jacques Louis David”**. Sanat Yazıları 23, Sayfa: 65.

Pehlivan, S. **“Sahnelenmiş Fotoğrafta “Hüzün ve Yalnızlık”**.

Sanat Yazıları 23, Sayfa: 39.

Yıldız, M.Ö. **“Chermayeff ve Geismar Amblemlerinin Gestalt İlkeleri Açısından İncelenmesi”**. Sanat Yazıları 23, Sayfa: 23.



Dizin: Sanat Yazıları 22

Çetin, T. **"Heykeldeki Mimari Mimarideki Heykel"**. Sanat Yazıları 22, Sayfa: 67.

Giderer, H.E. **"Sanatçı ve "Çağının Tanığı Olmak"**. Sanat Yazıları 22, Sayfa: 15.

Kanneci, A. **"Müziğe Bir Bakış ve Ülkemizde Klasik Gitar"**.
Sanat Yazıları 22, Sayfa: 7.

Kayıran, N.R. **"Yazı Tura" Filminin Sanat Tarihsel Analizi"**.
Sanat Yazıları 22, Sayfa: 25.

Turgay, O., Altuncu, D. **"Piktogramlar ve Arkitektonik Kodların İç Mimarlıkta Kullanımı"**. Sanat Yazıları 22, Sayfa: 43.

Yener, Y.A. **"Franz Liszt ve Piyano Pedagojisi"**. Sanat Yazıları 22, Sayfa: 89.

Yıldırım, Ö. **"Yeni Medya ve Dijital Sanatlar"**. Sanat Yazıları 22, Sayfa: 57.

Dizin: Sanat Yazıları 21

Aktaş, G.G. **"Çağdaş Rekreasyon Mekanları Olarak Alışveriş Merkezlerinde İç Mekan Kurgusu"**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 23.

Ayalp, N. **"Osmanlı Döneminden Günümüze Kahvehane Mekanları"**.
Sanat Yazıları 21, Sayfa: 71.

Çetin, T. **"Estetik Çevre Eğitimi ve Sanat"**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 99.

Çatal, D. **"Bilgilendirme Tasarımı: İnfografik"**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 7.

Dalkılıç, H. **"Musorgski ve Bir Sergiden Tablolar"**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 41

Önal, H. **"Özne", "Metin", "İzleyici" Bağlamında Auteur Kuramı Yeniden Düşünmek"**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 55.

Dizin: Sanat Yazıları 20

Atakan, N.C. **“Yedi Türk Küratör Yeni Medya  zerine KonuŐuyor 2005”**.

Sanat Yazıları 20, Sayfa: 91.

Bing l, B. **“Sanat ve El Sanatının Kısa Tarihçesi ve  aĖdaŐ Sanatla İlişkileri”**. Sanat Yazıları 20, Sayfa: 21.

Ertike, A.S. **“İnternet, Sanal Kültür ve Sanal Platformda Giderilen Yaşama  zlemi: FarmVille  rneği”**. Sanat Yazıları 20, Sayfa: 9.

Pekmezci, H. **“M ze, Galeri, Sanat Merkezleri ve Sanat Eserlerini IŐıklandırma Sistemleri”**. Sanat Yazıları 20, Sayfa: 63.

Satıcı, F.K. **“Richard Serra’nın “Televizyon İnsanları UlaŐtırır” İsimli Video  alıŐmasından Hareketle GeliŐtirilmiŐ Bir Atölye Uygulaması”**.

Sanat Yazıları 20, Sayfa: 49.

Zeytinoğlu, E. **“Yeni Medya” Olarak Bilgisayar Oyunları ve Sanatın Durumu”**.

Sanat Yazıları 20, Sayfa: 8.



Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayın Organı Sanat Yazıları Yayın İlkeleri

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda en az iki kez yayınlanır.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından incelendikten sonra konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayınlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiç bir yerde yayınlanmamış olmalıdır.

Yazılar basılı üç kopya halinde ve sayısal ortamda CD'ye kaydedilmiş olarak gönderilmelidir.

Makalenin yazarı; adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik ünvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve varsa elektronik posta adresini tam olarak belirtmelidir.

Yazıların başında Türkçe ve İngilizce "başlık / title"; kısa bir Türkçe ve İngilizce özet (en çok 100 kelime) bulunmalıdır. (İtalik olarak, Times 9 punto ile yazılmalıdır)

Özetin hemen arkasından konuyu tanımlayan Türkçe ve İngilizce uygun anahtar sözcükler bulunmalıdır.

Yazılarda tablo, şekil ve resimler gerekirse kullanılabilir. Kullanılacak tablo, şekil ve resimler ayrı sayfalar halinde gönderilmeli, metin içindeki yerleri belirtilmeli, film almaya uygun (120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve renkli), kısa kenarı 3,5 cm'den küçük olmamalı ve çok temiz olmalıdır.

Yazılar, Microsoft Word programında Times yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır.

Metin içindeki göndermeler ya ad ve tarih ya da sayfa olarak parantez içinde belirtilmelidir. Örnek: (Turani 1982) veya (Turani 1982: 192), üç satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içinde, üç satırdan uzun alıntılar ise satırın sağından solundan ikişer santimetre içinde, blok halinde, 9 puntuyla, tek satır aralığıyla verilmelidir.

Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır.

Makalenin sonunda yer alacak Kaynakça'da kitaplar ve makaleler aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.



Kitap için örnek:

Cömert, B. (1991). Sanat-Edebiyat Üzerine. Ankara: Damar Yayınları.

Makale için örnek:

Erzen, J. N. (1999). Resimde İç Mekan. Arredamento Mimarlık Dergisi, cilt (sayı), sayfa numaraları

Bir yazarın birden fazla yayını kaynak olarak gösterildiği takdirde yayınlar tarih sırasıyla, aynı yazarın aynı yıldaki yayınları ise (1985 a), (1985 b) şeklinde harf sırasıyla verilmelidir.

Yazı ve makalenin içeriğiyle ilgili tüm sorumluluk yazarlarına aittir.

Sanat Yazıları'nda yer alan yazı ve makaleler için telif ücreti ödenmez.

Yayınlanmayan yazı istendiğinde yazara iade edilir. Ayrıca yayın tarihinden sonra gelen yazılar, bir sonraki yayında değerlendirilmek üzere saklanır.

Yazı ve makaleler aşağıdaki adrese ulaştırılmalıdır.

İletişim Bilgileri

Sanat Yazıları
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
Beytepe 06532 Ankara
Tel: 0 312 299 20 62 - 82
Faks: 0 312 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr



