

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SANAT VE TASARIM DERGİSİ

CİLT: 4 SAYI: 10 (2014)

ISSN: 1309-9876

INONU UNIVERSITY
JOURNAL OF ART & DESIGN

VOLUME: 4 NUMBER: 10 (2014)

E-ISSN: 1309-9884

YAYIN SAHİBİ

İnönü Üniversitesi
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Prof. Dr. A. Metin KARKIN
Dekan

EDİTÖR

Yrd. Doç. Dr. Atilla ATİK

YAYIN KURULU*

Prof. Dr. A. Metin KARKIN
Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ
Doç. Dr. Bülent YILMAZ
Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
Yrd. Doç. Dr. Füzan ASLAN
Yrd. Doç. Dr. Kader SÜRMEİ
Yrd. Doç. H. Serdar MUTLU
Yrd. Doç. Mesut YAŞAR

OWNER

Inonu University
Faculty of Fine Arts and Design
Prof. A. Metin KARKIN, PhD.
Dean

EDITOR

Assist. Prof. Atilla ATİK, PhD.

EDITORIAL BOARD

Prof. Metin KARKIN, PhD.
Assoc. Prof. Banu MUSTAN DÖNMEZ, PhD.
Assoc. Prof. Bülent YILMAZ, PhD.
Assoc. Prof. Yüksel GÖĞEBAKAN, PhD.
Assist. Prof. Füzan ASLAN, PhD
Assist. Prof. Kader SÜRMEİ, PhD.
Assist. Prof. H. Serdar MUTLU, PhD.
Assist. Prof. Mesut YAŞAR

*Yayın kurulu üyeleri, ünvanları esas alınarak isimlerine göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

SEKRETERYA

Ar. Gör. Derya KARABURUN DOĞAN

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/inustd/index>
adresinden dergiye ilişkin bilgilere ve makalelerin
tam metnine ücretsiz ulaşılabilir.

İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi yılda iki
kez yayınlanan hakemli bir dergidir.

Yaygın süreli yayın.

SEKRETERIAT

RA. Derya KARABURUN DOĞAN

All articles in this journal are available free of
charge from
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/inustd/index>

Inonu University Journal of Art & Design is peer-
reviewed journal which is published two times a
year.

Common periodical.

YAZIŞMA ADRESİ / CORRESPONDENCE ADDRESS

İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi Editörlüğü
44280 / Malatya – TÜRKİYE

Telefon/Phone: (+90) 422 377 31 69 **Faks/Fax:** (+90) 422 341 06 18

DANIŞMA KURULU* / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Adnan TEPECİK (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Adnan UZUN (Işık Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU ÇAKMAKOĞLU (Gazi Üniversitesi)
Prof. Ali SEVGİ (Başkent Üniversitesi)
Prof. Ata Yakup KAPTAN (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Ayşe ÖZEL (Doğuş Üniversitesi)
Prof. Dr. Aytekin ALBUZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Cemal YURGA (İnönü Üniversitesi)
Prof. Dr. Elmas ERDOĞAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Erhan Vecdi KÜÇÜKERBAŞ (Ege Üniversitesi)
Prof. Ferit ÖZŞEN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Fırat KUTLUK (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Gül ÇİMEN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Haldun MÜDERRİSOĞLU (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU (İnönü Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan ERKEK (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan YILMAZ (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hülya İZ BÖLÜKOĞLU (Gazi Üniversitesi)
Prof. Kadir KARKIN (Adıyaman Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Cihat CAN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Faruk ALTUNKASA (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Memduh ÖZDEMİR (Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurhan TEKEREK (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Orcan GÜNDÜZ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Öner DEMİREL (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Richard SMARDON (SUNY-ESF)
Prof. Dr. Robert L. ELLIOTT (Tennessee State University)
Prof. S. Sibel SEVİM (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Serap YANGIN BUYURGAN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Server ACİM (İnönü Üniversitesi)
Prof. Dr. Şenel ERGİN (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Tefik Fikret UÇAR (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuluhan YILMAZ (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Türev BERKİ (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Vedat ÖZSOY (TOBB Üniversitesi)
Prof. Dr. Yalçın MEMLÜK (Ankara Üniversitesi)
Prof. Zehra ÇOBANLI (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Ebru GÖKDAĞ (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Mark CRAWFORD (Tennessee State University)
Doç. Dr. Osman UZUN (Düzce Üniversitesi)
Doç. Rahmi ATALAY (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Zeki DEMİR (Düzce Üniversitesi)

*Danışma kurulu üyeleri, ünvanları esas alınarak isimlerine göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

İnönü Üniversitesi ve Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, İÜ Sanat ve Tasarım Dergisi yayınlarında varılan sonuçlar veya fikirlerin sorumluluğunu taşımamaktadır. Üniversitenin, bu yayında ileri sürülen bilgi, alet, ürün ya da işlevlerin doğruluğu, bütünlüğü, uygunluğu ve kullanılabilirliği konusunda bir yüklenimi ve iddiası bulunmamaktadır. Bu sebeple herhangi bir nedenle sorumlu tutulamaz.

Bu yayının herhangi bir kısmı, İÜ Sanat ve Tasarım Dergisi Editörlüğü'nün yazılı izni olmadıkça kaynak gösterilmeden yayınlanamaz, bilgi saklama sistemine alınamaz veya elektronik, mekanik vb sistemlerle çoğaltılamaz.

İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi'nin sahibi İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Dekanlığı'dır. Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar iade edilemez ve yayınlanan yazılar için telif hakkı ödenmez.

Both the Inonu University and Faculty of Fine Arts and Design do not accept responsibility for the statements made or for the opinions expressed in the Inonu University Journal of Art and Design. The university makes no representation or warranty of any kind, concerning the accuracy, completeness, suitability or utility of any information, apparatus, product or processes discussed in this publication; therefore it assumes no liability.

Except for fair copying, no part of this publication may be produced, stored in a retrieval system in any form or by any means electronic, mechanical, etc. or otherwise without the prior written permission of the Editorial Office of Inonu University Journal of Art and Design and without reference.

The owner of the Inonu University Journal of Art and Design is the Deanery of the Faculty of Fine Arts and Design at the Inonu University. The submitted manuscripts cannot be returned to the author(s) and the copyright fee is paid for published articles.

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ÖZGÜN ARAŞTIRMA / ORIGINAL RESEARCH

Planlama ve Tasarım / Planning and Design

- KIYI KULLANICILARININ KIYI ALANI REKREASYON PLANLAMA KARARLARI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: TRABZON KIYI BANDI ÖRNEĞİ** 1-11
EFFECTS OF COSTAL USERS ON DECISIONS OF COASTAL RECREATION PLANNING: SAMPLE OF TRABZON COASTAL LINE
➤ Buket ÖZDEMİR IŞIK, Öner DEMİREL

- ÇANAKKALE ORMAN İŞLETME MÜDÜRLÜĞÜ ASMATEPE C TİPİ MESİRE YERİ MUTLULUK ORMANI PEYZAJ PROJESİ** 13-30
LANDSCAPE PROJECT OF HAPPINESS FOREST, IN CASE OF CANAKKALE FORESTRY MANAGEMENT ASMATEPE C TYPE RESORT
➤ Alper Sağlık, Abdullah Kelkit

Müzik ve Sahne Sanatları / Music and Performing Arts

- "EVRENSEL" VE "GELENEKSEL" KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE P. İ. TCHAIKOVSKY'NİN SENFONİK UVERTÜRÜ "ROMEO VE JULİET" İLE G. GARAYEV'İN SENFONİK ŞİİRİ "LEYLİ VE MECNUN" ESERLERİNİN YAPISAL AÇIDAN İNCELENMESİ** 31-45
A CONSTRUCTIONAL RESEARCH ON P.I. TCHAIKOVSKY'S SYMPHONIC OVERTURE "ROMEO AND JULIET" AND G. GARAYEV'S SYMPHONIC POEM "LEYLI AND MECNUN", WITHIN THE FRAME OF THE CONCEPTS "UNIVERSAL" AND "TRADITIONAL"
➤ A. Metin KARKIN, Vefa TERZİOĞLU DADAŞOVA

Görsel ve Plastik Sanatlar / Visual and Plastic Arts

- HÜSAMETTİN KOÇAN'IN ÇALIŞMALARINDAKİ KÜLTÜR VARLIĞI VE KÜLTÜR MİRASI'NA AİT UNSURLAR** 47-57
ELEMENTS FOR CULTURAL ASSETS AND CULTURAL HERITAGE IN HUSAMETTIN KOCAN'S STUDIES
➤ Yüksel GÖĞEBAKAN

KIYI KULLANICILARININ KIYI ALANI REKREASYON PLANLAMA KARARLARI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: TRABZON KIYI BANDI ÖRNEĞİ

Buket ÖZDEMİR IŞIK^{1*}, Öner DEMİREL¹

¹: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü

Özet

Kıyı kentleri kıyı alanı olma özelliği açısından ele alındığında, kıyının sanayi ve endüstriyel faaliyetler gibi başka amaçlar için kullanılmasından dolayı rekreasyonel açıdan yitirilmiş olan alanlara dönüştürüldüğü görülmektedir. Plansız uygulamalar kıyı alanlarındaki açık mekanların rekreasyonel açıdan yoksun olmasına ve kullanıcıların kıyıyı daha az tercih etmelerine sebep olmuştur. Ancak kıyı kentlerindeki nüfus artışına bağlı olarak, rekreasyonel etkinliklerin kıyı alanlarında planlanması kent kullanıcıları için büyük bir olanak sağlamaktadır.

Kıyının rekreasyonel çeşitliliği arttırdığı düşünülen bu çalışmada, 1975-2013 yılları arasındaki planlamalar sonucunda denizin doldurulmasıyla oluşturulmuş Trabzon sahil kıyı bandının rekreasyonel açıdan mevcut kullanım potansiyeli incelenmiş ve ne şekilde iyileştirmeler yapılabileceği önerilmiştir. Çalışmada uzun yıllar içinde farklı zaman aralıklarında planlanan kıyı alanı bölgelerinin, kullanıcılar üzerindeki olumlu/olumsuz etkileri araştırılmıştır. Araştırmada kıyı kullanıcılarının rekreasyon planlama kararlarının belirlenmesinde önemli bir eleman oldukları ve kararlar alınırken kullanıcıya ait fikir ve düşüncelerin, rekreasyon planlama karar aşamasında analiz edilmesi gerektiğini ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar kelimeler: Kıyı şeridi, kıyı alanı, rekreasyon planlama, kıyı rekreasyonu, Trabzon.

EFFECTS OF COSTAL USERS ON DECISIONS OF COASTAL RECREATION PLANNING: SAMPLE OF TRABZON COASTAL LINE

Abstract

When the coastal cities discuss from the specialty of being coastal area, it seems that the coast is transformed into the areas deceived in the point of recreational because of being used for different aims such as industrial activities. Unplanned applications causes that the open spaces deprive of recreation and users prefer less the coast. But depending on the population growth in coastal cities, planning of recreational activities in coastal areas provide city users with a big opportunity.

In this work being thought that the coast raises the recreational variety, the potential of recreational use of Trabzon coastal line forming as a result of being filled the sea between 1975 and 2013 has been researched and what has been suggested that the improvements made. In this study, coastal regions which are planning in many years and different time intervals that positive/negative impact on users was investigated. It has been found out that the coastal users are important elements in the determination of planning decisions in this research and ideas and thoughts belonging to the users must be analyzed in the phase of recreation planning decision while the decisions are taken.

Keywords: Coastline, coastal area, recreation planning, coastal recreation, Trabzon.

* Yazışma yapılacak yazar: ozdemirbuket@gmail.com

Makale metni 12.08.2014 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 09.11.2014 tarihinde basım kararı alınmıştır.

1.Giriş

Su ve karayı birbirine bağlayan, denizden sonra ilk ulaşılan yerler olan (Bender, 1993) kıyıların kent içindeki önemi ortadır. Kıyı kentleri dünya çapında insan aktivitelerinin merkezi olup dünya nüfusunun %40 lık kısmı kıyı çizgisi ile 100 km mesafe arasındaki bölgede yaşamaktadır (Curran vd., 2002, Small ve Nicholls, 2003). Kıyı bölgelerinin ve onların kaynaklarının sürdürülebilir kullanımını sağlama amacı taşıyan ilk önemli girişim, 1981 yılında düzenlenen ve Avrupa Kıyı Girişimi olarak adlandırılan, Kıyı ve Deniz Bölgeleri Konferansı olmuştur (Alkan, 2006). Bu girişimin temel düşüncesi, "kıyı kuşaklarının ve onların kaynaklarının akılcı kullanımı ve yönetimini garanti altına almak ve kıyı kuşaklarında çevre kalitesini uzun vadeli olarak korumak ve iyileştirmek" amacını taşıyan Birlik Antlaşması'nın 130R maddesini uygulamaktır (Henningsen, 1991). Ayrıca kıyı alanları kendilerine has barındırdıkları niteliklerden dolayı, kentsel gelişimin sağlanması açısından kıyı kentleşmesine önemli katkı sağlamaktadır (Breen ve Rigby, 1994).

İşlevsel açıdan değerlendirildiğinde kıyıları; sosyal ve kültürel etkinlik, eğlence, rekreasyon, ticaret, konaklama gibi farklı alanları bünyesinde barındırdığı ölçüde yaşayan bir kent parçası olmuşlardır (İncedayı, 2006).Turizm ve rekreasyon açısından değerlendirildiğinde, boş zaman anlayışının liminal peyzaj içinde yaşandığı alanlar olan kıyıları, doğal arazi yapısı, insan topluluğu, güneş, deniz ve kum üçlüsü ile birlikte sosyal etkileşimin yaşanabilmesi için doğal çevreler sunmaktadırlar (Hall ve Page, 2002). Rekreasyonel açıdan kıyıları değerlendirirken, rekreasyonel eğilim ve talepleri etkileyen en önemli etkenler arasında kullanıcıların sosyo-ekonomik yapılarındaki değişimin etkili olduğu bilinmektedir (Anonim, 2004). Kentsel açık alanlarda yapılan bilimsel gözlem ve çalışmalar sonucu kullanıcı özelliklerine (sosyo-demografik) dayalı ve sosyal çevreye bağlı farklı etkinlik alanlarının rekreasyon ve turizm alanları açısından da çeşitlilik gösterdiği sonucuna varılmıştır. Ayrıca kara ve denizin birleştiği hassas ekosistemler olan kıyı alanlarının; doğal, ekonomik ve mikroklimatik özellikleri ile çeşitli rekreasyonel kullanımlara olanak tanınması, insanların dinlenme ve tatil ihtiyaçlarını gidermeleri açısından kıyıları çekim merkezi haline getirmektedir (Kılıçaslan, 2006, Floyd vd., 2008, Moreno and Amelung, 2009, Ruth and Baklanov, 2012).

1.1. Kıyı alanı ortamı

Deniz ile kara alanlarının kesiştiği eko sistemler olan kıyıları (Wetlands Institute, 2005) harita üzerinde genellikle net bir biçimde tanımlanmamıştır. Bunun sonucu olarak aşama aşama bir geçiş bölgesi oluşmuş ve bu geçiş bölgesinde genellikle kıyı alanı olarak adlandırılmıştır (Sesli vd., 2003). Ancak yanlış planlamalar ve rant oluşumu kıyı alanlarının bozulmasına fırsat vermiştir. Kıyı alanları, farklı hayvan ve bitki türleri için uygun habitatlar oluşturdukları gibi, mikroklimatik özellikleriyle de tatil ve dinlenme olanakları sağlayan alanlar olmuşlardır (Balcı, 2002). Bu alanlar ekolojik unsurlar ve fizikî coğrafya prensipleri koordinasyonu çerçevesinde değerlendirilerek, üç temel kullanım alanına ayrılmıştır. Bunlar koylar ve plaj şeritleri, platform yüzeyi ve platform gerisindeki yamaçlar şeklinde sıralanmıştır (Semenderoğlu, 1996). Kullanım alanlarına göre kıyı bölgelerindeki farklılıklar rekreasyonel etkinlik açısından da çeşitliliğin artırılmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca kıyı alanlarının görsel etkisi düşünüldüğünde, görselliğin rekreasyon ve turizm açısından doğal çevrenin başlıca bir bileşeni olduğu, rekreasyon ve turizmin kalitesini etkilediği görülmüştür (Clay ve Daniel, 2000).

1.2. Kıyı rekreasyonu

Kıyı alanları konumları gereği, rekreasyon ve turizm açısından yoğunlaşmanın olduğu genel noktalardır (Atik, 2012). Rekreasyonel çeşitlilik kullanımı arttırdığı için suyun kıyıya sağladığı avantaj ile kıyıların rekreasyonel açıdan daha çok tercih edildiğini göstermiştir. Kıyıları rekreasyonel açıdan ele alınırken, kıyıların korunmasını sağlamak ve sağlıklı bir planlama yapabilmek için, kıyıları olan rekreasyonel istek ile kıyıların rekreasyonel potansiyeli ve kapasiteleri belirlenmelidir (Ongan, 1997). Bundan dolayı, rekreasyonel kıyı planlamalarında kullanım kapasitesine göre değerlendirilme yapılmalı ve maximum kullanıma göre planlanma kararları alınmalıdır.

Son yıllarda, kıyı alanı olma özelliğini, sanayi ve endüstriyel faaliyetler gibi başka amaçlar için kullanılması nedeniyle yitirmiş olan kıyı mekanlarının, halkın 24 saat erişebilirliğinin sağlanması amacıyla rekreasyonel kullanıma dönüştürmeye başlamıştır (Sağlık vd., 2012). Kıyı alanlarında ortak kullanım alanları belirlenirken

toplumun isteklerine önem vermek gerekmektedir (Taneri, 1983). Kıyı rekreasyon alanlarının planlanmasında kıyıların doğal oluşumlarına, ekolojik, sosyo- kültürel ve tarihi değerlerine göre planlama kararları alınmaktadır. Bu faktörler doğrultusunda kıyı alanlarında bir çok çalışma yapılmıştır (Yılmaz, 2006, Gülez vd., 2007, Şimşek ve Korkut, 2009, Ardahanlıoğlu vd.,2012). Kıyı alanlarında yapılan çalışmalarda kıyının kullanıcı ve kullanım ihtiyacına göre doğal yapıya uygun biçimde planlama kararlarının alınması gerektiği bilinmektedir.

1.2.1. Kıyı rekreasyonu planlaması ilkeleri

Kıyı alanlarının fiziki planlaması yapılırken toplum gereksinimlerinin doğal potansiyel ile dengelenmesi, kıyı kimliğini ve kültürünü ön plana çıkaran, yerleşimde bütünlüğü sağlayan tasarım kararlarıyla yaklaşmak gerekmektedir (Koçan ve Ateş, 2011). Rekreasyonel planlama standartları hazırlanırken iki önemli faktörü ortaya çıkarmıştır. Bu faktörlerden birincisi," farklı insanların farklı ihtiyaçları olduğu", ikincisi " yaşam döngüsüne göre ihtiyaçların farklılığının daha fazla ya da daha az derecede önemli olduğudur." (Torkildsen, 2002). Planlama ve yönetimde ana seviyenin "malzemelerin ve yaklaşımların birbirleri ile ilişkili" olması gerektiği ve buna bağlı olarak; ziyaretçi karar verme sürecinin etkileri, ziyaretçi alışkanlıklarının kontrolü, ziyaretçi etkilerinin sebepleri ve nedenleri incelenerek, yapılan düzenlemelerin rekreasyonel yönetim ile ilişkili olması gerektiği ve dış mekanda gelecek kullanımlar için olumsuzluk yaratmaması hedeflenmelidir (Eagle ve McCool, 2002; Rae ve Eagles, 2007).

Planlama çalışmalarında rekreasyon etkinlik alanları planlanırken, kararların "bütüncül bir yaklaşım" içerisinde ele alınması bilimsel olarak kabul edilmiştir. Alan kullanıcılarının alan hakkındaki rekreasyonel eğilimlerini ortaya koymak, planlama kararları alınırken karar verme sürecine önemli katkı sağlamaktadır. Kıyı planlamaları için kullanıcılar belirlenirken, kıyıyı daha sık kullanan ve kıyı hakkında daha çok bilgisi olan kullanıcı kitlesinin düşünceleri değerlendirilmelidir. Bu kuramdan yola çıkarak, yapılan çalışmada planlama kararları alınırken "kullanıcı- kullanım alanı-kullanım etkinliği"nin planlama kararları altında ele alınması önerilmiştir. Planlama kararları alınırken konusunda uzman kişilerin planlama aşamasında kullanıcı tercihlerini değerlendirmeleri gerekmektedir. Bu değerlendirme planlama aşamasında kullanıcıya yönelik olarak da gerçekçi ve uygulanabilir kararların alınmasına yardımcı olmaktadır. Böylece alınan kararların ileriye dönük planlamalarda daha yaşanabilir açık mekan alanlarının oluşturulmasına ve rekreasyonel kullanımların artırılmasına olanak tanımaktadır.

2. Materyal - Metod

Trabzon Kenti; 4685 km²lik yüzölçümüne sahip, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde bulunan bir kıyı kentidir. Kent coğrafi konumu, özgün mimari yapısı, kentsel dokusu, tarihi ve kültürel değerleri gibi sahip olduğu pek çok özgün niteliği bir arada bulundurmaktadır. Kıyı kentinin, Karadeniz il sınırları içindeki kıyı uzunluğu yaklaşık 135 km'dir. Çalışma alanı batıda Akyazı bölgesinden başlayarak Trabzon sahil dolgu alanlarını ve doğuda Yalıncağ sahil bölgesine kadar olan kıyı alanlarını içine alan 22 km lik alanı kapsamaktadır (Şekil 1).



Şekil 1. Çalışma alanı

Kıyı alanında, uzun dönemde 1975-2013 yılları arasındaki 40 yıllık zaman diliminde 930 ha. deniz alanı doldurulmuş ve bu alanların büyük bir bölümü yakın dönemde (2000'den sonra) oluşmuştur. Çölkesen ve Sesli (2007), çalışmalarında Karadeniz Sahil Yolu yapımı ile başlayan süreçte Trabzon kıyı alanlarında önemli değişikliklerin meydana geldiğini ve Trabzon kıyı dolgusunda kamu yararı amacıyla kullanılabilir yol, park, yeşil alan, çocuk bahçesi, yürüyüş yolu vb. donatıların dolgu alanında oluşturulduğu gözlemlemiştir. Bu bağlamda dolgu alanlarının rekreasyonel amaçlı kullanımı düşünülerek Trabzon kıyı bölgesi çalışma alanı olarak seçilmiştir.

22 km.lik çalışma alanı kıyı şeridinin kıyı uzunluğu düşünülerek alan 9 bölüme (Akyazı (1.bölge), 1nolu Beşirli- 2nolu Beşirli- Toklu (2. bölge), Fatih- Ayasofya (3. bölge), Yenimahalle- Kurtuluş- Yalı- Faroz (4. bölge), Hızırbey- Pazarkapı- Moloz (5. bölge), Çarşı-Kemerkaya- İskenderpaşa- Ganita (6. bölge), Çömlekçi-Liman- Sanayi- Değirmendere (7. bölge), Kalkınma- Üniversite (8. bölge), Pelitli- Konaklar- Yalıncağ (9. bölge)) ayrılmıştır. Bölümler oluşturulurken kıyıya sınır olan mahallelerin birbirlerine göre yakınlıklarına dikkat edilmiştir. Ayrıca yerleşim bölgelerinden kıyıya bağlanan ulaşım ağları çalışma bölümlerinin oluşturulmasında ana ayırıcı elemanlar olarak ele alınmıştır. Bölümler alan bakımından yüzölçümlerine göre değerlendirilmemiştir. Anket yapılacak denek sayısı belirlenirken 2012 adrese dayalı nüfus sayısı Trabzon şehir merkezi için 243.735 kişi olarak alınmıştır. Kıyı bölgesini kapsayan mahallelerin yüzölçümünden yola çıkarak ortalama kıyı bölgesinin toplam nüfusun 1/4'lük kısmını oluşturduğu ve % 95 güven aralığında en az 96 kişi ile anket çalışması yapılması gerektiği hesaplanmıştır. Ancak çalışma güven aralığını sağlamak için Trabzon yöre halkı ve yerli turist olmak üzere 120 kişi ile yüz yüze anket çalışması uygulanmıştır. Ankete katılanlardan yöneltilen sorulara cevap vermeleri istenmiş ve anket uygulama aşamasında kıyıya yakın mahallelerde ve kıyı bölgesinde gerçekleştirilmiştir. Anket soruları SPSS istatistiksel analiz programında hesaplanmış ve soruların her biri için ankete cevap veren katılımcılara göre frekans yüzdeleri değerlendirilmiştir.

3. Bulgular

Trabzon kıyısının planlama sonrası uygulaması yapılan ya da yapılacak olan alanların kullanım açısından doğruluğunu ortaya koymak için yapılan anket çalışmasında, kullanıcıya yönelik değerlendirme yapılmıştır. Ankete katılanlardan öncelikle rekreasyonel açıdan hangi alanı daha çok tercih ettikleri sorgulanmıştır. Katılımcıların boş zamanlarında rekreasyonel açıdan, 3. bölge (% 23.3), 2. bölge (% 15.8) ve 6. bölgeyi (%15.2) daha çok tercih ettikleri sonucunu ortaya çıkmıştır. Tablo 1'de görüldüğü gibi rekreasyonel değer açısından sanayi bölgesi en az değeri almıştır.

Tablo 1. Çalışma alanındaki bölümlere göre rekreasyonel kullanım oranı

Bölümler	Frekans /f
1 Fatih-Ayasofya	% 23.3
2 1nolu Beşirli- 2nolu Beşirli-Toklu	% 15.8
3 Çarşı-Kemerkaya-İskenderpaşa-Ganita	% 15.2
4 Kalkınma-Üniversite	% 14.2
5 Akyazı	% 11.7
6 Pelitli-Konaklar	% 6.7
7 Yenimahalle-Kurtuluş-Yalı-Faroz	% 5.0
8 Hızırbey-Pazarkapı-Moloz	% 4.8
9 Çömlekçi-Liman-Sanayi-Değirmendere	% 3.3

Kıyı Kullanıcılarının Kıyı Alanı Rekreatyon Planlama Kararları Üzerindeki Etkisi: Trabzon Kıyı Bandı Örneği

Rekreatyonel kullanımların, ekolojik, görsel, sosyo-kültürel ve ekonomik etkiler ile değişebildiği bilinmektedir. Çalışmada Trabzon kıyısında rekreatyonel kullanımı arttırmak için hangi etkenlerin daha çok etkili olduğu sorgulanmıştır. Ankete verilen cevaplar sonucunda ekolojik açıdan denizin etkisinin diğer etkenlere oranla daha çok önemli olduğu, sosyo-kültürel yönden alandaki sportif amaçlı planlanmış olan yürüyüş parkurunun en önemli rekreatyonel etken olduğu sonucu çıkmıştır. Sosyo-kültürel açıdan suya dayalı sportif aktivitelerin daha az tercih edilmesi Trabzon denizinin su sporları açısından rekreatyonel olarak az kullanıldığını göstermiştir (Tablo 2).

Tablo 2. Ekolojik ve sosyo-kültürel yönden kıyıyı etkileyen doğal değerlerin kullanıcılara göre önem sırası

Ekolojik etken	Kişi	Yüzde (%)	Sosyo- kültürel etken	Kişi	Yüzde (%)
Deniz	72	60	Spor etkinlikleri	12	10
Yeşil	21	17.5	Yürüyüş parkurları	39	32.5
Güneş	20	17	Açık yeşil piknik alanları	12	10
Diğer	2	1.6	Manzara (gün doğumu – gün batımı)	35	29.2
			Balık tutma – olta balıkçılığı	6	5
			Yüzme	6	5
			Deniz sporu etkinlikleri	1	0.8
Soruya cevap vermeyen	5	4.16	Soruya cevap vermeyen	9	7.5

Kıyı alanına nasıl ulaşıldığını sorgulamak için yöneltilen anket sorusunda ankete katılanlar arasından, % 36,3'sünün özel araç ve dolmuş ile %29,2'sinin yaya olarak ulaştıkları sonucuna varılmıştır. Yaya ulaşımının güç olması kıyı şeridini kullanım yoğunluğunu da olumsuz yönde etkilemektedir. Kıyı kullanıcılarının alanı hangi günlerde, hangi aylarda ve saat arasında daha çok tercih edildiklerine bakıldığında, ankete katılan katılımcıların %20' si kıyı bölgesine üç ayda bir, %18'i onbeş günde bir gitmektedir. Araştırma alanının mevsimlere bağlı kullanım sıklığına bakıldığında kullanım sıklığının 3 ayda bir olduğu ve genellikle yaz ayları (Haziran-Temmuz-Ağustos) (%52.5), ile ilkbahar aylarının (Mart-Nisan-Mayıs) (%42.5) rekreatyonel kullanım açısından en çok tercih edilen mevsimler olduğu sonucu çıkmıştır. Sonbahar (%0.8) ve Kış (% 1.7) aylarında ise kıyı alanı neredeyse hiç kullanılmamaktadır.Trabzon kıyı alanı kullanımı günlere göre değerlendirildiğinde, sahil alanının hafta sonu (%83.3) rekreatyonel açıdan daha çok kullanıldığı sonucu ortaya çıkmıştır (Tablo 3).

Tablo 3. Kıyı kullanımının günlere ve saatlere göre dağılımı

Kıyıyı kullanma sıklığı	Frekans /f	Günlere kıyıyı sıklığı	göre kullanım	Frekans/f	Saat aralığına göre kıyıyı kullanma sıklığı	Frekans/f
Haftada bir	% 13.3	Hafta içi		%14.2	6.00-9.00	%3.3
Haftada birden fazla	% 10	Hafta sonu		%83.3	9.00-12.00	%1.7
Onbeş günde bir	% 18.3				12.00-15.00	%8.3
Ayda bir	% 15.8				15.00-18.00	%39.2
Üç ayda bir	% 20.0				18.00-21.00	%45.8
Yılda bir	% 5.0					
Çok ender	% 15.0					
Hiç	% 2.5					
*Anket verilerine göre % 0,1 kayıp değer vardır.		*Anket verilerine göre %2.5 kayıp değer vardır.		*Anket verilerine göre %1.7 kayıp değer vardır.		

Kıyı kullanımının gün içerisindeki kullanım sıklığına bakıldığında sahilin akşam saatlerinde tercih edildiği Tablo 3'de gösterilmiştir. Trabzon sahilinin daha çok yürüyüş amaçlı kullanımı akşam saatlerinde güneşin batmaya yaklaştığı ya da battığı saatler arasında gerçekleşmektedir. Güneşin direk kıyı alanına etkisinin kıyı kullanımının günün belli saatlerinde yoğunlaşmasına sebep olduğu sonucu çıkmıştır.

Ankette ayrıca, sahil şeridinde rekreasyonistlerin boş zamanlarını geçirebilmeleri için gerekli olan aktivite mekanlarının yeterliliği sorgulanmış ve ankete katılan halk tarafından (%55.8) 'i yetersiz olarak bulunmuştur. Kıyı alanı kullanımlarının hangi rekreasyonel amaç için kullanıldığını belirlemeye yönelik hazırlanan anket sorusuna 9 farklı bölge içinde ayrı ayrı cevaplar verilmiştir. Ankete verilen cevaplara göre farklı bölgelerde aynı ya da farklı aktivitelerin tercih edildiği görülmüştür. 3. ve 6. bölümde tarihsel değerlerin öne çıkması alandaki tarihi yapıların rekreasyonel açıdan kıyıya etki ettiğini göstermiştir. Ulaşım kolaylığının sanayinin ve yapılaşmanın olduğu bölgelerde daha çok tercih edilmesi taşıt ulaşımının bu alanda yoğun olduğunun sonucunda ortaya çıkmıştır. Plaj alanı olarak 9. bölümün etkin çıkması, çalışma alanı içinde doğal kıyı morfolojisi olarak sadece bu alanın kaldığını da kanıtlamıştır. Trabzon kıyı alanında uygulanan kıyı sahil projesinde yürüyüş aktivitesi, çalışma alanının 2. bölümünde bulunduğundan bu alanın yürüyüş açısından en çok tercih edilen alan olması sonucunun anlamlı olduğunu ortaya koymuştur. Akyazı bölümünde manzara izleme alanlarının daha çok tercih edilmesi, alanın kıyıdan hemen sonra dik yamaçlar üzerinde fotoğraf çekme, manzara izleme noktalarına sahip olduğunu doğrulamıştır. Dinlenme ve piknik alanlarının 8. bölümde tercih edilmesi bu alanda önceden piknik alanı olarak kullanılan 100.yıl piknik alanının eskisi kadar olmasada yeni düzenlemede de piknik alanı olarak hala kullanılmasının bir sonucudur. Ayrıca bu alanın kente yakın kıyı alanındaki tek etkinlik alanı olması bu aktivitenin bu alanda en çok tercih edilmesinin sonucunu oluşturmuştur (Tablo 4).

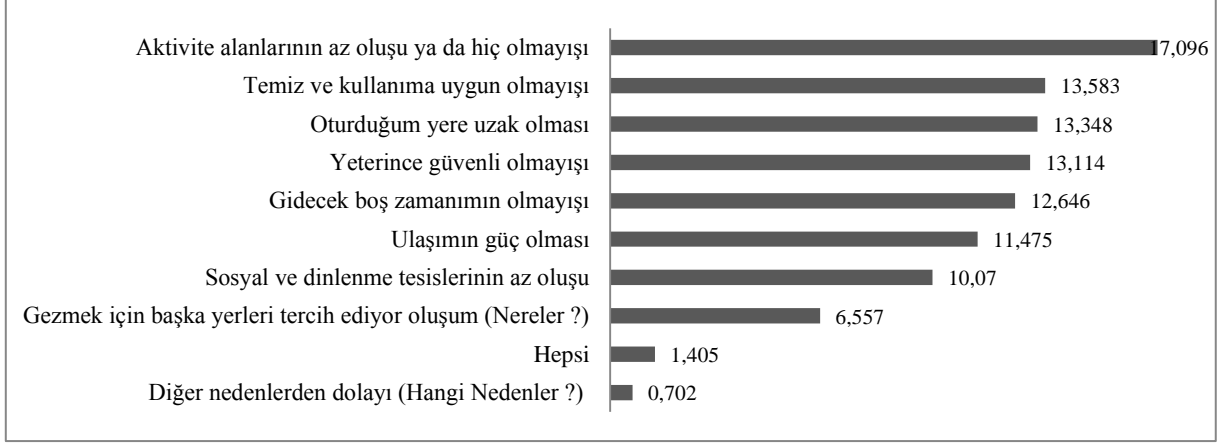
Kıyı Kullanıcılarının Kıyı Alanı Rekreatyon Planlama Kararları Üzerindeki Etkisi: Trabzon Kıyı Bandı Örneği

Çalışma alanının kıyı olması, suya dayalı aktivitelerinde tercih edilebileceğini göstermiştir. Ancak ankete verilen cevaplarda, "su sporları yapmaya elverişli olma" aktivitesi hiç bir alan için tercih edilmemiştir. Buda dolgu sonrası deniz alanının rekreatyoneel olarak kullanımının yok olduğu sonucunu doğrulamıştır.

Tablo 4. Alanlara göre kıyı alanı rekreatyoneel kullanım değerleri

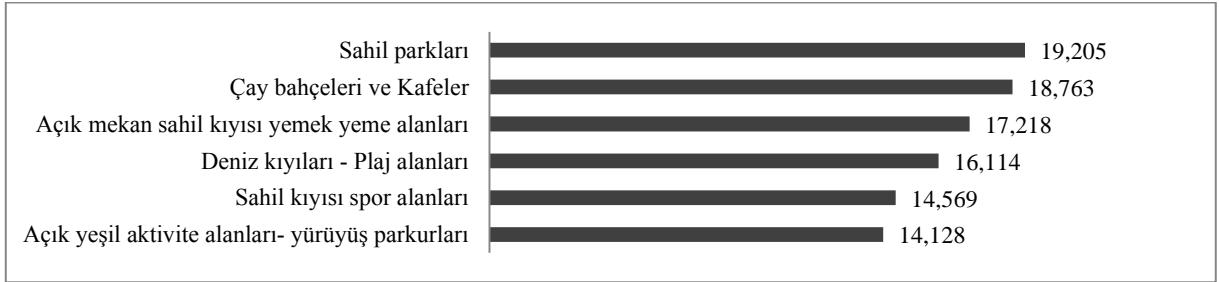
Trabzon kıyı alanı rekreatyoneel aktiviteleri	Akyazı	1 no'lu Beşirli - 2 no'lu Beşirli-Toklu	Fatih-Ayasofya	Yenimahalle-Kurtuluş-Yalı-Faroz	Hızırbey-Pazarıkapı-Moloz	Çarşı-Kemerkaya-İskenderpaşa-Ganita	Çömlekçi-Liman-Sanayi-Değirmendere	Kalkınma-Üniversite	Peliti-Konaklar-Yalıncağ
	%	%	%	%	%	%	%	%	%
Deniz manzarası oluşu	20,916	10,000	10,687	9,090	-	10,413	2,325	7,446	10,126
Yürüyüş ve gezintisi için elverişli oluşu	19,875	25,153	12,213	13,121	8,333	6,250	9,302	12,765	5,063
Ulaşımın kolay oluşu	8,333	3,846	6,870	7,575	22,833	7,938	23,255	8,510	3,797
Deniz kenarında oluşu	13,583	19,230	9,923	7,575	4,166	5,555	2,325	2,127	6,329
Balık tutmaya elverişli oluşu	7,291	11,583	6,106	10,606	18,666	2,083	2,325	1,063	2,531
Yüzmeye elverişli oluşu	7,291	10,769	6,870	1,515	-	1,388	-	-	12,658
Spor yapmaya elverişli oluşu	2,083	3,076	5,343	7,572	13,200	0,694	2,325	6,382	1,265
Sessiz ve sakin oluşu	1,041	0,769	4,580	18,181	8,333	2,777	2,325	8,510	6,329
Gün batımı izleme noktası oluşu	11,583	10,769	11,450	14,636	1,200	7,638	4,651	10,638	2,531
Dinlenme ve piknik alanı oluşu	1,041	-	3,816	3,030	4,166	9,027	2,325	15,957	3,797
Tarihi ve kültürel yapılara yakın oluşu	1,041	3,076	18,320	-	4,166	17,361	9,302	1,063	-
Plaj alanları içermesi	2,083	0,769	-	-	-	4,166	9,302	4,255	24,050
Çadır ve kamp alanlarının oluşu	1,041	-	-	-	-	3,472	11,627	2,127	10,126
Su sporları yapmaya elverişli oluşu	-	-	1,533	-	4,166	2,777	2,325	6,382	8,860
Yöresel yeme-içme mekanlarının oluşu	2,083	0,769	1,526	6,060	4,166	16,666	11,627	10,638	2,531
Diğer (Hangisi ?)	1,041	-	0,763	1,515	4,166	0,694	4,651	1,063	-
Hepsi	-	-	-	-	2,650	1,388	-	1,063	-
Kayıt sayısı	96	130	131	66	24	144	43	94	79

Anket verilerine göre, "aktivite alanlarının az oluşu ya da olmayışı" (% 17.1) halk tarafından kıyının rekreasyonel açıdan kullanılmamasının en önemli sebebi olarak belirlenmiştir. Rekreasyonel kullanımı etkileyen faktörlerden biri de "gezilecek başka yerleri tercih ediyor olmak" seçeneğidir. Bu seçenek (% 6.56)'lık değerle Trabzon kıyı alanı için rekreasyonel etkinlikleri fazla etkilemediği sonucuna varılmıştır (Şekil 2).



Şekil 2. Trabzon kıyı şeridinde gitmeme sıklığını etkileyen faktörler (%)

Halkın tercihinin ölçmeye yönelik yöneltilen "Olanaklarınız olsaydı ya da arzu etseydiniz rekreasyonel etkinliklerde bulunmak için Trabzon sahil şeridinde hangi rekreasyonel alanları tercih ederiniz ?" sorusuna halkın daha çok "sahil parkları" (%19.20), "çay bahçeleri - kafeler" (% 18.77) ve "açık mekân sahil kıyısı yeme içme" (%17.21) alanlarını tercih ettiği sonucu çıkmış, spor etkinliklerine dayalı rekreasyonel alanlarının halk tarafından daha az tercih edildiği belirlenmiştir (Şekil 3).



Şekil 3. Trabzon kıyı alanı için halk tarafından önerilen etkinlik alanları (%)

Tercih edilen rekreasyon etkinliklerine bakıldığında alanda eksik olan rekreasyon aktivitelerinin daha çok istendiği görülmektedir. Bu da çalışma alanı içinde yürümeye elverişli ve spor alanlarının zaten var olduğunu ve kullanıcıların olmayana istediğini ortaya çıkarmıştır.

4. Tartışma ve Sonuç

Kıyı kentlerinde yapılacak olan rekreasyonel planlama çalışmalarında kıyı kullanıcılarının boş zaman aktivitelerini geçirebilecekleri mekanlara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu etkinlik mekanları planlanmadan önce kullanıcıya ilişkin analizlerin yapılması ve planlama aşamasında diğer karar verici birimlerle birlikte

değerlendirilmesi kıyının kullanıcı isteğine göre de planlanmasına katkı sağlayacaktır. İhtiyaca yönelik etkinlik ve mekan önerilerinin getirilmesi, rekreatyone eğilim ve taleplerin belirlenmesinde önemli bir etki oluşturacaktır. Gobster (2005), aktivite yaşam alanlarında rekreatyon ve boş zaman etkinliklerinin diğer etkinliklerin oluşmasında ana etmenler olduklarını ortaya çıkarmıştır. Moreno ve Amelung (2009), kıyı kullanımında iklim koşulları ve deniz kullanımının yanında çekici bir çevrenin kıyı kullanımlarını olumlu yönde etkilediğini ifade etmiştir. Carlson ve Godfrey, (1989), insan etkisine bağlı kıyı alanı yönetim planlarının oluşturulması gerektiğini, Kalisch (2012), Avrupa kıyı kentlerinde kıyı kullanımlarının ziyaretçi etkileri, kalabalıklık yüzdesi ve ziyaretçi karakteristiklerinin planlamada belirleyici faktörler olduklarını çalışmalarında belirtmiştir. Amerika'da yapılan başka bir planlama çalışmasında Nordstrom ve Arens, (1998), insan tesirinin kumul alanların arazi formlarının planlanmasında ve değişim kararlarının alınmasında önemli rolleri olduğunu belirtmiştir.

Kıyı uzunluğu düşünüldüğünde kıyının planlanması aşamasında belli bölgelere ayrılması, planlama açısından daha detaycı çözüm önerileri oluşturmaktadır. Bölümlere ayrılarak yapılan çalışmada amaç rekreatyone alan kullanımları için daha net sonuçlara ulaşmaktır. Özkan (2011), Trabzon sahil şeridi tasarımı projesinin ne kadar gerçeğe yakın olarak uygulandığını gösterdiği tez çalışmasında, uygulama alanını kıyı kullanıcıların düşüncelerine göre değerlendirmiş ve kullanıcıların en çok etkinlik çeşitliliğinin azlığından dolayı memnuniyetsiz olduklarını yaptığı analizler sonucu ortaya çıkarmıştır. Yine aynı çalışmada sahil şeridinin kıyı ve kıyıya yakın üç farklı bölge olarak incelemiş ve etkinliklere katılım açısından kıyı bölgesinin daha çok tercih edildiğini ispatlamıştır.

Trabzon kentinde, kıyı boyunca doldurulan alanın denize olan iniş noktalarını yok etmesi insan - su ilişkisini birbirinden koparmış, denizin kentli için sadece görsel bir eleman olarak bir değeri olduğu gözlemlenmiştir. Plaj kullanımlarının Trabzon kıyı bölgesinde sadece doğal kıyı morfolojisinin olduğu bölgelerde ve kent merkezinden uzak olan alanlarda konumlanması, su kirliliğinin ve kıyı dolgununun deniz ve sahil bölgesi üzerindeki olumsuz etkilerini ortaya çıkarmıştır. Kıyı alanlarının ileriye dönük yeme-içme mekanlarına dönüştürülmesi kıyının kullanımını da arttıracaktır. Ancak plansız yapılaşmalar kıyının kullanım ve taşıma potansiyelini olumsuz yönde etkilediğinden önceden önerilecek alanlarda yapılaşmalara izin verilmelidir.

Kıyı alanları aktivite açısından değerlendirildiğinde etkinlik alanı azlığı kıyının kullanım potansiyelini de düşürmektedir. Trabzon kıyı alanında yapılmış başka bir tez çalışmasında Mumcu (2009), oturma etkinliğinin gerçekleştiği bir davranış konumunun nasıl tasarlanması gerektiği üzerine bir araştırma yapmış ve kıyı alanı etkinlik alan planlamalarını oturma eylemi üzerinde olumlu ya da olumsuz ne gibi farklılıklar ortaya koyduğunu gözlem ve analizler sonucu değerlendirmiştir. Ayrıca çalışmada yapılan gözlemler sonrası en çok tercih edilen etkinlik konumlarının en çok çeşitlikte davranış örüntüleri içerdiği saptanmıştır.

Kıyıda planlanacak olan farklı etkinlik alanları, kıyı kullanımının artmasına etki edecektir. Kıyı uzunluğuna göre bölgesel olarak yapılan analizler kıyıya yakın olan bölgelerin kıyının rekreatyone açıdan şekillenmesine katkı sağlamaktadır. Kıyının turizm yapısı, koy, spor sahası, yeme içme vb. alanlara olan yakınlık ve uzaklık derecesi planlama karar aşamasında konumsal kararların alınması açısından önemli veri oluşturmaktadır.

Kıyı dolgu alanları rekreatyone açıdan iyileştirilmek istenirse; kıyı alanlarını kullanan kullanıcıların özelliklerine ve isteklerine bağlı olarak elde edilen veriler ve konusunda uzman kişiler tarafından alınan kararlar rasyonel bir şekilde analiz edilerek planlama kararları alınmalıdır. Kıyı alanlarında mevcut olan tarihi ve kültürel yapılar incelenmeli ve kıyı ile olan bağlantıları düşünülerek rekreatyone kullanıma katkıları planlama aşamasında düşünülmelidir. Yolların kıyıya paralel olması kıyıya ulaşımı zorlaştırmaktadır. Planlama kararları alınırken ulaşım ağları öncelikli çözümlenmelidir. Kıyı dolgu alanlarındaki açık mekanlar belli rekreatyone etkinlikler için kullanılarak (festival, şenlik vb.), kullanıcı kitlesinin artmasına ve sosyalleşmeye katkı sağlanmalıdır.

Kıyı kentlerinde kıyının doldurulması sonucu oluşan alanların rekreatyone planlamaya yönelik bir bütüncül planlama yaklaşımı düşünülerek ekolojik değerleri korumak şartıyla, görsel, sosyo- kültürel ve ekonomik değerlerini arttırması ve yerel halkın planlama kararları alınırken her aşamasında aktif bir şekilde yer almasına olanak tanınmalıdır.

Kaynaklar

1. Alkan, Y. 2006. Erdemli Kenti Mücavir Alanı İçinde Ekolojik Kapsamlı Alan Kullanımı üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Adana.
2. Anonim. 2004. Dorwart, C. E., Leung, Y. ve Moore, R., 2004. Managing Visitors' Perceptions, National Recreation and Park Association, (<http://www.findarticles.com>, Erişim tarihi: 26.03.2005.
3. Ardahanlıoğlu Bozhöyük, Z., Bulut, Y. ve Çınar, İ. 2012, Deniz Kıyısı-Orman İçi Rekreatasyon Alanlarında Doğal Peyzaja Yönelik Baskıların Saptanması ve Çözüm Önerileri: Aksazlar Koyu-Fethiye Örneği. KSÜ Doğa Bil. Dergisi, Özel Sayı, 30-36.
4. Atik, M. 2012. Environmental Protection in Coastal Recreation Sites in Antalya, Turkey. Coastal Management, 38 (6), 598-616.
5. Balcı, D. 2002. Kentsel Kıyı Mekanı Düzenleme Sorunlarının Kadıköy - Kartal Sahilyolu Güzergahı Kıyı Kullanımı Örneklemede İrdelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
6. Bender, R. 1993. Waterfronts, A New Frontier for Cities on Water, Rinio Bruttomesso (Ed.), International Centre Cities on Water, Venice, pp. 351.
7. Breen, A. ve Rigby, D. 1994. Waterfronts: Cities Reclaim Their Edge. McGraw-Hill, New York.
8. Carlson, L.H. ve Godfrey, P.J. 1989. Human Impact Management In a Coastal Recreation And Natural Area. Biological Conservation, 49(2), 141-156.
9. Clay, G.R. ve Daniel T.C, 2000. Scenic Landscape Assessment: The Effects Of Land Management Jurisdiction On Public Perception Of Scenic Beauty. Landscape and Urban Planning, 49 (1-2), 1-13.
10. Curran, S., Kumar, A., Lutz, W. ve Williams, M. 2002. Interactions Between Coastal and Marine Ecosystems and Human Population Systems: Perspectives On How Consumption Mediates This Interaction. A Journal of the Human Environment, 31(4), 264-268.
11. Çölkesen, İ. ve Sesli, F.A. 2007. Monitoring the Changing Position of Coastlines Using Information Technologies, An Example of Trabzon. TMMOB Harita ve Kadastro Mühendisleri Odası Ulusal Coğrafi Bilgi Sistemleri Kongresi, Trabzon.
12. Eagles, P.F.J. ve McCool, S.F. 2002. Tourism in National Parks And Protected Areas – Planning And Management. Cambridge, MA: CABI Publishing International.
13. Floyd, M.F., Spengler, J.O., Maddock, J.E., Gobster, P.H. ve Suau, L. 2008. Environmental and Social Correlates of Physical Activity in Neighborhood Parks: An Observational Study in Tampa and Chicago. Leisure Sciences, 30, 360-375.
14. Gobster, P.H. 2005. Recreation and Leisure Research From an Active Living Perspective: Taking a Second Look at Urban Trail Use Data. Leisure Sciences, 27, 5, 367-383.
15. Gülez, S., Kaya, L.G., Dönmez, Ş., Görmüş Çetinkaya, S. ve Koçan, N. 2007. Mğada Kıyı Alanı Peyzaj Düzenlemesi Üzerine Bir Çalışma. ZKÜ Bartın Orman Fakültesi Dergisi, 9(12), 1-10.
16. Hall C.M. ve Page, S.J. 2006. The Geography of Tourism and Recreation. Routledge, New York.
17. Henningsen, J. 1991. Integrated Coastal Management: Challenges and Solutions, Proceedings of The European Coastal Conservation Conference. Scheveningen / The Hague, The Netherlands.
18. İncedayı, D.O. 2006. Kültür Politikası ve Kıyılar. Mimarist Dergisi, 16(19), 38-44.
19. Kalisch, D. 2012. Relevance of Crowding Effects in a Coastal National Park in Germany: Results From a Case Study on Hamburger Hallig. Journal of Coastal Conservation, 16(4), 531-541.
20. Kılıçaslan, Ç. 2006. İkinci Konutların Deniz Kıyılarına Etkisi. Süleyman Demirel Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, Seri:A, 1, 147-156.
21. Koçan, N. ve Ateş, O. 2011. Effect Of Structuring The Visual Aspects Of Coastal Landscape: Bartın-İnkumu Example Reviews. Gümüşhane University Journal of Science and Technology Institute, 1(1), 54-56.
22. Moreno, A. ve Amelung, B. 2009. Climate Change and Coastal & Marine Tourism: Review and Analysis. Journal of Coastal Research, 56, 1140-1144.
23. Moreno, A. ve Amelung, B. 2009. Climate Change and Coastal & Marine Tourism: Review and Analysis. Journal of Coastal Research, 56, 1140-1144.
24. Mumcu, S. 2009. Açık Mekanlarda Davranış Konumları: Oturma Davranışının Değişiminin İncelenmesi. Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

25. Nordstrom, K.F. ve Arens, S.M. 1998. The Role of Human Actions in Evolution and Management of Foredunes in The Netherlands and New Jersey, USA. *Journal of Coastal Conservation*, 4(2), 169-180.
26. Ongan, S.E. 1997. Arazi Kullanımı ve Kıyı Alanlarının Yönetimi. Ulusal Çevre Eylem Planı, DPT, 84.
27. Özkan, D.G. 2011. Kentsel Açık Mekanlarda Kullanım Sonrası Değerlendirme: Trabzon Sahil Bandı Örneği. Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
28. Rae, K. ve Eagles, P.F.J. 2007. Management Of A River Recreation Resource: The Lower Kananaskis River- A Case Study. *Proceedings of the 2007 Northeastern Recreation Research Symposium GTR-NRS-P-23. Proceeding Book, Newtown*, pp. 224-231.
29. Ruth, M. ve Baklanov, A. 2012. Urban Climate Science, Planning, Policy and Investment Challenges. *Urban Climate* 1, 1-3.
30. Sağlık, A., Kelkit, A. ve Sağlık, E. 2012. Environmental Problems in Urban Coastal Areas of Settlement Pressure: Case of Çanakkale City. *Biyoloji Bilimleri Araştırma Dergisi*, 5(2), 145-149.
31. Semenderoğlu, A. 1996. Çevre ve Rekreatyon Planlamasında Alaçatı - Ovacık (Çeşme) Örneği-II. *Ekoloji Çevre Dergisi*, 17, 9-14.
32. Sesli, F.A., Aydınoglu, A.Ç. ve Akyol, N. 2003. Kıyı Alanlarının Yönetimi. TMMOB Harita ve Kadastro Mühendisleri Odası 9. Türkiye Harita Bilimsel ve Teknik Kurultayı, Nisan, Ankara, Bildiriler Kitabı.
33. Small, C. ve Nicholls, R.J. 2003. A Global Analysis Of Human Settlement in Coastal Zones. *Journal of Coastal Research*, 19(3), 584-599.
34. Şimşek, D.S. ve Korkut, A.B. 2009. Kıyı Şeridi Rekreatyon Potansiyelinin Belirlenmesinde Bir Yöntem Uygulaması: Tekirdağ Merkez İlçe Örneği. *Tekirdağ Ziraat Fakültesi Dergisi*, 6(3), 315-327.
35. Taneri, E. 1983. Kıyı Kullanımı. Kıyıları Kolokiyumu, 7. Türkiye Dünya Şehircilik Günü Daimi Komitesi, KTÜ, Trabzon.
36. Torkildsen, G. 2002. Leisure and Recreation Management. Fourth Edition, Routledge, London.
37. Wetlands Institute. 2005. Barrier Beach Ecology Grades 5-12. Teacher's Information, Pre-trip and Post-trip Activities, Stone Harbor, pp 23.
38. Yılmaz, R. 2006, Saroz Körfezi'nin Turizm ve Rekreatyonel Kullanım Potansiyeli Üzerine Bir araştırma. *Süleyman Demirel Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 1, 124-135.

ÇANAKKALE ORMAN İŞLETME MÜDÜRLÜĞÜ ASMATEPE C TİPİ MESİRE YERİ MUTLULUK ORMANI PEYZAJ PROJESİ

Alper SAĞLIK^{1*}, Abdullah KELKİT¹

¹:Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Çanakkale.

Özet

Bu çalışmada Orman ve Su İşleri Bakanlığı tarafından kır düğünü ve çeşitli organizasyonlarda kullanılmak üzere "Mutluluk Ormanı" projesi yapımı için Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ile Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü arasında imzalanan protokoller uyarınca, Mutluluk Ormanı Peyzaj Projesi'nin tasarım ve uygulama aşamaları açıklanmıştır. Projenin tasarım aşamasında hangi kullanımlara yer verildiği, karşılaşılan sorunlar, proje konsepti ile uygulama aşamasında karşılaşılan doğa kaynaklı yapım zorlukları ve bu nedenle yapılan revizeler hakkında detaylı bilgiler verilmiştir. Çanakkale'de doğayla iç içe hem kır düğünleri yapılmasına olanak verecek hem de rekreasyonel aktivitelere hizmet edecek alanda ay-yıldız konseptinde kapalı mekân, çocuk oyun alanı, doğal taş kaplamalı yürüme yolları, büfe, piknik alanı ve seyir terasları gibi kullanımlara yer verilmiştir. 11.03.2014 tarihinde uygulamaların tamamlanması ile alan Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü tarafından Çanakkale İl Özel İdaresi'ne devredilmiş ve halkın kullanımına açılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çanakkale, Mutluluk Ormanı, Mesire Yeri, Peyzaj Projesi.

LANDSCAPE PROJECT OF HAPPINESS FOREST, IN CASE OF CANAKKALE FORESTRY MANAGEMENT ASMATEPE C TYPE RESORT

Abstract

In this study described that, design of Happiness Forest Lanscape Project and implementation stages in accordance with the protocol signed between the Department of Forestry and Canakkale Onsekiz Mart University, for use dirt dug and construction of "Happiness Forest" project in various organizations by the Ministry of Forestry and Water Affairs. Detailed informations are given in design of Project which usages are given place, encountered problems, Project concept with implementation difficulties origin of nature that encountered during the implementation stage and aboutrevise made for this reason. In Canakkale are given usages like indoor which allow to be done wedding intertwined with nature and in concept of star and crescent can serve recreational activities, children's playground, stone walkways, buffet, picnic area and terraces. This area was transfered to Provincial Special Administration of Canakkale by Canakkale Forestry Management and it's opened for the public interest with completion of applications on 11 March 2014.

Keywords: Canakkale, Happiness Forest, Resort, Landscape Project.

* Yazışma yapılacak yazar: alpersaglik@mynet.com

Makale metni 14.11.2014 tarihinde dergiye ulaşmış, 30.01.2015 tarihinde basım kararı alınmıştır.

1. Giriş

Sanayileşen, hızla büyüyen ve gelişen kentler nüfus artışı, gürültü, hava kirliliği, ulaşım zorluğu gibi birçok stres unsurunu da beraberinde getirerek yaşamı olumsuz etkilemektedir (Memlük ve Başal, 2011). Yoğun, hızlı ve stresli koşturmaya içinde kentli, ruhsal ve bedensel açıdan olumsuz etkilenmekte; sağlıklı, huzurlu ve mutlu yaşam kavramlarını yitirmektedir (Ayan, 1991). Bu durum kentlinin rekreasyonel aktivitelere olan ihtiyacını giderek arttırmaktadır (Özer ve Barış, 2013).

Kent içindeki rekreasyon alanları ihtiyacı karşılıyor gibi gözükse de, insanların büyük kısmı bu ihtiyaçlarını doğal alanlar içinde karşılamak istemektedir (Eriksson and Nordlund, 2013). Bu açıdan kente yakın alanlarda bulunan ve orman rejimi içerisinde kalan milli park, tabiat parkı ve orman içi dinlenme alanları vb önemli kırsal rekreasyon alanlarını oluşturmaktadır (Özer ve Yıldız, 2010; Kurdoğlu vd., 2011).

Milli Parklar: Bilimsel ve estetik bakımından, milli ve milletlerarası ender bulunan tabii ve kültürel kaynak değerleri ile koruma, dinlenme ve turizm alanlarına sahip tabiat parçalarıdır.

Tabiat Parkları: Bitki örtüsü ve yaban hayatı özelliğine sahip, manzara bütünlüğü içinde halkın dinlenme ve eğlenmesine uygun tabiat parçalarıdır.

Orman İçi Dinlenme Yerleri: Açık hava rekreasyon ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla, üstün estetik değerlere sahip orman parçalarının piknik ve kamp alanı olarak ayrılıp gerekli tesisler ve hizmetlerle donatılması sonucu oluşturulan tabiat parçalarıdır.

Orman İçi Dinlenme Yerlerinin tefrik, tescil, tesis ve işletilmesine ait esas ve usulleri, 6831 sayılı Orman Kanununun 25. maddesi ile 2873 sayılı Milli Parklar Yasasına istinaden çıkarılan ve 12.12.1986 tarih ve 19309 sayılı resmi gazetede yayınlanan Milli Parklar Yönetmeliğine göre yürütülmektedir. Buna göre Orman İçi Dinlenme Yerleri; A, B ve C tipi olmak üzere üçe ayrılmaktadır:

A Tipi: Yüksek ziyaretçi potansiyeline sahip çadır, karavan ve bungalov gibi geceleme imkânı olan, aynı zamanda günübirlik kullanım olanağı sağlayan alanlardır.

B Tipi: Kent merkezlerinin yakın çevresinde, yüksek ziyaretçi potansiyeli bulunan ve günübirlik kullanım tesislerine sahip alanlardır.

C Tipi: "A" ve "B" Tipi Orman İçi Dinlenme Yerleri kriterlerine uymayan "C" Tipi karakterindeki sahaların, her türlü koruma, bakım ve onarımı 13/5/1997 tarihli Bakanlık oluru gereği Orman Genel Müdürlüğüne yürütülmektedir (Orman ve Su İşleri Bakanlığı, 2014).

Çoğu kentin yakın çevresinde orman alanı bulunmasına karşın orman içi dinlenme alanları yetersiz kalmaktadır (Pehlivanoğlu, 1987; Konijnendijk, 2005). Mevcuttakilerin ise kapasite ve kullanım olanakları yetersizliği bulunmaktadır (Turna, 2010). Bu alanların planlama ve tasarımında yapılan yanlışlıklar, uygun olmayan yer seçimi ve bundan kaynaklı ulaşım zorluğu, etkinliğe uygunsuzluk gibi birçok sorunu da beraberinde getirmektedir (Kiper ve Öztürk, 2011).

Doğal, kültürel ve görsel değerler ile çeşitli rekreasyonel kullanımları bir arada sunabilen ormanlık alanların, kullanıcılara fiziksel ve ruhsal yönden olumlu katkılar sağladığı düşünüldüğünde bu alanların en az müdahale ile zarar vermeden ve kullanıcıların da isteklerine cevap verecek biçimde planlanması ve tasarlanmasının önemi ortaya çıkmaktadır (Park ve Türker, 2004; Serin ve Gül, 2006; Tilki, 2008; Uzun ve Müderrisoğlu, 2010).

Bu kapsamda dönemin Orman ve Su İşleri Bakanı Sayın Prof. Dr. Veysel Eroğlu'nun talimatıyla, kır düğünü ve çeşitli organizasyonlarda kullanılmak üzere "Mutluluk Ormanı" projesi yapımı için Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ile Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü arasında imzalanan protokoller uyarınca, öncelikle alanın projelendirilmesi yapılmış, sonrasında uygulama danışmanlığı yapılarak proje 11.03.2014 tarihinde tamamlanmıştır. Yine aynı tarihte Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü tarafından Çanakkale İl Özel İdaresi'ne devri gerçekleştirilmiş ve halkın kullanımına açılmıştır. Çanakkale'de doğayla iç içe çeşitli rekreasyonel aktivitelere hizmet verecek alanda bakanlığın isteği doğrultusunda farklı açık ve kapalı alan kullanımları yer almaktadır. Bu çalışma, Mutluluk Ormanı Peyzaj Projesi hazırlanması ve uygulama aşamasından oluşmaktadır. Projenin tasarım aşamaları, bu aşamada hangi kullanımlara yer verildiği ve karşılaşılan sorunlar ile ilgili detaylı bilgiler verilmiştir.

2. Materyal ve Yöntem

Çalışma alanı Çanakkale'ye 1,5 kilometre uzaklıkta, deniz seviyesinden 268 m yukarıda, Ulupınar Mevkii'ndeki Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü Çanakkale Orman İşletme Şefliğine ait 241 No'lu bölmede yer almaktadır. Asmatepe Mesire Alanı olarak adlandırılmış bölge proje alanı da içinde olmak üzere 11 hektar büyüklüğündedir (Şekil 1).



Şekil 1. Çalışma Alanının Konumu.

Çalışmada; alana ilişkin GPS istasyonu ile elde edilmiş topografik veriler ile vaziyet planı başta olmak üzere, Orman İşletme Şefliği'nden elde edilen Çanakkale'ye ait topografik harita ve planlar, alanla ilgili yerinde çekilen fotoğraflar ve yetkili kişilerle yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler materyal olarak kullanılmıştır. Projelerin çiziminde Autodesk AutoCAD 2014, modellemesinde ise Sketchup Pro 2012 programları kullanılmıştır.

Çalışmanın yöntemi; gözlem, veri toplama, analiz ve değerlendirme aşamalarından oluşmaktadır. Bu aşamalar; Yılmaz ve Yılmaz (1999)'ın Üçkumbetler Parkı'nın peyzaj tasarım sürecini anlattığı, Korkut (2002)'un peyzaj mimarlığı, Atabeyoğlu ve Bulut (2007)'un kamu kurum ve kuruluşlarının dış mekânlarını incelediği, Şişman ve ark. (2008)'nin Tekirdağ Valiliği tören ve park alanı tasarımını ele aldığı, Mann *et al.* (2010)'un ormanlık alanlarda dış mekan rekreasyon olanaklarını araştırdığı, Çelikyay (2011)'in Bartın Üniversitesi rektör konutunun tasarım sürecini işlediği, Turgut (2011)'un Erzurum Büyükşehir Belediyesi binasının peyzaj tasarımı, Kiper ve Karakaya (2013)'nin ilköğretim bahçelerinde peyzaj tasarımı, Zhang and Zhou (2013)'nin Çin'deki ormanlık alanlarda rekreasyonel faaliyetleri araştırdığı, Atabeyoğlu (2014)'nun sosyal bilimler meslek yüksekokulu kampusunun tasarımını ele aldığı, Bartlett *et al.* (2014)'un peyzaj planlama yaklaşımlarındaki tasarım fırsatlarını anlattığı çalışmalardan yararlanılarak 10 maddede detaylandırılmıştır:

- Proje sahibinin isteklerinin belirlenmesi
- Alan seçimi, amaç ve sorunlar
- Mevcut durumu saptamaya yönelik veri toplama (Sörvey ve literatür çalışmaları)
- Yasal mevzuat, alandan kaynaklı sorunlar, yapım ve mali konularla ilgili sınırlılıkların belirlenmesi ve proje sahibi ile paylaşımı
- Alan ve çevresinin analizi ile işlev şeması oluşturma
- Leke diyagramı (Alan strüktür diyagramı)

- Ön (Avan) proje
- Uygulama projesi (Aydınlatma, Sulama, Ölçülendirme, Yapısal ve Bitkisel)
- Yaklaşık Maliyet
- Uygulama

3. Bulgular ve Tartışma

Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü tarafından yaptırılan Asmatepe C Tipi Mesire Yeri Mutluluk Ormanı Projesi'nin hazırlanması ve uygulanması süreçlerini anlatan çalışmanın yönteminde belirtilen aşamalar aşağıdaki şekilde açıklanmaktadır:

3.1. Proje Sahibinin İsteklerinin Belirlenmesi

Orman ve Su İşleri Bakanlığı ve dönemin bakanı olan Prof. Dr. Veysel Eroğlu'nun talimatıyla, Çanakkale'de doğa ile iç içe bir alanda kır düğünü ve çeşitli organizasyonlarda kullanılmak üzere isminin "Mutluluk Ormanı" olması istenen ay-yıldız konseptini içinde barındıran bir proje istenmiştir. Bu alanın hemen yanında da rekreasyon etkinlikleri için ayrıca bir alan oluşturulması talep edilmiştir.

3.2. Alan Seçimi, Amaç ve Sorunları Belirleme

Proje alanının seçiminde en önemli unsur doğaya ve ağaçlara en az zarar verecek, projenin oturma alanına uygun bir açıklığın bulunmasıdır. Ayrıca doğal manzara ve görüş açısı ile etkili, istenen düzeyde eğime ve yapım aşamasında maliyet oranlarının gereksiz yükselmesine yol açmayacak arazi yapısına sahip olması da tercih nedenidir. Bu özelliklere sahip olan Radar Yolu 2.km si Ulupınar Mevkii Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü Çanakkale Orman İşletme Şefliğine ait 241 No'lu bölmede bulunan 11 hektar büyüklüğündeki Asmatepe Mesire Alanı proje alanı olarak seçilmiştir.

Proje sahibinin istekleri doğrultusunda alanın Mutluluk Ormanı olarak tasarlanmasını amaçlayan bu çalışmada, amaç doğrultusunda yetkili kişilerle görüşülüp, alanda incelemeler yapılmış, tasarım ve uygulama aşamasındaki sorunlar tespit edilmiştir. Alanda belirlenen başlıca sorunlar şunlardır:

- Alanın kent merkezine yakın bir mesafede olmasına karşın yolun dar ve virajlı olması ulaşımı ve dolayısı ile kullanımı olumsuz etkilemektedir.
- Alanda kapalı bir mekân oluşturulması istenmektedir. Fakat alanın eğimli oluşu ve bu konuda sıkıntı oluşturmaktadır.
- Alanda yaşlı bir fıstık çamı bulunmaktadır ve korunması gerekmektedir. Tasarımda sınırlılık getirmektedir.
- Manzara etkisi ile beraber güvenlik zafiyeti oluşmaktadır. Alanın alt kısmı vadiye baktığından korumaya yönelik önlem alınmalıdır.
- Alanda düğün yapılması öngörüldüğünden otopark ihtiyacı fazla olacaktır. Fakat otopark için uygun alan sorunu vardır. Ayrıca gelin ve damat için de ayrı bir otopark ve ulaşım güzergâhı oluşturulmalıdır.
- Zemin yapısal oluşuma uygun olmadığından güçlendirme yapılmalıdır. Bu da maliyetin artmasına neden olacaktır.
- Güvenliğin sağlanması için girişte güvenlik bölmesi oluşturulmalıdır.
- Alanın yanından geçen ulaşım yolu eğimli olduğundan, proje alanı yol kotunun altında kalmaktadır. Bu alanda yolun kaymasını engellemek için istinat duvarı oluşturulmalıdır.

Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü Asmatepe C Tipi Mesire Yeri Mutluluk Ormanı Peyzaj Projesi

- Alanda seyir terasları oluşturulmalıdır.
- Çocuk oyun alanına ihtiyaç vardır.
- Alanın ortasından fiber optik hattı geçmektedir.
- Yan tarafındaki tepelik alandan yağış sonrası su akışı olmaktadır. Bunun için drenaj çalışması gereklidir.
- Alan ve çevresinde yol ve alan aydınlatması bulunmamaktadır.

3.3. Mevcut Durumu Saptamaya Yönelik Veri Toplama (Sörvey ve Literatür Çalışmaları)

Bu aşamada alanla ilgili çevresel verilere ulaşmak hedeflenmiştir. Bu amaçla alanda gözlem ve ölçümler yapılmış, fotoğraf çekilmiş, yetkili kişiler ve alanı kullanan kentli ile görüşülmüştür (Şekil 2). Alanın en önemli özelliği, Çanakkale Boğazını da gören manzara üstünlüğüne sahip, eğimli ve yüksek rakımlı bir yerde olmasıdır. Alanda en önemli sorun ise yapıya uygun olmayan zemin, karşısındaki tepelik bölgeden gelen kontrolsüz su ve alanın ortasından geçen fiber optik hattıdır. Toplanan bu veriler vaziyet planı üzerinde belirtilerek “sörvey çalışması” oluşturulmuştur.



Şekil 2. Çalışma Alanı ve Çevresi.

3.4. Yasal mevzuat, alandan kaynaklı sorunlar, yapım ve mali konularla ilgili sınırlılıkların belirlenmesi ve proje sahibi ile paylaşımı

Bu aşamaya kadar elde edilen veriler ve saptanan sorunlar ile beraber yasal mevzuat çerçevesinde Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü'nden yetkili kişilerle görüşülmüş, özellikle uygulama noktasındaki yapım zorlukları ve mali kaygılar kendilerine aktarılmıştır.

3.5. Alan ve Çevresinin Analizi İle İşlev Şeması Oluşturma

Yapılan analizler sonucunda alan içindeki sorunlara ilişkin çözüm önerileri geliştirilmiştir. Bu şekilde alanda proje sahibinin istekleri, alanın ve çevresinin özellikleri de dikkate alınarak bir “ihtiyaç programı” hazırlanmıştır. İhtiyaç programında yer verilen kullanımlar şunlardır:

- Gelin ve damat otoparkı
- Düğün ve rekreasyonel aktiviteler için alana gelenlere yönelik, gerektiğinde otobüs gibi araçlarında manevra ve parkına olanak sağlayan otopark
- Güvenlik kulübesi
- Seyir terasları
- Konuk karşılama alanı
- Düğün salonu ve düğün dışı restoran olarak hizmet verecek kapalı mekân
- Düğün için gelenlere yönelik oturma alanları
- Oyun pisti
- Yönetim binası
- Büfe
- Kameriye
- Oturma, dinlenme ve seyir terasları
- Çocuk oyun alanı
- Yürüyüş ve gezinti yolları

İhtiyaç programı belirlendikten sonra, bu kullanımlar dikkate alınarak “işlev diyagramı” oluşturulmuştur.

3.6. Leke Diyagramı (Alan Strüktür Diyagramı)

İşlev diyagramında bulunan alanlar kullanım amaçlarına ve birbirleri ile olan ilişkilerine göre lekeler halinde ölçeksiz olarak uygun yerlere yerleştirilmiştir. Bu şekilde “leke diyagramı” oluşturulmuştur.

3.7. Ön Proje (Avan Proje)

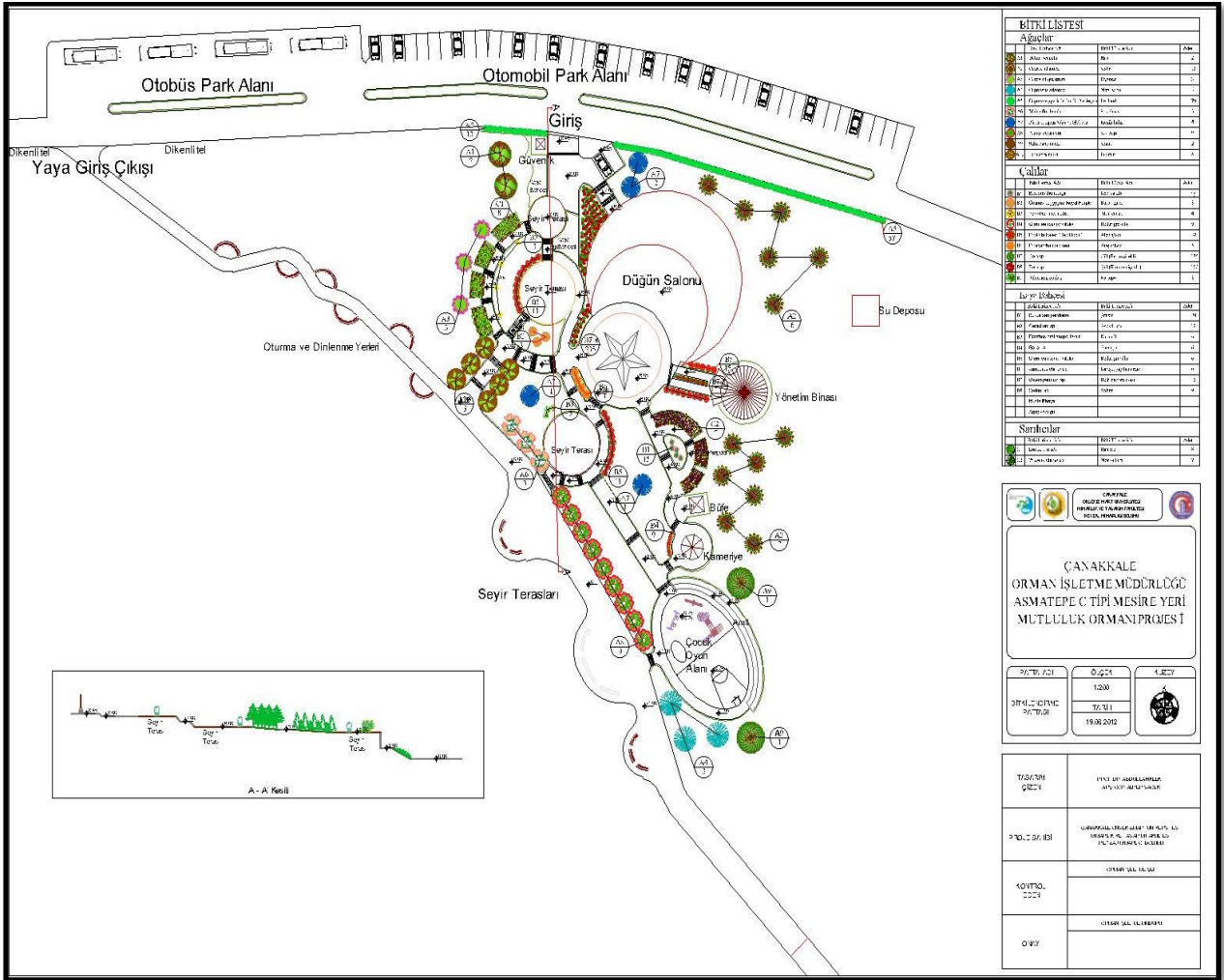
Leke diyagramında belirtilen kullanımlar ölçeklendirilmiş ve sirkülasyon alanları ile bağlantıları yapılarak proje üzerine aktarılmıştır. Bu aşamada kapalı mekânın manzara görüşünü azaltmaması için girişe ve yola yakın konumlandırılması, ayrıca terasların da farklı kotlarda kurgulanarak birbirlerinin seyirlerini engellememesi ve otoparkın da alan dışında bırakılarak, alan içine araç girişine izin verilmemesi gibi tasarım kararları alınarak “ön proje” hazırlanmıştır.

3.8. Uygulama Projesi (Aydınlatma, Sulama, Ölçülendirme, Yapısal ve Bitkisel)

Bu aşamada ön proje (Avan Proje) gerçekleştirilen tasarımların uygulamaya yönelik olarak detaylandırılmasından oluşmaktadır. Uygulama projesi aşamasında aydınlatma, sulama, ölçülendirme ile yapısal ve bitkisel projeler (Şekil 3) oluşturulmuştur.

Uygulama projesinde yer alan kullanımları ve mekânların özellikleri aşağıda ayrıntılı biçimde aktarılmıştır:

Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü Asmatepe C Tipi Mesire Yeri Mutluluk Ormanı Peyzaj Projesi



Şekil 3. Uygulama Projesi

Gelin ve damat otoparkı

Gelin Odasının bulunduğu düğün salonuna ve ana yola en yakın mesafede 2 araçlık bu alan düğün esnasında diğer konukların araç ve yaya geçişine kapalı olacak şekilde tasarlanmıştır (Şekil 4).



Şekil 4. Gelin ve Damat Otoparkı

Ziyaretçi ve davetli otoparkı

Düğün organizasyonlarının kabalık bir kitleye hitap ettiği düşünüldüğünde, projede en büyük sorunlardan birini oluşturan ziyaretçi ve davetli otoparkı önce yolun karşı tarafında düşünülmüştür. Daha sonra yol güvenliği ve yapım zorlukları nedeni ile bu otopark uygulama aşamasında alanın içinde uygun bir alanda konumlandırılmıştır. Bu alan büyük araçlarında giriş-çıkış ve manevra yapıp park edebilecekleri şekilde tasarlanmıştır (Şekil 5).



Şekil 5. Ziyaretçi ve Davetli Otoparkı

Güvenlik kulübesi

Alanın kent merkezine uzak olması ve güvenli kullanımın sürdürülebilir olmasını sağlamak amacı ile bir güvenlik kulübesine yer verilmiştir (Şekil 6).



Şekil 6. Güvenlik Kulübesi

Seyir terasları

Rekreasyonel kullanımlar ve kapalı mekân beraber işletileceği düşünüldüğünden, alanda eğimden de faydalanılarak seyir terasları oluşturulmuştur. Seyir terasları birbirlerinin manzara görüşünü etkilemeyecek konumda ve bağlantılı olarak tasarlanmıştır (Şekil 7).



Şekil 7. Seyir Terasları

Konuk karşılama alanı

Düğün için gelen konukların gelin ve damat yakınları tarafından ilk karşılandığı alan olarak tasarlanmıştır (Şekil 8). Otoparktan gelen konuklar bu alanda karşılandıktan sonra bina ile düğün alanı arasındaki bağlantıdan geçerek düğünün yapılacağı alana ulaşmaktadırlar.



Şekil 8. Konuk Karşılama Alanı

Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü Asmatepe C Tipi Mesire Yeri Mutluluk Ormanı Peyzaj Projesi



Şekil 11. Oyun Pisti

Yönetim binası

Alanda Orman İşletme Müdürlüğü'nden yetkililerin kullanımına ayrılmış içinde duş, tuvalet, dinlenme ve çalışma odalarının bulunduğu bir yönetim binası tasarlanmıştır (Şekil 12). Bina Doğaya uyumlu olması için ahşap malzemedен yapılmıştır.



Şekil 12. Yönetim Binası

Büfe ve kameriye

Rekreasyonel aktiviteler ve diğer organizasyonlar sırasında kullanıcıların temel ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olarak alana bir adet büfe yerleştirilmiştir. Ayrıca büfe ve çocuk oyun alanı yanında bir adet kameriye inşa edilmiş olup, bu amaca yönelik rezerv alanlar da bırakılmıştır (Şekil 13).



Şekil 13. Büfe ve Kameriye

Çocuk oyun alanı

Alanı kullanacak çocuklu aile potansiyeli de düşünülerek bir adet çocuk oyun alanı tasarlanmıştır (Şekil 14).



Şekil 14. Çocuk Oyun Alanı

Oturma - dinlenme ve seyir alanları

Alanın manzara hâkimiyeti olan ve vadiye bakan kısmında doğal olarak bırakılan ve korkuluklarla güvenlik altına alınan seyir cepleri oluşturulmuştur (Şekil 15).



Şekil 15. Oturma Dinlenme ve Seyir Alanları

Yürüyüş ve gezinti yolları

Alan içi sirkülasyonun sağlanması ve aynı zamanda spor amaçlı olarak yürüyüş ve gezinti amaçlı yollar oluşturulmuştur (Şekil 16).



Şekil 16. Yürüyüş ve Gezinti Yolları

Bitkisel tasarım

Proje alanın çevresinde hâlihazırda kızılçam ve fıstık çamlarından oluşan yoğun bir bitki örtüsü bulunmaktadır. Uygulama sırasında bu ağaçların önemli bir kısmı yerinde korunmuş, bina ve oyun pistindeki alanda yer alanlar ise Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü ekipleri tarafından alandan uygun yöntemlerle alınarak başka alanlara taşınmıştır. Bitkisel tasarımda yöreye uygun, alanın rakım ve özellikle rüzgâr durumu da göz önüne alınarak uzun vadeli, bakımı kolay bitkiler kullanılmıştır (Şekil 17). Bitkisel tasarımda; *Betula pendula* (Huş), *Cedrus atlantica* (Sedir), *Cercis siliquastrum* (Erguvan), *Cupressus arizonica* (Mavi servi), *Cupressocyparis leylandii 'Veriegatus'* (Leylandi), *Malus floribunda* (Süs elması), *Picea pungens 'Glauca Globosa'* (Konik ladin), *Prunus cerasifera* (Süs eriği), *Salix babylonica* (Söğüt), *Tilia tomentosa* (Ihlamur) gibi ağaçlara verilmiştir. Çalılardan; *Berberis thunbergii* (Kadın tuzluğu), *Cotinus coggyria 'Royal Purple'* (Bulut ağacı), *Forsythia intermedia* (Altın çanak), *Gravillea rosmarinifolia* (Bodur gravilla), *Photinia fraseri 'Red Robin'* (Alev ağacı), *Pyracantha coccinea* (Ateş diken), *Rosa sp.* (Gül), *Viburnum opulus* (Kartopu) ve sarılıcı olarak *Lonicera nitida* (Hanımeli), *Wisteria chinensis* (Mor salkım) kullanılmıştır. Alanda giriş kısmında bir adet kaya bahçesi tasarlanmıştır. Burada, *Buxus sempervirens* (Şimşir), *Cerastium sp.* (Serastiyum), *Dianthus gratianopolitanus* (Karanfil), *Gazania sp.* (Gazanya), *Gravillea rosmarinifolia* (Bodur gravilla), *Juniperus chinensis* (Yayılcı ardıç), *Osteospermum sp.* (Bodrum papatyası), *Sedum sp.* (Sedum) bitkileri ile muhtelif kaya ve malç kullanılmıştır.



Şekil 17.Bitkisel Tasarım Modellemesi

3.9. Yaklaşık Maliyet

Uygulama projelerindeki alanların yapımı için kullanılacak malzeme, miktar ve tutarlarını gösterir bir yaklaşık maliyet tablosu oluşturulmuştur (Tablo 1).

Tablo 1. Yaklaşık Maliyet Tablosu

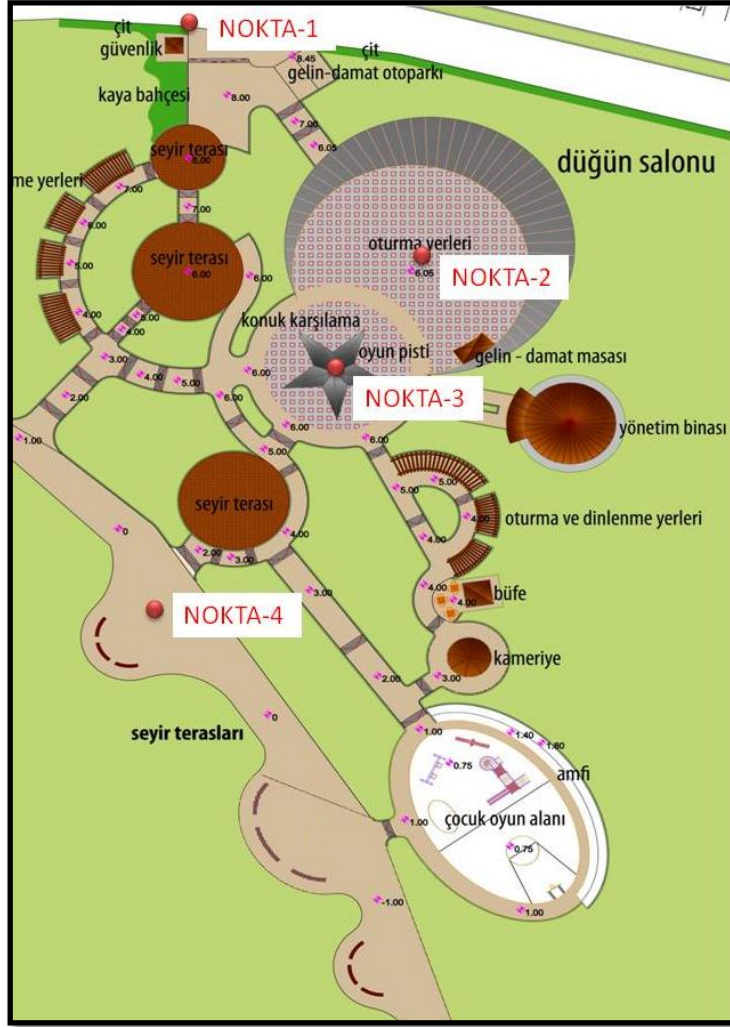
İşin Adı	Malzeme Cinsi	Birimi	Miktarı	Tutar (TL)
Ana yürüyüş yolunun zemin kaplaması	Kilit parke taş	m ²	1250	15000
Ara yürüyüş yollarının zemin kaplaması	Kilit parke taş	m ²	940	11280
Basketbol sahası zemin kaplaması	Tartan pist	m ²	140	7700
Çocuk oyun alanı zemin kaplaması	Kauçuk	m ²	130	7150
Kum havuzu yapımı	Kum	m ³	0,9	250
Amfi	Beton	m ²	70	7500
Seyir terası zemin kaplaması	Ahşap	m ²	280	5600
Seyir terası zemin kaplaması	Beton	m ³	280	10000
Seyir terası dolgu ve taş kaplaması	Taş	m ³	-	7500
Büfe	Ahşap	m ²	9	180
Yönetim binası	Ahşap	m ²	80	7250
Güvenlik binası	Ahşap	m ²	4	3500
Düğün salonu-restoran	Ahşap-taş	m ²	300	225000

Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü Asmatepe C Tipi Mesire Yeri Mutluluk Ormanı Peyzaj Projesi

Sahne üstü gölgeleme (h: 3,5 m)	Çelik profil, membran tekstil malzeme	m ²	45	15000
Düğün salonu oturma yerleri	Traverten	m ²	405	40500
Oyun pisti	Traverten	m ²	200	22000
Seyir terası oturma birimleri	Ahşap	m ²	70	1400
Pergola	Ahşap (2,4 x 4,3 x 2,5)	Adet	2	5500
	Ahşap (2,4 x 12 x 2,5)		1	8500
	Ahşap (6,5 x 2,4 x 2,5)		2	7000
	Ahşap (5 x 2,4 x 2,5)		2	6000
Giriş kapısı	Ahşap	m	6,7 x 3,5	7500
Seyir terası korkulukları	Ahşap	m	75	2250
Çocuk oyun alanı	Çocuk oyun gurubu	Adet	1	6000
	Basketbol potası		1	
Bitkilendirme	Ağaç, ağaçcık, çalı, çim	Adet	Muhtelif	11400
Toprak-gübre	Bitkisel toprak-yanmış ahır gübresi	m ³	-	3500
Elektirik sistemi	-	-	-	23700
Sulama sistemi	-	-	-	18550
Çim	Alan toplamı	m ²	1144	
GENEL TOPLAM				490710

3.10. Uygulama

Projenin aplikasyonu için uygulama projesi üzerinden 4 adet koordinat belirlenerek GPS istasyonuna yüklenmiştir (Şekil 18). Alanda 4 adet noktanın yerleştirilmesi sonrası ölçülendirme paftasından da yararlanılarak proje alana applike edilmiştir. Projenin alana uygulanması kısmında maliyetleri arttıran en önemli husus; zemin özelliğinin yapılaşmaya uygun olmaması ve alanın eğiminden dolayı teraslar ve binanın güvenliği için perde duvar yapılması zorunluluğudur. Yol kotundan alana giriş sağlamak ve binayı düz bir zemine oturtmak için alanda kazı ve dolgu çalışması yapılmıştır. Bina altına 12 noktadan kazık temelli çelik örgü betonarme zemin hazırlanmıştır. Bina taşıyıcı ayakları dâhil çelik konstrüksiyondan imal edilmiştir. Yol güvenliği ve zemin altı suyuna bağlı toprak kaymalarını önlemek için yol boyu perde duvar yapılmıştır. Ayrıca seyir teraslarında ve oyun pistinin olduğu alanda yarım daire şeklinde hasır örgülü perde duvar yapılmış, bu alanların içleri doldurularak üst kısımlarına tekrar beton dökülmüştür. Konsepti tamamlaması için tasarlanan yıldız şekli taşıyıcı ayak betonarme olacak şekilde üst kısmı çelik konstrüksiyon ve dış kısmı kaplama yapılarak üretilmiştir. Güvenlik kulübesi ve yönetim binası ile kameriye, büfe ve çocuk oyun donatısı ahşap malzemeden yapılmıştır. Yapısal uygulama sonrası yeşil alanlar oluşturulmuştur (Şekil 19).



Şekil 18. Aplikasyon Noktaları



Şekil 19. Uygulama Sonrası Alanın Genel Görünüşü

4. Sonuç ve Öneriler

Günümüzde kırsal alanlar, yapısal ve ruhsal baskının arttığı kentsel alanlardan kaçış ve tazelenme alanları haline gelmeye devam etmektedir. Bu tür alanlarda bulunan yeşil doku ve manzara üstünlüğü bazı alanlarda yanlış planlama ve tasarım sonucunda geri planda kalmaktadır. Kullanıcı odaklı, doğaya zarar vermeden/en az zararlı sürdürülebilir alanların oluşturulması, rekreasyonel katılım açısından son derece önem taşımaktadır. Böyle alanları oluşturma aşamasında, proje ve sonrasında uygulama sürecinde, tasarımcının görüşleri önem taşımakla birlikte proje sahibinin istekleri, mali unsurlar, kullanıcı istekleri, alana dair yasalarla yükümlülükleri bulunan kurum, kuruluşlar ile doğa kaynaklı çevresel faktörler de önemli rol oynamaktadır.

Tüm unsurlar dikkate alınarak gerçekleştirilen Mutluluk Ormanı Peyzaj Projesi doğaya en az müdahale ile arazi yapısını bozmadan ilgili kurumun ve kullanıcıların istekleri de dikkate alınarak hazırlanmıştır. Hazırlanan projenin uygulama aşamasında arazinin zemin ve eğim özellikleri ile ilgili zorluklar yapısal çözümlerle giderilmiştir. Sonuç olarak, Çanakkale’de kır düşünlerinin yanı sıra rekreasyonel aktivitelere de izin verecek doğrultuda bir proje tasarlanmıştır. Bu proje ile alanda çocuk oyun alanı, doğal taştan yürüme yolları, büfe, piknik alanı ve seyir terasları gibi birçok mekânsal kullanıma yer verilmiştir. 2012 yılında teslim edilen projenin uygulama kısmı ise 11.03.2014 tarihinde tamamlanmıştır. Mutluluk Ormanı Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü tarafından Çanakkale İl Özel İdaresi’ne devredilmiş ve halkın kullanımına sunulmuştur.

Teşekkür

Bu yayın; projelendirmesi 30.05.2012, uygulama danışmanlığı 23.01.2013 tarihlerinde Çanakkale Orman İşletme Müdürlüğü ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Döner Sermaye İşletme Müdürlüğü arasında imzalanan protokoller uyarınca hazırlanmış olan çalışmalar kapsamında üretilmiştir.

Kaynaklar

1. Atabeyoğlu, Ö., Bulut, Y. 2007. Kamu kurum ve kuruluşlarının dış mekan kullanım ve yeterliliğinin belirlenmesi üzerine bir araştırma. Tarım Bilimleri Dergisi, 3(2), 89-94.
2. Atabeyoğlu, Ö. 2014. Sosyal bilimler meslek yüksekokulu kampüsü peyzaj tasarım ve uygulama çalışması. Artium Dergisi, 2(1), 85–101.
3. Ayan, M. 1991. Kentleşme, kentleşme, katılımcı planlama, Sorunlar. Ege Mimarlık, 3, 37-38.
4. Bartlett, C.H., Kretschmar, W., Milos, C., Werthmann, C. 2014. Opportunities for design approaches in landscape planning. Landscape and Urban Planning, 130, pp. 159–170.
5. Çelikyay, S. 2011. Bartın Üniversitesi Yerleşkesi’nde rektör konutu tasarım süreci ve mimari projesi. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1), 11-22.
6. Eriksson, L. and Nordlund, A. 2013. How is setting preference related to intention to engage in forest recreation activities?. Urban Forestry & Urban Greening, 12(4), pp. 481-489.
7. Kiper, T., Öztürk., A.G. 2011. Kent ormanlarının rekreasyonel kullanımı ve yerel halkın farkındalığı: Edirne Kent (İzzet Arseven) Ormanı örneği. Tekirdağ Ziraat Fakültesi Dergisi, 8(2), 105-117.
8. Kiper, T. ve Karakaya, B. 2013. Edirne kent merkezindeki ilköğretim okul bahçelerinin peyzaj tasarım ilkeleri açısından irdelenmesi. Tekirdağ Ziraat Fakültesi Dergisi, 10(1), 59-71.
9. Konijnendijk, C.C. 2005. New perspectives for urban forests: Introducing wild woodlands. Wild Urban Woodlands, Ingo Kowarik. Stefan Körner-Editors, ISBN 3-540-23912-X, pp 33-45.
10. Korkut, A.B. 2002. Peyzaj Mimarlığı. Hasad Yayıncılık, İstanbul, 167s.
11. Kurdoğlu, O., Düzgüneş, E., Kurdoğlu, B.Ç. 2011. Kent ormanlarının kavramsal hukuksal, çevresel boyutuyla değerlendirilmesi. Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, 12(1), 72-85.
12. Mann, C., Pouta, E., Gentin, S., Jensen, F. S. 2010. Outdoor recreation in forest policy and legislation: A European comparison. Urban Forestry & Urban Greening, 9(4), 303-312.
13. Memlük, M.Z., Başal, M. 2011. Kentsel Mekanda Doğayla Tasarım: Ankara – Bademlidere Örneği. Tekirdağ Ziraat Fakültesi Dergisi, 8(3), 81-91.
14. Orman ve Su İşleri Bakanlığı, 2014. <http://www.ormansu.gov.tr/osb/osb/mevzuat1.aspx?sflang=tr> (Erişim Tarihi: 13.11.2014).

15. Özer, S. ve Yıldız, N. 2010. Erzurum kenti örneğinde, kent ormanı niteliği taşıyan alanların rekreatif kullanım olanaklarının belirlenmesi. III. Ulusal Karadeniz Ormancılık Kongresi 20-22 Mayıs, Cilt: IV pp 1548-1557.
16. Özer, B. ve Barış, M.E. 2013. Landscape Design and Park Users' Preferences ' Procedia - Social and Behavioral Sciences, 82, pp. 604–607.
17. Pak, M. ve Türker, M.F. 2004. Orman içi dinlenme yeri ziyaretçilerinin bazı sosyo-ekonomik özelliklerinin irdelenmesi (Kapıçam, Başkonuş ve Dülük Baba Orman İçi Dinlenme Yerleri Örneği). KSÜ Fen ve Mühendislik Dergisi, 7(1), 66-74.
18. Pehlivoğlu, M.T. 1987. Belgrad Ormanının rekreatif potansiyeli ve planlama ilkelerinin tespiti. İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul.
19. Sağlık, A. 2010. Çanakkale Kent Kıyısının Kentsel Peyzaj Tasarımı Açısından İncelenmesi, ÇOMÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.
20. Serin, N., Gül, A. 2006. Kent ormancılığı kavramı ve Isparta kent içi ölçeğinde irdelenmesi. Süleyman Demirel Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, A(2), 97-115.
21. Şişman, E.E., Korkut, A., Etili, B. 2008. Tekirdağ Valiliği Tören ve Park Alanı Peyzaj Tasarım Süreci. Tekirdağ Ziraat Fakültesi Dergisi, 5(2), 119-129.
22. Tilki, F., Güner, S., Tüfekçioğlu, S. 2008. Kent ormancılığı ve Artvin ili kent ormancılığı uygulamaları. Artvin Çoruh Üniversitesi, Orman Fakültesi Dergisi, 9 (1-2), 92-100.
23. Turgut, H. 2011. Erzurum Büyükşehir Belediye Binası Ön Bahçe Peyzaj Tasarım Çalışmasının Tasarım İlkeleri Bağlamında Değerlendirilmesi. Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, 12(2):185-198.
24. Turna, İ. 2010. Kent ormancılığı. KTÜ Orman Fakültesi, Ders Notları Yayın No: 90.
25. Uzun, S., Müderrisoğlu, H. 2010. Kırsal rekreasyon alanlarında kullanıcı memnuniyeti: Bolu Gölcük ormanı içi dinlenme yeri örneği. Süleyman Demirel Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, A(1), 67-82.
26. Yılmaz, S. ve Yılmaz, H. 1999. Peyzaj Tasarım Sürecinin Üçkumbetler Parkı Örneğinde İncelenmesi. Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi, 30(2), 177-186.
27. Zhang, Y. and Zhou, X. 2013. A Study of Forest Recreation Evaluation Model in China. Procedia Computer Science, 24, pp. 280-288.

"EVRENSEL" VE "GELENEKSEL" KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE P. İ. TCHAIKOVSKY'NİN SENFONİK UVERTÜRÜ "ROMEO VE JULİET" İLE G. GARAYEV'İN SENFONİK ŞİİRİ "LEYLİ VE MECNUN" ESERLERİNİN YAPISAL AÇIDAN İNCELENMESİ

A. Metin KARKIN^{1*}, Vefa TERZİOĞLU DADAŞOVA²

¹:İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, Malatya.

²:Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, Erzurum.

Özet

Bu araştırmada, *evrensel ve geleneksel* kavramların içeriği ile ilintili olarak iki farklı kültüre ve döneme ait olan iki farklı eser ele alınmıştır. Bu bağlamda, eserlerin yapısal özellikleri ile birlikte, evrensel ve geleneksel unsurların eserlerin üzerindeki etkisi incelenmiştir.

Çalışmada, betimsel (survey) ve tarihsel araştırma yöntemlerine başvurulmuştur. Aynı zamanda, adı geçen yapıtları ve iki bestecisinin müziksel üsluplarını incelerken, bunların oluşmasında kendi kültürünün dışında başka kültür ve geleneğin rolü ve önemi araştırılmıştır. Ortaya çıkan *kültürel etkileşim*, bir kavram ve bir pratik olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmada elde edilen bulgular sonucunda, söz konusu eserlerin çözümlenmesine ilişkin mevcut durum ortaya konularak genel bir değerlendirmeye de varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Evrensel, Geleneksel, Kültürler arası etkileşim, Garayev, Çaykovski, Romantizm.

A CONSTRUCTIONAL RESEARCH ON P.I. TCHAIKOVSKY'S SYMPHONIC OVERTURE "ROMEO AND JULIET" AND G. GARAYEV'S SYMPHONIC POEM "LEYLİ AND MECNUN", WITHIN THE FRAME OF THE CONCEPTS "UNIVERSAL" AND "TRADITIONAL"

Abstract

In this study, two different pieces, which belong to two different cultures and two different periods, were studied in terms of the contents of the concepts *universal* and *traditional*. In this context, as well as the constructional features of the pieces, the effects of universal and traditional elements on the pieces were analyzed.

In the study, Descriptive Survey and Historical Survey methods were used. Concurrently, while studying on the mentioned pieces and the musical styles of the two composers, the role and the significance of other cultures and traditions, except for their own culture, were studied. The generated *cultural interaction* was evaluated as a concept and a practice.

In consequence of the obtained findings, a general evaluation was made by introducing the present condition for analyzing the mentioned pieces.

Key Words: Universal, Traditional, Cross-Cultural Interaction, Garayev, Tchaikovsky, Romanticism.

* Yazışma yapılacak yazar: adnan.karkin@inonu.edu.tr

Makale metni 14.11.2014 tarihinde dergiye ulaşılmış, 03.01.2015 tarihinde basım kararı alınmıştır.

1. Giriş

XIX. yüzyıl, romantizmin ve ulusallığın sanatta yoğun bir şekilde yaşandığı dönem olarak tanımlanmaktadır. Batı ve Doğu Avrupa'da, sanatçıların *romantizm ruhunu* benimsemeleri ve aynı zamanda kendi ulusal kimliklerini dışa vurmaları ile birlikte *klasisizmin* oran, ölçü ve "*soyluların sanatı*" anlayışı sona ererek sanatsal imge, üslup ve ulusal stil açısından zengin ve o kadar da bütünleyici (evrensel) yapıtlarla dolu bir dönem başlamıştır.

Edebiyatta Goethe, Schiller, Hugo, Dumas, Byron, Puşkin gibi isimler farklı ulusal ekollerin sanatçıları olmakla beraber dönemin güçlü simgesi olan *romantizm ruhunu* eserlerinde özgün bir şekilde yansıtmışlardır.

XIX. yüzyılın 30-lu ve 40-lı yıllarında Rus halk müziğini derinlemesine işleyen M. Glinka (1803-1857), ulusal besteciliğinin temelini oluşturarak, Rus profesyonel müziği adına önemli ilklere imza atmıştı. İlk ulusal opera bestecisi olan Glinka'nın, daha sonra, XIX. yüzyılın ikinci yarısında (1862) Rus ulusal bestecilik grubunun "Moguçaya kuçka" veya "Rus Beşleri" oluşumunda büyük rolü olmuştur. Bu dönemin bestecileri Rus halk müziğinden, tarihinden ve kültüründen esinlenerek estetik ve sanatsal açıdan çarpıcı eserler bırakmışlardır. "İvan Susanin" (M. Glinka), "Prens İgor" (A. Borodin), "Boris Godunov" (M. Mussorgski), "Sadko" (N. Rimski-Korsakov), "Denizkızı" (M. Balakirev) eserleri Rus ulusal opera örneklerinden sadece birkaçıdır.

"Rus Beşleri"ne katılmayan Piyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893), Mussorgski veya Rimski-Korsakov kadar ulusalcıydı. Fakat Çaykovski farklı yolda ilerledi. O zamanlar yaygınlaşmış olan "Panslavist"lerin ve "Baticılar"ın uç platformlarına katılmayan Çaykovski, yapıtlarında Rus ulusunun zengin estetik ve müziksel değerleri ile Batı'nın kültürel ve sanatsal ölçütleri arasında köprü oluşturarak, yeni ve özgün bir stile imza atmıştır.

XIX. yüzyıldan XX. yüzyılın ortalarına kadar ulusal ekol kavramı müzik sanatında önemli yer tutmuştur. Özellikle Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Doğu Bloku'nda bu kavram pratikte halen yaygındı. Polonya bestecilik ekolü V. Lütoslavski ile Macaristan ekolü B. Bartok ile Sovyet Rusya ekolü S. Prokofyev ve D. Şostakoviç ile Sovyet Azerbaycan ekolü ise Ü. Hacıbeyov ve sonrasında G. Garayev ile özdeşleşmiştir.

Azerbaycan profesyonel müziğinin başta gelen isimlerinden biri olan G. Garayev (1918-1982), kendi ülkesinin müzik kültürüne bağlı bir besteci olarak, tıpkı Çaykovski gibi, hem Rus hem de Doğu ve Batı Avrupa'da olgunlaşmış sanatsal anlatım sistemlerini benimseyerek yepyeni ve kendine özgü, aynı zamanda çağdaş, ulusal ve evrensel içerikli bir müzik stili oluşturmuştur.

P.Çaykovski: L. N. Tolstoy ve A. P. Çehov'dan ilham alan Çaykovski, içe kapanık yapısı ile mutsuzlukların çıkış noktasını ve aynı zamanda manevi gücün yenilenmesi yolunu yazdığı yapıtların içeriğinde bulmuştur.

Çaykovski'nin yaşadığı dönem karmaşık olaylar ve sanattaki çeşitli akımlar ile doluydu. XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki Rusya, bazen liberal ve reformistti (II. Aleksandr dönemi), bazen de tutucu ve gerici idi (II. Aleksandr'ın suikastinden sonra). O dönemdeki yazarların, şairlerin ve ressamların *başkahramanı* sıradan *insandı*; onun kaygıları, çileleri, duyguları, dünyaya bakış açısı ile birlikte psikolojik yönü eserlerin merkezindeydi. *Başkahramanın* kurulmuş toplumsal düzeni değiştirme isteğinin çevresindekilerin de karşılık bulamayışı, gerçekçi sanatçıların eserlerinde önemli bir yer tutmaktaydı (F.M.Dostoyevski "Budala"). İdeal dünya düzenine ulaşmak mümkün olmadığından dolayı devrimci fikirler yavaş yavaş toplumun içine akmaya başlamıştır. Diğer taraftan Rusya'nın sosyo-kültürel gidişatını belirleme çabaları "Panslavist"ler ile "Baticılar"ın gittikçe alevlenen tartışmaların eşliğinde sürüyordu. Bu değişken ve ileriye dönük olası felaketlerin gelişini simgeleyen sosyal ve politik havada, sanatçılar kendi sanatsal fikirlerini, eski dönemlerin eserlerine, tarihe, destan ve masallara başvurmak sureti ile yenilemekteydiler. Kahramanlık ve tarihsel olaylar üzerine yazılan operalar ("Prens İgor", "Boris Godunov" gibi) Rus gerçekçiliğinin ve ulusalcılığının müzikteki yansımasıydı. Çaykovski ise kendi eserlerinde hem Rus hem Batı Avrupa edebiyatına başvurmuştur. Besteci Puşkin, Sheakespeare, Byron gibi şairlerin eserlerine özgün müziksel yorumu ile yeni estetik anlam kazandırmıştır.

Çaykovski'nin kendi müzik stilini L. V. Beethoven'in romantik etkisi altında oluşturduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, Çaykovski, ulusal besteci olmakla beraber, kendi ulusal müzik dilini evrensel romantizm boyutları

"Evrensel" ve "Geleneksel" Kavramları Çerçevesinde P. I. Tchaikovsky'nin Senfonik Uvertürü "Romeo ve Juliet" İle G. Garayev'in Senfonik Şiiri "Leyli ve Mecnun" Eserlerinin Yapısal Açından İncelenmesi

ile eşleştirmeyi başarmıştır. Yapıtları için seçtiği konular ve müzikteki derin psikolojik etki, eserlerinde çoğu zaman ölüm kavramının daima var oluşu, kahramanların ise daima mutluluk için mücadele vermeleri, yalnız mutluluğa erişememeleri fikri, Çaykovski'yi Beethoven'ın "veliahtı" olarak görmeğe sebep olabilir.

G.Garayev: Birinci Dünya savaşıdan sonra, Rusya'nın kaderi yazılmaya başlamıştı. Komünist devlete doğru hızlı bir şekilde yürüyen Rusya, 1917 Ekim Devrimi sonucunda, uzun yıllara yayılan terör ve siyasi baskıya, milyonlarca farklı milliyetlerden olan insanların GULAG kamplarına gönderilmesine, sayısı ifade edilemeyecek kadar çok siyasi tutuklamalara (özellikle entelektüel ve sanatsal çevrede), halkların zoraki göçlerine, etnik soykırımlara ve siyasi sürgünlere sebep olmuştu.

XX. yüzyılın hemen hemen tamamı insanlık faciaları ile dolu bir halde iken Rus ve Sovyet sanatçılarının buna verdikleri sanatsal ve bireysel *cevaplar* merak edilebilir niteliktedir.

Genel olarak, Sovyet iktidarı döneminde sanatçıya müdahale ve ideolojik baskı "doğal" yönlendirme veya "tavsiye" gibi gösterilmişti. Sanatçı, seçtiği konularda özgür değildi. Sovyet ideolojisine uymadığı takdirde vatandaşlıktan çıkarılma ve sürgün edilme tehlikesi ile karşı karşıya kalıyordu. Bazı sanatçılar ideolojiye gönüllü olarak hizmet ettiler, bazıları yurt dışına sürgün edildiler. Öyleleri de vardı ki, özgürlüğünü koruyup aynı zamanda ideoloji ile fazla zıtlaşmamayı tercih ettiler. Bu zor ve sanatçı doğası ile ters düşen seçimi yapanlardan biri de D. D. Şostakoviç idi (1906 – 1975).

20'li ve 30'lu yıllarda Moskova Komünist Partisi Siyasi Büro'sunun gönderdiği talimatlar doğrultusunda sosyal, kültürel, bilimsel ve sanatsal alanlarında düzenini kuran Sovyet Azerbaycan Cumhuriyeti entelektüel ve sanatsal açıdan Rusya ile farklı alanlarda önemli alışverişlerde bulunmaktaydı. 1923 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuarının kurulmasına karar verilmiş, eğitimci kadrolar Moskova ve Leningrad Devlet Konservatuarından davet edilmişti. 1934 yılında D. D. Şostakoviç'in Bakü'ye gelmesi ile çağdaş Sovyet müziği gelişim sürecine girdi. 1938 de Ü.Hacıbeyov'un desteği ile, iki genç Azeri bestecisi Gara Garayev (1918-1982) ve Cevdet Hacıyev (1917-2002) Moskova Konservatuarında bestecilik üzerine eğitimlerini devam ettirdiler.

Gara Garayev kendi bestecilik prensiplerini çağdaşlık ve evrensellik kavramlarının üzerinde kurmuştu. Diğer taraftan geleneksel halk müziği ile kuvvetli etkileşim içerisinde olan bir besteci idi. Bestelediği eserlerin tümünün milli geleneğe dayalı olması ve aynı zamanda dünya çok sesli müzik türlerini, özellikle bale ve senfonik formları ustalıklı işleme, Gara Garayev'i, P. Çaykovski, B. Bartok, Ç. Ayvz gibi dünya klasik ve çağdaş müziğini temsil eden bestecilerinin isimleri ile beraber anılmasını mümkün kılmıştır.

W. Shakespeare: Romantik Müziğin İlhamı (1564–1616) İngiliz Rönesans dönemini temsil eden dramaturg ve şair W.Shakespeare'in eserleri romantik bestecilerin gözde konularını, yani, aşk için mücadele eden ve ölen, özgürlük için savaşan *kahraman* konseptini yansıyor olmalıydılar ki, H.Berlioz, Ş.Guno ve nihayet P.Çaykovski gibi besteciler Shakespeare'in yapıtlarına, daha doğrusu aynı yapıtına başvurmuşlardır. Bu yapıtın ismi, Batı edebiyatının ölümsüz aşk hikâyesi olan "Romeo ve Juliet" eseridir.

XIX. yüzyılın bestecilerinin sürekli W.Shakespeare eserlerine başvurmalarının sebebi, belki de çağın *romantik ruhunun* sırf Sheakspeare'in kahramanları ve kurduğu dramaturji ile etkileyici bir şekilde aktarılmasının mümkün olabileceği düşüncesidir. Bellini'den Rossini'ye, Liszt'ten Verdi'ye, Guno'dan Smetana'ya, Berlioz'dan Çaykovski'ye, tüm bu bestecilerin Sheakspeare'in estetiğinden esinlenmiş ve etkilenmiş olması şüphesizdir. Bu bestecilerden her biri farklı ve kendine özgü bir şekilde Sheakspeare dramaturjisini kendi sanatsal fikirlerine uyarlayarak, farklı sanatsal sonuçlara varmıştı. Fakat bunların arasında öyleleri vardı ki, Sheakspeare'in eserlerini farklı bir boyuta taşımakla beraber onlara farklı estetik değer kazandırmışlardı. Bu değer, evrensel değerd. Moissej Kagan'ın yazdığı gibi "Güzel olan bir şeyi yeniden yaratmak ve onu insanlara göstermek demek, gerçek dünyadaki güzelliği birkaç katına çıkarmak, dolayısıyla güzel-olan o şeyi izlerken insanların alacağı sevinci birkaç katına çıkarmaktır." (S.Moissej Kagan, 2008).

P.Çaykovski'nin W.Sheakspeare'in "Romeo ve Juliet" eserine yazdığı aynı adlı senfonik uvertür bu tanımlama doğrultusunda incelenmelidir. Çünkü Çaykovski bu eseri alıp sadece hadise ve karakterleri edebiyat kaynağına uygun bir şekilde müziğe aktarmamıştır. Sheakspeare'in eserinde Çaykovski'yi etkileyen olaylar değildi, eserin temel ve aynı zamanda evrensel konusuydu: imkânsız aşk, aşkın güzelliği ve ona engel olan düşmanlık veya acımasız *kader*.

P. Çaykovski'nin müzik düşüncelerinin çıkış noktasının Shakespeare'in dramaturjisinde bulunması

semboliktir. Shakespere'in diğer iki eserine de Çaykovski'nin yönelmesi ile ortaya aynı başlıkla senfonik uvertür yapıtlar çıktı ("Fırtına" -1873 ve "Hamlet" -1888).

XX. yüzyılda Sheakespeare'in kahramanları halen gündemdedi. Şostakoviç'in "Hamlet" adlı film müziği ile Prokofyev'in "Romeo ve Juliet" balesi, Sovyet rejiminde bu hümanist eserlerinin ana temalarını yeniden dile getirme ihtiyacını sergiliyordu. G.Garayev ise Scheakspeare'in dahi eserlerinden beşine başvurmuştu. Hepsi tiyatro müziği olarak yazılmış bu eserler ("Hamlet", "Henry IV", "Otello", "Antony ve Kleopatra", "Kış gecesi masalı"), Garayev'in de romantik ruhlu karakterlere güçlü eğilimini göstermektedir.

Nizami Gencevi: Şark'ın Romantik Şairi (1141 – 1209) Kendi ana dilinden (Azerice) daha çok Farsça ve Arapça yazan Nizami Gencevi'nin doğduğu yere (şimdiki Azerbaycan'ın Gence şehri) bağlı bir sanatçı olduğu bilinmektedir. Bilimi ve sanatı iyi bilen Gencevi, tarih ve siyasi konulara hâkimdi. Felsefedeki Tasavvuf akımını benimseyen Nizami, eserlerinde ideal devlet ve hükümdar konularını işlemiştir. Reha Yılmaz yazdığı üzere, "Toplumunun yaşadığı sıkıntıları çözüme kavuşturmak için çalışan Gencevi, "Hamse" adlı eserinde, kâmil şahsiyet ve toplum inşa etmenin nasıl mümkün olacağı üzerinde durur. O, eserinde Allah'ın her iki dünyada mutlu bir hayat sürebilme imkânı sağladığı kullarının, hemcinsleri tarafından zulümlere maruz bırakılmasını kabul edememiş ve sanatının bütün gücüyle bunlarla mücadele etmiştir."(R. Yılmaz, 2010).

Diğer taraftan yüce aşk, dünya aşkı ve ölüm, sufi şairlerine özgü bir anlatım stili ile Nizami'nin eserlerinde önemli yer tutmaktadır. Celaleddin Rumi, Mevlana (1207-1273) ve Fuzuli (1483-1556) gibi dahi şairler, Nizami Gencevi'nin eserlerini ve edebiyat dilini örnek olarak görmüşlerdir.

Nizami'nin en önemli yapıtı olan Farsça "Beş Mücevher" anlamına gelen "Hamse" ("Beşlik") farklı yıllarda yazılan beş farklı eserden oluşur : "Sırlar Hazinesi" (1163), "Leyli ve Mecnun"(1188), "Hüsrev ve Şirin"(1191), "Yedi Güzel" (1192) ve "İskendername"(1202). Şairin *romantik* dünya görüşünü en çok "Leyli ve Mecnun" mesnevisi yansıtmaktadır. İki düşman kabilesine mensup iki genç insanın birbirlerine karşı imkânsız aşkı anlatan eserinde, Nizami Gencevi insan sever konseptini güçlü sanatının aracılığı ile ortaya koymaktadır. İbret dolu satırları her milletten insanı etkileyecek güçte olup evrensel ve kalıcı değerleri hatırlatmaktadır.

Belki de Nizami'nin sanatı kendi evrensel boyutu ile bestecileri etkilemiş olmalıydı ki, Ü. Hacıbeyov, G. Garayev, Niyazi, F. Emirov gibi Azeri besteciler Nizami eserlerine müracaat etmişlerdi. "Sevgili canan" ve "Sensiz" gazelleri üzerine Hacıbeyov'un iki *Romansı*, Emirov'un "Nizami" senfonisi, Niyazi'nin "Hüsrev ve Şirin" operası, Garayev'in "Yedi Güzel" balesi ile "Leyli ve Mecnun" senfonik şiir eserleri buna önemli örneklerdendir.

Aşk ve ölüm: W.Shakespeare'in eserlerinde P. Çaykovski'nin ilgisini çeken hususlara bakıldığında, Shakespeare'in esas kahramanın mutluluğa doğru çileli ve ölümlü sonuçlanan yolu eserlerin vazgeçilmez entrikası olduğunu tespit edilebilir. Bu durum eserlerin dramaturgisinin temel taşlarından biri olarak değerlendirilmelidir. Âşıkların bir birlerine kavuşamama, kaderlerine katlanamama ve yine ölümü göze alarak çilenin "son durağına", yani ölüme beraberce yürümeleri de Shakespeare'in başlıca konularındandır.

İki karşıt güç, aşk ve ölüm, Çaykovski'nin sanatında merkezi yer tutmaktadır. "Romeo ve Juliet" eserindeki bu muhalefet Çaykovski'nin özellikle son döneminin diğer eserlerinde felsefi boyutlara ulaşmaktadır (bestecinin 6. Senfonisi gibi). Aşkın, kadere veya düşman güçlerine bu veya diğer hikâyede yenildiğini, fakat her şeye rağmen aşkın daima yaşayan, insanlığın en önemli değerlerinden biri olduğunun altını çizen Çaykovski, tıpkı Beethoven gibi, senfonik dramaturjisini ustalıklı kullanarak, bu konuya ilişkin kendi düşünce ve duygularını dinleyiciye aktarmaktadır. Bestecinin yakınları ile olan yazışmalardan anlaşıldığı üzere, kendi hayatında derin mutsuzluk dönemlerini yaşayan Çaykovski, buna rağmen ideal aşkın ve mutluluğun bu acımasız dünyada her şeye rağmen daima var olabileceğine inanıyordu.

Diğer taraftan, müzik sanatında Beethoven'in ilk olarak işlediği *kader* konusuna, Çaykovski kendi eserlerinde daha da aşılmaz ve *kahramanı* ölüme kadar götürecektir bir anlam yüklemektedir. Bestecinin karamsar ve psikolojik çıkmazlarla dolu düşünceleri daima umut ile umutsuzluk arasında olan ince ve hassas çizgisinin kırılması ile ortaya çıkar ve eserlerini doldurur. Fakat bu karamsarlığa ve kaderin son sözü söyleme düşüncesine besteci derin hümanist içgüdüğü ile karşı koyar. Eserlerin son bölümlerinde "her şeye rağmen umut" dercesine sesini duyurur ve dinleyiciyi rahatlatır.

"Romeo ve Juliet" eserindeki ilk giriş koralinden son *coda* akorlarına kadar geçen süre içerisinde, aşk ve

"Evrensel" ve "Geleneksel" Kavramları Çerçevesinde P. I. Tchaikovsky'nin Senfonik Uvertürü "Romeo ve Juliet" İle G. Garayev'in Senfonik Şiiri "Leyli ve Mecnun" Eserlerinin Yapısal Açından İncelenmesi

ölüm arasındaki *var olma* iç mücadelesi (tıpkı Sheakspeare'in "to be or not to be" gibi) sergilenmektedir. Son hükümün acımasızlığı ile beraber, aşkın daima yaşayacağını anlatılmaktadır. Shakespeare eserinin genel konsepti olduğu gibi Çaykovski'nin de müzikteki konsepti budur denebilir.

Müzik sanatında her zaman bestecilerin odak noktası olan aşk ve ölüm ikilisi, doğal olarak, her bestecide kendine özgü bir manevi anlam içermektedir. Bununla beraber daha geniş bakıldığında, bir önceki kuşak bestecilerin bu konuyu işlerken, ürettikleri estetik modeller bir sonraki dönemin veya kuşağın aynı konu ile ilgili arayışlarını etkiler ve yönlendirir.

Gara Garayev'in Çaykovski'nin eserinden etkilenmemesi olanaksızdır gibi gözükmemektedir. Fakat bir etkileyici örnek daha vardı, çok daha yakın geçmişte. Sovyet döneminin önemli bestecisi olan, Sergey Prokofiyev 30'lu yıllarda aynı konuya başvurarak "Romeo ve Juliet" adlı bale eserini yazar. Bu eserin ilk seslendirilmesi Garayev'in Rusya'da eğitimini sürdürdüğü dönemine denk geldiği için, Garayev'in o eseri tanınması büyük ihtimaldir.

Bu bağlamda, (objektif gerekçeler hariç) Garayev, tıpkı Çaykovski ve Prokofiyev gibi aşk ve ölüm konusunu işleyen bir eser yazma ihtiyacını duyar. Fakat bu fikir, besteci tarafından aynı şiirsel kaynağın yorumlanmasından ziyade, uzak geçmişten gelen fakat kendi kültürel atmosferine yakın olan XII. Yüzyılın Şark hümanisti Nizami Gencevi'nin "Leyli ve Mecnun" mesnevisi esas alınarak gerçekleştirilmiştir.

Daha önce belirtildiği gibi, Sovyet dönemindeki müzik sanatı, diğer sanatlarda olduğu gibi komünist partinin talimatları doğrultusunda geliyordu. Sovyet ideolojisinin baskın olduğu yıllarda bilim ve sanat, sosyalist ideolojiye hizmet ediyordu. Çünkü Bolşevik ideolojisi özellikle sanatın "*insan kitleleri*" üzerinde ne kadar etkileyici bir faktör olduğunu biliyordu. Ve bunun için sanatsal ve bilimsel faaliyetleri her şekilde desteklemekteydi.

"Sanat toplum için" sloganı komünist devletin sanatçıya dayattığı bir koşuldu. Komünist toplumun veya devletin sanattaki estetik kriterlerin tam olarak ne olduğu pek anlaşılmayabilir. Komünist sanatının ne olduğu da pek bilinmez. Her ne kadar komünist iktidarın sanatsal kriterleri katı olsa da (edebiyat, sinema, müzik veya resim eserlerindeki mutlak kahramanların meslekleri ve davranışları açısından) yine de sanatın esas konuları - *aşk, ölüm, savaş, özlem, vatana bağlılık* gibi - o dönemin halen sanattaki elzem konularındandı. Bu konuları işlerken sanatçının ortaya koyduğu eser ikna edici ise, konusu ne olursa olsun, kahramanı kim olursa olsun, seyircinin, okuyucunun veya dinleyicinin bu eserin estetik ve sanatsal gücünden etkilenmemesi olanaksızdır. Zira, sanat eseri insanı etkileyen bir güçtür. Bunun farkında olan 70 yıllık komünist iktidar sanat insanlarının Lenin, Stalin, Brejnev gibi (ve halen daha bunu uygulayan iktidarlar var) Bolşevik diktatörlerin ve komünist partisinin hizmetinde hazır bulunmalarını istiyordu.

1947 yılında, yani 2. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra Garayev'in yazdığı "Leyli ve Mecnun" eseri, dönemin acılarını, savaşın İnsanoğlu'na getirmiş olduğu felaketleri, buna rağmen güzelliğin ve büyük aşkın daima yaşayacağını mesajlarını vermektedir. O dönemin bestecisi ve vatandaşı olarak Garayev, bu eserinde, Nizami'nin kahramanlarını ve olay örgüsünü kendi zamanının şartlarına uyarlayarak, nice ebedi ayrılıklara ve insan facialarına sebep olan Sovyet iktidarının acımasızlığını ve bu yönetimin kurbanı olan İnsanoğlunun direnişini ve umudunu dile getirmişti.

Aşağıda her iki bestecinin eserlerinden analizleri yapılacak şekilde belli bölümlerden kesitler yer almaktadır;

1.1. P. Çaykovski'nin "Romeo ve Juliet" Senfonik Uvertürü

Tchaikovsky
Romeo and Juliet Fantasy Overture, 3rd version

Andante non tanto quasi Moderato

Flauto picc.
2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti
in A

Corno inglese

2 Fagotti

Şekil 1. Eserin Giriş Teması (Koral)

Cor.
(F)

VI.

Vla.

Vc.
e Cb.

Bassi p

Şekil 2. Eserin Giriş Temasının Polifonik Motifi

VI.

Vla.

Vc.

Cb.

Şekil 3. Eserin Esas Teması

"Evrensel" ve "Geleneksel" Kavramları Çerçevesinde P. I. Tchaikovsky'nin Senfonik Uvertürü "Romeo ve Juliet" İle G. Garayev'in Senfonik Şiiri "Leyli ve Mecnun" Eserlerinin Yapısal Açıldan İncelenmesi

Şekil 4. Eserin İkinci Teması (Aşk Teması)

1.2. G. Garayev'in "Leyli ve Mecnun" Senfonik Şiiri

Şekil5. Eserin Giriş Teması

Şekil 6. Esas Temasının Doruk Noktası

53

Adagio

Arpa

Piano

Archi

Şekil 7. İkinci Tema (Aşk Teması)

2. P.Çaykovski'nin "Romeo ve Juliet" Senfonik Uvertürünün ve G.Garayev'in "Leyli ve Mecnun" Senfonik Şiirinin yapısal açıdan analizi

XIX. yüzyılda hızla yaygınlaşan program senfonik türlerinden olan senfonik fantezi, senfonik uvertür ve senfonik şiir, bestecilerin pratiğinde özel yer tutmaktaydı. Bilindiği gibi romantik edebiyattan esinlenen bu türler, edebiyat eserinin müziğe aktarılması ile ortaya çıkar ve bu tür eserlere program senfonik eserler denir. Rus bestecilerden Glinka, Balakirev, Mussorgski ve özellikle Çaykovski bu türlere müracaat eder, XX. yüzyılda da bu türler güncelliğini korur ve sıklıkla besteciler tarafından işlenir. Bu türlerin ortak özelliği; senfoni türündeki bölüm prensibinden bağımsız olarak işlediği edebiyat kaynaklı konusunu daha kısa ve doğrudan aktarım şekli ile sunmaktır. Çoğu zaman senfonik şiir veya senfonik fantezi gibi tek bölümlü türlerin biçimsel yapısı olan *sonat formuna* dayanır. Özetlemek gerekirse, sonat formunun temel prensibi, esas tema ile karşıt olan ikinci temayı Ekspozisyon veya Sergi denilen bölümünde farklı tonalitelere verilmesine müteakip, bu temaların veya tek temanın Gelişme olarak bilinen bölümünde genişçe işlemesinden sonra, ikisinin de formunun Röprizinde ana tonalitesinde tekrar geçmesidir. Müzik teorisinde bu, son derece kalıplaşmış olan form, farklı dönem ve ekol bestecilerinde farklı "yorumlanarak" sonat formunun değişik örneklerini ortaya çıkarttı. Özellikle romantik döneminde, sonat formu büyük değişimlere uğrar. İçindeki konuların romantik edebiyatın ortaya koyduğu duygusal ve psikolojik boyutlarını önemsemesi ve genişlemesi ile beraber, sonat formunun tematik yapısı klasik dönemindeki sonat formu (J. Haydn, W. A. Mozart) ile bağlarını koparmış, özellikle L. V. Beethoven'in "motif işleme" ve "tematik gelişme" prensiplerinin üzerinde kurulduğu bir form şekline gelmişti. Artık esas temaların içindeki üretken enerji, Sergi bölümünün "sınırlarını" aşarak, Gelişme ile Röpriz bölümlerine kadar sürekli değişen, dalga-dalga gelişen ve doruğa ulaşan yaratıcı bir güç şekline gelmişti. Bu güç, sürekli yenilenen diyalektik "sebe-sonuç" ilişkisini müziğe yansıtarak, sonat formuna yeni felsefi anlam kazandırmıştır. Bu felsefi anlam, senfonilerin bölüm prensibine de yansımıştır. İster senfoni, isterse senfonik uvertür veya senfonik şiir gibi türlerde, Giriş bölümü özel bir yer tutmaktaydı. Klasik dönemin Giriş bölümlerinden farklı olarak, romantik denilen eserlerde bu bölüm başlı başına bir müziksel imge şekline gelmişti. Eserin esas temaları ile yanı sıra önemli tematik gelişme sürecinden geçmekteydi. P. Çaykovski'nin "Romeo ve Juliet" eserinin kendi türünde daha önce söylenenler yönünde çok önemli bir örnek oluşturmakla beraber, XX. yüzyıl bestecilerinin üzerinde büyük etki bırakmıştır. G. Garayev sonat formundaki "Leyli ve Mecnun" eserinde Çaykovski'nin motif gelişme prensibini ustalıklı devam ettirerek farklı yapısal sonuçlara varmıştır. Bestecilerin ikisi de Beethoven eserlerini iyi bilen

"Evrensel" ve "Geleneksel" Kavramları Çerçevesinde P. I. Tchaikovsky'nin Senfonik Uvertürü "Romeo ve Juliet" İle G. Garayev'in Senfonik Şiiri "Leyli ve Mecnun" Eserlerinin Yapısal Açından İncelenmesi

bestecilerdi. Garayev'in Moskova yıllarında Şostakoviç'in öğrencisi olduğu bilinmektedir. Şostakoviç'in de Beethoven ve Çaykovski senfonik eserlerine yabancı olmadığı gibi, Garayev'in de bu üç dahi senfonistinden etkilenmemesi mümkün değildi.

İki eserin karşılıklı yapısal analize başlarken, ikisinin de ortak ve farklı özelliklerini aşağıdaki gibi incelenebilir.

2.1. Eserlerindeki ortak özellikler

- 1.-İki eserin edebiyattaki kaynakları uzak geçmişe, mite ve hümanist konsepte dayanır.
- 2.-İki eserin konusu *Aşk ve Ölüm* şeklinde tanımlanabilir.
- 3.-Edebiyat dilini müzik diline aktarırken bestecilerinden her ikisi de şiirsel kaynağını serbest yorumlayarak "temel fikir" ve "temel güç" prensibinden yola çıkar, olayları değil, esas güçlerini (aşk, ölüm, kader, şer) birer sanatsal imge şekline getirir.
- 4.- Bestecilerin ikisi de program senfonik türüne başvurur.
- 5.- Hem Çaykovski, hem Garayev, kendi eserleri için *sonat formunu* seçer.
- 6.-İki eser de geniş Giriş bölümü içermektedir. Olayların gelişeceği ortamını sergiler, eser boyunca Girişin tematik tohumları kompozisyon çapında önem kazanır.
- 7.-İki besteci de her iki eserindeki Sonat formunda 2. temayı *Aşk teması* ve *Majör* olarak düşünür.
8. - Eserlerin her ikisinde de her tema, geniş motif gelişme sürecinden geçerek yeni bir boyuta ulaşır, diğer temalar ile sürekli diyalektik temas içinde bulunur. Her tema sonsuz enerji ile dolarak, her aşamada daha çok enerji sarf ederek sona doğru kendini tüketir.
9. - İki eser de Koda ile biter. Ölümle sonuçlanan *Aşk – Ölüm mücadelesinin* ardından bir "postlud" veya "son söz" anlamını taşır.
10. - Her iki besteci eserlerin tematik yapısında geleneksel müziğin etkisinde olup, kendi kültürel kimliğini ortaya koyar.
11. - İşlenen temalarda yarım ses tizleştirme prensibini iki besteci de uygular.
12. - Motif işlerken, iki besteci de kontrapunkt tekniğini genişçe kullanmaktadır. Giriş ve Esas temaları üst üste getirerek polifonik ve tematik bütünlüğü sağlarlar.
13. - Çaykovski ve Garayev eserlerinde si minör tonunu kullanır fakat farklı temalar için. Eserlerin tonal planındaki si-minör, Çaykovski için esas temayı simgelerken, Garayev için Giriş temasının ton rengini belirler.
14. - "Romeo ve Juliet" ile "Leyli ve Mecnun" partiyonları hemen-hemen aynı orkestrayı içermektedir.

2.2. Eserlerindeki ortak olmayan özellikler

Bu iki eserin birbirinden ayıran en önemli fark, iki besteciye özgü olan müzik stildir. Daha detaylı bakıldığında ise onların ezgisel ve armonik yapısıdır. Bu önemli notun dışında ise, diğer farklılıklar şunlardır:

1. - Çaykovski'nin eseri "Uvertür-fantezi", Garayev'in eseri ise "Senfonik şiir" şeklindedir.
2. - Garayev'in eserinde sonat formunun önemli bölümü olan gelişme bölümü yoktur.
3. - "Romeo ve Juliet" in Esas temasının "Şer" veya "Montekki - Kapuletti düşmanlığı" olarak adlandırılması ve *Aşk temasına* karşıt bir tema oluşturması; "Leyli ve Mecnun"un Esas temasının *Mecnun ile özdeşleşmesi* ve Giriş teması ile karşıt güç durumda olmasıdır.
- 4.-Eserlerdeki temadan temaya geçiş şekli farklıdır. Garayev'de her tema kendi içinde başlangıç-gelişme-sonlandırma gibi aşamalarından geçerek sonunda bir suskunluğa kavuşur ve alanı diğer temaya bırakır. Çaykovski'de her tema gelişir, büyür ve diğer temanın girişini ima eder, hazırlar.

5.-İki eserin tonal planı farklıdır:

“Romeo ve Juliet”

SERGI BÖLÜMÜ

Giriş – fa # minör
Esas tema – si minör
İkinci (Yardımcı) tema-
Re b Majör

GELİŞME BÖLÜMÜ

Giriş teması, Esas tema ve Yardımcı tema farklı tonlarda geçerler

RÖPRİZ BÖLÜM

Esas tema – si minör
İkinci (Yardımcı) tema-
Re Majör
Koda – Si Majör

“Leyli ve Mecnun”

SERGI BÖLÜMÜ

Giriş – si minör
Esas tema – mi minör
İkinci (Yardımcı) tema-
Do Majör

GELİŞME BÖLÜMÜ YOK

RÖPRİZ BÖLÜMÜ

Esas tema – mi minör
İkinci (Yardımcı) tema-
Mi Majör
Koda – Mi Majör

Eserlere genel olarak bakıldığında, her iki besteci eserlerindeki temaları kapalı strüktür olarak düşünmeyip, her temayı motif gelişme aşamasından geçirir, her tekrarında daha ileriye, daha yükseğe ve farklı boyutlara ulaştırır. Temalar durmadan kendi içinden enerji üretir (negatif veya pozitif), kendini içinden besler geliştirir ve son olarak tüketir, bir biri ile karşılaşırken karşılıklı olarak etkilenirler.

“Romeo ve Juliet”te, Esas tema ile Giriş’in koral motifi Aşk teması için engel potansiyeli oluşturmaktadır. Röprizde ise Aşk teması Esas temanın yükselen, sürekli artan yıkıcı enerjisine takılarak bu şiddetin içerisinde boğulmamak için çaba sarf eder, fakat nafiye.

“Leyli ve Mecnun”da ise, Giriş ve Esas temaların farklı doğası, olay örgüsüne bir unsur daha katar: Mecnun’un mücadelesi. Giriş ve Mecnun’un temaların arasındaki karşılıklı mücadelesi eserin ön planında olup, Aşk teması ise, apayrı, ideal bir dünyayı temsil eder. Şer güçleri ile Çaykovski’nin eserindeki gibi, temas etmez, savaştan uzak, ulaşılamayacak bir ideal olarak düşünülür Aşk teması.

“Leyli ve Mecnun”- Eser Giriş bölümü ile başlar (si minör).

Orkestranın sert akorlarının eşliğinde İngiliz Kornosu tarafından seslendirilen tema, bir birine zıt olan *İnsan ve Toplum* şiirsel imgesini oluşturur. Bu solo, kahramanın yalnızlığını, çaresizliğini ve ona karşıt güç olan toplumun acımasızlığını sergiler. Aynı zamanda, orkestranın bu temayı işlemesi sonucunda bir direniş, bir muhalefet oluşmaktadır. Sergi bölümündeki her tema gelişme ve tekrarlama aşamalarından geçer ve sürekli dalga (enerji toplama ve boşalma) şeklinde ilerler. Üç bölümlü anlatım şekli sonucunda giriş teması kendi içinde geniş bir imgesel içeriğini kurar ve geliştirir. Giriş bölümünü içinde tekrar kahramanın yalnızlığını simgeleyen tema tekrar döner (giriş temasının bir varyantı olarak) ve Klarnet tarafından seslendirilir. Gelişme dalgası buradan başlar ve doruk noktasında tüm orkestranın akorlu motifini giriş temasının değiştirilmiş hali ile birleştirir. *İnsanı* temsil eden tema, gittikçe acımasız *Toplum*u simgeleyen akorların “baskısı” altında yılmadan motifini tekrar tekrar dile getirir. Temanın tekrarı, gelişim kısmından sonra ilk sergilendiği gibi olmaz, farklı boyuta taşınarak, farklı anlam içerir. *Adagio*’dan itibaren yaklaşık 10 ölçü boyunca besteci dinleyiciyi “beklenti” durumuna sokar. İki *piano* nüansında süren bir nevi diyalog, aktif Esas temadan önce bir “soluklama” gibi de düşünülebilir. Birden Esas tema (Mecnun teması) girer, *Allegro*’da (mi minör) statik olmayıp sürekli içinden kendini yeniler, zirveye doğru koşar ve önceki imgesel modifikasyonların daha yükseğini, daha şiddetlisini sergiler. Esas tema dalga-dalga ilerler, üç bölümlü strüktürü oluşturur. Tekrarında daha yüksekten ve daha yoğun bir şekilde gelişir. Temanın doruk noktası kendi röprizin içindedir. Gittikçe sakinleşir sessizliğe bürünür. Tekrar bir soluklama söz konusu olabilir (Çellolar, Kontrbaslar ve Fagot

"Evrensel" ve "Geleneksel" Kavramları Çerçevesinde P. I. Tchaikovsky'nin Senfonik Uvertürü "Romeo ve Juliet" İle G. Garayev'in Senfonik Şiiri "Leyli ve Mecnun" Eserlerinin Yapısal Açından İncelenmesi

tarafından seslendirilir).

Adagio'da eserin ikinci teması, Aşk veya Leyli ve Mecnun'un teması girer. Aşk, uyum, güzellik veya uzak ideal simgesi olarak algılanır. Do Majör'de yazılan bu tema yalın ve aynı zamanda yoğun ezgisel yapısı ile seçilir. Bu tema diğerleri gibi dalga şeklinde gelişir ve kendi doruğuna ulaşarak sakinleşir ve yerini bitiş temasına bırakır. Bitiş teması ikinci temasını tamamlayan bir tema olarak eserin Sergi bölümünü bitirir.

Eserde Orta bölümün olmayışı temaların kendi içlerinde sürekli gelişerek ciddi değişimlere uğramalarından kaynaklanır. *Allegro*'dan itibaren eserin Röpriz başlar. Esas tema direk girer ve çok daha yüksekte (mi minör) devam eder. Giriş teması ayrıca tekrarlanmaz, fakat kontrapunktik şeklinde ve ritmik olarak büyütülmüş hali ile Esas temaya eşlik eder ve beraberce işlenir. Eserin en yüksek gerilim noktası *tremolo fff* şeklinde bir *feryat* gibi yayılır. Genel bir *decrescendo* ile Andante'ye (giriş teması), sonra ise *Adagio* bölümüne gelinir. İkinci temanın tekrarı daha yüksekte ve Mi Majör'de verilir. Bu tema artık kısalmış durumdadır: özet olarak verilmektedir. Enstrüman *solo*'ları genişçe kullanılır (coda). "Feryat" akoru eserin son noktasını koyarken, Bas Klarinet son kadansını seslendirir ve bu, iki gücün, eserin son saniyelerde halen mücadele verdiği için simgesi olarak algılanır.

"Romeo ve Juliet"- Eser Giriş bölümü ile başlar. Dini müzik (koral) havasını aktaran bu bölüm Ortaçağ atmosferini hissettirir. Polifonik motifler sakin koral yürüyüşüne yeni enerji katar ve gittikçe koral yapısından uzaklaştırarak yeni bir tematik dalga oluşturur. Eğer bu müzik aynı adlı film müziği olarak düşünülürse (çünkü Çaykovski'nin oluşturduğu dramaturji ve tematik zenginlik bu müziğin içinde sahnelerin tıpkı sinema sanatındaki gibi "yakın plan"- "uzak plan", "flash back", "kamera arkasındaki ses" şeklinde geliştirmektedir), ilk Giriş bölümü Romeo ve Juliet'in ölüm sahnesi ile başlamış olabilir. Müzikteki "güneş doğuşu" andıran epizod (Arp ve yaylılar), Romeo ve Juliet'in hayata veda ettikten sonra ertesi günün başlangıcı olarak düşünülebilir. İki gencin cansız bedenlerin üzerinden güneş doğar gibi bir tablo aktarılmaktadır eserin Girişinde. Sonra ise koralin daha da güçlenerek dönmesi, hikâyeyi "flash back" şeklinde anlatılmasına ima eder. Girişin müziği (koda bölümünün de), aynı zamanda, hikâyeyi anlatan üçüncü şahsın, yani yazarın/bestecinin sesi olarak da düşünülebilir. Giriş, yavaş-yavaş olayların içine sürükler, dinleyiciyi beklentide bırakır (Molto meno mosso), ve sonunda, düşmanlık simgesi olan Montekki-Kapuletti, veya Esas temayı başlatır. Çaykovski'nin eserinde her tema, bir sembol olarak düşünülmüştür. Hiç biri statik ve içine kapanık strüktür oluşturmamaktadır. Her bölüm, motif gelişme aşamalarını içerir. Esas tema *Allegro giusto* (si minör) sürekli gelişen organizma gibidir. İçinden yeni motifler üretilmesi, o organizmayı daha da kuvvetli kılar ve her tarafa yayılmasını sağlar. Tıpkı savaşta şiddet gibi; ne kadar çok yanar malzeme ateşe atılırsa o kadar ateş kontrolden çıkar, yayılır ve daima yanar. Esas tema böyle ilerler ve doruğa ulaşır. Müzikte yaylıların dalgalanan pasajları, silah seslerini andıran üflemelilerdeki akorlar ile bir savaş tablosunu oluşturur. Şiddetin yüzü ilk kez ortaya çıkar. Kendi içinde, Esas temanın tekrarı, daha yoğun ve genişlemiş (*tutti*) durumunda olması, Esas temanın durmadan yeni enerji ürettiğini göstermektedir. Fakat bu enerji gittikçe tükenir ve sahneyi kendi karşıtı olan Aşk temasına bırakır.

Çaykovski burada da dinleyiciyi beklenti içerisinde sokar ve Yardımcı temayı (Re b Majör) hazırlar, bu arada Esas temayı tamamen unutturana kadar erteler. 2. Temanın girişini. Nihayet İngiliz Kornosu Aşk temasını sergiler. 9 ölçülük bir ilk cümleden sonra, Kemanlarda farklı bir motif kendini gösterir. Tıpkı sallanan beşiğin düzenli ritminin yanı sıra ninniye benzer bir motif oluşması gibi. Dinleyici bambaşka dünyaya götürülüyor. Daha sonra bu motif 2. temanın esas motif'ine eşlik yapar ve aşkı simgeleyen temaya soluklama özelliği verir. Aşk teması, motif gelişmesinden geçer, yerinde durmaz, sonsuza kadar yükselir, nefesini yeniler. Buradaki aşk teması birer tematik ada gibidir, kendi kendini besler, ulaşılamaz daima var olan güzellik sembolünü temsil eder. Arp'ta olan akorlar, aşkı idealist ve kaygısız şekilde gösterir. Gelecek mücadeleden ve felaketlerden habersiz olan Romeo ve Juliet'in aşkını temsil eden temanın ilk sergileme bölümü böylelikle biter. Gelişme bölümü Esas tema ile başlar. Fakat Giriş teması ile sürekli temasta bulunur. Polifonik tekniğinden faydalanan besteci, iki temayı aynı anda işler ve böylelikle tematik açıdan yoğun bir gelişme bölümünü oluşturur. Yeni epizodlar birbirini takip ederek durmadan müziğin enerjisini yeniler. Doruk noktasında yine orkestradaki "silah sesleri" gibi giren akorlar yaylıların gergin pasajlarına denk getirilir. Bu dramatik enerji ile Röpriz bölümüne girilir. Röpriz'deki orkestra çok daha zengindir. Bakır üflemeli ve vurmali enstrümanlar ile birlikte tüm orkestrada Esas motif başlatılır. Röpriz'de, önce "ninni" motif'i gelir ve içindeki nefes tüm orkestraya yayılarak Aşk temasının ayrılmaz unsuru olur ve son kez bu temayı zirveye ulaştırır. Fakat tam da burada, 2. tema ilk kez Şer (Esas) temasına takılarak gücünden kaybeder. Müzikte gerçek bir

temas söz konusudur. Önce, Aşk temasının ilk aralığı değişir (çıkıcı ikili yerine inici ikili ile başlar), sonra ise Esas temanın "yok eden" gücü ile 2. Tema iniş yönüne çevrilir ve bundan böyle Coda bölümüne kadar enerjisinden kaybederek gitgide yok olur. Aşk teması son şiddet dalgası sonucunda sahneden çıkar. Esas tema ise git-gide kendini tüketir (bölünür, kısılır ve yok olur). Moderato assai veya Coda bölümü (Si Majör) son sözü söyler. Burada, yine Giriş'in başlattığı sahnesine dönülür. Ama artık anlatılan olayların sonucu olarak Romeo ve Juliet'in ölüm tablosu tekrar döner. Artık başka bir gerçek var: Aşk ölümsüzdür, şiddet ve ölümden daha güçlüdür. Girişin koralı artık farklı imge içerir. Umut vericidir, karanlık ve çaresizlikten kurtarıcı bir güç olarak kendini gösterir. Si Majör karanlık bir tünelden insanı güneşin doğduğu yere götürürcesine rahatlatır, umut verir. Son akorlar geçmiş ile geleceği arasında köprü oluşturur ve umut verici bir nokta koyar.

2.3. İki bestecinin evrensel konularına yaklaşımları

Sanattaki evrensel kavramı eserin işlediği konu ile ortaya çıkar. *Aşk, ölüm, savaş, özlem* gibi konular evrensel konulardır. Bu konulara her sanatçının yaklaşım ve yorum biçimi farklıdır. İçine kendi hayat tecrübesini, dünya görüşlerini, kültürel kimliğini katarak yorumlar bu gibi konuları. Eserin biçimsel ve yapısal unsurları ise bestecinin kendi yorumunu şekillendirme veya konu ile ilgili özgün düşüncelerini dinleyiciye aktarma yolunda birer seçenektir. Fakat bu seçenek de evrensel kavramını farklı düzeyde devreye sokar. Örneğin, aşk konusu evrensel; aynı zamanda senfonik uvertür, tür ve form olarak geleneksel bestecilik pratiğinde, evrensel boyutuna ulaşmış bir kalıptır. Burada hem konu, hem de aktarım biçimi evrensel kavramının altında birleşir. Eğer Batı ve Doğu Avrupa'daki bestecilik pratiği ele alınırsa, tarih boyunca gelişmiş olan belirli tür ve formlar bir nevi evrensel kalıp olarak tanımlanabilir. Çünkü bir senfonik eseri yazmak, kendi düşüncelerini evrensel dile çevirmek ve dünyada bu tür pratiğe alışkın olan dinleyici ile aynı dilde konuşmak demektir. Bestecinin kültürel kimliği ise, yazdığı bu senfonik eserinde anlattığı evrensel konuya bağlı olarak bir zenginlik oluşturmaktadır, farklı bir bakış açısı ortaya koymaktadır.

İncelenmekte olan iki farklı bestecinin eserinde de, Aşk temaları güzelliğin, merhametin, hassaslığın birer sembelleri olarak algılanmaktadır. İki besteci de güzelliği, ulaşması zor, bazen imkânsız olan "unknown land" olarak düşünmektedirler. Kötülük ve şiddet ise kolaylıkla var olan olgulardır ve enerji olarak da daha güçlü gibi görünebilirler. İki besteci, Aşk temaları olabildiği kadar hassas, her tür tehlikeye açık, bebek kadar naif ve savunmasız olarak düşünürler. Daha öteye, Çaykovski Aşk temasının ikinci motif'inde sallanan beşik ritimleri ile aşkın bebeksi yüzünü çizmektedir. Aynı zamanda, aşk Çaykovski'de güçlü ve direnen bir varlıktır. Zulme ve şiddete insan doğası meyilli olduğu kadar, sevgiye ve merhamete de o kadar meyillidir. Bu paradoksu hem Çaykovski, hem de Garayev eserlerinde evrensel sanatsal ölçütler doğrultusunda ustalıklarla çözerek, kendi içlerindeki ve dışındaki paradokslara rağmen, insanları kucaklayacak mesajlar veriyorlar.

2.4. Evrensel kavramının oluşumunda kültürlerarası diyalogun yeri ve gelenek

Kültürlerarası manevi alışverişin sonucudur kültürel etkileşim; sanatkarı besler ve sanatsal arayışlarını yönlendirir. Gelenek ise, sanatkarı kendi vatanına bağlayan tükenmez pınar gibidir; dönüp dolaşıp hep ondan alır ilhamını sanatkar. Bu ikisinin, yani kültürel çeşitliliğe açık olması ile geleneğe bağlı olmanın, uyum içinde harmanlanması ortaya güçlü sanat yapıtlarının çıkması demektir. Çünkü gerçek sanatkar farklı kültürlerin birikimini kavrayarak, kendine özgü sanatsal düşünceleri geleneğin sunduğu "*estetik olanaklar*" çerçevesinde iyi değerlendirdikten sonra yapıtını ortaya koyar. Kendi kültürünü inkâr etmeyen, aynı zamanda başka kültürlerin etkisinden kaçmayan sanatçı icra ettiği sanatını başarının en yüksek noktasına taşıyabilir.

Kültürel etkileşim kavramına Müzik sanatının penceresinden bakıldığında, buna en etkileyici örneğin, XX. yüzyılın başında Batı ve Doğu kültürlerini tam anlamı ile benimseyen ve kendi ülkesinin profesyonel müzik geleneğinin temelini atan bestekâr, müzikolog, yazar, pedagog Üzeyir Bey Hacıbeyov olduğu söylenebilir. Hem Azerbaycan hem de dünya tarihinde siyasi ve sosyal çelişkilerle dolu bir dönemde (1905-1920), Üzeyir Bey, kendi hümanist ve maarif görüşleri ile kültürlerarası diyalogun ne kadar üretken ve faydalı olabileceğini göstermektedir.

Kendi ülkenin geleneksel müzik dilinden ve estetiğinden kopmadan, aynı zamanda tüm dünyada kabul görülen müzik kurallarını kendi sanatsal "süzgecinden" geçirerek, Üzeyir bey Kafkaslarda ve tüm Şark ülkelerinde XX. Yüzyılın başlarında ilk Şark operasının bestecisi olarak kabul edilir. 1908 yılında Fuzuli'nin

"Evrensel" ve "Geleneksel" Kavramları Çerçevesinde P. I. Tchaikovsky'nin Senfonik Uvertürü "Romeo ve Juliet" İle G. Garayev'in Senfonik Şiiri "Leyli ve Mecnun" Eserlerinin Yapısal Açından İncelenmesi

"Leyli ve Mecnun" eseri üzerine yazdığı aynı adlı opera, "Batı" ve "Doğu" sanat kavramların buluşmasının ve müzikteki evrenselliğin bir örneğini oluşturmuştur. Çünkü Avrupa ve Rusya'da yaygınlaşmış bir türün, yani operanın, kendine has olan dramaturji ve biçimsel akışı (Aria, Koro, Üvertür) ile Azerbaycan milli kültürel, estetik ve müzikal geleneğin içerisinde çözümlenmesi, geleceğe ve gelecek kültürel ve sanatsal diyaloglarına açılan çığırın habercisi idi. G.Garayev aynı yolda ilerleyerek daha da enteresan sonuçlara vardı. Eserlerin konularını Nizami'den, Sheakespeare'den, Puşkin'den, Servantes'ten alır ve onları evrensel estetik değerler çerçevesinde işler. Çaykovski de, Glinka'dan sonra, hem "Batı" hem de kendi, öz kültürünün unsurlarını harmalar, Puşkin, Byron, Sheakespeare gibi şairlerin eserlerine başvurarak, milli ve aynı zamanda evrensel değerleri dile getirir.

Hem Çaykovski, hem Garayev, kendi kültürlerinin dışında olan kültürlere ilgi gösterirler ve o kültürlerin folklorunu kendi eserlerinde işlerler. Çaykovski İtalyada geçirdiği yıllarda italyan "canzone" türüne ilgi duyar ve bunu "İtalyan Kapriçyosu"nda dile getirir. Garayev ise bale eserlerinde ("Yedi Güzel", "Yıldırımli yollarla") ve "Don Kışot" senfonik gravürlerinde başka kültürlere ait müziksel özelliklerini ustalıkla işler.

2.5. Geleneksel müziğin bestecilerin sanatsal üslubundaki rolü

"Batı" ve "Doğu" kültürel ve sanatsal çatışmanın temel taşı *gelenek* kavramıdır.

Uzun yıllardır geleneğin "içine kapanma" veya dışarıdan gelen etkenlerden dolayı "yıpranma" tehlikelerini dengeli bir şekilde önlemek amacı ile "Batı'nın" veya "Doğu'nun" karşılıklı "dışarıya açılmanın" ne derecede doğru olup olmadığı sorusuna tereddüt içerisinde cevaplar arandığı hakkında bahsedilebilir. Oysaki bu arayışın sonucunda ortaya çıkan "Batı-Doğu çatışması" kavramını kaldırmak sanatçıların elindedir. Çünkü zaten sanatçının görevi kendi sanatı ile hümanist ve milletleri kucaklayacak mesajlar vermek değil midir?

Kendi geleneksel sanatını her türlü "dış etkenlerden" koruyan sanatçı veya sanatçı topluluğu "içine kapanma" tehlikesi ile baş başadır demektir. Kendi geleneksel kültürünü tanımak kadar o kültürü tanıtmak da önemlidir çünkü.

Çaykovski'nin yapıtlarında rus halk müziği ezgilerin özel yeri vardır. Çaykovski Rusya'daki "Panslavistler" ile "Baticılar"ın alevli tartışmalarının yoğun olduğu dönemlerde de hiç birine katılmadan kendi yoluna devam etmişti. Eserleri baştan sona kadar Rus kültürünü temsil eder. Çaykovski eserlerinin tematik özellikleri Rus halk folklorunun etkisinden kaynaklanmaktadır. Çaykovski halk müziği ezgilerini eserlerin içindeki armonik ve ezgisel bütünlüğünü sağlayacak şekilde kullanmaktadır. Bazen alıntı, bazen işlenmiş hali ile bazen de halk ezgilerinin (Rus veya diğer kültürlerin folklorunun) ruhunu kendi ezgilerine katarak, Çaykovski sürekli kendi müzik dilini yeniler, konuya ve konseptine göre folklorla başvurur.

"Romeo ve Juliet" eserinde halk ezgilerden alıntı söz konusu değildir. Fakat bu eserde Çaykovski, kendi ezgisel stilini tüm estetik boyutları ile sergilemektedir. Çaykovski eserinin müziksel dilini dolduran etkiler Ortodoks kilise müziğinden Rus romansı'na kadar uzanır. Müziğin algılama aşamasında eserin Rus kültürüne ait olduğu ve Rus bestecinin, özellikle Çaykovski'nin ürünü olduğu hemen tespit edilir. Çünkü Çaykovski'nin müziksel stili, bestecinin yazdığı operadan minyatüre, konçertodan senfonilere, baleden romansa aynı estetik fenomen içermektedir. Bu fenomeni oluşturan özelliklerden biri de bestecinin kendi kültürün geleneğini derinlemesine benimsemesidir. Öyle ki, Çaykovski'nin temaları folklordaki gibi yalın, duygusal ve etkileyicidir.

Garayev'in geleneksel müzik ile olan derin bağı "Leyli ve Mecnun" eserindeki Giriş bölümünde ortaya çıkar. Giriş teması si minörde başlar, fakat İngiliz Kornosu'nun partisinde temanın ilk notası fa natürel'dir. Bu temada besteci hem minörden hem de makamdan faydalanmaktadır. Sentetik bir modal tema ortaya çıkar. Bu temada Tonik si olmasına rağmen, İngiliz Kornosundaki fa natürel, mi ekseni ile Şur makamının mutlak ve vazgeçilmez tonik üstü sesidir. Esas temanın çıkıcı ikili motif'i de Şur makamının yapısına dayanır. Böylelikle Garayev, bu eserde senfonik şiir türündeki yapısal özellikleri (tonal, armonik, biçimsel ve s.) ustalıkla sergileyerek kendi kültürün sanatsal ve aynı zamanda geleneksel değeri olan *muğam*'in ezgisel ve strüktürel (doğaçlama) gidişatını dile getirir.

Geleneksel kavrama bakıldığında, sadece halk müziği kapsadığı bir kavram olarak sık sık ortaya çıkar. Hâlbuki bu anlayış pek doğru değildir. Çünkü dünyadaki profesyonel bestecilik de bir gelenektir. Kuşaktan

kuşağa yazılı partiyon şeklinde aktarılan eserler, bu veya diğer dönemdeki yapısal ve biçimsel kurallarını kalıplaştırır ve besteciler için bir kaynak, bir referans önemini taşır. Bestecilik geleneği hem halk geleneğinin, hem de evrensel kavramlarının etrafında yoğunlaşan ve her zaman içinden kendini yenileyen bir gelenektir.

Böylelikle hem Çaykovski hem Garayev kendi kültürünün müziksel geleneğinin unsurlarını uluslar arası bestecilik geleneği ile birleştirerek evrensel estetik değerini taşıyan iki dahi eser bırakmışlar.

3. Sonuç

Çaykovski'nin ve Garayev'in yapıtlarının hem ulusal hem de evrensel kavramlar açısından incelenmesinin mümkün oluşu bu çalışmanın önemli bulgularındandır. Her ikisi de farklı kültürlere ait olmalarına rağmen, seçtikleri konu ve anlatım yöntemleri, hem geleneksel hem de evrensel boyutları ile ön plana çıkmaktadır.

Bestecilerden her ikisi de evrensel olan aşk, düşmanlık, kader gibi konuları kimi zaman benzer, kimi zaman da farklı yöntemlerle işlemektedirler. Eserlerin konusu (aşk-ölüm), türü (senfonik), formu (sonat formu) aynı olsa da, içindeki müziksel stil ile tercih ettikleri müziksel akışın şekli farklıdır. Bununla birlikte, senfonik türe bakış açısı aynıdır: evrensel anlatım kurallarına sahip olduğu için, seçtikleri tür, evrensel bir konu olan Aşk ve Ölüm mücadelesini en ikna edici şekilde dinleyiciye aktarılabilir. Çünkü içindeki sonat formu kendi diyalektik yapısı ile senfonik eserde eşsiz anlatım gücüne sahiptir.

İncelenmiş olan iki eserde de besteciler, edebiyat kaynağını olaylar üzerine değil, ana düşünce, olaylara sebep olan muhalif güçlerin müziksel temsili şeklinde yorumlarlar.

Her ikisi de kendi kültürüne bağlı olan bestecilerdir. Aynı zamanda, başka kültürün geleneğini, felsefi düşüncesini, sanatsal metodunu benimsemişlerdir. Böylelikle, hayatlarının farklı aşamalarında ve şartlarında gerçekleşmiş olan kültürel etkileşim sonucunda, her iki bestecinin sanatsal yönden (kültürel kimliklerini ortaya koyarak) , dünyanın her köşesinde anlaşılır ve etkileyebilir iki harika eser bırakmaları, bu tür etkileşimin üretken ve sanat adına önemli olduğunu ortaya koyan diğer bir bulgudur.

P.İ. Çaykovski ve G. Garayev, her ne kadar farklı dönemlerde yaşamış olsalar da, her ne kadar farklı sosyo-kültürel atmosferlerinde yapıtlarını ortaya çıkarmış olsalar da, ikisi de, aşk ve ölüm gibi evrensel konulardan yola çıkarak, o konuları ustalıklıla işleyerek, aynı zamanda, kendi duyguları ve düşüncelerini, yaşadıkları dönemlerinin üzerlerinde bıraktıkları etkileri dile getirerek, eserlerini de evrensel boyutlarına ulaştırmayı başarmışlar.

Kaynaklar

1. Abbasova E. (1978), "Gara Garayev – Görkemli Sovyet Bestekârı", Bakü, ISIK.
2. Abbasova E. (1975), "Üzeyir Gadjibekov", Bakü, Azerbaycan Devlet Yayınevi.
3. Abezgauz İ. (1958), "K. Karayev, "Leyli ve Mecnun" Senfonik şiiri", Moskova, "Sovyet bestecisi".
4. Albayrak B. S. , "19.Yüzyıl Rus Gerçeķçiliđi Üzerine Notlar" <http://www.uzunhikaye.org/icerik/19-yuzyil-rus-gercekciligi-uzerine-notlar>
5. Aliyeva F. "Azerbaycan müzik kültürü çerçevesinde Dmitri şostakoviç (XX.Yüzyıl, 30-lu yılları)", "Harmony" Uluslar arası Müzik dergisi, <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?txtid=222&s=1>
6. Bellamy O. (Mart 2003), "Serge Prokofiev, l'énigme d'une vie", "Le Monde de la Musique", No 274.
7. Dyagtereva T., "P.İ.Çaykovski'nin "Romeo ve Juliet" üvertür-fantezi eserindeki mit dışı hususlar", www.21israel-music.com/Chaikovsky_Romeo.htm
8. Gorodetskaya V., "Sembol ve onun kavrama düzeyleri", "Harmony" Uluslar arası Müzik dergisi, <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?txtid=511&s=1>
9. Moissej Kagan S.(2008), "Estetik ve sanat notları".

"Evrensel" ve "Geleneksel" Kavramları Çerçevesinde P. I. Tchaikovsky'nin Senfonik Uvertürü "Romeo ve Juliet" İle G. Garayev'in Senfonik Şiiri "Leyli ve Mecnun" Eserlerinin Yapısal Açıdan İncelenmesi

10. Mariçeva İ. V. (2009), "P.İ.Çaykovski stilinin önemli özelliği olarak melankoli", Çelyabinsk Devlet Üniversitesi Yayınları, No 17.
11. Mazel L. (1979), "Müzik Eserlerinin Kuruluşu", Moskova.
12. Nutku Ö., "Kültürler arası eğilimler", <http://karakalemlerimiz.blogcu.com/tiyatroda-kulturlerarasi-egilimler/3119713>
13. Yarulina G. A. (2001), "XIX. Yüzyıl bestecilerinde Şeakespeare eserlerinin senfonik yorumu", tez özetleri, <http://www.dissercat.com/content/simfonicheskie-prochteniya-tragedii-shekspira-kompozitorami-xix-stoletiya-0>
14. Yılmaz R., Nizami Gencevi'de "İdeal Toplum ve Devlet", Aralık 2010, yıl: 32, sayı: 383, www.sizinti.com.tr/konular/ayrinti/nizami-gencevi-de-ideal-toplum-ve-devlet-aralik-2010.html

HÜSAMETTİN KOÇAN'IN ÇALIŞMALARINDAKİ KÜLTÜR VARLIĞI VE KÜLTÜR MİRASI'NA AİT UNSURLAR

Yüksel GÖĞEBAKAN^{1*}

¹: İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü

Özet

Kültür varlığı ve kültür mirası toplumların yaşamış oldukları tarihsel süreç hakkında bilgi veren önemli nesnelere olarak değerlendirilmektedir. Belge niteliği taşıyan bu unsurlar, aynı zamanda estetik ve psikolojik bakımdan taşımış oldukları sembolik değerden dolayı da yerleri doldurulamaz bir niteliğe sahiptir. Taşımış oldukları estetik zenginlikten dolayı kültür varlığı ve kültür mirasına ait unsurlar, batı anlayışına yönelik pentür resmin görülmeye başladığından beri, ülkemizde bir çok sanatçıya esin kaynağı olmuşlardır. Bu sanatçılardan birisi de Hüsamettin Koçan'dır. Yapılan bu çalışmada Çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olan bu sanatçımızın, konu ile ilgili olarak yapmış olduğu çalışmalar ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür Varlığı, Kültür Mirası, Hüsamettin Koçan, Çağdaş Türk Resim Sanatı

ELEMENTS FOR CULTURAL ASSETS AND CULTURAL HERITAGE IN HUSAMETTİN KOCAN'S STUDIES

Abstract

Cultural assets and cultural heritage are considered as important objects giving information about the historical process in which the community live. These elements, having document quality, have an irreplaceable nature due to the symbolic value in terms of aesthetic and psychological. Elements of cultural assets and cultural heritage, due to the aesthetic wealth they have, have become a source of inspiration for many artists in our country since emerging of the peinture painting is seen. One of these is Husamettin Kocan. In this research, works done about the subject by the artist, who has an important place in contemporary Turkish art, are discussed.

Keywords: Cultural Property, Cultural Heritage, Hüsamettin Kocan, Contemporary Turkish Art.

1. Giriş

Nelerin kültür varlığı ve kültür mirası olduğuna yönelik bir taraftan ulusal düzeyde bir taraftan ise uluslararası alanda bir çok sözleşme yapılmış ve bu sözleşmelerle, bu unsurların tanımlanmaları konusunda bir şekilde sınırlar çizilmeye çalışılmıştır. Gerek ulusların kendi düzenlemelerinde gerekse uluslararası organizasyonlarda konu ile ilgili bir çok tanımlama yapılmıştır. Bunlar içerisinde her ne kadar ülkelerin kendi iç hukuklarında yapmış oldukları tanımlamalar o ülke için belirleyici bir nitelik taşısa da uluslararası arenada da bazı tanımlamalara gidilmiştir. Uluslararası düzeyde özellikle UNESCO bünyesinde yapılan bir çok sözleşmede konu ile ilgili olarak ciddi çalışmalar yapılmıştır. Ülkemizde ise konu ile ilgili her ne kadar Çevre Kanunu, Belediyeler Kanunu, İmar Kanunu, Boğaziçi Kanunu, Büyükşehir Belediyesi Kanunu vb. gibi kanunlar olsa da konu ile ilgili olarak birinci derecede belirleyici olan yasal düzenleme, 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'dur. Bu kanunda Taşınır Kültür Varlığı, Taşınmaz Kültür Varlığı gibi tanımlamalar yapılarak belirleyici bir tablo ortaya konulmuştur. Yapılan bu çalışma kapsamında neden bu tanımlar üzerinde durulduğu konusunda kısa bir açıklama yapılmasının yararlı olacağı düşünülmektedir. Kültür, insan tarafından ortaya konmuş, doğaya ait olmayıp, toplumsal yaşam neticesinde oluşan bir olgu olduğu için, bu olguların maddi yansımaları yahut somut olmayan boyutu da kültür varlığı ve kültür mirası olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu varlıkların yada mirasın hangilerinin korunması gereken ve bir değer olarak ele alınması gereken

* Yazışma yapılacak yazar: yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr

Makale metni 01.12.2014 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 30.01.2015 tarihinde basım kararı alınmıştır.

unsurlar olduğunun ortaya konulma zorunluluğu doğmaktadır. İnsan elinden çıkan ve aynı zamanda insan tarafından yaşama dahil edilen bütün unsurlar, aslında birer kültür varlığı konumundadır; ancak bu varlıkların ya da somut olmayan kültürel unsurların bazıları toplumun gelişimi ve değişimini olumlu yönde etkileyen ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu ayrıcalıklı yapılarda da sanatsal bir yön bulunmaktadır.

1.1 Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'na Göre Taşınmaz Kültür Varlığı

İlk etapta kategorilere ayırma yöntemi ile bir tanımlama yapan 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'na göre; taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları şunlardır:

- Korunması gerekli tabiat varlıkları ile 19. yüzyıl sonuna kadar yapılmış taşınmazlar,
- Belirlenen tarihten sonra yapılmış olup önem ve özellikleri bakımından Kültür ve Turizm Bakanlığı'nca korunmalarında gerek görülen taşınmazlar,
- Sit alanı içinde bulunan taşınmaz kültür varlıkları,
- Milli tarihimizdeki önemleri sebebiyle zaman kavramı ve tescil söz konusu olmaksızın Milli Mücadele ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda büyük tarihi olaylara sahne olmuş binalar ve tespit edilecek alanlar ile Mustafa Kemal Atatürk tarafından kullanılmış evler. Diğer taraftan kanun ayrıca nelerin taşınmaz kültür varlığı örneği olduğunu saymıştır.

Kanun aynı maddede ayrıca nelerin taşınmaz kültür varlığı örneği olduğunu da saymıştır: Kaya mezarlıkları, yazılı, resimli ve kabartmalı kayalar, resimli mağaralar, höyükler, tümülüsler, ören yerleri, akropol ve nekropoller; kale, hisar, burç, sur, tarihi kışla, tabya ve isihkamlar ile bunlarda bulunan sabit silahlar; harabeler, kervansaraylar, han, hamam ve medreseler; kümbet, türbe ve kitabeler, köprüler, su kemerleri, su yolları, sarnıç ve kuyular; tarihi yol kalıntıları, mesafe taşları, eski sınırları belirten delikli taşlar, dikili taşlar; sunaklar, tersaneler, rıhtımlar; tarihi saraylar, köşkler, evler, yalılar ve konaklar; camiler, mescitler, musallalar, namazgahlar; çeşme ve sebiller; imarethane, darphane, şifahane, muvakkithane, simkeşhane, tekke ve zaviyeler; mezarlıklar, hazireler, arastalar, bedestenler, kapalı çarşılar, sandukalar, siteller, sinagoglar, bazilikalar, kiliseler, manastırlar; külliyyeler, eski anıt ve duvar kalıntıları; freskler, kabartmalar, mozaikler, peri bacaları ve benzeri taşınmazlar; taşınmaz kültür varlığı örneklerindendir (URL-1, 2014). Burada kanun örnekseme yoluyla taker taker nelerin taşınmaz kültür varlığı olduğunu sıralamıştır. Ancak, Koruma Bölge Kurulları'nca mimari, tarihi, estetik, arkeolojik ve diğer önem ve özellikleri bakımından korunması gerekli bulunmadığı karar altına alınmış taşınmazlar, korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı sayılmazlar.

1.2 Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'na Göre Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıkları

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ayrıca korunması gerekli taşınır kültür ve tabiat varlıklarını belirlemiştir. Madde 23.- (17.6.1987 tarih ve 3386 sayılı Kanun ile değişik). Korunması gerekli taşınır kültür ve tabiat varlıkları şunlardır:

- Jeolojik, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait, jeoloji, antropoloji, prehistorya, arkeoloji ve sanat tarihi açılarından belge değeri taşıyan ve ait oldukları dönemin sosyal, kültürel, teknik ve ilmi özellikleri ile seviyesini yansıtan her türlü kültür ve tabiat varlıkları;

Her çeşit hayvan ve bitki fosilleri, insan iskeletleri, çakmak taşları (sleks), volkan camları (obsidyen), kemik veya madeni her türlü aletler, çini, seramik, benzeri kab ve kacaklar, heykeller, figürinler, tabletler, kesici, koruyucu ve vurucu silahlar, putlar (ikon), cam eşyalar, süs eşyaları (hülliyat), yüzük taşları, küpeler, iğneler, askılar, mühürler, bilezik ve benzerleri, maskeler, taçlar (diadem), deri, bez, papirus, parşümen veya maden üzerine yazılı veya tasvirli belgeler, tartı araçları, sikkeler, damgalı veya yazılı levhalar, yazma veya tezhipli kitaplar, minyatürler, sanat değerine haiz gravür, yağlıboya veya suluboya tablolar, muhallefat (reliqueler), nişanlar, madalyalar, çini, toprak, cam, ağaç, kumaş ve benzeri taşınır eşyalar ve bunların parçaları,

Halkın sosyal heyetini yansıtan, insan yapısı araç ve gereçler dahil, bilim, din ve mihaniki sanatlarla ilgili etnografik nitelikteki kültür varlıkları. Osmanlı Padişahlarından Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat, II.

Hüsamettin Koçan'ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı Ve Kültür Mirası'na Ait Unsurlar

Abdülhamit, V. Mehmet Reşat ve Vahidettin ve aynı çağdaki sikkeler, bu kanuna göre tescile tabi olmaksızın yurt içinde alınıp satılabilirler. Bu madde kararına girmeyen sikkeler bu kanunun genel hükümlerine tabidir.

b) Milli tarihimizdeki önemleri sebebiyle, Milli Mücadele ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna ait tarihi değer taşıyan belge ve eşyalar, Mustafa Kemal ATATÜRK'e ait zati eşya, evrak, kitap, yazı ve benzeri taşınırlar. Kanun burada örnekseme yoluyla teker teker nelerin taşınmaz kültür varlığı olduğunu sıralamış, dolayısıyla kategorilere ayırma yöntemiyle birlikte teker teker sayma yöntemini kullanmıştır (URL-1, 2014).

1.3 UNESCO'ya Göre Kültür ve Tabiat Varlıkları

Uluslar arası alanda da birçok kanunla kültür varlığı tanımlamalarına gidilmiştir. Özellikle UNESCO bünyesinde yapılan tanımlamalar uluslar arası hukuk bakımından önem taşımaktadır. 1954 tarihli Silahlı Bir çatışma Halinde Kültür Varlıklarının Korunmasına Dair La Haye Konvansiyonu m. 1'de, Taşınır Kültür Varlıklarının Korunması Hakkında 1978 UNESCO tavsiye kararı m.1'de, Kültür Varlıklarının İhracı Hakkındaki Avrupa Konseyi Tüzüğü m.1'de, Avrupa Birliği'nin Bir Üye Ülke Topraklarından Kanunsuz Olarak İhraç Edilmiş Kültür Varlıklarının İadesi Hakkında Konsey Yönergesi m.1'de kültür varlığı tanımlamaları yapılmıştır. Bu çalışmada, uluslararası tanımlama çerçevesinde 1970 Tarihli Kültür Varlıklarının Kanunsuz İthal, İhraç ve Mülkiyet Transferinin Önlenmesi ve Yasaklanması İçin Alınacak Tedbirlerle İlgili UNESCO Konvansiyonu m.1'de yapılan kültür varlığı tanımlamasına yer verilmiştir.

Buna göre; dinsel nitelikte olsun olmasın, her devlet tarafından arkeoloji, tarih öncesi, tarih, edebiyat, sanat veya bilim için önemli olarak gösterilen ve aşağıdaki kategorilere giren değerler kültür varlığı sayılırlar:

- Az bulunur zooloji, botanik, mineroloji ve anatomi örnekleri ile koleksiyonlar, paleontoloji bakımından değer taşıyan nesnelere,
- Bilim ve teknik tarihi ile askeri ve sosyal tarihi de kapsayan tarihi, ulusların idare adamlarının, bilimlerinin, düşünür ve sanatçıların hayatlarına ve önemli olaylara değin varlıklar,
- Kanuna uygun veya aykırı olarak yapılan kazı ve arkeolojik bulgu ürünleri,
- Tarih ve sanat değeri taşıyan anıtlar ile arkeolojik siteden arta kalan kırık dağınık parçalar,
- Yüzyıldan daha eskiye ait sikke, hakkedilmiş mühür, kitabe ve benzeri şeyler,
- Etnolojik gereçler,
- Sanat değeri bulunan aşağıda gösterilmiş varlıklar:
 - Her türlü sath üzerine her türlü malzeme ile ve elle yapılmış tablolar, resimler, desenler (elle süslenmiş imalat ürünleri ile sanayii ile ilgili desenler bunların dışındadır),
 - Hertürlü malzemeden yapılmış özgün heykeller, heykelcilik sanatı ile ilgili ürünler,
 - Özgün gravürler, baskılar ve taşbasmalar,
 - Her türlü malzemeden meydana getirilmiş sanat değeri bulunan montajlar ve asamblajlar,
- Az bulunur el yazmaları, 1500 yıllarından önce yapılmış baskılar, tarih, edebiyat ve bilim yönünden özel önem taşıyan eski kitaplar, yayınlar, belgeler (tek veya koleksiyon halinde),
- Posta ve damga pulları ile benzer pullar (tek veya koleksiyon halinde),
- Arşivler (plak, fotoğraf ve sinema arşivleri dahil)
- Yüzyılı aşkın döşeme eşyaları ve eski müzik aletleri kültür varlığı olarak kabul edilmiştir (Özel, 1998).

1.4. Kültür Mirası

Kültür mirası kavramı kültür varlığı kavramından daha geniş bir alanı ifade etmektedir. Genellikle koruma ve muhafaza etme söz konusu olduğunda kültür mirası, eserlerin iadesi söz konusu olduğunda ise kültür varlığı önem taşımaktadır. Bu da kültür mirasının objeler dışında çok daha geniş bir alanı ifade ettiğini göstermektedir. Nitekim bu tanımlama belirli bir toplumun düşüncelerini ve yaşam şeklini açıklayan, düşünsel ve ruhani başarılarını gösteren nesnelere ve gelenekleri; yeni hünere, teknik ve bilgileri içeren gayri maddi nesnelere ve belirli bir konuyu kapsayan bilgi ve davranış modellerini de içine almaktadır (Özel, 1998).

Kültür mirası, belirli bir toplumun düşüncelerini ve yaşam şeklini açıklayan nesnelere ve geleneklerden oluşmaktadır. Bu nesnelere ve gelenekler belirli bir yaşam şeklini yansıtmakta ve bunun doğruluğunu ve tarihi geçmişini göstermektedir. Doğal alanlar, atalarımızın sanatçılığını ve yaşam şeklini gösteren tarih öncesi mağaralar; çok özel nitelikte olduğu kabul edilen ağaçlar; özel öneme sahip göller, dağlar, kayalıklar, dini

törenlerin yapıldığı yerler, parklar, binalar, antik şehir kalıntıları, tarihi karakteri olan yerler de bu kapsamda yer almaktadır. Taşınmaz varlıklar yanında taşınır nesnelere de kültür mirasında önemli bir kategori oluşturulmaktadır (Özel, 1998).

Ülkemizde kültür mirasını tanımlayan sözleşme 1972 tarihinde UNESCO tarafından kabul edilen ve ülkemizin ise 1982 yılında dahil olduğu Dünya Kültürel ve Doğal Mirası Korunması Sözleşmesi'dir. Bu sözleşme m.1'de nelerin kültür mirası olduğu belirtilmiştir (URL-2, 2014). Buna göre;

Anıtlar: Tarih, sanat veya bilim açısından istisnaî evrensel değerdeki mimari eserler, heykel ve resim alanındaki şaheserler, arkeolojik nitelikte eleman veya yapılar, kitabeler, mağaralar ve eleman birleşimleri.

Yapı toplulukları: Mimarileri, uyumlulukları veya arazi üzerindeki yerleri nedeniyle tarih, sanat veya bilim açısından istisnaî evrensel değere sahip ayrı veya birleşik yapı toplulukları.

Sitler: Tarihsel, estetik, etnolojik veya antropolojik bakımlardan istisnaî evrensel değeri olan insan ürünü eserler veya doğa ve insanın ortak eserleri ve arkeolojik siteleri kapsayan alanlar, kültür mirası olarak kabul edilmiştir.

Ayrıca kültür mirası konusunda uluslararası alanda yapılan önemli sözleşmelerden birisi de UNESCO tarafından 2003 yılında imzalanan Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'dir. Bu sözleşmeye göre; somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar, gösteri sanatları, toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar ve el sanatları gelenekleri somut olmayan kültürel miras unsuru olarak değerlendirilmiştir (Somut Olmayan Kültürel Miras, 2014).

2. Hüsamet'in Koçan'ın Çalışmalarında Gerek Ulusal Düzeyde Gerese Uluslararası Düzeyde Yapılan Tanımlamaları İçerisinde Barındıran Kültür Varlıkları ve Kültür Mirası'nın Yeri

Hüsamet'in Koçan (Bayburt,1946), 1970 yılında bitirmiş olduğu Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda asistan olarak çalışmış, Avusturya hükümetinin verdiği bursla Salzburg'ta eğitim gördükten sonra da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olmuş bir Anadolu insanıdır. Sanatçı, Avusturya'da görmüş olduğu eğitim sırasında muhtemelen Salzburg gibi tarihi bir kent ve Avusturya'nın diğer tarihi kent silüetleri ve müzelerindeki zengin kültür varlıklarının etkisinde kalmıştır. Kültür varlığı ve kültür mirası niteliği taşıyan bu zengin değerler onu çok etkilemiştir. Nitekim sanatçının 1990'lı yıllardan sonra yoğun ilgi duyduğu ve çalışmalarını üzerine yoğunlaştırdığı kültür varlığı ve kültür mirasına ait yaklaşımların temellerinin de bu eğitim esnasında atıldığı düşünülebilir. Hatta sadece Avusturya'nın değil, Avrupa'nın bütün ülkelerinde aynı tarihsel ve kültürel zenginliği görmek mümkündür. Ülkemizde müzecilik, arkeoloji, sanat tarihi, güzel sanatlar vb. alanlarda yaşanan gelişmelerin fitilini de Avrupa'ya eğitim görmek için giden bürokratlar, askerler, ressam ve hukuk öğrencileri ateşlememiş miydi?

Yukarıda yapılan tanımlamalardan da anlaşılmaktadır ki kültür varlıkları taşınabilir ve taşınmaz olarak iki ayrı gruba ayrılmaktadır. Taşınır olanlar yerinden alıp başka yerlere götürülebilecek nesnelere tanımlarken, taşınmaz olanlar ise başka yere taşınamayacak nesnelere olarak değerlendirilmektedir. Taşınmaz kültür varlıkları sabit yerinde durmasına rağmen, taşınan varlıklar ise başka yerlerde teşhir edilebilmektedir. Bu eserlerin taşınabilir olanları büyük bir çoğunlukla müzelerde muhafaza edilmektedir. Bu durum kültür varlıkları ile müzelerin yollarını zorunlu olarak karşılaştırmaktadır. Çünkü dünyanın her yerinde kültür varlıkları müzeleri doldurmakta ve insanlar bu eserleri görmek için, tarihin atölyeleri konumunda olan bu mekanlara, akın etmektedir. Nitekim her yıl 10 milyonun üzerinde ziyaretçi Louvre müzesini, 7 milyonun üzerinde kişi Metropolitan Sanat Müzesi'ni, 6 milyonun üzerinde kişi British Müzesi'ni ziyaret etmektedir. İnsanlar bu müzelerde kültür varlıkları ile bir bağ kurmaya çalışmaktadırlar. Elbette bu ziyaretçiler içerisinde sanatçılar da çok yoğun olarak görülmektedir. Sanatçıların müze sevdaları onlarda bir taraftan tarihsel bu değerlere sahip çıkma bilincinin oluşmasına katkı sağlarken diğer taraftan da bu eserlerin sanat çalışmalarında imge olarak kullanılmasına neden olmaktadır. Çünkü bu eserler her ne kadar belge niteliği taşımalarına dayalı bir değere sahipler ise de; aynı zamanda taşınmış oldukları plastik yapıdan dolayı da değer taşımaktalar. Hüsamet'in Koçan ülkemizde müzecilik bakımından ve dolayısıyla da kültür varlıkları bakımından önemli girişimlerde bulunan bir kişilik olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının bu kültür varlığı ve kültür mirası sevdası sadece çalışmalarında imge olarak ele alınmamış, aynı zamanda, o, nesnelere

Hüsamettin Koçan'ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı Ve Kültür Mirası'na Ait Unsurlar

muhafaza edilmesi kapsamında da ciddi çalışmalar yapmıştır. Sanatçının kent merkezlerinden çok uzağa kurmuş olduğu Baksı Müzesi, onun, kültür varlığı ve kültür mirası konularına göstermiş olduğu duyarlılığın ciddi delili olarak görülmektedir. 2010 yılında doğum yeri olan Bayburt'un Bayraktar Köyü'ne, dünyada pek az rastlanabilecek bir örnek olacak şekilde, 2013-2014 yılı Avrupa Konseyi Parlamenterler Meclisi tarafından verilen 2014 yılı Avrupa Müze ödülünü alan, "Baksı Müzesi"ni kurması, onun, bu topraklara olan ve bu toprakların kültürüne olan sevdasını göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Şekil 1). Baksı, Bayraktar Köyü'nün eski adı olup, Kırgız Türkçesi'nde "şaman" anlamına gelir. Köyün Ay Yokuş bölgesinde bulunan bir ahlat adak ağacı, geçmişten bugüne halk arasında yaygın olarak ziyaret edilir. Köyde, "cezbe" olarak adlandırılan şamanistlik ritüelin bugün de sürdürüldüğü görülmektedir. Köyün gündelik yaşamında tılsım olgusu da önemli bir yer tutmaktadır (Şaman Güncesi, 2004). Sanatçı, Anadolu'da geçen çocukluğunun etkisiyle, düşsel ve gerçeküstü öğeleri, insanın varlığında somutlaşan gerçeğe yönelerek çözüme götürmeyi denemektedir (Büyük Larousse-13, 1986).



Şekil 1. Baksı Müzesi, Baburt, Bayraktar Köyü.

Koçan, Anadolu coğrafyasında yaşamış olan çok farklı dönemlere ait medeniyetlere ait değerleri, Anadolu motifleri ve kültürel simgeleri, kendine has bir öznel dille ortaya koymaktadır. Bunu yaparken de yaşadığı toplumun kültürel değerlerini simgesel biçimlerden kopmadan çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Bizans, Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu gibi kültürümüzü oluşturan farklı uygarlıkların kaynaklarını incelemektedir. Bunu yaparken resimler, desenler ve motiflerle tarihi gözlemektedir. Sanatçı hakkında Antmen şunları belirtmektedir: "Dokunduğu tarih-ya da tarihler-onu coğrafyaya götürüyor, ama onun algıladığı coğrafyada haritaların sınır çizgileri yok; insanların koyduğu sınırlara sessizce boyun eğen toprak var. Kültürlere gelince; kimi gücüyle, kimi şatafatıyla, kimi hoşgörüsüyle, kimi savaşkanlığıyla tarih kesiti oluşturmuş, ama temel dürtülere ve arzulara gelince 'ortak' sayılabilecek insanı, insanları görüyor bu gezgin" (Antmen, 2000).

Türk resim sanatında kültür varlığı ve kültür mirasının imge olarak kullanılması bakımından önemli bir yere sahip olan günümüz sanatçılarından birisi olan Hüsamettin Koçan, Türk halk resimleri incelemelerinden yola çıkarak 1990'dan itibaren "Anadolu'nun Görsel Tarihi" adlı çok kapsamlı bir araştırmaya girmiştir. Kazanmış olduğu birikimle 1990'lara gelindiğinde "Anadolu Anlatıcısı" olabilecek donanıma sahip olan sanatçı, tarihi görselleştirmeye yönelik bu proje kapsamında araştırmalarını Anadolu'daki İslam, Orta Asya ve Anadolu kültürleri üzerinde yoğunlaştırmış, bu araştırmaların sonucunda oluşturduğu tuvallerini 1994'te "Osmanlı" başlığı altında sergilemiştir (Rona, 1997). Sanatçı bu çalışmalarla Anadolu'ya taşınan Orta Asya'ya ait kültürel unsurları, Anadolu'da ilk çağlardan itibaren gelen kültürel unsurlarla kaynaştırmaya çalışmıştır. Her

iki coğrafyaya ait biçimler ve somut olmayan unsurlar, kültür varlığı ve kültür mirası niteliği taşımaktadır. Sanatçı, bu coğrafyanın resimlerindeki yansıması hakkında şunları söylemektedir:

“Her bireyin özel bir yaşam coğrafyası vardır. Bu coğrafya, farklı ve sürprizli keşiflerle inşa edilmiş bir coğrafyadır ve benzersizdir. Bu benzersizlik, günümüzün gerçek ve biricik merkezi olan, öznenin mitolojisini oluşturur. Bu mitolojiye sahip çıkıldığında içinde barındırdığı özlemleri, beklentileri, gururları ve hayal kırıklıkları iyi okunduğunda bize insanı anlamamız konusunda, derin ipuçları verir. Resmimdeki katmanlaşma ve motifleşme halinin zengin Anadolu'nun birikiminden kaynaklandığını düşünürüm” (Koçan, 2010).

Yaman'a göre (1994) Koçan, sanatının ikonolojik içeriğini Anadolu tarihi ve bir de “kendi” tarihi ile beslemektedir. Bu tarih, mitolojik bir anlam içermez. Yani mitolojiyle ilgili değildir ama mitoloji dünyasının oluşturduğu maddi tarihin Anadolu'daki yansımaları ya da görüntüleriyle/izleriyle ilgilidir. Bu gereçler onun ikonografik sözlüğünü oluşturur. Sanatçı, özellikle son 10 yıllık araştırmalarının sonucu olarak görülen çalışmalarında Anadolu coğrafyasında yaşamış olan farklı uygarlıklara ait motifleri ve kültürel simgeleri, öznel bir dille ortaya koymaktadır. Çalışmalarında yaşadığı toplumun kültürel değerlerini simgesel biçimlerinden kopmadan çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Osmanlı İmparatorluğundan, Selçuklu, Bizans gibi kültürümüzü oluşturan farklı uygarlıkların kaynaklarını da incelemektedir. Anadolu halk sanatları motiflerinden yararlanarak oluşturduğu motiflere günümüzün bakış açısını sunmaktadır. “Tılsımlı Eller” adlı çalışmasında farklı uygarlıkların simgesel motiflerinden yola çıktığı görülmektedir. “Beni Bul” serisindeki topraktan yola çıkarak, tuvalerine de yansıttığı çalışmalarının motifsel özelliklerini bu çalışmada da kurgulamış ve Anadolu'da var olan farklı dönemlerdeki motifleri bir arada kullanmıştır. Burada Anadolu'da nazar için kullanılan el motifini mozaik bir düzenlemenin içine yerleştirerek sunmaktadır.

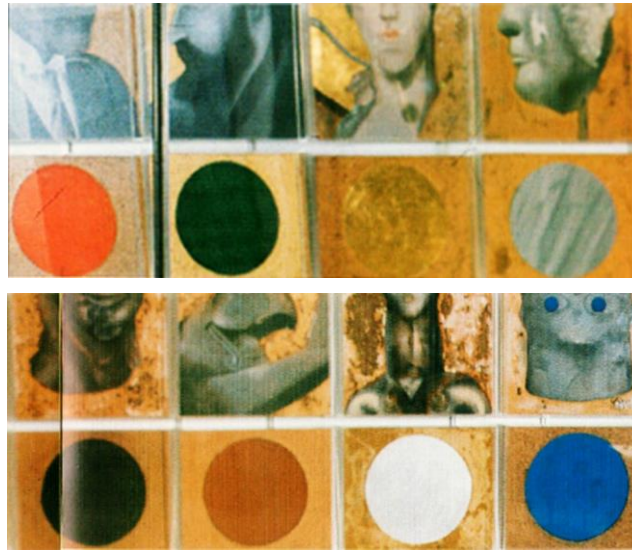
Sanatçının “Yedi Sergi, Bir Selamlama” sergisi, onun çocukluğunu ve sanatını besleyen şaman geleneği ve Baksı köyüyle hesaplaşması olarak görülebilir. Özellikle kültürel miras unsurlarını içerisinde barındıran “Şaman Güncesi” serisi kapsamında yapmış olduğu çalışmaları, “Şamanik” bir ayine dönüştürülmüştür. Burada şaman yahut insan ve şamanik ağaç, evrenin ortasında yükselen ve zirvesinde yüce tanrının bulunduğu dünya ağacının yansıması olarak gösterilirken, Orta Asya Türk mitolojisinin zengin yapısı hakkında da ipuçları verilmektedir. Sanatçı, yapmış olduğu bu çalışmayla şaman gelenekleri ve onların yapmış oldukları ritüelleri güncel sanatla içselleştirerek bir farkındalık ve aynı zamanda özgünlük ortaya koymuştur. Şamanlar, üstünde yeryüzünün ve gökyüzünün temsili resimlerinin bulunduğu büyüdü davullarına bazı ruhları davet eder, büyük güçleri ile sosyal yaşamı düzenler, iktidarlar üzerinde etkili olurlardı. Şamanlar, tanrılarla konuşur, ruhlarla görüşür, insanlara yol gösterir, akıl öğretir, hekimlik yapar, dualar ederdi. Şaman'ın tüm bu ritüeller sırasında biçimini değiştirmesi, davul çalması, giysilerine ziller, çingiraklar, yüzüne maske takması, bir anlamda kimliğini gizlemesi ve dönüştürmesi, yaratıcı eylemin sonuçlarını izlerken kendini ortaya koymasına karşın kimliğini geride tutmasıyla Koçan'ın bu sergide net olarak ifade ettiği “saklanma/geride durma” isteği ilişkilendirilebilir. Koçan'ın “Şamanın Gizemi” dizisindeki resimlerinde şaman kültürünün şifreleri gizlidir. Çalışmalar zamansal oluşumların tarihsel süreç içerisinde yok oluşunu bir şekilde engellemeye çalışır niteliktedir. Figürlerin baş, göz, göğüs, kalp, rahim, vd. bedensel parçalarını ifade etmek için kullanılan “yuvarlak” ve “çember”in, şamanın davuluna, yaşarken ve ölümden sonra gezinen ruhlara, döngüsel zamana göndermeleri olmalıdır (URL-3, 2014). Aslında bu oluşumlarda sanatçının halk resimlerine olan yaklaşımı ve bu resimleri güne taşıma kaygısı da etken olmuştur. Bu kapsamda yapmış olduğu camaltı halk resimlerinin günümüze kadar gelen dışavurumcu “Kırılğan Yüzler”inde, halk sanatının yazısal anlatımı, renk ve çizgi zevki, simgelerini kullanmıştır. Burada yaşanan coğrafyalar arası bir sentezdir aslında ve coğrafyalar arası bir kaynaşma ve birlikteliktir.

Sanatçının 1990 ve 1991'de Ankara'da açtığı sergilerde “parçalanma”, “tarih içinde süreklilik”, “Anadolu uygarlıkları” gibi sorunsallar üzerinde bir yoğunlaşmaya doğru yöneldiği gözlemlenmektedir. Resmin katmanlarında oluşan mitolojik atmosferi ve mistik ışığı eski Anadolu uygarlıklarının birer yansıması olarak değerlendiren sanatçı, gelenekselden yola çıktığını dile getirirken, ona göre sanatçının algıma sisteminin bir ucu insanoğlunun başlangıç tarihine, diğer ucu ise günümüz hatta geleceğe uzanır (URL-3, 2014). Onun bu yaklaşımı referanslarını geçmişten alan bir samsal anlayışın meydana gelmesini ifade ederken, zorunlu olarak kültür varlığı ve kültür mirasını içerisine alan bir sentezi de ortaya koymaktadır. Bu sentez, sadece bir topluluğa ait unsurları değil, bölge üzerinde yaşanmış tüm dinamikleri içinde barındıran ve hepsinin de

Hüsamettin Koçan'ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı Ve Kültür Mirası'na Ait Unsurlar

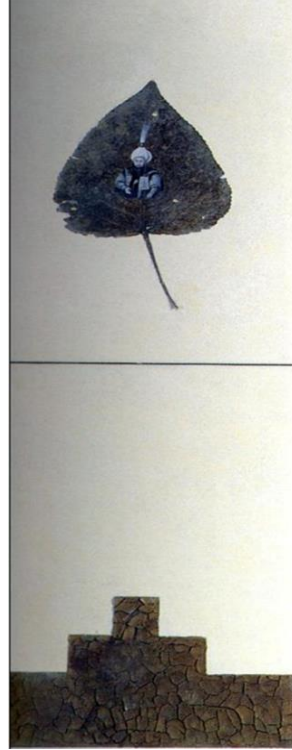
sahiplenilmesi gereken değerler olduğunu ortaya koyan bir yaklaşım arz etmektedir. Çalışmalarını da zaten tarih-coğrafya-kültür eksenli bir Anadolu kültürü anlayışına çevirmiş, o kültüre ait değerlerden hareket etmiş ve sonrasında peşinden gittiği izler sanatçıyı İslam geleneğine götürmüştür. Ocak 1993 aylarında Frankfurt'ta açtığı sergisine "Üst Üste Zamanlar" adını vermesi kültürel mirasın çalışmalarının adlandırmasında bile etkin olduğunu göstermektedir. "Anadolu'nun Görsel Tarihi"nde kültürlerin içiçe geçtiği bir coğrafyanın gizini çözmeye çalışmış ve yaptığı bu çalışmayı kendinin tarih tasarımı olarak adlandırmıştır. Bu tavır ortaya koymuş olduğu özgünlüğün bir göstergesidir. Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi Fasikülleri I-II-III adı ile yapmış olduğu çalışmalarda üst üste gelen uygarlıklara göndermeler yapan özel bir tarih tasarımı somutlaştıran sanatçı, ortaya koymuş olduğu bu tavırla güncel olandan hareket ederek, bir taraftan geriye doğru bakarak kültüre ait verilerin birleştirici ve bütünleştirici öğelerini, tarihsel ve toplumsal dönüşüm içerisinde sistematikleştirme çabasına girmiştir. Böylece kendinden önceki yerleşik kültürlerle Selçuklu ve Osmanlıyı karşılaştırarak bir Anadolu sentezine gitmiştir (Ersoy, 1998).

Fasikül I'de Cumhuriyet Dönemi'den başlayarak bir arkeoloğun binyıllar öncesine ait bir uygarlığı arama heyecanı ile adeta bir arkeolojik kazıya girmiş, bugünden Paleolitik döneme inerek katmanları saydamlaştırmayı istemiş, bunun sonucunda da Anadolu kültür tarihi bakımından önem arzeden şahsiyetlere ait portreleri çalışmalarının merkezinde kullanmıştır. Bunu yaparken de herhangi bir dönemi ön plana çıkarmadan, yaşanmış bütün dönemlerin hepsini görünür kıldığı bir kayıt tutma yöntemi içerisinde, Anadolu'da hakimiyet kurmuş her uygarlığı yüceltecek bir biçimde, sembolik değer taşıyan imgeleri yüzey üzerinde uygulamıştır. Yapmış olduğu bu portre çalışmalarında, Yunan ve Roma kahramanları ile Fatih Sultan Mehmed ve Atatürk'ün fotoğraflarından yararlanmış, hepsini bu coğrafyanın yarattığı ve aynı zamanda bu coğrafyaya kültürel zenginliği veren şahsiyetler olarak görmüş, bunu da hepsinin portrelerini aynı yüzeyde kullanarak göstermiştir (Şekil 2). Sanatçı bu bütünleştirme anlayışı içerisinde çamur/toprak dikdörtgen bir alanı, dikeyde 8'e, bu dikey dikdörtgenleri de ikiye ayırarak her dönemi üstüste gelmiş iki kare ile ifade etmiştir. Anadolu'daki tarih öncesi çağlardan Cumhuriyet dönemine kadar Anadolu kültürünü bir bütün olarak oldukça geniş bir yelpazede ele alan sanatçı, aslında birbirleriyle koparılmış kültürlerin tek başına bir anlam ifade etmediğinin farkındadır. Onun için farklı dönemlere ait figürleri kesip alarak, ortak bir yüzey üzerinde kullanmış, coğrafyanın zengin kültürel birikiminden yararlanmış. Ele almış olduğu o figürlerin altına da figürü kodlayan bir öğe yerleştirmiştir. Alt sıradaki renklendirilmiş daireler üstteki maddi kalıntıların birer "kodu" olarak içinde filizlendiği toprağı simgelemektedir. Örneğin, Bizans dönemi figürü altında altın varak bir daire, Roma dönemine ait mermeri simgeleyen beyaz bir daire, Cumhuriyet dönemini anlatan Mustafa Kemal'in resmi altına da bayrağı simgeleyen kırmızı bir daire yerleştirmiştir. Kullanmış olduğu sembollerle bir taraftan o döneme vurgu yaparken diğer taraftan da dönemler arasında bir ilişkilendirmeye gitmiştir.



Şekil 2. Anadolu'nun Görsel Tarihi, Fasikül-I (Koçan, 1992).

Koçan, Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi “Osmanlı” adını taşıyan Fasikül II’de Osmanlı serisinde geçiciliğe ve anıtsallığa gönderme yaparak yapraklar üzerinde padişah portrelerini kullanmıştır (Şekil 3). Burada “Osmanlı” merkezîyetçiliğinin simgesi olarak “kavuk”, tüm bölümlerin üzerinde, toparlayıcı niteliğiyle ele alınmıştır. Sanatçı Osmanlı nakkaşının yaşadığına benzer bir süreci deneyimlemiş, Osmanlı padişahlarının soyağacını grafikleştirilen “silsilnameler”den esinlenerek görselleştirdiği fasikülü, kendi gönlünden bir tarih okumasına dönüştürmüştür. Tuval, özel üretilmiş kağıt, toprak, kurutulmuş yaprak, Atatürk portresi, padişah portreleri ve mürekkep gibi gereçleri, sergideki tarihi göndermeleri de gözönünde bulundurarak kullanmıştır. Örneğin yaprak, doğa ve iktidarla sürekliliği olan bir form olarak seçildiği gibi yaşamın bir parçasını imlemesi, Osmanlı levhalarında, beratlarında, fermanlarında ve hat sanatındaki kullanımıyla da önemlidir (Yaman, 2005). Burada toprağın kendine kattığı minareller, artıklar, atıklar, yaşantıların izleri, ölüm ve dirilim, yaşam ve kültür coğrafyası, tüm hepsi hoprakta hazinedirilmişdir. Toprağı kullanması geçmişin en temel izlerinin (nekropeller, akropeller) toprakta gizli olmasıdır. Bundan dolayı da toprak, sanatçının yapmış olduğu bazı çalışmaların zeminini oluşturur. Tarikatlardaki dut yaprağı üzerine kutsal sözler yazma, şifreler işleme geleneği, halk sanatında geçiciliği ve anıtsallığı simgelemesiyle yaprak, yaşam, görsellik ve izlenim kavramlarıyla bağlantılıdır; hem form, hem resim yüzeyi olarak resimsel bir anlam taşır. Birbirini yineler gibi görünen form ve çerçeveler içinde padişah öykülerinin farklılığı, özneliği kodlanmıştır. Osmanlı estetiğinin temel ilkesi olan yüzeye bağlılık ve ışık (nur) olarak adlandırılan yüzeye yayılma, yassılaşıma eğilimi korunmuş, suretin alanı olarak batılı bir gereç; tuval yeğlenmiştir. Tuvalin ortasında geçen yivli bir çizgi, resmi ikiye böler. Tuvallerin yanyana gelişindeki süreklilik kendi bütünlüğü içinde bir film kurgusu yaratırken her çerçeve, içinde farklı bir sultanın öyküsünü ve dramını taşır (URL-3, 2014).



Şekil 3. Anadolu'nun Görsel Tarihi, Fasikül-II (Koçan, 1994).

Hüsamettin Koçan'ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı Ve Kültür Mirası'na Ait Unsurlar



Şekil 4. Anadolu'nun Görsel Tarihi, Fasikül-III (Koçan, 1995).

Sanatçı, Fasikül III Selçuklu serisiyle de Selçuklu kültürüyle dünyaya bakmak ilkesinden hareketle Selçuklu çadır ve kümbetleri formunda biçimler kullanmıştır (Ersoy, 1998). Kültürleri kendi mekanında sergileme ve onlarla kendi mekanında söyleşme düşüncesi olan “Selçuklu” projesinde, Dünya mirası geçici listesinde yer alan korunması gerekli kültür varlıkları konumunda bulunan Alanya Kalesi ve Tersanesi birincil bir unsur olarak sanatçı tarafından öne çıkarılmıştır (Şekil 4). Alanya tersanesinin kültür varlığı ve kültür mirası olmasının yanında özge bir nitelik olarak değer taşımasının bir diğer nedeni de Anadolu Selçuklularına ait günümüze kalan tek tersane olmasıdır. Bu özellik ise yapıyı sadece ülkemiz açısından değil, dünya kültürel mirası bakımından da önemli kılmaktadır. Sanatçı, aslında bu düzenlemelerle, Anadolu Selçuklularının hoşgörü anlayışını ve dünyaya bu pencereden bakmalarını, başkalarına ait almış oldukları etkileri bir dizgi içinde dönüştürmelerini, ötekine ait olanın aynı zamanda kendi kültürel miraslarına ait değerler gibi görmelerini de ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Selçuklu'nun müslüman toplum olarak İslam kültürünü yorumlayışı, sanatsal gösterimdeki yasak ve kurallara uymayıışı, belli şaman özellikler ile Bizans kültürünün etkilerini içselleştirmesini önemli aşamalar olarak görmesi, serginin kavramlarının belirlenmesinde etkili olmuştur. Burada yapılan yerleştirme ile sanatçı; suların getirdiği ve toprakla dolmuş vaziyette olan, zamanın izlerini içerisinde barındıran bu mekanda ortaya konulan çalışmalarda, kılıçlar ve tuvalerle düzenlemeler yapılmış, bunu yaparken tuval boyutlarının belirlenmesinde ise Selçuklu kümbetlerinin dikeyliğinden ve çadır sisteminden esinlenmiştir. Öte yandan Selçuklu saray çinileri formatını, üzerine resim yapılmış sekizgen yüzeyi de tuvalerine yansıtmıştır. Selçuklu sisteminden saptadığı “Kırsal”, “Deniz”, ve “Tuğla” olmak üzere üç temel noktayı belli renk ve içeriklerle simgesel bir içeriğe büründürmüş ve sergiyi oluşturmada kullanmıştır (Yaman, 2005).

Koçan'a göre kırsalın rengi beyazdır, bir umudu, gelişim sürecini dile getirir. “Deniz”, Selçuklu'nun çevresindeki kültürlere nasıl baktığını yansıtır ve rengi mavidir. “Tuğla” ise, göçer ve yerleşik kültürün ayrıştırılmasındaki belirleyici olarak mimariyi işaret eder ve Selçuklu mimarisinin, temel yapı taşı tuğlanın rengi ile simgeler: kırmızı. Göçer ve yerleşik geleneğin biçimleri olarak seçtiği, ve stilize ederek kullandığı “çadır ve kümbet” görselliğini toplayan tuvalerini, tersane'nin nemli ortamından etkilenmemeleri için - Anadolu'da muskaları ve başka nesnelere korumak, kimi Selçuklu gömülerinde ölü sultanları geleceğe bozulmadan aktarmak için kullanılan- mum ile kapladı. “Savaş”, “savaştan korunma” ve “barınma” düşüncesi ile de baş kuran kalenin içinde yer alan tersanede kılıçlarla yapılan düzenlemenin belirleyici özelliği “gömülme”dir. Kılıçlar, denizden çıkar, mekana girer, zemine gömülür ve sonsuza yansır. Özünde denizci olmayan bir kültüre denize ait bir mekandan bakan bu sergide de amaçlanan, Selçuklu'nun çevre kültürel oluşturduğu “tolerans”ı, birleştirici, yaratıcı yanını sanatsal bağlamda ortaya koymak, bir yandan da

“Anadolu’nun Görsel Tarihi” projesinin her fasikülünde olduğu gibi toprağa gömülenin şifresini çözmeyi denemektir (URL-3, 2014).

3. Sonuç

Kültür varlığı ve kültür mirası bir toplumun geçmişinin birer delili olarak, yaşanmışlıkları verme ve geleceği de şekillendirme bakımından sadece o topluluk için değil, bütün insanlık için önem arz eden bir yapıya sahiptir. Ülkelerin; gelişmişlik düzeyleri, insanlık idealleri, uygarlıklar arasındaki yeri daima bu değerlere vermiş oldukları hassasiyetle ölçülmüştür. Nitekim şu anda dünya üzerinde kültür varlığı ve kültür mirasına en çok sahip çıkan ülkeler milli gelirleri en yüksek, dünya üzerinde siyasal anlamda en etkili ve medeniyet açısından da en ileri düzeyde olan ülkelerdir. İnsanlığın hafızası niteliğindeki bu eserlerin ve aynı zamanda somut olmayan miras konumundaki unsurların varlığı, toplumlar üzerinde ciddi bir psikolojik doyum ve özgüven de oluşturmaktadır. Bu değerlerin sanatçılar tarafından ele alınması, gündemde tutulması ve gelecek nesile tanıtılmaları, özellikle bilişim, endüstriyel ve teknolojik açıdan çok hızlı değişimlerin yaşandığı bu dönemde, ileri düzeyde önem arz etmektedir. Aslında bu konuda her sanatçıya, sanatçı kişiliğe ve duyarlılığına sahip her bireye sorumluluklar düşmektedir. Nitekim birçok sanatçı da bu misyona sahip, konu ile ilgili olarak, ciddi çalışmalar yapmışlar ve yapmaktadırlar. Ülkemizde bu konuya en çok hassasiyet gösteren günümüz sanatçılardan birisi de Hüsamettin Koçan’dır. Sanatçı, özellikle 1990’lı yıllarda sonra gerek farklı resim teknikleriyle, gerekse mekan içerisinde yapmış olduğu yerleştirmelerle, plastik bakımdan çok zengin ve herkesi sanatın alıcısı yapacak düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Özellikle tarihi mekanları yapılan etkinliğin mekanı haline getirmesi, yapmış olduğu düzenlemeleri tarihin o kokusunun üzerine sindiği alanlarda gerçekleştirmesi, plastik değer, anlam ve mesaj bağlamında ciddi bir sorumluluğu yerine getirmekte, topluma çok ciddi mesajlar vermektedir. Sanatçı, halk öykülerinin çevresinde biçimlenen Şahmaran, deniz kızı, Hüsrev ile Şirin, Köroğlu, Şah İsmail, vd. kahramanlar, tipler, Şamanizm ve Bektaşî kültüründeki aslan, Hz. Ali’nin kılıcı, boğa ya da koç başı, boynuzu, kartal, tavus kuşu, muhabbet kuşları, güvercin vd. biçim ve motifleri, güç ve iyilik sembelleri yahut kötülüğe karşı oluşturulmuş tılsım imgeleri çalışmalarında devamlı kullanmıştır. Bu değerlerin kullanımı onun tarihle, gelenekle, sanatla kurduğu ilişkilerin bir sonucudur. Bu toprağın değerlerine canla başla sahip çıkan Hüsamettin Koçan’la birlikte başka sanatçıların da, ülkemiz topraklarında yer alan birçok tarihi mekan konumundaki kültür varlığı ve kültür mirasına ait unsurları sanat nesnesi olarak gündeme taşımalarının, ülkemizin; tarih, sanat, arkeoloj, müzecilik, kültür varlığı, kültür mirası vb. birçok alanda önemli bir noktaya gelmesine ciddi katkılar sağlayacağı muhakkaktır.

Kaynaklar

1. Antmen, A. 2000. Sanat Yılığ (Zeynep Rona-Ahu Antmen), İstanbul, 2001.
2. BÜYÜK LAROUSSE-13 1986. Koçan. Milliyet Gazetecilik A.Ş., İstanbul.
3. Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi. RG. 14.02.1983 No. 17959.
4. Ersoy, A. 1998. 1950’den 2000’e Günümüz Türk Resim Sanatı. Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
5. Koçan, 1992. Anadolu’nun Görsel Tarihi, Fasikül-I (Detay), Türkiye. Türkiye İş Bankası. Hüsamettin Koçan. Ankara: Tisamat Basım Sanayi.
6. Koçan, 1994. Anadolu’nun Görsel Tarihi, Fasikül-II, Türkiye. Yaman, Z. Y. 2005. Koçan, Baksı Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul: Graphis Matbaa.
7. Koçan, 1995. Anadolu’nun Görsel Tarihi, Fasikül-III, Alanya/Türkiye. Yaman, Z. Y. 2005. Koçan, Baksı Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul: Graphis Matbaa.
8. Koçan, H. 2010. Öznenin Mitolojisi. Arttack. Umur Basım ve Kirtasiye San., İstanbul, s. 42-45.
9. Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (2863 Sayılı). RG. 23.07.1983 No. 18113.
10. URL-1,2014 [http://www.mevzuat.gov.tr/Metin.Aspx?MevzuatKod=1.5.2863&MevzuatIliski=0&sourceXmlSearch=\(Erişim Tarihi: 11.10.2014\)](http://www.mevzuat.gov.tr/Metin.Aspx?MevzuatKod=1.5.2863&MevzuatIliski=0&sourceXmlSearch=(Erişim Tarihi: 11.10.2014)).
11. URL-2, 2014 <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,14269/dunya-kulturel-ve-dogal-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html> (Erişim Tarihi: 15.10.2014).
12. URL-3, 2014. lebriz.com, 2014. Hüsamettin Koçan, <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=586§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=3&exhID=0> (Erişim Tarihi: 12.10.2014).

Hüsamettin Koçan'ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı Ve Kültür Mirası'na Ait Unsurlar

13. Özel, S. 1998. Uluslararası Alanda Kültür Varlıklarının Korunması. Kurtiş Matbaacılık, İstanbul.
14. Rona, Z. 1997. Koçan, Hüsamettin. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II, Yem Yayın, İstanbul, s. 1033.
15. Şaman Güncesi, 2004. Bayburt Baksı Müzesi İçin 123+2 Sanatçı 123+2 Yapıt, İstanbul: Graphis Matbaa.
16. TÜRKİYE İŞ BANKASI. 1994. Hüsamettin Koçan. Tisamat Basım Yayın, Ankara.
17. Yaman, Z. Y. 1994. Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi Fasikül: 1. Türkiye İş Bankası Hüsamettin Koçan, Tisamat Basım Yayın, Ankara.
18. Yaman, Z. Y. 2005. Koçan, Baksı Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul: Graphis Matbaa.