

sanat^{ve}tasarım

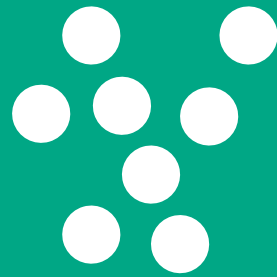
art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

CİLT / VOLUME SAYI 8 / NUMBER 8 HAZİRAN / JUNE 2015 ISSN: 2146-7692

sanat^{ve}tasarım
art&design

CİLT / VOLUME 8 SAYI / NUMBER 8 HAZİRAN / JUNE 2015 ISSN: 2146-7692





ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No: 3194
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No: 12

sanat & tasarım art & design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 8 - SAYI / NUMBER 8 - HAZİRAN / JUNE 2015

ISSN: 2146-7692

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

Sahibi: Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

Owner: On behalf of Anadolu University, **Rector Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

Yayın Yönetmeni: (Sorumlu Müdür) / **Publications Director:** Nida **ERKAL**

Yayın Yönetmeni Yardımcısı: / **Publications Director Assist.:** Sıdıka **ATEŞ**, Gaye **KÖSTENCE**

Dizgi / Typest: Mert Can **MERAL**

Görsel Tasarım / Graphic Design: Arş. Gör. Deniz **DALMAN**

Kapak Tasarımı / Cover Design: Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ**, Arş. Gör. Deniz **DALMAN**

Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili alan editörü tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman üç ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayımlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile tutulur. Yazım kuralları ile ilgili ayrıntılar dergi sonunda bulunabilir. STD' de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesine aittir.

Anadolu University Journal of Art and Design is a national refereed journal that has an editorial board. The journal is published twice a year.

The Editor-in-Chief and the related Editor evaluate the submissions in terms of scientific quality, ethics and research methods. If they deem appropriate, the manuscripts are sent to three referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the manuscripts are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are kept in the archives of the journal for ten years. Submission guidelines are available at the end of the journal. Anadolu University holds the copyright of all papers published in the Journal of Art and Design (JAD).

Yazışma Adresi /Adress:

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunusemre Kampüsü

26470 Tepebaşı - **ESKİŞEHİR**

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Web adresi: <http://www.std.anadolu.edu.tr/>

ISSN: 2146-7692

Baskı Tarihi: TEMMUZ 2015

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak “Sanat ve Tasarım Dergisi”nin sekizinci sayısını sizlere sunmanın haklı mutluluğunu yaşamaktayız.

Güzel Sanatlar Enstitüsü, sanat ve tasarım alanlarında araştırma ve uygulamaları ilke edinen, kendi alanlarında yetkin, toplumun sorunlarına duyarlı, deneyim ve akademik birikimlere sahip, kültürel birikimi ve becerisi ile değer yaratan sanatçı, tasarımcı ve akademisyenler yetiştirmeyi kendine misyon edinmiş bir enstitüdür. Bu misyon doğrultusunda amacımız, çağdaş dünyada ve ülkemizde önemli bir gereksinim olan sanat ve tasarımın, bilim-sanat ve kültürel değerlere temelendirilen araştırmalarla plastik sanatlar, tasarım alanları, müzik ve sahne sanatları alanlarındaki bilimsel çalışmalarını basılı ortamda sizlerle paylaşmaktır.

Dergimizin makale takip sistemini bu sayımıza kadar geleneksel yollarla yaparak editör ve hakemlerimize posta yoluyla ulaştırmaktaydık. Önümüzdeki sayımızdan itibaren elektronik takip sistemine geçiş yapacağımızı, eski sistemimize ek olarak TÜBİTAK/ULAKBİM/Dergi Park'ın bize sunmuş olduğu elektronik alanı kullanabileceğimizi sizlere duyurmak isteriz. Böylelikle sizlerin değerli çalışmalarını sadece derginin basılı haliyle değil, internet ortamında da tüm dünya okurları ile paylaşmış olacağız.

Sanat ve Tasarım Dergisi'nin oluşmasındaki emek ve katkılarından dolayı başta editör, hakem ve yazarlarımız olmak üzere emeği geçen herkese en içten teşekkürlerimi sunarım.

Saygılarımla,

Prof. S. Sibel SEVİM

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

We at the Institute of Fine Arts of Anadolu University are honored to present you the 8th issue of Art and Design Journal.

The mission of the Fine Arts Institute is to create academics, designers and artists who understand the basic principles of research and practice in the fields of art and design, respond to social problems and show experience and knowledge in their fields and about their culture. Our goal is to share works of music, performing arts, design, and plastic arts, based on values of science and art, which is an important need in our country and in a modern world.

Up until the present issue, we have been following up with our editor and referees by mail. We would like to announce that, from the next issue, we are will be using an electronic follow-up system based on the electronic domain that the TUBITAK/ULAKBIM/Journal Park has offered us, in addition to the existing system. In this way, not only will your valuable work be available in print form, it will be shared online with readers all over the world.

I would like to sincerely thank our editors, referees and writers, and everyone who has contributed to the Art and Design Journal.

Yours truly,

Prof. S. Sibel SEVİM

Editor in Chief

Director of the Fine Arts Institute

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

Baş Editör / Editor-in-Chief : Prof. S. Sibel **SEVİM**

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : Doç. Serla **BALKARLI**

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-TÜRKİYE

Tel/Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4178

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

E-posta/E-mail: gzsens@anadolu.edu.tr

EDİTÖRLER / EDITORS

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Hasan ERKEK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Uğurcan AKYÜZ / Yakındoğu Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail ATEŞ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin KALYONCU / Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Nazan SÖNMEZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Hasip PEKTAŞ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi

Prof. Erol İPEKLİ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Fatma AKYÜREK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi

Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi

Prof. Saima DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Gazi Üniversitesi

Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi

Prof. İnel İNAL / Kocaeli Üniversitesi

Prof. Nuray ÖZASLAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Oytun EREN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Ayşe Gülriz GERMEN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Ayten SÜRÜR / Arel Üniversitesi
Prof. Ayşe SEZER / Akdeniz Üniversitesi
Prof. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali ÖZTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa SEKMEN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Güler GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak KAPTAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şenol AYDIN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu YAZICI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lillian TONELLA TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan MARTINEZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Esra GÜL / Anadolu Üniversitesi
Doç. Nurbiye UZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Hale BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Zehra SAK BRODY / Yaşar Üniversitesi
Doç. Serla BALKARLI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu KARABEY / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dilek KIRATLI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Emre HOPA / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem KULA / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Hasan Sami YAYGINGÖL / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol KUBAT / Bilecik Üniversitesi
Yrd. Doç. Oya UZUNER / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin AYGÜN / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Füsun CURAOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Füsun ÖZPULAT / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Özlem KOÇYİĞİT / Anadolu Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ

- Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Kültür Üniversitesi*
Prof. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER / Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay KAN BÜYÜKİŞLEYEN / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ruşen YAMAÇLI / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB ETÜ Üniversitesi
Prof. Dr. Berika İPEKBAYRAK / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Türev BERKİ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Lale ALTINKURT / Muğlu Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Şeyda ÇİLDEN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Salih OFLUOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Levend KILIÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Özer KAMBUROĞLU / Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Uğurcan AKYÜZ / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Dr. Rıfat BOZKURT / Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Fethiye ERBAY / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Aytekin CAN / Konya Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ / İstanbul Kültür Üniversitesi
Prof. Dr. Nedim GÜRSES / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Fırat KUTLUK / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Cihat AŞKIN / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Murat GÜL / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Aysu AKALIN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz ADANIR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi
Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gül ÖZTURANLI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Meltem KAYA ERTL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Çetin AYDAR / Ankara Üniversitesi
Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Cevat DEMİR / Okan Üniversitesi
Prof. Zeynur ERENGÖNÜL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Tayfun ERDOĞMUŞ / Marmara Üniversitesi
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Gazi Üniversitesi
Prof. Hande KURA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Halil YOLERİ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Sevim ÇİZER / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Mehmet ÖZER / Marmara Üniversitesi

Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi
Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL / Başkent Üniversitesi
Prof. Pelin HALKACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hüsamettin KOÇAN / Okan Üniversitesi
Prof. Aydın AYAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Mümtaz SAĞLAM / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Hasan PEKMEZCİ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Bilgehan UZUNER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hasip PEKTAŞ / Işık Üniversitesi
Prof. Mehmet YILMAZ / Gazi Üniversitesi
Prof. Hatice BENGİSU / Balıkesir Üniversitesi
Prof. Pelin HALKAÇI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi
Prof. Pınar GENÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Saime DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi
Prof. CebraİL ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Uğurcan AKYÜZ / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Canan ATALAY AKTUĞ / Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. E. Yıldız DOYRAN / Gazi Üniversitesi
Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Prof. İsmail YARDIMCI / Uşak Üniversitesi
Prof. İnel İNAL / Kocaeli Üniversitesi
Prof. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Şeniz DURU / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Leyla Ersin EKMEKÇİLER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Ayşegül İZER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Ata Yakup KAPTAN / Ordu Üniversitesi
Prof. Zekiye SARIKARTAL / Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Oytun EREN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Orhan AHISKAL / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Görkem ÇALGAN / Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Ertuğrul ALGAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Osman KURT / Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Lale ALTINKURT / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan KIRAN / Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Ferhat SATICI / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Cem GİRGİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Çetin ERGAND / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Zühal ARDA / Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem ÖMÜR / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Ali ÖZTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Levent MERCİN / Dumlupınar Üniversitesi

Doç. Dr. Ayşe **OKVURAN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Tolga **TÜZÜN** / İstanbul Bilgi Üniversitesi
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Düriye **KOZLU** / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Deniz **KORKMAZ** / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Mümtaz **DEMİRKALP** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Serla **BALKARLI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ufuk Tolga **SAVAŞ** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Beste Tıknaz **MODİRİ** / İstanbul Üniversitesi
Doç. İzzet **NAZLIKA** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Gülay **YAŞAYANLAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Sibel **KEDİK** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. İsmail **YARDIMCI** / Uşak Üniversitesi
Doç. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. B. Bediz **KINIKLI** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Kamerhan **TURAN** / Başkent Üniversitesi
Doç. Hakan **ERTEP** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Canan **ATALAY AKTUĞ** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Melihat **TÜZÜN** / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Rıfat **ŞAHİNER** / Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Kaan **CANDURAN** / Erciyes Üniversitesi
Doç. Emre **FEYZOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Neslihan **PALA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Meltem **SÖYLEMEZ** / Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Özgür **SOĞANCI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ahmet **ALBAYRAK** / Erciyes Üniversitesi
Doç. Necla **RÜZGAR KAYIRAN** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Ezgi Gönülüm **YALÇIN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Mehmet Emin **GÖKTEPE** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Jülide **GÜNDÜZ** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Kıvılcım **YILDIZ ŞENÜRKMEZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan **MARTİNEZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Güldane **ARAZ AY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. A. Feyza **ÖZGÜNDOĞDU** / Ondokuzmayıs Üniversitesi
Doç. Müjde **AYAN** / Marmara Üniversitesi
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Esra **GÜL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Nurbiye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ensar **TAÇYILDIZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Melda **ÖNCÜ** / Gazi Üniversitesi
Doç. Erdal **AYGENÇ** / Yakın Doğu Üniversitesi
Doç. Sinan **DİZMEN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Özlem **SÜMER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Ömer **ADIGÜZEL** / Ankara Üniversitesi
Doç. Elif **TARAKÇI AKYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Sinan **DİZMEN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Eylem **ÖNDER** / Ankara Üniversitesi
Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi
Doç. Şahin İzzet **NAZLIKA** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Gökhan **AYBULUS** / Ankara Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nevzat **ATALAY** / Kocaeli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Filiz **TAVŞAN** / Karadeniz Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Feyyaz **BODUR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Sezer Cihaner **KESER** / Yüzüncüyıl Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Saadet **AYTIS** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Asu **KARADUT** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özge **ÜNLÜTÜRK** / Adli Tıp Kurumu Başkanlığı
Yrd. Doç. Dr. Umut **BEŞPINAR** / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehmet Ali **ALTIN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sezin **TÜRKKAYA** / Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Meryem **UZUNOĞLU** / Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Oya **UZUNER** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Alp **ÇAM** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Zühal **ÖZEL SAĞLAMTİMUR** / Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Mete **AĞYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Devabil **KARA** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi

Yrd. Doç. Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Güler **BEK** / Süleyman Demirel Üniversitesi
Yrd. Doç. Ahu **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Pelin **AVŞAR** / Dumlupınar Üniversitesi
Yrd. Doç. İhsan **ENVEROĞLU** / Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Candan **GÜNGÖR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Özge **KANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Deniz **ONUR ERMAN** / Gazi Üniversitesi
Yrd. Doç. Elif **AYDOĞDU AĞATEKİN** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Hakan **ŞENSOY** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Veli **MERT** / Mersin Üniversitesi
Yrd. Doç. Begüm Özden **FIRAT** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Begüm **KÖSEMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Dilek **SENER** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Murat **GERMEN** / Sabancı Üniversitesi
Öğr. Gör. Hasan **BAŞKIRKAN** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Leyla **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Öğr. Gör. Erdem **ÇETİNTAŞ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Nilgün **SALUR** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Fırat **ARAPOĞLU** / Kemerburgaz Üniversitesi
Öğr. Gör. Faris **AKARSU** / Anadolu Üniversitesi
Uzm. Özer **AKTİMUR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

" ESKİŞEHİR'DE LÜLETAŞI "
" MEERSCHAUM IN ESKİŞEHİR "

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Ertuğrul ALGAN

1-30

" SERAMİK YÜZEYLERDE MASKELEME TEKNİĞİNİN KULLANIMININ ARAŞTIRILMASI VE UYGULANMASI "
" INVESTIGATION AND APPLICATION OF MASKING DECORATIONS ON CERAMIC SURFACES "

Prof. S. Sibel SEVİM Hasan İN

32-38

40-46

" SANAT PERSPEKTİFİNDEN ÇEVRE SORUNLARI "
" ART PERSPECTIVE ON ENVIRONMENTAL PROBLEMS "

Okt. / Lect. Damla OĞUZ

48-60

" MÜZENİN KAMUSALLIĞININ SANAT YOLUYLA ELEŞTİRİSİ "
" THE CRITICISM OF PUBLICNESS OF MUSEUMS BY ART "

Arş. Gör. / Res. Assit. Gülçin KARACA

62-73

" FEMİNİST ELEŞTİRİ KURAMININ MARY CASSATT'NİN YAPITLARINA UYGULANMASI "
" APPLYING FEMINIST CRITICAL THEORY TO THE WORKS OF MARY CASSATT "

Betül SERBEST YILMAZ

75-91

“ SEÇİLMİŞ ORKESTRA ESERLERİNİN KEMAN PARTİLERİNİN TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ ”
“ TECHNICAL ANALYSIS AND PRACTICE SUGGESTIONS FOR THE VIOLIN EXCERPTS OF THE SELECTED ORCHESTRA PIECES ”

Doç. / Assoc. Prof. Ezgi GÖNLÜM YALÇIN

93-106

“ GOLTERMANN 4. VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN 1. BÖLÜMÜNDE KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLERE YÖNELİK ÇÖZÜM ÖNERİLERİ ”
“ SOLUTION SUGGESTIONS REGARDING THE CHALLENGES CONFRONTED IN THE 1st MOVEMENT OF THE 4th CELLO CONCERTO BY GOLTERMANN ”

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Şebnem ORHAN Arş. Gör. / Res. Assit. Levent ÇINARDAL

108-126

“ HUGO WOLF VE FRANCIS POULENC’İN ŞARKILARINDAKİ LA MİNÖR KAVRAMI: TONALİTE’NİN YORUMU VE TANIMLANMASI ”
“ THE A MINOR CONCEPT IN HUGO WOLF AND FRANCIS POULENC’S SONGS: DESCRIPTION AND INTERPRETATION OF TONALITY ”

Öğr. Gör. / Lect. Berkant GENÇKAL

128-147

“ ABİDİN DİNO VE ELLER ”
“ ABIDIN DINO AND HANDS ”

Doç. / Assoc. Prof. Şemsettin EDEER

149-161

“ ESKİŞEHİR’DE LÜLETAŞI ”

Doç. Dr. Ertuğrul ALGAN*

ÖZET

Lületaşı sepiyolit olarak bilinen bir madendir. Bu maden, “Eskişehir Taşı”, “Aktaş”, “Beyaz Altın” gibi adlarla da bilinir. Yabancı dillerin hemen hemen tümünde, Almanca’da “denizköpüğü” anlamına gelen “meerschaum” sözcüğüyle anılır.

18. Yüzyılın başlarından itibaren Eskişehir ve çevresinin ve hatta Osmanlı İmparatorluğu’nun önemli ihraç maddelerinden biri lületaşıydı. En önemli ithalatçı ülke ise Avusturya idi. Bu yüzden lületaşı zaman zaman “Viyana Taşı” olarak da adlandırılmıştır. Söz konusu ihracat yaklaşık 300 yıl sürmüştür. 1972 yılında çıkartılan bir yasa ile lületaşı ihracatı durdurulmuştur. Sektör 1980’lerden itibaren gerilemeye başlamış, günümüzde de durma noktasına gelmiştir.

Lületaşı sektörünün; talep azlığı nedeniyle yeni kuyuların açılmaması, yeni ustaların yetişememesi, yeni tasarımların ortaya çıkartılmaması, işletme vb. konularla ilgili sorunları vardır.

Sektörün canlandırılabilmesi için, yeni ustaların yetiştirilmesi ve yeni tasarımların ortaya konabilmesi için mutlaka girişimlerde bulunulması gerekmektedir. Bunun için sanat eğitimi veren lise ve üniversiteler devreye sokulabilir.

Anahtar Kelimeler: Lületaşı, Lületaşı Madenciliği, Lületaşı İşleme, Pipo-Ağızlık Üretimi, Eskişehir.

* Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Eskişehir/ TÜRKİYE
ealgan@anadolu.edu.tr

“ Meerschaum in Eskişehir ”

Assoc. Prof. Dr. Ertuğrul ALGAN*

ABSTRACT

Meerschaum is a mine known as sepiolite. Also it is called as “Rock of Eskişehir”, ”White Rock” and “White Gold”.

Beginning from the 18th century meerschaum was one of the most important export goods of Eskişehir and the Ottoman Empire. And Austria was the import country of this mine, for that reason, it was also called as the “Rock of Wien”. Export of meerschaum is continued about 300 years and the export of this mine was forbidden by law in 1972. Meerschaum industry in Eskişehir deteiorated at the beginning of 1980’s andit is nearly to get lost in these days.

Because of the lack of demand there aren’t any new meerschaum mines, lack of any new master carvers, lack of any new designs and problems about the bussiness.

There must be some attempts for the meerscum industry into the old days, such as training new masters, creating new designs, and this can be done by the art training schools.

Keywords: *Meerschaum, Meerschaum Mining, Meerschaum Carving, Pipe Production, Eskişehir*

* Anadolu University, Faculty of Architecture and Design, Department of Industrial, Eskişehir / TURKEY
ealgan@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Lületaşı, madencilikte sepiyolit olarak bilinen, genellikle beyaz, çok açık sarı veya pembe-kırmızı renklerde olan, oldukça güç koşullarda çıkartılan bir taştır. Madene sepiyolit adı, mürekkep balığının parlak ve gözenekli kemiği “sepio” ya benzemesi sebebiyle verilmiştir. Dünyanın birçok yerinde lületaşı ve sepiyolit çıkar, ancak en kaliteli lületaşları Eskişehir ve civarında bulunur.

Lületaşı madenleri “ocak” veya “kuyu” olarak adlandırılır. Lületaşı çıkartan ustalar onu “patal”, “patal taşı” veya “aktaş” olarak adlandırır. Lületaşı, “Eskişehir Taşı” veya “Beyaz Altın” olarak da bilinir. Batılı ülkelerde ise dış görünümü denizköpüğüne benzetildiği için, “meerschaum” olarak adlandırılmıştır.

Lületaşı, Eskişehir’den çıkartılmasına rağmen çok uzun yıllar “Viyana Taşı” olarak da adlandırılmıştır. Çünkü bu taşın en güzel örnekleri Viyanalı ustalar tarafından işlenmiş ve dünyaya Viyanalı ustalar tarafından tanıtılmıştır.

“Yaklaşık üç yüz yıldır emiciliği, hafifliği, beyazlık ve kolay işlenebilirliği dolayısıyla Dünyanın en cazip pipo malzemesi Eskişehir Taşıdır. Bu süre içinde Lületaşı pipolar Avrupalı koleksiyoncular tarafından “Königin” – Kraliçe ünvanıyla anıldı, prestij sembolü olarak kullanıldı, hediye edildi ve miras bırakıldı” Ürersoy (1990).

Lületaşı bir çeşit kildir. “Sepiyolit...fillosilikat grubuna dahil kil mineralidir” DPT (2001). Kabaca iki gruba ayrılır. İlk grubunda, topraktan yumrular halinde çıkartılan lületaşı vardır. Diğeri ise tabakalı sepiyolit olarak adlandırılır ve sanayide kullanılır. Lületaşı, sepiyolit grubunun en kaliteli olanıdır ve pipo, ağızlık, süs eşyası, biblo vs. yapımında kullanılır. Eskişehir lületaşı, başta pipo ve ağızlık imali olmak üzere, tüm dünyada en fazla tercih edilen taştır. Bunun nedenleri arasında rengi gelir. Beyaz veya beyazımsı krem pipo ve diğer objelerin yapımında tercih edilen bir renktir. Somali, Madagaskar gibi ülkelerde çıkan taşların renkleri kahverengiye yakındır. Kaliteli Eskişehir lületaşları damar ve çatlaklar içermez, taşın rengi homojendir.

Eskişehir civarında çıkartılan lületaşı, gerek bilim insanlarının gerekse sanatçıların ve pipo kullanıcılarının dikkatini çekmiştir. Lületaşıyla ilgili ilk makaleler 1850’lerde yayınlanmaya başlamış, konuya ilişkin bilimsel çalışmalar 1900’lerde ve doktora çalışmaları ise 1920’lerde Alman üniversitelerinde yapılmıştır.

Lületaşı yumuşak bir madendir. Madenlerin sertlik dereceleri vardır. “Mosh Sınıflaması” olarak bilinen bu derecelendirme, 1 ile 10 arasındadır. En yumuşak madenler “1” seviyesindedir ve talkın sertlik derecesi “1” dir. “10” numarada ise elmas vardır. Bu sıralamada lületaşı 2-, 2,5 Mosh sertlik derecesindedir. Bu ise lületaşına kolaylıkla şekil verilebildiği anlamındadır. Lületaşının yoğunluğu porozitesine (gözenekliliğine) göre değişiklik gösterir.

Lületaşı ocaktan ilk çıktığında hafif nemlidir ve bu haliyle kolaylıkla şekil verilebilir. Kuruduğu zaman sertleşir ve işlenmesi zorlaşır. Kuru lületaşı su üzerinde yüzebilir. Bu yüzden işleme sırasında lületaşı ıslatılır. Islatıldığı zaman aşağı yukarı bir sabun sertliğine gelir. Bu da taşın işlenmesini kolaylaştırır.

Lületaşının duayenlerinden Cihangir Aktaş Usta'yla yapılan bir görüşmede, Viyana'ya ihraç edilen lületaşlarının sandıklarından çıkartılıp bir havuza atıldığından, yüzen lületaşlarının pipo yapımı için ayrıldığından, batan taşların ise standartlarına uymadığı için geri gönderildiğinden söz edilmişti.¹

Lületaşı zor koşullarda ve oldukça ilkel madencilik yöntemleriyle elde edilir. Lületaşı, zaman zaman derinliği 150 metrelere dek ulaşan, çoğu zaman yeraltı sularının bastığı, motopomplarla suyun boşaltıldığı ve ciddi güvenlik önlemlerinin olmadığı kuyulardan çıkartılır.

Lületaşının artıkları ve tozları ise belli kimyasal maddelerle karıştırılarak preslenir ve ahşap pipoların astarlarında ve biblo yapımında da kullanılır.

“Lületaşı artıklarının öğütülerek, bazı kimyasal maddelerin yardımıyla, yeniden kullanılmasına ilk kez Avusturya'da başlanmıştır. Sun'i lületaşı denilen bu karışıma, bulucusunun adı verilerek “écume de Wagner” veya yapıldığı ülkenin adı verilerek, “écume de Autriche” denilmektedir. Dünya pazarlarında bu adlarla anılan sun'i lületaşlarının yapımında kullanılan kimyasal maddeler ve bunların bileşim oranları hakkında değişik görüşlere rastlanmaktadır” Akıncı (1968) ve Tekin (1972a).

Eskişehir'de lületaşının işlenmesi sırasında ortaya çıkan atıklar ve lületaşı tozları tam anlamıyla değerlendirilmemektedir. Bazı firmalar lületaşı artıklarını öğütüp, alçıyla karıştırarak “lületaşı” adı altında bazı süs eşyaları vb. üretmektedir. Birçok kaynakta lületaşı ve türevlerinin uzay araçlarının ısı yalıtımında kullanıldığına ilişkin bilgilere rastlanmıştır, ancak konuyu doğrulayacak herhangi bir bilimsel veriye ulaşamamıştır.

Dünyada Lületaşı

Yanlış bir bilgi olarak, lületaşının dünyada sadece Eskişehir'de çıkartıldığı düşünülür. Dünyanın birçok ülkesinde hem lületaşı hem de sedimanter sepiyolit adı verilen, endüstriyel sepiyolit çıkartıldığı bilinmektedir.

“Dünyada lületaşı tipi sepiyolit yatakları, ülkemiz dışında başlıca Somali, Tanzanya, Kenya ve Meksika'da bulunmaktadır” DPT (2001).

Bu ülkeler dışında; Amerika Birleşik Devletleri, Avusturya, Avustralya, Çek Cumhuriyeti, Fas, Fransa, Hindistan, İran, İspanya, Macaristan, Madagaskar, Eski Yugoslavya (Sırbistan), Yunanistan'da (Thébes) lületaşı çıkartılır.

Türkiye'de Lületaşı

Türkiye'de farklı bölgelerde lületaşı çıkartılır. Bunların başında Eskişehir gelir. Diğerleriyse, Konya/Yunak, Çanakkale, Bursa, Kütahya'dır. Çanakkale, Bursa ve Kütahya civarındaki ocakların işletilmesi de ekonomik değildir. Türkiye, 1980'lere dek, lületaşı üretiminde en önemli ülkeldi. Günümüzde lületaşı üretiminin Somali'ye kaydığı düşünülmemektedir. Eskişehir'den çıkartılan lületaşları en üst kalitededir. Bazı lületaşı ustalarıyla yapılan görüşmelerde, Konya,

¹ Cihangir Aktaş ile 08.03.2012 tarihinde yapılan söyleşi.

Yunak'tan çıkartılan taşların kalitesinin de iyi olduğundan söz edildi ancak Yunak'taki lületaşı ocakları henüz işletilmeye başlanmamıştır.

Eskişehir'de lületaşı dört farklı alandan çıkar. Bunlar kuzeyden güneye doğru sıralanacak olursa;

1. Eskişehir'in yaklaşık 40 km. kuzeydoğusunda yer alan Kayı bölgesidir. Bu bölgede, Başören, Beyazaltın (Sepetçi), Gündüzler, Margı, Söğütçük ve Taycılar köyleridir. En fazla üretim bu bölgede yapılmaktadır/yapılmaktaydı.

2. Eskişehir'e yaklaşık 40 km. uzaklıkta ve yine kuzeydoğu yönünde yer alan Gökçeoğlu'nda lületaşı yatakları yaklaşık 1 km²lik bir alana yayılmıştır. Bozkurt (1989)

3. Gökçeoğlu bölgesinin güneyinde yer alan Sarısu Bölgesi'nde İmişehir, Türkmentokat, Karatepe köyleri bulunur. Yüzlerce yıldır kazılan ocakların önemli bir kısmı Türkmentokat-Karatepe köyleri arasında yer alır. Bölge doğu-batı yönünde 5 km. Kuzey-güney yönünde ise yaklaşık 3 km. lik bir alana yayılmıştır. 2011 yılında kurulan "Lületaşı ve Diğer Değerli Taşlar İşletme Kooperatifi" bölgede yeni bir kuyu açmıştır. Ancak üretim eski kuyular temizlenerek yapılmaktadır.

4. Nemli bölgesi madenleri, şehrin güney batısında, Eskişehir-Kütahya karayolunun yaklaşık 20. kilometresi civarında yolun batı kısmında yer alır. Buradaki ocaklar çok uzun yıllardır kullanılmamaktadır. Bölgede bulunan manyezit maden sahasını dolaşırken kepçelerle açılmış alanda yüzeye yakın, yaklaşık ceviz büyüklüğünde lületaşı parçalara rastladık. Bozkurt (1989) Taşlıgil vb.(2011).

"Von Diest, 1886'da Eskişehir'de rastladığı Avusturyalı lületaşı alıcısı Herr Conh'dan aldığı bilgiye göre, dünyanın hiçbir yerinde Eskişehir'deki ocakların benzerinin olmadığını kaydeder... O tarihte ocakların bulunduğu bölge, Kaliforniya'daki altın aranan topraklar gibidir ve kötü çalışma koşulları ve kendine özgü kuralları ile sanki ayrı bir ülke görünümündedir. 1890'da Eskişehir'e gelen Naumann'da aynı koşulları saptar ve ocaklarda her milletten insanın, Çerkezlerin, Ermenilerin, Dürziler ve Acemlerin çalıştığını bunların çoğunun kanun kaçakları olduğunu yazar. Aynı kötü çalışma koşullarından ve bölgedeki inanılmaz kalabalık ve canlılıktan Körte'de söz etmektedir. Naumann'ın anlattığına göre, Porsuk nehrinin yakınındaki kuyular 70 m. kadar derinliktedir. Dağlara doğru yaklaştıkça bu derinlik azalır. Sepetçi'deki en derin kuyu o tarihte 60 metredir. Bu derinliğe rağmen hiçbir tertibat yoktur. Yalnız kuyuların kenarına basamaklar oyulmuştur. En fazla işletme Sarısu ocağındadır ve burada toprak elek gibi oyulmuştur..." Albek (1991).

Eskişehir'de lületaşı ocakları hep dikkat çekici olmuş ve Osmanlı İmparatorluğu'nda hükümet bu taşın üretimiyle ilgi oldukça ciddi tedbirler almıştı.

Kısa Tarihçe

Lületaşının ilk kez ne zaman kullanıldığına ilişkin bilgiler yok denecek kadar azdır. Yapılan arkeolojik çalışmalar bu madenin M.Ö. 2000'lerde kullanıldığına ilişkin bilgiler vermektedir.

1999 – 2002 yılları arasında, Eskişehir Arkeoloji Müzesi Başkanlığında, Doç. Dr. A. Nejat BİLGİN'in, Alpu Ovası'nda yer alan Çavlum Köyü'nde yapmış olduğu kazıda lületaşından yapılmış bir adet damga mühür bulunmuştur. Söz konusu mühür, kazıyı yöneten Bilgen tarafından M.Ö. 18.yüzyıl ortalarına tarihlenmiştir. Bu da kaba bir hesapla bize mührün 3750 yıllık olduğuna dair ipuçları verir. “Kazı çalışmaları sırasında ele geçen eserlerden en ünik olanı, lületaşından yapılmış bir adet damga mühürdür... Çavlum Nekropolü'ndeki lületaşı mühür ise sekiz yaşında bir çocuğa ait, mezar numarası 50 olan taş sanduka mezardan ele geçmiştir” Bilgen (2006) .

Bilgen'den önce Demircihöyük kazılarında da lületaşından yapılmış bir obje bulunmuştur. Söz konusu objenin ne amaçla kullanıldığına ilişkin bilgi yoktur.

Lületaşından söz eden ilk yazılı kaynak, 1173 yılında Anadolu'yu gezen, Ali Bin Abibakr Al-Haravi'nin yapıtıdır. “Haravi Eskişehir'den ‘İslâm ülkelerinin bir köşesinde, küffar sınırında bir acayip şehir’ diyerek burada işletilmekte olan lületaşından ve buradaki ılıcadan söz etmiştir” (Togan, 1949: 318-319). Ancak Al-Haravi lületaşının ne amaçla kullanıldığına dair bilgi vermez. Cahit Bilim buna: “...Anadolu Selçukluları Dönemine denk gelen bu tarihte tütün ve tütün içme söz konusu olmadığından bu maden su yolları, su kapları, çeşme gibi su ile ilgili vb. aletler yapımında kullanılmış olsa gerekir” biçiminde yorum getirir Bilim (2001).

Lületaşı tütün endüstrisine bağlı olarak önem kazanmıştır. Avrupada tütün kullanımı yaygınlaştıktan sonra farklı materyallerden pipo ve ağızlıklar yapılmıştır. Lületaşı tüm malzemeler arasında en ilgi çekenidir. Osmanlı İmparatorluğu zamanında, lületaşı madenciligi, ocak açma, alım satım, ihracat, hükümet tekeli altında yapılmıyordu. Ocaklardan çıkartılan taşlar temizlendikten sonra Mihallıçık ve Eskişehir'deki depolarda toplanıyor ve bu işle uğraşan tüccarlara satılmıyordu. Bu özelliğiyle lületaşının Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk ihraç maddesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

“A. Reinhardt Eskişehir’le İznik arasındaki kervan yoluna “Lületaşı Yolu” adını vermiştir. O tarihlerde İznik’ten İstanbul’a getirilen lületaşları Belgrad ve Budapeşte’ye gönderiliyor ve oradan da Viyana’lı tüccarları eline geçiyordu” Tunçdilek, (1955).

Texier, 1830 yılında yayımlanan kitabı “Küçük Asya’ da, lületaşı ve çıkartıldığı bölgenin jeolojisinden uzun uzun söz eder.

“Kalınlığı bir metreyi geçmeyen bu ikinci balçık tabakasının altında, daha zengin ve daha verimli bir başka damar vardır. Bu damar, halk dilinde “deniz köpüğü” denilen ve maden bilimi (mineroji) terimi olarak silicate de magnésie adı verilen lüle Avrupada bilinmektedir. Bunun bilinen damarları çok az, yani biri Macaristan’da ve diğeri Yunanistan’ın Thébes şehri yakınında olmak üzere iki üç yerden ibarettir. Fakat bu Mihallıç’taki cinsi, tereddütsüz en güzeli, en safı ve en beyazıdır.

Bu madde, devamlı ve düzenli tabaka oluşturmaz. On beş-yirmi metre derinliğinde kuyular açılarak çıkartılır ve smectique denilen balçık türünde yuvarlak taş halinde serpilmiş bulunur. Bundan bir ayak küp boyutunda bulunduğu çok nadirdir. Ham çıkarıldığı zaman üzeri yumuşak ve topraklı bir kabukla kaplıdır ve çoğunlukla kütleler, çok düzensiz şekildedir” Texier (2002).

Lületaşının pipo imalatında ilk kez ne zaman kullanıldığına ilişkin kesin bilgiler yoktur. Var olan bilgiler ise, yanlış tercüme, yanlış yorumlar dolayısıyla daha da karmaşık hale gelmiştir. Bu yalnızca Türkçe yazılarda değil, pipo ve tütün üzerine tüm dünyada referans kabul edilecek yazar ve kitaplar arasında da çelişkiler ve bilgi kirliliği yaratmaktadır Benjamin Rapaport'un "Collecting Antique Meerschaum Pipes" adlı yapıtındaki bilgilerin doğru olduğu varsayılabilir. Rapaport "meerschaum (denizköpüğü)" sözcüğünün 1475'lere dek uzandığından ve bu maddenin daha öncelerden de bilindiğinden söz eder. Rapaport (1999)

İlk lületaşı piponun öyküsü, Osmanlı Sultanı III. Ahmed'in (1673-1736) Macar kontu Andrassy'e 1723 yılında hediye ettiği iki lületaşı parçasıyla başlar. Kont bu taşları becerikli bir ayakkabı ustası olan Karl Kovács'a (Karol Kowates) verir. Kovács bu taşlardan biri kendisine, diğeri de Kont'a olmak üzere iki pipo yapar.

"...Kovács Károly (ahşap işçisi, lületaşı piponun mucidi, Macaristan doğumlu) on sekizinci yüzyılın ortalarında Peşte'de yaşamıştır (1750) ve ilk lületaşı pipoyu, o günün Avusturya Dışişleri Bakanı olan atalarından birinin Türkiyeden hediye olarak aldığı taş ile yapmıştır, dolayısıyla daha sonra geniş ölçeklere yayılacak olan bir endüstrinin mucidi olarak düşünülebilir. Kovács'ın yaptığı pipolar Macar Ulusal Müzesi'nde muhafaza edilmektedir". Rapaport (1989)

Lületaşının Osmanlı'nın ilk ihraç ürünlerinden bir tanesi olduğundan söz edilmişti. Lületaşının 1650'li yıllardan beri ihraç edildiği düşünülmektedir. Tütünün Avrupa'ya 1518 yılında geldiği göz önüne alınırsa, 1650'lerden itibaren lületaşının tütün içmede kullanılan pipo imalatında kullanıldığı da düşünülebilir. Çok ilginçtir lületaşı Anadolu'da, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde çıkartılmasına rağmen, tütün içiminde lületaşından yapılma pipolar dışında, Tophane Lüleleri kullanılmıştır. Lületaşı gibi bir malzeme bilinirken ve çok önemli miktarlarda ihraç edilirken Osmanlı'da lületaşının hemen hemen hiç kullanılmamış olması biraz şaşırtıcı gelmektedir. Belki o döneme göre önemli bir ihraç maddesi olması ve karşılığının altın olarak ödenmesi ve pahalı bir malzeme olması, yurt içinde kullanımını engellemiş olabilir.

Lületaşının Üretilmesi ve Pazarlanması

Türkiye bilindiği gibi maden zengini bir ülkedir. Ancak bazı madenlerle ilgili çalışmalar henüz tamamlanamamış değildir.

"Ülkemizde lületaşı, yüzyıllardan beri bilinen ve geleneksel ihraç ürünlerimizden olan bir mineral olmasına karşın, sedimanter oluşumlu, tabakalı tip sepiyolit yataklarına yönelik araştırmalar son yıllarda başlatılmış ve kullanım alanlarının tespitine yönelik teknolojik çalışmalar yürütülmüştür. Lületaşıyla ilgili rezerv belirleme çalışmaları ise M.T.A. tarafından 1963 yılında başlatılmıştır. Bu çalışmadan çıkan sonuçlara göre Sarısu bölgesinde yaklaşık 600.000 sandık lületaşı olabileceği düşünülmektedir" MTA (1982).

Lületaşı ocakları sulu ve kuru ocaklar olarak ikiye ayrılır. Lületaşı ocağı açmak için önce lületaşının bulunabileceği yer kazılmaya başlanır. Kazma işlemini kuyucular yapar ve onlar nerede lületaşı bulunabileceğini hissederler(!). Lületaşı ocakları bölgelerde yaşayan köylülerden oluşan ocakçılar tarafından yapılır. Ocakçılar neredeyse beş-altı kuşaktır bu işi yapan ailelerden çıkar.

Lületaşı ocakları neredeyse üç yüz yıldır aynı yöntemlerle kazılır. Lületaşının toprak altında nerede bulunacağı çoğu zaman bilinemez. Ancak topraktaki bazı emarelere bakılarak tahmin edilebilir. Lületaşı toprağın farklı derinlik ve katmanlarında bulunabilen bir madendir. Bazen hemen yüze yakın, bir kaç metre derinlikten çıkartılabilirken bazen 150 metre derinliğe dek inmek gerekebilir. Lületaşı kırmızı renkli bir toprak içinde bulunur. Diğer madenlerde olduğu gibi lületaşı damarlar halinde değildir. Toprağın içinde belli büyüklüklerde yumrular halinde bulunur. Lületaşının bulunduğu derinliğe gelindiği zaman yatay galeriler açılır ve lületaşı toprağın içinden toplanır. Çoğu zaman lületaşı ocaklarından su çıkar, bu su motopomlarla boşaltılarak çalışmalara öyle devam edilir. Bazen bu galerileri madencilerin yaşamlarını tehlikeye düşürecek biçimde su basar ve çalışmalar zorlaşır.

“Geleneksel bir lületaşı üretim kuyusunun görünümü şöyledir: 60x160 cm. boyutlarında açılan kuyuları ağzına basit, ağaçtan bir çıkırcık yerleştirilir. Kuyu dibinde kazı sonunda meydana gelen pasa, bu çıkırcığa bağlı 15-20 litre hacimli bir kova veya torba ile yukarı çekilir. Kuyunun birbirine yakın geniş yüzeylerinde, karşılıklı olarak, 10-15 cm. derinlikli 150 cm. aralıklı oyuklar açılır ve çıkırcıktan kuyu tabanına dek bir de kılavuz ipi sarkıtılır. İşçiler söz konusu oyuklara basarak, kuyu duvarlarına dirseklerini dayayarak, kılavuz ipine tutunarak kuyulara inip çıkmaktadırlar” MTA (1982).

Lületaşı madenciliği neredeyse yüzyıllardır hiç değişmeden günümüze dek gelmiştir. 1960’lar sonrasında ocakların modernleşmesi adına yapılan “çıkırcık yöntemi”nden farklı olarak “skip yöntemi” adı verilen ve ocağın ağzına konan elektrikli bir vinç ve kazma işleminde zaman zaman kompresör ve ocaklarda biriken suyu dışarı atmak için kullanılan motopomplardır.

“En önemli kazıcı alet tek taraflı, sivri uçlu, kısa saplı bir kazmadır. Bundan başka, sert kısımların gevşetilmesinde küçük çelik kamalardan da faydalanılır. Bugüne kadar bölgede yapılmış bulunan milyonlarca metreküp tutarındaki hafriyat, tamamen, patlayıcı kullanılmadan, insan gücü ile yapılmıştır” MTA (1982).

Bir lületaşı ocağı açmanın aşamaları şunlardır.

1. Kuyucular lületaşı çıkma olasılığı olan bölgeyi tespit eder. *“Geleneksel lületaşı işletmeciliğinde, daha çok deneyime önem verilir. Ocaklarda uzun süre alışmış madenciler, deneyimlerine dayanarak, bazı jeolojik ve litolojik gerçeklerin pratik önemlerini kavramışlardır...söz konusu geleneksel işletme kuyularına, alışmış işçilerden başka kimse giremez. Bu yüzden, yeraltı üretim faaliyetlerinin yerinde incelenmesi, çalışmaların takibi ve kontrolü imkan dahilinde değildir”* MTA (1982).

2. Bu bölgede yaklaşık 1.5-2 metre çapında bir kuyu açmaya başlarlar. Kuyu açma biçimi aynı su kuyusu açmaya benzer. Bu kuyunun derinliği ilk etapta 20-25 metre civarındadır.

3. Kuyunun ağzına, kuyu açılırken çıkartılan toprağın çıkartılması, madencilerin kolaylıkla inebilmeleri ve taş dolu kovaları yukarı çekebilmeleri için “ayı bacağı” adı verilen bir çıkırcık konur. Bu çıkırcık ahşaptan olur. Son yıllarda açılan kuyulara profil demirden yapılmış çıkırcık konmaktadır.

4. Kuyuların duvarlarına ayakların basılarak oyuklar açılır. İşçiler bu oyuklara basarak ve çıkıktan kuyunun dibine sarkıtılan urgana tutunarak kuyuya inip çıkarlar. İşçilerin ayaklarını basmaları için oluşturulan bu oyuklar “basak” olarak adlandırılır.

5. Dikey kuyuya yatay galeriler açılır. Bu yatay galerilerin içinde madenciler bazen diz çökerek çalışmak zorunda kalırlar. “Lületaş istihsalinde kazmacılar, daima dizleri üzerinde oturarak çalışır. Bu sebeple galeri yükseklikleri 120 cm. 140 cm. den daha fazla değildir. İşçi, dizleri üzerinde oturmuş durumda iken daha isabetle, aynadaki belirli bir noktaya kazmayı vurabilir... ekonomik değer taşıyan lületaş yumruları, yantaş içinde seyrek olarak dağılmış olabileceği gibi, birbirlerine girift durumda da bulunabilirler. Bu şartlar, lületaş üretiminin patlatıcı maddeler, mekanik kazı aletleri ve makineleri kullanarak yapılmamasının nedenlerini ortaya koymaktadır” MTA (1982).

6. Yatay galeriler derinleşirse, galerinin tavanını taşıması için “topuk” adı verilen sütunlar bırakılır.

7. Kuyu açılırken belli sırada toprak katmanlarının gelmesi gereklidir. Eğer herhangi bir katman çıkmazsa kuyunun açılmasından vazgeçilir ve yeni bir kuyu için deneme yapılır. Katmanlar sırasıyla şöyledir: a) Alüvyon toprak, b) Akşemil adı verilen beyaz renkli bir toprak katmanı c) Kum, d) Açık kahve rengi toprak, (deve tüyü toprak), e) Çakmaklı kum adı verilen tabaka, f) Kırmızı killi toprak, g) Lületaş yumrularının bulunduğu sert toprak. Tekin (1972)

8. Taş olan tabakaya ulaşıldıktan sonra, kısa saplı kazmalar ve kamalar kullanılır. Taş olan tabaka “yolak” olarak adlandırılır. Söz konusu kazmalara ise “külünk” denir. Yolak yukarı doğru giderse, “çöğdü” denir. Aşağı doğru inerse, “battı” olarak adlandırılır. Çıkartılan taşlar öz sularını kaybetmemeleri için, gün sonuna dek ocakta bekletilir. Günün son işlemi olarak maden işçileri ocakta taşın kaba temizliğini yaparlar.

Lületaşının çıkartılması hep ilgi çekmiş, gezginlerin notlarında yer almıştır. Bunlardan biri de Cuinet’tir. Cuinet 1890’larda, Eskişehir civarında yoğunlaşmış olan 1770 lületaş kuyusunun işletildiğini kaydetmekte ve taşın çıkarılışını şöyle tarif etmektedir:

“Bir ustabaşı 15 kadar işçiyle bir metre karelik bir alanı kazma ile kazdırır. Lületaşının varlığını işaret eden kırmızı toprak çıkıncaya kadar kazılır. Bu derinlik çok değişiktir. Bazen yüzeyden birkaç metre aşağıda rastlanabilir. Genellikle 20 metreye kadar kazmak gerekir. Hatta bazen 60 metreye kadar inilebilir. Lületaş kırmızı toprak içinde düzensiz yumrular halinde görülür. Çoğu bir ceviz ya da elma büyüklüklerindedir. Lületaş kapsayan kırmızı toprağa gelince, işçiler yatay iki galeri açarlar. Bu galerilerin bazılarının uzunluğu 400 m. kadar uzunluktadır. Hiçbir plan gözetilmeden açıldıkları için bazen başka galerilerle kesişirler. İşçiler bu galerilerde, gece ve gündüz petrol lambalarının ışığında çalışırlar. Taş çıkarıldıkça madencilerin barakalarına yığılır. Eskişehir’den gelen Lüleçiler (ki bunlar o tarihte 150 kişi kadardır) Cuma pazarında bunları alırlar, taşları üstünün pisliğiyle Eskişehir’e taşırlar. Burada taşlar yıkanır, çakıyla hafifçe yontularak temizlenir. Bu kaba temizlik işiyle 1000 kadar işçi uğraşır. Sonra taşlar büyüklüklerine göre 4 sınıfa ayrılıp sandıklara doldurulur, birbirlerine çarpıp kırılmamaları için aralarına pamuk konulur. Bunlar 12 komisyoncu tarafından Viyana’ya gönderilir” Cuinet’ten Aktaran Albek (1991).

Lületaşı ocakları veya kuyuları kuru kuyular ve sulu kuyular olarak ikiye ayrılır. Sulu kuyuların tabanlarında su birikir veya su çıkabilir. Bu su çalışmayı zorlaştırır ancak söz konusu kuyulardan çıkartılan lületaşı daha kaliteli ve makbuldür. Söz konusu kuyulardaki su güçlü motopomplarla dışarı atılır.

Bir lületaşı kuyusunda üç (3) ile beş (5) arası işçi çalışır. Kuyunun ağzındaki “ayı bacağı” adı verilen çikrik başında 1-3 işçi çalışır. Bunların görevi hem aşağıda çalışan kazmacılarla irtibatı sağlamak hem de kuyudan çıkan ve “pasa” adı verilen toprağı yüzeye çıkartmaktır. Kuyularda 2 veya daha fazla kazmacı çalışabilir. Kazmacılık çok önemlidir. Onlar toprağın durumu ve rengine göre lületaşına ulaşırlar. Ocaktan çıkartılan her taş boyutlarına bakılmaksızın kullanıma sunulur. Çünkü en küçük parçadan bile yapılabilecek objeler vardır.

2011 yılında kurulan “Lületaşı ve Diğer Değerli Taşlar İşletme Kooperatifi”, Türkmentokat Köyü yakınlarında, sondaj makineleri kullanarak iyi bir kuyu açmıştır. Kuyuyu gidip görme olanağımız oldu. Ölçümlerimize göre kuyu yaklaşık 40 metre derinlikteydi ve dibinde birikmiş su vardı. Ancak, kuyu geleneksel standartlarda olmadığı için yeryüzüne paralel galerilerin açılmasında sorun yaşanmıştı ve kuyudan lületaşı çıkabileceğine ilişkin bir iz yoktu. Bölgede konuştuğumuz, geleneksel yöntemlerle madencilik yapan kişiler söz konusu kuyudan lületaşı çıkabileceğini söylemişlerdir.

Lületaşı ocaklarında herhangi bir güvenlik tedbiri alınmadığından söz edilmişti. Kuru ocaklarda çok ciddi sorunlar yaşanmasa da, sulu ocaklarda sorunlar vardır. Kuyuların dibinde biriken sular hem çalışmayı zorlaştırır hem de hayati tehlikeler oluşturur. Yaşlı ocakçılarla konuşulduğunda; “Birden bire kuyuyu su basar, kendini dışarı zor atarsın...”cümlesi sıkça duyulur.

Lületaşının Sınıflandırılması

Lületaşının kalite açısından sınıflandırılmasında bilimsel kıstaslar kullanılmaz. Sınıflama yüzyılların getirdiği alışkanlık ve geleneklere göre yapılır. Lületaşının sınıflandırılmasında, boyut, renk, taşın işlenmesiyle ilgili kalite vb. gibi kıstas ve bilgiler devreye girer.

Lületaşının en kalitesizden kaliteliliye kadar olan sınıflandırılması şöyledir:

1. Cılız
2. Dökme
3. Orta
4. Daneli
5. Pamuklu
6. Birimbirlik
7. Sıramalı

Bunlar dışında “omuzlama” ve “budama” adı verilen ancak çok ender çıkan çok büyük parçalar da çıkar. “Çıkartılan taşların ağırlığı ortalama 100 gr. ile 2000 gr. arasında değişmektedir. Ender

olarak daha büyük taşlar da çıkmaktadır. Bu isle uğraşanlar, bugüne kadar çıkarılan taşların en büyüğünün 192 kg. geldiğini ve bu lületaşının, büyük bir törenle Avusturya'ya götürülmüş olduğunu söylemektedirler (yaklaşık 250 yıl önce)” Tekin (1972). Bu bilgi Cengiz Tekin'in “Lületaşı Sektörünün Ekonomik Analizi” adlı doktora çalışmasında yer almaktadır. Ayrıca lületaşı ustaları arasında kulaktan kulağa dolaşan bir efsane biçimindedir. Ustalarla yapılan görüşmelerde, “odun sobası büyüklüğündeymiş...” gibi belli bir ölçüye dayanmayan tanımlamalarla da karşılaştık.

Lületaşı Üretim Miktarları

Eskişehir ve çevresindeki lületaşı üretim miktarlarıyla ilgili bilgiler oldukça yetersizdir. Bunun nedenleri başında, kaçak ocak işletmeciliğinin devam etmesidir. Lületaşı maden sahalarının ruhsatları belli kişi ve şirketlerin elindedir. Ancak lületaşı madenciliğini bilen bölgede yaşayan köylülerdir. Ruhsat sahipleri sadece ellerinde ruhsatı tutmakla yetinmektedir. Köylüler olmadan ruhsat sahiplerinin lületaşı çıkartmaları neredeyse olanaksızdır. Bu yüzden ya kaçak kazılar yapılmaktadır veya eski ocaklar temizlenerek kaçak lületaşı çıkartılmaktadır. Resmi olmayan bir çalışma biçimi de köylülerin ruhsat sahibiyle anlaşarak yaptıkları kazılardır. Ham lületaşını satın alan ve işleyenlere satış yapan madenci köylüler, herhangi bir fatura veya resmi bir belge verememektedir. Üretilen lületaşı objelerin ihracı söz konusu olduğunda resmi belgeye gerek duyulmaktadır. Resmi belge ise “müstahsil makbuzu” vb. ile sağlanmaktadır.

Türkiye Ekonomisinde Lületaşı adlı kitapçıkta 1905 yılından 1958 yılına dek olan lületaşı üretimi bir liste olarak verilmiştir. (Liste kısaltılarak verilmiştir. EA.)

Yıllar	Lületaşı İstihşâli (Sandık)
1905	5.075
1925	-
1930	380
1935	694
1940	255
1945	817
1950	328
1955	882
1958	1.620

Tablo 1: Yıllara göre lületaşı üretimi (1905-1958)

Yukarıdaki liste kanımızca gerçekçi görünmemektedir. Çünkü söz konusu yıllarda sadece Viyana'da 500'den fazla pipo imalatı yapan firma vardı. Bu sayıya Almanya –ki önemli bir lületaşı pipo üretim merkeziydi–, Fransa, İsviçre, Hollanda vb. ülkelerdeki imalathaneler dâhil değildir.

Basit bir hesapla şöyle söylenebilir: Bir sandıkta yüz adet pamuklu taş bulunur. Örneğin 1955 yılında 882x100=88200 parça taş eder. Bunun 400 firmaya paylaştırıldığı düşünülürse, firma

başına 220 adet yaklaşık 2 sandık taş düşer. Oysa söz konusu yılda, elimizde kesin sayı olmasa da, her firmanın binlerce pipo ürettiği bilinmektedir.

Yıllar	Üretim Miktarı (Ton)
1964	70
1965	50
1966	29
1967	44,7
1968	61

Tablo 2: Yıllara göre lületaşı üretimi (1964-1968)

01.02.2010 tarihinde güncellenen Türkiye Maden Rezervleri listesine göre de 1.483.670 sandık iyi ve orta kalitede lületaşı rezervi bulunmaktadır.

2003-2009 yılları arasında 721, 3 ton üretim yapılmıştır ve yıllara göre yapılan ihracat dağılımı şöyledir:

Yıllar	İhracat Miktarı (\$)
2003	127.999,33
2004	100.152,99
2005	116.268,11
2006	88,017,45
2007	21.017,45
2008	917,44

Tablo 3: Yıllara göre ihracat miktarları (2003-2008)

Lületaşının ham olarak dış satımı 1960 yılında izne bağlanmış, 1972 yılından sonra da taşın işlenmemiş olarak dış satımı tümüyle yasaklanmıştır. Bu yasaklar Eskişehir'de lületaşı işçiliğinin canlanmasını ve çok sayıda atölyeler açılmasını sağlamıştır.

Lületaşının Plastik Özellikleri

Lületaşı kolay işlenebilen bir malzemedir. Yukarıda da değinildiği gibi, ocaktan çıktığı zaman nemlidir, içinde su barındırır ve bir bıçakla şekil verilebilecek durumdadır. Aşağı yukarı bir sabun sertliğindedir. Ocaktan çıkartıldıktan sonra malzeme özsuğunu kaybeder ve sertleşmeye başlar. Lületaşı porozitesi (gözenekliliği) fazla bir malzemedir ve suyu kolaylıkla absorbe eder. Bu özelliği dolayısıyla bekleme veya işleme sırasında özsuğunu kaybeden malzeme tekrar suya atıldığı zaman suyu absorbe eder ve eski yumuşaklığına kavuşur. Ham veya işlenen malzeme yıllarca beklese bile söz konusu işlemde sonra tekrar ve kolaylıkla işlenecek yoğunluğa ulaşır. Bu da malzemeyle çalışan sanatçıya kolaylıklar sağlar.

Lületaşının en önemli özelliklerinden biri, sigara dumanı, nikotin ve benzerlerini kolaylıkla

absorbe etmesidir. Dolayısıyla bir süre kullanılan lületaşı malzeme, ortamda sigara dumanı vb. varsa sararmaya başlar ve uzun süreli kullanımlarda bu renk kehribar ve hatta kahverengiye dek ulaşır. Malzemenin bu özelliğini fark eden lületaşı işleme ustaları, son yıllarda özellikle takı yapımında kullandıkları lületaşı parçaları, gazete, renkli kâğıtlarla sararak yakmaktadırlar. Böylelikle dumandan etkilenen lületaşı malzeme renk değiştirmektedir. Aynı biçimde malzeme üzerine ebru, minyatür vb. uygulamalar da yapılmaktadır. Söz konusu çalışmalar laboratuvar vb. ortamlarda yapılmamıştır, yalnızca deneme yanılma ile bulunmuş renklendirme yöntemleridir. Laboratuvar koşullarında, farklı malzemelerle yapılacak çalışmalarda çok farklı sonuçlara ulaşmak mümkün görülmektedir.

Geleneksel çalışma yöntemlerinde, malzeme işlendikten sonra, zımparalanır, keçe ile pürüzleri yok edilir ve parafinlenir. Parafinleme işlemi, malzemenin absorpsiyon özelliğini azaltır. Sözü edilen son işlemlerden sonra, lületaşı üzerinde değişiklikler yapılmak istenirse parafin tabakasının kaldırılması gerekir. Bu işlemde belli kimyasal maddeler kullanılarak yapılabilmektedir.

Çalışmanın farklı yerlerinde söz edildiği gibi, lületaşı yoğun olarak, sigaralar için ağızlık, pipo üretiminde kullanılmıştır. Ancak Avusturya, Hollanda ve diğer ülkelerdeki müzelerde lületaşından yapılmış küçük heykelciklere de sergilenmektedir. 1990 yılında düzenlenen “Beyaz Altın, Lületaşı Festivali’ne” sanatçılar davet edilmiş, söz konusu sanatçılar lületaşı heykeller yapmıştır. Söz konusu heykeller “Odunpazarı Belediyesi, Lületaşı Müzesi”nde sergilenmektedir.

Lületaşının sanat objeleri oluşturmada az kullanılmasının nedenlerinin başında ocaklardan çıkartılan parçaların küçük olması gelmektedir. Lületaşı boyutlarını belirlemede kullanılan ve bir standart sayılabilecek olan ölçü “pamuklu” biçiminde adlandırılır. Söz konusu boyut metrik ölçülerden ziyade göz kararıyla belirlenir ve ortalama bir yetişkinin yumruğu büyüklüğündedir. Dolayısıyla heykel sanatçıları ve diğer sanatçılar, özel olarak bu boyda bir eser üretmeyeceklerse lületaşına ilgi göstermemektedirler. Randımanlı çalışan ocaklar olmadığı için de büyük parçaların çıkartılması ekonomik açıdan da mümkün olamamaktadır.

Avrupa ve Türkiye’de Lületaşı İşlemciliği

Kristof Kolomb 1492 yılında Amerika’ya ulaştı, Amerika’nın yerlileri olan Kızılderililer Kolomb’a bu kıtadan ayrılırken hediye olarak kurutulmuş yapraklar vermişti. Söz konusu yapraklar, sonraki yıllarda ve hatta günümüzde tüm dünyayı etkileyecek, tiryakiliklere neden olacak olan tütündü. Batıda tütüne “tobacco” adı verilir. Bu ad bir yanlış anlaşılma sonucunda ortaya çıkmıştı. Amerika yerlileri, içine tütün doldurdukları mısır yapraklarını veya hasır otlarını “tobagos” olarak adlandırıyorlardı. Dolayısıyla yerli dilinde, bu sözcük tütün değil ancak tütün içilen araç anlamındaydı.

1700’lerde ülkelerde tütün tekelleri oluşmaya başladı. 1700’lerin ikinci yarısında ise başta Avusturya olmak üzere Avrupa’nın büyük kentlerinde, “keyif veren maddeler” arasında yerini aldı. Tütünle birlikte sosyal yaşama farklı objeler de girmeye başladı. Bunlar arasında, tütün içmeye yarayan pipolar, lüleler de vardı. Bunlar yalnızca tütün kullanımı için değil aynı zamanda birer prestij objesi olarak da algılanmaya ve kullanılmaya başlandı.

Avrupa'da ilk pipolar bir tür çömlek çamurundan yapılıyordu ve "kil pipolar" olarak biliniyordu. Bunların benzerleri Osmanlı İmparatorluğunda da kullanılmıştır ve "lüle" olarak bilinirdi. 17. yüzyılın sonlarında ahşap pipolar yapılmaya başlandı. Ancak her ahşap pipo yapımına uygun değildi.

Takip eden yıllarda tümüyle tesadüflere bağlı olarak çok farklı bir pipo malzemesi, lületaşı pipo yapımında kullanılmaya başlandı.

"Pipo yapmak için keşfedilmiş en zarif materyallerden biri lületaşıdır. Bu özel materyalin doğuşu uzun süre bir giz olarak kalmıştır... İlk bakışta lületaşının mat, süt gibi beyaz yüzeyi fildişini andırır" Fellner ve Thiel, (2009).

Batıda üretilen pipoların önemli bir kısmında oryantalistik motifler vardı. Bunda özellikle Osmanlı'da tütün içme ve lüle kullanma işinin bir törene dönüşmesi, kıraathane, kahvehane kültürünün oturmuş olması, batılı gezginlerin anılarında, notlarında tütün kullanma geleneğinden söz edilmesi olabilir.

Almanya'da Ruhla ve Lemgo kentleri lületaşı pipoların seri üretimlerin ilk merkezleri oldu. Viyana ise 19. Yüzyılda adından söz ettirmeye başladı. Viyana'da başlayan üretimlerden sonra lületaşı pipolar Avrupa'da moda haline geldi ve birer itibar malzemesine ve aynı zamanda birer koleksiyon malzemesine de dönüşmeye başladı. Avusturya hükümetinin lületaşından vergi almaması, Viyana'yı bir lületaşı işleme merkezine dönüştürmüştü. 19. Yüzyıla kadar lületaşı ticareti neredeyse Avusturyalıların elindeydi. Daha sonraları Almanya, Çekoslovakya, Belçika, Fransa, Bulgaristan gibi ülkelerde de lületaşı ticareti ve işlemeciliğiyle uğraşan firmalar kuruldu. Bilim (1991)

Eskişehir'de Lületaşı İşlemeciliğinin Başlaması

Lületaşı işiyle uğraşanlar; madenciler, taşı işleyenler ve lületaşı tüccarları olarak üç grup altında toplanabilir. Lületaşı madenciliğinin iki ayağı vardır. Bunlar ocak sahipleri ve ocakta çalışan işçilerdir. Lületaşı ocağı işletmeciliği Osmanlı İmparatorluğu zamanında devlet tekelindeydi. *"Bu işletmeler ya bir mütesellime emanete verilerek işletilmekte veya bir mültezime verilerek iltizam şeklinde işletilmesi sağlanmaktaydı"* Bilim (1991).

Eskişehir'de 1890'lı yıllarda lületaşı işlendiği bilinmektedir. Üretilen objeler, genellikle küçük parçalardan oluşturulan ve tornada yapılan tespih, kolye vb. gibi parçalardı. Pipo işlemeciliği yapıldığına ilişkin yazılı kaynağa ulaşılamamıştır. Ancak düz pipoların yapıldığına ilişkin rivayetler vardır.

Eskişehir'de Cumhuriyet döneminde lületaşı işlemeciliğini başlatan kişinin 1920'li yıllarda Ali Osman Denizköpüğü olduğu konusunda araştırmacılar hemfikirdir. Denizköpüğü soyadı, İtalya'da bir yarışma sonrasında kazandığı ödül dolayısıyla kendisine verilmiştir. Eski lületaşı ustaları, Ali Osman Denizköpüğü'nün lakabının "Kral" olduğunu söyler.

Lületaşının Yarı Mamul Hale Getirilmesi

Lületaşının işlenmesinde iki aşama vardır. Bunlar yarı mamul ve mamul hale getirmektir. Yarı mamul hale getirmenin aşamaları şunlardır: **Çırpma** işleminde, ocaktan çıkartılmış taş sivri ağızlı bir çekiçle çevresindeki diğer taşlardan arındırılır. Kabaca taşın biçimi ve büyüklüğü ortaya çıkartılır. **Saykal** işleminde, taş **tarha** (bir tür kısa nacak veya satır) ile üzerindeki yabancı maddelerden ve çamurundan temizlenir. Bu aşamadan sonra taş, Eskişehir içinde işlenecekse ustaya adet hesabıyla satılır. **Kabanın alınması** işleminde, **kaba bıçağı** ile taşın üretim için uygun olmayan kısımları, girintileri, çıkıntıları temizlenir. Ocaktan çıkan taşlarda, kimi zaman çatlaklar olur. Bu çatlaklar bazen derinlere kadar gider ve taşın bir bütün olarak işlenmesini engeller. Eğer çatlak derinlere işliyorsa, taş parçalanır ve daha küçük ürünlerde kullanmak için sınıflandırılır. **Arış** işleminde, kabası alınmış taş, **arış bıçağı** ile düzlenir, kabanın alınması işleminde sonraki girinti ve çıkıntılar düzeltilir. **Perdahlama** işleminde çok ince ve keskin ağızlı bir bıçakla taş düzeltilir. Bu işlem bıçakla yapılan son işlemdir. Bundan sonra taşın tandırlanması ve parlatılması işlemine geçilir.

Taşın **tandırlanması** mevsimine göre değişiklik gösterir. Özellikle kış aylarında perdahlanmış taşlar bir odadaki raflara dizilerek soba yakılır ve kurutulurdu. Yaz aylarında ise bu kurutma işlemi genellikle dükkânın önünde veya avlusunda güneş altında yapılırdı. Son yıllarda tandırlama için, elektrikli fırınlar kullanılmaktadır.

Tandırlanıp iyice kurutulan, bir başka deyişle içindeki tüm suyu atan taşlar, sıcak su ile ıslatılmış keçe veya kalın yünlü kumaş ile ovularak üzerlerinde perdahlama işleminden sonra kalan çizgiler yok edilir. Bu işlem **ıslak aba** olarak adlandırılır. Bu işlemden sonra taş yünlü bir bez ile tekrar ovulur. Bu işlem **ovma** olarak adlandırılır.

Ovma işleminden sonra kadife benzeri veya pamuklu bir bez balmumuna batırılır. Balmumuna batırılmış bez ile taşlar tekrar ovulur. Bu işlem, yağlı aba olarak adlandırılır. Bu işlemden sonra taşlar kuru, yumuşak bir bezle iyice parlatılır. Parlatma işlemi sınıflandırma ve sandıklamadan önceki son aşamadır. Bu işlemden sonra taşlar boy ve kalitelerine göre sınıflandırılır eğer ihracatı yapılacaksa pelür kâğıtlara sarılarak ve pamukla desteklenerek sandıklanır ve ihraç edilirdi. Sandıklar tabut olarak adlandırılırdı ve ölçüleri şöyleydi:

	Boy	En	Yükseklik
Sıra Malı için	71 cm	17 cm	34.5 cm
Pamuklu Birimbirlik için	71 cm	16.5 cm.	34.5 cm
Dökme için	80 cm	17 cm	35.5 cm

Tablo 4: İhracatta kullanılan sandıkların boyutları

Ham lületaşı ihracatının yasaklandığı 1972 yılına dek her yıl milyonlarca dolarlık lületaşı ihracatı yapılmaktaydı. Ham lületaşı ihracatının yasaklanması Eskişehir lületaşı sektöründe de sonun başlangıcı olmuştur. Yapılan görüşmelerde edinilen bilgilere göre, bir anda yaklaşık 15

bin kişinin işsiz kalması Avusturya hükümetini harekete geçirmişti. O yıllarda taş ihracıyla uğraşanlar; “Bir bavul ham lületaşı getirene neredeyse Avusturya vatandaşlığı verilecekti” diyerek durumu açıklamıştı. Türkiye’den kaçak taş ile Viyana’ya gidenlere gümrüklerde herhangi bir sorun çıkartmadan Avusturya’ya girmelerine izin veriliyordu. Bugün Avusturya’da lületaşı işlediğini söylenen bir tek pipo firması kalmıştır. Yaklaşık 100 yıllık geçmişe sahip olan bu firma, muhtemelen yasal yollarla Tanzanya ve Somali’den ve Türkiye’den kaçak olarak elde ettiği taşları ve preslenmiş lületaşlarını işlemektedir.

Lületaşından yapılan ilk objelerin pipo olduğu konusunda araştırmacıların hemen hemen tümü hemfikir. Türkiye’de, lületaşından üretilen pipolar beş ana başlık altında incelenebilir. Bunlar; 1. Düz Pipolar, 2. Kabartma Başlı Pipolar, 3. Düz işlemeli pipolar, 4. Saksafon pipolar, 5. Kadın pipolarıdır.

Eskişehir 1960-1980 yılları arasında lületaşı işlemeciliğinin altın çağlarını yaşamıştı. Yukarıda da değinildiği gibi, 1972 yılında ham lületaşı ihracatının yasaklanması ile Viyana’da yaklaşık 500 civarında atölyenin kapandığı söylenmektedir. Viyana’da, kaba bir hesapla 10 bin civarında pipo işleme ustası işi bırakmak zorunda kalmıştı. Viyana pipo endüstrisi buna kısa sürede ayak uydurdu ustalar ahşap pipo üretimine yöneldiler ve tüm dünyada satılan lületaşı pipoların önde kesilmeye başlandı. Ancak aynı zamanda, çoğu Viyana’da olan pipo firmalarının bir kısmı üretimlerini Eskişehir’e kaydırıp burada pipo yaptırmaya başladılar. Bu dönemde çok yetenekli pipo işleme ustaları yetişti. Viyanalı tüccarların istedikleri motiflerde pipolar işlenmeye başladı. Viyanalı tüccar söz konusu işlenen pipoları satın alırken, oldukça titiz davranıyordu. Beğenilmeyen pipolar ise başta turistik bölgeler olmak üzere yurtiçinde satışa sunuluyordu.

Yukarıda da değinildiği gibi Viyana pipolarının kopyaları olarak başlayan lületaşı işlemeciliği, bir süre sonra sadece belli modellerin tekrarlandığı bir endüstriye dönüştü.

“Cumhuriyet döneminden itibaren işe koyulan Eskişehirli Lületaşı ustalarının uzun süre; hiçbir tecrübe ve görüşe sahip olmadan, Avrupa modelleri kopye ederek çalışmalarını, bunun sonucunda ortaya çıkan model karmaşası ve yakın zamana kadar aşılamayan kısırlığı yadırgamamak gerekir” Ünersoy (1990).

Lületaşı bugünlerde kan kaybetmektedir. Sonuç olarak şu söylenebilir. Bir dönem altın çağını yaşayan lületaşı günümüzde ciddi sorunlarla karşı karşıyadır. Söz konusu sorunlar zaman içinde azalacağına artarak devam etmektedir. Lületaşının geçmişteki altın çağı sona ermiştir.

Avrupa ve Amerika’da Yapılan Pipoların Konuları

Türk pipoculuğu veya daha doğru bir terimle Eskişehir pipoculuğu ve Avrupa – Amerikan pipoculuğu (Batı pipoculuğu olarak söz edilecektir) arasındaki en önemli ayrım işlenen pipoların konuları arasındadır. Yukarıda da sözü edildiği gibi Eskişehirli pipocular 8-10 klasik konu arasına sıkışıp kalmıştır ve bunların hemen hemen tümü başta Viyana’da üretilenler olmak üzere Batı pipoculuğunun kopyalarıdır.

Batılı pipolarda insandan hayvana, tarihi olaylara, av sahnelerine, erotizme, oryantalizme, mesleklere dek kısacası akla gelebilecek tüm konularda eserler üretilmektedir. Neredeyse sınır yoktur. Batıda işlenmiş her bir lületaşı eser minyatür bir heykel olarak düşünülebilir. Rönesans'ın da etkisiyle gelişen Avrupa heykel sanatı yansımalarının bir kısmını da lületaşında buldu. İşlenmesi kolay, olabildiğince plastik olan bu madde artık sanatçıların hayal güçleriyle sınırlıydı.

Lületaşı sanatçıları, doğadan, tarihe, mitolojiden, savaşlara, sosyal yaşamdan, spora, insanlara, insan ırklarına, hayvanlara, bitkilere, erotizme, devlet adamlarına kısaca akla gelebilecek her konuya ilişkin binlerce farklı eser ürettiler. Söz konusu çeşitliliği Eskişehirli ustaların işlediği lületaşlarında görememekteyiz. Bunun temel nedenleri arasında lületaşı işlemeciliğinin Eskişehir'de biraz el becerisi, biraz da yeteneğe göre ve usta – çırak ilişkisiyle öğrenilmesidir. Usta – çırak ilişkisinin de geleneksel lonca veya Ahilik sistemine göre yürütüldüğü söylenemez.

Lületaşı Mamulleri

Lületaşı işlemeciliği öğrenilebilen bir iştir. Bazı lületaşı işlemecileri basit, örneğin bir kaplumbağa vb. gibi biblo veya basit süs eşyaları yaparken, bazıları ise kendilerine verilen bir fotoğraftan üç boyutlu bir heykelcik oluşturabilmektedirler. Ancak Eskişehirli ustaların büyük çoğunluğu neredeyse çocukluk veya gençlik yıllarından beri “ezberledikleri” beş- on konu dışına pek çıkamamaktadır.

Lületaşı işlemeciliği, basit el aletleri ve her ustanın kendisinin yaptığı bıçaklarla gerçekleştirilen bir zanaattır. Bir lületaşı işleme ustasının kullandığı aletler tarha, kaba bıçak, iş bıçağı, sıyrığı, göz kalemi, iskarpela, kılavuz, matkap, ege gibi aletlerdir. Tarha bir tür küçük nacaktır. Lületaşının çamurunu, taşını, toprağını temizlemeye yarar. Diğer bıçaklarsa taşı işlemede kullanılır, örneğin sıyrığı son düzeltmeler ve tesviye yapmada kullanılır.

Bir lületaşı obje imal etmenin iki aşaması vardır. Bunlar a) Yaş İşçilik b) Kuru İşçilik olarak adlandırılır.

Preslenmiş Lületaşı

Eskişehir'de lületaşı sektöründe en çok tartışılan konulardan biri preslenmiş lületaşı kullanımıdır. Lületaşı ürünlerin imalatı ve satışına ilişkin herhangi bir yönetmelik vs. bulunmadığı için, blok lületaşı, preslenmiş lületaşı, alçıyla karıştırılmış lületaşı tozları gibi doğal veya suni yöntemlerle elde edilmiş lületaşı ve benzerlerinin işlenmesine ilişkin düzenlemeler de yoktur.

Öncelikle şu konuların açıklığa kavuşturmak yerinde olabilir.

1. Lületaşı sektörü var olduğu sürece, ocaktan çıkartılıp, doğrudan ustalar tarafından işlenen ve blok lületaşı olarak adlandırılan taşlar ve bunların artıklarından ve daha düşük kaliteli taşların öğütülüp, belli kimyasal maddelerle karıştırılmasından elde edilen preslenmiş lületaşı kullanımını konusundaki tartışmalar hep devam edecektir.

2. Lületaşının en küçük zerresine kadar değerlendirilmesi bölge ekonomisine kuşkusuz katkılar sağlayacaktır. O yüzden preslenmiş lületaşının farklı objelerin yapımında kullanılması da çok doğaldır.

3. Blok lületaşı ve preslenmiş lületaşı arasındaki ayırım, yönetmeliklerle net biçimde ortaya konmalıdır.

4. Lületaşı ürünler, bu ister 2-3 TL'ye satılan bir magnet olsun, isterse değeri binlerce doları bulan bir pipo olsun, mutlaka sertifikalandırılmalıdır. Söz konusu sertifikada, lületaşı objenin blok mu veya preslenmiş lületaşından mı yapılmış olduğu net olarak belirtilmelidir. Avusturya'da üretilmiş pipolar için bu tür sertifikalar vardır.

5. Sertifikada taşın niteliğinin yanı sıra, hangi bölgenin taşı olduğu, hangi usta tarafından işlendiği gibi bilgiler de yer almalıdır.

6. Preslenmiş lületaşının küçük hediyeelik objelerin yapımında kullanılmasının yararlı olabilir.

Yüksek kaliteli lületaşlarının işlenmesinden artan toz, talaş ve kırpıntının miktarı azımsanamaz. Zaman zaman bu miktar bir "pamuklu" taşa %30-35 oranlarına dek ulaşabilir. 1966 yılında, günümüzden 46 yıl önce Eskişehir Ticaret Odası Meslek Komitesinin yaptığı bir araştırmada ve Eskişehir Sanayi Müdürlüğü tarafından yürütülen çalışmada yıllık yaklaşık 40-50 ton civarında toz, talaş ve kırpıntının açığa çıktığı belirlenmiştir. O günden günümüze dek bu konuda yapılmış başka bir çalışma yoktur.

Preslenmiş Lületaşı ve Kullanım Yerleri

Yukarıda da söz edildiği gibi işlenen ham taşın yaklaşık %30'luk bir bölümü fire olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında ikinci ve üçüncü kalite sayılabilecek ve pipo imalatında kullanılmayan "cılız" taşlar da öğütüldükten sonra belli işlemlerden geçirilerek farklı ürünlerin elde edilmesinde kullanılabilir.

Gerek ham lületaşının zaman içinde pahalılaşması, gerekse lületaşı ihracatının yasaklanması batıda farklı arayışların başlamasına neden olmuştu. Bununla ilgili olarak "suni lületaşı", "kültür lületaşı", gibi adlar verilen, düşük kaliteli lületaşlarının toz haline getirilmesinden sonra belli kimyasal maddelerle sıkıştırılmasıyla lületaşı benzeri malzemeler oluşturulmuştur.

Pipo Astarları

Ahşap pipoların tütün haznelerine preslenmiş lületaşından yapılmış pipo astarları konur. Pipo astarları hem ahşabın ısınmasını önler hem de kısmen nikotin fazlasını emer. O yüzden lületaşı astarlar pipo imalatçıları tarafından tercih edilir. Suni lületaşı ilk önceleri ahşap pipoların iç kısmına yerleştirilen astarların yapımında kullanılmıştır.

Günümüzde Eskişehir'de pipo astarı yapan firma kalmamıştır.

Değişik pipo türlerine göre değişik boyut ve türlerde astarlar yapılır. Lületaşı astarları standarttır. Belli ölçülerde preslenen astarlar kuruduktan sonra torna tezgâhında standart ölçüye getirilir.

Lületaşı Sektörünün Sorunları ve Çözüm Önerileri

1980'lere kadar altın devrini yaşayan Eskişehir lületaşı işlemeciliği, bu dönemden sonra hızla

kan kaybetmeye başlamıştır. Bir zamanlar milyon dolarlarla ölçülen ihracat miktarı, günümüzde neredeyse yok düzeyine gelmiştir. Lületaşı sektöründe birçok sorun bulunmaktadır. Ancak bunlar, bugünün değil, geçmişten günümüze dek gelen sorunlardır. Sektördeki sorunlar beş ana başlık altında toplanabilir.

Bunlar; a) Ham taş üretimi ve madencilik, b) Lületaşının işlenmesi, c) Eğitim ve yeni ustaların yetiştirilmesiyle, d) Lületaşının pazarlanması ve e) Örgütlenme sorunlarıdır.

Değişen tütün kullanma kültürü ve daha sonra tütüne karşı dünyanın birçok yerinde başlayan tepkiler lületaşının tütüne yönelik objelerin üretiminde kullanılmasını da azaltmıştır.

Eskişehir'de şu an kaç ocağın çalıştığını, bu ocaklarda çalışan insan sayısını belirlemek zor görünmektedir. Lületaşı madenciliğiyle uğraşan kişiler ya kaçak ocak açmaktadır veya daha önce kullanılmış ocakları temizleyerek yeniden kullanma yoluna gitmektedir. Lületaşı arama ve maden işletme ruhsatlarının belli ellerde toplanması, yüzyıllardır lületaşı çıkararak geçinen madencilerin zor durumda kalmalarına, kaçak kazılara yönelmelerine, eski kuyuları temizleyerek lületaşı aramalarına neden olmaktadır. Lületaşı madenlerinde çalışan bölge halkının önemli bir kısmı bu işi tarımdan arta kalan zamanda yapmaktadırlar. Bu da beraberinde işçilik sorununu getirmektedir. Madenlerde çalışan işçilere ödenen ücretler düşüktür ve sosyal güvenceleri de yoktur.

Maden sahalarının işletilmesi 5177 Sayılı Kanunla Değişik 3231 Sayılı Maden Kanunu'na göre yapılmaktadır. Bölgede var olan Lületaşı madenleri, şahıslar veya şirketler adına ruhsatlıdır veya bulunmuş maden olarak aramalara kapalıdır. Bozkurt (1989b) Bu alanlarda lületaşı çıkartmak için çalışma yapmak isteyenler, maden sahaları büyük ölçeklerde belli kişi ve firmalar tarafından kapatıldığı için kuyu açamamaktadır. Kuyu açılrsa bile maliyetler oldukça yükselmiştir. Günümüz rakamlarıyla, bir ocağın açılması, yaklaşık 120-200 bin Euro arasındadır.

Lületaşı madenciliği hem Eskişehir lületaşının kalitesi hem de lületaşına olan dış talep dolayısıyla, oldukça gelişmişti. Ancak Eskişehir'de işlenen taşların, Avrupa veya Amerika'da işlenenler kadar üstün nitelikli, estetik ve kaliteli oldukları söylenemez. Bunun temellerinde eğitim, heykel geleneği olmayan bir ülke olmamız, ciddi bir sanat eğitimi olmaması gibi nedenler yatmaktadır.

Bunun dışındaki en önemli sorunlardan biri de "lületaşında konu" dur. Batıda üretilen lületaşı pipo ve diğer ürünlerde konu sınırı neredeyse yoktur. Batılı lületaşı pipo sanatçıları hayal güçlerini sonuna dek kullanarak çok farklı objeler üretmişlerdir.

Eğitim Sorunları

Sektörde, yeni ustalar yetişmemekte veya lületaşı işlemeciliğini bir meslek olarak görenlerin sayısı gün geçtikçe azalmaktadır. Endüstrinin bir kolu olmasına karşın diğer mesleklerde olduğu gibi, lületaşı işlemeciliğinin bir okulu olmamıştır. Olanlar da yaşamlarını idame ettirememiştir. Lületaşı işlemeciliği usta çırak ilişkisiyle öğrenilen bir meslek olmuş, en azından günümüze dek öyle sürüp gitmiştir. Günümüzde Eskişehir'de sayıları oldukça azalmış olsa da lületaşı işleyen bir grup usta bulunmaktadır. Bu ustalar mesleklerinin son temsilcileridir ve arkada yetişen yeni

ustalar olmadığı için de bu meslek zaman içinde yok olup gidecektir. Gerek maddi koşullar, gerekse gençlerin bu işi yapmak istememeleri yeni ustaların yetişmesini engelleyen önemli faktörler arasındadır. Daha önceki okul denemelerinin başarısızlıkla sonuçlandığı düşünülürse, yeni kurulacak sistemin doğru analizlerinin yapılarak oluşturulması zorunludur. Böylesi bir okulda sadece lületaşını işleyebilmek değil, aynı zamanda mesleklerini sürdürebilmeleri için gereken temel sanat eğitimi, resim, teknik resim, temel madencilik ve taş bilgileri, sanat tarihi, mitoloji vb. gibi bilgiler, dertlerini anlatabilecek veya satışlarını yapabilecek kadar yabancı dil bilgisiyle de donatılmalıdırlar. Lületaşı eğitimi yalnızca bu okul veya merkezle sınırlı kalmayabilir. Örneğin; Güzel Sanatlar, Kız Meslek Liseleri gibi okullardaki gençlerden ilgili olanlar sözü edilen okulda eğitilebilirler.

Eğitimle ilgili önemli bir katkı da Eskişehir'deki üniversitelerden gelebilir. Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Tasarım bölümlerindeki gençlerden istekli olanlar da lületaşı işlemek üzere yetiştirilebilir. Böylesi bir girişimin lületaşı işlemeciliğine farklı bir görüş gelebilir.

Lületaşı işlemeciliği sosyal ve kültürel yaşama sonradan giren bir meslek olduğu için, Osmanlı'nın Ahilik ve lonca teşkilatlarının geleneklerinden de yararlanamamıştır. Bilindiği gibi Ahilik ve lonca sistemlerinde çıraklıktan sonra, kalfalık ve ustalık mertebelerine ulaşmak için mesleki ve sosyal anlamda ve alanlarda belli aşamalardan geçilmesi gerekiyordu. Bu aşamaların her birine ulaşma ise belli kurallara bağlanmıştı. Mesleki etik kuralları oluşturulamamıştır. Kalfalığa ve ustalığa yükseltme işleri, belli kurallara bağlanamamıştır. Bir usta yanında veya bir şirkete bağlı olarak çalışanların sosyal güvenceleri ve diğer hakları net değildir.

Kanımızca, lületaşı işlemeciliği bazı kaynaklarda değinildiği gibi bir halk sanatı değildir. Lületaşı her ne kadar Eskişehir'e mal olmuş bir zanaat olarak görülse de halk tarafından benimsenmemiştir. Dolayısıyla UNESCO tarafından tanımlanan "halk sanatı" veya "somut olmayan kültürel miras" tanımlarına uymamaktadır. Lületaşı işlemeciliği maden/değerli taş işleme endüstrinin bir kolu olarak kabul edilmelidir.

Günümüzde formlar giderek birbirini tekrarlayan, birbirinin aynı hale gelmiştir. Pipolar nerdeyse aynı formları taşımakta, ağızlık, takı ve benzerleri birbirlerinin aynı olmaktadır. Her lületaşı parçasının pipo olması gerekmemektedir. Estetik değeri yüksek heykelcikler, biblolar üretilebilir. Üretilen her parça koleksiyon parçası olarak düşünülebilir. Böylelikle, örneğin; bir parçası 50-60 dolara satılan bir pipo yerine, koleksiyonerlere yüzlerce dolara satılan sanat eserleri oluşturulabilir. Yeni form ve arayışlar kanımızca lületaşında kaybolmakta olan ilginin artmasını da sağlayacaktır.

Geçmiş yüz yılı aşmış bir Ticaret Odası, güçlü bir Sanayi Odası, iki üniversitesi olan bir kentte, Eskişehir'in simgelerinden biri olan lületaşıyla ilgili bir "Araştırma Merkezi"nin olmaması kanımızca bir eksiklik. Günümüz piyasa koşullarında küçük sayılabilecek maddi desteklerle ve üniversitelerdeki bilgi birikimi ve eşgüdümle bu sağlanabilecek bir olanaktır ve kuşkusuz gerek Eskişehir halkının gerekse dünyanın lületaşına bakışını etkileyebilecektir.

Yüzyıllar boyunca pipo, lüle, nargile ile tüketilen tütün, özellikle Birinci Dünya Savaşı sonra-

sında yoğunlukla sigara biçiminde tüketilmeye, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise, neredeyse tümüyle sigara biçiminde tüketilmeye başlanmış, pipo kullanımı oldukça azalmıştır. Pipo günümüzde gündelik yaşamda çok az kullanılan bir obje haline gelmiştir. Günümüzde kaliteli lületaş pipolar sadece bir koleksiyon ürünü haline dönüşmüştür.

Orta kalitedeki 20-50 Amerikan Doları arası satılan (1 Dolar = 2.6 TL., 2015 ilk altı ay) pipolar ise daha çok Eskişehir'e ziyarete gelen günübürlük turistler tarafından anı veya hediye olarak satın alınmaktadır.

Lületaş mamulleriyle ilgili standartlar oluşturulamamıştır. Pazarlamaya ilişkin sayısız sorun vardır. Eskişehir'de bulunan, çoğu ihracatçı, anlaşabilecek veya yazışmalar yapabilecek düzeyde yabancı dil de bilmemektedir.

Lületaşçıların mesleki anlamda örgütlenmeleri ancak 1950'ler sonrası olmuştur ve farklı çatılar altında, örneğin; Ticaret Odası, Esnaf ve Sanatkarlar Dernekleri veya dernekler altında toplanmışlardır ve bu dağınıklık günümüzde de sürmektedir.

Eskişehir'de, Esnaf ve Sanatkarlar Birliği bünyesinde bir Lületaşçılar Odası mevcut iken günümüzde bu oda kapanmış. Lületaşçılar mevcut yasa gereği, kendilerine en yakın (!) iş yapan Saatçiler Odası'na bağlanmıştır. Şu an lületaş esnafı Saatçiler Odası'nın bir kolu olarak faaliyet göstermektedir ve kayıtlı 47 üyesi vardır. Ayrıca Eskişehir Ticaret Odası'na kayıtlı görünen lületaş esnafı sayısı 49'dur ancak bu firmalardan sadece 15'i yasal olarak faal görünmektedir ancak yaptığımız araştırmada sayının 10 civarında olduğu belirlenmiştir.

Eskişehir'de hali hazırda üç tane lületaş ile ilgili dernek bulunmaktadır. Bunlar Lületaş El sanatları Derneği, Lületaş Sanatkarları Eğitim, Kültür Sosyal Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği, Lületaş Derneği (Lüle-Der). Bunun dışında 49 üyesi olan "Lületaş ve Diğer Değerli Taşlar İşletme Kooperatifi" kurulmuştur. Ancak bu kooperatif birkaç yıllık geçmişine rağmen günümüzde atıl durumdadır.

Kooperatif üyeleriyle yaptığımız görüşmelerde, kooperatifin kurucuları ve üye olanlarından bile, "İşin dışında kalmamak için kooperatife katıldık...", "Bir faydası olacağını düşünmüyorum ama arkadaşlar katılınca ben de katıldım..." "Katılım sadece 1000 TL'yd. Onu da taksitle alıyorlardı. Onun için katıldım..." ve benzeri yanıtlar aldık. Lületaşçılar daha önce de bir kaç kooperatif deneyimi yaşamışlardır. Hepsi de başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Kanımızca bu kooperatif de prematüre olarak doğmuştur. Kooperatif 2011 yılının son aylarında Türkmentokat civarında bir ocak açma girişiminde bulunmuştur. Ancak üretime başlayamamıştır.

Eskişehir dendiği zaman akla ilk geliveren ürünlerden biri olan lületaşına, Eskişehir Sanayi Odası (ESO) tarafından 27 Ekim 1997 tarihinde "coğrafi işaret" alınmak üzere Türk Patent Enstitüsü'ne başvurulmuştur. Türk Patent Enstitüsü ise lületaşını 07 Ocak 1999 tarihinde Eskişehir'e özgü bir taş olarak tescil etmiştir.

SONUÇ

Günümüzde Eskişehir’de sayıları oldukça azalmış olsa da lületaşı işleyen bir grup usta bulunmaktadır. Bu ustalar mesleklerinin son temsilcileridir ve arkada yetişen yeni ustalar olmadığı için bu meslek de zaman içinde yok olup gidecektir. Gerek maddi koşullar, gerekse gençlerin bu işi yapmak istememeleri yeni ustaların yetişmesini engelleyen önemli faktörler arasındadır. 1960’lı yıllardan başlayarak altın çağını yaşayan lületaşı satışları günümüzde gerilemiş, pek çok atölye kapanmış, birçok usta işini bırakmak zorunda kalmış, ihracatçılar da bu işten vazgeçmek durumunda kalmıştır. Üretime ilişkin sorunlara vergilendirme, sosyal güvence, işletme giderleriyle ilgili yükler de eklenince işler neredeyse durma noktasına gelmiştir.

- Ham lületaşı üretiminin artırılmasına yönelik tedbirler alınmalıdır. Taş üreticisinin yasal yollarla üretim yapması sağlanmalı, maden arama, işletme ve taşımayla ilgili konularda yeni ve üreticinin yanında olan düzenlemeler yapılmalıdır.

- Ham lületaşının ihracına yönelik alınmış olan ve 1970’lerden beri uygulanan sınırlama gözden geçirilmelidir. Günümüzde tüm ülkeler dış satımlarını artırmak üzere çalışmaktadır. Böylesi bir yasaklamanın günümüzde ne kadar gerçekçi olduğu bir kez daha gözden geçirilmelidir.

- İşlenmiş lületaşı kalitesi mutlaka artırılmalıdır. Dış pazarların kapanması, üretilen objelerde bir özensizliği de beraberinde getirmiştir. 1970’lerde üretilmiş objelerle kıyaslandığı zaman günümüzde çok ciddi bir kalite sorunu yaşanmaktadır.

- Ustaların ve ustalığa adım atanların farklı eğitimlerden geçmeleri sağlanmalıdır. Eski kuşak taş işleme ustaları onlarca yılın verdiği alışkanlıklarla hep aynı motifler arasına sıkışıp kalmışlardır. Çok isteseler de farklı alanlara kaymada zorluklar yaşayabilirler. Ancak genç ustaların “tütün dışı” üretime yöneltmeleri daha kolay olabilir.

- Meslek liselerinin, üniversitelerin ilgili bölümlerinden gelen ve lületaşı işlemeye gönüllü/yetenekli, estetik, temel sanat eğitimi, temel tasarım, sanat tarihi vb. gibi sanatsal üretimde önemli olan konulara vakıf gençlerin bu alanda yetiştirilmesi için gerekli girişimlerde bulunulmalıdır.

- İmalatta bir standart söz konusu değildir. Bu ciddi bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Kullanılan taş kalitesi, işçilik, ambalajlama fiyatlandırma gibi konularda mutlaka bir standartlaşma gerçekleştirilmelidir.

- Sertifikalandırmaya hızla geçilmelidir. Müşteri ne satın aldığını bilmelidir. Sertifikalandırma hem pres lületaşı, alçı vb. konularda yaşanan sorunları sona erdirecektir. Hem de piyasadaki dürüst esnafın ayırt edilmesini beraberinde getirecektir.

- Lületaşa ilişkin tüm kayıtlar ciddi biçimde tutulmalıdır. Bu çalışma sırasında söz konusu kayıtların ciddi biçimde tutulmadığını gözlemlenmiştir. Çalışan sayısından, üretime, ihracat gelirlerinden, rezervlere dek her konuda, resmi kurumlar arasında bile tutarsızlıklar gözlemlenmiştir.

- Geniş ölçekte bakıldığı zaman lületaşı sektörünün ulusal ekonomiye katkısı oldukça küçük boyutlarda görünebilir ancak yerel ölçekte bu katkı yüksek olmaya adaydır.

- Lületaşı konusuyla uğraşan birimler/kurumlar arasında bir koordinasyon bulunmamaktadır. Oysa taşın ocaktan çıkmasından başlayan ve satış sonrasına dek uzanan işbirliğinin mutlaka tesis edilmesi gerekliydi. Söz konusu koordinasyonun mutlaka kurulması gerekmektedir.

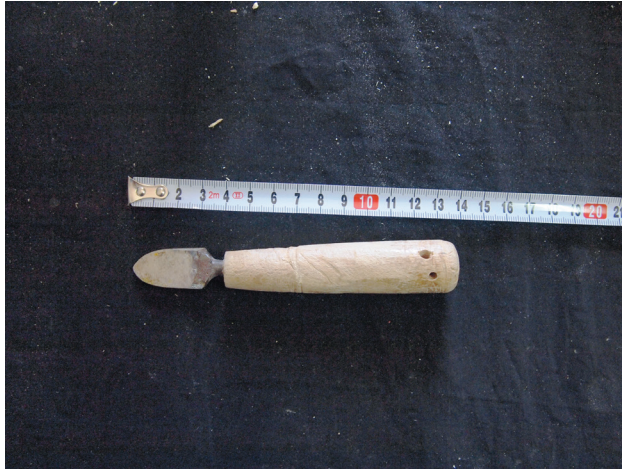
KAYNAKÇA

- AKINCI Ömer, (1967) "Eskişehir 124-c paftasının jeolojisi ve tabakalı lületaşı zuhurları", MTA Dergisi, Sayı 68, Ankara, 22-23.
- ALBEK Suzan, (1999) Dorylaion'dan Eskişehir'e, T.C Anadolu Üniversitesi, Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırmalar Vakfı Yay. No: 891, Eskişehir.
- BİLGEN A.Nejat (Bahar 2006) Çavlum Eskişehir Alpu Ovası'nda Bir Orta Tunç Çağı Mezarlığı, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi www.e-sosder.com ISSN:1304*0278 C.5 S.16 (17-22), (erişim tarihi 28 Mayıs 2014)
- BİLİM Cahit, (1999), "Deniz Köpüğü, Lületaşı", Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, Sayı:8, Ankara s.91.
- BOZKURT, Rifat, (Kasım 1989), "Lületaşı sorunları ve çözüm önerileri", Anadolu Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt:7, Sayı: 2; Sayfa 193-204.
- BOZKURT, M.Rifat, (Eylül 1989), "Lületaşı (Eskişehir Taşı)", II. Uluslararası Lületaşı "Beyaz Altın" Festivali, Beyaz Altın Semineri Notları.
- DPT (2001), " Madencilik Özel İhtisas Komisyonu, Endüstriyel Hammaddeler Alt Komisyonu, Diğer Endüstri Mineralleri Çalışma Grubu Raporu, Cilt 1, Lületaşı-Tabakalı Sepiyolit-Atapulgit (Paligorskite), Grafit, Mika, Barit, Talk, Alümit, Zeolit" T.C Başbakanlık; Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı, Yayın No: DPT 2421.
- FELLNER, Sabine, THIEL, Georg, (2009) Nikotina, European Smoking Culture, Austria Tabak, Viyana.
- MTA (1975), Türkiye Maden ve Diğer Yeraltı Kaynakları Genel Envanteri, Maden tetkik Arama Enstitüsü Yay. No.154, Ankara, 22-23.
- RAPAPORT, Ben (1999), Collecting Antique Meerschaum Pipes, Schiffer Publishing Ltd., Atglen.
- SİYAHİ, Cem (1989) "Eskişehir Taşı Üzerine Birkaç Söz" II. Uluslararası Lületaşı "Beyaz Altın" Festivali, Beyaz Altın Seminer Notları.
- TAŞLIGİL Nuran, ŞAHİN Güven (Kış 2011) "Doğal ve Kültürel Özellikleriyle Lületaşı", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 4, Sayı :16, 45-46.
- TEKİN, Cengiz (Haziran: 1972)."Lületaşı ve Ekonomik Değeri", Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Dergisi, Cilt:8, Sayı: 2, Sayfa: 250-289.
- TEKİN; Cengiz (1972). "Lületaşı Sektörünün Ekonomik Analizi" Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi, Doktora Tezi.
- TEXIER Charles (2002). Küçük Asya Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi (Çeviri: Ali Suat), Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara.
- TOGAN Zeki Velidi (1946) Umumi Türk Tarihine Giriş, Yayınevi Belirsiz, İstanbul.
- TUNÇDİLEK Necdet (1955). Lületaşı (Meerschaum) Türk Coğrafya Dergisi, Cilt: XII, 13-14.
- ÜRERSOY Talat (1990) "Bir Topak Beyaz Taş" III. Uluslararası Lületaşı "Beyaz Altın" Festivali, Beyaz Altın Seminer Notları.

FOTOĞRAFLAR



Görsel 1: Tarha



Görsel 2: Tütün Haznesi açma bıçağı



Görsel 3: Bıçak



Görsel 4: Göz Kalemi



Görsel 5: Ham taş (pamuklu boy)



Görsel 6: Ham taşın temizlenmesi



Görsel 7: Üretilecek objeye göre, kabaca biçimlendirilmiş taş



Görsel 8: Taşın işlenmesi



Görsel 9: Biçimlendirilmiş ancak zımparalanmamış ve parlatılmamış obje



Görsel 10: Avusturya'da işlenmiş bir pipo (Avusturya Tabak Koleksiyonu)



Görsel 11: Avusturya'da işlenmiş bir pipo (Avusturya Tabak Koleksiyonu)



Görsel 12: Avusturya'da işlenmiş bir pipo (Avusturya Tabak Koleksiyonu)



Görsel 13: Eskişehir'de 1970'lerin sonunda işlenmiş bir pipo



Görsel 14: Eskişehir'de işlenmiş bir pipo



Görsel 15: Eskişehir'de işlenmiş bir pipo

“ SERAMİK YÜZEYLERDE MASKELEME TEKNİĞİNİN KULLANIMININ ARAŞTIRILMASI VE UYGULANMASI ”

Prof. S.Sibel SEVİM*

Hasan İN**

ÖZET

Neolitik Çağın erken dönemlerinde (M.Ö.7500-6500) seramiğin kullanım amaçlı olarak üretildiği ilk örneklere rastlanmaktadır. Tarihsel gelişime paralel olarak değişen ve gelişen seramik form çeşitliliğine, farklı topluluklar arasındaki ticaretin de etkisinin olduğu düşünülmektedir.

Neolitik Çağın sonlarına (M.Ö.5500-5000) ve Kalkolitik Çağın başlarına (M.Ö.5000-4000) doğru seramik formların dekorları incelendiğinde, basit geometrik motiflerle bezendiği görülmektedir. Anadolu’da Kalkolitik döneme ait özellikle Hacılar bölgesinde çok çeşitli dekorlu seramikler bulunmuştur. Bu dönemde seramiğin kullanımının artmasıyla, işlevselliğin yanı sıra görselliğinin de zenginleştirilmesi için formun yüzeyine renkli astar ve doğal boyalar yardımıyla çeşitli dekorlar uygulanmıştır. Bu dönemde üretilen seramiklere dekor yapılmasındaki en önemli faktör olarak, renk ve biçim öğelerinin ön plana çıkması olarak görülmektedir.

Teknolojinin gelişmesine paralel olarak farklı dekor tekniklerinin kullanılmasıyla, üretilen seramiklerde, görsel estetik ve anlatım çeşitliliği artmıştır. Bu tekniklerden maskeleme dekor tekniği ile üretilen ilk seramik örnekleri 18. yüzyılda görülmektedir.

Bu çalışmada; dekor tekniklerinden biri olan maskeleme yönteminin araştırılması, incelenmesi ve yeni önerilerde bulunulması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Maskeleme Dekor, Şablon Dekor, Dekor Teknikleri*

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE

** Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Eskişehir / TÜRKİYE

GİRİŞ

Neolitik Çağ'da (M.Ö. 7500-5000) insanoğlunun yerleşik hayata geçmesi ve topraktan kullanım eşyaları üretmeye başlaması, topluluklar arasındaki gelişim sürecini hızlandırmıştır. Günümüze ulaşan çeşitli seramik form ve yüzeylerine yapılan dekor uygulamaları; tarih öncesi uygarlıkların; kültürel, dinsel ve sosyoekonomik yaşam biçimleri hakkında bilgi edinilmesini sağlayan kaynaklar olmuşlardır. Üretilen kullanım eşyalarına zamanla bir görsel değer katma isteği doğmuş, bu nedenle Neolitik Çağ'ın sonları ve Kalkolitik Çağ'ın başlarında, yüzeyleri perdahlı, basit geometrik motiflerle bezenmiş ve doğal boylarla boyanmış dekorlu seramikler üretilmeye başlanmıştır.

Anadolu'da Kalkolitik dönemde (M.Ö. 5000-3000) üretilen seramik formların yüzeylerine uygulanan dokuma ve merdiven motifleri, geometrik motif ve dörtgen, zigzaklar taramalar, noktalar, dalgalı çizgiler dönemin en belirgin bezemeleri arasındadır. Asur Ticaret Kolonileri Çağında (M.Ö. 1950-1750) seramik çarkının geliştirilmesiyle formlarda zengin çeşitliliğe ulaşılarak üretilen seramiklerde perdah yöntemi ve parlak astar kullanılmıştır. Hitit ve Frig dönemlerinde; teknik, form ve biçim gelişimini sürdürerek devam etmiştir. Lidyalılar döneminin en belirgin dekoru ise, seramik yüzeyine uygulanan astarlara verilen mermer görünümüdür. Bu dönemlerde üretilen seramik yüzeylere siyah, beyaz ve renkli astarlar ile sgraffito, mühür baskı vb. farklı teknikler kullanımına rastlanır.

Yüzyıllar boyunca, pişirme teknikleriyle beraber farklı formlar ve dekor yöntemleri geliştirilmiştir. Seramikte kullanılan renklendirici oksitlerin bulunması, astar ve sır konusunda gözlenen gelişmeler, yeni tekniklerin de ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Bu teknikler arasında sigrafitto, mishima, mocha ve maskeleme tekniği gibi daha bir çok yöntem sayılabilir.

Teknolojik gelişmelerden etkilenen seramik üretimi, endüstri devrimiyle birlikte hızla gelişmiş ve bir sektör haline gelmiştir. Hızla gelişen seramik sektöründe, müşteri potansiyelini karşılamaya ve renk yelpazesini genişletmeye ihtiyaç duyulmuştur. Renk paletlerinin çeşitlenmesi, daha detaylı dekorların yapılmasına olanak sağlamıştır. Talep artışına paralel olarak hızla gelişen ve istenilen üretim teknikleri daha yüksek standartlara ulaştırılmıştır. Bu noktada kullanılmakta olan seramik dekorlarının yanı sıra maskeleme ve resist (kaplama, koruma) teknikleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Maskeleme tekniğinin ilk ortaya çıkışı; yüzyıllar önce bir yerlinin elini bir kaya parçasının üzerine koyup elinin izini çıkarmak için bir çeşit toprak boyayı ağzıyla püskürtmesi kabul edilir. Böylece en basit şekliyle bir maske uygulaması yapılmıştır. Seramik ile ilgili olmamasına rağmen, maskeleme fikri ilk kez ortaya çıkmıştır.

Maskeleme tekniği ile yapılan uygulamalarda desen ve motiflerin yüzeye net ve keskin hatlar ile aktarılmasını sağlamak için çeşitli materyallerden faydalanılmaktadır. Uygulama yapılacak olan yüzeydeki desenler negatif veya pozitif olarak basit bir şablon veya yapışkan malzeme ile kaplandıktan sonra renklendirme, astarlama ya da sırlama yapılmıştır. Bu basit yüzey kaplama işlemi maskeleme tekniklerinin kullanılmasını ve gelişmesini sağlamıştır.



Görsel 1 ve 2: Tasarımın Folyodan Transferi

Maskeleme tekniğinin ilk örneklerinin Yunan seramiklerinde uygulandığı düşünülmektedir. Dünya sanat tarihinde tartışılmaz bir öneme sahip olan Yunan seramiklerinde, MÖ. 4. ve 3. yüzyıllardan itibaren yatay frizlerin ve dikey sathların dekore edildiği geometrik formlar görülmektedir. Çok detaylı ve stilize siyah desenli formlar üretilmiş, ustalık gerektiren fırça boyamaları ve tutkalsı astarlar kullanılmıştır. Yunan seramik formlarının yüzeylerindeki desen ve motiflerde net ve keskin hatların olması, bezeme yapılırken şekillerin üzerlerinin bir tür maske ile kaplandığını düşündürmektedir.

Maskeleme tekniği ise; yapılan araştırmalara göre, düzenli olarak 18. yüzyıl sonlarına doğru kullanılmaya başlanmıştır. İngiltere’de parşömeden kesilen şekiller seramik formun üzerine yapıştırılıp yüzeyin bazı bölümleri kaplanarak maskeleme yapılmıştır. Oluşturulan maske yapışkan bir malzeme ile yüzeye sabitlenerek seramik form, daldırma, püskürtme veya fırça ile boyama gibi farklı yöntemler kullanılarak sırlanmıştır.

Maskeleme tekniğinin uygulandığı kullanılan malzemelere göre farklılıklar göstermektedir. Maskeleme tekniği ile daha önceden kullanılan tüm yüzeye uygulanan boyanın kazınmasında ortaya çıkan risk ve zorlukların asgari düzeye indirilmesi amaçlanmaktadır. Seramik yüzeyinin bütününe boyanın sürülüp, daha sonra kazınması zahmetli ve riskli bir işlemdir. Çünkü bu işlem sonrasında kazıma sırasında yüzeyde kalan boya izleri pişirim sonunda belirgin hale gelmektedir. Bu nedenle; farklı renkler uygulanmak istenen yüzeyler; seramik bünyeye tutunabilen bir malzeme ile kaplanmaktadır. Yüzeye uygulanan malzemenin kaldırılması ile bünyenin ham rengi ortaya çıkmaktadır. Gerek görüldüğü takdirde yüzeye farklı bir renk uygulanabilmektedir.



Görsel 3 ve 4: Tasarımın Seramik Yüze Transferi

Maskeleme tekniğinin ilk uygulamalarında su geçirmeyen hayvansal yağlardan yararlanılmıştır. İlk rengin uygulanacağı alana karbonla desen çizimi yapıldıktan sonra geriye kalan alanlar iç yağı ile kaplanmıştır. Uygulamadan sonra yağın bünyeye daha iyi tutunmasını sağlamak için ise yağ ısıtılarak sürülmüştür. Günümüzde uygulanmakta olan parafin dekorları da bu yöntemden hareketle uygulanmaktadır.



Görsel 5 ve 6: Transfer Sonrası Sırlama Aşamaları

Genellikle “resist” olarak bilinen parafin dekorları; seramik bünye yüzeyine parafin, latex, tutkal, emülsiyon, silikon ve çeşitli yapıştırıcılar yardımı ile maskeleme yapılması esasına dayanmaktadır. “Geleneksel anlamda parafin dekorlarının uygulanmasında; arı balmumu, parafin, mum gibi maddeler sıvı halde kullanılır. Bu karışımlar kullanım esnasında hemen dondukları için aynı ısıda tutulması gerekir” (Chavarria, J, 2000). Bu yöntem; şekillendirilmiş yaş çamur veya bisküvi pişirimi yapılmış bünye üzerine uygulanabilmektedir.

Şablon ve parafin dekorları da yüzeyin kısmi olarak kaplanması ile bir çeşit maskeleme olarak değerlendirilmektedir. Şablon dekorları, deri sertliğindeki veya bisküvi pişirimi yapılmış ürünler üzerine esnek veya sert malzemelerden şablonlar yapılarak uygulanan bir yöntemdir. Hazırlanmış olan desen bir kâğıda aktarılarak iç ve dış kısımları oyulur. Sonra deri sertliğindeki ürün üzerine ıslatılarak yapıştırılır. Boyama veya sırlama işlemi yapılır. Bisküvi pişirimi yapılmış ürünlerde ise arka kısmı yapışkan olan bantlar tercih edilmektedir. Düz yüzeylerde çinko veya bakırdan yapılmış ince tabakalı metal levhalardan şablonlar oluşturulmakta ve seramik ürününün üzerindeki desenlerin tekrar edilebilmesini kolaylaştırmaktadır.



Görsel 7 ve 8: Folyonun Seramik Yüzeyinden Alınışı

Teknolojinin gelişmesi bilgisayar destekli tasarım ve üretimlerin ortaya çıkmasını sağlamış, özellikle endüstriyel üretim için kolaylık getirmiştir. Maskeleme tekniğinin günümüzde yapılan uygulamaları göz önünde bulundurulduğunda; bilgisayar desteğinin arttığı söylenebilir. El ile çizilen desenlerin bilgisayar ortamında uygulanacak yüzeye göre çeşitli boyut ve farklı kompozisyonlarla yeniden düzenlemesi süreci hızlandırmaktadır. Tasarımı bilgisayar ortamında tamamlanmış desenlerin daha sonra yapışkan folyolara çıktılarının alınması da mümkün olabilmektedir. Bu sayede kesimi yapılmış olan folyolar, el ile yapılan maskelemelere oranla daha detaylı, daha net desenler elde edilmesini sağlamaktadır. Kesimi yapılan folyolar; yapışkan transfer kâğıtları yardımı ile seramiğin yüzeyini oluşturulan kompozisyon dâhilinde belirli bölgelere kaplanmaktadır. Seramik yüzey; çeşitli yöntemler ile sırlandıktan sonra yüzeye yapıştırılmış olan folyoların olduğu bölgeler sır almamaktadır. Yüzeyden dikkatlice çıkartılan folyolardan geriye kalan alanlarda farklı renkler ile tekrar sırlama yapılabilmektedir. Bu yöntemin en önemli özelliği çok net ve keskin desenlerin seramiğe uygulanmasına olanak sağlamasıdır.

Çağdaş seramik sanatında kullanılan dekor tekniklerinden bazıları benzer teknik ve uygulama aşamalarını içerdikleri halde farklı yöntemler olarak görülmektedirler. Anadolu Üniversitesi I. Uluslararası Raku Eğitim Programında, Prof. Sibel SEVİM' inde belirttiği gibi; şablon, parafin ve resist dekorları genel anlamda maskeleme teknikleri olarak düşünülmelidir. Teknik olarak incelendiğinde ve araştırıldığında uygulama açısından farklılık gösterebilir de yüzey kaplaması olarak değerlendirildiğinde benzer süreçleri içermektedirler.



Görsel 9-10-11: Folyo ile Maskeleme Tekniği Kullanılarak Üretilen Seramikler

Günümüz seramik sanatında birçok farklı dekor tekniği uygulanmaktadır. Sanatçıların yaratıcılığının ve hayal gücünün seramik yüzeylerdeki yansımaları, teknik ve yöntemlerin gelişmesi ile bir görsel zenginlik içerisinde sunulmaktadır. Seramik gerek üç boyutlu formlarda oluşu, gerekse yüzey uygulamalarında sunduğu olanaklar, sanatçıyı daha yeni ve daha iyiyi üretmeye sevk etmektedir. Her sanatçı tasarımlarını en iyi yansıtmak, kendine geniş çalışma olanakları sağlayacak yöntem ve tekniklere yönelmektedir. Bu yöntemler arasında yüzey dekorlama tekniklerinden maskeleme tekniği; desen ve renklerin keskin ve net hatlarda uygulanmasına daha detaylı tasarımların aktarılmasına olanak tanımaktadır. Sanatçının yaratıcılık yeteneğine katkıda bulunan bu teknik seramik sanatına farklı bir anlatım kazandırmaktadır.

KAYNAKÇA

ATKIN Jacqui (2009) "250 Tips Techniques and Trade Secret for Potters" London.

BEARD, Peter (1996) "Resist and Masking Techniques" A & C Black Publishers Limited, London.

CHAVARRIA, Joaquim (2000) "Decoration Techniques" Watson-Guption Publication, New York.

ÖNEY, Gönül ve ÇOBANLI, Zehra (2007) "Anadoluda Türk devri çini ve seramik sanatı" T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

SEVİM, Sıdıka Sibel (2007) "Seramik Dekor ve Uygulama Teknikleri" Yorum Sanat Yayınları, İstanbul.

TURNER, Anderson (2008) "Surface Decoration" American Ceramic Society: ABD.

“ INVESTIGATION and APLICATION OF MASKING DECORATIONS ON CERAMIC SURFACES

”

Prof. S.Sibel SEVİM*

Hasan İN**

ABSTRACT

In early Neolithic era (7500-6500 BC) the first examples of ceramics, which are used for functional purposes, are found. It is thought that diversity of ceramic forms, which has the charging and developing in historical development are affected by the trade between different communities.

At the end of Neolithic era (6500-5000 BC) and towards the beginning of Chalcolithic era (5000-4000 BC), it seems that ceramic forms were decorated with simple geometric motifs. In Anatolia, ceramic forms, which are decorated with many different designs, are found in Hacilar district. During this period, because of improving the use age of ceramic colorful slip glazes and natural colors were added to enrich the visual value besides the functionality. It seems that the most important factor of decorating on surface of ceramics, which were produced in that period, is coming into prominence of color and form items.

In produced ceramics, parallel to the development of technology visual aesthetic and the diversity of expression has increased, by using different decoration techniques. In these techniques, resist decoration technique. The first examples of masking decorations, which are take places in those techniques, were seen in the 18.th century.

In this study, it is aimed to investigation and proposing new suggestions of masking decorations on ceramic surfaces.

Keywords: Ceramic, Resist and Masking Decorations, Stencil Decoration

* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Ceramics Department , Eskisehir / TURKEY

** Anadolu University, Fine Arts Institute of the Department of Ceramics, Eskisehir / TURKEY

INTRODUCTION

In Neolithic period, (7500-5000 B.C) the improvement of resident life and starting to use the soil to produce goods accelerated the development of communities. Ceramic forms which have survived until today and the decorative applications on them had been the source of information and material of the investigations in culture, religion and socio-economic life. Produced goods had aesthetic value over time, therefore, in the late Neolithic period and in the early Chalcolithic period, decorated with simple geometric patterns, painted in natural dyes and polished decorated pottery was produced.

The application of the weaving and ladder patterns, geometrical and rectangular patterns, zigzag scanning, dots, wavy lines on the surfaces of the produced ceramic forms are among the most prominent decorations in the Chalcolithic period in Anatolia (5000- 3000 B.C). In Assyrian Trade Colonies Period (1950-1750 B.C) with the development of pottery wheel, the forms became diverse and in the produced ceramics polishing method and bright lining were used. In Hittite and Phrygian periods; technique, form and shape continued their development. The most prominent decor of the Lydian period is the marble appearance given with the liners applied to the ceramic surfaces. The use of different techniques like black, white and colored liners and sgraffito, stamping etc. is noticed on the ceramic surfaces which were produced in this period.

For centuries, alongside the firing techniques, different forms and decor methods have been developed. The invention of oxide colorants used in ceramics, the improvements observed in liner and glazes have helped the new techniques to come out. Among these techniques sgraffito, mishima, mocha and masking technique and many more can be counted.

Alongside the local production of needs, the ceramic productions affected by the technological developments have improved with the industrial revolution and have become a sector. It is need in the fast developing ceramic sector to meet the customer potential and enlarge the color palette. The variations of the color palette have made it possible to more detailed decors to be made. The fast developing and desired production techniques have been reached to higher standards parallel to the increase in demand. At this point, alongside the already used ceramic decors, masking and resist (coating and protecting) techniques occurred.

The first appearance of masking technique; it is accepted that centuries ago a native puts his hand on a rock and mouth spray his hand's print with some kind of soil dye. In this way, with its simplest form, a masking application was made. Even though it was not about the ceramics, the masking idea occurred for the first time.

In applications used with masking technique, many materials were used to make sure to transfer the patterns and motifs with clear and sharp lines. After the patterns on the surface to be applied coated with a simple stencil as negative or positive or with an adhesive material, then the coloring, lining or glazing were made. This easy surface coating process maintained the usage and improvement of masking techniques.

It is thought that the first examples of masking technique were applied in the Greek ceramics. Since B.C 4th and 3rd centuries, in the Greek ceramics which has an undeniable importance in the world of art and history, the geometrical forms decorated with horizontal friezes and vertical surfaces can be seen. Very detailed and stylized black patterned forms were produced; brush paintings that required mastery and glue liners were used. The clear and sharp lines on the surfaces of the Greek ceramic forms suggest that when being adorned, they were coated with some kind of mask.



Picture 1 - 2: Transfer of Design from Folio

According to the researches, the masking technique; began to be used in the late 18th century regularly. In England, masking was made with the shapes that were cut from parchment, applied on the ceramic form and some parts were coated. The masks created were fixed with an adhesive material to the surface and the ceramic forms were glazed with using different methods like dipping, spraying and brush painting.

Masking techniques vary according to materials used in the application. The purpose of the masking technique is to minimize the risks of scratching of previously applied paint. Applying paint to the whole surface of ceramic and scratching are laborious and risky processes. After firing, the remaining pieces of paint occur if it is not scratched properly. For this reason; materials that stick to the ceramic surfaces must be applied when using different colors. With removal of the material applied on the surface, the raw color of the structure appears. If necessary, a different color could be applied on it.



Picture 3 - 4: Transfer of Design to Ceramic Surfaces

During the first applications of masking techniques water-resistant animal fats were used. Design drawing was performed by using carbon before the application of color and the rest of the surface was covered by animal fat. During application of the fat, the fat is heated to provide a proper covering. Today, this method is being applied to the paraffin decorations.

The usage of paraffin decorations, generally known as ‘resist’ is based on the fact of applying masking with paraffin, latex, silicon and some kind of glue. “Traditionally the application of paraffin decors is performed by using beeswax, paraffin and wax. These are applied as liquids. These mixtures should be kept at the same temperature as they solidify quickly” (Chavarria, J, 2000). This technique can be applied on shaped wet product or on the surface that exceeded biscuit firing proses.



Picture 5 - 6: After The Transfer Glazing

Stencils and paraffin decor could be named as masking as they cover the surface partially. Stencil decor is a method applied on the leather-hard or biscuit fired products with making stencils from flexible or rigid materials. Prepared pattern is transferred to paper and the inner and outer parts are carved. After being wetted the leather-hard product is adhered. Painting and glazing process are made. In biscuit-fired products tapes with adhesive back parts are preferred. On flat surfaces, stencils made of zinc and copper plates with a thin layer of sheet metal are created and make it easy to reproduce the patterns on the ceramic.



Picture 7 - 8: Taking the Folio from Ceramic Surface

Developments in technology provided the computer-assisted designs and products to come out; especially it has brought convenience for industrial production. When the today-applied masking technique is considered; we can say that the computer assistance has increased. Designs drawn by hand are transferred to a computer. This accelerates the process of production. Than the designs that created on computer could be printed on adhesive foil. In this way, the foils which were cut by hand are more detailed than the ones on which masking technique applied on. Foils which were cut are transferred into the surface of the ceramic thanks to adhesive transfer papers. After ceramic surface is glazed with a variety of methods, the parts on which foils are glued to the surface do not glaze. With the colors remaining removal of the foil could be used for another glazing. The most important feature of this method is that it allows the application of ceramic tile patterns in a very clear and sharp way.

Some of the decor techniques used in modern ceramic art is seen as different methods although they contain similar technique and application process. As Prof. Sibel SEVİM in Anadolu University 1st International Raku Training Program stated; stencil, paraffin and resist decors should be generally thought as masking techniques. When technically observed and searched, although they differ in application, they contain similar process when it comes to the surface coating.



Picture 9-10-11: Produced works with using masking technique

A lot of different methods are being applied in modern ceramic art. The reflections of the artist's creativity and imagination on the ceramic surfaces are presented in a visual richness with the development of techniques and methods. Ceramic's being in three dimensional forms as well as presenting the possibilities in surface applications impel the artists to produce the newer and better. Every artist tends to choose the methods and techniques which will reflect the designs best and provide wide working opportunities. Among these methods; the masking technique from the surface decorating techniques allows the patterns and colors to be applied in clear and sharp lines and more detailed designs to be transferred. This technique that helps the artist to improve the self-creativity gives a different meaning to the ceramic art.

BIBLIOGRAPHY

- ATKIN Jacqui (2009) "250 Tips Tecniques and Trade Secret for Potters" London.
- BEARD, Peter (1996) "Resist and Masking Techniques" A & C Black Publishers Limited, London.
- CHAVARRIA, Joaquim (2000) "Decoration Tecniques" Watson-Guption Publication, New York.
- ÖNEY, Gönül ve ÇOBANLI, Zehra (2007) "Anadoluda Türk devri çini ve seramik sanatı" T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- SEVİM, Sıdıka Sibel (2007) "Seramik Dekor ve Uygulama Teknikleri" Yorum Sanat Yayınları, İstanbul.
- TURNER, Anderson (2008) "Surface Decoration" American Ceramic Society: ABD.

“ SANAT PERSPEKTİFİNDEN ÇEVRE SORUNLARI ”

Okt. Damla OĞUZ*

ÖZET

Bu çalışmada doğanın ötekileştirilmesi ve yağmalanmasının insan zihnindeki olağanlığı, doğa ve kültür karşıtlığı üzerinden tartışılacaktır. Bu çerçevede günümüz çevre sorunlarına sosyo-politik bir pencereden bakan ve bunu eleştirel bir bakışla yapıtlarına yansıtan sanatçılar irdelenecektir. Bu sanatçılar sadece doğada fiziksel olarak yapıt gerçekleştirmek yerine doğa-insan ilişkilerindeki problemlere kendi sanatsal dillerini kullanarak dikkat çekmekte ve toplumu bilinçlendirmek yönünde davranmaktadırlar. Buna ek olarak doğa ıslah projeleri adı altında işlerini gerçekleştiren sanatçıların, işleri yoluyla yeryüzünün belli başlı bölgelerinde zarar görmüş çevresel dengeleri yeniden kurabilme çabaları gözler önüne serilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Doğa, Kültür, Ötekileştirme, Yağmalama, Çağdaş Sanat, Doğa Islah Projeleri*

* Ankara Üniversitesi, Eğitimin Kültürel Temelleri Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara / TÜRKİYE
damla.torun@gmail.com

“ ART PERSPECTIVE ON ENVIRONMENTAL PROBLEMS ”

Lect. Damla OĞUZ*

ABSTRACT

In this study, the status of normality in human mind about othering and plundering the nature will be discussed over the contrariety between nature and culture. In this context, the artists who have a socio-political perspective on current environmental problems will be examined. These artists are acting towards raising the awareness of the society and drawing attention to the problems in nature-human relationship by using their own artistic language instead of just performing physical works on the nature. In addition, the artists who are naming their work as nature reclamation projects, for the effort of rebuilding damaged environmental balance by means of their works in certain regions of the earth, will be unfolded.

Key Words: *Nature, Culture, Othering, Plunder, Contemporary Art, Nature Reclamation Projects.*

* Ankara University, Faculty of Educational Sciences, Cultural Foundations of Education, Department of Fine Arts Education
Ankara/ TURKEY damla.torun@gmail.com

GİRİŞ

“Doğayla baş başayken kendimizi öylesine rahat ve keyifli duymamızın nedeni, doğanın bizim hakkımızda bir görüşü olmayışıdır.”

W. F Nietzsche

Yaygın olarak kullanıldığı biçimi ile doğa bizim dışımızdaki maddi dünyanın kendisine karşılık gelir. Bu maddi dünya bilinçten bağımsızdır ve onun dışında var olur. Sürekli bir devingenlik ve değişim içindedir (Ulaş, 2002: 404). Birçok kaynakta doğa insan eliyle değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre, tabiat olarak veya sanat ve kültür gibi insan aklı ürünlerin karşısı olup kendiliğinden var olan şeylerin bütünü olarak tanımlanır (Akalin vb. 2005: 547). Tüm bu tanımlamalar insanı doğaya göre, doğayı da insana göre dışlar ve doğanın yarattıkları ile insanın doğa karşısında inşa ettikleri gibi bir ayrım ortaya koyar.

Doğaya ve insana anlam vermeye çalışan bu gibi tanımlamalarda temel olan, insan ile doğa arasındaki ilişkidir ve bu ilişkide doğa, insanoğlu için kendi dışındaki çevredir. Aslında insanoğlu bütün faaliyetlerini doğanın üzerinde gerçekleştirir; sürekli bir etkileşimle, onunla, ona rağmen ve onu aşmak için çabalar. Ancak insanoğlu aklını kullanarak kendini var etmeye başladığı andan itibaren doğanın karşısında ya da yanında yer alacak şekilde bir duruş sergilemiştir. Doğaya hükmedebileceğini ve onu şekillendirebileceğini fark ettiğinde ise, kendini bir daha doğanın bir parçası olarak görmemiştir.

İnsanoğlu doğadaki diğer canlılardan farklı olarak yaşadığı çevreyi yorumlar ve şekillendirir. Bu anlamda sıklıkla doğaya gönderme yaptığımız bir kavram olarak ‘çevre’ dediğimiz şey insan yapısı bir olgudur, sadece insan eliyle yaratılmamış aynı zamanda insan zihninde anlamlandırılan bir alan olarak inşa edilmiştir (Kovel, 2004: 101). Joel Kovel’a göre (2004: 102) “(...) doğa insanoğlu için bir ‘şey’ olmaktan önce bir kelimedir. Aslında doğal dünya insandan bağımsız olarak var olmaktadır. İnsan evrenin küçük bir köşesini kendi varlığının farkında olarak işgal etmektedir.” Ayrıca “Asıl vurgulanması gereken, insanoğlu doğadan bahsettiğinde bunu ister istemez dilden oluşan bir prizma aracılığı ile yaptığıdır. Bu, insan için var olan tek gerçek doğanın dilsel olarak yapılandırılmış bir alan olması anlamına gelmektedir” demektedir. Bundan sonra düşünülmesi gereken insanın kendi doğası gereği doğa ile kurduğu ilişkide onu kendinden ayrı tutup tutmayacağıdır.

İnsanoğlu doğa ile bütüncül bir yaşamı sürdürebilir mi yoksa doğayı asırlardır yaptığı gibi kendi varlığına karşı bir tehdit unsuru olarak görüp onu öteki konumuna koymaya devam mı edecektir?

Çağlar boyu bilimsel ve teknolojik açılardan hızla gelişen dünya üzerinde insanın denetimi daha da artmış, böyle olunca da insan doğaya bakarken kimi zaman dinsel ve felsefi sorular yönelmiş, kimi zaman da bu sorulardan sıyrılıp doğaya daha ekonomik ve faydacı bir anlayışla yaklaşmıştır.

Doğanın Kültürleşmesi

En temel tanımıyla “kültür, doğanın yarattıklarına karşılık insanın yarattığı her şeydir (Güvenç, 1991: 97).” Bu anlamıyla kültür insan yapısı bir olgudur; insan tarafından yaratılmış ve kurgulanmıştır, şartların değişmesine bağlı olarak ‘yeniden düzenlenebilir’dir.

Her şeyden önce kültür kendisini doğanın karşısına koyarak, varlığını doğaya karşı verilen savaş sayesinde oluşturmuştur. Öte yandan burada “doğal olan”ın karşıtı olan bir durum da nitelenmektedir. Bu anlamda kültür bir değer yargısı taşımakta ve insanların “yaşayış biçimlerinin, kullanılan aletlerin, çalışma biçim ve yöntemlerinin, inançların, düşünsel ve sanatsal faaliyetlerin, siyasal ve sosyal örgütlenme biçimlerinin (Tanilli, 2001: 11)” bütününe kapsamaktadır. Böylece kültürü “doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süreç ve verim” olarak tanımlayabiliriz (Uygur, 1996: 16).

Tüm bu süreçte, insanı insan yapan, doğadaki diğer canlılarla arasındaki farkı gün geçtikçe genişleten ayırt edici bir unsur vardır; o da ‘teknik’tir. Eğer günümüzde insanoğlunun dünyada merdivenin en üst basamağında olduğundan söz edebiliyorsak, bu onun bir çift ele ve alet yapabilme yeteneğine sahip olmasından ileri gelmektedir (Tanilli, 2001: 15). Bu beceriler bütünü yalnızca onun genel yaşam olanaklarını değil, doğayla olan iletişiminin görüntüsünü de değiştirir.

İnsanların elindeki teknolojik güç arttıkça, doğadaki dengeleri etkileme gücü de artmıştır. Bütün alet edevatıyla “insan, deyim yerindeyse, bir tür protezli tanrı haline gelmiştir (Freud, 2009: 50).” Teknoloji, insanın doğa üzerinde kurmak istediği mutlak egemenliğin hem yansıması hem de aracı olmuştur. Freud’a göre (2009: 37-38) kendimizi korku duyulan dış dünyaya karşı savunmak için tek çare “insan topluluğunun bir üyesi olarak, bilimin önderliğindeki tekniğin yardımıyla doğaya karşı saldırıya geçmek ve onu insan iradesine tabi kılmaktır.”

İnsanoğlu dünyaya adımını attığı andan itibaren doğayı değiştirmeye başlamıştır. Clive Ponting (2000: 15) “Dünyanın Yeşil Tarihi” isimli kitabında bunu şöyle ifade etmektedir:

Bütün bitkiler ve hayvanlar da, birbirleriyle rekabet ederken farkında olmadan çevreyi değiştirirler ve varlıklarını sürdürürebilmek ve gelişebilmek için işbirliği yaparlar. Ancak insanların ekosistemle olan ilişkilerindeki iki etken, onları bütün öteki hayvanlardan ayırır. Öncelikle, varlığının bağlı olduğu ekosistemleri tehlikeye atma, dahası yok etme gücüne sahip tek canlı türü insandır. İkinci olarak da, yeryüzündeki her bir ekosisteme yayılan ve ardından, teknolojiyen yararlanarak bütün bu ekosistemleri egemenliği altına alan tek canlı türü de insandır.

Tüm insanlık tarihi boyunca doğal dünyanın kendisi yani dıştaki doğa insanların mücadele vermesi veya iktidar kurması gereken bir alan olarak görülmüştür. Aslında insan denen varlık tüm doğal süreçlere katılır, doğanın bir parçasıdır. Ancak aynı zamanda doğadan radikal bir biçimde farklıdır da. Doğası gereği doğayı olumsuzlamaya yatkındır (Kovel, 2004: 104). Böylece doğa ötekileştirilir ve bu kendinden farklı ötekilik, doğayı bir tahakküm nesnesine dönüştürür.

Aldo Leopold'un (2004: 141-142) 1949'da yayımlanan ve klasikleşen "Toprak Etiği" yazısında değindiği üzere; "modern insanın toprakla hiçbir hayati ilişkisi yok(tur). Ona göre toprak şehirler arasında kalan, üzerinde ekinlerin yetiştiği bir alandan ibaret(tir)". Benzer bir görüşe Hannah Arendt'in (2003: 113-114) 'Dünyanın Sürekliliği ve Sanat Yapıtı' isimli makalesinde de değinilmiştir. Arendt modern insanın doğa üzerinde kurduğu egemenliği, aşılması gereken bir sorun olarak görmekte ve bunun "doğayı ve dünyayı birer araca indirgeyerek onları bağımsız saygınlıklarından yoksun bırakmak" anlamına geldiğini eklemektedir. Böyle olunca, dünya ile baskın ilişki, üretim ilişkisine dönüşmektedir. "Şeylerin bundan böyle, kullanılabilirliği ölçüsünde değeri olacaktır. Rüzgar bundan böyle bir doğa gücü olarak kabul edilmeyecek, insanların yalnızca serinlik ya da sıcaklık gerekmesine göre değerlendirilecekti (Arendt, 2003: 113-114).

Arendt ve Leopold'un bir sorun olarak addettikleri bu tavır doğayı hâlâ kontrol altına alınacak bir köle olarak gören yüzyıllara mal olmuş bir düşünce geleneğinin eseridir. Bu gelenek köklerini eski Yunan ve Roma filozoflarının etkisi ile düşünen Yahudi ve Hıristiyan dünyasının düşüncelerine borçludur. Bu düşünce insanların kendilerine bağlı olan doğadan üstün yaratıldığı düşüncesidir. En eski çağlardan beri kurduğu uygarlığı korumak için insanların doğaya müdahale etmesi ya da son düzeltmeleri yapması gerektiği düşüncesi ve doğanın eskiden ilkel ya da vahşi olup, insanlar tarafından denetlenip biçimlendirildikçe iyi duruma geldiği görüşü son derece yaygındır (Ponting, 2000: 130).

Doğanın Yağmalanması

Önceki bölümde de değinildiği gibi insanlar, istedikleri gibi sömürme hakkına sahip oldukları doğadan üstün görülüyordu. Bu da doğanın sömürsünü meşrulaştırıyor ve bu şekilde düzeltilmesine inanılıyordu.

Tüm bu düşünce yapılarının altında ise çok temel bir kavram yatmaktadır: ilerleme. Bu kavram modern düşüncenin temel bir parçasıdır ve "toplumsal yaşamın her zerresine sızmıştır. Öyle ki, bu kavram ortaya çıkmadan önce toplumlar nasıl yaşamışlardır sorusuna kestirilebilir bir cevap vermek bile çok güçtür" (Ponting, 2000: 130). Yeni teknolojilerin ve daha karmaşık üretim ilişkilerinin gelişmesiyle birlikte doğayı denetim altına almak ve onu dilediğince değiştirmek, insanoğlunun yüzyıllar boyu ilerleme için önüne koyduğu bir hedef olmuştur.

Aydınlanmanın ünlü düşünürü Marquis de Condorcet (Akt. Ponting, 2000:133), "İnsanın mükemmelliği gerçekten de sınırsızdır; bundan böyle kendisini durdurmaya çalışacak her türlü güçten bağımsız olan bu mükemmelliğin ilerlemesine, doğanın bizleri içine attığı bu dünyanın ömründen başka bir sınır yoktur... Bu ilerleme, dünya evren sisteminde şimdiki yerini koruduğu sürece asla geri döndürülmeyecektir" derken insanlığın ilerlemesine duyduğu sonsuz inancı sezinleyebiliyoruz. Ancak günümüz deneyimleri göstermiştir ki insanın çevresine zarar vermeden sonsuzca ilerlemesi diye bir şey mümkün değildir.

Geçtiğimiz yüzyıllar içinde doğa üzerindeki insan eylemleri tüm ekosistemlerde büyük değişiklikler yaratmış, vahşi doğa hem çeşitlilik hem de büyüklük açısından ciddi boyutlarda azalma göstermiştir. Yerleşik hayatın tüm dünyaya yayılması, tarım için ormanların yok edilmesi ve

var olan bataklık alanların kurutulması, tüm hayvan ve bitkilerin doğal ortamlarının hızlı bir biçimde daralmasına neden olmuştur. Doğanın bu şekilde yağmalanmasının etkileri çok geniş kapsamlı ve geri dönülemez olmuş, birçok bitki ve hayvan türünün nesli tükenmiş veya sayıları azalmıştır. Böylece vahşi doğa bir daha eskisi gibi olamamıştır.

Doğanın yağmalanmasına sebep olan faktörlerden ilki insan nüfusundaki hızlı artıştır. İkinci olarak insan sayısının çoğalması, yaşanacak olan konutlara olan gereksinimi arttırmış, konut yapmak üzere açılan arazilerin ve kesilen ağaçların sayısı ve boyutları yaşadığımız son iki yüzyılda büyük ölçüde artmıştır. Son olarak, bu konutlarda ısınmak ve doymak için dünyadaki enerji ve maden kaynakları da büyük oranda tüketilmiş, dolayısıyla çevre kirliliğinin oranı da bu doğrultuda yükselmiştir.

Doğanın ve uygarlıkların çöküşü arasındaki ilişkiyi irdelediği “Dünyanın Yeşil Tarihi” isimli kitabında Clive Ponting (2000: 349), bu süreci şöyle ifade etmektedir:

Ev yapmak için kereste, yemek pişirmek ve ısınmak için odun gerekliydi, bu nedenle ormanlar yavaş yavaş kesildi. Araç ve lüks mallar üretebilmek için maden cevherleri gerekliydi, bu nedenle dünyadaki maden kaynakları tüketildi. İnsanların giyinmesi gerekliydi, bu nedenle pamuk gibi bitkiler yetiştirmek üzere tarlalar açıldı, yün ve deri elde etmek için hayvan beslendi, deri ve kürk için yabani hayvanlar kapanla avlandı.” Tüm bunlar hızla artan dünya nüfusunun gereksinimlerini karşılamak için yapılmış doğa katliamlarıdır ve günümüzde insanoğlu, geçmişteki eylemlerinden kaynaklanan bir dizi ve birbirleriyle bağlantılı çevre sorunlarıyla karşı karşıyadır.

Doğa böylesi bir yağmalamayla başa çıkamayacağının sinyallerini verirken insanoğlunun doğa üzerindeki tüm eylemleri, çağdaş toplumları zor durumlarla karşı karşıya bırakmıştır. Bu yağmalama neden böylesine rastgele yapılmış, neden bir gün sonsuz zannedilen kaynakların da tükenebileceği düşünülmemiş gibi soruları yanıtlamak oldukça güçtür. Ancak günümüzde doğanın bu denli hırpalanmış olmasının altında yatan insan davranışlarını tespit edebilir ve gelecek için büyük önlemler alabiliriz.

Çevreci Güncel Peyzajlar

Yüzyılların sanayi kalkınması, yalnız doğayı değil tüm insanlığı da geri döndürülemez bir felakete götürmektedir. Doğal kaynakların böylesi haksız kullanımının gerisinde ise ihtiyaç kavramı, ihtiyaçların gerisinde de ilerleme fikri yatmaktadır. “Oysa ihtiyaçlar modern kalkınma söyleminde ortaya çıktığı zaman ne zorunlulukları ifade ediyordu, ne de arzuları. Kalkınma bir vaat sözcüğüydü –bilimin, teknolojinin ve siyasetin yeni güçlerini kullanarak zorunlulukların yasasını kırmayı teklif eden bir garanti sözcüğü. Bu vadin etkisi altında, arzular da konumlarını değiştirdiler. İyi olanı gerçekleştirme umudu, ihtiyaçların tanımlanacağı ve tatmin edileceği beklentisiyle yer değiştirdi” (Illich, 2004: 73). Böylece kalkınmanın yağmur duası ile fitili tutuşturulan ihtiyaçlar, yeryüzünün zehirlenmesini ve yağmalanmasını meşrulaştırmakla kalmadı insan doğasını da tanınmaz hale getirdi.

Bu sorunların, sanayileşmiş toplumların doğuşuyla birlikte ivme kazanarak büyümesi ve karmaşık bir hal almış olmasını bir rastlantı olarak düşünmekse safdillik olur. Teknolojiyi temel alarak, modernliğin getirdiği kitlesel üretim ve küresel kapitalizme karşı bir direnç noktası oluşturmak düşüncesiyle hareket eden Simon Starling, bu anlamda, tüm eleştirel bakışını dünyadaki enerji tüketimine odaklamaktadır. Sarfiyatın anlamsızlığını vurguladığı ve Güney Afrikadan çıkarılmış olan bir ton hammaddenin, yalnızca beş adet platinyum tabakası elde etmek için harcadığı Bir Ton (Görsel 1) adlı düzenlemesinde Starling; çağımız kapitalist toplumlarının, özellikle savaş sanayinde kullandığı bir tabaka platini, ufak birimler halinde üretmek için sarf ettiği enerjiye işaret etmektedir. (Simon, 2009)

Yine aynı yıl doğal kaynakların gereksiz tüketimine karşın, doğanın kendini yeniden üretimine duyduğu saygıdan hareketle, Tabernas Çöl Koşusu (Görsel 2) adlı işinde, hidrojenle çalışan bir bisiklet ile bütün çölü aşmıştır. Hidrojenli bisiklet, atık olarak su üretmektedir ve Starling döndüğünde bu su ile bir kaktüs resmi yapmıştır. Kaktüsü su depoladığı için kullanan sanatçı, böylece; insanların doğal kaynakları ne kadar verimsizce yok ettiğini vurgulamaktadır. (Horozic, 2009)



Görsel 1: Simon Starling, Bir ton, 2005, Fotoğraf



Görsel 2: Simon Starling, Tabernas Çöl Koşusu, 2005, bisiklet, suluboya, 170x200 cm

Lynne Hull ise doğal kaynakların daha özenli kullanımıyla doğayı nasıl yeniden kazanabileceğimize dikkat çekmek istemektedir. Seçtiği konular biyo-çeşitlilik, nesli tükenmekte olan canlılar ve çölleşmedir. Göçün Kilometre Taşları (Görsel 3) adlı çalışmasında Hull kuzey yarım kürenin çeşitli yerlerine üzerlerinde o bölgeden göç eden kuşların özelliklerini, izledikleri göç yollarını ve konakladıkları yerleri gösteren bir çizelgeyi büyük mermer taşlara işlemiştir. (Migration, 2004)

Öte yandan Hava Raporu (Görsel 4) isimli diğer bir çalışmasında ise Sanat ve İklim Değişiklikleri adlı sergide çeşitli yerlere Vahşi Uyarı, Vahşi Hayat yazan uyarı tabelaları dikmiştir. Bu tabelaların üzerinde küresel ısınma yüzünden ilk yok olacak canlı türleri olan yarasa, uçan fare, piko ve kutup ayısı gibi hayvanların çizimleri bulunmaktadır.



Görsel 3: Lynne Hull, Göçün Kilometre Taşları I ve II, 1995-1996, taş, 80x110 cm ve 30x90 cm



Görsel 4: Lynne Hull, Hava Raporu: Vahşi Uyarı, Vahşi Hayat, 2009

Kullandığı doğal malzemelerle şehir dışındaki büyük arazilerde kurduğu muazzam çalışmalarıyla dikkati çeken Andy Goldsworthy ise Kartopu (Görsel 5) isimli çalışmasını 2000 yazında Londra'nın göbeğinde gerçekleştirmiştir. İskoçya'nın dağlarından getirilen 13 tane, 2 m çapında ve bir ton ağırlığındaki kartoplarını endüstri ve doğa karşıtlığını vurgulamak ve doğanın yıkımını eleştirmek amacıyla çeşitli fabrikaların önünü koymuştur. (A Snowball, 2000) Her bir kartopunun içinde doğa, tarım ve endüstri ile ilişkilendirdiği bir materyal vardır. Örneğin İskoç sığırlarının kıllarının olduğu kartopunu bir et fabrikasının girişine koymuştur.

Goldsworthy genellikle dallar, çiçekler, kozalaklar, kum veya taş gibi malzemeleri kullanarak büyümeyi ve çürümeyi, bozulmayı ve mevsimsel dönüşümleri anlatmaktadır. Sanatın da doğa gibi, doğadaki diğer hayatlar gibi bir ömrü olması gerektiğini düşünmektedir.



Görsel 5: Andy Goldsworthy, Kartopu, 2000, kar ve çalı çırpı, 2mØ

Sanat Yoluyla Doğayı Yeniden Kazanma Projeleri

Günümüz yeni sanatsal eğilimlerinin, sanatçı ile kent yaşamı arasındaki sıkı ilişkilerin sonucunda oluştuğunu söyleyebiliriz. 1960'lerden sonra bedenin yeniden keşfedilmesi ve kültürel kimlik bunalımlarının yanında, yeni medya olanaklarının yaygınlaşması, moda ve pop kültürünün dinamikleri sanatı da derinden etkiledi. Artık sanat dünyayı daha yaşanılabilir bir yer olarak var etme amacına hizmet etmekteydi. Özellikle de sanatçıların sosyal meselelerle daha fazla ilgilenmeleri, eserlerin biçimlenişine de yansdı. Doğa daha büyük bir yoğunlukla ele alındı, çevre sorunları sanatın yeni alanlarının doğmasına yol açtı. Sanat bir tür farkındalık çağrısına dönüştü ve bu dönemde sanatçılar da doğa ve insan uyumunu sağlayacak yeni yollar aramaya başladı. Bundan sonra yeryüzü sınırsız malzemeye sahip ve uçsuz bucaksız bir sergi mekânı olarak sanatçıların dikkatini çekti.

Çevresel sorunlara ince ve alaycı bir tavırla yaklaşan Buster Simpson, Houdson Nehri Arındırma Projesi (Görsel 6) adı altında düzenlediği performansında kireç taşından suda eriyen tabletleri nehre atmıştır. Bu çalışmasıyla asit yağmurları sonucu doğada oluşacak tahribata dikkat çekmek istemiş ve asit seviyesinin fazlalığı yüzünden tehlikeli hale gelen ve doğal yaşamın

azaldığı Houdson Nehrine Talsit tabletlerini çağrıştıran anti asit tabletleri atarak nehrin iyileştirilmesi gerekliliğini vurgulamak istemiştir.



Görsel 6: B.Simpson, Houdson Nehri Arındırma Projesi, 1983-1991

Hindu Hacıların Allahabad nehrinde arınma ve bağışlanma diledikleri törenlerinden etkilenen ve bu etkiyi doğayı korumak için oluşturduğu projelerinde sık sık dile getiren Mierle Liderman Ukeles'e göre (2002) "en önemli peyzajlar durgun olanlar değil, hayatın akışını anlatanlardır." En önemli projesi dolgu alanların yeniden yapılandırılmasını içeren Fresh Kills'dir (Görsel 7). New York, Staten Adası'ndaki 2200 hektarlık dolgu alan ABD'nin en büyük toprak dolgu projesidir. New York Kültür Dairesi tarafından bu projeye atanan Ukeles orada bir taşra doğası yaratmak ve bu alanın bir dönüşüm alanı olmasını istemiştir. "İnsanlığın gücünün hissedilmediği bir yer..." (Ukeles, 2000) olarak nitelendirdiği bu çalışmasından yıllar önce, 1969'da Bakım Sanat Manifestosu'nu da yazan Ukeles hayattaki her fiilimizin, en görünmez olanların bile -çöp toplamak gibi- sanat olarak değerlendirilebileceğini söylemektedir.



Görsel 7: Mierle Liderman Ukeles, Fresh Kills, 1976



Görsel 8: Patricia Johanson, Fair Park Lagoon/Cryus Alanı, 1970

Patricia Johanson'un sanat dünyasında kendine özgü bir yer bulması, Cyrus Alanı (Görsel 8) adlı eseriyle başlar. İki kilometre uzunluğunda ve patika şeklinde yapılan bu eser, birbirini izleyen mermer, kızağaç ve beton olmak üzere üç ayrı bölümden oluşur. Birçok çevresel sanat eserinin aksine, burada doğaya bir müdahale yapılmamıştır. Toprakla kucaklanmış olan eser, sanki doğanın doğal bir parçasıdır (Tont, 2005: 447). Sanat ve Kurtuluş adlı kitabında Johanson (2006) bu eserin doğallığını şöyle anlatıyor: "Bütün hayvanlar hâlâ orada, hatta çoğu bu projeyi kullanıyor. Yılanlar mermerin üstünde güneşleniyor, gelengiller kızağacın altında yuva yapıyor ve küçük memeli hayvanlar beton boyunca tünel açıyor. Aynı toprağın kendisi gibi bu eserin de dinamik bir görüntüsü var. Sonbaharda çeşit çeşit yapraklarla bezenen patika, kışın karla kaplanıyor. Bu heykelin diğer bir özelliği, San Francisco'daki eserimde olduğu gibi, üzerinde yürüyebilirsiniz."



Görsel 9: Mel Chin, Hayata Dönüş Alanı, 1990, 20x20x3 m

Beuys'un yakın arkadaşı olan ve birlikte birçok projeye imza attıkları Mel Chin, günümüz çevreci sanatın önemli temsilcilerindendir. Beuys gibi yapıtının kendinden sonra da devam edebilmesi sürecine hayran olan Mel Chin, gerçekleştirdiği işin kendi kendini besleyen bir yapısı olması ve kendi yaşamını kendi başına devam ettirebileceğini kanıtlayabildiğini söylemektedir. Hayata Dönüş Alanı (Görsel 9) olarak adlandırdığı deneylerinde; yaklaşık 20m x 20m x 3m ebatlarında, zehirli atık yığınlarının olduğu bir bölgede, etrafı demir çitlerle örülmüş bir alana bitkiler ekmiştir. Bu deney, zehirli toksin barındıran metallerin topraktan bitkilerce emilmesi üzerine kurulmuştur. Bu üstün toplayıcı bitkilerin neler olduğunu ve nasıl çalışacaklarını bilim adamlarıyla birlikte tespit etmiş ve bunlar, yerel ekosisteme uygun olarak metali ve minerali içinde tutabilme kapasitelerine göre seçilmişlerdir. Demir çitlerle çevrilmiş bu alanda bitkiler, bir X oluşturacak biçimde alanın ortasına yerleştirilmiştir. Saint Paul bakım departmanı bitkilerle sürekli ilgilenmiş, 1991 sonbaharında bitkiler biçilmiş, kurutulmuş ve incelenmiştir. Bu bitkiler belli tipte metalleri tuttuğu için, biçilen maddeler, hammadde özü olarak ayrıştırılmış ve aynı zamanda metaller için de bir geri dönüşüm sistemi oluşturulmuştur. Belediyenin daha sonra, aynı alan için bu işi tekrarlamasıyla, tüm alan zehirlerden arındırılmıştır.

Matilsky Müzesinin bildirisine göre (Revivel, 2011); "Mel Chin gibi sanatçılar, sanatın tanımını genişleterek, kendileri için yeni bir kimlik yaratıyorlar. Geleneksel olarak sanat üretimi, kişisel bir davadır. Buna kontrast olarak çevresel sanat, kurumlara, müzelere, kolejlere, yerel yönetim ve yönetimlere bağımlı ve toplumun katılımını gerektiren bir çabadır." Kısacası kavramsal çevreci sanat pratikleri (veya uygulamaları) dâhilinde gerçekleştirilen çevre hakkındaki çoğu sanatsal yaklaşım ve bakış açısı kültür ve doğayı yeniden birbirine bağlayarak çözüm yollarına odaklanmaktadır. Bu duruştan bakarsak tüm bu çevreci restorasyon çalışmaları toplumun katılımı ve eğitimi açısından da önemlidir.

SONUÇ

Sanat Perspektifinden Çevre Sorunları başlıklı bu metinde ilk olarak insan, toplum ve doğa arasındaki ilişki incelenmiş ve bu inceleme sonucunda varılan kanılar ışığında, sanat ve doğa ilişkisi karşılaştırılmıştır. İnsanoğlunun asırlar boyu doğaya atfettiği anlamların sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığı ele alınmıştır. Günümüz sanatçılarının kendilerinden önceki çağların sanatçılarından farklı olarak, doğayı yalnızca öykünülecek dışarıdaki bir yapı olarak görmedikleri, doğanın süreçliliğini de içeren yapıtlar ürettikleri sonucuna varılmıştır. Sanatı yaşam sürecine katmak ve toplum ile sanat arasındaki bağları doğa üzerinden yeniden tanımlamak hedefiyle vücuda getirdikleri çalışmalarlarıyla da izleyici veya katılımcıların doğa üzerine yeniden düşünmelerini hedefledikleri saptanmıştır. Yalnızca dönemin çevreci hareketlerinden etkilenmedikleri aynı zamanda bu hareketlere ön ayak oldukları görülmüştür. Bu anlamda bu sanatçılar toplum, doğa ve sanat arasında kurulacak yeni ilişkilere yeni tanımlar kazandırmış, sanat ve yaşam arasındaki bağları pekiştirmişlerdir. Bunu da eserlerini uyguladıkları yeryüzünde insanlara yeni farkındalıklar sağlayıp, diğer canlılara da yeni yaşam alanları açarak gerçekleştirmişlerdir.

KAYNAKÇA

- AKALIN, Şükrü Haluk vd. (2005). *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara
- Arendt, Hannah (2003). "Dünyanın Sürekliliği ve Sanat Yapıtı" (Çev. Aykut Derman), *Sanat Yapıtı*, editör: Beatrice Lenoir, YKY, İstanbul, s.113-121
- BOZKURT, Güvenç (1991). *İnsan ve Kültür*, Remzi K.E. İstanbul
- FREUD, Sigmund (2009). *Uyarlılığın Huzursuzluğu*, (Çev. Haluk Barışcan), Metis Yayınları, İstanbul
- Goldsworthy, Andy, *Digital Catalogue DVD Volume 1: 1976-1986* (2006). <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk> (erişim tarihi 5.8.2009)
- Goldsworthy, Andy, (2012), http://www.en.wikipedia.org/wiki/Andy_Goldsworthy (Erişim tarihi 4.8.2012)
- Goldsworthy, Andy, *A Snowball in Summer*, (June 2000)<http://www.corvidae.co.uk/-panoramas/snowball.html> (erişim tarihi 21.03.2008)
- Horozic, Amina (2009). *The Work of Simon Starling* http://artandthis.typepad.com/-art_and_this/2009/04/the-work-of-simon-starling.html (erişim tarihi 4.8.2010)
- Illich, Ivan (2004). "Kalkınma Sözlüğünden: İhtiyaç", *Üç Ekoloji-Doğa, Düşünce, Siyaset, Sayı:2*, s.69-85
- Kovel, Joel (2004), "Doğanın Anlamlandırılması" (Çev. Caner Doğan), *Üç Ekoloji-Doğa, Düşünce, Siyaset, Sayı:2*, s. 99-107
- Leopold, Aldo (2004), "Toprak Etiği" (Çev. Nergis Ertekin), *Üç Ekoloji-Doğa, Düşünce, Siyaset, Sayı:2*, s.125-143
- Hull, Lynne (2004), *Migration Mileposts*, <http://teanecreek.org/ecoart.html> erişim tarihi 7.5.2012)
- PONTING, Clive (2000), *Dünyanın Yeşil Tarihi: Çevre ve Uyarlıkların Çöküşü* (Çev. Ayşe Başçı-Sander), Sabancı Ü. Y.E, İstanbul
- Revival Field by Mel Chin* (2011), <http://www.vulgare.net/2011/02/> (erişim tarihi 3.11.2012)
- Simpson, Buster (2010). grenmuseum.org/artist_index.php?artist_id=21 (erişim tarihi 21.04.2012)
- Starling, Simon (2009), http://artandthis.typepad.com/art_and_this/2009/04/the-work-of-simon-starling.html (erişim tarihi 25.7.2010)
- TANİLLİ, Server (2001), *Uyarlılık Tarihi*, Adam Yay. İstanbul
- TONT, Sorgun A. (2005), "Ekolojinin Leonardo'su", *TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi*, Ankara: Sayı.447, s.18
- UYGUR, Nermi (1996), *Kültür Kuramı*, YKY, İstanbul
- Ukeles, Mierle L. (2002), *Leftovers/It's about Time for Fresh Kills*, <http://cabinetmagazine.org/issues/6/freshkills.php> (erişim tarihi 18.4.2009)
- ULAŞ, Sarp Erk(2002), *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara

“ MÜZENİN KAMUSALLIĞININ SANAT YOLUYLA ELEŞTİRİSİ ”

Arş. Gör. Gülçin KARACA*

ÖZET

21. yüzyılda Avrupa ülkelerindeki, Amerika'daki ve Türkiye'deki bienallerde, sergilerde ve sokaklarda sıkça örneklerine rastlanan katılımcı ve ilişkisel sanat örnekleri, sanatın geleneksel özelliklerini kullanmaz.

Katılımcı ve ilişkisel çalışmalar, geleneksel sanat anlayışındaki gibi, izleyiciye tamamlanmış sanat çalışmasını sunmak yerine, izleyiciyle, sanat çalışmasının ve sanatçının iletişime geçmesini amaçlar.

Bu çalışmada, sanatın geleneksel olarak kamuya sunulma şeklinin nasıl başladığı, müzelerin oluşma süreci, kamusal olarak nitelenen müzelerin kamusal kavramına uygun olup olmadığı, müzelere yönelik eleştirilerin hem sanatçılar hem kamudaki diğer bireyler tarafından nasıl başlatıldığı ve bu eleştirilerden sonraki süreç araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal, Müze, Sanat

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim-Baskı Sanatları Bölümü, Eskişehir / TURKEY
gulcinkaraca@anadolu.edu.tr

“ THE CRITICISM OF PUBLICNESS OF MUSEUMS BY ART ”

Res. Assist. Gülçin KARACA*

ABSTRACT

In 21th century, the examples of relational and participatory art works which can be often seen at the bienalles, exhibitions and streets of European countries, America and Turkey, don't use the traditional specialities of art.

The relational and participatory works aim to make a connection between the viewer and the art work and sometimes between the artist instead of showing the final work of art to the viewer.

In this study, how the traditional system of showing the final work of art was started, the period of the museums were occurred, if the museums called as public are really public according to the meaning of the concept of publicity, how the criticisms about museums were began and the period after these comments were researched.

Keywords: Public, Museum, Art

* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting-Printmaking, Eskişehir / TURKEY
gulcinkaraca@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

“Sanat müzelerden çok önce de vardı

(Mary Jane Jacob, 1996: 51)”.

Sanatın kamuya ulaşmasından bahsetmek için öncelikle kamu, kamusal ve kamusal alan gibi bazı kavramların anlamsal değerlendirmesini yapmak gerekir. Kamu, kamusal, kamusal alan, özel alan kavramları, birbiriyle bağlantılı olmakla birlikte, pek çok düşünür ve filozof tarafından tanımlanmış, tartışılmış ve tartışılmaya da devam eden kavramlardır. Kamu, Türk Dil Kurumu Sözlüğünde, birinci anlamında hep, bütün, ikinci anlamında ise, bir ülkedeki halkın bütünü, halk şeklinde tanımlanmıştır. Kamusal da kamuyla ilgili olan olarak “açık, görülebilir, aleni, ortak, kolektif ve herkesin rahatlıkla girebildiği”, özel ise “kapalı, görünmez, bireysel ve yasak” anlamında belirtilmiştir (Özbek, 2004: 41). Habermas’a (2012: 102) göre kamusal alan “toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanı” olarak ortaya koymuştur. Bu tanımlar ve düşünceler, sanatın ve sanat piyasasındaki sistemin, kamusallığını sorgulamak için kolaylık ve netlik sağlayabilir.

Kamu ve Sanat

Kamu ve sanat toplumların kuruluşundan itibaren birbiriyle ilişkilidir. Kamusal alan her ne kadar bir mekanın içindeki ilişkiler ağını tanımlasa da, bu ilişkilerin oluşabileceği alanlar olarak mekan da konuya dahildir. Kamunun sanatla buluşabileceği mekanların başında ise müzeler gelmektedir. Türkiye’deki müzelerin 21. yüzyıldaki durumuna bakıldığı zaman, kamusal olandan çok, özel müzelerin varlığı dikkat çekmektedir. Peki kamusal ya da özel müzelerin farkları nedir? Müze kavramı nasıl ortaya çıkmıştır? 16. yüzyıla kadar “sanat” aristokrasinin ya da kilisenin himayesinde ve bunların gösterdiği alanlarda yer bulmuştur. 1600’lü yıllarda özellikle Kuzey Avrupada yeni gelişen burjuva sınıfı hem kendi beğenisini şekillendirmiş hem de sanat eserinin şahsi alanlarda görülmeye başlamasına ön ayak olmuştur. Bu durum daha sonra tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Fakat Fransız İhtilali ve Aydınlanma hareketinin tüm Avrupada hem kiliseye hem de aristokrasie bir karşı duruş olarak sonuçlanmasıyla birlikte, birey olabilen sanatçı tarafından üretilen sanat eseri de özgürlüğünü ilan etmiştir (Şentürk, 2012: 18). Artık sanat eseri, saray, katedral ya da kilisede değildir. Halk bu sisteme kafa tutabilmiştir, tabi unutulmamalıdır ki burjuvaziyle beraber.

Kültürel bir miras olmasının ötesinde sanat eserlerini kitlelerle paylaşmak, sanatı desteklemek ve yaymak adına bir araya getirmek düşüncesiyle kurumsallaşan müzelerin ilk örneği Medici Ailesinin 1739’da Floransa’da koleksiyonunu kamuyla paylaşmasıdır (Graf: 2012: 173). Kamusallaşan müze aslında özel bir koleksiyona aittir.

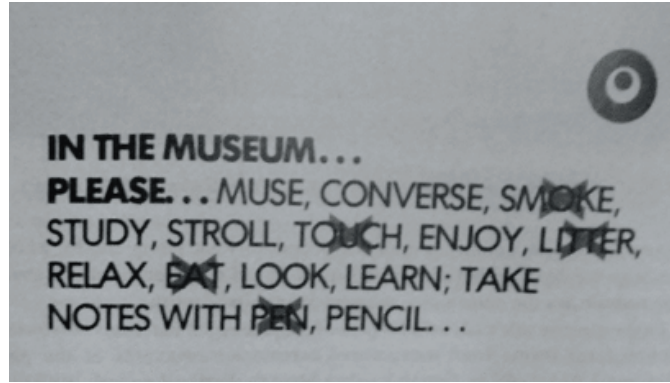


Görsel 1: 1830'da Louvre'a saldırı, o yıllara ait litograf.
Artun, A. (2006). *Sanat Müzeleri 2, Müze ve Eleştirel Düşünce*: 26.

Kamusal ve kamusal alanın tanımları ele alındığında, sanatın kamusal olması, özel bir ailenin kendi koleksiyonunu kamuya açmasından çok, doğrudan halka ait bir sanat anlayışı demektir. Bu doğrultuda; daha önceden başka müzeler kamuya açılmış olsa da, kamusal müze tabiri aklı ilk Louvre Müzesini getirir. Çünkü, Fransız'da, halkın 1793 yılında kraliyet koleksiyonuna el koyması sonucu, müze kamunun malı olur. Böylelikle halk, kendine ait olduğunu iddia ettiği bir hazineyi devralmıştır (Artun, 2008) (Görsel 1). Bu dönemde halkın kendi kamusallaşğını yaratmaya çalışması ve bunun sonucunda kamusal müzelerin ortaya çıkışı, sanatı toplumla yakınlaştırmak adına teorik olarak olumlu kabul edilebilir. Habermas da kamusal alan tanımını bu ortamdan beslenerek yapmıştır. Artun ise, sergi ortamları ve müzeleri, zamanla eleştirinin serpiştiği, sanatla ilgili kuramların geliştiği ve Habermas'ın tanımladığı anlamda birer kamusal mekan halini aldığını savunmuştur (Artun, 2008). Burada mekan fiziksel bir alandan ziyade bir iletişim ortamını tanımlamaktadır.

Müzelerin kurulması sanatın kamusallaşmasını sağlayabiliyor mu? Müzelerin kurulmasıyla, sanatçı pazar yönelimli sergi sanatçısına dönüşüyor mu? Müzelerin kamusallaştığı kabul edilen dönemde bile kamunun kamusal alanını yaratması konusunda benzer sorular aklı gelmektedir. Müzelerin kuruluşundan itibaren özgür bir sanat anlayışından çok, kurumsallaşmış bir müze anlayışı öne çıkmıştır. Müzelerde, koleksiyonerlerin seçtikleri eserler halka sunulmaktadır. Bu da demek oluyor ki, müzede çalışması sergilenen sanatçının çalışması seçilmemiş olan sanatçıya oranla daha seçkin görülmesi sonucunu doğurur. Böyle bakılınca, belki de sadece reddedilenler olarak ortaya çıkan çalışmalar, özgür sanat sınıfına girebilir. Nitekim, tıpkı Fransız İhtilali'nde kamuyla beraber olan burjuvazinin, kamudan ayrışması gibi, kamusal olarak ithaf edilen müzeler de zaten zamanla kamusal alan tanımından uzaklaşmıştır.

O'Doherty de müze ve dini yapıları birbirine benzetir: “İki yerin ziyaretçileri de bir tür mü-nasip davranış sezgisine göre hareket ederler (O'Doherty, 1986: 15).” Müzelerin kuralları ve sınırları vardır (Görsel 2). Hatta müzede kalabalık dolayısıyla ya da güvenlik nedeniyle, sanat çalışmasıyla baş başa kalmak bile zordur (Görsel 3). Aslında izleyici müzede sanat çalışmasıyla baş başa olsa bile, çalışma, sanatçısı tarafından bitmiş, müzede ona uygun bir yer bulunmuş ve izleyiciye sunulmak üzere bir süre önce oradaki yerini almış olur. Sanat çalışmasının or-taya çıkış sürecinin izleyici tarafından gözlemlenememesi, özellikle 20. yüzyılda tartışılmaya başlanan iletişim temelli sanat anlayışının eleştirdiği bir durumdur. (Bishop, 2007; Bourriaud, 2005; O'Doherty, 1986: 15).” Ranciere sanat çalışmasının karşısına geçen seyirciyi şöyle tanımlar: “Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir (Ranciere, 2013: 9).” Aynı konuda Groys, “Şu bir gerçektir ki, son zamanlarda pek çok sanatçı, izleyicinin eserini parayla değerlendiren soğuk bakışıyla karşılaşmak yerine, beraberce yapılan ve katılımcı işlere yönelmektedirler” diyerek görüşlerini belirtir (Groys, 2010: 46).



Görsel 2: Duncan, C., Hirshborn Müzesindeki izleyicilere bilgi, Washington DC
Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums* :10.



Görsel 3: Anish Kapoor Sergisinden, Sabancı Müzesi, 10 Eylül 2013 – 2 Şubat 2014,
İstanbul.

Müzelerin, izleyiciyle sanat çalışması arasında sınırlar bulundurmasının yanı sıra, müzelerin kamusal olduğunu savunan pek çok eleştirmen bulunmaktadır. Kamusal olmasalardı, herkesin kullanabildiği tuvaletleri de olmazdı şeklinde açıklamalar da bu ifadelerin içindedir. Aslında, müzelerin kamuya ait olduğunu gösteren, kamunun ifade ettiği düşünceler ve gerçekleştirdiği eylemler de, bu fikri doğrular. Örneğin; Kültür Bakanlığı'nın Louvre Müzesi koleksiyonunu milyonlarca Euroya Abu Dhabi'ye satmasının gündeme gelmesi Fransız'da sansasyon olmuştur. Sonuçta, Kültür Bakanlığı kamuya Louvre'un koleksiyonunun verilmeyeceğini, sadece adının ve müzecilik konusundaki bilgilerinin paylaşılacağını açıklamak zorunda kalmıştır. Benzer bir olay da, ünlü modacı Salvatore Ferragamo'nun, koleksiyonunun defilesini yapmak üzere Louvre'u kiraladığında, halkın tepkisini ortaya koymasıyla, ortaya çıkmıştır. Louvre Müzesi yetkilileri bir açıklama yapmak için ciddi bir bütçe ayırmıştır. Açıklamada, düzenlenmek istenen defile için ayrılan alanın, müzenin galerilerinden biri olmadığını, yalnızca cam piramidin yanındaki bölüm olduğunu belirtir (Köksal, 2013).

Müze Eleştirilerinden Yola Çıkan Sanat Çalışmaları

Müzelerin kamusallaşmasından yana olan çoğunluk (bunun içine sanatçılar da dahil), geleneksel sanat anlayışına ve müzelere karşı eleştirilerle birlikte karşı hareketler de oluşmuştur. Bunların arasında 19. Yüzyılda, Almanya'nın pek çok yerinde Kunstverein (Sanat Cemiyeti), sanat eserlerini halkla paylaşmak için kurulmuş ve kamusal sergiler düzenlemiştir. 20. yüzyılın başında, Berlin, Münih ve Viyanada Secession tarafından başka bir karşı hareket başlamıştır. Salon Sergilerine alınmayan Manet, kendi işlerini sergilemek amacıyla galerinin önüne çadır kurmuştur. 1910'larda Dada daha sonra, özellikle 1960'lardan sonra avangard sanatçılar müzenin kurumsallaşmış ve muhafazakarlaşmış yapısına tepkiler göstermişlerdir. 1960'larda Oldenburg, New York'taki Judson Galerisi'nde sergilenen "Sokak" isimli çalışmasında mekan modern sanat müzesinin tam tersi bir görünüme kavuşturmuştur. Daniel Spoerri ise, "Dylaby (dinamik Labirent)" adlı çalışmasında, izleyicileri eserlere dokunmaya ve neredeyse anarşistçe bir keyif duygusu uyandıracak durumlar yaratmasına zemin hazırlamıştır (Grunenberg, 2006, 99-100). Daniel Buren ise, 1967'den beri müze ve sanat galerileri dışındaki yerlere, önceden üretilmiş, düşey şeritler uygulamaktadır. Bu şeritleri gelişi güzel reklam panolarına koyarak, bir mesaj iletmeyen, müze kurumunun ekonomik desteği olmaksızın var olabilen anonim işler üretmiştir (Atakan, 2008: 28). Hans Haacke de "Kurumsal Eleştiri" adı altında yazılar yazmış, Christo ve Jeanne Claude 1968'de müzeyi paketlenmişlerdir. Vito Acconci, 1991'de Mobile Linear City çalışmasında, müzelerin önünde sergilemek üzere isteyenlerin içinde kalabildikleri, portatif evler yapmış; Andera Fraser ve Angus Fairhurst galeri temsilcilerinin konuşmalarından komik diyaloglar ortaya çıkarmışlardır (Bourriaud, 2005: 32). Bu örnekler bu şekilde oluşmuş ve hala sürüp gitmektedir. Burada kurum eleştirisi olarak sorulması gereken soru, belki de bu pratiklerin sonunun ne olacağıdır? Bir çözümü var mıdır?

Bir çözümden ziyade, var olan sisteme, yukarıdaki örnekler gibi yapılan eleştiriler en iyi cevaptır. Sadece sanatçıların yaptıkları çalışmalar değil, sokaktaki bireylerin de sokak sanatı olarak adlandırılan duruşlarını ya da müdahalelerini göstermeleri önemlidir. Sanat çalışmaları,

aynı zamanda müzecilik anlayışının ve müze yönetimlerinin kendi kendisini sorgulamalarını da sağlayabilir. Brenson (2004: 100), 90'lı yıllardan sonra, Amerika'daki müzeleri gezenlerin, artık bu müzelerin geleneksel anlamda, iş yapıldıktan sonra müzeye gelen belirli bir zümreden çok, bütün halka hitap ettiğini belirtmektedir. Müzeler, misafirperverlik, açıklık, diyalog, iletişim ve kamu kelimelerini kullanmaya başlamıştır. Özellikle müzelerin eğitim bölümleri, küratöre erişilemez duygusunu yenerek (küratörler müzeye gelen ziyaretçilere eğitimler de vermektedir), müzelerin değiştiğini belirtmektedirler (Brenson, 2004: 100).

New York Modern Sanat Müzesi (MOMA) ve Tate Modern gibi kamusal gelenekleri terk etmeyen müzeler, eleştiri ve tarih alanlarındaki etkinliklerini zenginleştirerek izleyici sayısını artırmaya çalışan müzeler olarak kabul edilebilir. Örneğin Tate Galeri müze kurumunu eleştiren bir çalışmayı (Tania Bruguera: Tatlin'in Fısıltısı 5 isimli çalışması) kendi bünyesinden göstermeyi kabul etmiştir (Görsel 4). Sanatçı, güvenli bir mesafeden görülebilir görüntüleri sunmaktansa, insanların güç dinamiklerini deneyimlemek istemektedir. Serideki en önemli özellik, çalışmanın alacağı seyri belirleyen izleyicinin katılımı olarak tanımlanabilir. Çalışma, izleyicilerin kendi hareketleri doğrultusunda vatandaşa dönüştükleri yerde, polislerin sivil halk üzerindeki gücü ve otoritesinin sınırlarını deneyimlemeyi harekete geçirmektedir (Özgür, 2014).



Görsel 4: Tania Bruguera: Tatlin'in Fısıltısı 5, 2008.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/tanks-tate-modern/exhibition/tania-bruguera-immigrant-movement-international>

Avrupa'daki müzelerin kamusallaşma çabaları süre dursun, Amerika'daki müzelerin durumuna bakılırsa, Amerika'daki müzeler, zaten ekonomi piyasası üzerine kurulu olduğu için genellikle hepsi özel müzelerdir. Müzelerin kamusal olduklarını kendi biçimlerine uygun olarak yarattığı kabul edilebilir fakat bu kabulün arkasında sahte bir kamusal bulundurmaktadır. Türkiye'ye bakıldığında ise, görülmektedir ki, Türkiye'de kamusal serginin tarihi Avrupa'dan

150 yıl sonradır (Graf, 2012: 176-177). Türkiye’de müzelerin oluşma döneminin, ilk olarak asker ressamlarla başlaması, Türkiye’deki devlet egemen kamusallaşma mantığıyla örtüşür. Fakat Habermas’ın politik bir işlev yüklediği kamusal alan kavramı; devletten de, özel çıkarların ön planda olduğu piyasadan da bağımsızdır. Yani kamusal alandaki etkileşim, ne iş ve meslek sahiplerinin özel işlerini görüşürken yaptıkları davranışlara; ne de bir devlet bürokrasisinin yasal sınırlarına tabi anayasal bir düzenin üyelerinin davranışlarına benzer (Habermas, 2012: 104; Artun, 2013). Yine de özel müze kapsamında Türkiye’de yaşayanlar, devletin kalıplaşmış sanatına karşı bir hoşnutsuzluk duyuyor ister istemez. Kamusallıkla ilgili konular da müzede çalışmaların konusunu oluşturuyor. Fakat bu oluşumun kamusallığa ne kadar katkı sağladığı da tartışılması gereken sorular arasında. 13. İstanbul Bienali’nin öncelikle sokaklara taşacağı açıklaması sonra bu düşünceden vazgeçilmesi, Bienal öncesinde ve süresince yapılan eylemlere verilen tepkiler, kamusal ve özel kavramları arasına sıkışmış bir sanat piyasasının var olduğunun göstergeleri sayılabilir.

Müze ve kurumsal sergilerin sıkışmışlığı eleştiren sanat çalışmaları elbette Türkiye’de oluşmaktadır. Niyazi Selçuk, Kamusal Sanat Laboratuvarı ile birlikte İstanbul Bienali’nde, kazanılabilen gri kartlar oluşturmuştur (Görsel 5). Bu kartlar 12. İstanbul Bienali’ndeki tanıtım kartlarıyla ölçü, renk ve tipografi olarak aynı tasarıma sahiptir ama tek farkla: Üst sağ köşede “kazınıyoruz” yazan bir ibare vardır. Kazındığında ise altından Vehbi Koç’un 3 Ekim 1980 tarihinde Kenan Evren’e yazdığı mektup çıkıyor. Yedi sayfalık onay, tavsiye ve önerilerle dolu olan ve “Türkiye Cumhuriyeti Ordusu”nun iktisadi ve siyasi olarak bu dönemde nasıl hareket etmesi gerektiğini bildiren 15 maddelik mektubun sadece son bölümünü içeriyor. Çalışma 2007’den itibaren 15 yıllığına sponsorluğunu üstlenen Koç Holding ile Eczacıbaşı ailesinin kurucusu olduğu İKSV üstüne yoğunlaşmıştır (Yılmaz, 2012).



Görsel 5: Niyazi Selçuk ve Kamusal Sanat Laboratuvarı, *İsimsiz Mektup*, 2011, İstanbul.
<http://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-bienalinden-geriye-kalan/486>

İstanbul Modern Müzesi, 15 Şubat 2012 Çarşamba günü saat 19: 00'da Hollanda'dan Boijmans Van Beuningen Müzesi koleksiyonundan "La La La İnsan Adımları" ve İstanbul Modern Fotoğraf Koleksiyonundan "Dünden Sonra" adlı sergilerin açılışını yapmıştır. Selçuk'un bir başka çalışması da, bu sergilerinin açılış kokteylinde gerçekleştirmiştir. "Müzecinin Çantası" adını verdiği, dijital çanta ile yaptığı performansta, sanatçı mesajını şöyle açıklar: "Müzenin piar alanında Premier'inde, özel bir günde kamu adına kamusal bir alan olarak düşündüğüm müzeyi, müzecinin çantasıyla işgal etmek, piar alanını tersine çevirmek, kamusallaştırmak istedim (Bozdağ: 2012) (Görsel 6)."



Görsel 6: Niyazi Selçuk ve Kamusal Sanat Laboratuvarı, Müzecinin Çantası, 2012, İstanbul Modern Müzesi.
<http://www.youtube.com/watch?v=YUas4dL1VNw>

Efe Işıldaksoy ise, müzeye ve galeriye ihtiyaç duymadığını, yaptığı eserleri sunma ve yayma yöntemini kendine özgü geliştirdiği farklı bir biçimde ifade etmektedir: Işıldaksoy, yaptığı çalışmalarını, galeri ya da müzeye değil, çöpe bırakır ve internet üzerinden bırakacağı çöpün semtini ve yerini bildirir. Sanatçıyı takip eden ve resimleri almak isteyenler, herhangi bir ücret ödemediği veya başka bir aracıya ihtiyaç duymadan, resimleri, bırakılan yerden kendileri alabilir (Görsel 7).



Görsel 7: Efe Işıldaksoy, 2014, İstanbul.
<http://www.yesilgazete.org/blog/2013/11/27/sergi-salonu-cop-tenekeleri/>

“Brian Kuan Wood ve Anton Vidokle’nin belirttiği gibi, böylesi bir ortamda çağdaş sanatın üretimi, sergi, galeri, bienal ve fuarlarda dolaşıma sokulan eserlerin formunu ve üretim araçlarını dikte eden bir kurallar ağı içine hapsolmuş durumda. Sanatçılar, sergi politikalarını sanatlarının konusu haline getirirler bile, bu politikaların mutabakata varılmış sınırları dışında bir şey üretmeye kalkıştıklarında kısıtlanmaktalar. Bunun nedeni sanat dünyasının mutabakatını misliyle aşan sistemsel bir kuşatmanın varlığı: Sanat, sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürlü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören politik hassasiyetle kaynaşmış durumda. Dolayısıyla bu alana büyük paralar yatırılıyor. Peki bu koşullar altında özerk sanat ve dava sanatı olabilir mi? (Emmelhainz, 2013: 172).” Emmelhainz’in burada belirttiği, özerk veya dava sanatı: Bishop’un tanımladığı katılımcı sanat veya Bourriaud’un tanımladığı ilişkiyel estetiğe uygun işlerdir. “Bu çizgide çalışmayı seçen sanatçılar, kamusal alanda önem teşkil eden sorunlara müdahale etmek amacıyla, sanat dünyasının sınırları dışında eyleme ve kendilerini adamaya dayalı bir etik izliyorlar (Emmelhainz, 2013: 174).” Böylelikle, sadece müzedeki kurumsallaşmış ve tek bir tabakaya yönelen sanat anlayışından, müze dışında da, kolektif eyleme dayalı, katılımcılığa ve iletişime dönük bir sanat anlayışı ön plana çıkıyor. Elbette bu eleştiriler, sisteme alternatif işlerin de olması ve sanatın daha fazla gelişmesi yaygınlaşması içindir ve müzelerdeki sergileme ve yönetim sisteminin bir anda değişimini amaçlamamaktadır. Fakat toplum temelli sanat işlerinin oluşumu sanatı ve bireylerarası etkileşimi zenginleştirebilir.

SONUÇ

Sanatın ilk mağara resimleriyle birlikte en azından 17.000 yaşında olduğu kabul edilirse (Gombrich: 2004: 40), sanatın kamuyla en çok buluştuğu alanlar olan müzelerin tarihi yakın kalıyor. Elbette müzelerin, eserleri koruma, kronolojik olarak bünyesinde barındırma, eğitici olma gibi işlevleri kamuyla sanat arasında bir köprü kurmaktadır. Fakat müzelerin aynı zamanda, pek çok kurallar zincirinden oluşması, izleyiciyle eser arasında mesafe koyması, gündelik yaşamdan ayrılarak, kendine özgü duvarları olan bir mabede benzemesiyle eleştirilerin odağında yer almasında etkili olmaktadır.

Eleştirilere karşılık, kamudaki bireylerin sokaktaki ifadesi, sanatçıların müzenin içindeki ve dışındaki çalışmaları, müzeleri eleştiren veya geliştirmeye, değiştirmeye yönelik çalışmalar, sanat piyasasındaki sisteminin kalıplaşmasını önleyebilir. Sanatın ekonomi piyasasıyla oldukça iç içe geçmiş ilişkisi, sanatçının başarısına yansıdığı gibi, sanatı takip eden izleyicilere de yansımaktadır. Katı, kurallı, geleneğe aşırı bağlı çalışmalardansa, izleyicilerin katılımcıya dönüştüğü, süreci içeren, nesneye değil, insanlar arası ilişkilere odaklanan sanat çalışmalarının, hem sanat kurumlarında hem de sanat kurumlarının dışında yapılması, sanatın ölçülmeye çalışılan değerlerine yenilikler ekleyebilir.

Kamusal alanın herkesin, farklılıklarıyla bir araya geldiği bir alan olması bağlamında, bu çalışmada da, sanatın da farklılıklara odaklanarak, biraradalığı sağlayıp sağlayamayacağı üzerinde durulmuştur. Bu konuda kuramsal olarak yapılmış çalışmalarla birlikte, sanat çalışmaları da incelenmiştir. Sonuç olarak, belli kesimlerin belli mekanlarda sanat görmek üzerine bir araya gelmelerinden ziyade, farklı kesimlerden ve eğitimlerden kişilerin alternatif mekanlarda beraber sanat yapma ihtimalleri ve alternatif sanat şekillerinin, sanat alanına olduğu kadar, toplumun bilinç düzeyine de katkı sağlayabileceği görüşüne varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2006). *Sanat Müzeleri 2, Müze ve Eleştirel Düşünce, İletişim Yayınları: İstanbul.*
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi: İzmir.*
- Bishop, C. (2007). *Angorizma ve İlişkisel Estetik, (Çev: Nazım Dikbaş, Der: Pelin Tan, Sezgin Boynik), Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.*
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik, (Çev: Saadet Özen), Bağlam Yayıncılık: İstanbul.*
- Brenson, M. (2004). *Acts of Engagement: Writings on Art, Criticism, and Institutions, 1993-2002 (Kültür ve Politika Serisinden), Rowman & Littlefield Publishers: Newyork.*
- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums, Routledge Press: New York.*
- Emmelhainz, I. (2013). *Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu? Çağdaş sanat ve Kültüralizm'in içinde, Der: Ali Artun, İletişim Yayınları: İstanbul.*
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü, (Çev: Ömer ve Erol Erduran,) Remzi Kitabevi, İstanbul.*
- Graf, M. (2012). *Müzeler ve Kimlik Arayışı, Der: Mehmet Yılmaz, Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı'nın içinde, Ütopya Yayınları: İstanbul.*
- Groys, B. (2010). *Going Public, E-flux Journal, Sternberg Press: Berlin.*
- Grunenberg, C. (1999). *Modern Sanat Müzesi, Sanat Müzeleri 2'nin içinde, (Der: Ali Artun), İletişim Yayınları, İstanbul.*
- Habermas, J. (2012). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü, (Çev: Tanul Bora, Mithat Sancar), İletişim Yayınları: İstanbul.*
- Jacop, M. J. (1996). *Mapping the Terrain New Genre Public Art, Bay Press, Seattle, Washington.*
- Özbek, M. (2004). *Kamusal Alan, Hil Yayınları: İstanbul.*
- Özgür, F. (2014). *DeneySEL Resim Teknikleri Dersi Ders Notları, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, İstanbul.*
- O'Doherty (1986) *Inside the White Cube, California University Press: Losangeles.*
- Ranciere, R. (2013). *Özgürleşen Seyirci, (Çev: Burak Şaman), Metis Yayınları: İstanbul.*
- Şentürk, L. (2012). *Analitik Resim Çözümlenmeleri, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.*

Elektronik Kaynaklar

- Artun, A. (2013). *Haraç Mezat Koleksiyon, E-Skop Sanat Tarihi ve Eleştiri Dergisi. <http://www.e-skop.com/skopbulten/harac-mezat-koleksiyon/1134> (Erişim: 07/03/2013).*
- Artun, A. (2008). *"Müzeceilikte Kamusallığın Kaynakları ve Özel Müzeler", <http://www.aliartun.com/content/detail/20> (Erişim: 04/10/2014).*
- Bozdağ, L. (2012). *Kamusal Sanat Laboratuvarı Korsan Eylemlerine (!) Devam Ediyor! <http://www.muhalet.org/haber-%E2%80%9Ckamusal-sanat-laboratuvarı%E2%80%9D-korsan-eylemlerine-devam-ediyor-22-1575.aspx> (Erişim: 04.11.2014).*
- Köksal, A. H. (2013) *Özel Müzede Kamusal Alanın Dönüşümü Genç Sanat, Nisan 2013, Sayı: 215. <file:///Users/mac/Downloads/Ozelmuzedekamusalalan-libre.pdf> (Erişim: 20/02/2015).*
- Yıldırım, Z. (2013). *Sergi salonu; çöp tenekeleri, 27/11/2013. <http://yesilgazete.org/blog/2013/11/27/sergi-salonu-cop-tenekeleri/> (Erişim: 20/02/2015).*
- Yılmaz, İ. (2012). *İstanbul Bienali'nden Geriye Kalan, eskop sanat ve eleştiri dergisi. <http://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-bienalinden-geriye-kalan/486> (Erişim: 04/10/2014).*
- <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern-tanks-tate-modern/exhibition/tania-bruguera-immigrant-movement-international> (Erişim: 20/02/2015).
- <http://www.youtube.com/watch?v=YUas4dLIVNw> (Erişim: 20/02/2015).

“ FEMİNİST ELEŞTİRİ KURAMININ MARY CASSATT’NIN YAPITLARINA UYGULANMASI ”

Betül SERBEST YILMAZ*

ÖZET

XIX. yüzyılın ataerkil toplum yapısı; dönemin düşünür ve bilim adamlarının ırk-cinsiyet söylemleriyle güçlü bir temel üzerine oturtulmuştur. Kadının görevinin üreme olduğu salık verilerek kamusal- özel olarak ayrılan mekânlar, kadını entelektüel yaşamdan uzak tutmuş, iyi anne, ahlâklı eş rolleri üzerinden yaşamı kurgulanmaya çalışılmıştır. Cinsiyet ayrımcılığının en üst seviyede yaşandığı bu yüzyılda, İzlenimci ressam Mary Cassatt plastik çalışmalarıyla var olmaya çalışmış, eril iktidarın ötekileştirici ideolojisinin üzerinde bıraktığı etkilere rağmen bir direniş oluşturmayı başarmıştır. Bu karşı tavrını resimlerinde kurguladığı mekânların yeniden anlamlandırılması, kadın imgelerinin yansıtılış biçimleri, izleyiciyle kurulamayan diyalektik ile yansıtmıştır.

Bu çalışmada izlenimci ressam Mary Cassatt’nın resimleri dönemin sosyolojik özellikleri göz önünde bulundurularak feminist kuram açısından ele alınmış, sanatçının plastik çalışmalarıyla ataerkil tahakküme karşı olan feminen söylemi gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mary Cassatt, İzlenimcilik, XIX. Yüzyıl, Ukiyo-e, Eril İktidar, Kamusal-Özel Alan, Anne- Çocuk.

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Eskişehir / TÜRKİYE, betul.serbest@hotmail.com

“ APPLYING FEMINIST CRITICAL THEORY TO THE WORKS OF MARY CASSATT ”

Betül SERBEST YILMAZ*

ABSTRACT

Patriarchal social structure in the nineteenth century was grounded on a strong base through the statements of the philosophers and scientists of the period. It was prescribed that the duty of a woman is to reproduce and they were kept away from the public-private spaces and intellectual sphere, their lives were tried to be fictionalised by giving them the roles of a good mother and an ethical wife. Sexual discrimination was experienced at a peak level in this century, Impressionist artist Mary Cassatt tried to exist with her plastic works. She managed to display a resistance despite the effects of marginalising ideology of masculine power on her. She reflects this opposite attitude by the signification of the places that she fictionalises in her paintings, by the way that she reflects the women images and by the dialectics that she could not build with the spectator.

In this study, the works of impressionist artist Mary Cassatt were dealt with in terms of feminist theory the period, and her feminist statement which the artist displays with her plastic works, against patriarchal dominance was tried to be revealed.

Keywords: *Mary Cassatt, Impressionism, Nineteenth Century, Ukiyo-e, Masculine Power, Public-private Space, Mother-Child.*

* Anadolu University, Fine Arts Institute of the Department of Paintings, Eskişehir / TURKEY, betul.serbest@hotmail.com

GİRİŞ

Her sanatçının yaşadığı çağ ile daima bir bağı olmuş, varlığını sürdürdüğü zaman diliminde edindiği sosyolojik, ideolojik, kültürel ve etik değerler ile yapıtlarını şekillendirmiştir. Bununla birlikte sanatçının hayatından beslenen sanat yapıtı da sosyal, psikolojik ve mitsel özellikleri yansıtan ifadeleri içinde barındırmıştır. Dolayısıyla bir sanat eseri üzerine bakış açısı oluşturmak, bir yorum getirebilmek için sanatçının içinde yaşadığı zaman, toplum, mekân, ekol gibi özelliklerin incelenmesinin yanı sıra sanatçıya özgü bireysel niteliklerinde incelenmesi gerekmektedir.

Sanatçının içinde yaşadığı toplum ile kurduğu bağ, kaçınılmaz olarak plastik dilini ve bireysel kimliğini oluşturma sürecinde oldukça etkindir. Çünkü doğduğu andan itibaren bulunduğu sosyal ortamın özelliklerini benimseyerek, bu özellikler doğrultusunda kendini ve toplumun diğer bireylerini anlamlandırmaktadır. Bu nedenle de bireyin en önemli sembolik aracı olan dili, toplumsal cinsiyet rollerinin etkisinde gelişmektedir. Gerçekliğini yadsıyamayacağımız ataerkil toplumsal yapı, bireyin kimliğini, kendi belirlediği dinamik kabuller doğrultusunda şekillendirmekte, kadınlar ve erkekler için farklı cinsiyet rolleri öngörmektedir. Kadının doğayla bütün, edilgen ve bedeni temsil eden yapısına karşılık erkek, bilim dünyasına yatkın, etkin, akıllı ve tinsel olanı temsil etmesi cinsiyet rollerinin belirlenmesinde önemli argümanlar olmuştur. Bu tür niteliklemlerle, kadınlık kimliğini kendi beklentileri doğrultusunda kurgulayan eril ideolojinin iktidar olduğu toplum yapısı içerisinde kadın kutsal, şefkatli, fedakâr anne ya da kız kardeş olarak görülmüştür.

Eril bakış açısına göre biyolojik kimlikleriyle algılanan kadınlar sanatçı kimliklerini ortaya koyma sürecinde çok zorlanmışlar ve erkeklere göre çok fazla güçlüklerle karşılaşmışlardır. Eğitim alma yaşağı ile birlikte toplumun her platformunda olduğu gibi sanat ve sanat tarihi alanında da var olan toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkileri, kadın sanatçıların üslup oluşturma ve var olma çabalarına büyük darbe vurmuştur. Mimar Erwin von Steinbach'ın kızı Sabinavon Steinbach, ressam Tintoretto'nun kızı Marietta Robusti, ressam Prospero Fontana'nın kızı Lavinia Fontana, ressam Orazio Gentileschi'nin kızı Artemisia Gentileschi, ressam ve illüstratör Louis Chéron'un kızı Elizabeth Chéron, ressam Joseph Johann Kauffman'nın kızı Angelica Kauffmann, ressam Raimond Bonheur'un kızı Rosa Bonheur, Manet'nin yakın arkadaşı Berthe Morisot gibi isimler baskın bir baba veya dönemi içerisinde söz sahibi bir erkekten destek alarak kimliklerini yaratabilme fırsatı bulmuş kadın sanatçılardır. Bu bağlamda Degas'yla yakın arkadaşlığı olan Mary Cassatt'da, tarihte cinsiyetçi ayrımın en yoğun yaşandığı, hatta bilimsel olarak teorileştirildiği XIX. yüzyılda bir ressam olarak varlık göstermeyi başaran kadın sanatçılardan biri olmuştur.

Bu makalede sanatın toplumsal ve kurumsal sistemlerinde temel bir değişimin yaşanmakta olduğu XIX. yüzyılda, önemli bir kadın sanatçı olan Mary Cassatt'nın eserleri üç bölüm halinde incelenmiştir. Birinci bölümde yaşamı, eğitimi ve sanat üslubunun oluşmasını sağlayan İzlenimcilik akımı üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde Mary Cassatt'nın yaşadığı XIX. yüzyılda kadına olan cinsiyet ayrımcı ataerkil tutumların nedenleri araştırılmıştır. Üçüncü bölümde ise

Mary Cassatt'nın eserleri feminist eleştiri kuramı çerçevesinde incelenerek plastik çözümlerinde bulunulmuştur. Bununla birlikte söz konusu makalede; Bir kadın olarak yaşadığı dönem içerisinde karşılaştığı engeller resimlerine nasıl yansımıştır? Resimlerinde eril iktidara karşı oluşturduğu bir direnişten söz edilebilir mi? Bu direniş resimlerinde ne tür bir dil, anlatım biçimleri geliştirmesine neden olmuştur? Sorularına cevap aranmaya çalışılmıştır.

Mary Cassatt

1844 yılında ABD'nin Pennsylvania eyaletinde Pittsburg'da doğan Mary Cassatt, Fransız İzlenimcilik akımının gelişimine, fikirleri ve üretimleri ile önemli katkılarda bulunmuş Amerikalı bir ressamdır. XIX. yüzyıl ressamları arasında eşsiz bir yere sahip olan sanatçı, dönemin cinsiyet ayrımcı uygulamalarına rağmen birçok zorlukla başa çıkarak hayallerinin peşinden gitmeyi başarmıştır.

Başarılı bir borsacı olan Robert Simpson Cassatt ile iyi eğitilmiş bir kadın olan Katrine Cassatt'nın kızı olan Mary Cassatt, üst orta sınıf bir ailenin yedi çocuğundan birisidir. Altı yaşında Philadelphia'da okula başlamış olan Mary, genellikle seyahat ortamında büyümüştür. Ailenin Avrupa'da beş yıl kalması Almanca, Fransızca gibi dilleri öğrenmesini, çizim ve müzik dersleri almasını sağlamıştır. Ailenin Mary'nin sanat okumasına itirazlarına rağmen on beş yaşında Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlamıştır. Okuldaki az sayıda kız öğrenciden biri olan Cassatt, akademideki erkek öğrencilerin tepeden bakışları nedeniyle sıkıntılar yaşamış ve ilk feminist tavırları burada filizlenmeye başlamıştır.

Dönemin Amerikası'nda sanayileşme ve ekonomi, 1861-1865 yılları arasında gerçekleşen iç savaş ve siyasal karışıklıklar nedeniyle kaotik bir sürece girmiştir. Avrupa'da ise devrimler sonrası gelişen ticaret, açılan büyük sergiler, doğunun kültürüne duyulan ilgi ile sanatın gelişmesi ve ilerlemesi büyük bir hız kazanmıştır. Bu gelişmelere bağlı olarak Amerika, Avrupa kültürüne bağımlı hale gelmiş ve bu yüzden Amerikadan Avrupa'ya eğitim için sanatçılar gitmeye başlamıştır (İnankur, 1997: 9-12). Mary Cassatt Amerika'da yaşanan sözkonusu kaotik süreçte, babasının sanatla ilgilenmesine karşı çıkmasına rağmen eğitimini yeterli bulmadığı Pennsylvania Akademisi'ni bırakarak, sanatın önemli yapıtlarını incelemek üzere ailesi ile birlikte Avrupa'ya gitmiştir. Bir kadın olarak hayata daima farklı bir bakış açısıyla yaklaşan sanatçının bu idealist tavrına en büyük etken, annesi Katrine'indir. Kültürel bir birikime sahip olan sanatçının annesi Katrine, iyi bir okur olmasının yanında iyi derecede Fransızca konuşabilen, sanat üzerine derin bilgilere sahip olan bir kadındır ve bu eğitimini çocuklarına da aktarmıştır. XIX. yüzyılda kadınların kamusal alanlarda yer alamayışı, ev içinde dikiş dikme, süs eşyaları boyama gibi uğraşlarla kısıtlanmış olmaları, sokaklarda özgürce dolaşamıyor olmaları, Cassatt'nın hayatı sorgulamasına neden olmuş, elindekilerle yetinmeyen bir kişilik geliştirmiştir. Var olan durumu değiştirmeye yönelik devrimci ruhuyla Avrupa'daki önemli şehirler olan İtalya, İspanya, Hollanda, Fransa'da klasik ressamların eserlerini incelemiş, Louvre Müzesi'nde kopyalar yapmıştır. Akademinin kız öğrencilere eğitim vermeyişi nedeniyle Jean Leon Gerome, Charles

Chaplin, Edouard Frère, Paul Soyer, Thomas Couture gibi isimlerden özel dersler almıştır. Mary Cassatt'nın 1866 Paris'inde sanat eğitimi için harcadığı bu büyük çaba plastik dilini ve tekniğini geliştirmiştir. Bu azim ve kararlılık sonrası "Mandolin Çalgıcısı" (Görsel:1) isimli resmi 1868'de Paris Salonu'nda sergilenmek üzere seçilmiştir. Babasının onu onaylamayan tavırları, Mary'nin çaba ve hırsını etkilemese de kimliğini açıkça ortaya koymaktan alıkoymuştur. Sergi için seçilen eserini Mary Stevenson ismi ile sergilemiştir. Bununla birlikte Paris Salonu'nda eseri sergilenen ilk Amerikalı kadın ressam olarak yer almıştır¹.



Görsel 1: Mary Cassatt, "Mandolin Çalgıcısı"
1868, 91.44 x73.66 cm.,T.Ü.Y., Özel Koleksiyon.

Mary Cassatt, 1870'de Fransa ve Prusya arasında çıkan savaş nedeniyle Amerika'ya geri dönmek zorunda kalmıştır. Babasının Cassatt'nın sanat hayatındaki tüm gelişmeleri göz ardı ederek ona parasal açıdan destek olamayacağını açıklaması, ressam için zor bir dönemin başlangıcı olmuştur. New York ve Chicago'da resimleri ilgi görmesine rağmen satılmamış, 1871'de çıkan bir yangında resimlerinin tahrip olması Cassatt'nın içinde bulunduğu durumu daha da çözümsüz bir hale sokmuştur. Bu umutsuz durum, Pittsburgh başpiskoposunun Cassatt'dan, İtalyan usta Correggio'dan iki eser kopya sipariş etmesi üzerine değişmiştir. Bir kadın olarak her şeye rağmen ayakta kalmaya başaran Cassatt, bu kopyalardan kazandığı para ile Avrupa'daki eğitimine devam etmiş, Paris Salonu'nun 1872-73-74 yıllarında gerçekleşecek olan sergilerine resimlerinin kabul edilmesiyle, sözkonusu şehre sürekli olarak taşınmıştır. Kardeşi Lydia ile birlikte oturan Mary burada bir stüdyo açmıştır.

¹ http://www.encyclopedia.com/topic/Mary_Cassatt.aspx (Erişim Tarihi: 22.07.2014)

Bu dönemde Avrupa'da, farklı dil, teknik ve ifade arayışları ile çağa ayak uydurmaya çalışan sanat içinde birçok akım ortaya çıkmıştır. Dönemin sanat akımları arasında Yeni Klâsizmin etkisi hala devam ederken, Romantizm akımı ona bir tepki olarak doğmuş bu akıma ise Akademik Sanat ve Realizm ile karşı bir söylem oluşturulmuştur (İnankur 1997: 14-15). Fotoğraf makinesinin bulunmasıyla, resim sanatının birinci işlevi olarak görülen gerçeği kopyalama işlevi önemsizleşmiş ve sanatçılar yeni görme biçimleri geliştirmek durumunda kalmışlardır (Özgenç 2011:177). Geleneksel resmin karşısında yer alan sanatçılar, Japon sanatının geleneksel kurallarını XIX. yüzyılın modern dili ile birleştirerek yeni bir anlatım biçimi olan İzlenimciliğin oluşmasına ve dolayısıyla sanatta da büyük bir devrimin gerçekleşmesine imkan sağlamışlardır. 1860'lı yıllarda Avrupa resmini etkileyen Japon sanatı Ukiyo-e, değişen, anı anına uymayan, akıp giden dünya resimleri anlamına gelmektedir (Gürçağlar 2003:56-61). Tokugawa Dönemi Edo'sunda baskı gören, aşağı sınıfların sanatı olarak görülen Ukiyo-e, barındırdığı söylem açısından da izlenimciliğin taşıdığı kaygılara uygun düşmüştür.

Anı yakalama, ışığa bağlı değişen renk etkileri, tuvali astarlamadan beyaz olarak kullanmaları, tuşelerle gözün optik tabakasında oluşturulan görüntü gibi İzlenimciliğin önemli avangarde özellikleri ile Gombrich'in tanımıyla geleneklerin tam anlamıyla parçalanması yaşanmıştır (Gombrich 1999: 499). Sözkonusu akım modern toplumda görülen hız ve değişim duygusunu kentlerde yaşayan insanların her an değişmekte olan hayatlarını konu almış, mitolojik, tarihi, dini, edebi olayları içeren geleneksel anlatım biçimlerini bırakarak burjuvazinin ilgilerine karşı eleştirel bir tavır sergilemiştir. Nitekim Mary Cassatt geleneksel akademik kuralların dışında hareket eden bu sanatçılara karşı büyük bir ilgi duymuş ve sanatını bu yolda geliştirmeye çaba harcamıştır. İzlenimci ressamlardan biri olan Edgar Degas tarafından 1877'de sergi için davet edilmiştir. Edgar Degas, Cassatt'ya on beş yıl boyunca sanat anlayışında ve üretimlerinde rehberlik etmiş ve hocası olmuştur. Cassatt'ın İzlenimcilik ve bu akımı benimseyen ressamlarla birlikte çalışması onun kendi sanat kimliğini bulmasında çok önemli bir noktadır. Cassatt'ın sanatsal evrimini bu ortam içersinde gerçekleştirdiği düşünülmektedir. 1886'ya kadar İzlenimci sergilere katılmış, bu grubun aktif bir üyesi olmaya devam etmiştir. Bu tarihten sonra ise Cassatt kendi sanat dilini oluşturma girişime içersine girmiştir. Japon sanatının çarpıcı özelliklerini, İzlenimciliğin isyankâr tavrını kendi fırçası ile birleştiren Mary Cassatt, geleneksel sanat kurallarını reddederek özgün bir ifade biçimi yakalamayı başarmıştır. Gerçeği iki boyutlu bir yüzeye indirgeyen Ukiyo-e ile İzlenimciliğin teknik özelliklerini kullanarak mekânları yeniden anlamlandırmış, görüntüleri tuvalinde yeniden inşa ederek çağın modern kadını tanımlamıştır. Kadın bakış açısıyla XIX. yüzyılın yeni kadın tasvirlerini oluşturmuştur. Onun resimlerinde kadınlar akıl, kimlik, karakter kazanırken sosyal varlıklarını ortaya koymuşlardır. Gündelik ev ortamlarında çalışan, ev gezmeleri, tiyatro, opera gibi sosyal ritüellerde bulunan kadın figürlerinin bulunduğu kompozisyonlar, 1900'lerden sonra yoğunlaştığı anne ve çocuk portreleri ile ün yapan sanatçının kompozisyonları, Rönesans dönemi Meryem ve Çocuk İsa resimlerini hatırlatsa da, onun resimlerinde resmiyet bulunmamaktadır. Anne ve çocuk figürleri tüm doğallığıyla yakalanmış ve betimlenmiştir (W.M.M. 1920: 147-149).



Görsel 2: Mary Cassatt, “Banyodan Sonra”, 1901
66 x100 cm., Kağıt Üzerine Pastel, Cleveland Sanat Müzesi, ABD.

Fransa’da sanata katkılarından dolayı Légion d’Honneur ünvanına layık görülen sanatçının kendi ülkesinde tanınması daha geç olmuştur. Erken yaşlardan itibaren feminist düşüncelere sahip olan Cassatt, kadınların seçme ve seçilme hakları için yapılan mücadele hareketlerine ve 1915 tarihinde organizasyonunu Louise Havemeyer’in yaptığı sergisi ile bu haklar için çaba harcayan gruplara aktif bir feminist olarak destek vermiştir.

Mary Cassatt’nın sanat hayatını XIX. yüzyıl ataerkil toplumunun ezici tavrı dışında özel hayatındaki ailevi sorunları da çok etkilemiştir. Aile bireylerini yıllar içinde ardarda kaybetmesi gibi üzücü olaylar, sanatçıyı fiziksel ve duygusal olarak sarsmıştır. Zaman zaman bu trajik dönemlerde üretimden uzaklaşmış ama hiç kopmamış, daima boyalarına ve fırçalarına geri dönmüştür. Mary’nin sanatına vedası şeker hastalığına yakalanmasıyla olmuştur. Görme üzerine büyük sorunlar yaşamaya başlayan sanatçı neredeyse ölümüne dek körlük içinde yaşamıştır. 14 Haziran 1926’ da Fransa’ da hayatını kaybettiğinde Cassatt artık tanınmış bir ressamdır. Sosyal engelleri sanatıyla kırarak, kadınlara karşı geleneksel inançları değiştirmek için çaba harcayan Mary Cassatt, isyankar sanatıyla bir gün bu dünyanın bir parçası olacağını göstermek istemiş ve bunu başarmıştır².

² <http://www.biography.com/people/mary-cassatt-9240820#unique-artistic-expression> (Erişim Tarihi: 25.08.2014)

XIX. Yüzyılda Toplumsal Cinsiyet

Fransız ve Sanayi devrimlerinin ardından teknolojinin ve yeni bakış açılarının değişime uğrattığı yaşam biçimleri, sınıflı toplumların eşitlik çığıkları ve kadınların kimlik arayışları ve bunun tam aksi yönde gelişen cinsiyet ayrımcı eril söylemin sözkonusu olduğu XIX. yüzyıl karmaşık bir tarih süreci sunmaktadır.

Tarihte iki büyük dönüm noktası sayılan Fransız ve Endüstri devrimleri, bugün Modernite'nin başlangıcı olarak görülen XIX. yüzyılın akıl, insan, özgürlük gibi kavramlarla oluşturduğu felsefi düşünüşüne, politik ve ekonomik olarak katkı sağlayarak toplumların geleneklerden kopuşuna olanak sağlamıştır. Avrupada asırlardır monarşik bir düzen içerisinde yaşamış halkların, demokratik parlamenter devlet yönetimine geçişini sağlamış olan Fransız Devrimi, sanayileşmenin getirdiği büyük bir hız ve değişimle birlikte toplumların yaşam biçimlerini kökten değiştirmiş olan Sanayi Devrimi, insanlar için olumlu ve olumsuz birçok sorunu beraberinde getirmiştir. Toplumların yaşam koşullarının ve refah düzeyinin yükselmiş olduğu düşünülse de üretimi makinelerin devralması ile yeni bir işçi sınıfının doğması Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı en büyük sorun olmuştur (Küçükkalay 1996:51). Bireylerin kültürel bilinçlenmesi ile otoriteye ve geleneğe başkaldırı, özgürlük, bireycilik gibi kavramların bütün ülkelerde sert tartışmalara neden olması sonucunda kişilerin ve eylemlerinin özgürlüğü ile ilgili olarak Fransa ve diğer ülkelerde kölelik kaldırılmıştır. Fransa'da yaşanan iç karışıklıkların ardından liberalizmin en önemli belgesi olan "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi" yayınlanmış, nitekim sadece beyaz erkeğin haklarını güvence altına alan yaklaşımıyla içeriğindeki eşitlik söylemlerine ters düşmüştür. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekmeye çalışan, çalışma hakkı, erkeklerle eşit söz hakkı isteyen Olympe de Gouges ve Madame de Rolland, kadın oldukları için idam edilmişlerdir. Fatmagül Berktaş, "Tarihin Cinsiyeti" adlı kitabında bu bilgiyi şöyle aktarmaktadır;

10 Kasım 1793 tarihli Le Moniteur Universal gazetesi, Fransız devrimine etkin olarak katılmış ve kadın hakları için mücadele etmiş olan Olympe de Gouges ile zamanının ünlü entelektüellerinden olan Madame de Rolland'ın idam edilmeleri üzerine, "Cumhuriyetçilere" başlığıyla verdiği haberde, bu idamların kadınlara "büyük bir ders" olduğunu belirtiyor ve pek haklı bulunduğu idamların gerekçesini şöyle açıklıyordu: "Olympe de Gouges.... Devlet adamı olmak istedi ve yasa onu, cinsiyetine yakışan erdemleri unuttuğundan dolayı cezalandırdı. (...) Rolland kadın ise,... bir anneydi, ama doğanın üstüne çıkmak isterken onu feda etmiş, bilgiç olma arzusu cinsinin erdemlerini unutmaya yol açmıştı. Her zaman tehlikeli olan bu unutuş da, onun idam sehpasında can vermesine yol açtı (Berktaş,2012:22-23).

Kadınların büyük bir coşkuyla yükselen erkeklerle eşit düzeyde haklar istemesi ile özgürlük hareketleri, eril iktidarı rahatsız etmiş, bu nedenle XIX. yüzyılda bilimin ve kültürün en önemli temaları ırk ve toplumsal cinsiyet olmuştur. Sömürgeciliğin ve evrimci bilimin yüzyılı denebilecek sözkonusu yüzyılda, yoğun olarak üzerinde durulan bu konular nedeniyle, "Beyaz Erkek" ve " Öteki" şeklinde adlandırılarak oluşturulan cinsiyetler arası derin ayrım, Darwin'in evrim teorisi ile toplumsal sınıfın en üst kademesinde bulunan beyaz erkeğin egemenliğini netleştirmesine dayanak sağlamıştır (Berktaş, 2012:135).

Devrimlerin toplumları uygar bir düzeye yükseltmesi, modern bir yaşamı insana sunmuş olmasına karşın erkeğin kadın üzerindeki ayrımcı, baskıcı tavrı tam zıt bir doğrultuda ivme kazanmıştır. Erkeğin kontrol ve iktidar tutkusu şövenist bir hal almış, kadını cinselliği üzerinden kontrol altında tutmaya çalışmıştır. Michel Foucault “Cinselliğin Tarihi” adlı kitabında itkilerin bastırıldığı yüzyıl olarak adlandırdığı bu dönemde cinsellekle ilgili söylemlerin hızla çoğaldığını ve özellikle kadınların isterisi üzerine söylemler geliştirildiğini belirtmiştir (Foucault 2012: 92-93). Bilginler aralıksız olarak anatomide ve fizyolojide kadını erkekten ayıran şeyleri keşfetmiş, bu keşifler biyolojinin buluşlarıyla desteklenip şiddetlenmiştir. Örneğin bu döneme ait tıbbi yazılarda, kadın, doğum, zührevi hastalıklar, genel ahlaki kurallar üzerine her tür yergi metnine çokça rastlanmış ve ahlaki istatistikler geliştirilmiştir. Almanya’da Krafft Ebing ve Hirschfeld, İngiltere’de Havelock, Ellis Fransa’da Fere, Binet ve Mangan gibi isimler bu konular üzerine eğilen kişiler olmuş, ahlaki kurallar üzerine söylemler geliştirmişlerdir. Bekârlığa dair öğütler verilirken bir çok papaz cinsellikten uzak durulmasını salık vermiştir (Corbin vd. 2011 : 117-118).

XIX. yüzyılda yoğun bir şekilde cinsiyetler arası farklılığın vurgulanmasının, toplumsal düzende meydana gelen sarsıntının yaratmış olduğu tedirginlikle erkeğin iktidarını sürdürme, bulunduğu konumu daha da güçlü kılma çabası olduğunu söylemek mümkündür (Corbin vd. 2011:120). Sankir bu konuyla ilgili olarak şunları söyler: “Buna göre, toplumun kurumları tarafından kadına ve erkeğe uygun aktiviteler belirlenmektedir. Bunu gerçekleştiren toplumsal kurumların eril özellik taşıyor olması, beraberinde ortaya konan toplumsal cinsiyet rollerinin erkekleri daha avantajlı bir konuma taşımasını sağlar. Böylece toplumsal cinsiyet rolleri ve dil gibi sembolik araçları kullanarak erkekler, sosyal ortam üzerinde kendi iktidarlarının ihtiyaçlarına yönelik tasarruf gücünü elde etmiş olmaktadır. Bu güç sayesinde, sosyal ortamı, kendi ihtiyaçları doğrultusunda kadınların ikinci plânda kalacağı ve kendi iktidarlarının onayını ve devamlılığını sağlayacakları bir şekilde yeniden üretilmesine olanak sağlamış olmaktadır (Sankir 2010:23). Böylelikle kontrol altında tutulan kadın bedeni üremeye yönlendirilmiş, kamusal alan dışında tutularak egemenlik alanlarının eril olması sağlanmıştır. Kadın bedeni ve ruhunun bilimsel, dinsel söylemler ile erkeğin eksik bir kopyası olduğu, okültik bir varlık olduğu topluma empoze edilmiştir. Erkek bilinçaltında kadına yönelik hafife alınmayacak bir korkuya neden olan bu durum insanın ilkel dönemlerine ait kadın yüceliğini ve gizemini içinde barındıran bir bilgiye dayanması nedeniyle kolayca real hale bürünmüştür. XIX. yüzyılın sonuna dek devam eden bu tartışmalar kültürel zorunluluklar yaratarak kadının yeterliliklerini kısıtlamıştır (Corbin vd. 2011:120). Kadın toplumsal cinsiyet rolünü irdelemeye ve sorgulamaya çalıştıkça onun etrafını saran baskı daha da yoğunlaşmış, özellikle sanat alanında kadın figürler cadılara, canavarlara, vampirlere, femme fatale karakterlere büründürülerek kadının tehlikeli varlıklar olduğu her daim altı çizilerek vurgulanmıştır.

Feminist Eleştiri Kuramının Mary Cassatt'nın Yapıtlarına Uygulanması

Mary Cassatt, XIX. yüzyılda, içinde bulunduğu aristokrat sınıfı ve bir kadın olarak eril iktidarın ona çizdiği sınırları annesi, kız kardeşleri, yeğenleri ve çalışanlarını kullanarak günümüze taşımıştır. Kadının gündelik hayatının geçtiği ev içi fragmanlarını gözler önüne seren resim kompozisyonları, yemek odası, yatak odası, oturma odası, balkon, veranda gibi alanlarda kurgulanmıştır. Resimlerinde park, bahçe, tiyatro gibi sosyal alanları kullanmış olsa da bar ve kafeleri mekân olarak kullanamamıştır. XIX. yüzyılda bu tür mekânlar aristokrat ve burjuva sınıfı kadınlarına kapalı mekânlardır. Bu bağlamda sanatçının kompozisyon konuları, eril iktidarın kadınlar için uygun gördüğü alanlar ile aynı paralellikte gelişerek ortaya çıkmıştır. Bu önemli nokta konusunda Sankır'ın açıklaması şöyledir: “Toplumsal cinsiyet rolleri sosyal ortamın vazgeçilemeyen özelliklerinden biridir ve bireyin kimliğini ortaya koyma sürecinde etkili olmaktadır. Sosyal ortamda bireylerden cinsiyetleri doğrultusunda ve buna bağlı olarak sosyal ortamın o cinsiyetten beklentisi olan rol modellerine uygun kimlikler geliştirilmesi beklenmektedir. Bu anlamda toplumsal cinsiyet rolleri bireyin zihin ve benlik süreçlerini etkileyen en önemli araçsal semboller bütünüdür. Bu araçsal semboller üzerinde eril söylemin iktidar kurması bu araçları kullananların bu bakışın iktidarına maruz kalmalarına neden olmaktadır.” (Sankır 2010:2)

Mary Cassatt'nın eserlerinde yer alan ev içinde kurgulanmış sahneler, dönem kadınının yaşamına dair fikirler vermekte ve en önemlisi bir kadın sanatçının dünyayı, toplumu algılama biçimi açısından psikolojik göstergeler sunmaktadır. İç mekân sahneleri kapatılma, hapsedilme, gözetlenme, baskı altına alınma gibi kavramları gündeme getirmesinin yanında pencere kullanılmayan, figürlerin hemen arkasından başlayan ve yükselen duvarlar resmin dışına taşan hatta devam eden bir yalıtılmışlık hissi uyandırmaktadır. Kompozisyonda kullanılmış bu tür engel sağlayan mimari özellikler, kadının bütün sosyal ilişkilerden soyutlanarak, kamusal yaşamdan derin mesafelerle ayrılışının işareti olarak algılanabilir (Erim 2006: 43-48). XIX. yüzyıl kadınları ve dolayısıyla Cassatt için bir anlamda hücreye dönüşmüş olan bu ev odaları, sahnelerde yer alan imgelerin yerleştiriliş biçimlerinde de hissedilmektedir. Bu bağlamda Griselda Pollock, Cassatt'nın mekânsal düzenlemelerini “Yakınlık” ve “Sıkışıklık” kavramları ile açıklamaya çalışmıştır. Figürlerin kurgulanmış mekân içersinde birbirlerine yakın yerleştirilerek sıkışıklık hissi yaratması ile kadının eril iktidarın dayattığı sınırlar içine hapsolması arasında bir paralellik aramıştır. Ressamın yaşadığı dönemdeki toplumsal roller çerçevesinde gelişen karakter yapısı, Pollock'un deyimiyle Cassatt'nın klostrufobi yaratan mekânlar kurgulamasına sebep olmuştur (Pollock, 2012:187).



Görsel 3: Mary Cassatt, “Çay”, 1880
64.77 x 92.07 cm., T.Ü.Y., Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD.

Cassatt yapıtlarında sıkıştırılmış alanlar içersindeki kadınların etkileşim anlarını sahneleyerek bir anlamda XIX. yüzyıl kadının gündelik yaşamına dair tarihsel belgeler oluşturmuştur. Kadınların erkeklere göre kısıtlanmış alanlarda sürmeye çalıştığı hayatları, bir kadın ressamın konuları açısından da daha önce değinildiği gibi sınırlayıcı olsa da, mekânların eril söylemin dışında yeni bir bakış açısı ile farklı anlam yükleyerek oluşturması burada dikkat edilmesi gereken en önemli noktadır. Bu bağlamda 1870-1880 yılları arasında kadınların ev gezmeleri ve bu gezmeler sırasında gerçekleşen çay içme ritüelleri Cassatt'nın resimlerinde farklı anlamlara bürünmektedir. Bir seri olarak karşımıza çıkan bu konu Cassatt tarafından sosyal bir etkinlik ve iş ortamı haline getirilerek feminen bir söylem kazanmaktadır.

“Çay”, “Çay Kupası”, “Çay Masasında Hanımefendi”, adlı çalışmaları bu seri içersinde yer almaktadır. “Çay” (Görsel 3) adlı resmi, sanatçının kendisine ait olan ve dönemin çağdaş eşyaları ile döşenmiş evin misafir odasında oturan iki kadın figürü izleyiciye sunmaktadır. Arka plânda porselen bir süs eşyasının resimlenmiş olduğu çerçevesel bir resim, oyma mermer şömüne, ince çizgili bir duvar kâğıdı görülmektedir. Parisli orta sınıf iki kadın figürün yerleştirildiği kompozisyonun ön planında bulunan masada, antika gümüş çay servisleri görülmektedir. Resim kompozisyonunun solunda kahverengi elbiseli, ev sahibesi olması muhtemel figür, elini çenesine götürmüş bir şekilde otururken, şapkalı, eldivenli konuk ise çayını yudumlamaktadır. Ev sahibesi olan kahverengi elbiseli figür Cassatt'nın kız kardeşi Lydia, diğer figür ise aile dostlarıdır.³ Özellikle Ukiyo-e resminin en çarpıcı özelliklerinden biri olan diyagonal kompozisyon kurgusu görülen “Çay” resminde perspektifi mümkün olduğunca indirgemiş olan ressam, izleyiciyi resim yüzeyini boya lekeleriyle kaplı düz bir alan olarak görmeye yönlendirmektedir (Tunalı 1992:55).

³ <http://www.mfa.org/collections/object/the-tea-32829> (Erişim Tarihi:15.09.2014)

Kompozisyon düzeninde açık bir kurulumdan söz etmek mümkündür. Resimdeki olay örgüsü çerçevenin dışında devamlılığını sağlayarak kompozisyonun izleyicinin zihninde tamamlanmasına izin vermektedir. Genelinde mavi, kırmızı, sarı gibi ana renk tonlarının kullanıldığı resim izleyiciye sıcak bir armoni sunmaktadır. Ev içinde olan figürler üzerinde rengin açık-koyu etkileriyle ışık etkileri sağlanmış, özellikle çay servisleri üzerinde kullandığı beyaz ile ışık etkilerini elde etmiştir. İzleyicinin göz hizasında konumlandırılmış olmasına rağmen diyagonal yön üzerine yerleştirilmiş biçimler nedeniyle kompozisyon hareketli bir zaman süreci sunmaktadır. Böylelikle yapıyla karşı karşıya kalan izleyicinin bakışları tüm yüzeyde merakla dolaşmakta, yoğun boya kullanımı ve tuşelerle hareketli izlenim etkisi daha da arttırılmaktadır (Şentürk 2012: 22-26).

Ön plândaki masanın bir kısmının görünmesi, figür bedenlerinin bir kısmının resimde yer alması, şöminenin ve üzerindeki resmin bir bölümünün kurguda yer bulması gibi özellikler kompozisyona tesadüfî bir atmosfer katmasının yanında ressamın subjektif bakış açısını da izleyiciye hissettirmektedir.

Kompozisyonda sol eliyle kaldırdığı fincanı dudaklarına götürmüş, çayı yudumlayan konuk figürün yüzü, çay fincanı ile neredeyse tamamen gizlenmiştir. Öndeki figür izleyiciye profil olarak yerleştirilmiş bununla birlikte iki figüründe bakışları sağa doğru yönlendirilmiştir. Batı resim sanatında resmedilen kadın imgeleri genellikle erkek izleyicinin arzusu doğrultusunda kurgulanmış, figürün bakışı erkek izleyiciyle buluşturularak kadın erkeğin nesnesi haline getirilmiştir (Berger, 1995:63-64). Cassatt'ın bu resim dahil genel olarak bütün resimlerinde kadın figürlerin bakışları erkek izleyici ile buluşmaz. Sanatçının bu yaklaşımı feminist bir tavır olarak görülerek, kadın üzerindeki ataerkil tahakkümün reddedilmesi şeklinde okunabilmektedir.



Görsel 4: Mary Cassatt (1844-1926), “Çay Kupası”, 1879
92.4 x 65.4 cm., T.Ü.Y., James Stilman Koleksiyonu.

Bu serinin diğerk bir üyesi olan “Çay Kupası” (Görsel: 4) adlı portrede kız kardeşi Lydia Simpson Cassatt betimlenmiştir. Sanatçının erken dönemine ait İzlenimci üslupla boyanmış resim, Cassatt'nın renkçi tavrını ortaya koyması açısından iyi bir örnek teşkil etmektedir. Figürün pembe elbisesinin yansımaları koltuğun kolunda, tabakta, beyaz eldivenlerde ve figürün yüzünde görülmektedir. Yeşil ve mavinin tonları ile yapılandırılmış arka planda tuvalin astarsız beyaz alanları sezilebilmektedir.⁴ Yeşil arka plan detayları figürün elbisesindeki pembe tonlar ile kontrast bir etki oluşturmaktadır. Ayrıca sanatçı rengin açık-koyu etkileriyle kapalı bir mekân olan ev içinde idealize edilmiş ışık etkisini sağlamış durumdadır.

Bu kompozisyonda da konunun çerçeve ile sınırlı olmadığı anlaşılmaktadır. Açık bir kompozisyon kurgusundan söz edilebilecek resimde, figürün üzerinde bulunan şapka ve eldivenler bir evde konuk olarak bulunduğunu göstermektedir. Muhtemelen ev sahibesi tarafından ikram edilmiş çayı yudumlamaya hazırlanmaktadır. Figürün duruşu izleyiciye profil yerleştirilmiştir. Diyagonal yönler üzerine yerleştirilen biçimler figürün hareketini arttırması ile izleyicinin resimle olan görsel teması uzatılmak istenmiş, İzlenimciliğin en önemli özelliklerinden biri olan anın izleyici tarafından yaşanmasına olanak sağlamıştır (Şentürk 2012: 26).



Görsel 5: Mary Cassatt, “Çay Masasında Hanımefendi”,1883-1885, 73.7 x 61 cm., T.Ü.Y., Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD.

Serinin diğerk resmi olan “Çay Masasında Hanımefendi” (Görsel: 5) adlı kompozisyonda Cassatt'nın annesinin kuzeni görülmektedir. Japon sanatının stilize hatlarıyla oluşturduğu resim elemanlarını ön ve arka plânların muğlak mekân ilişkileri içerisinde kullanmıştır. Figür, mavi beyaz yaldızlı Japon porselenlerinin bulunduğu bir masada tek elini demliğe koymuş oturmaktadır. Figür, izleyici tarafından görülmeyen misafirlere her an çay servisi yapmak için bekler konumdadır. Çay setinin mavi tonları ile figürün çerçevesinin dışına taşan bakışlarındaki

⁴ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/22.16.17> (Erişim Tarihi:10.10.2014)

mavilik, tam bir uyum içindedir. Figür duruşu, giysileri ve yaratılan atmosfer içinde ikonik bir duruş oluşturmaktadır.⁵ Tuvalin dikdörtgen yapısı, figürün irreal yapıda kullanılan dikdörtgen formlarla bir ilişki içerisinde olup başın hemen arkasına yerleştirilmiş, figürün güçlü duruşuna dikkat çekilerek vurgu arttırılmıştır. Izgara biçimindeki yatay doğrular üzerine yerleştirdiği çay servislerinin renk ve desenleri, figürün şapkasından dikey olarak sarkan şeffaf beyaz dantel ile dengelenmiştir. Genel olarak soğuk tonların hâkim olduğu resimde çay servislerinde, figürün arkasındaki çerçevede kullanılan sarı tonları, yüzde ve elde kullanılmış pembeler resimdeki sıcak tonları oluşturmaktadır.



Görsel 6: Mary Cassatt, "Le Figaro Okuma", 1878
104 x 84 cm., T.Ü.Y., Özel Koleksiyon.

Foucault disiplin altına alma ve cezalandırma güçlerinin bu tür alanlar içinde uygulandığını ve bedeninin içinde bulunduğu mekân ile varlığını ortaya koyduğunu söylemektedir (Harvey, 2003:25). Bu tür bir gözetim, baskı altına alınma ve sınırlandırmaya maruz kalan kadın üzerinde iktidar kurmaya çalışan güce ya boyun eğecek ya da özgürlüğü için mücadele ederek mekanlarını kendi yaratacaktır. Görüldüğü üzere Cassatt'da Foucault'nun söylemine uygun bir biçimde hareket ederek bu sahneleriyle kadına hem bir iş hem sosyal bir fırsat yaratmıştır. Bu bağlamda mekânlar özel alandan çok çalışma alanlarına ve sosyal alanlara dönüştürülmüş ve yeniden inşa edilmiştir denebilmektedir.

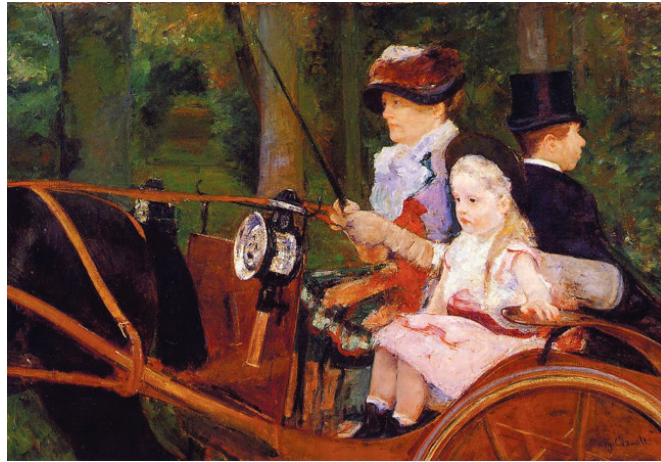
Ataerkil toplum içerisinde, erkek ressamların resimlerinde görülen geleneksel kadın rolleri üzerine konumlandırılmış olan anne, eş, kız kardeş ya da femme fatale karakterler, Cassatt'nın sahnelerinde görülmemektedir. Kadın ve erkeğin eşit olduğunun vurgulandığı, kadının bağımsızlığının, birey oluşunun altının çizildiği kompozisyonlarında XIX. yüzyıl modern kadını yeniden tanımlanmaktadır. Geleneksel fikirleri reddederek biçim açısından olduğu gibi içerik açısından da resimleriyle başkaldırıda bulunmaktadır.

⁵ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/22.16.17> (Erişim Tarihi:10.10.2014)

Bu tür başkaldırıya en iyi örneklerden biri “La Figora Okuma” (Görsel: 6) adlı kompozisyonudur. 1826 yılında haftalık olarak yayınlanan La Figaro gazetesini okurken betimlenmiş figür annesi Katherine Cassatt’dır. Sosyal ve güncel konular üzerine fikir sahibi olan anne Catrine’nin portresi bu anlamda zeki, kültürlü ve güçlü kişiliğini yansıtan bir anıtsallığa sahip özellik kazanmıştır. Aklın erkekleri temsil ettiği bu dönemde bir kadının La Figaro gazetesi okuması başlı başına bir tepki olarak nitelendirilebilir. Annesini entelektüel bir etkinlik anında yansıtarak, bu tür eğilimlerin eril olarak değerlendirilmesi fikirlerine karşı çıkmıştır. Soğuk renk armonisi ile oluşturulmuş sahne, kadın figürün anıtsal bir özellik kazanması açısından önem kazanmaktadır. Bununla birlikte açık sarı tonları ile renklendirilmiş sağ arka planda, koyu ton ile öne çıkarılan figürün başı vurgulanmıştır. Böylelikle izleyici, gazete okuyan kadın figürün yüz ifadesindeki motivasyon ve samimiyeti hissedebilmektedir.

Cassatt kompozisyonlarında sık sık aynalar kullanmıştır. Ayna Cassatt’ın kompozisyonlarında kadını pasif olarak gösteren ve gözetlenme hissi yaratan eril kullanımların dışında metaforik anlamlar taşımaktadır. “La Figaro Okuma” sahnesinde ayna, arka plana derin bir etki kazandırmak ve figüre olan vurguyu güçlendirmek amacına hizmet etmektedir. ⁶

Açık kompozisyon kurgusunun söz konusu olduğu “Sürücü Koltuğunda Bir Kadın ve Çocuk” (Görsel:7) sahnesinde sıcak renk armonisi hâkimdir. Kompozisyonda birincil öncelik olan kadın ve kız çocuk üzerinde uygulanan ışıklı renkler ile izleyicinin dikkati bu noktaya çekilmiştir. Arka planda koyu yeşil tonlarının kullanılması, sıcak ve parlak renk tonları ile oluşturulan ön plandaki figürlerin vurgulanmasında güçlü bir etki sağlamaktadır. Yeşil - kırmızı kontrastı ile birlikte sarı - mor kontrastının da göze çarptığı sahnede hiç bir izlenimci ressamın kullanmadığı siyah ton, sözkonusu iki figürün etrafında koyu lekeler oluşturmak amacına hizmet etmektedir. Bu ton erkek figürün giysilerinde, at, araba gibi detaylarda uygulanmış olarak göze çarpmaktadır.



Görsel 7: Mary Cassatt (1844-1926), “Sürücü Koltuğunda Bir Kadın ve Çocuk”, 1881, T.Ü.Y., 89.7 x 130.5 cm., Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.

⁶ <http://www.nrm.org/2013/03/new-perspectives-on-illustration-gibson-and-cassatt-depicting-the-new-woman-by-seo-kim/> (Erişim Tarihi:16.06.2014)

SONUÇ

Toplumsal yaşamın ataerkil bir yapıya sahip olması nedeniyle kadının doğduğu andan itibaren kendi kimliği, hayata ait fikirleri bu kaynaktan beslenmekte ve şekillenmektedir. Kadının özel alanlarda, sosyal yaşamdan yalıtılmış ikincil konuma sahip yaşamları, doğurganlık yetisinin yaşam içinde tek görevi olarak yüceltirilmesi ve buna bağlı olarak fedakar anne ya da kız kardeş imajının ideal olarak görülmesi aslında eril ideolojilerin toplumsal dinamiklerle bize aktardığı kalıp rollerdir.

On dokuzuncu yüzyıl toplumunun ataerkil düşüncüsü, devrimlerin etkisiyle insan hakları konusunda büyük değişimlere uğramış, özgürlük, bireysel haklar gibi konularda bilinçlenmiş olsa da, kadına olan bakış açısında bir farkındalık yaşanmamış, dönemin gelişen kapitalist anlayışı ile birlikte cinsiyet ayrımcı tavrını daha da keskin bir zemine taşımıştır. Mary Cassatt, kadın düşmanı olarak nitelendirilebilecek XIX. yüzyıl toplumunun ideolojisi dışında, kendini bir kadın ve sanatçı olarak var edebilmek için hem bir dil, hem de bir araç olarak sanatı seçmiştir. Dolayısıyla dönemin etkin erkil söylemine karşı sanat alanında büyük bir direniş platformu oluşturmuştur. Mary Cassatt bu direnişini mekânların yeniden anlamlandırılması, geleneksel kadın rollerinin dışında seçilen davranış biçimleri ile birlikte oluşturulan farklı kompozisyon kurgularıyla resimlerine yansıtmıştır. Mary Cassatt, cinsiyet ayrımcı iktidarın sosyal alanlarda görülmez ama yaptırım gücü yüksek yasakları nedeniyle yaşadığı ev, tiyatro, gezinti bahçeleri gibi mekânları resmetmiş olsa da kadın figürlerine çalışan, etkin, bilgili gibi özellikler atfederek bu mekânları zeki bir biçimde değişime uğratmış, feminist bir söylem oluşturmuştur. Bununla birlikte resimlerindeki kadın figürleri ile erkek izleyicinin bakışları arasında kurulamayan diyaletik, iktidarın dışı beden üzerinde oluşturmaya çalıştığı tahakküm ve fantezi kurgusunu yok etmeye yönelik bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Mary Cassatt, plastik çalışmalarıyla yaşadığı toplumun ideolojisini sorgulamış, dayatılan rollere ve daraltılan alanlara karşı bir duruş oluşturarak sanatıyla başkaldırıda bulunmuştur.

KAYNAKÇA

- BERGER J. (1995). *Görme Biçimleri*. 6. Basım. (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- BERKTAY F. (2012). *Tarihin Cinsiyeti*. 4. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- CORBİN A., Courtine J.J., Vigarello G. (2011) , *Bedeni Tarihi 2, Fransız Devrimi'nden Büyük Savaşa*, 1. Basım, (Çev. Orçun Türkay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ERİM Ş.(2006). *Resim Sanatında İç Mekan Olarak "Ev İç Konulu Resimler"*, Çanakkale:Yüksek Lisans Tezi.
- FOUCAULT M. (2012). *Cinselliğin Tarihi*, 4. Basım, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GOMBRICH E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*, 2. Basım, (Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÜRÇAĞLAR A. (2003). "19. Yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Kaynaklar Avrupa Sanatında Japon Resminin Etkisi", *Toplumsal Tarih*, S.117, Eylül, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 2003:56-61.
- HARVEY D. (2012). *Postmodernliğin Durumu. Kültürel Değişimin Kökenleri*. 6. Basım (Çev: S. Savran) İstanbul: Metis Yayınları.
- İNANKUR Z. (1997), *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, 1. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- KÜÇÜKKALAY M. (1997). "Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi", Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. Cilt.2 S.2. Güz. S.51-68. edergi.sdu.edu.tr › GİRİŞ › Cilt 2, Sayı 2 (1997) › KÜÇÜKKALAY. (Erişim Tarihi: 22.02.2014)
- ÖZGENÇ N. (2011). "Dünden Bugüne Batı Resim Sanatında Kadın-Mekan İlişkisi", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. Sayı.19 s.89-96.
- POLLOCK G. (2008). "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları". *Sanat/ Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. 3. Basım. (Ed: A. Antmen) İstanbul: İletişim Yayınları. s. 187 – 247
- SANKIR H. (2010). "Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin Kadın Sanatçı Kimliğinin Oluşum Sürecine Etkileri". S.24. Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar e-dergisi. www.sdergi.hacettepe.edu.tr/hasan_sankir_1_1010.pdf (Erişim Tarihi:15.02.2014)
- ŞENTÜRK L.V. (2012), *Analitik Resim Çözümlemeleri, Cimabue'dan Ingres'a Resimde Plastik Çözümlemeler*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- TUNALI İ. (1992), *Felsefenin Işığında Modern Resim*,4.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- W. M. M. (2014). "La Sortie du Bain by Mary Cassatt", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 7, No. 10 (Dec., 1920), pp. 147-149
- <http://www.jstor.org/stable/25136426> (Erişim Tarihi: 12.07.2014)
- <http://www.mfa.org/collections/object/the-tea-32829> (Erişim Tarihi:15.09.2014)
- <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/22.16.17> (Erişim Tarihi:10.10.2014)
- <http://www.worldsbestpaintings.net/artistsandpaintings/painting/198/>
(Erişim Tarihi:15.10.2014)
- <http://www.nrm.org/2013/03/new-perspectives-on-illustration-gibson-and-cassatt-depicting-the-new-woman-by-seo-kim/> (Erişim Tarihi:16.06.2014)
- http://www.encyclopedia.com/topic/Mary_Cassatt.aspx (Erişim Tarihi: 22.07.2014)
- <http://www.biography.com/people/mary-cassatt-9240820#unique-artistic-expression>
(Erişim Tarihi: 25.08.2014)

“ SEÇİLMİŞ ORKESTRA ESERLERİNİN KEMAN PARTİLERİNİN TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ ”

Doç. Ezgi GÖNLÜM YALÇIN*

ÖZET

Orkestra partileri, bir kemancının solo keman eserlerini teknik ve müzikal açıdan destekleyen öğretici, geliştirici ve yararlı materyallerdir. Orkestra üyesi olmayı hedefleyen kemancılar için, solo keman repertuarı ile birlikte orkestra repertuarının da bilinmesi ve tanınması önemlidir. Orkestra keman partilerini tanıtmayı ve partilerin nasıl çalışılması gerektiği hakkında çalışma önerileri getirmeyi amaçlayan bu makalede, orkestraların giriş sınavlarında en çok sorulan eserlerden, farklı dönemlere ait dört orkestral esere ilişkin keman partisi belirlenmiş ve teknik açıdan incelenmiştir. İncelenen eserler, Wolfgang Amadeus Mozart 39.Senfoni, 4. bölüm, Ludwig van Beethoven 3. Senfoni, 3. bölüm, Johannes Brahms 4. Senfoni 3. bölüm, Richard Strauss Don Juan Op. 20'yi kapsamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Orkestra Eserleri, Keman Partileri, Teknik Analiz, Çalışma Teknikleri.

* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE, egonlum@gmail.com

“ TECHNICAL ANALYSIS AND PRACTICE SUGGESTIONS FOR THE VIOLIN EXCERPTS OF THE SELECTED ORCHESTRA PIECES “

Assoc. Prof. Ezgi GÖNLÜM YALÇIN*

ABSTRACT

Violin excerpts are educational, improving and useful materials for a violinist, which support the violinist's solo violin pieces technically and musically. Knowledge and recognition of these orchestra repertoire, as well as the solo violin repertoire, is important for the violinists who are willing to become orchestra members. In this study, the aim of which is to introduce the violin excerpts and provide practice suggestions on how to practice them, four violin excerpts from different periods have been determined and analyzed technically. These are the most frequently asked pieces at the auditions. Analyzed pieces are; Symphony No 39; 4th movement by Wolfgang Amadeus Mozart, Symphony No 3 3rd Movement by Ludwig van Beethoven, Symphony No 4; 3rd movement by Johannes Brahms and Don Juan Op. 20 by Richard Strauss.

Keywords: *Orchestra Pieces, Violin Excerpts, Technical Analysis, Practice Suggestions.*

* Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Music, Eskişehir / TURKEY, egonlum@gmail.com

GİRİŞ

Türkiye'nin ilk konservatuvarı Dar-ül-elhan (Ezgiler Evi) 10 Ocak 1917'de kurulmuştur. Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra bu kurumun adı İstanbul Belediye Konservatuvarı'na dönüştürülmüştür. Atatürk'ün isteği üzerine kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı 1936 yılında eğitim, öğretime başlamıştır (Say, 2006). Günümüzde 39 konservatuvar bulunmaktadır.¹

Ülkemizde ve yurt dışında klasik müzik eğitimi veren konservatuvarlarda, çalgı derslerinin yanı sıra orkestra dersleri de verilmektedir. Bu konservatuvarların arasında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı da yer almaktadır. 2006 yılından itibaren lisans düzeyinde 8 dönem olarak verilen orkestra repertuarı dersinin amacı; orkestra öğrencilerin orkestra partilerini tanımalarını, partileri nasıl çalışmalar gerektiği ve eserler hakkında bilgi edinmelerini sağlamaktır. Orkestra partileri, bir kemancının, tempo, ritim, cümleme, entonasyon ve yay teknikleri konusunda solo eserlerine katkı sağlayacağından, kişinin teknik ve müzikal gelişimini olumlu yönde etkiler. Konservatuvar müzik bölümünden mezun olan pek çok öğrenci profesyonel hayatını orkestra elamanı olarak sürdürür. Orkestra partilerinin eğitim sürecinde tanınması ve çalışılması, orkestra derslerinde ve ileride orkestra üyesi olmayı hedefleyen kemancılar için faydalı bir çalışma dönemidir. Orkestralar yeni elamanlarını bir sınav ile alırlar. Orkestra giriş sınavlarında çalıcı, solo ve piyano eşlikli çalacağı eserlerin dışında, orkestra partileriyle de değerlendirilir. Bazı orkestralar giriş sınavlarında orkestra eserlerinin çeşitli bölümlerini zorunlu parçalar olarak belirlerler. Bu zorunlu parçalar ile kemancının, tempo ve ritim duygusu, yay hâkimiyeti, entonasyonu ve eserin stili hakkında bilgisi olup olmadığı gözlemlenir. Çalıcının bu sınavlarda başarılı olabilmesi için solo eserlerinin yanı sıra orkestra partilerini de disiplinli ve bilinçli bir şekilde çalışıp, öğrenmesi yararlı olacaktır. Orkestra partilerini çalışırken dikkat edilmesi gereken önemli noktalar vardır. Öncelikle çalışılacak olan eser, farklı orkestraların yorumundan dinlenmelidir, bu sayede müzisyen, eserin karakteri, temposu, içinde geçen artikülasyonlar ve nüanslar hakkında genel bilgi edinir. "Eseri dinlerken partisyonun takip etmek, çalıcının kendi partisi dışında diğer çalgıların partisini bilmesi ve eserin formu hakkında bilgi edinmesi yoluyla eseri daha iyi öğrenmesine yardımcı olur" (B. Tunca, 2005).

Orkestra partilerini bir bütün halinde değil, ayrı ayrı ve bölümlere ayırarak çalışmak daha uygun olacaktır. Ritim, entonasyon, nüans, artikülasyon, vibrato, ton ve cümleme düşünülerek çalışılmalıdır. Müziğin oluşumunu sağlamak için, ayrı ayrı irdelendikten sonra bir bütün haline getirilmelidir (Elbi, 2008).

Orkestra repertuarı bilindiği üzere çok geniştir. Bu çalışmada, orkestra repertuarının keman partilerinin seçkin örneklerinden dört tanesi incelenmiş, kemancılar, orkestra partileri hakkında bilgi vererek çalışma teknikleri ile ilgili öneriler sunulmuştur. Bu dört eser belirlenirken göz önünde bulundurulacak unsurlar, farklı dönemlere ait olmaları, farklı teknik zorluklar içermeleri ve orkestra giriş sınavlarında genellikle çalınması istenen keman partileri olmalarıdır. İncelenen bu eserler sırasıyla, klasik dönemin ilk yıllarına ait bir besteci olan W. A. Mozart'ın 39. Senfoni-

¹ <http://muzikegitimcileri.net/universite/konserve.html> (erişim tarihi 2 Haziran 2015)

sinin 4. bölümünü, klasik dönem ve romantik dönem arasında yer alan L. van Beethoven'ın 3. Senfoninin, 3 bölümünü, romantik dönemin en önemli bestecilerinden biri olan J. Brahms'ın 4. Senfonisinin 3. bölümünü ve son olarak 20. yüzyılın başlarında R. Strauss tarafından bestelenen Don Juan adlı Senfonik şiiri içermektedir.

Wolfgang Amadeus Mozart, 39.Senfoni, 4. Bölüm

Klasik dönemin en önemli bestecilerinden biri şüphesiz Wolfgang Amadeus Mozart'tır. 1788 yılında yazılan ve ilk seslendirilişi 1791 yılında Antonio Salieri tarafından yönetilen Mozart'ın 39 senfonisinin Allegro tempoda olan 4. bölümünün 1. ve 41. ölçüleri arası, orkestra giriş sınavlarında sıkça sorulmaktadır. Yay kullanımı, artikülasyon, nüanslar, cümlelerin anlaşılır bir biçimde ortaya çıkarılması, tempodaki tutarlılık ve entonasyon, bu eserin çalınmasında dikkat edilmesi gereken unsurlardır. Cümleler doğal ve berrak bir anlatım ile net bir şekilde ifade edilmeli, cümle sonları yumuşak ve özenli bir şekilde bitirilmelidir. "Mozart'ın arşeleri sadece melodiyi bağlamak veya parçalara ayırmak için değil; içeriği, virtüöz efektleri ve stili gösterebilmek için de önemlidir. Özellikle asimetrik arşeler, tekrar eden materyalde farklı arşe kullanımı, Mozart stiline en ayırt edici özelliklerindedir" (Akdeniz, 2008).

İlk ölçüsü noktalı onaltılıklarla başlayan bölümde, tema önce 8 ölçü boyunca piano çalınmalı, 9. ölçüden itibaren aynı tema subito forte olarak duyulmalıdır. Piano ile başlayan giriş teması, spiccato olarak alt yarıda, kol ağırlığı hafif, küçük yay ile telden fazla ayrılmadan, serbest bilek ve parmak hareketleri ile noktalı sekizlikler, kısa ve son derece keskin, aynı zamanda zarif bir ifade ile uzunlukları eşit ve dengeli duyulacak şekilde çalınmalı, forte'de ise yine alt yarıdan başlayarak bileğin ve parmakların serbest kalması ile birlikte, büyük yayda, sağ kolun daha geniş kullanımı ile yapılmalıdır. Sol elde, parmakların tellere sağlam ve artiküle edilerek basılmasına dikkat edilmelidir. Temanın her 2 nüansta da aynı karakterde ve enerjide çalınmasına özen gösterilmelidir. Sağ el, sol el koordinasyonuna dikkat edilmelidir. 16. ölçüden itibaren iki bağlı, iki ayrı gelen onaltılık pasajlarda, yay kullanımı kontrollü bir şekilde sağlanmalı, ritmik yapıyı aksatmadan, temponun tutarlı olmasına dikkat edilmelidir. Tel değişikliklerinin hissettirilmekten yapılması, sesin karşıya dengeli bir şekilde yansıtılması açısından son derece önemlidir. Tempo içinde piano'dan forte'ye gidiş, yayın basıncının artması ile değil yayın genişletilmesi ile sağlanmalıdır.



Görsel 1: Wolfgang Amadeus Mozart, 39.Senfoni, 4. Bölüm, 1-41. Ölçüler Arası

Çalışma Önerileri

Onaltılık ve sekizlik notaların kullanıldığı dördüncü bölüm için çalıcının, spiccato yay stiline hâkim olması gereklidir. Kol ağırlığı, istenen nüansa göre, dengeli ve kontrollü bir şekilde hissedilmelidir. Çalıcı, spiccato yay stilini, egzersizler, gamlar ve etütlerle geliştirmelidir. R. Kretzler 42 etüt kitabından 2 numaralı etüt, Dont Op. 35'den 5 numaralı etüt, Wieniawski L'ecole Moderne Op. 10'dan 1 numaralı etüt, N. Paganini Moto Perpetuo, O. Novacek Moto Perpetuo, O. Sevcik Op. 3, 40 varyasyon ve G. Catherine Etudes et Exercices kitaplarının spiccato yay stili için faydalı çalışmalarıdır.

Rahat ve akıcı bir şekilde çalınabilmesi için, sol el parmak numaraları belirlendikten sonra, bölümün öncelikle yavaş tempo ile çalışılması uygun olacaktır.

Yavaş tempoda el, kol ve vücut koordinasyonu sağlandıktan sonra, tempo artırılmalıdır. Amaç, hızlı çalınırken kullanılan yay hareketlerinin, yavaş tempoda da koordine edilerek ve pekiştirilerek eserin kendi temposunda kolay çalınımının sağlanmasıdır.

Bölümün genelini oluşturan spiccato ile çalma tekniğinin küçük yay ile yapılması piano için geçerlidir, aynı pasajın forte çalınması durumunda, daha geniş bir spiccato kullanılmalıdır.

Bu bölümde çalıcının ritminin kusursuz olması beklenmektedir. Onaltılık pasajlarda koşma eğilimini engellemek için metronom ile yapılan çalışma son derece faydalıdır. Önce düşük metronom temposu ile başlanmalı, ardından tempo yavaş yavaş hızlandırılmalıdır.

Onaltılıkların eşit ve net bir şekilde çalınması için, değişik ritimlerde, bağlı, bağlı staccato ve ters arşe ile başlayarak yapılan yay çalışmalarının faydası olacaktır.

Bağlı onaltılıklardan sonra gelen ayrı onaltılıklarda, tempoyu aksatmamak için önce tüm pasaj ayrı çalınmalı, ardından iki bağlı, dört bağlı olmak üzere yay çeşitlemeleri yapılması önerilir.

Ludwig van Beethoven, 3. Senfoni, 3. Bölüm

Klasik dönem ile romantik dönem arasında köprü olarak kabul edilen dahi besteci Ludwig van Beethoven'ın, ilk kez 1805 yılında Viyana'da seslendirilen Op.55, Mi bemol Majör tonundaki, 3. Senfonisi Eroica, senfoni orkestralarının sıklıkla yorumladıkları temel eserlerden biridir. Orkestra giriş sınavlarında, bu eserin scherzo olan 3. bölümünün 1. -70. ölçüleri arası sorulmaktadır. Allegro vivace tempoda olan 3. bölümün, ritmik yapısı canlı ve nüans aralıkları oldukça geniştir. Çalıcının ritim duygusunu, incelikle çalınması gereken noktalı yay tekniğini ve sağ ve sol el hâkimiyetini ilk ölçüden ortaya koyar. Uсталık gerektiren sağ el spiccato'sunun eşit ve kontrollü bir şekilde icra edilmesi gerekmektedir.

Giriş, pianissimo ve yayı tele koyarak yapılan spiccato ile başlar. 8 ölçü boyunca nüans korunmalı, ses kalitesine, yay kullanımında hafiflik ve çevikliğe dikkat edilmelidir. Spiccato'lar tempo içinde kalarak ve enerjiyi kaybetmeden çalınmalıdır. 9. ölçüde gelen ve bağlı çalınan sekizliklerin net bir şekilde tane tane duyulmasına özen gösterilmelidir. 10. ve 14. ölçüler arasında keskin ve enerjik yapı korunmalı, noktalı ikilikler arasında yayı durdurarak, küçük bir nefes hissedilmelidir. 28. ölçüden itibaren kontrollü yay kullanımı aynı titizlikle devam etmeli, entonasyon ve artikülasyon konularına özen gösterilmelidir.

51. ve 57. ölçüler arasında gelen aksanlar, Beethoven'ın eserlerinde sıkça rastlanan martele yay tekniğinde, yayın telden çıkması ile keskin, vurgulu ve geniş çalınmalıdır. Aksanlar, yayı hızlı ve çevik bir şekilde kullanıp, aynı anda vibrato aksanı ile destekleyerek ve tempoyu aksatmamaya dikkat ederek, kontrollü bir şekilde yapılmalıdır. 57. ve 70. ölçüler arasında gelen noktalı dörtlükler, sürekli pianissimo ve bölümün canlı karakteri ile devam etmelidir.

The image shows a page of a musical score for Violine I, titled 'SCHERZO Allegro vivace (♩. = 116)'. The score is in 3/4 time and features a series of sixteenth-note patterns with accents and dynamic markings like 'pp' and 'sempre staccato'. The score is divided into systems with measure numbers 9, 20, 31, 43, 58, and 70. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score includes markings for 'Viola' and 'sempre pp'.

Görsel 2: Ludwig van Beethoven, 3. Senfoni, 3. Bölüm, 1-69. Ölçüler Arası

Çalışma Önerileri

Spiccato olarak ve canlı bir şekilde çalınan bölüm için kemancının, öncelikle yayın hangi bölümünde rahat bir şekilde çalması gerektiği konusunda araştırma yapması önerilir. Bölümün enerjik yapıdaki hızlı temposu, yay hâkimiyetinin sağlanması ve noktalı karakteri nedeniyle yayın en rahat şekilde zıplatılabileceği kısmı olan alt yarıda çalınması uygun olacaktır. İki bağlı bir ayrı, bir ayrı iki bağlı, üç ayrı üç bağlı üç bağlı üç ayrı olmak üzere farklı yay çalışmaları yapılması yararlı olacaktır.

Piano yapılan spiccato, telden fazla ayrılmadan, tane tane çalınmalıdır. Hafif kol ağırlığı vererek, yayın sadece teli kavrayacak kadar teması ile piyano etkisi ortaya çıkarılmalıdır.

Tel değişimleri, ritim içerisinde, bir sonra gelecek tele yaklaşarak, küçük sağ kol hareketleri ile yapılmalıdır.

İstenen nüanslarda yay bölümlerinin hesaplanmasına ve yayın hızına dikkat edilmelidir. Sağ kol ağırlığının dengelenmesi için, sakın bir metronom temposunda başlayarak, ardından hızı artırarak spiccato yay ile çeşitli tonlarda gam çalışmaları yapılabilir.

Noktalı dörtlüklerden önce gelen iki bağlı dörtlüklerin ikincisi de noktalı olarak hissedilmelidir. Bunun için iki bağlı dörtlüklerden sonra yayı durdurmak ve ardından gelen noktalı dörtlük için, yayın telden net bir sesle çıkmasına dikkat edilmelidir.

Aksanlı olan uzun sesler arasında küçük bir nefes verilmeli, aksanlar vibrato ve yay aksanı ile aynı çeviklik ve enerjide, sağ el ve sol el arasında koordinasyonun sağlanması ile yapılmalıdır. Forte ve aksanlı yay kullanımında, ses kalitesini artırmak için, çeşitli gamlarda vibrato ile notalar arasında yaya nefes aldırarak şekilde ara vererek martele yay çalışmaları yapılması tavsiye edilir.

“Beethoven klasik ezgileme anlayışını aşmış, kendi başına ifadeye yönelen ezgi biçimi koşullarını gözetmiştir. Orta ses sınırına bağlı kalmamış, tiz ve pes sesleri eserlerinde değerlendirmişti. Beethoven’ın eserlerindeki yalın, aynı zamanda yoğun ve hacimli ses arayışı, nüans aralıklarının genişliği belirgin bir şekilde hissedilerek çalınmalıdır” (Say, 2006).

Johannes Brahms, 4. Senfoni, 3. Bölüm

Johannes Brahms, kendi çağına kadar gelişen müziği sentezlemiş, klasik ve romantik müzik akımlarını yapıtlarında kaynaştıran, romantik dönemin en önemli bestecilerinden biridir. İlk kez Meiningen’de 25 Ekim 1885 Brahms’ın kendisinin yönettiği mi minör tondaki Op. 98, 4 numaralı senfonisi, orkestraların sıklıkla seslendirdiği eserlerdendir. Giriş sınavlarında, Allegro giocoso tempoda olan 3. bölümün 1.-44. ölçüleri arası sorulmaktadır. Bölüm canlı ve enerjik bir yapıdadır. İlk ölçüde fortissimo ile başlayan tema, 4 ölçü boyunca yaya telden vurgulu bir şekilde başlayarak, parlak bir ton ile çalınmalı, aksanlar, vibrato ve yay ile aynı anda yapılmalıdır. 6.ölçüden itibaren A harfine kadar gelen pasajda, enerjik yapı ve fortissimo korunmalı, noktalı onaltılıklar ve üçlemeler yayı zıplatarak eşit ve net bir şekilde, bağlı onaltılıklar, tempoyu aksatmadan yapılmalıdır. A harfinin ilk vuruşunda gelen arpej fortissimo çalınmalı, ikinci vuruşta ise subito piano başlayan dörtlüklerin, geniş vibrato ile aksansız bir şekilde duyulmasına özen gösterilmelidir. A harfinin 9. ölçüsündeki crescendo ‘ya kadar olan bu pasajda, ritimlerin titizlikle çalınıp, cümlelerin anlaşılır olmasına, sağ el ve sol el artikülasyonuna, bağlı onaltılıkların net bir şekilde, bölümün karakterini kaybetmeden duyurulmasına ve cümlelerin kesintisiz çıkması için tel değişimlerini belli etmeden çalınmasına dikkat edilmelidir. A harfinin 9. ölçüsünün ikinci vuruşunda başlayan crescendo, B harfinden 9 ölçü önce fortissimo’ya ulaşır. Bu 8 ölçülük crescendo boyunca onaltılıklar tel üzerinde titizlikle çalınmalı, yayı genişleterek, dengeli ve kontrollü bir şekilde fortissimo’ya ulaşılmalıdır. B den 9 önce gelen temanın, bölümün girişindeki karakterde çalınmasına dikkat edilmelidir.

Brahms — Symphony No. 4 in E Minor

Violine I

10

Allegro giocoso

10

19

26

32

40

Görsel 3: Johannes Brahms, 4. Senfoni, 3. Bölüm, 1-44. Ölçüler Arası

Çalışma Önerileri

İlk dört ölçüde gelen noktali sekizliklerin ve bağ içinde gelen aksanların net bir şekilde duyulması için, yayın en uygun kısmının belirlenmesi yararlı olacaktır. Yayın alt kısmından başlanarak geniş ve kontrollü yay kullanımı ile çalışması önerilir.

Fortissimo çalınan üçlemeler ve onaltılıklar, geniş spiccato'da kol ağırlığının hissedilmesiyle, eşit ve sesin dengesini koruyarak tekrarlanmalıdır.

Aksanlı dörtlüklerden önce yay durdurulmalı ve aksan için gereken kol ağırlığı ayarlandıktan sonra yayı, hızlı ve enerjik bir şekilde kullanmaya özen gösterilmelidir. Aksanlı dörtlüklerin net ve keskin duyulması için değişik tonlarda gam çalışmaları önerilir.

Çalıcının onaltılık pasajları eşit ve dengeli bir şekilde çalabilmesi için, önce ayrı, ardından iki ve dört bağlı olmak üzere, yayın tüm bölümlerinde çalışmalar yapması yararlı olacaktır.

“Brahms, eserlerinde anlatım zenginliğine önem vermiştir, her zaman sağlam ve sade biçim peşinde koşmuş, romantik ifadeyi denetim altında tutmuştur” (Birkan, 2006).

Richard Strauss, Don Juan, Op. 20

Geç romantik dönemin önemli temsilcilerinden biri olan Richard Strauss'un , ilk kez 11 Kasım 1889 tarihinde bestecinin yönetiminde Weimar'da seslendirilmiş olan Mi Majör tonundaki Op. 20 numaralı senfonik şiiri Don Juan, orkestra repertuarının en zor eserlerinden biridir. Genellikle orkestra giriş sınavlarında 1.ve-62. ölçüler arasında çalınması istenen bu eseri, tüm kemancıların repertuarlarına almaları önerilir. “Çabuk ve parlak temposuyla kadans şeklinde yükselen giriş teması, maceracı, kavgacı ve kötü karakterdedir” (Aktüze, 2004). Eser çok enerjik bir karaktere sahiptir ve tek bölüm başlığı altında yazılmıştır. Kemanın neredeyse tüm pozisyonlarını içeren pasajları ve sürekli değişen arızaları ile zorluk derecesi oldukça yüksek olan bu eser, ilk ölçüden itibaren çalıcının tüm becerisini ortaya koyar.

Eser, Allegro molto con brio tempoda, yayı tele koyarak ve tüm kol ağırlığını vererek seri bilek hareketiyle forte başlamalıdır. 2. ölçünün ilk vuruşunda gelen üçlemeler yayın ortasında net ve enerjik bir şekilde çalınmalıdır.

2. ölçünün dördüncü vuruşunda gelen noktalı sekizlik ve onaltılık notalar tam değerinde keskin, parlak ve kararlı bir ifade ile çalınmalıdır. 9. ölçüde fortissimo ile başlayan ve tiz pozisyonlara çıkan tema, entonasyona özen gösterilerek ve geniş vibrato ile çalınmalı, aksanlı notalar ve ritimlerin tam zamanında keskin ve net bir şekilde duyulmasına dikkat edilmelidir Aksanlar hem vibrato hem de yayın hızını ayarlayarak tüm yayda yapılmalıdır. Yayın ekonomik kullanılması ve kontrollü olması son derece önemlidir. 12. ve 14. ölçülerdeki crescendo'ların kol ağırlığını arttırarak ve yayın hızı ile yapılması uygun olacaktır.

Richard Strauss
Don Juan, Op.20
VIOLINO I
Allegro, molto con brio
ff

Görsel 4: Richard Strauss, Don Juan, Op. 20, 1-23. Ölçüler Arası

A harfindeki üçlemeler telin üzerinde, yayı zıplattmadan, ikişer ölçülük cümlemeler içerisinde düşünülüp fortissimo yapılmalıdır. A harfinden sonra 5. ölçüden itibaren, ritimlere özen göstererek, aksanlı notalar tam zamanında, net ve keskin bir karakterde çalınmalıdır. A harfinden sonra 9. ölçüde 2/2'lik tartıda, önce bağlı üçlemeler, ardından ayrı gelen üçlemelerle devam eden pasajda, ses dengesinin ve ritmin bozulmamasına, tel değişikliklerinin, belli etmeden, gelecek olan tele yönlendirilerek yapılmasına dikkat edilmelidir.



Görsel 5: Richard Strauss, Don Juan, Op. 20, 23-40. Ölçüler Arası

B harfinden 3 ölçü önce başlayan tema, yayın tele konarak başlanması ile tam zamanında çalınıp B harfine bağlanmalıdır. B harfinden itibaren C harfine kadar nüanslar ve ritmik değerler tam zamanında özenli bir şekilde çalınmalıdır. B'nin 6. ölçüsünde fortissimo gelen gam, bütün yay ile parlak bir tonda çalınmalıdır. C harfinde gelen tema, eserin ilk ölçüsündeki ritim, nüans ve yay kullanımı ile aynıdır. C harfinin 3. ölçüsünden itibaren piano ile başlayan ve 13 ölçünün sonunda fortissimo'ya ulaşan pasajda, noktalı üçlemeler yayın ortasında zıplatarak, keskin ve net duyulacak şekilde, aksanların ve nüansların belirgin bir şekilde duyulmasına ve entonasyona özen gösterilmelidir.



Görsel 6: Richard Strauss, Don Juan, Op. 20, 40-63. Ölçüler Arası

Çalışma İçin Öneriler

Öncelikle, bölümün akıcı ve rahat çalınabilmesi için çalıcının kendisine en uygun sol el parmak numarasını araştırıp, bulması önerilir.

İlk zamanlarda vibrato uygulanmadan çalışılması, entonasyon problemlerinin daha kolay fark edilerek, doğru seslerin öğrenilmesinde kolaylık sağlar.

Çalıcı, melodileri doyurucu bir ses ile güzelce cümleleyerek karşıya yansıtabilmesi, entonasyon konusuna özen gösterip seslerin merkezlerini iyi bulabilmesidir (Tunca, 2012).

Pozisyon geçişleri kusursuz hale gelinceye kadar önce ağır tempo başlanmalı, ardından kontrollü bir şekilde hızlandırılarak özenli bir çalışma uygulanmalıdır. Bu çalışma için metronomdan faydalanılması tavsiye edilir.

Arpejler, gidiş dönüş olarak sıkça tekrarlanmalıdır. Yay hareketlerindeki koordinasyonun sağlanması için, iki, dört bağlı, ritimli, ters yay ile başlayarak ve bağlı staccato olarak çalışılabilir.

Onaltılık pasaj çalışmaları için; yayın tüm bölümlerinde, ritimli, bağlı, ters yay ile başlayarak, ayrı staccato ve 4 bağlı staccato gibi çalışmalar yapılması yararlı olacaktır. Bu çalışmalara ek olarak onaltılık notaların önce 1. ardından 2. 3. ve 4 notalara aksan vererek çalışılması da eşit ve akıcı bir şekilde çalınabilmesi için önerilir.

İkilik ve birlik aksanlı notalar için; geniş ve eşit vibrato ile uzun ses çalışmaları, yaya telden başlayarak vibrato ve yay aksanı ile başlama çalışmaları yapılması önerilir.

Üçlemeler için; bağlı, yayın tüm bölümlerinde, staccato ve ritimli olarak yapılan çalışmalar son derece yararlıdır.

SONUÇ

Ülkemizde yapılan orkestra giriş sınavlarında başarılı olmanın yollarından biri de orkestra repertuarını iyi bilmekten geçmektedir. Bu sınavlarda solo ve piyano eşlikli repertuarın yanı sıra çalıcının farklı özelliklerini ve becerilerini test etmek için, orkestra repertuarının temel eserlerinden çeşitli bölümler seçilmektedir. Bu seçilmiş eserler ile, çalıcının tempo ve ritim konusundaki sağlamlığı, sol el çabukluğu, entonasyonu, yay kullanımı, sağ el ve sol el koordinasyonu, nüans aralıkları ve eserin karakterini göstermedeki becerisi de sınav jürisi tarafından değerlendirilir.

Ülkemizdeki orkestraların sayılarının artması nedeniyle çalıcılar arasında rekabet ortamı, istenen zorunlu eserlerin giderek daha iyi yorumlanması gerekliliğini ortaya koymuştur. Orkestra giriş sınavlarının bir parçası olan orkestra partilerinin çalınması zorunluluğundan dolayı, çalıcının orkestra partilerini tanıyıp, öğrenmesi yararlı olacaktır.

Orkestra giriş sınavlarının hazırlıklarına, konservatuvar eğitimi sırasında başlanmalıdır. Çalgı derslerine gösterilen sabırlı ve düzenli çalışma, orkestra partilerinin çalışılması sırasında da aynı özen ile yapılmalıdır.

Bu çalışmada orkestra repertuarının örneklerinden dört tanesi incelenmiş, kemancılara orkestra partilerini nasıl çalışmalar gerektiği ile ilgili temel bilgiler verilmiştir. İncelenen eserler için verilen önerilerin, diğer orkestra partileri için de bilgilendirici olması ve çalıcının yeni eserler tanıyarak repertuarlarına almaları yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, Bülent. (2008). *Mozart'ın Avusturya Keman Okulu'na Katkıları ve Keman Eserleri, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Eskişehir.*
- Aktüze, İrkin. (2004). *Müziği Okumak, Pan Yayıncılık: İstanbul.*
- Beethoven, van Ludwig. (1997). 3. Senfoni, Op. 55, 1. Keman Partisi, Bärenreiter-Verlag: Kassel.
- Birkan, Üner. (2006). *Dinleyicinin Kitabı, Yakın Kitabevi: İzmir*
- Brahms, Johannes. (1970). 4. Senfoni, Op. 98, 1. Keman Partisi, Breitkopf&Härtel, Wiesbaden: Leipzig.
- Elbi, Can C. (2008). *Seçilmiş Orkestra Eserleri Viyolonsel Partilerinin İncelenmesi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Eskişehir.*
- Mozart, Amadeus Wolfgang. (1964). 39. Senfoni, KV 543, 1. Keman Partisi, Breitkopf&Härtel, Wiesbaden: Leipzig.
- Say, Ahmet. (2000). *Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara.*
- Say, Ahmet. (2002). *Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara.*
- Say, Ahmet. (2006). *Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara.*
- Strauss, Richard. (1982). *Don Juan, 1. Keman Partisi, C. F. Peters: Leipzig.*
- Tunca, Burcu Evren. (2005). *Orkestra Eserleri Viyola Partilerinin Çalışma Teknikleri, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Eskişehir.*
- Tunca, Ozan Evrim. (2012). *Konservatuvarlarda Viyolonsel Eğitimi, Grafiker Yayınları: Ankara.*
- Yazıcı, Burcu Evren. (2014). *Lionel Tertis Ekseninde Viyolanın Tarihçesi, Liya Yayınevi: Ankara.*
- <http://muzikegitimcileri.net/universite/konserve.html> (erişim tarihi 2 Haziran 2015).

Ek Kaynakça

- Stowell, Robin. (1985). *Violin Technique and Performance in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries, Published by University of Cambridge: Cambridge.*
- Whone, H. (1989). *The Simplicity of Playing the Violin, Victor Gollancz Ltd.: London.*

“ GOLTERMANN 4. VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN 1. BÖLÜMÜNDE KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLERE YÖNELİK ÇÖZÜM ÖNERİLERİ ”

Doç. Dr. Şebnem ORHAN*

Arş. Gör. Levent ÇINARDAL**

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Georg Eduard Goltermann Op.65 4. Viyolonsel Konçertosunun I. Bölümünün çalınmasında Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında viyolonsel derslerine giren öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda belirlenen güçlüklerle, araştırmacı ve öğretim elemanlarının bu güçlüklerle yönelik önerdiği etüt ve alıştırma önerileri getirmektir. Araştırmanın evrenini Türkiye'deki Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında görev yapan viyolonsel öğretim elemanları ve bu kurumlarda verilen viyolonsel eğitiminde kullanılan materyaller oluşturmaktadır. Araştırma betimsel nitelikli olup, genel tarama modeli kullanılmıştır. Veriler, uzman görüşü alınarak hazırlanan anket yoluyla toplanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, Viyolonsel Eğitimi, Müzik Eğitimi, Müzik Öğretmenliği, G.E. Goltermann Konçerto.

* Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara / TÜRKİYE , syorhan@yahoo.com

** Kafkas Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Kars / TÜRKİYE , levent.cinardal@gmail.com

“ SOLUTION SUGGESTIONS REGARDING THE CHALLENGES CONFRONTED IN THE 1st MOVEMENT OF THE 4th CELLO CONCERTO BY GOLTERMANN ”

Assoc. Prof. Şebnem ORHAN*

Res. Assist. Levent ÇINARDAL**

ABSTRACT

The aim of this study is to provide exercise and etude suggestions for the challenges, which have been determined in accordance with the opinions of cello instructors, who conduct cello courses at Faculties of Education Departments of Music Teaching, confronted while playing Georg Eduard Goltermann's Cello Concerto Op.65 No.4's 1st movement, which is in the curriculum of Faculties of Education Departments of Music Teaching. The population of the study consists of cello instructors at the Faculties of Education Divisions of Music Education in Turkey, and materials provided at these institutions for cello education. This is a descriptive study and general scanning model has been used. Data have been collected by means of questionnaires prepared upon expert opinions.

Keywords: Cello, Cello Education, Music Education, Music Teacher Training, G.E. Goltermann Cello Concerto.

* Gazi University, Gazi Faculty of Education, Division of Music Education, Ankara/TURKEY, syorhan@yahoo.com.tr

** Kafkas University, State Conservatory, Kars/TURKEY, levent.cinardal@gmail.com

GİRİŞ

Müzik eğitiminin ana boyutlarından biri olan mesleki müzik eğitimi; “müzik alanının bütünü, bir kolunu ya da dalını meslek olarak seçen, müziğe belli bir düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar (Uçan, 2005: 32)”. Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren kurumlar Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri, Devlet Konservatuvarları, Güzel Sanatlar Fakülteleri, Müzik ve Sahne Sanatları Fakülteleri ve Eğitim Fakülteleri’nin Müzik Eğitimi Anabilim Dalları’dır.

Eğitim Fakültelerinin Müzik Eğitimi Bölümleri, dört yıllık bir eğitim sonrasında, müzik eğitiminin her türüne yönelik müzik öğretmeni yetiştirilmesini amaçlayan, yükseköğretim düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren kurumlardır (Tarman, 2006: 12).

Ülkemizde sanatçı yetiştiren ve sanat eğitimcisi yetiştiren kurumların hedeflerine göre farklı programlara dayalı olarak gerçekleştirilen çalgı eğitimi (Konakçı, 2010: 2), Özyay’a (2005) göre Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında temel olarak çalgı çalmayı öğrenebilme, çalgıyı etkin kullanabilme ve çalgı çalmayı öğretebilme basamaklarından oluşmaktadır (Akt. Gök, 2006: 2).

Çalgı eğitiminin amacı, çalgılarını müziğin ve müzik eğitiminin her alanında işlevsel olarak kullanabilen, teknik ve müzikalite bakımından gelişmiş bireyler yetiştirmektir (Coşkuner, 2007: 2).

Bu amaç doğrultusunda, Eğitim Fakültelerine bağlı Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında verilen çalgı eğitimi yoluyla müzik öğretmeni adayı müzisyenliğini geliştirir, kendini çalgısıyla ifade eder ve müzik yaşantısını zenginleştirir.

Eğitim Fakültelerinin Müzik Öğretmenliği Bölümlerinde verilen çalgı eğitimi ve çalgı eğitiminin bir dalı olan viyolonsel eğitimi, bireysel çalgı dersi adı altında toplamda yedi yarıyıl, sekizinci yarıyıldan itibaren müzik öğretmeni adaylarının meslek hayatları boyunca kullanacakları çalgıları çalmaya yönelik bilgi ve becerilerin öğrenilmesini ve geliştirilmesini, belirli teknik ve müzikal becerileri kapsayan düzeye uygun eserlerin seslendirilmesini amaçlayan bireysel çalgı-viyolonsel ve eğitimi dersi verilmektedir (Topoğlu, vd., 2012: 2).

Üniversitelerin resmi web sayfalarından elde edilen bilgilere göre, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ve Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı haricinde, bireysel çalgı-viyolonsel dersi içeriklerine (müfredat) ve kullanılan kaynaklara detaylı biçimde rastlanmamaktadır. Bu doğrultuda, referans alınan üç Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı bireysel çalgı-viyolonsel dersi içeriklerine göre, Georg Eduard Goltermann’ın viyolonsel konçertoları Gazi Üniversitesinde lisans 4. sınıfta; bu araştırmanın konusunu oluşturan G.E. Goltermann’ın viyolonsel konçertolarından no. 4 ise (Op. 65), Marmara Üniversitesinde lisans 3. sınıfta çalıştırılmaktadır.

Hemen her viyolonsel öğrencisinin çalıştığı önemli bir eser olan Georg Eduard Goltermann'ın Op. 65 Sol Majör 4. Konçertosu; teknik ve müzikalite başta olmak üzere öğrenciyi birçok konuda geliştirmektedir. Pek çok kaynakta öğrenci konçertosu olarak adlandırılan bu eserin bestecisi hakkında çok az bilgiye rastlanması ve eser ile ilgili neredeyse hiç araştırma yapılmamış olması dikkat çekmektedir.

Georg Eduard Goltermann Op. 65 4. Konçerto'nun çalışılmasına yönelik öğretim elemanları görüşlerine dayalı hazırlanan alıştırmaların, özellikle Eğitim Fakültelerine bağlı Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında ihtiyaç duyan viyolonsel öğrencileri için çalışı kolaylaştıracağı düşünülmektedir.

Bu araştırma;

* 2012 – 2013 eğitim – öğretim yılı,

* Türkiye'deki Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Anabilim Dalları'nda görev yapan viyolonsel öğretim elemanları ve görüşleri,

* Georg Eduard Goltermann'ın Op. 65 4. Viyolonsel Konçertosu'nun I. Bölüm'ü,

* Eserin çalınmasında karşılaşılan güçlüklerle yönelik öğretim elemanları görüşlerine dayalı araştırmacının çalışma önerileri ile sınırlıdır.

Bir eseri yorumlayabilmek için eseri ve bestecisini tanımak, eserin yazıldığı dönemi ve bu döneme ait gelişmeleri bilmek, müziği daha iyi ifade edebilmek açısından önem taşımaktadır. Bu sebeple; Romantik Dönem, konçerto formu ve G.E. Goltermann hakkında verilecek kısa bilginin, eserin algılanmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Ortaçağın bazı eserlerinde bile romantik öğelerin görülebildiğini düşünürsek, her alanda olduğu gibi müzikte de romantizmin ne zaman başladığı sorusunu cevaplandırmak zordur (Selanik, 2010: 178). Müzikte romantizmi Ludwig van Beethoven'dan (1770–1827) sonra başlamış olarak kabul edenlerin yanı sıra birçok tarihçi Beethoven'ı ilk Romantik besteci olarak görüp onu, müziği özgürlüğe kavuşturan kişi olarak tanımışlardır (Mimaroglu, 1999: 79).

İlyasoğlu'na (2003) göre romantizm, sanatın 18. yüzyılda belli bir toplum sınıfının eğlencesi için üretildiği klasik akımın kuralcı sınırlarına karşı bir başkaldırı olarak nitelendirilmiştir (s.77). Müziğin, sadece orta sınıfın malı durumuna geldiği Romantik Dönemde orkestraların, şatolarla sarayların şölen salonlarından çıkıp orta sınıf tarafından doldurulan konser salonlarına geçmesi gibi oda müziği de bu sınıfın çalışma odalarına kadar girmiştir (Say, 2003: 339).

Bir müzikal cümle içinde yapılan tempo değişikliklerinin, müziğe duygusal içeriğin aktarılmasında bir araç olarak kullanıldığı bu dönemde, zirve noktalara gidişte yavaşlamak ya da hızlanmak, benzer biçimde müzik sakinleştikçe tempoda hafif yavaşlamalar ile çok sayıda ölçüden oluşan uzun 'crescendo'lar veya 'decrescendo'lar kullanılmıştır (Tunca, 2012: 46).

Birden fazla temayı (müzik düşüncesini) içeren dört bölümlü çalgı müziği eserinin sonat olduğunu belirten Say (2001), konçertonun ise solo çalgı veya çalgılar ile orkestra için yazılmış

sonat olduğunu söylemiştir (s.147). Düşüncenin karşılıklı olarak irdelenmesini, soru ve cevapları, zıtlıkları ya da onaylayışları içeren konçerto, solo çalgı ile orkestranın diyalogu sayılabilir (Say, 2001: 153-154).

19 Ağustos 1824 yılında Hannover’de doğan Georg Goltermann, viyolonsel için solo bir çalgı olarak keman kadar önemli olduğu bir dönemde yaşamıştır (Geeseman, 2011: 1). Org çalan babası sayesinde müzik eğitimine erken yaşta başlayan ünlü viyolonselci (çellist), ilk viyolonsel derslerini Bernhard Romberg’in öğrencisi olan August Prell’den almıştır (Raychev, 2003: 61). Viyolonsel çalışmalarını 1847’den 1849’a kadar Münich’te Jesoph Menter ile devam ettiren Goltermann, aynı zamanda Ignaz Lachner ile de kompozisyon çalışmıştır (grandemusica.net, 2013).

Viyolonsel eğitimi ile yorumculuğunu önemli ölçüde geliştiren, 19. Yüzyıl’da yaşamış birçok çellist bestecilerden biri olan ve kariyerine diğer virtüöz çellistler gibi solist olarak başlayan Goltermann, 1850–1852 yılları arasında Almanya’nın büyük şehirlerinde konser turnesine çıkmış; ilk bestelerini de bu dönemde yapmıştır (Geeseman, 2011: 28). 1852’de müzik direktörü olarak Almanya’nın Würzburg şehrine yerleştikten bir yıl sonra belediye tiyatrosu Stadttheater’in yardımcı müzik direktörlüğü görevini kabul ederek Frankfurt’ta yaşamaya başlamış (Johnstone: 1) ve nihayetinde 1874 yılında asıl direktör olarak atanmıştır (Raychev, 2003: 61).

Goltermann’ın viyolonsel eğitimi literatürüne başlıca katkısı, kariyeri boyunca yazdığı virtüözlüğünün bariz birer göstergesi olan ve öğrenci repertuarında önemli bir yer etmiş sekiz viyolonsel konçertosu ile olmuştur (Raychev, 2003: 61). Goltermann’ın çeşitli seviyelerde zorluklar içeren bu konçertoları eğitim amaçlı bestelenmemiş olmalarına rağmen, bu yapıtların her biri belirli teknikler içerir; dolayısıyla eserleri, standart egzersizlerle ustalaştıktan sonra icra etmek için oldukça uygun parçalardır (Raychev, 2003: 62).

19. Yüzyılın büyük bestecilerinin eserleri, viyolonsel için oldukça zordur. Bu sebeple bu eserlerin başlangıç ve orta seviyedeki öğrencilere hitap etmediklerini vurgulayan Geeseman (2011), öğrencilerin küçük yaşlardan itibaren sahne korkularını yenmeleri için fırsatlar sunan Goltermann’ın ise; çalma becerisi yüksek olmayan öğrencilere de besteleriyle teknik ve müzikal bilgiler sunduğunu belirtmektedir (33).

Çıktığı konser turnesini iki yıl gibi kısa bir sürede sonlandıran Goltermann, zamanının çoğunu beste yapmak için harcamıştır ve çok fazla sayıdaki bestesi ile Goltermann’ın sadece performansa değil, aynı zamanda bestelemeye ve viyolonsel öğreticiliğine de ilgi duyduğu görülmektedir (Geeseman, 2011: 2–29). Bestecinin bilinen eserleri, Romantik Dönemde yazılan eserlerin aksine eğitici yönüyle ve viyolonsel eğitiminde günümüzde her seviyede öğrenciyi uygun olmasıyla dikkat çekmektedir. Goltermann’ın birçok eserinin deneyimli veya deneyimsiz tüm viyolonselciler için bir kılavuz niteliğinde olduğunu belirten Geeseman (2011: 3), öğrencilerin bu eserler sayesinde edindikleri teknik ve müzikal yeterliliklerin yanı sıra, enstrümanlarına dair bir takım bilgileri de kazandıklarını ifade etmiştir.

Viyolonsel ile ilgili birçok metnin yazarı olan çellist Lev Gingsburg, Goltermann'ın besteleri hakkında şöyle demiştir:

Duygusal ve çoğu zaman salon müziği oldukları için var olan değerlerini tamamen kaybeden eserlerinin aksine; konçertoları ahenkli, basit formda ve doğal bir şekilde kullanılan teknikleri barındırdıkları için hala akademik değerlerini kaybetmemiştir (Geesean, 2011: 32)

Goltermann, Frankfurt'ta yaşadığı kırk yıl boyunca teknik ve müzikaliteyi öğrencilere öğretirken seyircileri de mutlu eden, müzikal ve lirik eserlerle birlikte viyolonsel solo ya da eşlik özelliklerini içeren yüzden fazla eser yazmıştır; ancak bestecinin 'Op. 14 Konçerto No.1 Cantilena, Op. 65 Konçerto No. 4, Op. 54 No. 4 Etüt-Kapris, dört viyolonsel için Deux Morceaux' gibi az sayıda tanınmış eseri, günümüzün standart ya da en azından eğitimsel repertuarında varlığını sürdürmektedir (Geesean, 2011: 30). Bu parçalar Goltermann'ın en önemli eserleri olmamalarına rağmen; en faydalı, en zarif olanlarıdır ve çoğunlukla melodik içeriklerinin güzelliğinden dolayı ayakta kalmayı başaramışlardır (Geesean, 2011: 32).

Günümüz viyolonsel eğitiminin bu seviyeye ulaşmasında bestelediği çok sayıda eserle katkıda bulunan Georg Eduard Goltermann, müzik direktörlüğü yaptığı Frankfurt'ta, 28 Aralık 1898 yılında hayatını kaybetmiştir (wikipedia.org, 2013).

Goltermann'ın viyolonsel konçertoları arasında, günümüzde en ünlü olanın 4. Viyolonsel Konçertosu olduğunu ifade eden Johnstone (s.1), ayrıca bu eseri öğrenci konçertosu olarak da nitelendirmiştir. En çok kullanılan altı konçertosunun arasında 4. Konçerto, melodiktir ve orta seviyeli öğrenciler için uygun bir konçertodur (Raychev, 2003: 63).

Üç bölümden oluşan eserin I. bölümü 4/4'lük ve Sol Majör tonundadır. Otuz ölçülük orkestra eşliği ile başlayan bu bölüm Allegro; çabuk, neşeli ve canlı bir yapıdadır. Farklı tartımların kullanıldığı bölümde bağlı staccato ve legato yay tekniklerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Ana tonun (Sol Majör) dominantı (Re Majör) ile sona eren viyolonsel solunun ardından gelen tutti, I. bölüm ile II. bölüm arasında bağlantı görevini üstlenmektedir.

Tablo 1'de, Eğitim Fakültelerinin Müzik Öğretmenliği Bölümlerinde görev yapan viyolonsel öğretim elemanlarına uygulanan anketten elde edilen veriler doğrultusunda G. E. Goltermann Op. 65 4. Konçerto ile birlikte çalıştırılan gam-egzersiz, etüt ve eserler (sonat, konçerto vb.) görülmektedir. Tabloda görülen 1'den 22'ye kadar olan sayılardan her biri, araştırmada kullanılan anketi cevaplayan 22 viyolonsel öğretim elemanından birini temsil etmektedir. Gam-egzersiz, etüt ve eser olmak üzere üç gruba ayrılmış harfler ise, viyolonsel öğretim elemanlarının söz konusu eser ile birlikte çalıştırdıkları gam-egzersiz, etüt ve eserleri (konçerto, sonat, küçük parça) temsil etmektedir.

Gam - egzersiz kitapları ile ilgili harflerin karşılığı aşağıda yer almaktadır:

A – M. Frank, Scales and Arpeggios

B – O. Sevcik, Op. 8 Changes of Position and Preparatory Scale Studies

C – F. Grützmacher, Op. 67 Daily Exercises

D – C. Schröder, Op. 31 The First Exercises

E – P. Grümmer, Daily Exercises

F - L. R. Feuillard, Daily Exercises

Etüt kitapları ile ilgili harflerin karşılığı aşağıda yer almaktadır:

A – F. Grützmacher, Op. 72 II. Kitap

B – J. L. Duport, 21 Etuden

C – J. J. F. Dotzauer, 113 Etudes I. Kitap

D – J. J. F. Dotzauer, 113 Etudes II. Kitap

E – S. Lee, Op. 101 First Steps in Violoncello Playing

F – R. Matz, 30 Etudes

G – R. Matz, 12 Etudes Introduction to Thumb Position

H – M. Miedlar, Violoncello Schule Band I

I – F. A. Kummer, Op. 57 10 Melodic Etudes

J – F. Grützmacher, Op. 38 24 Etudes

K – S. Lee, Op. 70 40 Easy Etudes for Cello

L – S. Lee, Op. 112

M – S. Lee, Op. 31 Volume I 40 Melodic and Progressive Exercises for Cello
N – S. Lee, Op. 31 Volume II 40 Melodic and Progressive Exercises for Cello

O – D. Popper, Op. 76 II Kitap

P – J. Merk, Op. 11 20 Exercises for Cello

Eserler ile ilgili harflerin karşılığı aşağıda yer almaktadır:

A – B. Marcello, Sonata in e-moll

B – J. Klengel, Konçertino C-Dur

C – W. De Fesch, Sonata in d-moll

D – J. B. Breval, Sonata in C-Dur

E – C. Stamitz, Concerto No. 1 in G-Dur

F – G. B. Cervetto, Sonata in C-Dur

G – A. Vivaldi, Sonat V

H – A. Dvorak, Op. 101 No.7 Humoresque

I – W. H. Squire, Op. 23 Tarantella

J – A. Vandini, Sonata in F-Dur

K – G. B. Sammartini, Sonata in G-Dur

L – A. Caporale, Sonata in d-moll

M – L. V. Beethoven, Sonatina in d-moll

N – J. S. Bach, Cello Suite No. 1 in G-Dur

O – J. S. Bach, Cello Suite No. 2 in d-moll

P – B. Romberg, Sonata in e-moll

Tablo 1'de görüldüğü gibi 5 numaralı viyolonsel öğretim elemanı, G.E. Goltermann'ın 4. Viyolonsel Konçertosu'nu çok sayıda etüt ile destekleyerek çalıştırmaktadır. 7 numaralı viyolonsel öğretim elemanı eserle birlikte farklı eserler de çalıştırmaktadır. 11, 13, 17 ve 18 numaralı öğretim elemanlarının ise söz konusu eser ile birlikte gam-egzersiz, etüt veya başka bir eser çalıştırmadıkları ya da bu soruyu yanıtlamadıkları görülmektedir.

Ölçüler	Frekans (f)
31 – 34	6
37. ve 41.	1
57 – 80	14
81 – 96	4
97 – 119	14

Tablo 2: Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı, Öğrencilerin Eserin I. Bölümü'nde En Çok Zorlandıkları Pasajların Ölçü Numaralarına Göre Dağılımı (Schott Edisyon Üzerine Yazılmış Ölçü Numaraları)

Yukarıdaki tabloda, öğrencilerin eserin I. Bölümünde en çok zorlandıkları pasajlar öğretim elemanları görüşlerine göre ifade edilmiştir. Yukarıdaki tabloda f ile ifade edilen frekans, öğretim elemanı sayısıdır. Tabloya göre 14 öğretim elemanı öğrencilerinin en çok zorlandıkları ölçü numaraları olarak 37-41 (Görsel5) ve 97-119 (Görsel21) olduğunu belirtmişlerdir.

Tablo 2'de ölçü numaraları ile ifade edilmiş pasajlardan kesitler, okuyucuya hatırlatması bakımından aşağıda bulunmaktadır.



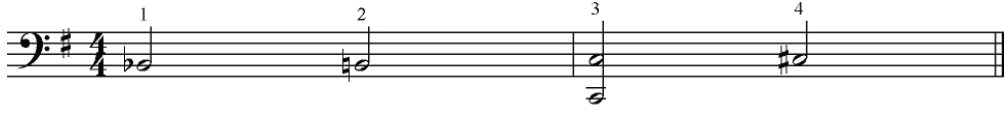
Tablo 2'ye göre öğretim elemanlarının altısı tarafından öğrencilerin zorlandıkları pasaj olarak belirtilen 31.-34. ölçüler, Görsel 1'de gösterilmiştir.

Bu zorluk için önerilen çalışmalar;

Eserin I. bölümünde dört ölçü serbest başlayan viyolonsel soloda, yarım pozisyon ve boş telin ardından II. pozisyon gibi geçişler olduğu görülmektedir. Bu duruma yönelik olarak sesleri kontrol ederek yapılacak bir çalışma önerilebilir.



Karşılaşılabilecek diğer bir sorunun ise Sol telinde II. pozisyon kapalı durumda si bemol–do diyez aralığı olduğu düşünülmektedir. Artık ikili bu aralığın yan yana veya yakın basılması hatasına karşı dikkat edilmelidir.



Görşel 3. Alıştırma 2

Yukarıdaki alıştırmada si bemol–do diyez aralığının kapalı durumda 1. ve 4. parmaklarda geldiği görülmektedir. Sol telindeki do çalınırken, boş tel do ile kontrol edilmesi önerilir.

Sol el kapalı durumda 1. ve 4. parmaklar ile si bemol–do diyez aralığının ardından gelen re telinde I. pozisyon 1. parmak mi, açık durumda gelmektedir. Sol telde 4. parmak do diyezi kaldırmadan, parmak uzatarak açık durumda 1. parmak ile mi'yi bulmanın enstonasyon için faydalı olabileceği düşünölmektedir.

Görşel 1'e yönelik L. R. Feuillard Daily Exercises 11 numaradan Sol Diminished (eksiltilmiş) Dizi çalışılabilir.



Görşel 4. L. R. Feuillard Daily Exercises No: 11 Sol Diminished Dizi



Görşel 5. Eserin I. Bölümü – Sayfa 2, 37. ve 41. Ölçüler

Tablo 2'ye göre öğretim elemanlarının biri tarafından öğrencilerin zorlandıkları pasaj olarak belirtilen 37. ve 41. ölçüler, Görsel 5'te gösterilmiştir.

Sol el için arpej çalışmaları yapmak, bu pasajı çalmayı kolaylaştırabilir. Sağ elde gelen yayı durdurma ile ilgili olarak aşağıdaki etüt önerilebilir.



Görsel 6. S. Lee Op. 113 12 Melodik Etüt No. 7, 21-22. Ölçüler

Görsel 6'da görülen etüdün, hem arpej hem de arpejden sonra yayı durdurarak gelen süsleme ile eserin Görsel 5'teki pasajı için uygun olacağı düşünülmektedir.



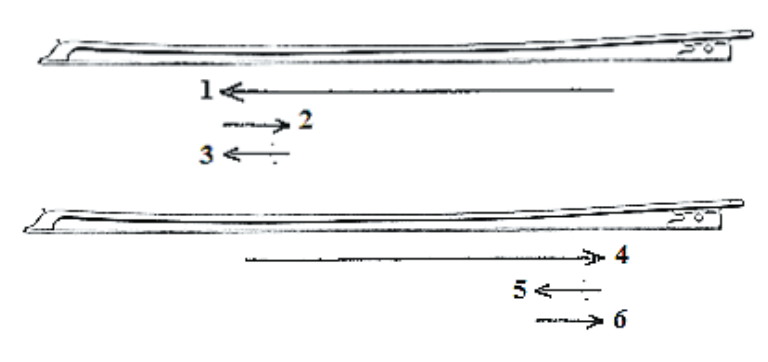
Görsel 7. Eserin I. Bölümü - Sayfa 3 A Tempo, 57.-58. Ölçüler

Tablo 2'ye göre öğretim elemanlarının on dördü tarafından öğrencilerin zorlandıkları pasaj olarak belirtilen 57.-80. ölçüler arasından bir kesit, Görsel 7'de gösterilmiştir.

Bu zorluk için önerilen çalışmalar;

Görsel 7'de eserin 57. ve 58. ölçülerinde, dört bağlı ve iki ayrı staccato üçlemelerin (♩♩♩) kullanıldığı görülmektedir. 81. ölçüye kadar benzer ritmik yapıda gelen pasajda öncelikle yay kullanımını önemlidir.

Yayı çekerek gelen dört notanın ardından yayın üst yarısında iterek ve çekerek gelen iki staccato nota ve yayı iterek gelen dört notanın ardından yayın alt yarısında çekerek ve iterek gelen iki staccato nota için, Görsel 8'de gösterilen yay hareketlerinden yararlanılabilir.



Görsel 8. Yay Hareketleri

Görsel 8'de 1 ve 4 numaralarda, çekerek ve iterek gelen dört bağlı üçlemeler, 2, 3, 5 ve 6 numaralarda ayrı gelen staccato notalar için kullanılması gereken yay uzunlukları gösterilmiştir. 1 numarada çekilen yay kadarınının 4 numarada itilmesi gerektiği unutulmamalıdır. Görsel 7'deki pasajı çalışırken tüm yay kullanılabilir. Pasajdaki yay kullanımına yönelik aşağıda Sol Majör dizide 2 alıştırma önerilmiştir.



Görsel 9. Alıştırma 3

Alıştırma 3'te, birinci üçleme yerine bir dördüklük nota, farklı seslerden oluşan iki staccato nota yerine ise aynı seste iki staccato nota kullanılarak sol el sadeleştirilmiş ve yay hareketine önem verilmiştir. Sağ ele yönelik bu çalışmada Görsel 8'den yararlanılabileceği gibi tüm yay kullanılarak da çalışılabilir.



Görsel 10. Alıştırma 4

Alıştırma 4'te, Görsel 7'deki ritmik yapıda ve yayda yazılmış Sol Majör dizi görülmektedir. Bu çalışmanın amacı; doğru yay hareketiyle birlikte sol el parmaklarını da kullanmaya yöneliktir.

Ayrıca Görsel 7'deki ritmik yapıya benzerliğinden dolayı D. Popper Op. 76 No: 1, J.J.F. Dotzauer 113 Etüt I. Kitap No: 4, II. Kitap No:44 ve 62 numaralı etütlerin çalışılmasının, eserin bu pasajına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Nº 1. (G - dur)



Görsel 11. D. Popper Op. 76 1 Numaralı Etütten Bir Kesit

Görsel 11'deki ritmik yapının, söz konusu pasaj ile aynı olduğu görülmektedir. Tek fark, 4 bağlı notalardan sonra gelen iki staccato yerine iki detaşe nota olmasıdır.



Görsel 12. J. J. F. Dotzauer 113 Etudes II. Kitap 62 Numaralı Etütten Bir Kesit


Görsel 12'de, Görsel 7'deki ritmik yapı ve yay hareketlerinin birebir aynı olduğu ölçüler görülmektedir.



Görsel 13. J. J. F. Dotzauer 113 Etudes I. Kitap 4 Numaralı Etütten Bir Kesit



Görsel 14. J. J. F. Dotzauer 113 Etudes II. Kitap 44 Numaralı Etütten Bir Kesit

57. ve 80. ölçüler arasındaki , birinci ve ikinci notası bağlı, üçüncü notası ise ayrı staccato olan üçlemeler (), viyolonsel öğretim elemanlarınca belirtilen diğer bir güçlüktür. Bu ritmik yapıda iki bağlı notalar için kullanılan yay mesafesinin, ayrı staccato notada da kullanılması gerektiğine dikkat edilmesi önerilir.


Bu ve benzer şekilde gelen pasajlar için ritmik yapının ve yay hareketlerinin benzerliğinden dolayı J.J.F. Dotzauer 113 Etudes II. Kitap No: 38, L.R. Feuillard 60 Etudes No: 22 etütlerinin çalışılması, yay hareketlerinin çalışılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.



Görsel 15. J. J. F. Dotzauer 113 Etudes II. Kitap 38 Numaralı Etütten Bir Kesit



Görsel 16. L. R. Feuillard 60 Etudes 22 Numaralı Etütten Bir Kesit

Görsel 15'deki ve Görsel 16'daki etütlerin, ritim ve yay () hareketleri bakımından aynı olduğu görülmektedir.

Yukarıdaki ritim ile aynı, Görsel 7 ile benzer ritmik yapıda olan S. Lee Op. 70- 19 numaralı etüdün, her iki pasajı da çalıştırması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.



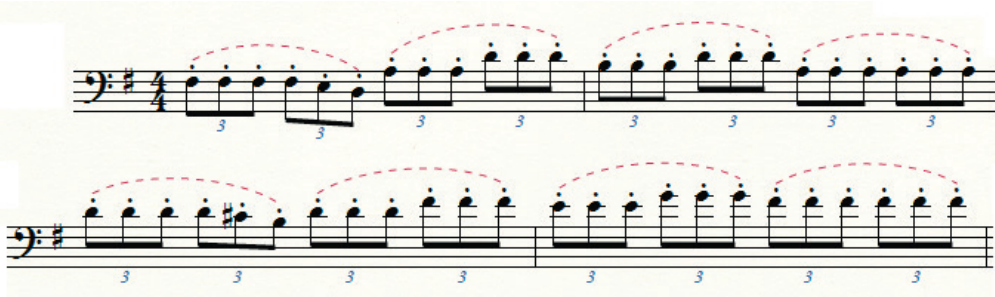
Görsel 17. S. Lee Op. 70 19 Numaralı Etütten Bir Kesit, 5. – 8. Ölçüler



Görsel 18. Eserin I. Bölümü – Sayfa 4 Poco Meno Mosso, 81. – 82. Ölçüler

Tablo 2'ye göre öğretim elemanlarının dördü tarafından öğrencilerin zorlandıkları pasaj olarak belirtilen 81.-96. ölçüler arasından bir kesit, Görsel 18'de gösterilmiştir.

Görsel 18'deki pasaj ve benzer ölçülerde, uzatma bağı ile bağlı dörtlük nota ve üçlemenin ilk notasını doğru saymak önemlidir. Pasajın çalınmasında oluşabilecek problemlerden biri, dörtlük notanın kısa tutulması olabilir. Bu pasajda ve üçlemelerin sık kullanıldığı durumlarda, dörtlük notaları sayarken içinde bir üçleme olduğu düşünülerek sayılması, ritim hatalarını önleyebilir. Bu doğrultuda aşağıdaki alıştırma önem taşımaktadır.



Görsel 19. Alıştırma 5

Alıştırma 5'te, Görsel 18'de görülen dörtlük ve ikilik notaların üçlemeler halinde yazıldığı görülmektedir. Üçlemeler haricinde notaları doğru saymak amaçlı bu alıştırma, detaşe ve bağlı staccato gibi farklı yaylarla çalışılabilir.



Görsel 20. S. Lee Op. 31 9 Numaralı Etütten Bir Kesit

S. Lee Op. 31 No: 9, bu pasaja ritmik olarak benzerliğinden dolayı önerilebilir.



Görsel 21. Eserin I. Bölümü - Sayfa 4 Tempo I, 97.-98. Ölçüler

Tablo 2'ye göre öğretim elemanlarının ondördü tarafından öğrencilerin zorlandıkları pasaj olarak belirtilen 97.-119. ölçüler arasından bir kesit, Görsel 21'de gösterilmiştir.

Görsel 21'deki pasajda, senkop bağı olduğu görülmektedir. 4/4'lükte yukarıda belirtildiği gibi birinci ve üçüncü vuruşlar güçlü zamanlardır. Bağ içinde kalan güçlü vuruşların belli edilmesine özen gösterilmelidir.





Görsel 22. Alıştırma 6

Alıştırma 6'da, Görsel 21'de kırmızı ile belirtilen notaların vurgulu çalınması istenmiştir. Çalışma esnasında bu vurgular daha belirgin olması amacıyla abartılarak yapılabilir.

J.J.F. Dotzauer 113 Etudes II. Kitap 45 numaralı etütte kullanılan yay hareketlerinin Görsel 2'ye benzerliğinden dolayı önemli olduğu düşünülmektedir.



Görsel 23. J. J. F. Dotzauer 113 Etudes II. Kitap 45 Numaralı Etütten Bir Kesit

Ayrıca viyolonsel öğretim elemanları tarafından teknik güçlüğü olduğu düşünülen bu pasajda (97.-119. ölçüler arası) yer alan () ve () ritimleri ile Sol Majör dizide bu ritmik yapıda yeni bir çalışma yapılabilir.



Görsel 24. Alıştırma 7

Alıştırma 7'de Sol Majör Dizi sesleri kullanılarak çıkıcı ve inici yazılmış bir çalışma görülmektedir. Onaltılık notalarla yazılan dizide çıkarken üç bağlı ve bir ayrı staccato, inerken ise iki bağlı ve iki bağlı staccato kullanılmıştır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

- Araştırmada Müzik Öğretmenliği Bilim Dallarında görev yapan viyolonsel öğretmenleri görüşlerine göre, viyolonsel öğrencilerinin Goltermann op.65, 4 nolu konçertonun I. Bölümünü çalışma ve çalma aşamasında güçlük çektikleri pasajların 57.-80. ve 97.-119. ölçüler arası olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
- Araştırmada öğretim elemanları görüşlerine dayalı olarak eserdeki güçlüklerin giderilmesine yönelik yedi alıştırma geliştirilmiş; egzersiz, etüt ve küçük formda eser olmak üzere toplamda on yedi alıntıyla öneri getirilmiştir.
- Eserin incelenen edisyonu dışında diğer edisyonlarının da bakış açısı kazandırması bakımından incelenmesi,
- Önerilen etütlerin, eserin çalınmasına katkı sağlayıp sağlamadığının deneysel bir çalışma ile araştırılması,
- Uzman kişilerin, özellikle öğrenci sonat ve konçertolarına yönelik çalışma önerileri yazmaları önerilmektedir.

KAYNAKÇA

COŞKUNER, Sonat. (2007). *Türkiye’de Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri (Yaylı Çalgılar) Bireysel Çalgı Eğitimi Dersinde Piyano Eşlikli Çalışmalara İlişkin Öğretmen Görüşleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.*

GEESEMAN, Katherine Ann. (2011). *The Rise and Fall of The Cellist – Composer of The Nineteenth Century: A Comprehensive Study of The Life and Works of Georg Goltermann Including A Complete Catalog of His Cello Compositions, Unpublished Doctoral’s Thesis, The Florida State University College of Music, ABD.*

GÖK, Murat. (2006). *Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümü Öğrenci Orkestrasının Seslendirdiği Eserlerin Viyolonsel Partilerinin Ottokar Sevcik Op. 2 5 Numaralı Etütte Yer Alan Varyasyonlar Açısından İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.*

GÜNAY, E. ve UÇAN, A. (1980). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1, Ankara: Önder Matbaa.*

İLYASOĞLU, Evin. (2003). *Zaman İçinde Müzik, Başlangıçından Günümüzde Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi. (7. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*

JOHNSTONE, David. (Bilinmiyor). *Goltermann, Georg – A Largely Forgotten German Romantic Cellist. [http://www.johnstone-music.com/articulos/music/6037/vlc24-article-the-music-of-goltermann-a-largely-forgotten-german-romantic-celloist-/](http://www.johnstone-music.com/articulos/music/6037/vlc24-article-the-music-of-goltermann-a-largely-forgotten-german-romantic-celloist/) adresinden 4 Şubat 2012’de alınmıştır.*

KONAKCI, Nihan. (2010). *Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Bireysel Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutumlarının İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*

MİMAROĞLU, İlhan. (1999). *Müzik Tarihi. (6. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.*

RAYCHEV, Evgeni. Dimitrov. (2003). *The Virtuoso Cellist – Composers From Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works, Unpublished Doctoral’s Thesis, The Florida State University College of Music, ABD.*

SAY, Ahmet. (2003). *Müzik Tarihi. (5. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.*

SAY, Ahmet. (2001). *Müziğin Kitabı. (1. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.*

SELANİK, Cavidan. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Müziğin Görkemli Yolculuğu. (2. Basım). İstanbul: Doruk Yayıncılık.*

TARMAN, Süleyman. (2006). *Müzik Eğitiminin Temelleri. (1. Basım). Ankara: Sözkese Matbaası.*

TOPOĞLU, O. ve ERDEN, E. (2012). *Bireysel Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi. Akademik Bakış Dergisi. Sayı 31, Sayfa 2.*

TUNCA, Ozan. Evrim. (2012). *Konservatuvarlarda Viyolonsel Eğitimi. (1. Basım). Ankara: Grakifer Yayınları.*

UÇAN, Ali. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum. (Genişletilmiş 3. Basım). Ankara: Evrensel Müzikçevi.*

http://en.wikipedia.org/wiki/Georg_Goltermann (31 Ekim 2014 tarihinde erişilmiştir).

<http://grandemusica.net/musical-biographies-g-2/goltermann-georg-eduard> (31 Ekim 2014 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.yok.gov.tr/web/guest/universitelerimiz> (31 Ekim 2014 tarihinde erişilmiştir).

“ HUGO WOLF VE FRANCIS POULENC’İN ŞARKILARINDAKİ LA MİNÖR KAVRAMI: TONALİTE’NİN YORUMU VE TANIMLANMASI ”

Öğr. Gör. Berkant GENÇKAL*

ÖZET

Klasik Batı Müziğindeki tonal kavram, yaratıcının öznelliği ve çağa uygun olarak sürekli bir değişim ile karşımıza çıkmaktadır. Her bestecinin kendine has yöntemleri dinleyicinin kulaklarında farklı algılamalar yaratmaktadır. Sırasıyla üçlü (ve/veya dörtlü) aralıklarla inşa edilen akor, yapıyı “triat” olarak adlandırmakta ve tonal kavramın hücrelerini oluşturmaktadır. Besteciler, öznel sanatın tonal tekniklerle yorumlanmasındaki çalışmaları yaratırken kişisel tekilliğin zaferine ulaşmak için bu ilkel semptomu kullandılar. Bu bağlamda la minör, farklı ortamlarda değişken davranışlar göstermekte olan tekil bir hücrenel organizma olarak ele alınmıştır. Bu makalede aynı tonal kavramları farklı anlamlar ile kullanan Hugo Wolf’un “Das verlassene Mägdelein” ve Francis Poulenc’in “Ce Doux Petit Visage” şarkılarına karşılaştırma yönteminin uygulandığı ayrıntılı analizler sunulacak ve neden bu iki parçadaki la minörlerin farklı anlamlar barındırdığı sorusu sorulacaktır. Cevap, Riemann yönteminde ve bu yöntemin duyumsal beğenisinde aranmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şarkı, Tonalite, Fonksiyon, Alan, Akor, Riemann

* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE, bgenckal@gmail.com

“ THE A MINOR CONCEPT IN HUGO WOLF AND FRANCIS POULENC’S SONGS: DESCRIPTION AND INTERPRETATION OF TONALITY ”

Lect. Berkant GENÇKAL*

ABSTRACT

The tonal concept of the Western Classical Music appears to be as a constant change due to the era and subjectivity of the creator. Each composer has her/his own approach that creates different perception at the audience’ ears. A chord constructed by thirds (and/or fourths) intervals respectively naming the structure as “triad” is the cell of the tonal concept. Composers creating their works of interpreting subjective art with tonal techniques used this primitive symptom aiming to reach the goal of personal singularity. In this context, a minor is taken as a single cellular organism that behaves variably in different environments. In this essay, there will be detailed analysis using tools of a comparative method applied to songs by Hugo Wolf’s Das verlassene Mägdlein and Francis Poulenc’s Ce Doux Petit Visage who used same tonal concepts with different meanings. A question “why does an a minor bear different meanings in these pieces?” is asked. The answer is searched in Riemannian approach and its aural appreciation.

Key Words: Lied, Tonality, Function, Space, Chord, Riemann

* Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Music, Eskişehir / TURKEY, bgenckal@gmail.com

GİRİŞ

Hugo Wolf ve Francis Poulenc dönemin (20 yy.'ın başları) Avrupa arenasındaki en ünlü şarkı bestecilerinden sayılmaktadır. Francis Poulenc, Arthur Honegger tarafından oluşturulan ve Eric Satie ile Igor Stravinsky etrafında toplanan “Le Six” (Fransız Altılısı)’ın bir üyesiydi. Aynı zamanda Paris *gay* cemiyetindeki belirgin varlığının muhafazakarlar tarafından ciddi bir eleştiriye sebep olduğu da bilinmektedir. Hugo Wolf ise Wagner’in çizgisinde ilerleyen ve Alman değerlerine sahip çıkan geleneklere oldukça önem veren bir besteciydi. *Ce Doux Petit Visage* ve *Das verlassene Mägdelein* şarkılarındaki la minör belirgin bir farklılık içermektedir. Brahms ve Mahler gibi bestecilerin ulusalcı yaklaşımının “Paris Kırmızı Işık Bölgesi Pavyonu”nun caz stilinden ayrışması kadar farklı diyebiliriz. Bu iki şarkıda “Tonal Alanın Rasyonel Algısı” (Rational Perceptive Tonal Area - RPTA) farklılığı esas olan ayrışmayı işaret ederken karakteristik farklılıkların da ön planda tutulması amaçlanmaktadır.

Bu iki şarkı tesadüfen seçilmemiştir. İki bestecinin arasındaki 39 yaş farkı da gözeterek la minör kavramının bu iki bağıntısı olmayan noktayı birleştirebileceği düşüncesiyle literatürden faydalanarak sunulmuştur. Poulenc ve Wolf’un la minördeki bu şarkılarını özellikle seçmemin sebebi açılış kısımlarındaki benzer girişlerden ortaya çıkan anlaşılabilir durumdur. Bu iki bestecinin la minör ortak kavramında yarattıkları tonal şemaları, Riemann yöntemi ile benzerlikleri ve ayrıştıkları yönler irdelenecektir.

RE# VE Mİb Diyalektiği¹

“Ce Doux Petit Visage”’da [F-A] sesleri tarafından desteklenerek sunulan [C-E]² temiz başlangıç piyano partisinde fa majör 7’li akoron oluşmasına sebep olmaktadır. Üst hattaki melodi [A-B-C-D-E] çıkışını ses partisinde işlenmektedir. Tüm bölme fa lidyen³ modunu işaret etmektedir ve la minör tonalitesinin altıncı derecesini belirginleştirmektedir. Tonik⁴ fonksiyonu altılı konumda karşımıza çıkmakta ve daha zengin bir tonal alanı işaret etmektedir. Bu parlak giriş, *Rien que ce doux petit visage* (Bu iki küçük yüz gibi hiçbir şey) sözlerini lidyen modunda renklendirmektedir.

Şarkıdaki ikinci ölçüde, piyano partisindeki aşağı hareket fa dominant⁵ 7 ile si dominant 7’li arasında kısa bir dominantlararası diyalog oluşmasına sebep olur. Oldukça belirgin olan mib sesinden sesdeşi mi(\$) sesine gidişat beşinci ölçüde re# sesine dönüşerek var olan mücadeleyi ortaya çıkarır. Bu durumda, [F-A-C-Eb] dominant 7’li akoru aslında [F-A-C-D#] şeklinde tekrar düşünülerek incelenmelidir. Geleneksel armoniye göre her iki akor kümesi aynı dominant 7’liyi işaret etse de, özde bunların çözülecekleri yerler farklılıklar gösterecektir.

1 Makalede diyez için #, bemol için b, çift diyez için x, çift bemol için bb, bekar için \$ işaretleri kullanılmıştır.

2 Kareli parantez içindeki harflerin her biri nota isimlerini belirtmektedir. Kareli parantez içindeki sesler bir ses kümesini meydana getirmektedir ve bu yüzden harf olarak sunulmuş ve bir sonraki anlizlerde de bu yöntem kullanılmıştır. Do için C, re için D, mi için E, fa için F, sol için G, la için A ve si için B harfleri kullanılmıştır.

3 Lidyen : Antik Yunan dönemi modlardan ziyade, ortaçağda kullanılagelen ve dördüncü derecesi tizleşmiş olan doğal majör gam üzerine kurulan moda verilen isimdir.

4 Tonik : Gerek tonal yazımda gerekse de modalitede esas konumunda olan ve karar ses ya da bu sesin üstlendiği işlevselliğe verilen isimdir.

5 Dominant : Tonal yazımda ve tonalite kuralları gereğince tonun beşinci derecesine verilen isimdir. Modal yazımda ise yatay olarak en fazla ve baskın duyulan sese verilen isimdir. Aynı zamanda modun beşinci sesi olduğu gibi üçüncü ya da dördüncü sesi de olabilir.

[F-A-C-Eb] akoru sib majör tonalitesini işaret ederken [F-A-C-D#] akoru mi minör (ya da mi majör) tonalitesinde çözüm aramaktadır. Bu tonalitelere göre [D7 \square vii⁶_{5/b3}] benzerliği gerçekleşirken bu aynı akorların gidecekleri yönlerdeki farklılığını bize sunmaktadır. Yönlerden bir tanesi bemol-ler yarı alanına yönelirken bir diğeri de diyez-ler karşıtına gitmektedir. Poulenc bu akoru mi majöre çözmek isterdi ki bu da modal dokunun tonal kavramına ulaşmasında kullandığı yeden üçlüsü pesleşmiş yeden⁶ akoru ile gerçekleşebilirdi. Ne var ki, do minör tonalitesi bu anlamda egemen konuma yükselmekte ve re# sesi hafızamızdan henüz silinmeden mi sesine dönüşmektedir (Görsel 1).

CHANT

Sur la je - tée loin - tai - ne

PIANO

pp très clair

8va

Görsel 1: Ce Doux Petit Visage'daki re# ve mi enarmonik sesler (diesis)

Gerek [F-A-C-Eb] gerekse de [F-A-C-D#] akorları üç adet ortak ses ihtiva eder: [F- A-C]. Buradaki göze çarpmayan fakat oldukça büyük önem arz eden ses [A]'dır. Bu ses aynı zamanda tonal alanın merkezini oluşturmaktadır. "Ce Doux Petit Visage" da bu merkez ses hiçbir zaman apaçık ortaya sunulmaz.

Hem [D#] hem de [Eb] aynı sesi işaret etseler de ikisinin görevleri farklıdır. Alt katmandaki [D#]'in [A] sesi ile beraber mi minöre çözülme durumu bize la minör 7'li akorunu çağrıştırırken bir sonraki [Eb] sesi ile do minöre oturmaktadır. Bryan Hyer⁷ göre do minör ile la minör arasındaki ilişki *Akraba-Paralel* (Relative -Parallel / RP) olarak açıklanmaktadır (Görsel 2).

(A, -) **R** → (C, +) **P** → (c, -)

Görsel 2: Riemann teoremine göre la minör ve do minör arasındaki Akraba-Paralel ilişkisi (RP)

6 Yeden : İngilizcede leading tone; Fransızcada ise sensible olarak adlandırılan bu derece tonik derecesinin bir alt derecesidir. Nihai amacı karar sesi olan toniğe ulaşmaktır.

7 Bryan Hyer - Reimag(in)ing Riemann

Görsel 2’de sunulmuş olan RP⁸ ilişkisi la minörün akraba tonu olan do majöre yönelmektedir. Sesdeşi olan aynı adlı minör tonun sunuluşu ile gerçekleşen paralel bağ bize temel hattaki belirgin [C] sesinin uzamasını göstermektedir. Dokuzuncu ölçüdeki [Ab-B♭-Eb] akorunun bizi do minöre ulaştıracağı kesindir; lakin, bu akoru [G♯-B-D♯] olarak tekrar ele alırsak burada belirgin bir la minörün gölgesinin varlığını görebiliriz. vii⁵ olarak işlevsellik kazanamayan akor her ne kadar birçok icracı tarafından gözlemlenemese de onlar tarafından algılanması önemli bir konudur.

Taşıyıcı Sesler

12. ve 16. ölçülerde do minörden sib minöre ve oradan lab minöre iniş hareketi RPTA’nın sekvensli⁹ yürüyüşünü betimlemektedir (Görsel 3). 17. ölçüde bu düşüş sol dominant 9’lu akorda dayanak noktasında yer alan *pivot*¹⁰ akoruna ulaşmaktadır. Beşliler ilişkisi ile 19. ölçüde do dominant 7’li akorun armonik ilerleyişinde belirlemektedir.

ölçüler: 12 14 16

İnici Frijyen Tetrakordu
do7 sib7 lab7 sol9

Görsel 3: Francis Poulenc’in “Ce Doux Petit Visage” şarkısındaki 12. ölçüden 17. ölçüye kadar gerçekleşmiş olan sekvensiyel yürüyüş.

Do dominant 9’lu akorun karşımıza çıkmasıyla beraber beklenen fa majör (ya da fa minör çözümü) gerçekleşmez ve aniden bu dominant akoru la minör 7’liye kırılır (Görsel 4).

C⁶ a₇
(C,+)[L]→(a,-)

Görsel 4: Do dominant yedili – ek altılı akorun la minör tonuna (L) fonksiyonu ile bağlanması; burada mi ve sol sesler taşıyıcı konumundadır.

8 Riemann, 1916 yılında yayımladığı Musik-Lexikon’daki “Funktions bezeichnung” makalesinde yer alan ve dört ana fonksiyonun (D-Dominant; P-Parallel; R-Relative; L-Leittonwechsel) tanımlamalarını ve kesin biçimleriyle işleyişleri ilk defa 1895 yılında Harmony Simplified yazısında değindiğini belirtmektedir. Önerim doğrultusunda bu terimleri ifade eden (D-dominant; P-paralel; R- akraba; L-ortak seslerin değişimi; taşıyıcı sesler) olarak kısaltılmış harflerin olduğu gibi korunmasıdır.

9 Sekvens : Herhangi bir motif ya da motif grubunun düzeneği değişmeden sabit fonksiyonlarla incici ya da çıkıcı yönde hareketine verilen isimdir.

10 Pivot : İngilizceden ödünç alınan bu kelime iki akor arasındaki sabit noktayı işaret eder.

La minör 7'li akoru bir geçiş akordur ve kökü olmayan bir fa majör karakterine sahiptir. Üst medyant¹¹ ile tonik arasındaki iki adet ortak sesin varlığı bize (L) fonksiyonunun belirgin işlevselliğini ortaya koymaktadır. Bu durumda fa majör 11'li köksüz durumuna düştüğünde la minör 7'li konumuna dönüşmekte ve bu dönüşüm [A-C] taşıyıcı sesler sayesinde gerçekleşmektedir. Bu fonksiyon Hyer'e¹² göre L (Leittonwechsel; taşıyıcı sesler) şeklinde açıklanmaktadır ve her tonik ve üst medyant için kullanılabilir.

20. ölçüde karşımıza çıkan [F#] sesi ile beraber oluşturulan [D-F#-A-C-E] dominant 9'lu akoru bir sonraki ölçüde sol majöre çözülür ve şiirdeki en melankolik bölümü tasvir eder. Poulenc, *Rien que cette jeunesse qui fuit devant la vie* (Hiçbir şey bu hayattaki gençliğin uçması gibi...) sözlerini iki defa tekrar ederken her defasında farklı akor kombinasyonları ile dramatik gerginliğinin portresini anlamlandırır (Görsel 5).

Rien que cette jeu --	nesse	qui	fuit devant la	vie
sol – dominant 9'lu	do – Dominant E	la min7 (F)	re – dominant 11'li	sol maj
Rien que cette jeu --	nesse	qui	fuit devant la	vie
do – dominant %	la min7 (F)	la min7 (F)	eksik 7 th [re min11b] (D)	lamin6/4 (sonra E)

Görsel 5: *Rien que cette jeunesse qui fuit devant la vie* (Hiçbir şey bu hayattaki gençliğin uçması gibi...) sözlerinin farklı akor kombinasyonları ile işlenmesi

Akorsal değişikliklerin hissiyatı müziği belirgin bir sekvansiyel armoni üzerine yerleştirmektedir (bkz. Görsel 3). Sıra gelişi düzensiz olan bu akorsal uygulamaların üzerinde ezgi hattını bozmadan kendini tekrar eder. “*Satie-vari*” ritmik öğelerinin nabızlarının dengeli ve istikrarlı tekrarı minimal düzeni oluşturmaktır. Temponun daha rahat akışını sağlayabilmek için, “*trés doux*”, “*trés clair*” ve “*tenu*” gibi terimler ile belirlenmiş metrik uygulamalar, minimal düzenin statik yaklaşımına zıt olarak belirlemektedir. Ezgi ve eşliğin olağan sayılabilecek yanlış ilişkisinden yola çıkarak 5. ölçüde (bkz. Görsel 1) re ve re# seslerinin kromatik hareketi ile re# sesinin daha sonra mi sesine dönüşmesi çok önemlidir, çünkü melodik hattındaki kromatik adım aşırı hareketinin apaçık bir şekilde ortaya çıkmasını engellediği gözlemlenebilmektedir.

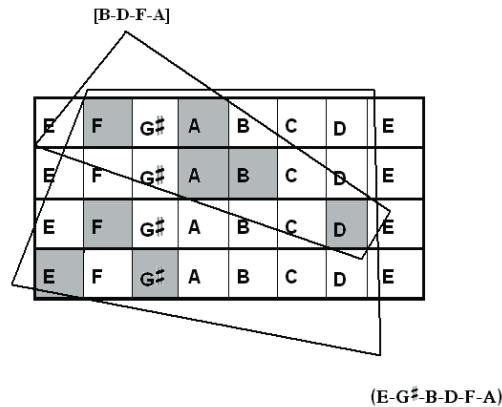
Poulenc, bir oktav aşağıdan ele aldığı motif kümesinin tekrarını gerçekleştirirken ezgiyi [C] pedal sesi üzerinde armoni ile buluşturmaktadır. Müzikteki bu sokak tınısı “*broderie*” (işleme; nakış) tekniğine büyük bir olanak sağlamaktadır. Bunun da Rameau'nun çok eski Barok geleneğinden geldiği bilinmektedir. Hugo Wolf'un “*Das verlassene Mägdlein*” (Terk edilmiş Magdlein) eseri [F-A] sesleriyle başlamaktadır. Herhangi bir majör ya da minör akor tanımlaması yapılmadan bu büyük üçlü aralığın tespitinde dört adet olasılık üzerinde durulmalıdır.

11 Üst medyant : Tonal yazımda üçüncü dereceye verilen fonksiyon ismidir. Sadece medyant da denilebilmektedir.

12 Lerdahl, tonal ses alanlarının hesaplanmasında kullanılan yöntemlere dayanarak, kendisi tarafından sayıca fazla olan ve özlü kimliğe sahip alansal analizleri ödünç almak ve karıştırmak suretiyle kullanılabileceğini önermektedir. Ancak bu şekilde izole durumunda olan bazı dominantlar, Napoliten akoru, artık 6 akorunun Picardy üçlüsüne sahip kadans görevini üstlenmiş diğer akorların analizlerde yer bulması sağlanabilir.

Birinci ve en tutarlı olasılık bu iki sesin fa majör akoruna ait olmalarıdır. Çünkü [F] sesinin kendisinden sonra gelen en belirgin doğuşkanı [C] sesidir; böylece [F-A-C] akorunu meydana getirerek sabit bir fa majör tınısı elde edilmektedir. Böylece bu şarkı da ana tonun altıncı derecesi (alt medyant) ile başlamakta ve daha zengin bir tonal alanın sınırlarını çizmektedir. İkinci olasılık [F] sesinin altında [D] sesinin varlığı ile meydana gelen [D-F-A] re minör akordur. Bu tonun parçada üçüncü ölçüde oluştuğunu ve bu olasılığın ilkine oranla daha az tutarlı olabileceğini belirtmeliyiz. Akla en yakın gelen olasılık ise üçüncü olasılıktır; zira ilk üç ölçünün bütün seslerini bir kümede toplarsak karşımıza [B-D-F-A] çıkar. Bu akor ana tona göre $[ii^{\circ}_7]$ şeklinde fonksiyonellik kazanmaktadır. Geleneksel batı armonisine göre bu akor her daim dominant bağlanır ki bunu da parçanın hemen 4. ölçüsünde görebilmekteyiz. Dördüncü olasılık, bu iki sesin çok daha hacimsel bir akoru oluşturan ses kümesine ait olmasıdır. Burada zaman hattını arttırma sonucu ilk dört ölçünün bütün seslerini bir kümede toplayarak oluşturulan dominant 9 akoru karşımıza çıkmaktadır [E-G#-B-D- F].

İlk olasılığın tonik fonksiyon, ikinci ve üçüncü olasılığın sub-dominant¹³ ve dördüncü olasılığın da dominant fonksiyonu ile başlaması bize RPTA'nın dinleyiciye göre öznel bir yaklaşım oluşturduğunu göstermektedir. Görsel 6'ya göre şemada yer alan tüm diyatonic formasyonlarda bir tek [C] sesi kullanılmamaktadır – bu da, seslerin merkez noktasını oluşturmakta ve duyulmayan diyatonic oluşumun çekim alanını bize göstermektedir. [C] sesinin belirmesi 5. ölçüde gerçekleşmekte ve dördümlü aşağıdan [E] sesi ile bize eksen hattını sunmaktadır. Tıpkı Poulenc'te olduğu gibi buradaki tonal merkez fa majör 7'li düzlemde karşımıza çıkmaktadır. “*Das verlassene Mägdlein*” şarkısında yeden sesi [G#] dördüncü ölçüde sunulurken “*Ce Doux Petit Visage*”’da bu ses neredeyse parçanın sonunda karşımıza çıkmaktadır. Yeden konumundaki ses tonal alanın saptanmasında büyük kolaylık sağlamaktır. Dolayısıyla Wolf'un şarkısında alanların belirlenmesi için yeden sesi belirgin kullanışı la minör tonun şemasını çizmekte bize oldukça yardımcı olmaktadır ve Poulenc'e göre daha yalın ve açık durumdadır.



Görsel 6: Armonik la minör dört olasılığın kapsadıkları seslerin oluşturdukları kümeler ve kesişimleri

¹³ Sub-dominant : Tonal yazımda ve tonalite kuralları gereğince tonun dördüncü derecesine verilen isimdir. Aynı zamanda alt-dominant olarak da düşünülebilir. Bir başka deyişle, tonik derecesinin altında yer alan dominant fonksiyonuna verilen isimdir.

“Früh, wann die Hähne krähn” (Erken, horozlar öterken)’de [F] merkez sesi aynı akorsal gelişmeyi sergilemektedir: [B-D-F] ve [D-F-G# → E]. Bu tekrar, akorların çevrim hareketini meydana getirirken aynı zamanda ezginin hareket alanına özgürlük katmaktadır. “muß ich am Herde stehn, muß Feuer zünden” (sobanın önünde durmalı ateşi yakmalıyım) beyitinde [D] sesinin belirmesi fa majör 7’li – re minör beşlisiz 7’li, beşlisi pesleşmiş ikili dominantın birinci çevrimi ve mi majör olan dominant armonik gelişmeyi yaratmaktadır: [fa majör 7 – re minör 7 – (DD₅b) → mi majör – (D) → si majör]. [D#] sesi Poulenc’te si majör dominant 7’li halde kullanılmaktadır. Bu aynı zamanda ikili bir dominantın varlığının kanıtı olabilir. Ne var ki, si majör dominant 7’li ile fa majör dominant 7’linin tekrarı ikili dominant fonksiyonel algısının yarattığı geleneksel duyumdan uzaklaştırmaktadır. Poulenc’te [D#] sesi mi majör dominant akoruna ulaşmamaktadır; [Eb] sesine dönüşmektedir.

İkili dominanttan dominanta bağlanma fonksiyonelliğinde bir birliktelik yoktur. Sadece la minörün beşlisine yönelme durumu vardır. “Das verlassene Mägdlein” ’de ise [D#] sesi [E] sesine ulaşmakta ve fonksiyonlar arası bir bütünlük oluşturmaktadır. Tekrar hatırlayacak olursak, “Ce Doux Petit Visage” ’da [D#] sesi [Eb] sesine dönüşerek bir başkalaşım meydana getirmekte ve komasal iniş gerçekleşmektedir.

“Das verlassene Mägdlein” şarkısı Basit Üç Bölmeli Lied (şarkı) formunda bestelenmiş ve A – B – A¹ şemasını çizmiştir. La majör tonalitesindeki [C#] sesinin belirmesi ile orta bölmedeki aynı adlı tonun majörüne yükselmesi paralel ilişkiyi meydana getirmektedir. (Görsel 7).

[C#] sesi “Ce Doux Petit Visage” ’da Picardy üçlüsü şeklinde parçanın en sonunda karşımıza çıkmaktadır. Bu sesin RPTA üzerinde oldukça önemli bir etkisi vardır ve duyumda minör-majör tezatlığını bize sergilemektedir. “Das verlassene Mägdlein” şarkısında B bölümü dominanta benzer ve simetrik bir şekilde kurulmuş olan artık¹⁴ akorların arka arkaya sıralanmasıyla oluşan sihirli bir duyum dünyası ile RPTA’nın tezatlıktan ziyade akışkan bir sonsuzluğun gölgesi gibi hareketliliğini bize yansıtır. La majör ve do# majör dominant 7’li akor tonlar arasındaki diyalogunu lab majör tonundaki şaibeli bir şekilde bitiş ile tamamlanmaktadır.

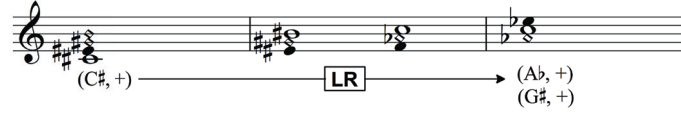


Görsel 7: “Das verlassene Mägdlein”’de birinci bölme ile ikinci bölme arasındaki paralel bağıntı

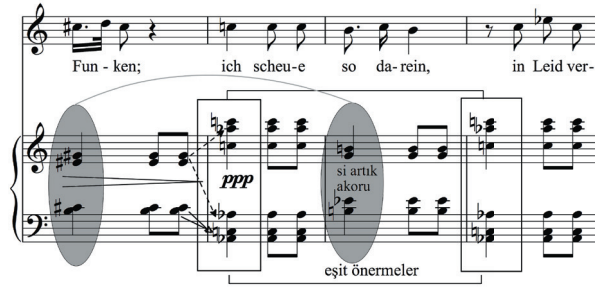
Do# majör dominant 7’li akoru ile lab majör akorunun uzak bağıntısını gerçekleştirebilme-miz için mutlaka enarmonik (sesdeş) eşitliğini sağlamamız gerekir (Görsel 8). Ancak bu şekilde iki önermenin denkleştirilmesi sağlanabilmektedir. Bu durumda en kolay yol lab majörü sol#

14 Artık : İki adet büyük üçliden oluşan akora verilen isimdir. Bu kuruluş akorun kök sesi ile beşlisi arasındaki mesafenin arttığını belirtir ve [+5] veya [#5] olarak gösterilmektedir.

majör olarak tekrar ele almak ve onu da fa# majörün ikili dominant görevine atamaktır. Böylece do# majör dominant 7'li akor ve sol# majör akorları arasında kurulacak olan LR ilişkisi ile lab majöre giden yolun tespiti rahatlıkla yapılabilmektedir (Görsel 9).



Görsel 8: Do# ile lab tonlarının LR (Leittonwechsel -Relative / Taşıyıcı sesler - Akriba) fonksiyonel bağlantısı



Schön ist der Flammen Schein,
es springen die Funken;
ich schaue so darein,
in Lied versunken.

Güzeldir alevin ışıltısı,
Kıvılcımlar saçılır;
Onlara bakar,
Şarkının içine batarken.

Görsel 9: İki aynı akora bağlanan ve gri elips ile işaretlenen akorların karşılaştırılması

Orta bölmedeki lab - mi# - sib - fa - do - sol artık akorların (#5) sekvansiyel gidişatının özünde dominant fonksiyonun karakterini barındırmakta ve statik olan 5'liler çemberi ile mekanik hareketliliği sağlanmaktadır. Teorik olarak bu akorlar dominant (D)#5 ikinci çevrim olarak adlandırılmaktadırlar (22-34 ölçüler arası).

26. ölçüdeki artık fa akoru dominantta prestijli bir şekilde ulaşmaktadır. Kendisini mi# artık akoruna dönüştürmektedir (Görsel 10). Dominant #5 [Fx - D# - B]¹⁵ kendisini mi minöre çözmekte ve P (Paralel) fonksiyonu ile mi majöre bağlanmaktadır. Bu akor parçasının ana tonu olan la minörün dominantı görevi niteliğindedir. Röpriz, burada farklı anlam kazanmaktadır. Başlangıçtaki [F-A] sesleri yerini [C-E] seslerine bırakarak daha durağan tonal alana ulaşmaktadır. [G] sesinin varlığı la minör gerçekliğine doğru bizleri itmektedir.

15 Buradaki akor enarmonik sesleriyle sunulmuştur. Partisyonda geçen orjinal akor [G-B-D#] şeklindedir.

“O ging er wieder” (Ah, O tekrar geri geldi) sözleriyle la minör tonalitesini iyice güçlendirmekte ve bunu da eserin sonuna kadar sürdürmektedir. [B-D-F-A] ve [A-E] bitiş seslerinin oluşturduğu iki küme Plegal Kadans niteliği taşımakta ve bu diyalogun açık bir beşli ile bitmesi sağlanmaktadır.



Görsel 10: “Das verlassene Mägdelein”de orta bölmedeki artık akorların oluşturduğu sekvansiyel gidişat¹⁶

Wolf’un şarkısının bitişi ile başlangıcını tekrar ele alırsak tonik konumundaki bu açık ve bir o kadar boş olan beşlinin gerçek bir tonik olup olmadığı sorusu karşımıza çıkabilir. Geleneksel armoni kurallarına göz önünde bulundurursak bizi şaşırtan herhangi bir durumla karşılaşmamaktayız. Ne var ki, son dört ölçüdeki kullanılan bütün sesleri tek bir küme içine almaya kalkıştırsak karşımıza [B-D-F-A-E] gibi dokuzlusu olmayan [ii₁₁] akoru çıkar. Böylece düzenli olan tonik başlangıç ile tonik bitişinin aslında daha ziyade sub-dominant başlangıç ile sub-dominant bitiş üzerinde kurulduğunu düşünebiliriz. Esas tonik fonksiyonun duyumu daha fazla bir gölge olarak yer almaktadır. Bu şarkıyı yorumlarken de bunu göz önünde bulundurmak gerektiğini bilinmelidir.

“Kalın Tarafta”¹⁷ Olma Eğilimi...

Yüzyıllar boyu la minör tonunun (L) fonksiyonu ile alt medyantına gitmesi sıklıkla karşılaşılan bir durumdu. Bu yüzden [Bb] sesinin varlığı pek de büyük bir sürpriz uyandırmamaktadır. Bu derece la minörün ikinci pesleşmiş derecesi olarak düşünüldüğünde Napoliten akorunu oluşturmakta ve sıklıkla akraba tonu (R) olan do majörle bağlanmaktadır. Sonat¹⁸ formun en önemli prensiplerinden bir tanesi olarak, birinci temanın minör ikinci temanın akraba majör tonda gelmesi çok daha eski geleneklere dayanan bir uygulamadır ve akustik bir fenomen olarak şablonunu oluşturmaktadır. Sözgelimi, 1778 yılında bestelenmiş W. A. Mozart’ın KV310/300d la minör sonatında birinci temadan sonra geçiş konumunda olan bağlayıcı tema do majördeki ikinci tema ile gidişatında [Bb] sesinin (L) fonksiyonunu kullanarak do majörün sub-dominant fonksiyonu olarak işlevsellik kazanır. Bu yaklaşım tüm klasik dönem sonat yaratıcılığına uygulanabilir bir kural durumundadır. Aynı şekilde bu sonatın ikinci, yavaş bölümü fa majör tonundadır ve genel sonatın la minör – fa majör – la minör ilişkisini bize sunar. Bu klasik düzenek her

¹⁶ M harfi, akorun majör niteliğe sahip olduğunu gösterir. D harfi de bu akorun üstlendiği görev (fonksiyon;) doğrultusunda dominant bir akor olduğunu gösterir. Tüm majör akorların özünde birer dominant olduklarını göz önünde bulundurursak bu iki farklı harfi kullanmamın sebebi karşılaştırma esnasında enarmonik eşitleme sağlarken birbirleriyle karıştırılmamasıdır. Çünkü her iki akor da RPTA’da farklı yerler kaplamaktadırlar.

¹⁷ İngilizcede kalın (kaba) ve bemol kelimeleri için flat kelimesi kullanılarak ironik bir yaklaşım sergilenmesi amaç güdülmüştür.

¹⁸ Sonat : Klasik batı müziğinde önemli bir yeri olan biçime verilen isimdir. Gelişimi 16 yy’dan 20 yy’ın başlarına değin uzanan ve diyalektik felsefeyi en açık bir şekilde ortaya koyan bir müzik türüdür. Bu kalıpta bestelenen eserler arasında konçerto, senfoni gibi daha hacimsel türler bestelenmiştir.

daim ikinci bölümün dominantı ile alakadar bir durum olmakla beraber sabit ve değişmeyen bir uygulama olarak özellik kazanmaktadır. Daha geç dönem piyano eserlerinde gözlemlenen küçük ve konsantre ürünlerin katı ve değişmez özelliğini kırmaya yönelik uygulamalar edildiğini görmekteyiz.

Schumann'ın Op.18 Arabesque eserinde [Bb] sesi [C#] sesi ile beraber sunulmakta ve buradaki tonal düzen fa majörün akrabasına olan (R) fonksiyonu ile re minöre hareket etmektedir. Böylece bu tondaki dominant duygusuna ulaşabilme yolu ancak ve ancak [Bb] sesini kullanarak gerçekleşebilmekte ve gerek klasik gerekse de romantik dönem sanatsal kriterlerine uygunluk kazanmaktaydı.

Makaledeki bu bölümde, her iki şarkının dönüşümlü grafiği için kullanılan Riemann'ın Tonnetz¹⁹ analizleri sunulmakta ve bunların kalın tarafta (bemollü tarafta) olmalarının saptaması gerçekleştirilmektedir. Ana hatlarla beraber, bu tonal uygulamaların haritaya yerleştirilmeden önceki geleneksel armonik analizi sunularak analizlere daha kesin bir inceleme sergilenmektedir.

Görsel 11'de verilmiş olan Francis Poulenc'in "Ce Doux Petit Visage" şarkısında ki armonik analiz bize üç temel alanı göstermektedir. Sub-medyant²⁰ ile başlayan la minör, do minöre ulaşmakta burada beklenen fa major ile tekrar la minöre dönmektedir. Sonunda Picardy üçlüsü ile aynı adlı minör tonunun majörü ile "kutsal" sayılabilecek bir bitiş sergilenmektedir. Akor kuruluşları 7'li, 9'lu gibi çoklu triatlar içermekte ve aliterasyon²¹ belirgin bir değişiklik aracı konumundadır. Antik modal unsurlar göze çarpmaktadır. Ana hatlarla belirlenmiş tonal alanlarını Riemann haritasına uyguladığımızda düzensiz bir grafikte karşılaşmaktayız. Tonal yönelmelerin sağ alt tarafa doğru yoğunlaştığını ve [C#] sesinin üstte çeken konumda olduğunu görebiliriz (Görsel 12).

The image shows a musical score for Francis Poulenc's "Ce Doux Petit Visage". The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction and a vocal line. The analysis includes a 'do minör' section, a 'inici frijyen tetrakordu' section, and a 'Fa majör' section. The analysis uses Roman numerals and chord symbols to identify the harmonic structure.

Görsel 11: Francis Poulenc'in "Ce Doux Petit Visage" şarkısındaki armonik analiz: değişim listesi

19 Tonnetz: Riemann haritasına verilen Almanca isimdir. Koordinat düzlemine sahip olan bu haritanın iki boyutu vardır: 1) Dikey doğuşkan; 2) Yatay karşıtı. Dikey doğuşkanlar büyük üçlülerle yukarıdan aşağı kurulmakta; yatay karşıtlar ise sağdan sola beşliler ile kurulmaktadır. Akoru oluşturan üç ses daima bir üçgeni, dört sesi oluşturan alan ise daima dörtgen alanı kaplamaktadır. Bunlar haritada işaretlenerek grinin farklı tonlarında renklendirilmişlerdir.

20 Sub-medyant: Tonal yazımda altıncı dereceye verilen fonksiyon ismidir. Türkçede eksen ek altılı olarak da tanımlanabilmektedir (E6).

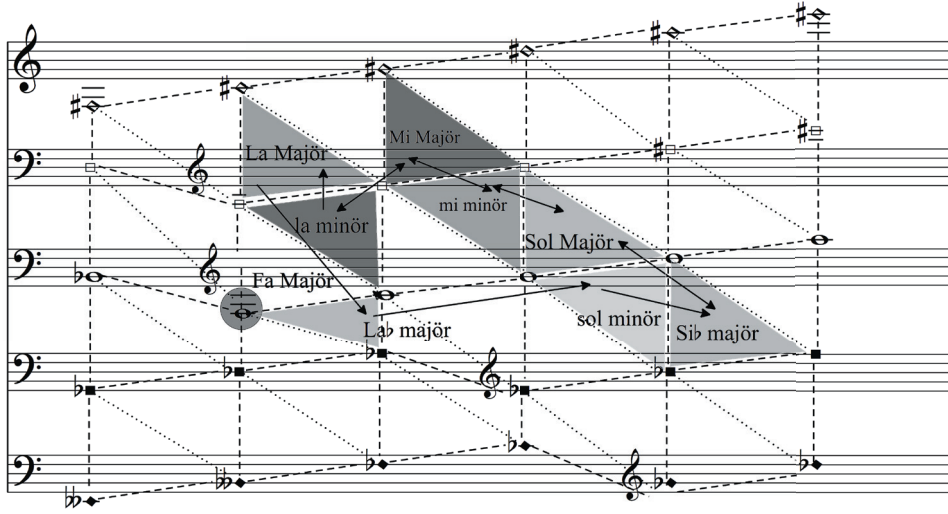
21 Aliterasyon: Düzenli bir akorun herhangi bir ya da birden fazla derecesinin değişime uğratılarak daha karmaşık bir akor elde edilmesine verilen isimdir.

Görsel 12: Francis Poulenc'in "Ce Doix Petit Visage" şarkısındaki armonik analizin değişimler listesinin Riemann haritası üzerindeki uygulaması²²

Hugo Wolf'un "Das verlassene Mägdlein" şarkısındaki armonik analizi göz önünde bulundurduğumuzda biçim ve tonal işleyişin son derece birbirine kenetlenmiş olduğunu görmekteyiz (Görsel 13). Sabit olan kenar bölmeler (A ve A¹) bize la minörün fonksiyonel anlamda daha durağan şekilde işlendiğini, orta bölme ise (B) daha kararsız ve hareketli olduğu izlenimini sunmaktadır. Bölmeler arasında doku birlikteliğinin yanında tonal olarak aralarındaki kontrast özelliği belirgindir. Orta bölmedeki artık akorların oluşturduğu tınsal gerginlik akorların simetrik yapısından kaynaklanmaktadır. Durak konumunda olan tonaliteleri Riemann haritasına uyguladığımızda bu simetri çok daha belirgin bir şekilde kendisini göstermekte ve kapladığı alanları bize işaret etmektedir (Görsel 14).

Görsel 13: Hugo Wolf'un "Das verlassene Mägdlein" şarkısındaki armonik analiz: değişim listesi

22 Riemann haritasında yer alan sağa düz ok daha genel gelişmeye bağlı yöntemi sergileyen birincil derecedeki oktur; sağa kesik kesik ok ayrıntılı bir gelişmeyi sergileyen ikincil derecedeki oktur.

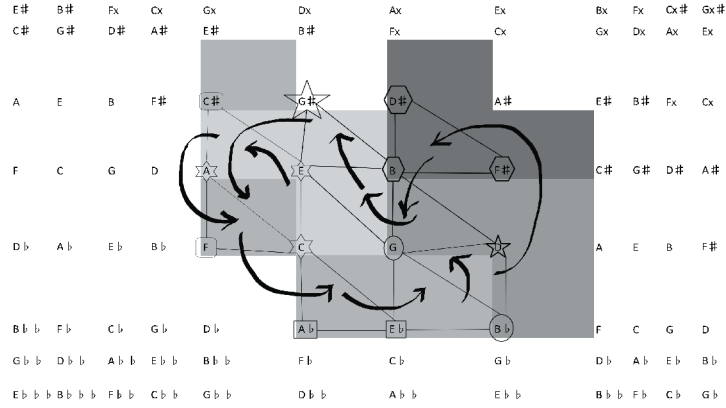


Görsel 14: Hugo Wolf'un "Das verlassene Mägdelein" şarkısındaki armonik analiznin değişimler listesinin Riemann haritasının üzerindeki uygulaması

Ortak durumunda olan [D#] ve [Eb] sesleri her iki parçada da varlığını belirgin bir şekilde göstermektedir. Eğer sunulmuş olan analizlere dikkatlice bakacak olursak fa majör tonalitesinin çok büyük bir önem taşıdığını görürüz. Tonalitedeki [Bb] sesinin varlığı nedeniyle RPTA'nın bemoller tarafına doğru itildiğini (ya da çekildiğini) söyleyebiliriz. Bu bağlamda Riemann haritalarını kıyaslayacak olursak Hugo Wolf'un oldukça kuramlı bir besteleme tekniği ile karşılaşırız. Burada tonal alanlar kullanılırken döngüsel (daire şeklinde) hareket göze çarpmaktadır. Döngüsellik diğer deyişle müzikteki daire çizme durumu aslında 19 yy. Almanya'sında Wagner'den gelen bir miras sayılmaktadır ve bu katı gelenek çok daha eskilere dayanan Alman müzik sanatında karşımıza çıkmaktadır (J.S. Bach ve Rosenkreuz sembolleri gibi). Francis Poulenc bu anlamda daha düzensiz hareket çizgisini benimsemektedir. Bu bağlamda her iki şarkı da aynı tonal malzemeyi kullanmasına rağmen ulaştıkları sonuca istinaden ciddi ayrışmalara sebep olmaktadır. Poulenc'in şarkısındaki ezginin aktığı sözlerin meydana getirdiği satırlarda oluşan biçimsel tasarım sıradışı bir sözdizimini barındırmaktadır. Oiseau (kuş) kelimesi piyanoda tiz seslerle tasvir edilmekte ve şarkıya sembolik bir anlam yüklemektedir. Her başlangıç yeni bir giriştir ve sözlere daha fazla anlam ve vurgu katabilmek için iki defa tekrar edilmektedir. Yeni ve uzak tonalitelere duyulan ihtiyaç her iki besteci için kişisel bir üslup olmakla beraber Poulenc'te gözlemlenen paralel 5'liler, paralel 8'liler müziği çok daha farklı bir tınısal boyuta ulaştırmaktadır. Böylece hem sonoritede hem de algısal tında rahatlatan bir sonucun varlığından bahsedebiliriz.

Hugo Wolf'teki müzik bu yaklaşımdan oldukça farklıdır; zira, geleneksel armoniden kendisini ayrıştırmaya çalışırken tonal alanları dairesel bir döngü yaratmakta ve bu da oldukça entelektüel bir bakış açısı kazandırmaktadır. Hugo Wolf, Poulenc'te (Debussy ve Ravel'de olduğu gibi) gözlemlenen ve tipik bir Fransız yaklaşımı olan paralel 5'liler hareketinden kaçınmıştır. Her bir sesin önemi oldukça fazladır – ne az; ne de çok.

Denge unsuru hiçbir zaman modelden ayrılmaz ve harfiyen uygulanır (Görsel 15). Mörrike'nin şiiri üzerine bestelen bu şarkı romantizm akımının en iyi örneklerinden bir tanesi olarak sayılır. Özel bütünlük olduğu gibi korunmakta ve hiçbir düzensizliğe izin verilmemektedir. Burada karşımıza çıkan entelektüel bakış ise bambaşka perspektifleri işaret eder. Sadece kültürde değil aynı zamanda uygulamada da la minör kavramının çok daha farklı işlenmesine tanık olmaktadır.



Görsel 15: Hugo Wolf'un "Das verlassene Mägdlein" şarkısındaki Riemann Haritasının döngüsel tonal hareket

Ek 1: Hugo Wolf'un Das Verlassene Mägdlein şarkısının notasının 1. sayfası

TERK EDİLMİŞ MAGDLEIN Das verlassene Magdlein

Mörrike

Hugo Wolf

Langsam *pp*

SES

Früh, wann die Häh-ne krähn, eh' die Stern-jein

Piyano *pp*

8

schwin-den, muss ich am Her-de stehn, muss Feu-er zün-den.

Ek 1 (Devamı): Hugo Wolf'un Das Verlassene Mägdlein şarkısının notasının 1. sayfası

15

Schön ist der Flam-men Schein, es sprin-gen die Fun - ken ich scha-ue

pp

ppp

Detailed description: This system contains the first five measures of the piece. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes in the second measure. The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *pp* for the vocal and *ppp* for the piano.

20

so da-rein, in Leid ver - sun - ken.

pp

Detailed description: This system contains measures 6-10. The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a half note followed by a quarter note. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *pp* for the piano.

Ek 1 (Devamı): Hugo Wolf'un Das Verlassene Mägdlein şarkısının notasının 2. sayfası

2

26

etwas lebhafter

Plötz-lich, da kommt es mir, treu - lo - ser Kna - be,

f

Detailed description: This system contains measures 11-15. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a half note followed by a quarter note. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *f* for the piano.

31

etwas ruhiger

dass ich die Nacht von dir ge träu - met ha - be.

p

pp

rit.

Detailed description: This system contains measures 16-20. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a half note followed by a quarter note. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p* for the vocal, *pp* for the piano, and *rit.* for the tempo.

Ek 1 (Devamı): Hugo Wolf'un Das Verlassene Mägdlein şarkısının notasının 2. sayfası

38 (wie zu Anfang)

Thrä-ne auf Thrä-ne dann stür-zet her-nie-der, so kommt der Tag her-an

o ging'er wie-der!

Ek 2: Francis Poulenc'in Ce Doux Petit Visage şarkısının notasının 1. sayfası

Raymonde Linossier Anısına...
BU İKİ KÜÇÜK YÜZ
CE DOUX PETIT VISAGE

Paul ELUARD

Francis POULENC

Très modéré ♩ = 63

Rien que ce doux pe tit vi-sa ge Rien que ce doux pe-tit oi-seau

Piyano *p très doux*

Ek 2 (Devamı): Francis Poulenc'in Ce Doux Petit Visage şarkısının notasının 1. sayfası

5

Sur la je-tée loin - tai - ne _____ où les en-fants fai - blis - sent _____

pp très clair

8^{ma}

This system contains the first four measures of the piece. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment is in bass clef. The first measure has a fermata over the vocal line. The piano part features a delicate texture with a 'pp' dynamic and 'très clair' articulation. A '8^{ma}' marking is present above the piano staff.

9

A la sor-tie de l'hi ver _____ Qand les nu - a -

mf

This system contains measures 5-8. The vocal line continues with a 'mf' dynamic. The piano accompaniment features a more active texture with chords and moving lines in both hands.

Ek 2 (Devamı): Francis Poulenc'in Ce Doux Petit Visage şarkısının notasının 2. sayfası

2

13

ges com-men-cent à bru - ler Com-me tou- jours _____ Quand l'air frais se co -

p très doux

17

lo - re Rien que cet-te jeu - nes - se qui fuit de-vant la

This system contains measures 9-12 and 13-16. The vocal line starts with a 'p' dynamic and 'très doux' articulation. The piano accompaniment continues with a delicate texture. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

21

mf

vie Rien que cet-te jeu - se qui fuit de-vant la

25

pp sfz pp

Noizay, Nisan 1939

SONUÇ

Bu makalede iki farklı ekolden şarkı, kıyaslama yöntemi kullanılarak incelendi. Birbirine benzer olan bu iki şarkının iki farklı bestecinin bakış açısıyla geleneksel tonal dönüşümleri göz önünde bulundurularak kromatik işlevsellikleri araştırıldı. Bu elemanlar kültürel koordinasyonların dizilerini oluşturmaktadır. Bu birliktelik şarkuların yapısı, biçimsel tasarımları ve ayırıştırıcı armonik sözdizimini aydınlatmaktadır. Bunlardan her bir tanesi daha geniş ve daha önemli bir amaca hizmet etmektedir. Bu amaç, şarkı sözlerine kimlik kazandırmak için bestecinin tüm yolları açığa vurarak sonsuz arayışını sergiler.

Francis Poulenc ve Hugo Wolf'un vokal türdeki bestelerinin tarihi ve müzikal belirginlikleri literatürde önemli bir yer kaplamaktadır. Bu döneme denk düşen ve Schoenberg'in öncülüğünde başlatılan 12 ton dizisel tekniğinin²³ atonal²⁴, politonal²⁵ veya Disonans'ın serbest kalımı²⁶ gibi birçok kavramın birleştiği bir zaman diliminde Poulenc ve Wolf'un şarkıları pek önemsiz üretimler gibi gözükmemektedir. Bu "önemsizlik" Arnold Schoenberg'in op.21 "Pierrot Lunaire"

23 12 Ton: İkinci Viyana Okulu'nun (A.Schoenberg, A.Webern ve A.Berg) geliştirdiği dizisel tekniğe verilen isimdir.

24 Atonal: 12 Ton olarak da bilinen bu teknik nispeten daha serbest kurallara içeren dizisel tekniğe verilen isimdir. 12 tona göre diziler daha kısa ve konsantre yapılarıdır. Ton kavramına zıtlık işaret eder.

25 Politonal: Aynı anda birden fazla farklı tonun kullanılması ile meydana gelen çoklu ton kavramına verilen isimdir.

26 Disonans'ın serbest kalımı: Yüzyıllar boyu aralıklar iki grupta incelendi: konsonans (uyumlu duyulan) ve disonans (uyumsuz, kaksım-lı duyulan). Eski kurallara göre disonans aralıklarının daima konsonans aralıklara adım aşırı çözümleri gerekmektedir. İkinci Viyana Okulu'nun getirdiği kurallara göre ilk defa disonans aralıklar konsonansa çözümlere gereği duymadan herhangi başka bir disonans aralığa gitme durumuna verilen isimdir.

adlı yapıtı karşısında daha da belirginleşse de Poulenc ve Wolf'un şarkılarında tonal kavramların atonal öğeleri ile ilişkisi oldukça ilginçtir ve bestecilerin öznel karakterine dair ciddi ipuçları sergilemektedir.

Bir dinleyicinin aklında belirebilecek önemli bir soru da “Müzik tüm fikirleri, düşünceleri, duyguları anlatabiliyor iken neden sözlere ihtiyaç duyulmaktadır?” olabilir. Eğer sözler bu denli önemli ise onları ön planda kullanır ve bütün akışkanlığı şiirselliğe bırakırsınız. Halbuki, sanat tek başına sözlerden çok daha fazlasını ifade etme gücüne sahiptir. Poulenc ve Wolf'un şarkı sözlerinde öyle olağanüstü bir gizlilik veya gizem yoktur. Çünkü birçok kelime oldukça teknik ve aynı zamanda kriptik özellikler taşımaktadır. Bütün bu oluşum “dünler”in nostaljik öğelerinden meydana gelmektedir. Bu duygulanım içindeki iki bestecinin eserlerinde sevdikleri dünyadan yavaş yavaş uzaklaşmaları ve geçmişteki kaybolan güzelliklerin umutsuz arayışı “nostalgia”nın ortak bileşeni olarak ele alınması gerekmektedir.

Bu iki eserin Riemann Haritasındaki analizlerini göz önünde bulundurduğumuzda ise şu temel sonuca ulaşabiliriz: Hugo Wolf kuramlı yaratıcılığında döngüsel bir spiral çizerken tonal alanını büyüterek sunmakta; Francis Poulenc ise döngüsel bir hareketten ziyade merkez ton ve çevresinden içeriye doğru küçülme eğlimine gitmektedir. Unutulmamalıdır ki her iki yön de sonsuzluğu işaret etmektedir.

Duyum ve RPTA'nın özelliklerini göz önünde bulundurarak bu iki şarkının yorumlanmasında kullanılacak olan başlıca tekniklerden²⁷ de faydalanarak Schenker grafiği üzerindeki biçimsel analizi, bir sonraki araştırmalar için devam niteliğinde olan konular olarak düşünülebilir. Üç katmanlı gerçekleşen Schenker analizi de sunmuş olduğum Riemann haritalarını destekleyecek nitelikte olup tüme varım yaklaşımında farklı unsurlar ile daha da ayrıntılı bir sonuca ulaşılacağı inancımı taşımayımdır.

27 Başlıca teknik: Piyano eşlikli vokal türlerde, söyleyen kişinin yorumu öznel olmakla beraber sadece tavsiye niteliğinde olan teknik unsur daha çok duyum ve algı ile alakadar bir konudur. Yaylı çalgılarda enstrüman çalan birisi hocası tarafından re# sesini nispi bir tizleşme, mib sesini ise nispi bir pesleşme ile icrası konusunda telkin edilir. Bu durum bir şancı için geçerli olsa da, doğru akort edilmiş bir piyano ile uyum sağlayabilmesi açısından bazen re# ve mib ayrışımında ezgisel hatların yönüne bakılarak tizleşme ve/veya pesleşme gerçekleşmesi gerekir; zira piyanoda aynı tuşu işaret eden bu iki ses için RPTA'da farklı konumları ihtiva etmelerinden dolayı algısal olarak beynimiz sayesinde aynı basılan tuşun farklı görevler barındırdığını fark edebilir ve şancı sayesinde daha birleştirici ve bütünleyici bir özellik kazandırabiliriz.

KAYNAKÇA

Steven Rings, "Tonality and Transformation" (*Oxford Studies in Music Theory*), Oxford University Press, 2011

Fred Lerdahl, "Tonal Pitch Space" Oxford University Press, 2001

Bryan Hyer, "Reimag(in)ing Riemann", *Journal of Music Theory* Vol.39, No1 (Spring), 1995

Hugo Riemann, "Harmony Simplified: Or The Theory of the Tonal Functions of Chords", HardPress, 2013

David Lewin, "Generalized Musical Intervals and Transformations", Oxford University Press, 2007

Dimitri Tymoczko, "A Geometry of Music, Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice", (*Oxford Studies in Music Theory*), Oxford University Press, 2011

“ ABİDİN DİNO VE ELLER ”

Doç. Şemsettin EDEER*

ÖZET

Abidin Dino, sanatta çok yönlülüğe inanmış, Çağdaş Türk Resim sanatının önemli isimleri arasında yer alır. Onun sanatı, düşünmeye ve duyguların değerlendirilmesi üzerine kuruludur. Belli temalar çerçevesinde birbirinden çok farklı tekniklere yönelmiş ve bu çalışmalarını birbirinden farklı alanlarda gerçekleştirmiştir. Bu araştırma, Abidin Dino'nun sanata bakışı ve elleri konu ettiği yapıtlarının Türk Resim Sanatındaki yeri ve önemini ortaya koymaya yöneliktir. Bu kapsamda konunun aydınlatılabilmesi ve daha anlaşılır kılınabilmesi için, yazarların, sanatçıların, araştırmacıların ve sanatçının kendi görüşlerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Abidin Dino, Eller, D Grubu, Yeniler Grubu, Çizgi.

* Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE, sedeer@anadolu.edu.tr

“ ABIDIN DINO AND HANDS “

Assoc. Prof. Şemsettin EDEER*

ABSTRACT

Abidin Dino, who believed in versatility in art, is among the leading artists of the contemporary Turkish art of painting. His art is based on thinking and the evaluation of feelings. He used techniques that are very different from each other within certain themes and performed these works in different fields. This study aims to reveal the role and importance of Abidin Dino's view on art and his works of art dealing with hands in Turkish art of painting. Within this framework, in order to clarify the subject and to make it more understandable, it was aimed to include writers', artists', researchers', and the artist's own views in the study.

Keywords: *Abidin Dino, Hands, Group D, Group Yeniler, Drawing*

* Anadolu University, Faculty of Education, Fine Arts Department, Eskişehir / TURKEY, sedeer@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

23 Mart 1913'te varlıklı bir ailenin son çocuğu olarak İstanbul'da doğan Abidin Dino resamlığının yanı sıra karikatürist, şair, yazar ve sinemacı gibi sanatın neredeyse tüm alanlarında yapıtlar üretmiş çok yönlü bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak onun kimliği sadece sanatçı kimliğiyle sınırlanamaz; politik, sosyal ve kültürel alanlara yayılan faaliyetlerinde de kendini gösterir. Doğu-Batı kültürleri arasındaki karşılıklı ilişkilerin ortasında yer alır. Farklı disiplinlerden beslenen ve çok farklı alanlara yayılan çalışmalarıyla, Türkiye'deki "disiplinlerarası" yaklaşımın öncüleri arasında gösterilebilir.

Abidin Dino'nun çevresi, sanatla uğraşan insanlardan oluşuyordu. Arif Dino, Nazım Hikmet, Louis Aragon, Pablo Picasso, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Oktay Rıfat, Melih Cevdet gibi sanatçılarla temas halinde olan Dino için, bu çevre kendini geliştirmesinde, gidebileceği en kapsamlı okullardan çok daha etkili olmuştur. Tüm yaşamı boyunca arkadaş canlısı, yardımsever ve gençlere destek olan kişiliği ile de sevilen bir insan olduğuna pek çok kaynakta yer verilmiştir.

Üç ağabeyi de çizimle uğraşan kişilerdir ve özellikle Arif Dino gerek yaptığı resimlerle, gerekse şiir, yazı ve fikirleriyle, Abidin Dino üzerinde etkisini şiddetle hissettirmiştir. Birlikte İstanbul sokaklarında incelemeler, araştırmalar yaparlar. Kütüphanelerde ellerine geçen her kitapla ilgilenirler. Böylelikle Dino, minyatürler, özellikle de hat sanatı ürünlerini bolca inceleme fırsatı yakalar. Bu durum, sonradan, öylesi bir tutkuya dönüşür ki, hat ustalarının atölyelerini sıklıkla ziyaret etmeye başlar.

Ressam, dekoratör, senarist ve yönetmen olarak sinema sanatıyla da ilgilenmiştir. Bu doğrultuda "Çingeneler" adlı filmin senaryosunu yazmış ancak bu senaryo yasaklanmıştır. 1934 yılında sinema eğitimi için Moskova'ya gider ve orada üç yıl kalır. "Madenciler" adlı filmi çeker. Sadece resim, sinema değil; heykel, seramik, karikatür ve yazı ile ilgilenen çok yönlü bir kişilik olarak çağının en büyük tanıklarından biri olur Abidin Dino. İşte bu nedenlerdir ki, akademi mezun olanların çoğunluğu oluşturduğu, Türkiye'de ilk avant-garde grup olan "D Grubu" nun kurucuları arasında yer alan sanatçı, aynı zamanda bu grubun da temel amacı olan, ülkede sanatın gelişmesi ve yaygınlaşmasını sağlamak amacıyla çaba sarf eder. Resim sanatının düşünsel tarafına ağırlık veren tavrı ve getirdiği yeniliklerle Çağdaş Türk Resim sanatının öncüleri arasında yer alır.

Çocukluğu ailesinin işinden dolayı İsviçre-Cenevre ve Fransa olmak üzere Avrupa'da geçmiştir. 1925 yılında ailesiyle birlikte İstanbul'a dönen Abidin Dino, daha sonra babası ve annesini kaybetmesiyle yarıda bırakacağı Robert Kolejinde öğrenim görür. Özellikle ağabeyi şair Arif Dino'nun destekleriyle resim, karikatür ve yazı alanında ürünler vermeye başlar. Desenleriyle Nazım Hikmet'in kitapları içinde çizimler yapmış olan Dino, kısa bir süre içerisinde kendisini sanat camiasına kabul ettirir. "Ses" ve "Yeni Ses" başta olmak üzere dönemin dergilerinde yazı ve desenleriyle boy gösterir. "Dino, Paris'te Türk yazarların kitaplarına illüstrasyonlar üretir. 1953 yılında Pertev Naili Boratav'ın Türk Masalları; 1968 yılında Nazım Hikmet'in Kuva-yi Milliye Destanı; 1979 yılında Yaşar Kemal'in Deniz Küstü adlı kitaplarını resimler" (Giray, 2009: ?).

Sanatçı olaylara, nesnelere sadece bakıp görmeye kalmayıp çevresindeki olup bitenlerin karşısında düşünceler de üretir. Çoğu sanatçıda olduğu gibi onun da özünde aynı olmasına rağmen birbirinden farklı değişik dönemleri olmuştur. Temaların ressamı olarak da bilinen Dino, dizilerden oluşan resimler de yapmıştır. Bunlardan bazılarını, yüzler, parmaklar, eller, pencereler, çiçekler vb. olarak sıralayabiliriz. Bunların kimisi ironi, mizah yüklü, kimisi felsefi bir düşünceden hareket eden resimlerdir. Bu resimler de gerçek ile düş, gerçek ile gerçeküstü öğelerin iç içe geçerek birbirine karıştığı görülür. Edgü'nün de belirttiği gibi, "Dino ömrü boyu kendini yinelenenlerden değil, her an kendini yenileyen bir sanatçıdır" (Edgü, 2005: 20). Dino'nun bir resim türü kapsamında sınırlandırılıp değerlendirilemeyeceğini belirten Erzen, onun için: "Aydınlık için bir sanatçı, edebiyatçı için Anadolu'nun görsel ozanı, sanatçılar için toplumsal değerlerin sözcüsü olmuştur" yorumunu yapmaktadır (Erzen, 1984: 4). İç içe geçen kendi figürleri ve çizimleri onun toplumla olan sıkı ilişkisini de gösterdiğini söyleyebiliriz. Yenilik-gelenek çatışması, toplumsal ve siyasal gerginlikler, iç sürgün, kavgalar, coşkular, zorunlu göçle başlayan yurtdışı dönemi gibi daha birçok deneyim onun çok yoğun dünyasını oluştururlar (Avcı, 2007: 8). Gerçekçi bir sanat görüşünü benimseyen Dino, yazıları ve çizimlerinde halktan yana olan tavrını korumuştur.

1939 yılında arkadaşlarıyla birlikte "Yeniler Grubu"na katılır (Abidin Dino, Agop Arad, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Turgut Atalay, Avni Arbaş, Kemal Sönmezler, Selim Turan, Nuri İyem, Nejat Melih Devrim, Haşmet Akal, Yusuf Karaçay). Grup "toplumculuk" ve "gerçeklik" kavramları üzerinde temellenir. Henüz yirmi altı yaşındayken, CHP'nin düzenlediği, "Yurt sergileri" kapsamında Balıkesir'e gönderilir. Ressamlardan istenilen halkın arasına katılıp, eserler vermeleri ve böylelikle halkı sanattan kopuk olmaktan kurtarabilmeye katkı sağlamalarıdır. Ülke sanatı açısından oldukça verimli sonuçlar getiren bu etkinlikte görev almak Abidin Dino için eşsiz bir fırsattır. Balıkesir'de olduğu sıralarda imece kavramıyla karşılaşan sanatçı, bu kavramın anlam ve önemine dair düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

(...) Hep beraber yapılmış, istekle yapılmış, karşılıksız yapılmış iş. Çok sevdim o sözcüğü. İmece sözünü tutturdum. Sabahattin'e aktardım. Sabahattin, (Eyüboğlu) Köy Enstitülerine aktardı. Böylece dolaştı, geliştirdi, imece hareketi. İmece kitapları oldu. Geleneksel bir içten gelme, bir birlikte çalışma isteği. Bence çok önemli imece. En gelişmiş toplumlarda bile elden kaçırmamak gerek o kavramı. Belki geleceğin bile bir anahtarı olabilir (...)" (Kutlar, 1995: 322).

Yaşadığı toplumsal olaylar karşısında kayıtsız kalamayan sanatçı Çernobil Felaketi gibi toplumsal içerikli sanat yapıtları da üretmiştir. Avrupadaki 1968 olaylarını yerinde gözlemlemiş ve tanıklığını yaptığı bu olayları resimlemiştir.

"İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle keskin siyasal ortamda ırkçılığa, fanatizme ve Turancılığa karşı demokratik özgürlüklerden yana, ilerici sanat ve düşün insanlarıyla aynı saflarda oldu" (Avcı, 2007: 14). Siyasi çalkantılar içinde kıvrılan yıllar, hemen her yazar ve çizerin takip edildiği yıllardır. Dönemin siyasal ortamıyla uyuşmayan tutumu ve düşünceleri nedeniyle yakından takip edilmiş, cezalandırılmış, oyunları toplatılmıştır. Adana'da yazdığı "Kel" adını verdiği oyun, henüz kimseler görüp, okuyamadan, sakıncalı içeriği gerekçe gösterilerek yasaklanmıştır.

rilerek toplatılır. 1941 yılında, İstanbul sıkıyönetim komutanlığınca, Mecitözü'ne sürgün edilir. Sonrasındaysa, dedesinin yıllar önce valilik görevinde bulunduğu Adana'ya. Orada "Türk Sözü" gazetesinin yazı işlerinde çalışmaya başlar. Sürgün yıllarıdır yaşamında o yıllar belki ama Mecitözü'nde Alevi kültürü, Adana'da ise yoksul Çukurova köylüleriyle tanışma ve ülke gerçeklerini daha yakından tanıyabilme fırsatı yakalamış olur.

Böylesi bir ortamda daha fazla yaşayabilmenin zorluklarını fark eden Abidin Dino, 1951 yılında Roma'ya gider. 1952 yılında Paris'e yerleşir ki Paris yaşamının sonuna kadar yaşayacağı yer olacaktır. Paris'te, sadece Türk Sanatçılar değil, dünya çapında üne kavuşmuş, Aragon, Elsa, Tzara, Mayerhold, Simonov, Picasso, Chagall gibi büyük yazar ve çizerlerle içe içe bir yaşam sürdürür. Bu dönem içerisinde Picasso'nun atölyesinde resim ve seramik çalışmaları da yapmıştır. Picasso'nun etkileri onun resimlerine yansımış olsa bile zaman içerisinde kendi özgün dilini oluşturmuştur.

Paris'te siyah-beyaz, çini mürekkebiyle yaptığı İstanbul özlemini dile getiren resimleri konusunda Edgü: "Bir uzamda yürüyen, ilerleyen, uzakta birer nokta durumunu almış insanlar görürsünüz. Biraz yaklaştığımızda, biraz üstüne eğildiğimizde, o uzamın içindeki insan biçimlerinin geleceğe yürüdüğünü sezersiniz. Abidin budur; sırların ve yarına uzanan yolların ozanı." (Edgü, 2005: 11) olarak yorumlamaktadır.

Çok sayıda ödülü bulunan sanatçı, 1979 yılında Fransız Kültür Bakanlığının "Sanat ve Edebiyat Altın Şovalye Nişanı" ile ödüllendirilmiştir. 7 Aralık 1993 tarihinde seksen yaşında Paris'te hayata gözlerini kapamıştır.

Genel Olarak El

Nesneleri tutup kavrayabilen el, kültürün oluşmasında önemli bir yere sahiptir; insanın "insanlaşması" elin sayesinde gelişim gösterebilmiştir. İnsanı diğer hayvanlardan ayıran bir özellik olan dik durabilme yeteneği; "(...) dik durmanın yardımıyla ön ayakların özgür kalışı ve beynin büyümesi; besinlerin değişmesi ve bir sürü başka nedenler insanın insan olabilmesi için gerekli koşulların yaratılmasını sağladılar. Ama buna doğrudan doğruya yön veren organ eldi" (Fischer, 1993: 17). Ön ayakların ele dönüşmesi ve gelişmiş bir beynin yardımıyla, el ve kol hareketlerini ayarlayabilen insan "araç" yapmasını öğrenmiştir. Ancak Fischer, Gordon Childe'dan aktarımla "(...) insan doğuştan bir içgüdüyle bilmez araç yapıp kullanmasını. Bunu deneylerle-deneyip yanılmayla öğrenmek zorundadır" (Fischer, 1993: 17). Yetersiz olan araçların yerine daha işlevsel olabilmesi için bir aracın yerine başka birini kullanabileceğini keşfeden insan, araçların etkili bir biçime sokulabileceğini keşfetti. Doğadaki nesnelerin benzerlerini oluşturmak amacıyla onları yansıtmaya ve sonunda da doğada olmayan nesnelere başlamışlardır. Bugün kullandığımız birçok aracın ilk örnekleri çok eski zamanlara aittir. (...) "ellerle düşünme" zamanla bir amaca yönelir. (...) Bütün düşünme, deneylerin kısaltılmış biçimde ellerden beyne aktarılması, daha öncesi sayısız deneylerin "anı" olmaktan çıkıp "yaşantı"ya dönüşmesinden başka bir şey değildir" (Fischer, 1993: 20-22). Engels, ilk çakmaktaşını sivri bir bıçağa dönüştüren insan-

lıgın büyük adımını “insan eli özgürleşmiştir artık” diyerek elin, insanlığın uygarlaşmasındaki önemini vurguluyordu. Bu sayede insan nitelikli bir yetkinliğe ulaşmış, “Raphael tablolarını, Michelangelo heykellerini, Paganini müziğini mucizevi biçimde ortaya koyabilmiştir” (Kagan, 2001: 32). (Friedrich Engels, Maymundan İnsana Geçişte Emeğin Rolü)



Görsel 1: Abidin Dino, Hastalık Resimleri II, 90x72 cm. 1976

Kaynak: <http://www.santralistanbul.org/pages/index/eserler/out-collection/tr/> (Erişim: 06.01.2015)

El birçok yaşamsal deneyimin önemli bir ögesidir. Dokunmak, özellikle bebeğin emekleme döneminde görmenin öbür yarısı olduğunu dile getiren Ergüven, kendi dünyamızı ve bedenimizi öncelikle el aracılığı ile tanıyabildiğimizi söylüyor. “Yüzün yanı sıra, eylemlerimizin gerçek öznesi (taşıyıcısı) olması bakımından, el/ler de kimliğimizin deşifre edilmesi yolunda önemli ipucudur. Jest, beden adına el ile kolun dilidir” (Ergüven, 1995: 31). “Dilin ilk gelişiminde, geniş sayıdaki el kol hareketleri, bir bakıma, konuşulan sözcüklerin sınırlarını belirliyordu” (Fischer, 1993: 25). İnsanın karakterini ve kişiliğini ifade eden eller bazen yüzün göstermeye çekindiği ya da gösteremediği ifadelerin sorumluluğunu da üstlenirler.

DİNO'nun Elleri

Büyük eller, küçük eller, parmaklar, birleşen eller, konuşan parmaklar, kenetlenen eller, kendini ve başkalarını yazan çizen eller, vb. olmak üzere “El, bilindiği gibi, Abidin'in çizerlik yaşamının başlangıcından, yaşamının sonuna değin, bir tutku, hatta bir saplantı gibi sürekli olarak ele aldığı, çize boyaya tüketemediği bir konuydu (...)” (Edgü, 2005: 56). Abidin Dino'nun hiç bırakmadan üzerinde çalıştığı, başlangıçtaki tutkulu, perspektiften yoksun eller, giderek birbirine dolanan parmaklara dönüşür, soyutlanır. Ki eller, Abidin Dino'nun sanatında en uzun dönemi oluşturur. O kadar çok üzerinde durduğu ve iç içe geçtiği bir konudur ki eller ve parmaklar, izleyende, yaşamın her alanında karşılaşılabilecek kişilikler ve olaylara kadar uzanan geniş bir yelpaze sunarak, görsel bir şölen yaşatırlar. Tüm yaşamı boyunca el desenleri çizmiş olan Dino, (...) yağlıboya, akrilik, sulu boya el resimleri, küçük el heykelleri yapmış ve bütün bunları defalarca sergilemiştir. El desenlerinden hareket ederek tasarladığı bir anıt, İstanbul, Maçka'da Abidin'in el ile uzun macerasının bir parçası olarak durur” (Avcı, 2007: 106).



Görsel 2: Abidin Dino, Eller, 29x21,5 cm.

Kaynak: <http://www.santralistanbul.org/pages/index/eserler/out-collection/tr/> (Erişim: 06.01.2015)

Çizginin insan duygularını ve yaşamı anlatabilmekte tek başına yeterli olabilecek güce sahip olduğuna inanan sanatçı, çizgisel çalışmalarındaki yalın ve güçlü ifade, tüm sanatsal yaşamı boyunca etkisini göstermiştir. Çizgiyi ön plana aldığı desenleriyle işçi ve köylü tiplmeleri de yapmıştır. Abidin Dino, Paul Valery'nin çizgi sanatı üzerine söylemiş olduğu şu sözü hatırlatır: "Çizgi insanın duygusunu ve iç dünyasını boyadan daha aralıksız bir şekilde anlatabiliyor". Kendisi de ekliyor: "Çizginin daha içtenlikli bir niteliği var. Boya ne de olsa bir tekniği araya sokuyor: teknik hızı kesiyor" (Güzel, 2008b: 296-297). Beslendiği iki ana kaynak vardı. Bunlar Osmanlı Türk-Hat sanatı ve Uzakdoğu resmidir. "Onun sanatı kağıt ve mürekkep gerektiriyordu. Renge gereksinme duyduğunda da, suluboya ve guaj onun için yeterliydi" (Edgü, 2005: 87).

Eller, serisinin başlangıcını şöyle anlatır:

(...) bir olay anımsıyorum, nasıl anlatsam? Hangi yıl olmalı, belki Yeniköy'deki yalıda el resimleri çizip duruyordum. Saat kaçtı bilmiyorum. Peş peşe elleri kocaman, bir takım yaratıklar beliriyor, bir çeşit esirlik alıyor beni. Uzun sürüyor. Derken- ama ne zaman, nasıl bilemiyorum- önu alınamaz bir çeşit sıkıntı ve birden bire farkına varıyorum ki, çizdiğimi sandığım o kocaman elli adamlar artık kendi ellerini çiziyorlar, bensiz. Elim- ki benim değil artık- o acayip biçimlere tutsak. Dışarıdan bakıyorum olana bitene, ikilemişim, el çiziyor, kendine buyruk, durduramıyorum. Birkaç kez bağırılmışım. Suphi eniştem (Leyla ablanın eşi, Nasih Nuri İleri'nin babası) üst kattan duymuş, yetişmiş, zor bela kendime gelebilmişim. Neden mi anlatıyorum bu olayı? Çizme eyleminin pek de öyle tehlikesiz olmayacağını anlatmak için. (...) yenilmek de var bu kavışmada. Ben canımı ucuz kurtarmış sayılabilirim. Artık korkmuyordum, baş dönmelerini, aşmış, eller yerine parmakları tutturmuşum, hiçbir öğretici ya da akıma bağlanmaksızın, saat zemberekleri ile uğraşan bir saat onarıcısı kadar dikkatli, bütün gün çiziyordum. Ama Arif'in acayip bir bitkiye bakarcasına resimlerime ilgi göstermesi bana yetiyordu. Başkaları da hoşlanmıştı bu çizgilerden. Çok sevdiğim hat ustasından bir şeyler öğrenmiş olabilir miydim? Belki evet (...) (Güzel, 2008a: 88).



Görsel 3: Abidin Dino, El Dizisi-Parmaklar, Serigrafi (İpek Baskı) Reprodüksiyon, 35x50cm. 1984
Kaynak: <http://www.santralistanbul.org/pages/index/ eserler/out-collection/tr/> (Erişim: 06.01.2015)

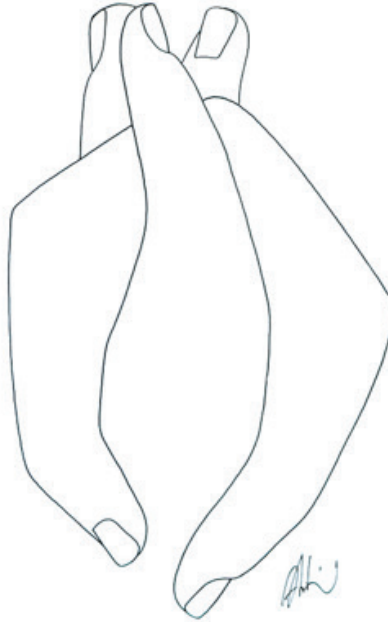
(...) Parmakların birbirine dolaşması, karışması. Yunanlılar, oyunsal referanslarla dolu bir simgeyi çağrıştırmak için, okşamaların hem en dilsizi ve hem de belki en cüretkarı olan berrak uyum formülünü kullandılar. (...) Öz, ressam Abidin'in paradoksal olarak dünyayı algılama-mızdaki görüş üstüne önceliği kendisine vermekten geri durmadığı, dokunma kültürünün totemi gibi yükselen, şiddetlendirilmiş dokunma duyusunun hipergrafisinde saklı. Eserlerinde hep yakasına yapışmış ve hep geri dönen ve hep var olan tema. Elleri insan gibi çizen bu sanatçı, dokunma takıntısının özsel esinini her türlü grafik bolluğundan kurtarmak için değilse neden bu farklılaşmış parmakla yetinsin? (Güzel, 2008b: 293-294)

"Eller" adıyla 1991'de Ada yayınları tarafından yayınlanan kitabın bazı satırlarında elle ilgili olarak şunları söylüyor:

"Bir yakınma: parmaklar salt avucun içine doğru bükülebiliyor. Tek yönlü: edinme eylemi yüzünden, yüzyıllar boyu edinme hırsı. Hep almak, hep almak."

"Oldum olası alt-üstlerden hoşlanmam, özellikle parmaklar söz konusu olunca, başparmak örneğin. Onu başparmak seçen kim? Ya da kendini beğenmiş şahadet parmağına bakın, ne kadar bağınaz, ne kadar dogmacı, aforozcu bağınaz."

"İz bırakmak bundan başka ne ki, resim yapma dürtüsü? Her şey elle başladı, ellerle bitecek" (Güzel, 2008b: 295).



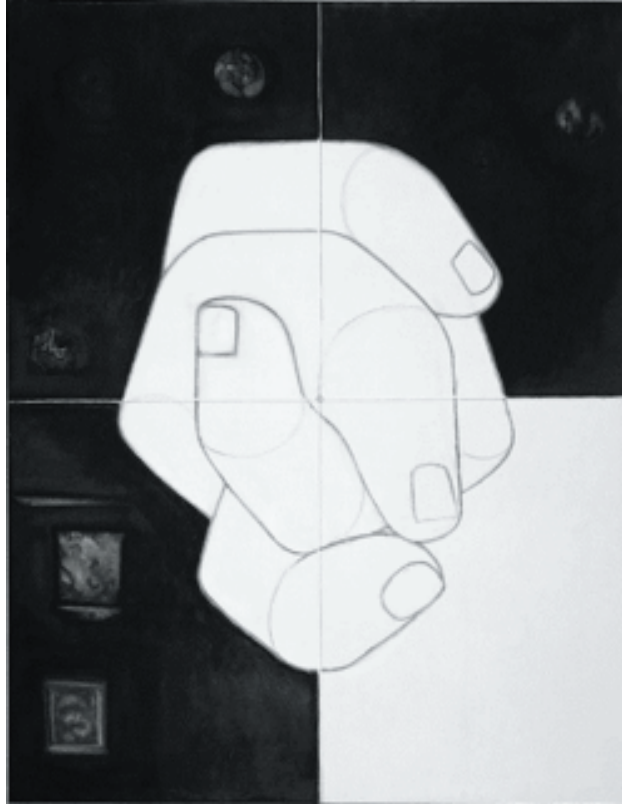
Görsel 4: Abidin Dino, El Dizisi-Parmaklar, Serigrafi (İpek Baskı) Reprodüksiyon - 35x50 cm. 1984
Kaynak: <http://www.santralistanbul.org/pages/index/eserler/out-collection/tr/> (Erişim: 06.01.2015)

1933'te D grubunun ikinci sergisinde sergilediği "parmaklar" serisiyle ilgili olarak:

(...) Bu parmak ve el resimlerinin çoğu 1930'lu yılların başında, yani sergiden iki, üç yıl önce, ortaya çıkmış bulunuyordu bile. Bir nevi kopuş, bir özgürleşme kopuşu olarak parmaklar, ellerden ayrı olarak, kendi aralarında bir takım ilişkiler kurdular ve böylece yeni bir tür anlatı kendiliğinden ortaya çıktı. Bu bir düşünce sonucu değildi, duygusunun, sezisinin, deneyin verdiği –deneyin daha çok– bir ürün. Anaksagor'un bir sözü vardır: "Düşünce insanın elinden gelir." Düşüncenin elden gelmesi konusunda Anaksagor'un bu sözü harika. Dokunmanın önemini vurguluyor (Güzel, 2008b: 297).

Birbiriyle dayanışma halinde olan "Birleşmiş Parmaklar"ın Yin-Yang olgusuna göndermesi konusunda Abidin Dino düşüncelerini şu şekilde ifade ediyor:

"Sonsuzluk simgesi Yin-Yang çok sevdiğim bir biçim. Çünkü siyahın içinde bir nokta beyaz ve beyazın içinde bir nokta siyah vardır. Bence diyalektiğin ilk ve en güzel özetini verir. Budist Felsefenin bu simgesi. Bu simge yer yer, asır asır, ülke ülke değişti. Ama yine de bu sonsuzluk sembolü sürekli olarak kendini göstermiştir. Ben belki ufacık bir katkıda bulundum, o iki parmağın birbirine dokunmasını sağlayarak. Belki de, benim parmak resimlerim bir anlamda Doğu Sanatının kavramsal bazı niteliklerini sürdürüyor yeni bir içerikle" (Güzel, 2008b: 299).



Görsel 5: Abidin Dino, Eller, Tuval Üstüne Yağlıboya, 144x112cm. 1976
Kaynak: <http://www.santralistanbul.org/pages/index/eserler/out-collection/tr/> (06.01.2015)

(...) Benim parmak istifleri “yaşamsal gerçeklerden bir kopma” mı, yoksa o geçekleri “yaşamsal gerçekleri derinlemesine yakalama çabası mı? Hem de sanat eserinde tek anlam, tek yorum genellikle bir zenginlik getiriyor seyirciye ya da okuyucuya (...) Nazım'ın benim “Eller” den söz ettiği şiirinde, ellerin başka başka şeyler anlatabildiğini gayet güzel bir şekilde vermiş; benim ellerime bakarak, yahut da onları düşünerek, yahut da onları bana önererek (...) Şiddet var, topluca bir arada olmanın verdiği güç var bazılarında. Ya da bana öyle geliyor (...) eller çok hünerli, çok anlamlı şeyler (...) Dünyanın en büyük bale uzmanlarının insan vücuduna verebildikleri durumları pozlar, bir yerde duruyor. Fakat bütün bunların içinde belki en hareket olanağı yaratan nesne el: Neden öyle? Çünkü bir eldeki eklem adedi, dolayısıyla başka başka durumlar yaratma olanağı, galiba vücudun tümünden çok daha zengin (Güzel, 2006: 97).

SONUÇ

Batının hayli gerisinde kalmış Türk Sanatının yenileşme süreci içerisinde, aradaki mesafeyi kapatabilmek adına çok büyük uğraşlar verilmiştir. Sanatla uğraşmak, sanatçı olmak ve karşılaşılan zorluklarla mücadele etmede, Abidin Dino'nun Türk sanatı içinde D Grubu, ardından Yeniler Grubu içerisinde hem düşünsel hem de yapıtlarıyla önemli bir köşe taşı olduğunu belirtmek gerekir. Abidin Dino, Türk Resminin sağlam bir temele oturmasının ancak halkı ve halk gerçeğini anlamak ve özümsemekten geçtiğini savunuyordu. Böylelikle yerellik, evrensellik, Batı Resmi ve Türk Resmi kavramları sorgulanacak ve Türk Resmi taklit anlayışından uzaklaşarak kendi kimliğine kavuşabilecekti. Sanatta çok yönlülüğe inanmış ve disiplinler arası bir yaklaşıma dayanan tavrıyla birçok alanda ürünler vermiştir. Onun sanatı, insanı düşünmeye ve bir duygunun ele alınıp değerlendirilmesi üzerine kuruludur.

Birçok yaşamsal deneyimin önemli bir ögesi olarak el, Abidin Dino'nun resimlerinde farklı anlamlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kimi resimlerinde neredeyse bir portre gibi algılayacağımız eller, güçlü bir ifadenin aracı olmuşlardır. Büyük eller, küçük eller, birleşen, birbirine sarılan, dolanan eller, paylaşımı dayanışmayı da dile getirirler. Genellikle resimlerinde rengi ikinci plana alarak duyguları daha dolaysız bir biçimde anlatabilen çizginin gücünü ustalıkla kullanmıştır.

KAYNAKÇA

- AVCI, Zeynep, (2007). *Adan Z'ye Abidin Dino, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul*
- EDGÜ, Ferit, (2005). *Abidin, Sel yayıncılık, İstanbul*
- ERGÜVEN, Mehmet, (1995). *Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 19, İstanbul*
- ERZEN, J. (1984). "Abidin Dino Sanat Öyküsü", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 23, Ankara*
- FİSCHER, Ernst, (1993). *Sanatın Gerekliği, V Yayınları, (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan), 7. Baskı, Ankara*
- GİRAY, Kıymet, (2009). "Abidin Dino ve Sanatı" *Abidin DİNO, Topluca, 21 Ekim-21 Kasım 2009, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Anadolu Üns. Yayınları no: 1991, Güzel Sanatlar Fak. Yay. No: 50, Eskişehir*
- GÜZEL, M. Şehmus, (2008a). *Abidin Dino, 1913-1942, Kitap Yayınevi,-168, Anı ve Yaşam Dizisi 13, İstanbul*
- GÜZEL, M. Şehmus, (2008b). *Abidin Dino, 1952-1993, Kitap Yayınevi, Şubat İstanbul*
- GÜZEL, M. Şehmuz, (2006). *Abidin Dino ile Söyleşiler, Peri Yayınları, İstanbul*
- KAGAN, M. (2001). "Sanatın Kökeni Sorunu", *Bilim ve Ütopya, Aylık Bilim, Kültür, Politika Dergisi, Sayı: 86, İstanbul*
- KUTLAR, Onat, (1995). *Gündemdeki Sanatçı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul*

RESİM KAYNAKÇA

- Resim 1: Abidin Dino, Hastalık Resimleri II, 1976, 90x72 cm.
<http://www.santralistanbul.org/pages/index/ eserler/out-collection/tr/> (06.01.2015)
- Resim 2: Abidin Dino, Eller,(Sol Yumruk) - 29x21,5 cm.
<http://www.santralistanbul.org/pages/index/ eserler/out-collection/tr/> (06.01.2015)
- Resim 3: Abidin Dino, El Dizisi-Parmaklar, 1984, Serigrafi (İpek Baskı) Reprodüksiyon, 35x50cm.
<http://www.santralistanbul.org/pages/index/ eserler/out-collection/tr/> (06.01.2015)
- Resim 4: Abidin Dino, El Dizisi-Parmaklar, 1984, Serigrafi (İpek Baskı) Reprodüksiyon - 35x50 cm.
<http://www.santralistanbul.org/pages/index/ eserler/out-collection/tr/> (06.01.2015)
- Resim 5: Abidin Dino, Eller, 1976, Tuval Üstüne Yağlıboya, 144x112cm.
<http://www.santralistanbul.org/pages/index/ eserler/out-collection/tr/> (06.01.2015)

