

sanat&tasarım

art&design

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

ÇİLT / VOLUME 6 SAYI / NUMBER 1 HAZİRAN / JUNE 2016 ISSN: 2146-7692

sanat&tasarım
art&design

ÇİLT / VOLUME 6 SAYI / NUMBER 1 HAZİRAN / JUNE 2016 ISSN: 2146-7692





ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No: 3347
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No: 14

sanat&tasarım

art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 6 - SAYI / NUMBER 1 - HAZİRAN / JUNE 2016 ISSN: 2146-7692

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & 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.:** Gaye **KÖSTENCE**

Halkla İlişkiler / Public Relations: Sıdıka **ATEŞ**

Dizgi / Type: Eren **BOZ**

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

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

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan 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 muhafaza edilir. Yazım kuralları ile ilgili ayrıntılar dergi sonunda bulunabilir. STD' de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesine aittir.

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi TÜBİTAK / ULAKBİM veritabanında taranmaktadır. Sisteme uyumluluk açısından cilt ve sayı numaralandırma yapımız cilt / yıl - sayı / ay olarak değiştirilmiştir.

Anadolu University Journal of Art & 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 articles are sent to three referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the articles 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 & Design (JAD).

Anadolu University Art & Design Journal is an indexed journal in the TUBITAK / ULAKBİM Database. In terms of compability of the system, our volume and numbering form has changed as volume / year - number / month.

Yazışma Adresi / Adress:

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat & 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 2016

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat & Tasarım Dergisi'nin onuncu sayısını sizlere sunmanın haklı gurur ve mutluluğunu yaşamaktayız.

Güzel Sanatlar Enstitüsü, sanat ve tasarım alanlarında araştırma ve uygulamaları ilke edinen, akademik birikim ve deneyime sahip, kültürel donanım ve becerisi ile değer yaratan sanatçı, tasarımcı ve akademisyenler yetiştirmeyi kendine görev edinmiştir. Bu görev bilinciyle bilim, sanat ve tasarımın kültürel değerlerle biçimlendirildiği araştırma ve bilimsel çalışmaları basılı ortamda sizlerle paylaşmaktayız.

2013 yılından bu yana yayımladığımız sayılarımızın TÜBİTAK / ULAKBİM veri tabanında taranmakta olduğunu belirtir, Arts & Humanities Citation Index'te yer alabilmek üzere dergi takip sürecine girdiğimizi sizinle paylaşmak isteriz. Amacımız, çalışma hızımızı kesmeden uluslararası standartlardaki akademik yayınları tarayan diğer indekslerde de taranarak tüm dünyaya insanına ulaşmaktır.

Sanat & Tasarım Dergisinin oluşmasındaki emek ve katkılarından dolayı başta editör, hakem ve yazarlarımız olmak üzere, tasarım ekibimiz ve emeği geçen herkese en içten teşekkürlerimi sunarım.

Saygılarımla,

Prof. S. Sibel SEVİM

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

The Graduate School of Fine Arts of Anadolu University are honored to present you the 10th issue of Art & Design Journal.

The mission of the Graduate School of Fine Arts is the education of artists, designers and academics who will create valuable cultural contributions, in theory and in practice, in the fields of art and design. With this sense of mission, we share, in printed format, research and scientific work in which cultural values have shaped art and design.

Our issues from 2013 are indexed in the TUBITAK/ULAKBIM database, and we are currently undergoing evaluation for inclusion in the Arts & Humanities Citation Index. We are committed to maintaining our current pace in applying to other international indexes of high quality academic publications, and to reach people all over the world.

I would like to thank deeply our editors, referees and writers, and also our design team and everyone who has contributed to the Art & Design Journal.

Yours truly,

Prof. S. Sibel SEVİM

Editor in Chief

Director of the Graduate School of Fine Arts

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

DERGİ EDİTÖRLERİ / JOURNAL EDITORS

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

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

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ**

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: sanattasarim@anadolu.edu.tr

ALAN EDİTÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. A. Mümtaz **SAĞLAM** / Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Adnan **TEPECİK** / Başkent Üniversitesi

Prof. Ayşe Gülriz **GERMEN** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Ayşe **SEZER** / Akdeniz Üniversitesi

Prof. Ayten **SÜRÜR** / Arel Üniversitesi

Prof. Dr. Bahadır **GÜLMEZ** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bülent **ALANER** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Candan **DİZDAR TERWIEL** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Emel **ŞÖLENAY** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Erol **İPEKLİ** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Fatma **AKYÜREK** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Gülbin **KOÇAK** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Gülen **EGE SERTER** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Güler **GÜNŞOY** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hasip **PEKTAŞ** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Hayri **ESMER** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hikmet **SOFUOĞLU** / Anadolu Üniversitesi

Prof. İnsel **İNAL** / Kocaeli Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail **ATEŞ** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Lale **DİLBAŞ** / Yaşar Üniversitesi

Prof. Leyla **VARLIK ŞENTÜRK** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Namık Kemal **SARIKAVAK** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Nazan **SÖNMEZ** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin **KALYONCU** / Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Prof. Dr. Nuray **ÖZASLAN** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Nurhan **TEKEREK** / Uludağ Üniversitesi
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ozan **TUNCA** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. R. Hakan **ERTEP** / Yaşar Üniversitesi
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Saim **DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Serla **BALKARLI** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Şenol **AYDIN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. T. Fikret **UÇAR** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Tansel **TÜRKDOĞAN** / Gazi Üniversitesi
Prof. Turhan **ÇETİN** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakındoğu Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki **ATKOŞAR** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU TETİK** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali **ÖZTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Sibel **KEDİK** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu **KARABEY** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Emre **HOPA** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Esra **GÜL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Eylem **ÖNDER BAŞARIR** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Ezgi **HAKAN MARTINEZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin **ERYILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lillian **TONELLA TÜZÜN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa **SEKMEN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. N. Aysun **YÜKSEL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Nurbiye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şebnem **ÜNAL** / İstanbul Üniversitesi
Doç. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi

*Doç. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi*
*Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Füsun **CURAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Füsun **ÖZPULAT** / Dokuz Eylül Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Melahat **ALTUNDAĞ** / İzzet Baysal Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi*
*Yrd. Doç. Tolga **YAYALAR** / Bilkent Üniversitesi*
*Öğr. Gör. Çağdaş **ALAPINAR GENÇAY** / Anadolu Üniversitesi*

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT & TASARIM DERGİSİ

YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)
PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Review Board)

- Prof. Dr. Ali Muhammet **BAYRAKTAROĞLU** / Trakya Üniversitesi*
*Prof. Dr. Aslıhan **ÜNLÜ** / Dokuz Eylül Üniversitesi*
*Prof. Ata Yakup **KAPTAN** / Ordu Üniversitesi*
*Prof. Dr. Aysu **AKALIN** / Gazi Üniversitesi*
*Prof. Dr. Ayşe Müge **BOZDAYI** / TOBB ETÜ Üniversitesi*
*Prof. Ayşegül **İZER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*
*Prof. Dr. Aytekin **CAN** / Konya Selçuk Üniversitesi*
*Prof. Bedri **KARAYAĞMURLAR** / İstanbul Aydın Üniversitesi*
*Prof. Bülent **ALANER** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Dr. Bülent **GÜNŞOY** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Dr. Candan **DİZDAR TERWIEL** / Hacettepe Üniversitesi*
*Prof. Cebrail **ÖTGÜN** / Hacettepe Üniversitesi*
*Prof. Dr. Cihat **AŞKIN** / İstanbul Teknik Üniversitesi*
*Prof. E. Yıldız **DOYRAN** / Gazi Üniversitesi*
*Prof. Emel **ŞÖLENAY** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Dr. Fethiye **ERBAY** / İstanbul Üniversitesi*
*Prof. Gül **ÖZTURANLI** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*
*Prof. Gülbin **KOÇAK** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Gülen **EGE SERTER** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Güzin **GÖNÜL** / İstanbul Üniversitesi*
*Prof. Dr. H. Yakup **ÖZTUNA** / Dokuz Eylül Üniversitesi*
*Prof. Dr. Hasan **ERKEK** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Hasip **PEKTAŞ** / Işık Üniversitesi*
*Prof. Hayri **ESMER** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. İsmail **YARDIMCI** / Uşak Üniversitesi*
*Prof. Dr. Lale **ALTINKURT** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*
*Prof. Dr. Levend **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Leyla Ersin **EKMEKÇİLER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*
*Prof. Leyla **VARLIK ŞENTÜRK** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Mehmet **YILMAZ** / Gazi Üniversitesi*
*Prof. Melis **OKTUĞ ZENGİN** / Nişantaşı Üniversitesi*
*Prof. Dr. Meral **NALÇAKAN** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Dr. Mete **ÇAMDRELİ** / İstanbul Ticaret Üniversitesi*
*Prof. Dr. Murat **GÜL** / İstanbul Teknik Üniversitesi*
*Prof. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Namık Kemal **SARIKAVAK** / Hacettepe Üniversitesi*
*Prof. Necla **RÜZGAR KAYIRAN** / Hacettepe Üniversitesi*
*Prof. Dr. Nedim **GÜRSES** / Anadolu Üniversitesi*
*Prof. Nuray **YILMAZ** / Dokuz Eylül Üniversitesi*
*Prof. Dr. Nurhan **TEKEREK** / Uludağ Üniversitesi*

Prof. Dr. Oğuz **ADANIR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ozan **TUNCA** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Gazi Üniversitesi
Prof. Pelin **HALKACI AKIN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Rahmi **ATALAY** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Refa **EMRALI** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Rifat **BOZKURT** / Osmangazi Üniversitesi
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Safa **YEPREM** / Marmara Üniversitesi
Prof. Saime **DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Selçuk **HÜNERLİ** / İstanbul Kültür Üniversitesi
Prof. Serla **BALKARLI** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Sevin **AKSOYLU** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Songül **KARAHASANOĞLU** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Suat **KARAASLAN** / Çukurova Üniversitesi
Prof. Şeniz **DURU** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Şeyda **ÇILDEN** / Gazi Üniversitesi
Prof. T. Fikret **UÇAR** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Tansel **TÜRKDOĞAN** / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Tülin **SAĞLAM** / Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Türev **BERKİ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Zekiye **SARIKARTAL** / Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. A. Feyza **ÖZGÜNDOĞDU** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Alpaslan **DUYSAK** / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Ayşe Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe **OKVURAN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Ayşe Sibel **KEDİK** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Başak Burcu **TEKİN** / Melikşah Üniversitesi
Doç. Beste **TIKNAZ MODİRİ** / İstanbul Üniversitesi
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu **KARABEY** / Muğla Sıtkı Kulak Üniversitesi
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Burçin **TÜRKCAN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Ceylan **KABAKÇI** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Cihan **IŞIKHAN** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Çiğdem **DEMİR** / Gazi Üniversitesi
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Düriye **KOZLU** / Osmangazi Üniversitesi

Doç. Ebru **GÜNER CANBEY** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Elif **TARAKÇI AKYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Ensar **TAÇYILDIZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Erdal **AYGENÇ** / Yakındoğu Üniversitesi
Doç. Eylem **ÖNDER BAŞARIR** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Ezgi **GÖNLÜM YALÇIN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ezgi **HAKAN MARTİNEZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Fatih **AKBULUT** / 19 Mayıs Samsun Üniversitesi
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Gonca **ERİM** / Uludağ Üniversitesi
Doç. Güldane **ARAZ AY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan **KIRAN** / Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim Yavuz **YÜKSELSİN** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. İzzet **NAZLIKA** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Lale **ALTINKURT** / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Levent **MERCİN** / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Melda **ÖNCÜ YILDIZ** / Gazi Üniversitesi
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Mevlüdiye **ŞİMŞEK** / Bilecik Şeyh Edebalı Üniversitesi
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Neslihan **PALA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Nurbiye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ozan **BAYSAL** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Ömer **ADIGÜZEL** / Ankara Üniversitesi
Doç. Özgür **SOĞANCI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Özlem **SÜMER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Reyhan **ALTINAY** / Ege Üniversitesi
Doç. Sedef **ACAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Sinan **DİZMEN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Tolga **TÜZÜN** / İstanbul Bilgi Üniversitesi
Doç. Tuğrul Emre **FEYZOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Ufuk Tolga **SAVAŞ** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi
Doç. Zibelhan **DAĞDELEN** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Zühal **ARDA** / Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Ahu **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Arif **DEMİR** / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Asu **KARADUT** / Anadolu Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi
Yrd. Doç. Ayşen **ÇELEN ÖZTÜRK** / Osmangazi Üniversitesi
Yrd. Doç. Begüm **KÖSEMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Begüm Özden **FIRAT** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Betül **KARAKAYA** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Duygu **KAHRAMAN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Efe **TÜRKEL** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Elif **AYDOĞDU AĞATEKİN** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Erdem **ÇÖLOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Funda **ALTIN** / Ordu Üniversitesi
Yrd. Doç. Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Gülnur **DURAN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Hakan **ŞENSOY** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Hasan **BAŞKIRKAN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Hatice Kübra **ERGİN** / Harran Üniversitesi
Yrd. Doç. Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi
Yrd. Doç. İlhan **HASDEMİR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. İnci Oya **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Kürşad **TERCİ** / Yaşar Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehmet Ali **ALTIN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Nurşen **DİNÇ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Oktay **KÖSE** / Süleyman Üniversitesi
Yrd. Doç. Onur **TÜRKMEN** / Bilkent Üniversitesi
Yrd. Doç. Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Özge **KANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özge **ÜNLÜTÜRK** / Adli Tıp Kurumu Başkanlığı
Yrd. Doç. Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **ÖZKAL** / Özyeğin Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Tuğcan **GÜLER** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Umur **BEŞPINAR** / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Veli **MERT** / Mersin Üniversitesi
Yrd. Doç. Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Zeynep **ERTUĞRUL** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi

Öğr. Gör. Danyal **MANTI** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Dilek **SENER** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Erdem **ÇETİNTAŞ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Faris **AKARSU** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Fırat **ARAPOĞLU** / Kemerburgaz Üniversitesi
Öğr. Gör. Kadircan **ÖZDEMİR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Öğr. Gör. Leyla **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Öğr. Gör. Neslihan **YAŞAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Okt. Bengisu **KELEŞOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Uzm. Ömer Faruk **BAYRAKÇI** / Osmangazi Üniversitesi
Uzm. Özer **AKTİMUR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

BİLGİSAYAR DESTEKLİ SERAMİK ÜRETİM YÖNTEMİ OLARAK ÜÇ BOYUTLU YAZICILAR VE GÜNÜMÜZ KOŞULLARINDA UYGULAMA ÖRNEĞİ THREE DIMENSIONAL PRINTERS AS A WAY OF COMPUTER AIDED CERAMICS MANUFACTURING AND A CASE STUDY IN TODAY'S CONDITIONS

Doç. / Assoc. Prof. Ezgi HAKAN VERDU MARTİNEZ Arş. Gör. / Res. Assist. Emre CAN

Araştırma Makalesi

1-14

20. YÜZYIL RESİM SANATI ve NEW YORK PAINTING ART of 20th CENTURY and NEW YORK

Arş. Gör. / Res. Assist. Zafer KALFA

Derleme

16-33

OTAKAR ŠEVČİK OP. 3 KEMAN İÇİN 40 VARYASYON METODUNDA YAYIN TOPUK KISMI İLE İLGİLİ ÇALIŞMALARIN İNCELENMESİ OTAKAR ŠEVČİK OP. 3 ASSESSMENT OF STUDIES ABOUT FROG IN THE 40 VARIATIONS METHOD FOR VIOLIN

Doç. / Assoc. Prof. Özlem ARKAN SÜMER

Araştırma Makalesi

35-52

ÇAĞDAŞ BASKI RESİM SANATINA GENEL BİR BAKIŞ A GENERAL VIEW ON CONTEMPORARY PRINTMAKING

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Hasan KIRAN

Derleme

54-77

"SUZUKİ YETENEK EĞİTİMİ" FELSEFESİNE KISA BİR BAKIŞ A BRIEF INTRODUCTION TO "SUZUKI TALENT EDUCATION"

Doç. / Assoc. Prof. Zehra SAK BRODY

Derleme

79-88

RESİM SANATINDA KIRMIZI RENGİN SERÜVENİ THE ADVENTURE OF RED COLOR IN ART OF PAINTING

Arş. Gör. / Res. Assist. Zehra Seda BOZTUNALI

Derleme

90-114

MÜZİKAL TİYATROYA GİRİŞ INTRODUCTION TO THE MUSICAL THEATRE

Uzm. / Autor. Zeki TÜZÜN

Derleme

116-133

MİDİLLİ'DE GELENEKSEL ÇÖMLEKÇİLİK SANATI VE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM TRADITIONAL POTTERY AND CULTURAL INTERACTIVITY IN LESVOS ISLAND

Yrd. Doç. / Assist. Prof. Cemalettin SEVİM

Araştırma Makalesi

135-145

BOYANMANIN TOPLUMSAL İŞLEVİ
THE SOCIAL FUNCTION OF STAINING

Öğr. Gör. / Lect. Alev GÜNDÜZ

Araştırma Makalesi

147-167

GİTAR EĞİTİMİNDE BAŞLANGIÇ YAŞI VE KRİTİK DÖNEM OLGUSU
ONSET AGE FOR GUITAR TRAINING AND CRITICAL PERIOD

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Ali ERİM

Araştırma Makalesi

169-178

KIRKYAMA'NIN SERAMİK SANATINA YANSIMASI: ZOE HİLLYARD ÖRNEĞİ
THE REFLECTION OF PATCHWORK ON THE ART OF CERAMICS: AN EXAMPLE BY ZOE HILLYARD

Prof. Sibel SEVİM Arş. Gör. / Res. Assist. Nesrin YEŞİLMEN

Derleme

180-190

MAN RAY, RAYOGRAM TEKNİĞİ VE RESİM SANATINDA DEĞİŞİMLER
MAN RAY, RAYOGRAPH TECHNIQUE AND CHANGES IN PAINTING

Arş. Gör. / Res. Assist. Melis SUCUOĞLU

Derleme

192-204

BİLGİSAYAR DESTEKLİ SERAMİK ÜRETİM YÖNTEMİ OLARAK ÜÇ BOYUTLU YAZICILAR VE GÜNÜMÜZ KOŞULLARINDA UYGULAMA ÖRNEĞİ

Doç. Ezgi HAKAN VERDU MARTİNEZ * Arş. Gör. Emre CAN **

ÖZET

Bilgisayar destekli üretim yöntemlerinden olan üç boyutlu yazıcılar, günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır. Hızlı prototipleme teknolojisinden hareketle temelleri atılan ve 1980'lerde geliştirilerek patenti alınan bu yöntemden günümüzde otomotiv, mimari, inşaat, tıp, endüstriyel tasarım, moda tasarımı, gıda gibi birçok farklı alanda faydalanılmaktadır. Üretilen ürünün malzemesi ve özelliklerine bağlı olarak farklılık gösteren üç boyutlu yazıcıların türleri ve farklı çalışma prensipleri bulunmaktadır. Bu yazıcılarda plastik, metal, polimer ve seramik gibi farklı malzemeler işlenebilmektedir.

Üç boyutlu yazıcılar ile seramik üretimi, yöntem olarak harç yığıma, toz bağlama ve seçici lazer sinterleme prensiplerine göre çalışmaktadır. Günümüzde hala gelişmekte olan bu teknoloji dünyada çeşitli sanatçılar ve atölyeler tarafından kullanılmaktadır. Bu dijital üretim şekli, seramik sanatında yeni bir buluş, elle şekil verilmesi zor olan formların üretiminde oldukça ilgi çeken yeni bir şekillendirme yöntemi olarak kabul edilmektedir.

Bu araştırma seramik alanında üç boyutlu yazıcıların kullanımı ve işlevselliğine dair genel bilgiler verirken, bir üretim yöntemi olarak üç boyutlu seramik yazıcıların günümüz koşullarında değerlendirilmesi ve geliştirilmesi adına örnek oluşturmaktadır. Bu çalışmada harç yığıma prensibine göre seramik malzeme ile çalışan üç boyutlu yazıcı ile üretim, bu üretim esnasında karşılaşılan problemler, bu problemlerin çözümü noktasında neler yapılabileceği, uygulama örnekleri ile ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Üç Boyutlu Yazıcı, Bilgisayar Destekli Tasarım, Eklemeli Üretim

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE, ehakan@anadolu.edu.tr

** Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE, emrecanceramic@gmail.com

THREE DIMENSIONAL PRINTERS AS A WAY OF COMPUTER AIDED CERAMICS MANUFACTURING AND A CASE STUDY IN TODAY'S CONDITIONS

Assoc. Prof. Ezgi HAKAN VERDU MARTÍNEZ * Res. Assist. Emre CAN **

ABSTRACT

Three dimensional printers as a way of computer aided manufacturing have been used commonly today. This method, which was grounded on rapid prototyping technology and developed in 1980s and patented, is used many different fields today such as automotive, architecture, construction, medicine, industrial design, fashion design and food industry. Depending on the material and properties of the product to be manufactured, there are different types and operating principles of three dimensional printers. Different kinds of materials such as plastics, metal, polymer and ceramics are processed in these printers.

Ceramics manufacturing with three dimensional printers operates according to the principles of mortar masonry, encrusting and laser sintering. This technology which has been still developing has been used by different artists and workshops. This way of digital manufacturing is accepted as a new invention in the art of ceramics and a quite attractive way of shaping of forms which are hard to mold in hand.

In this research, general information about the usage and the functionality of three dimensional printers in ceramics field will be given, and it will be an example to develop and use three dimensional printers in today's conditions. The manufacture with three dimensional printers that operate according to the principle of stratigraphic manufacturing; the problems during this manufacturing process, what should be done to solve these problems and application examples are going to be analyzed in this research.

Keywords: *Ceramics, Three Dimensional Printers, Computer Aided Design, Stratigraphic Manufacturing*

* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Ceramics Department, Eskişehir / TURKEY,
ehakan@anadolu.edu

** Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Ceramics Department, Eskişehir / TURKEY,
emrecanceramic@gmail.com

GİRİŞ

Üç boyutlu yazıcı ile üretim, eklemeli üretim (additive manufacturing) olarak bilinen bir grup teknolojinin genel adıdır. Üç boyutlu yazıcı ile üretim ya da eklemeli üretim aynı zamanda hızlı prototipleme (rapid prototyping), hızlı üretim, katmanlı üretim ya da masaüstü üretim olarak adlandırılmaktadır (Verbruggen ve Warnier, 2014).

Günümüzde yaygın ve popüler adıyla üç boyutlu yazıcı (3D printing) olarak bilinen bu teknoloji sayesinde farklı malzemeler ile bilgisayar destekli üretim yapabilmek mümkündür. Plastik, polimer, metal, seramik gibi farklı malzemeler kullanılarak dijital yöntemlerle üç boyutlu obje üretimini mümkün kılan yeni jenerasyon üretim teknolojisi “üç boyutlu yazıcıların ilk ortaya çıkışı 1970’lere dayanmaktadır. 1986 yılında Charles Hull tarafından patenti alınmış ve günümüze kadar gelişerek gelmiş olan bu üretim yöntemi, el ile yapılamayacak kadar karmaşık formların üretilmesine imkan verirken, otomotiv, mimari, inşaat, tıp, biyoteknoloji, endüstriyel tasarım, moda tasarımı ve gıda gibi alanları içine alan geniş bir yelpazede kullanılmaktadır.¹

Seramik Üretiminde Kullanılan Üç Boyutlu Yazıcılar, Türleri ve Öncü Kullanıcılar

Bir hızlı prototipleme teknolojisi olan üç boyutlu yazıcıların farklı çalışma prensipleri bulunmaktadır. Bu prensipler inşa hammaddesi olarak kullanılan malzemeye ve aynı zamanda yapılması planlanan tasarıma göre değişiklik göstermektedir. Hızlı prototip cihazları, kullandığı teknolojiye göre, Işıklı Kür, Toz Bağlama, Harç Yığıma ve Tabaka Yığıma olarak dört ana kategori altında toplanabilir. Son yıllarda gelişen teknoloji ile SLS (Selective Laser Sintering) ve SLM (Selective Laser Melting) cihazları prototip anlayışından öteye giderek, üç boyutlu yazıcıdan çıkan ürünlerin direk kullanılması olanağını sunmuştur. Delikanlı vb (2005). Bu üretim teknolojilerinden, seramik malzeme kullanılarak Toz Bağlama (Inkjet Printing-Powder Binding), SLS (Seçici Lazer Sinterleme) ve Harç Yığıma (extruder) yöntemleri ile üretim yapılabilmektedir.

Günümüzde bu teknolojinin kullanıldığı seramik üretiminin çok yeni olduğu söylenebilir. Birçok atölye ve sanatçı bu teknolojiyi geliştirme anlamında çalışmalar yapmakta ve projeler geliştirmektedir. Belli merkezlerde sürdürülen bu araştırmalar, alanında öncü nitelikte üretimlerin gerçekleştirilmesine olanak sağlamaktadır. Hala üzerinde çalışılmaya devam edilen bu projelerin bazıları üniversitelerde akademik olarak sürdürülürken, bazıları da bağımsız araştırma grupları tarafından yönetilmektedir. İşlevsel ve sanatsal formların üretimiyle ilgili araştırmaların yanı sıra, ileri seramiklerin üretimini mümkün kılan üç boyutlu yazıcılar konusunda uzmanlaştıkları görülen çeşitli merkezler ve kişiler konuyla ilgili eğitimler de sunmaktadır.

İngiltere’de West England Üniversitesi bünyesinde yer alan Baskı Araştırma Merkezi ve ABD’de ki Tethon firması Toz Bağlama yöntemiyle üretimin geliştirilmesi için oldukça büyük katkılar veren kuruluşlardır. İngiltere-Bristol’de bulunan Baskı Araştırma Merkezi’nde başta direktör Stephen Hoskins ve araştırmacı David Huson olmak üzere seramik tozların bağlanması esasına dayalı olarak 1990’lardan beri gündemde olan bu yöntemle çalışmalar yapılmakta, dijital teknolojiler, endüstri ve yaratıcı sanatsal üretimler arasında bağ kurulmaktadır. Bu merkez-

¹ Hull, C. W. (2015). *The Birth of 3D Printing*. *Research-Technology Management*, 58(6), s: 25.

de kullanılan yöntemde seramik tozları, bir inkjet başlığı ile katmanlar halinde bırakılan sıvı bir malzeme ile bağlanarak formu oluşturmaktadır. Pudra halinde bir kütle içinde oluşan form (Görsel 1), daha sonra kurutma fırınında kurutulurken, etrafındaki toz halindeki pudra fırça yardımıyla süpürülerek (Görsel 2-3) ortaya çıkarılmaktadır.



Görsel 1-2-3. Denby firması ile ortak uygulanan şekerlikler, üç boyutlu yazıcı ile toz bağlama yöntemi (inkjet print-binding, z-corp machine) İngiltere Baskı Araştırma Merkezi

Harç yığıma yöntemi ile üretim yapan üç boyutlu yazıcıların kullanımı ve geliştirilmesi konusunda Belçika'da faaliyet gösteren devlet destekli araştırma grubu Unfold ise 2009 yılında seramik malzeme ile harç yığarak üretim yapan ilk merkez konumundadır (Görsel 4). Grubun Antwerp'teki stüdyo çalışmaları dışında farklı ülkelerde tasarımcılarla üç boyutlu seramik yazıcı ile üretim üzerine ortak projeleri bulunmaktadır. Günümüzde Unfold stüdyosu, seramik sanatçısı Jonathan Keep ile birlikte bu teknolojinin paylaşılması konusunda oldukça önemli çalışmalar yapmaktadır. Aynı zamanda son dönemde Jonathan Keep ile birlikte çalışan İtalyan Wasp firması da (Görsel 5) bu yöntemle üretim yapan makineler üreterek bu alanda öncü firmalardan olmuştur.



Görsel 4. Renkli çamurla üç boyutlu yazıcı harç yığıma örneği, Unfold ekibi stratigraphic porselen projesi, 2009



Görsel 5. 3 boyutlu yazıcı ile Wasp proje grubu tarafından üretilmiş seramik formlar

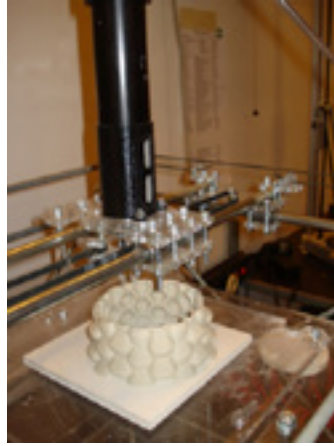
Çalışmalarını Hollanda'da kendi atölyesinde sürdüren Olivier Van Herpt bu yöntemle çalışan ve farklı eserler veren bir diğer önemli bir kişidir. Üç boyutlu yazıcısı ile üretmiş olduğu büyük boyutlu formlarıyla üç boyutlu yazıcıların seramik sanatında kullanımına dair çok çeşitli çözümler ve öneriler sunduğu projeleri bulunmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6. Olivier Van Herpt ve stüdyosunda kullandığı üç boyutlu yazıcı

Unfold Tasarım Stüdyosu

Unfold Tasarım Stüdyosu 2002 yılında Claire Warnier ve Dries Verbruggen tarafından kurulmuştur. Design Academy Eindhoven mezun olan Claire Warnier ve Dries Verbruggen bu stüdyonun kuruluş amacını üretim anlamında yeni yaratım yollarını araştırmak ve geliştirmek olarak açıklamaktadırlar.² İleri teknoloji ile üretim metodları ve dijital iletişim ağları ile ilgili çalışmalarını olan bu stüdyo harç yığıma yöntemi ile (Görsel 7) seramik malzeme kullanarak üretim yapan ilk stüdyo olarak önemli bir yere sahiptir. İlk olarak 2009 yılında Claire Warnier ve Dries Verbruggen plastik malzeme ile üretim yapan bir üç boyutlu yazıcıyı modifiye ederek seramik malzeme ile çalışır hale getirmiş ve ilk seramik objeyi üretmişlerdir.³



Görsel 7. Unfold Stüdyosunda porselen çamuru ile çalışan üç boyutlu yazıcı

² <http://unfold.be/pages/about> (Erişim Tarihi: 15.11.2015)

³ http://www.keep-art.co.uk/Self_build.html (Erişim Tarihi:20.11.2015)

Daha sonra bu stüdyo ile tanışan seramik sanatçısı Jonathan Keep'in bu yöntemin geliştirilmesi ve üretim maliyetlerinin düşürülmesi konusunda önemli katkıları olmuştur. Daha sonrasında Jonathan Keep Delta tipi olarak da bilinen üç boyutlu yazıcıyı seramik malzeme ile çalışabilir hale getirmiş "Jk Delta 3D Printer" isimli kendi üç boyutlu yazıcısını yaparak üretimlerde bulunmaya başlamıştır (Görsel 8). Bu yazıcı modelinin yapımını tüm teknik çizimleri ve parçaları ile sanatçı kendi internet sitesinde paylaşmış, dünyada birçok kişiye kendi üç boyutlu yazıcılarını yapmaları konusunda öneri sunmuştur.



Görsel 8. Jonathan Keep, Buzdağları

Yapılan Örnek Uygulama ve Aşamaları:

Belçika'nın Antwerp şehrinde yer alan Unfold Stüdyosu Üç Boyutlu Seramik Yazıcılar konusunda staj ve eğitim olanağı sunmaktadır. Bu araştırma Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma projesi desteği ile bu stüdyoda alınan 4 günlük eğitim sonucunda yapılan uygulama çalışmalarından oluşmaktadır (Görsel 9). Bu üretim sürecinde karşılaşılan problemler ve bu problemlerin giderilmesi konusunda ki deneyimler ve uygulama aşamaları aşağıda detaylarıyla anlatılmıştır.



Görsel 9. Unfold Tasarım Stüdyosunda Dries Verbruggen ile yapılan Uygulama Aşaması

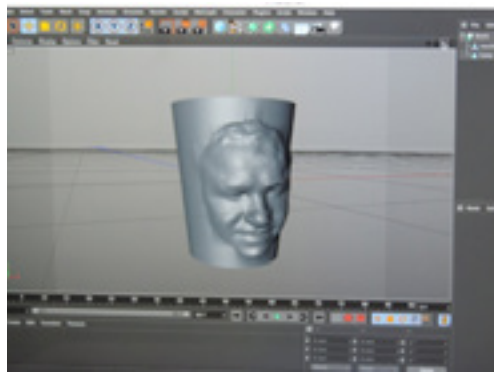
Harç yığıma tekniği ile çalışan üç boyutlu yazıcılar çamurun üst üste katmanlar halinde yığılması ile form oluşturulması esasına dayanır. Bu yöntemle üretimi deneyimlemek üzere öncelikli olarak yapılacak ürünün şekline karar verilerek, bir bardak üzerine insan yüzünün rölyef olarak aktarılması kararlaştırılmıştır.

Tarama İşlemi İle Çıktısı Alınacak Modelin Bilgisayar Ortamına Aktarılması:

Tarama işlemi ile çıktısı alınacak ya da yüzey üzerine kabartması yapılacak olan model 5-6 farklı açıdan fotoğrafı çekilmek suretiyle 123D Catch programı sayesinde bilgisayar ortamında üç boyutlu hale getirilmiştir (Görsel 10-11). Bunun için bir nesnenin farklı açılardan görüntülenmiş imajlarının bir araya getirilmesiyle bilgisayar ortamında üç boyutlu hale dönüştüren bir program(123D Catch) kullanılmıştır (Görsel 12-13).



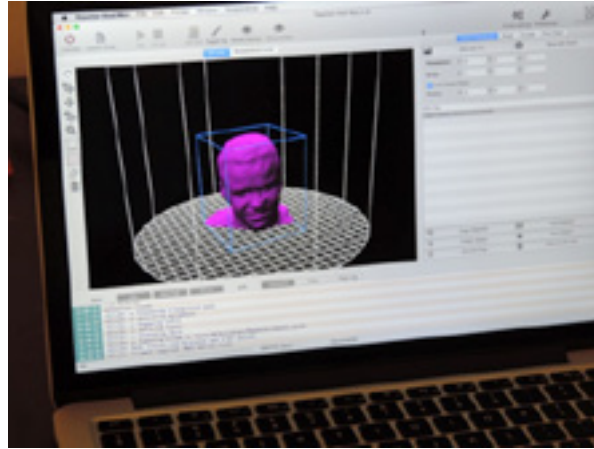
Görsel 10-11. Modelin farklı açılardan fotoğrafının çekilerek bilgisayar ortamına aktarılması



Görsel 12-13. Bilgisayar ortamında model üzerinde değişikliklerin yapılması

Model yüzeyi üzerinde eksik kalan veya yüzey olarak algılanmayan alanların tamamlanması için Mesh Mixer programı kullanılmıştır. Ayrıca yine bu program üzerinde elde edilen modelin yüz rölyefinin bardak üzerine aktarılması sağlanmıştır. Bu program ile bilgisayar ortamında model üzerinde değişiklik yapılabildiği gibi sıfırdan farklı sanatsal ve figüratif modeller de çizilebilmektedir.

Daha sonra Netfabb Programı ile üretimden önce yüzey ile ilgili sorunların tespiti ve analizleri yapılmıştır. Üst üste ekleme yöntemi ile yapılan bir üretim şekli olduğu için bu yöntem ile üretime uygun olmayan alanlar tespit edilerek, üretime uygun olacak şekilde revizyonlar yapılmıştır. Bu işlem üretim esnasında yüzeyde örülmeyen alanlar yani boşluklar oluşmaması için yapılmıştır. Daha sonra STL formatında kaydedilmiş olan model dosyası Repetier-Host Programında açılmıştır. Bu program ile üretimin kaç katmandan oluşacağı, et kalınlığının ne kadar olacağı, ne kadar sürede üretimin tamamlanacağına karar verilmiştir (Görsel 14). Son olarak kaydedilen bu dosya harici bellek ile üç boyutlu yazıcıya aktarılarak üretime hazır hale getirilmiştir.



Görsel 14. Bilgisayar ortamında modelin üç boyutlu yazıcıdan üretilmeye hazır hale getirilmesi

Çamur Hazırlama:

Çamur hazırlama aşaması bu yöntemde üretim için oldukça önemlidir. Bu üretim yöntemi enjeksiyonu yapacak tüp içerisine sıyrılarak yerleştirilen çamurun kompresör yardımıyla hava basıncı ile itilerek üst üste yığılması prensibiyle çalışmaktadır. Bu sebeple çamurun hazırlanmasında ve tüp içerisine yerleştirilmesinde çamur içerisinde hava kalmaması gerekmektedir.

Spatula yardımıyla çamur düz, sert ve su emmeyen bir yüzey üzerinde yukarıdan aşağıya doğru bastırılarak içerisindeki havanın dışarıya atılması sağlanır (Görsel 15). Bu şekilde spatulaya toplanan çamur tüp içerisine yerleştirilir. Bu yerleştirilme esnasında tüp içerisinde hava kalmaması için tüpün aşağısındaki ucu parmak ile tikanır. Spatuladaki çamur aşağıda Görsel:16'de görüldüğü gibi tüpün içerisine tek hamlede bırakılmalıdır. Tüp içerisinde hava kalmaması açısından önemlidir.



Görsel 15. Çamur hazırlama aşaması

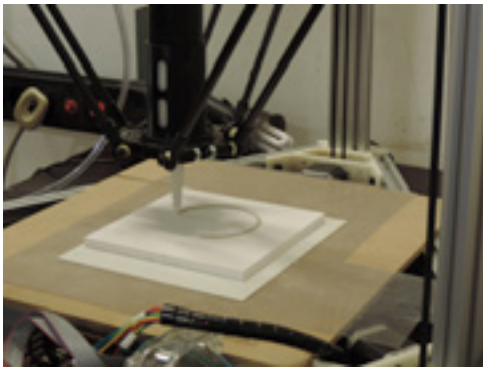


Görsel 16. Hazırlanan çamurun tüplere konulması

Eğer çamur içerisinde ya da tüp içerisinde hava kalırsa bu üretim esnasında yüzey üzerinde boşluklara neden olacaktır. Bu durum istenmeyen bir durumdur. Dolayısıyla, bu yöntemle yapılan üretimde çamur hazırlama aşamasında dikkatli çalışmanın önemi oldukça fazladır. Aynı zamanda çamurun kıvamına göre makinenin üretim hızının ayarlanması gerekmektedir. Hazırlanan modelin üretim yöntemine uygun olarak oluşturulması da önemli bir ayrıntıdır. Makine, çamuru üst üste eklemeye mantığı ile çalıştığından çalışma prensibine uygun, ters aç olmayacak şekilde tasarım yapılması gerekmektedir. Tasarım anlamında tasarımcıyı sınırlayan bir durumdur.

Üretim Aşaması

Hazırlanan çamur tüpü üç boyutlu yazıcı üzerindeki haznesine yerleştirildikten sonra makinenin başlangıç noktasına objenin tabanından daha geniş olacak şekilde bir alçı plaka yerleştirilmiştir. Üretim tamamlandıktan sonra objeyi plaka üzerinden yapışmadan sorunsuz bir şekilde alabilmek için alçı tercih edilmiştir (Görsel 17). Üç boyutlu yazıcı hafızasına aktarılan dosya ekran üzerinden seçilerek başlat butonuna basılmış ve üretim başlatılmıştır (Görsel 18).



Görsel 17-18. Üç Boyutlu Yazıcı üretim aşaması

Sorunsuz bir şekilde ilerleme sağlayabilmek için belirli bir süre gözlem yapılmıştır. Eğer sorun varsa makine durdurulur gerekli müdahaleler yapılır ve üretim tekrar başlatılır.

Görsel:18'de görüldüğü gibi figürün burun kısmında atlamalar olduğu için makineye komutlar vermek suretiyle çözüm bulunmuştur. Daha sonrasında makinenin üretimi sorunsuz bir şekilde tamamlaması beklenmiştir. Üretim 10 dakikada tamamlanmıştır. Ürün yazıcıda elde edildikten sonra kurumaya bırakılmıştır.

Çamurun çeşidine göre pişirme derecesi belirlenmiş mukavemet kazandırılması amacıyla pişirimi yapılmıştır (Görsel 19-20). Bu çalışmada 2 farklı çamur 1300°C porselen çamuru ve 1200°C stoneware kullanılmıştır. Pişirimler de bu derecelere göre yapılmıştır.



Görsel 19-20. Üretilen objenin son hali ve pişirim aşaması



*Görsel 21. Üretilen obje, 1200°C Sırsız Pişirim Stoneware
1300°C Sırsız Pişirim Porselen*

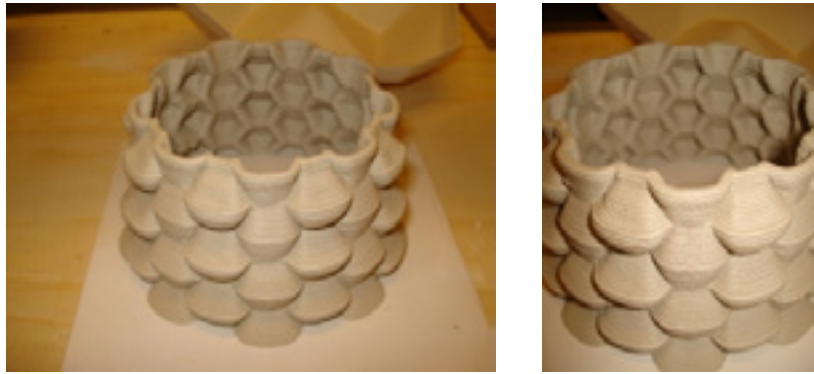


*Görsel 22. Üretilen obje, 1200°C Sırsız Pişirim Stoneware
1300°C Sırsız Pişirim Porselen*

SONUÇ

Günümüzde yeni bir yöntem olan üç boyutlu yazıcılar ile plastik, metal gibi çeşitli malzemelerle üretim yapılabildiği gibi seramik üretmek üzere plastik ve toz halindeki çamur malzemeyle de üretim yapmak mümkündür. Dijital bir üretim yöntemi olarak bu teknoloji seramik sanatında söz konusu olduğunda, bir şekillendirme yöntemi olarak değerlendirilebilmektedir. Seramik malzeme ile sadece harç yığıma ile üretim değil aynı zamanda da toz bağlama ve SLS yani seçici lazer sinterleme sistemine göre de üretim yapılmaktadır. Bu sistemler el ile şekillendirilemeyecek kadar karmaşık formların şekillendirilmesinde oldukça başarılıdır. Ancak malzemenin tam olarak birbirine kaynaşmamasından kaynaklı, formun yüzeyinde boşluklar oluşabilmektedir. Bu sebeple elde edilen formlar açısından iyi bir düzeye ulaşılmış olsa da, malzemenin kalitesi ve yüzey porozitesi bakımından istenilen düzeye gelinmemiştir. Günümüzde yapılan çalışmalar incelendiğinde, diğer toz bağlama ile üretim yapan yazıcılara göre harç yığıma yöntemi ile şekillendirme malzeme olarak seramik çamuru kullanıldığından yüzey porozitesi açısından sorunsuzdur. Ancak yüzey üzerinde üretim yönteminden kaynaklanan yatay çizgiler sanatsal anlamda güzel bir doku oluşturmaya rağmen problem olarak görülmekte ve daha pürüzsüz yüzeyler elde edebilme adına çalışmalar sürdürülmektedir (Görsel 21-22). Gelecekte malzeme probleminin çözümü ve daha kaliteli yüzeylerin elde edilmesiyle, 3 boyutlu üretim teknolojisi daha yaygın ve sorunsuz bir üretim yöntemi haline gelecektir.

Üç boyutlu yazıcıların seramik üretiminde kullanılmasının, seramik sanatı ve üretim yöntemleri açısından olasılıkları ve bakış açılarını genişleten bir etkisi olduğu bir gerçektir. Her ne kadar üretim hızı ve malzeme açısından sınırlılıkları olsa da, geleceğin üretim yöntemi olarak günümüz üretimine de ışık tutmaktadır.



Görsel 23-24. Üç boyutlu yazıcılarda harç yığıma yönteminde yüzeyde oluşan katman çizgileri

KAYNAKÇA

- ÇELİK, İ., KARAKOÇ, F (2013) "Hızlı Prototipleme Teknolojileri ve Uygulama Alanları". *Dumlupınar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, Sayı :31 s: 53-70
- DELİKANLI, K. SOFU, M (2005) "Üretim Sektöründe Hızlı Direkt İmalat Sistemlerinin Yeri Ve Önemi". *Makine Teknolojileri Elektronik Dergisi*, Sayı:4 s:33-39
- HOSKINS, S, (2011) "Solid free-form fabrication in fired ceramic as a design aid for concept modelling in the ceramic industry"
- HULL, C. W. (2015). "The Birth of 3D Printing. *Research-Technology Management*", 58(6), s: 25-30.
- HUSON, D. (2009) "Materials and Process Innovation for 3D Printing of Ceramics" Symposium, "3 Print Technologies and their creative application within the arts and crafts" Bristol
- HUSON, D. HOSKINS, S. (2014) "3D Printed Ceramics for Tableware, Artists/Designers and Specialist Applications", *Key Engineering Materials* Vol. 608 (2014) s: 351-357, Switzerland
- (http://www.uwe.ac.uk/sca/research/cfpr/research/3D/research_projects/Denby%20Project%20Report%20Final%2028%20March.pdf) (Erişim Tarihi : 28.11.2015)
- KEEP, Jonathan "Make Your Own 3D Delta Printer For Ceramic". http://www.keep-art.co.uk/Self_build.html (Erişim Tarihi:20.11.2015)
- ÖZGÜNDOĞDU, A. F. (2014). "Seramik Üretiminde Çağdaş Bir Biçimlendirme Yöntemi Olarak Üç Boyutlu Yazıcılar". 8. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı s: 203.
- VERBRUGGEN, D. (2014) "The Road to Better Paste Extrusion". *RepRap Magazine*, Sayı:3, s.26-29.
- VERBRUGGEN, D "Philosophy of Unfold", <http://unfold.be/pages/about> (Erişim Tarihi: 15.11.2015)
- WALTERS, P. (2012) "Ceramic 3D Printing: A Design Case Study", Symposium, "Towards a New Ceramic Future" London
- WARNIER C. ve VERBRUGGEN D., (2014) "Printing Things, Visions and Essentials for 3D Printing", *Gestalten/Germany*, http://keep-art.co.uk/digital_icebergs.html (Erişim Tarihi : 28.11.2015)
- <http://www.dezeen.com/2012/10/17/stratigraphic-manufacture-3d-printing-by-unfold/>) (Erişim Tarihi : 25.11.2015)
- <http://wohlersassociates.com/history2014.pdf> (Erişim Tarihi : 30.11.2015)
- <http://www.uwe.ac.uk/sca/research/cfpr/research/3D/index.html> (Erişim Tarihi : 25.11.2015)
- <http://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/16/files/Dergiler/31/6.pdf> (Erişim Tarihi : 30.11.2015)
- <http://diy3dprinting.blogspot.com.tr/p/3d-printing-documents.html> (Erişim Tarihi : 21.11.2015)
- http://teknolojikarastirmalar.com/pdf/tr/01_020405_4_Delikanli_tr.pdf (Erişim Tarihi : 25.11.2015)
- http://www.uwe.ac.uk/sca/research/cfpr/research/3D/research_projects/2009_symposium.html (Erişim Tarihi : 30.11.2015)
- http://www.uwe.ac.uk/sca/research/cfpr/research/3D/research_projects/denby2.pdf -(Erişim Tarihi: 21.11.2015)

Kaynak Kişiler

Claire Warnier ve Dries Verbruggen Unfold Stüdyosu, Belçika

Destekleyen Kuruluş

Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri

20. YÜZYIL RESİM SANATI ve NEW YORK

Arş. Gör. Zafer KALFA*

ÖZET

Modern dönem, her alanda olduğu gibi sanat alanında da çok yönlü gelişmelerin etkisiyle şekillenmiştir. Bu yüzden 1900 sonrası sanat tarihini incelerken o dönemin hâkimi kabul edilen ülkelerdeki politik, bilimsel ve ekonomik olayları da dikkate almak gerekmektedir. Söz konusu gelişmeler ile birlikte, önceki estetik çerçevenin büyük ölçüde dışında yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkarken sanatın merkezi Avrupa'dan Amerika'ya kaymıştır. İşte bu modern dönemin çok yönlü incelenmesi sadece yeni bir sanat felsefesinin değil ama aynı zamanda onun neden New York'ta ortaya çıktığının da anlaşılmasına yarayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Modern sanat, dışavurumculuk, kapitalizm, New York.

* Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara/TÜRKİYE
buhranbey@gmail.com

PAINTING ART of 20th CENTURY and NEW YORK

Res. Assist. Zafer KALFA*

ABSTRACT

Modern period, at art just as every fields, took shape with effect many developments. Therefore, one should regard political, scientific and economic events in countries which is approved as ruler of the period, during examining art history of after 1900. Center of art sliped from Europe to America as a new art mentality which is outside previous esthetic scope, consists of those developments. Examinig the modern period in all respects will help understanding not only a new art mentality but also why it appeared in New York.

Keywords: *Modern art, expressionism, capitalizm, New York.*

* Gazi University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting, Ankara/TURKEY
buhranbey@gmail.com

GİRİŞ

Doğrusu, ‘Amerika’ ifadesini kullanmak kuzeyde Kanada’dan güneyde Meksika’ya kadar çok geniş bir sahayı kapsamayı gerektirmektedir. Bu neden ile Amerika’yı bir kıta olarak kabul etmek ve onun yerine -bir ülke ismi olarak- Birleşik Devletler ifadesini kullanmak daha doğru olacaksa da anlatım akışını bozmamak amacıyla günümüzde de zaten sıklıkla aynı anlamda kullanılan *Amerika* adı tercih edilmiştir. Yine de bu çalışmada ‘Amerikan sanatı’ ile kastedilenin 1950 sonrasının politik ve ekonomik gelişmelerinden de beslenen New York merkezli sanat olduğu hemen belirtilmelidir. Öte yandan kültürel etkileşim gerçeği göz önüne alınarak New York merkezli Amerika sanatının kuzey ve güney etkilerinden bağımsız düşünülmemeyeceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Toplumların sanatı, tek başlarına estetik tercihlerden oluşmaz. Daha doğrusu o estetik tercihler saf birer entelektüel ya da sosyolojik süreci ifade etmezler. Bu süreç, bütün tarihsel dinamikleri içinde barındırmakla kalmaz, dahası, sanat bu toplumsal ontolojiyi oluşturan etmenlerden sadece bir tanesi olduğu gibi diğer unsurlar da sanatın ontolojisini beslerler. Bu bağlamda hem kabaca 20. yüzyıla hem de özel olarak ABD’ye özgü bir sanata değinilirken savaşları, coğrafi özellikleri veya göçleri de göz ardı etmemek gerekir ki ele aldığımız dönem ve ülke açısından bu unsurlar çok daha önemlidir. Üstelik 20. yüzyıl resim sanatını ele alan makalemiz, söz konusu unsurların incelenmesiyle günümüz sanatının arka planını okuyucuya aktarmak gibi bir vazifeyi de yerine getirmiş olacaktır.

1. Modernizm ve Modern Resim

Barış Acar (2007: 49), modernitenin ontolojik bir problem olarak doğuşunu “insanın kendini diğer şeylerden ayrı, özel bir varlık olarak” görmesine bağlar; Acar’a göre, kendini yeryüzü ile aynı soydan gören doğa insanı ortadan kalkınca modernite ontolojik bir problem olarak doğmuştur.

Burada bahsedilen olgu, insanın, teknik ve endüstriyel gelişmelerdeki hız ile birlikte doğadan / doğal yaşamdan ayrılmaya başlamasıdır. Sonraki yüzyılda olumlu olduğu kadar olumsuz etkileri de fark edilecek olan makineleşme tutkusu Acar’ın ifade ettiği şekilde doğa insanının ortadan kalmasına ve modernizasyonun bir probleme dönüşmesine sebep olmuştur. Taylor (1991/1995:13) da benzer şekilde, çevremizdeki varlıkların varoluş zincirindeki konumlarının getirdiği önemi kaybettiklerinde bizim tasarılarımız için hammadde ya da araç olarak görülmeye açık olacaklarını söylemektedir. Çünkü makine ve teknikteki bu hızlı gelişme insanın şırmaması ve doğayı / dünyayı pragmatik bir felsefeyle görmesi sonucunu doğurmuştur. Aslına bakılırsa modernite, öne sürdüğü araçlar ile insanın uygar yaşamını desteklemesi beklenen ve akıl çağını körükleme iddiasında olduğu için de desteklenmesi gereken bir kavram olarak sahne almıştır. Hâlbuki üst üste patlak veren iki dünya savaşı hakikatin hiç de öyle olmadığını göstermiştir.

Modernite böyle olumsuz bir yapıda ortaya çıkarken onun bir sonucu olarak modern sanatın ona karşı bir duruş sergilemesi çok zaman almamıştır. Modern sanat, ortaya çıkışından bir süre sonra teşhircilik görevi üstlenmiştir. Daha açık bir ifade ile modern sanat, modernitenin acımasızlığıyla yüzleşen sanatçının bir tepkisine dönüşmüştür. Ali Artun, Modern Hayatın Ressamı için hazırladığı sunuşta Baudelaire (2013: 31)'in bu konudaki fikrine yer vermekte ve şunları yazmaktadır: “Baudelaire'e göre asıl vahşet, modernliğin bir belirtisidir ve sanat, modernliği savunmaz, aksine teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşı olmalıdır”.

Toplumdaki çözülmeye paralel olarak sanatta da ortaya çıkan bireysel tavır modern sanatın en belirgin özelliği olarak yeni atılım ve akımları ortaya çıkarırken özgünlük, benzersizlik gibi kavramların da eskiye oranla daha ciddi tartışılmasını sağlamıştır. Robert Legros'nun ifadesiyle sanatçı, “benzersiz birey” olma bilinciyle artık sadece güzel değil ama aynı zamanda benzersiz de olan bir sanat eserinin inşası için çabalayacaktır (Todorov vd. 2014: 62). Demek ki modern sanatta güzellik ikinci planda önemliyen özgünlük asıl sorundur ve bu durum sanatta olduğu gibi sokakta da aynıdır; modern birey öznellik olmak istemektedir. Fakat hemen belirtmek gerekir ki böylesi bir “öznellik ortaklığı dışarıda bırakmaz” (Todorov vd. 2014: 22). Yani modern bireyin öznellik anlayışı toplumsallık karşıtı bir tavrı değil ama sadece ve modern öncesinin aksine, özgünlük arayışı sırasında kendine has esin kaynaklarından faydalanma arzusunu gösterir. Demek ki modernizm, tanrısal, siyasal, geleneksel ve benzeri aidiyetlerden bağımsız düşünmek isteyen bireyin doğuşuna işaret ederken sanat alanında da kendi iç dünyasının sesiyle hareket eden, kitlenin talebini değil şahsî duygu ve düşüncelerini yansıtmaktan haz alan bir sanatçı tipini ortaya çıkarmıştır.

2. Modern Resim Sanatının Biçimsel Özellikleri

“Bazı sanat tarihçileri, bir ölçüde haklı olarak, fotoğrafın icadıyla resim sanatının gerçekliği yeniden üretme yetkisinin sona erdiğini söylerler. Onlara göre, bu andan sonra ‘gerçeklik’in resmini yapmak modası geçmiş bir şeydir” (Appignanesi ve Garratt, 1998:9). Önceki bölümde bahsettiğimiz koşullara ek olarak fotoğraf makinesinin icadı sanatın işte bu klasik biçimsel ilkelerden kopuşunu kuşkusuz hızlandırmıştır. Fakat sözü geçen köklü değişimin ardında başka pek çok sebep daha vardır ki bunlardan en önemlisi Sanayi Devrimi ve peşi sıra patlak veren dünya savaşlarıdır. Bu iki unsur (sanayi ve savaş) makinenin insan yaşamında vazgeçilmez ve acımasız bir yer edinmesine sebep olunca sanatçının, karşısındaki nesne ile olan münasebeti her zamankinden farklı, bu defa optik değil psikolojik yönü ağır basan bir hal almak durumunda kalmış, bir hesaplaşma hali yaşanır olmuştur. Nesne artık yeniden tanınması, tanımlanması gereken yabancı, acayip bir “şey”dir. İşte biçim bozular, soyutlamalar ve modern diğer üsluplar nesne ile girilen bu hesaplaşmanın ürünüdürler. Tunalı (1981:141) da aynı konuya değinerek bu biçimsel değişimin “insanın dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç huzursuzluğunu ve tinsel bir korkuyu” dile getirdiğini yazmaktadır.

Bu koşullar içinde şekillenmeye başlayan modern resim sanatı Acar (2007: 49)'a göre Van Gogh, Gauguin ve Cezanne ile başlamıştır. Acar, buradaki önemli hususun “nesnenin yeni bir biçimde alımlanma gereksinimi” olduğunu belirtir ve ekler: “insanlığın ilk çağlardan beri sürdürdüğü mimesis/benzerini yapma / temsiliyeti benzerlik üzerinden kazandırma bu sanatçıların elinde bambaşka bir şeye dönüşürler”. Taylor (1991/1995:56) da modernizm ile birlikte sanatın artık *mimesis*, gerçeğe öykünme olarak tanımlanmadığından söz ederek bu durumu bir sanatçının kendini yaptığı aracılığıyla, yarattığı şey aracılığıyla keşfediyor olması şeklinde açıklar. Gerçekten de ilk izlenimcilerin ışık ve renk üzerinden giriştikleri deneysel çalışmalarını saymazsak nesneyi doğadaki şekil ve renklerinden bağımsız resmetme bu üç ressam ile başlamıştır. Eşyanın somut gerçekliğine Cezanne (1839-1906) form ve biçimleme bakımından müdahale ederken Van Gogh (1853-1890) bu realizmi ruhsal enerjisi ağır basan renk ile kırmıştır. Gauguin (1848 -1903) ise ideal- somut güzellik ilkelerine karşı çıkarak yabani bir estetik yaratmıştır ki bu da imajların görselliğine etkili bir müdahaledir. Bu kısım önemlidir çünkü doğanın görünür gerçekliğine isyan niteliği taşıyan bu tutumlar -çok önceleri Delacroix tarafından denenmiş olsa da- resim sanatını salt göz ve bilek hüneri olmaktan çıkarıp ona duygusal da bir saha açarak modern resim sanatının tetikleyicisi halini almıştır. “Böylelikle resmin ontolojik anlamdaki arka planı yani tinsel tabaka resmin yüzeyine yaklaşılmaya başlamıştır” (Acar, 2007: 51). Ressam artık, o zamana dek çok da teşebbüs edilmeyen şekilde sanatını duygularını yansıtmak, onları dışa vurmak için kullanacaktır. Acar (2007: 50), dışavurumun “modernizm için gerçek anlamdaki çıkış noktası” olduğunu söylerken bunu kastetmektedir. Kısacası modern resim, betimlemenin değil dışavurumun resmidir.

Modern resim sanatı bu süreçte, toplumsal ve siyasal bazı olaylardan da etkilenecek başta Munch (1863-1944) ve Kirchner (1880 -1938) olmak üzere pek çok ressamın elinde etkili bir dışavurum aracına dönüşmüştür. Ressamın bu sırada en güvenilir kozu da renk olmuştur. “Artık renk nesneden bağımsızlaşmaya başlamıştır” (Acar, 2007: 50). Denilebilir ki rengin nesneyi değil de insan duygularını anlatan bir araca dönüşmesi ve Turani (2011: 54)'nin ifadesiyle “resme egemen oluşu” dışavurumculuk akımıyla beraber modern sanatın da en önemli biçimsel özelliğidir.

Dolayısıyla o döneme kadar görsel sanatlar için en belirleyici kıstas olan ‘güzel’, modern ve dışavurumcu resim için bir eleştiri unsuru olmaktan çıkmıştır ki bu da modern sanatın bir başka ayrıcalığı olmakla birlikte geçerliğini post-modern dönemde de koruyacaktır. Dışavurumcu sanatçının yapıtı güzel ya da çirkin değildir. O buna karşı kayıtsızdır. Çünkü bugünden itibaren sanatçı, güzeli resmetmenin ya da güzel resmetmenin değil “kendiyi özdeş kıldığı resmin kendisinin peşine düşecektir” (Acar, 2007: 51).

Şu halde sanatın bundan sonraki gayesi nedir? Duraksamadan söylenebilir ki modern sanatçı için önemli olan, eserde kendi ruh dünyasıyla birlikte çağın bunalımını ne ölçüde yansıtabilmiştir. Dışavurumculuk, Turani (2011: 83)'nin ifadesiyle "içe gömülüştür ümidini yitiren insanın adeta çılgın çılgına pervasız biçimde" bağırmasıdır. Bu süreçte, biçimsel estetik standartları önceki dönemin tam aksi şekilde belirlenmiş, ideal desen ve renkteki gerçekçilik aranan değil adeta sakınılan biçimsel öğeler olmuşlardır. Sanatın biçimleri çağın atmosferine göre değişime uğramış ortaya vahşinin ve hatta vahşetin yansıtılmasına dayalı bir güzellik anlayışı çıkmıştır ki bu güzellik, romantik dönem bakış açısıyla çirkin'e tekabül etmektedir. O halde denilebilir ki modern-dışavurumcu sanatın güzelliği klasiğin /romantiğin yani bir bakıma genel kabulün çirkin bulduğundadır.

3. XX. Yüzyılın İkinci Evresi

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dışavurumcu sanatın, daha da fazla meyledilen bir akım halini alması şaşılacak bir durum değildir. Çünkü toplumsal ve endüstriyel koşullar o günün sanatçısı için Dışavurumculuk'u bir gereksinim haline getirmiştir. Yani dışavurumculuk (Alm: Expressionismus), bir deneye veya akla dayalı olarak icat edilmemiş tam aksine ekonomik, siyasal, endüstriyel koşullar karşısında kendiliğinden bir tepkime olarak doğmuştur. Endüstri bir tabuya, makine fetiş bir nesneye dönüşmüş ve de pozitif bilim seküler, duygusuz bir ortam yaratmıştır. "İşte bu duygusuzlaşma, XX. yüzyıl sanatlarının oluşmasında önemli etkenlerden biridir" (Turani, 2011: 67). Ekspresyonizm'in devamı niteliğindeki soyut (abstract) ekspresyonizm de aynı koşullardan beslenmiş olmakla birlikte Rönesans'ı yüceltme arzusundaki Avrupa'ya hâkim olmaya başlayan pozitivist / materyalist ortam Soyut Dışavurumculuk'un hem esin perisi hem de tepki verdiği düşmanıdır. Duygusuz ve aşırı maddeci atmosfere (materyale) tepki; her yeri işgal eden nesneye karşı resimde nesnesizlik!

Fakat ilginçtir bu akım, ne ekspresyonizmin merkezi Berlin, ne de aşk ve sanat şehri Paris'te değil Birleşik Devletler'in ticaret merkezi New York'ta ortaya çıkmıştı. Sosyal ve siyasal etkenler böyle bir kaymanın habercisiydi belki ama yine de önceleri tarım ve sanayi, 20. yüzyılda ise ticaretten başka bir şeyi gözü görmeyen bu şehrin /eyaletin aniden bir sanat merkezine dönüşmesi şaşırtıcıydı (Görsel 1).



Görsel 1. New York, 1945

O tarihlerde New York, sanatsal anlamda güçlü iç dinamiklere sahip değildi; Metropolitan Museum of Art'ın şehre /eyalet katkısı elbette yadsınamazdı fakat bir bütün olarak Amerika, tarım ve sanayi faaliyetleriyle kurulmuş, Pearl Harbor saldırısı (1941) sonrası da askeri gücünü artırmayı hedeflemiş (ve bu konuda başarılı olmuş) ama diğer konulara çok da hevesi olmayan insanlardan oluşan bir göçmenler ülkesiydi. Avrupalı göçmenlerin kendi ülkelerinde görmedikleri imkân ve bağımsızlık duygusuna Amerika'da kavuşmuş olmaları “Amerika'nın geniş alanından, bol doğal servetinden kaynaklanıyordu” (Nevins ve Commager, 2015: 52). Yani 20. asrın ilk yarısına kadar Amerika, tarım ve ticaret için evet ama sanat ve kültür için tercih edilecek bir ülke değildi. Bu anlamda New York da içinde her çeşit insanın yaşadığı, belki yoğun ve canlı ama sanatı sadece uzaktan izleyen bir eyalet konumundaydı. Burada insanlar yan yana ama hep bir koşturmaca haliyle yaşıyorlardı ve belki de Baudrillard haklıydı; New York'u kendi kendini çekici bir çevre yapan işte buydu; iç içe yaşamının neden olduğu bir elektriklenme dışında bu çevreden çıkmak için hiçbir neden yoktu (Baudrillard, 2013: 27-28). Buna rağmen, “İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat dünyası, Batı'nın kültür merkezini birkaç yıllık sürede Paris'ten New York'a kaydırmayı başaran bir Amerikan avangardının doğuşuna ve gelişmesine” tanıklık etmişti (Guilbaut, 2009:9).

O halde New York, nasıl olmuştu da bir anda Avrupa'nın dahi imrenerek izlediği bir sanat merkezine dönüşmüştü?

Avrupa için 1900'lerin başı, “aydınlanma hareketinin öznesinin yorgun ve bitkin düştüğü, aydınlanma vaatlerinin sınıf çelişkileri üzerinden parçalanıp unutulup gittiği ve dünyanın görüp göreceği iki büyük savaşa doğru hızla kaydığı” bir dönem olmuştu (Daudet, 2006: 11). Bu büyük savaşlar, Rönesans'ın izlerini Avrupa'nın büyük kısmından silerken Birleşik Devletler ve

Sovyet Rusya gibi iki de büyük güç yaratmıştı. Bu iki büyük devlet aynı zamanda iki amansız rakip olmuştu. Fakat New York, gelişen ekonomisiyle *taşı toprağı altın şehir* halini alırken aynı zamanda politik baskı ortamından kaçmak isteyen Avrupa sanatçıları için de bir buluşma noktasına dönüşüyordu. Diğer büyük güç Sovyet Rusya ise -Nazi rejimini aratmayacak şekilde-resmî bir sanat politikası izleme yoluna gittiği için Fransa, Polonya ve Almanya gibi ülkelerden kaçan ya da ayrılan ressamlar bu neden ile Rusya'yı değil Birleşik Devletler'i ve tabii ki onun hızla gelişmekte olan anakenti New York'u tercih ediyorlardı.¹ Elbette, soyut eğilimler ilk olarak burada ortaya çıkmamıştı²; yukarıda bahsettiğimiz nedenlerden ötürü tüm dünya figür resimden kopma noktasındaydı. Fakat yeni sanat üslupları arayan ressamlar için Stalin ve Hitler'in yadigarı Avrupa bir cehennemden farksızdı. O halde anlaşılıyor ki New York'un tercih edilmesindeki ilk sebep kişisel tercihlerde sağladığı özgürlük ortamıydı. Kuruluşundaki, Bağımsızlık Bildirgesi'ni büyük oranda kişisel hak ve özgürlüklere ayırmış olan Amerika Birleşik Devletleri, iki yüz yıl sonra bunun meyvelerini toplamaya başlamıştı.

New York, kitle sanatından uzaklaşıp bireysel üslup arayışına giren ve bunu yaparken kişisel bir özgürlük alanına sahip olmayı arzulayan ressamların mecburi atölyesi konumundaydı artık. Kaldı ki bu akımların New York'a kabul ettirilmesi de kolay olmamıştı; bir tarafta milliyetçiler, diğer tarafta Karl Marx'ın doktrinlerine sıkı sıkıya bağlı Halk Cephesi³, resimdeki soyut eğilimleri yerden yere vurmuşlardı. Bu neden ile bırakalım göçmenleri, Amerikan ressamlar dahi figür resmini terk etme konusunda uzun süre tedirgin davranmışlardı. Yine de Williem de Kooning (1904-1997), Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970) gibi yenilikçi isimlerin New York sanat çevrelerinde sıkça konuşulmasını kimse engelleyemiyordu.

Avrupa ülkelerinin terkedilmesi kuşkusuz bu kadar kolay olmamıştır; Paris'in, Venedik'in ve diğer muhteşem Avrupa kentlerinin sokaklarındaki atmosfer bile ressamların aklını başından almak için yeterlidir aslında. Fakat durum bunun ötesinde bir hal almıştır; Avrupa sanatçısı para da kazanamamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise durum çok daha kötüdür ve sanatçılar için çok ciddi bir ekonomik sefalet dönemi başlamıştır. Adı tüm dünyada hayranlıkla anılan birkaç isim (örneğin Pablo Picasso ve Salvador Dali) dışında Avrupalı ressamların büyük kısmı açlık, fakirlik ve hastalıklarla mücadele etmek zorundadırlar. New York ise o tarihlerde paranın çok hızlı el değiştirdiği, zengin insan sayısının günden güne arttığı bir şehir/eyalettir. Dolayısıyla ortaya, Avrupa'yı terk etmek için bir sebep daha çıkmıştır; 17. yüzyılda tüccar ve çiftçileri bağrına basan Amerika toprakları, bu defa sanatıyla para kazanabilmek isteyen sanatçıların akınına uğramaktadır.

¹ Örneğin, dışavurumcu olmasa da soyut sanatın ilk örneklerini veren Piet Mondrian, 1872 yılında Hollanda'da doğmuş ama daha sonra New York'a yerleşerek soyut resim sanatının önemli temsilcileri arasına girmiştir.

² Soyut resim denemeleri, New York ressamlarıyla aynı dönemde Jean Fautrier (1898- 1964) ile Fransa ve Wassily Kandinsky ile Rusya'da da görülmüştür.

³ Karl Marx'ın fikirlerini sanat ve siyaset alanında yaygınlaştırmak isteyen Amerikan aydınlarının tümü için kullanılan genel ifadedir; bir dernek ya da örgütün adı değildir.

Nihayetinde çağın koşulları gereği ülke içinde zaten ilgi görmeye başlamış olan soyut ve dışavurumcu resim Avrupadan taşınan esintilerin de zorlamasıyla New York'a iyiden iyiye yerleşmiştir. Fakat şimdi Amerika'nın başka bir sorunu vardır; zor da olsa benimsediği bu avangart (öncü) sanatı Avrupa etkisinden kurtarması ve onu gerçek anlamda ABD'yi temsil eden bir akıma dönüştürmesi gerekmektedir.

4. ABD ve Özgün Sanat Tartışması

Amerika resim sanatının 19. yüzyılın sonlarına kadar romantik ve klasik etkilerden kurtulmadığını ve Fransız -hatta bazen Rus- tarzı bir gerçekçilikte ısrar ettiğini görmekteyiz. Bu aşırı etkilenme hali doğal olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde bir sanatsız kalma endişesi yaratmış olabilir ki ilerleyen zamanda radikal ve deneysel metotlar yoluna gidilmesinin bir nedeni bu endişe olmalıdır. Nitekim ekonomik ve askerî alanda öne çıkmaya başlayan Birleşik Devletler'in sanat alanında bir taklitçi gibi görünmesi ihtimalinin genel anlamdaki Amerikan politikası için ciddi bir kayıp olacağı, ülkenin dünyaya liderlik etme idealine ters düşeceği kesindir. Ülkede, bu yönde bir tepki de kendini çoktan göstermiştir. 1946 yılında New York Times'ta yayınlanan makalesinde Howard Devree, dünyanın en güçlü ülkesi olduğuna göre Amerika'nın, "Paris sanatının yerine geçecek güçlü ve erkeksi bir sanat" yaratmaya acele ihtiyaç duyduğunu ısrarla vurgulamaktadır (akt. Guilbaut, 2009: 151).

İç savaşın (1861 - 1865) hemen ardından müzecilik alanında başlayan çalışmalar ve bu bağlamda özel girişimlerin desteklenmesi Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk sanat yatırımları olarak dikkat çekmektedir. Ortada henüz estetik, felsefi sanat tartışmaları ya da kişisel ve radikal çıkışlar yoktur. Yine de müzecilik, Amerikan tarzı yaşama renk katan bir olgu olması yanında o güne dek "eşi görülmemiş bir sanat pazarı" da müzeler sayesinde ortaya çıkmıştır (Çolak, 2009: 24). Amerika'nın yeni zenginleri için o dönem savaşın kargaşasıyla boğuşan Avrupa'nın ünlü ressamlarına ait tabloları ülkeye getirmek zor olmamıştır. Fakat müzeciliğin parlayarak güç kazanması sağlandıysa da müzelerde Meksika ve Brezilya gibi o dönemin sömürgesi olan toprakların antik kültürünü yansıtan eserlerin ağırlıkla yer alması yanında Amerikan⁴ ressamların yine Avrupa etkisinde kalarak ürettikleri eserlerin çokluğu da Amerika'nın kültürel politikada, yaklaşmakta olan 20. yüzyıla hazırlıksız yakalanacağını göstermiştir. Öte yandan, 1920'lerden itibaren bu müzeler, Avrupadan getirilen modern resim örnekleriyle dolmaya da başlamıştır. Elbette bu durumda, New York'un bir ticaret merkezi olarak şekillenmesi ve hem sanat tacirlerinin hem de ressamların bu ekonomik kalkınmadan faydalanma istekleri kadar pek çok alanda Avrupa'nın önüne geçen Birleşik Devletler'in sanat alanında da Paris'e karşı bir merkez yaratma arzusunun etkili olduğu kuvvetle muhtemeldir. Kuşkusuz, 1929 yılında kurulan Museum of Modern Art (MoMA)'nın özellikle modern ve dünyanın her yerinden sanat eserlerine yer verdiğinin görülmesi Avrupalı sanatçıların gözünde New York'un cazibesini artıran bir diğer

4 Amerikan ile Amerikalı ifadeleri, hem bu makale için hem de ulusal-siyasi düzeyde farklı iki anlam taşır. Amerikan, uluslaşma sürecinin ardından ABD toprakları üzerinde doğmuş ve bu kimliği pek çok bakımdan millileştirmiş insanlar (örn: Jackson Pollock) için kullanılırken Amerikalı ise ABD vatandaşı olmamış ya da olsa dahi göçmen kimliğinden de kopmamış (örn: Marcel Duchamp) kimseler için kullanılır. Bu, makaleye özgü bir detay olduğu kadar ABD'nin ulusal konumu için de geçerli de bir olgudur.

etkendir. Üstelik MoMA'nın bu tavrı keskin bir öngörüye dönüşmüş ve müze, kısa süre sonra ikincisi patlak verecek olan dünya savaşının yaratacağı yeni bir sanatçı göçü için de adeta teminat olmuştur. Birinci savaştan sonra kendini göstermeye başlayan soyut ve dışavurumcu eğilimlere hemen kapı açan MoMA'nın ve elbette New York'un ikinci savaştan sonra da modern sanat için bir sığınak olabileceğini hiç şüphesiz Avrupalı ressamlar da hissetmiş olmalıdırlar.⁵

“MoMA kararlılıkla çağdaş sanata adanmış olarak kalmış, savaş sonrası ilk büyük akım olan soyut ekspresyonizmin yerleşmesinde önemli bir rol oynayarak uluslararası değeri olan gerçek bir Amerikan sanatının oluşmasına katkıda bulunmuştur” (Çolak, 2009: 28).

Bu gelişmelere rağmen Amerikadaki resim sanatı 1940'lara kadar özgünlük kazanamamıştır. O kadar ki yüzyılın başında New York'un tek sanat hareketi olan Ashcan School, grubun, eğitimini Paris'te almış kurucusu Robert Henri (1865-1929) sayesinde Fransız izlenimciliğinin Amerika kolu gibi görünmekten kurtulamamıştır. Amerika resim sanatındaki Avrupa etkisi, sonradan soyut dışavurumculuk'un en ünlü isimleri arasında sayılacak olan Jackson Pollock'ta dahi fark edilmektedir; ressamın uzunca bir süre Picasso'ya öykündüğü ilk dönem eserlerinden açıkça anlaşılmaktadır. Guilbaut'nun (2009:147) şu sözleri de Amerika sanatının bu kıvranışını çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır: “Paris hedefti, kıyaslama ölçütüydü (...) Ama o sırada kimse hangi yöne gideceğini bilmiyordu”.

5. New York ve Soyut Dışavurumculuk

20. yüzyıl, az önce belirtilen psikolojik ve politik sebeplerden ötürü dünyanın genelinde dışavurumcu ve soyut bir sanata yönelme çağı olmuştur. Şahiner (2001: 56)'in ifadeleriyle bu “savaşlarla ve makineleşmeyle bir şiddet çağına dönüşen 20. yüzyılın tanıklığını eden insanlığın mistik yönelimini ifade etmektedir”. Fakat söz konusu sanat hareketlerinin Amerika için önemini açıklarken başka olaylara da bakmak gerekmektedir.

ABD'nin dünya genelinde bir süper güç olma tasavvurundan ve askerî, ekonomik yapılanmasına paralel olarak New York'u bir dünya sanat merkezine dönüştürme gayesinden bahsettik. Bir yandan bu gayenin hedefine ulaşabilmesi diğer yandan da ABD'ye has özgün sanat sorunlarının çözüme kavuşturulabilmesi için yeni parlayan akım olarak Soyut Dışavurumculuk'un devlet tarafından desteklendiğine de değinmekte fayda var. Elbette bu akımın o meşhur *Amerikan rüyasını* destekleyici şekilde bir devlet politikası olarak üretildiğini iddia etmek çok abartılı olacaktır⁶. Fakat soyut dışavurumculuk'un “Amerikan siyaset yaşamına egemen olan ideolojiye bir hayli örtüştüğü” de dikkate alınmalıdır (Guilbaut, 2009: 11). Gerçi 1950 döneminde savaş yorgunu ve Guilbaut (2009: 12)'nin ifadesiyle “geçmişten kaynaklanan gücüyle idare eden” Avrupa'nın, Birleşik Devletler'e rakip olma gibi şansı kalmamıştır (Görsel 2). Öte yandan Sovyet

5 O dönemde, ABD'ye yerleşen Avrupalı ressamlar arasında dışavurumcu Willem de Kooning (1904-1997) de vardır. Hollanda doğumlu Kooning, Birleşik Devletler'e 1926'da bir yük gemisiyle kaçımıştır.

6 Bazı görüşler, Amerikan soyut dışavurumculuğunun Rusya karşıtı bir propaganda olarak CIA tarafından şekillendirildiğini hatta ürettiğini savunmaktadır.

Rusya'daki askerî ve politik kalkınma özellikle de 1940'lı yıllarda, ABD'nin gözünü halâ korkutmaktadır. Amerika, işte bu amaçla Sovyetler'in realist figür sanatına karşı New York'ta mantık ve disiplinin ikinci planda kaldığı bir resim üslubunu kasıtlı olarak desteklemeyi denemiş olabilir⁷. İki devlet arasındaki bu çekişme, silahların değil sanatların çarpıştığı soğuk bir savaştır.



Görsel 2. 1940'lı yılların başlarında Paris'ten bir kesit

Aslında bu politik-gizli destek olmasa da Soyut Dışavurumculuk'un rağbet görmesi muhtemeldi zira komünist rejimin sanat mantığı da en az Hitler'inki kadar baskıcıydı ve toplumcu-gerçekçi sanat, hem savaşların yıkıcı ortamına tepki vermek hem de makineleşmeye odaklı endüstriyel ortamın boyunduruğundan kurtulmak isteyen sanatçı için tatmin edici olmaktan çok uzaktı. Oysa soyut dışavurumculuk "hem özgürleşmiş hem de özgürleştirici" bir sanat akımı izlenimi veriyordu (Guilbaut, 2009: 10). Şüphesiz, bahsi geçen bu sosyo-kültürel ortamın entelektüel eleştirisini yapan sanatçılar da yok değildi; özellikle edebiyatta, Amerika'nın bir propaganda malzemesine dönüştürdüğü özgürlük ve refah kavramları üzerine gerçekçi analizler yaparak toplumu o mahut rüyadan uyandırmaya çalışan yazar ve sanatçılara da rastlamaktayız⁸. Fakat her ne şekilde olursa olsun resimde yeni dışavurumcu eğilimler ve edebiyatta *yeraltı* diye tabir edilen üslup sayesinde Birleşik Devletler'in politik amaçlarına uygun bir sanat ortamı oluşturduğu kesindir.

⁷ Örneğin, 1948-49 yılları arasında MOMA'nın genel sekreteri olan T.W. Braden'in sonraki yıllarda CIA'ya girmesi ve bu kurumda kültür işleri danışmanı olması bahsettiğimiz devlet-sanat ilişkisi bağlamında Amerikan politikasına dair önemli bir ipucu olarak görülebilir (Çolak, 2009).

⁸ Aysel Lahur Kırtunç, *Çengelde Sallanan Amerikan Rüyası* (Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı 42) isimli makalesinde savaş sonrası dönemde Amerika'nın en yaygın propagandası olarak dikkat çeken Amerikan rüyası kavramının edebi şekilde eleştirisine dair örnekleri incelemektedir.



Görsel 3. Jackson Pollock ve karısı Lee Krasner

Bununla birlikte, soyut dışavurumcu sanatın kendi dinamikleri yani kural dışı ve madde karşıtı doğası onun, çağdaş birey tipolojisine uyum sağlamasına da zaten olanak veriyordu. Çağın arzusu bu sanatta ve bu sanat ile gideriliyordu. Akımın öncüsü olarak Jackson Pollock gösterilmektedir. Bira içmeyi seven, küfürbaz ve kadın düşkünü Pollock'un bu duruşu sokaktaki Amerika'ya oldukça samimi gelecekti. Üstelik asi gençlik için de özenilecek bir figür olabilirdi Pollock (Görsel 3). Fakat hepsi bu kadar değildi; damlatma tekniğiyle yaptığı resimler sanat çevrelerini gerçekten etkilemişti. Kısacası Pollock, dış görünümü ve yaşam tarzıyla Amerikan halkına samimi gelecek (bu ilk sorunun aşılması demek oluyordu), resimleriyle de modern sanat takipçilerinin dikkatini pek ala üzerine çekebilecekti (bu da ikinci sorunun çözümüydü). Nitekim onun çılgır açan bu yöntemi "New York'a, modern sanatın merkezi olarak Paris'in yerini almasında" da yardımcı olmuştu (Gerlings, 2006:154). Dolayısıyla soyut dışavurumculuk sayesinde Amerikan ressamlar, çok uzun süredir tartışılan *Paris etkisi* meselesini de kapatmışa benziyorlardı. Otuz yaşında Amerika'ya yerleşen Polonya asıllı ressam Frederic Taubes, büyük bir özgüvenle ABD sanatının artık Avrupa etkilerinin deposu olmadığını haykırıyordu (Taubes, 1947'den akt. Guilbaut, 2009:157)

Unutulmamalıdır ki bu akımın temel mantığı, ressamın duygu veya düşüncesini herhangi bir taslağa / plana dayalı olarak değil tamamen içinden geldiği gibi, anlık olarak resim yüzeyine aktarmasıydı. "Yaratılan motifler sanatçının önceden saptadığı değil, aksine, çalışma sırasında beliren soyut öğelerin kompozisyonundan oluşmaktaydı"(Turani, 2011:117). Bir bakıma sınırsız bir özgürlük vardı burada ve sanattaki biçim politikadaki söylem ile uyum gösteriyordu. Toplumcu Gerçekçilik'i 1945'te resmî sanat ilan eden Sovyet Rusya'nın tavrını Hitler'in sanat politikasından farksız görenler, elbette ki soyut dışavurumcu sanatın özgür dünya hayaliyle örtüştüğünü düşünerek New York okulu/ekolü altında birleştirdiler. Sonuç olarak "modernist soyut-

lama, demokratik özgür dünyanın alternatif tarzı olarak onaylandı ve gerçekçiliğin tabutuna son çivi çakıldı” (Appignanesi ve Garratt, 1998: 13).

6. 1950 Sonrası Eğilimler

1900-1970 arasında, Batı tarihinde emsali görülmemiş bir hızla değişerek gitgide modernleşen sanat hareketlerini Appignanesi ve Garratt (1998: 16) başlıca üç aşamaya ayırırlar:

Gerçekliğin temsiline krizi

Soyutlama

Estetik sürecin terk edilmesi

1950 sonrasını işte bu “estetik sürecin terkedilmesi” oluşturur. Cezanne ile başlayan *nesnel gerçeklikten uzaklaşma* süreci İkinci Dünya Savaşı'nın ardından soyutlama ile zirveye varmış sonra Pollock, dışavurumcu resim tarzından figürü de çıkararak Soyut Dışavurumculuk'u ilan etmiştir.

Modern dönemde doğa görünümünün ressamın kişisel ve duygusal tavrıyla öznel bir canlandırılmaya tabi tutulduğuna değinmiştik. Fakat bundan sonra duygusal ve dışavurumcu olmanın da ötesinde, kavramlara yönelik daha deneysel ve zaman zaman da protest hareketlerin çoğaldığına tanık oluruz. İşte bu sırada -ve Pollock'un önemli katkısına⁹ rağmen-, 20. yüzyıl sanatındaki en büyük etki Andy Warhol imzasını taşır. Warhol, sanatın kişisel bir hissiyat dünyasının (zirvesine Soyut Dışavurumculuk'ta ulaşan) ulvî beyanı olduğu şeklindeki eski önyargılara meydan okumuş bir sanatçıdır (Rosenblum, 2001:17). Bu sayede geliştirdiği pop art mantığıyla yirminci yüzyıldaki sanat kavramını kalıcı olarak değiştirmiştir (Gerlings, 2006:202). Pop-Art'ta karşımıza Dışavurumculuk'un tam tersi bir mantık çıkar; konu olarak alınan nesnenin üzerine kişisel bir anlam yüklenmez; dışavurumculuktakinin aksine ona kendinde bir nesne olarak bakılır ki bu da çağdaş Amerika'nın tüketim kültürüne bir gönderme olarak kabul edilebilir. O halde nesne (ki konu olarak nesnelere de günlük hayatın sıradanlığını yansıtan tüketim eşyalarıdır), önceki anlam yüklü havasından uzak, günün sığ ve de sosyal değerleriyle uyum içerisinde, adeta tüketime hazır bir haldedir. Zaten 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana nesnelere bizzat sanat eseri olarak kullanıldığı da görülmektedir (Turani, 2011:149). Pop Art mantığına göre -ki Marcel Duchamp (1887-1968)'tan büyük ölçüde esinlenilmişti- estetik/biçimsel bir üretim çok da değerli değildir ama önemli olan bunu düşünmektir. Bu neden ile de pop art “sanattan çok sanatta yenilik olarak” kabul edilmiştir (Şahiner, 2001:59). Pop Art sanatçıları ayrıca sanattaki biriciklik kavramını da küçümsedikleri için İngiltere'de Richard Hamilton'un ve ABD'de Andy Warhol'un yaptığı (tıpkı dadacılar gibi) sanatçının biricik-duygusal ve estetik yaratıcılığa dayalı ontolojisini inkâr etmektedir.

⁹ Pollock'un diğer soyut dışavurumculardan ayrılması biraz da yöntemiyle ilgilidir. Action Painting olarak adlandırılan yöntemde ressam, malzemesini anlık duygusal reflekslerine ve buna bağlı olarak vücut hareketlerine uygun kullanır.

Elbette 1950 sonrası sanat sadece Warhol ve pop art ile açıklanamaz. Pablo Picasso'nun her sözü ve her çizgisi olay olmaya devam etmektedir. Yaşlı usta Matisse, halâ dünyanın dört bir yanından siparişler almaktadır. Hatta dönemin en önemli sanat etkinliği kabul edilen Venedik Bienali'nde büyük ödül istisnasız olarak Paris ekolü sanatçılara gitmektedir (Tomkins, 1980:5). Fakat gerçek şudur ki bu tarihten sonra sanatta - tıpkı siyasette olduğu gibi- ABD'nin sözü geçecektir. Nitekim 1964 yılındaki bienal, modern Amerika resminin zirveye oturmasına sahne olmuştur. Daha önce (1952) Hollanda asıllı New York ressamı Williem de Kooning ile ödüle çok yaklaşmasına rağmen Venedik Bienali'nden istediği sonucu bir türlü alamayan ABD, 1964 yılında adeta seferberlik ilan etmiş ve Robert Rauschenberg'in ülkesine ödül ile dönmesini sağlamıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Rauschenberg'e büyük ödülü kazandıran eser, 1964

Bu sadece Rauschenberg'in başarısı değildir ama aynı zamanda Birleşik Devletler'in Avrupa'ya karşı elde ettiği bir zaferdir. Tüm dünyanın ilgiyle takip ettiği bir sanat etkinliği, jüri-sinin aldığı kararlar Fransızlar'ı çıldırtmıştır¹⁰. Hepsi bu kadar değildir; sanat tarihini 15. asırdan bu yana adeta tek başına yazan (ki bu da ayrı bir sorunsaldır) Avrupa, artık taklit edilen değil taklit edendir. Tomkins (1980:5), bu anlamda önemli bir ayrıntıya dikkat çekmektedir; 1964 Bienali'ndeki resimlerden bahsederken “pek çoğu zaten Pollock ya da Kooning'in zayıf taklitleri gibi duruyorlardı” demektedir. Demek ki, New York ekolü Avrupada ilgi görmeye çoktan başlamıştır ve 1964'ten sonra da devam edecektir. Durum tersine dönmüştür ve tarihte ilk kez Avrupalılar, Amerikan resmine özenmektedirler.

¹⁰ Karar açıklandıktan sonra Fransa tarafı jüriyi “kolonicilik” yapmakla suçlamıştı.

7. Post-Modern Söylem

Modern dönemin sanatçısı, estetik/biçimsel yaratıcılıkta klasisizmin aksi yönde davran- sa da sanatın ve sanatçının soyluluğu konusunda o dönemin düşüncesini paylaşmaya devam ediyordu; sanat herkesin anlayamayacağı kadar üst düzey bir edim olduğuna göre sanatçı da -Friedrich Nietzsche'nin felsefesine uygun olarak- toplumdaki diğer insanların anlamakta zor- lanacağı birey olarak soyluluk kazanıyordu. Hâlbuki postmodern söylemde bu soyluluktan eser yoktur. "Postmodern sanatçı, modernist sanatçının seçkinciliğine ve özgün olmasına da karşıdır"(Turani, 2011:192). Bununla birlikte altı çizilmelidir ki, postmodernin seçkinciliğe karşı oluşu toplumcu bir içerik taşımamaktadır; liberal propagandanın altında aslında moder- nistlerde olduğundan çok daha elitist gizli bir endişe vardır. O kadar ki postmodern sanatçının kapitalizm ile ilişkisi de oldukça sağlam görünmektedir.

Örneğin postmodern sanatçılar, sanat eserini fazla yüceleştirdiği ve onu ticaret konusu ha- line getirdiği gerekçesiyle modernizmi yermektedirler. Fakat bugün, post-modern söylemlerin hüküm sürdüğü uluslararası sanat etkinliklerinin pek çoğu dev bütçeli şirketlerin denetiminde düzenlenmekte ve postmodern sanat, küresel-sömürgeci Batı ideolojisinin gizli propagandasına dönüşmektedir. Dolayısıyla postmodernizm kendisiyle çelişmekten kurtulamamakta ve inan- dırıcı bir manifesto sunamamaktadır. Öte yandan bu dönemde, biçimsel anlamda yepyeni bir sanat anlayışının ortaya çıktığı da görmezden gelinmemelidir. Artık bir elinde palet diğerinde fırça tutan ressam tipi yoktur; yeni uygulamalar ve sınırsız denemeler saf bir resim sanatını ve bohem ressam tipini neredeyse geçersiz kılmıştır. Bunun olumlu mu yoksa olumsuz mu bir olgu olduğu halen tartışılmakla birlikte; nesnenin resmini yapmak yerine onun kendisini (ba- zen kendi vücudunu da) izleyicinin önüne koyan, videoyu çalışmasının parçası haline getiren, fotografik gerçekçiliği -bu anlamda mimesis'i- öven ve daha pek çok ilginç tavrı sanat olarak kabul eden bir postmodern anlayışın varlık kazandığı açıktır.

NEW YORK MERKEZLİ MODERN RESİM ve SONUÇ

1945-50 yılları arasında merkezi Avrupa'dan Amerika'ya kayan modern resim, New York'taki yeni atılım ve denemeler sayesinde hızla gelişme olanağı bulurken savaş sonrası dünyanın politik ve ekonomik koşullarından da fazlasıyla etkilenmiştir. Hatta bu anlamda, sinema ve edebiyat alanlarında da biçimsel anlamda öncü, içerikte ise politik ve ağırlıklı olarak bireysel/psikolojik unsurlar barındıran eserlerin sayısında dikkat çekici bir artış yaşanmıştır. Kıta olarak yayıldığı geniş coğrafya ve göçmen toplum alt yapısı da hesaba katıldığında bugünkü Amerikan sanatının yukarıda bahsedilenler gibi pek çok başka olay ve durumun etkisi altında kaldığı malumdur. Dolayısıyla çağdaş Amerika'nın beşeriyeti gibi sanatının da pür olduğunu söylemek olanaksızdır ve bu homojenliğin en açık şekilde görüldüğü yer de ülkenin, nüfusu¹¹ en yüksek üçüncü eyaleti olan New York'tur.

Kapitalist endüstrideki hızlı gelişmeden dolayı sadece kuzey ve güney Amerika'dan değil Avrupa'dan da göç almayı sürdüren merkez Amerika ve onun cazibe merkezi New York'ta özgün bir resim sanatının oluşabilmesi bu nedenlerden ötürü pek tabii zor olmuştur ki bu da onu, 20. yüzyıl resim sanatı bağlamında riskli bir konuma oturtmuştur. Kaldı ki soyut dışavurumculuk ile figüratif resim arasında gidip gelen ve ardından pop art gibi sarsıcı bir girişimi de kendi bağrından çıkaran New York'taki eklektik yapı bu yoğun etkileşimlerden dolayı güç kazanmış, Amerika kısa bir süre de olsa ciddi bir sanat buhranı yaşamak zorunda kalmıştır. Avrupa'nın ekonomik yapılanmasını belli oranda tamamlamış ve sıcak savaş tehlikesini -şimdilik- atlatmış olmasından dolayı Amerika'ya eskisi kadar göç vermediğini ve bu nedenle Amerikan sanatını 20. asrın başındaki kadar etkilemediğini farz etsek de örneğin ekonomik alandaki en büyük rakibi Çin'den bile her yıl binlerce gencin öğrenim için Birleşik Devletler'e geldiğini de düşünürsek bu yapının karmaşıklığını sürdürmekte olduğu sonucuna da rahatlıkla ulaşabiliriz. Fakat belki de bu neden ile çağdaş Amerika resim sanatının aslında dünyanın bugününü, bugünkü karmaşıklığını yansıtan bir sanat olduğunu ve zaten bu eklektik yönüyle bir özgünlük kazandığını söylemek de yanlış olmayacaktır.

20. yüzyıldaki sanatsal gelişmeler bu bilgi ve düşünceler ışığında incelendiğinde, karşımıza belli başlı bazı sonuçlar çıkmaktadır. Bu sonuçları şu şekilde sıralamak mümkündür:

1940'lı yıllara kadar, önemli sanat kentleri arasında adı neredeyse hiç anılmayan New York'un bugün için bir dünya sanat merkezi konumuna gelmesi çok da şaşırtıcı değildir. Elbette uluslararası siyasî / ticarî rekabet olgusunun da bunda etkisi büyüktür; büyük ölçekli sanat organizasyonlarının ülkelerin küresel konumlarını belirlemede ne derece önemli rol oynadığı artık pek çok kesim tarafından görülmekte ve önlemler bu doğrultuda alınmaktadır.

¹¹ Son nüfus sayımına göre sadece şehir merkezinde yaşayan insan sayısı 8. 405. 837'dir. Eyalet genelindeki nüfusun 18 milyonu geçtiği bilinmektedir.

Birleşik Devletler gibi önemli bir gücün, çalkantılarla dolu bir yüzyılda, etkinliğini artırıp her alanda olduğu gibi sanat alanında da söz sahibi olabilmek adına yoğun çaba harcaması kaçınılmazdır. Kimi zaman entrikalara başvurarak kendisine rakip gördüğü devletlerin önüne geçmeyi amaçlayan ve bunun için bünyesindeki diğer kurumları da devreye sokmaktan çekinmeyen Birleşik Devletler'in, New York'u 21. yüzyılda da önemli bir koz olarak kullanacağını ve tıpkı sinema sanatı gibi resim sanatını da hem ticarî hem de siyasî bir kaynak haline getirmek isteyeceğini öne sürmek mümkündür.

Modern resim sanatının tarihi bir bakıma -ve aslında hiç de adil olmayan bir şekilde- modern Avrupa'nın tarihi olarak yazılmıştır. Fakat 1945 sonrası dönemin New York ressamı bu sanat tarihinde kendilerine ve Amerika'ya bir yer açabilmek adına samimiyetle çabalamışlardır. O halde, siyasî ve ticarî eklentiler hesaba katılmadığında dahi New York, son yüz yılda ortaya çıkardığı sanat potansiyeli sayesinde bundan sonraki sanat tarihi çalışmalarında bırakınız göz ardı edilmeyi daima bir üst başlık olarak yerini alacaktır.

KAYNAKÇA

Acar, Barış (2007). "Bir Biçem Analizi: Dışavurum ile Dışavurum'un Ayrımlaştırılması", *Artist Modern*, (83), Kasım, 48-51.

Appignanesi Richard ve Garratt, Chris. (1998). *Herkes İçin Postmodernizm*, (Çev. Doğan Şahiner), İstanbul: Milliyet Yayınları.

Baudelaire, Charles. (1846/2003). *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, Jean. (1986/ 2013). *Amerika*, (Çev. Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çolak, C. (2009). "Modern Sanat ve MOMA", *Artist Modern*, (97), Şubat/Mart, 23-29.

Gerlincs, Charlotte. (2006). *100 Great Artists*, New York: Cramercy Books.

Guilbaut, Serge. (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, (Çev. Elif Gökteke), İstanbul: Sel Yayınları.

Daudet, Alphonse. (1869/2006). *Değirmenimden Mektuplar*, (Veysel Atayman'ın önsözü), (Çev. Sonat Kaya), İstanbul: Bordo Siyah Yayınlar.

Nevins, Allan ve Commager, Henry. (1951/2015). *ABD Tarihi*, (Çev. Halil İncalcık), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Rosenblum, Robert. (2001). "Sanat Tarihi Olarak Warhol", (Çev. Tuncay Birkan), *Sanatı ve Yaşamıyla And Warhol*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

Şahiner, Rıfat. (2001). "1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Karakteri", *Türkiye'de Sanat*, (50), Eylül/Ekim, 56-65.

Taylor, Charles. (1991/1995). *Modernliğin Sıkıntıları*, (Çev. Uğur Canbilen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Todorov, Tzvetan ve Focroulle, Bernard ve Legros, Robert. (2005/2014). *Sanatta Bireyin Doğuşu*, (Çev. Esra Özdoğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tomkins, Calvin. (1980). *Off the Wall*, New York: Penguin Books.

Tunalı, İsmail. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

OTAKAR ŐEVĀIK OP. 3 KEMAN İĀIN 40 VARYASYON METODUNDA YAYIN TOPUK KISMI İLE İLGİLİ ĀALIŐMALARIN İNCELENMESİ

DoĀ. Özlem ARKAN SÜMER*

ÖZET

Āalgı repertuarındaki zenginliği ile klasik batı müziğinde kendine önemli bir yer edinen keman, tarih boyunca solo, oda müziği ve orkestra yapıtlarında bestecilerin kullandığı en temel Āalgılardan biri olmuştur. Āalgı tekniği açısından üstünlük gerektiren tüm bu yapıtlar, keman eğitimcilerini teknik ve müzikal öğreticilikleri konusunda sorgulayıcı ve geliştirici olmaya yönlendirmiştir. Eğitimciler, donanımlı yorumcular yetiştirmenin yöntemlerini belirlerken bilgilerin kalıcılığını esas alan Āalışmalar yapmışlardır. Bu Āalışmaları da metotlar yolu ile eğitime kazandırmışlardır.

Tüm dünyada ve özellikle Türkiye’de keman eğitimine kazandırdığı metotlarla tanınan Otakar ŐevĀik, teknik repertuar için en kapsamlı metotları yazan eğitimcilerden biridir. Keman repertuarı, başlangıĀ seviyesinden ileri düzeye kadar sağ ve sol el tekniğinin sınırlarını zorlayan ve geliştiren çok sayıda metot içerir. Özellikle bu metotlardan sağ el tekniğini geliştirmeyi amaçlayan Op. 3, 40 Varyasyon adlı kitabı, diğerlerine göre yapısal olarak farklılık göstermektedir. Bu kitapta yer alan tema ve varyasyonlar belli bir yay düzenini öğretmeyi ve geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Bu makalede, “Tema ve 40 Varyasyon” adlı metot, keman yay tekniğine katkıları bağlamında incelenmiş ve yay sadece topuk kısmı için yazılmış 1, 4, 8, 13, 29, 34, 38 numaralı Āalışmalar ile sınırlandırılmıştır. Spiccato, détaché, martelé, collé ve staccato gibi yay tekniklerinin uygulanmasına ilişkin önerilerde bulunulmuş, cümle yapıları hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Keman Eğitimi, Yay Tekniği, Teknik Āalışma, Otakar ŐevĀik Op. 3, Yayın topuk kısmı

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

OTAKAR ŠEVČÍK OP. 3 ASSESMENT OF STUDIES ABOUT FROG IN THE 40 VARIATIONS METHOD FOR VIOLIN

Assoc. Prof. Özlem ARKAN SÜMER*

ABSTRACT

The violin, taking an important place in classical western music has been one of the basic instruments by the composers in solo, chamber music and orchestra pieces throughout history. All these pieces requiring instrumental competence led the music trainers be interrogator and developer in their technical and musical instructiveness. While the trainers determined the methods of training performers equipped with technical and musical knowledge, they made studies based on the permanence of knowledge. These studies were introduced into education by means of methods.

Otokar Ševčík, known with his methods for violin training in the world and especially in Turkey is one of the most important trainers with the comprehensive and useful methods for technical literature. His violin repertoire consists of several methods developing and pushing the limits of right and left hand techniques starting from the beginner to advanced level. Especially his book Op. 3, 40 Variations, with its aim to develop right hand technique shows structural differences when compared to the other books of the author. The theme and every variation in this book focuses on developing a certain bow set up.

This paper shall focus on the evaluation of “Theme and 40 Variations” methods in accordance with the contributions to bow technique and limited to the studies 1, 4, 8, 13, 29, 34, and 38 which were written only for the frog of the violin bow. Moreover, this paper shall also include some suggestions for bow use like spiccato, détaché, martelé, collé, staccato and will emphasize musical constituents

Key Words: *Violin training, bow technique, technical studies, Otakar Ševčík Op. 3, the frog of the violin bow*

GİRİŞ

Türkiye’de müzik alanında eğitim veren devlet konservatuvarları, güzel sanatlar liseleri ve eğitim fakültelerinin keman sanat dalı öğrencileri repertuar çalışmalarının yanında gam, egzersiz ve etütlerle çalgılarının tekniğine yönelik pek çok konuda çalışmalarla gelişim göstermelidirler. Keman eğitimi, başlangıcından sonuna kadar sabırlı ve düzenli bir çalışmanın sürekliliğine göre olumlu veya olumsuz yönde gelişen bir süreçtir. Her bir öğreti en ince ayrıntısına kadar çözüm ve uygulama gerektirir. Bu eğitim, sağ ve sol el tutuş pozisyonunun yerleştirilmesiyle başlar. Tutuş tamamlandıktan sonra ilk uygulama yayı çekme ve itme çalışmalarıdır. Devamında sol el devreye girer ve metotlar doğrultusunda; öğrencilerin notaları doğru seslendirme, tartım, iki el uyumu, kaliteli ses elde etme, parmak hızı, vibrato, pozisyon değiştirme ve çeşitli yay tekniklerine yönelik yaptıkları çalışmalarla teknik yeterlilikleri gelişir. Tüm bu öğretilerin içinde yay tekniği başlı başına düşünülmesi, uygulanması ve geliştirilmesi gereken bir konudur. Yay tekniğinin gelişmişliği müzikal anlatımı ortaya koyarken, farklı ses renklerini ve ifadelerini elde etmekte ve buna bağlı olarak dönemsel özellikleri ortaya çıkartmakta oldukça belirleyici bir unsurdur. Eğitim süresince yay teknikleri her geçen gün geliştirilmeli ve tüm dünyada geçmişten günümüze kadar kabul görmüş yorumculuk uygulamaları çerçevesinde yeterli düzeye ulaşabilmelidir. Bu yüzdendir ki; barok, klasik, romantik ve 20. yüzyıl müziklerinin inceliklerini ifade edebilecek çeşitlilikte, üst düzey bir yay yeterliliği keman çalma tekniğinin en önemli parçasını oluşturmaktadır.

Keman repertuarındaki yapıtların müzikal ve teknik çalış seviyesini artırmaya yönelik sağ ve sol el tekniği üzerine yazılmış çok çeşitli etüt kitapları mevcuttur. Başlangıç için H.E. Kayser, H. Sitt, A. Seybold, J.F. Mazas, keman tekniğini geliştirme aşamasında ise F. Fiorillo, R. Kreutzer, P. Rode, J. Don’t, P. Gaviniés, Fr.&J. Benda gibi etüt kitapları bunlardan bazılarıdır. Ancak her iki el tekniğine yönelik tasarlanmış bu çalışma kitapları sadece yay tekniği üzerine yoğunlaşmadığından, ayrıntılı bir yay çalışması yapmak için yeterli olmayabilir.

Repertuarda teknik çalışma kitapları, çoğunlukla sol el tekniğine ait sorunlarla ilgilenmiş ve gam, çift ses, parmak hızı gibi konuları ele almıştır. Elbette bu metotların tümü keman eğitiminde çalıcılığı geliştirici etkisiyle her zaman öğretmenler tarafından önerilen ve ciddiye alınması gerekli metotlardır. Ancak salt yay tekniğini zenginleştirmeye ve güçlendirmeye yönelik egzersiz kitaplarından da faydalanmak bir gereksinim olmalıdır. Sayıları az olan bu metot türlerinden “Keman Tekniği Okulu” isimli teknik egzersiz metotlarını yazan kemancı ve eğitimci Otakar Ševčík’in (1852, 1934), sağ el tekniği üzerine Op. 2 Yay Tekniği Okulu ve Op. 3, 40 Varyasyon çalışma kitapları bu anlamda dikkat çekmektedir. Ševčík, yay tekniği üzerine geniş kapsamlı bir kaynak oluşturma düşüncesi ile keman eğitiminde yay tekniğinin üstünlüğüne ve önemine vurgu yapmıştır. Repertuarda bu metotla ilgili yazılı bir kaynağa rastlanmaması, makalenin konusu hakkında belirleyici bir neden olmuştur.

Otakar Ševčík'in Kısaca Eğitimcilik Yaşamı

“Ševčík'in yaklaşımı performansın artistliğini, mekaniğinden ayırma prensibine dayanmaktadır. Temel olarak teknik problemlerle ilgilenmiş, parmak ve kol kaslarını güçlendiren, hareketlerin koordinasyonunu sağlayan özel egzersizler geliştirmiştir” (Schwarz, 1984: 395). Tüm egzersizlerde, öğrencilere teknik uzmanlık kazandırma ve çalıcılıklarındaki verimliliği artırma hedeflenmiştir (Schwarz, 1984).

Tarihte eğitimci yönüyle tanınan Ševčík, 1875'den 1892'ye kadar Kiev Imperial Müzik Okulu'nda teknik çalışma sistemini öğretmiştir. 1892'de Prag Konservatuvarı'nda eğitimcilik, 1901'den itibaren bölüm başkanlığı yapmıştır. 1909'da Viyana Müzik Akademisi Keman Bölümü Başkanlığı yapmış, 1923'te özel teknik egzersizlerini öğretmek üzere Amerika'ya gitmiştir (Bachmann, 1925). Dünyanın önemli müzik merkezlerinde teknik sistemini anlatma fırsatı bulan Ševčík, öğrencileri kanalıyla Rus okullarına kadar ulaşmış ve kabul görmüştür (Schwarz, 1984). Türk keman ekolünün önemli ismi virtüöz ve eğitimci Necdet Remzi Atak'ın da, 1920'de Osmanlı Sarayı'na davet edilen Ševčík'in öğrencisi Karl Berger ile çalışmaları süresince edindiği Ševčík sistemine ait bilgileri, kendi eğitimciliği süresince kullandığı bilinmektedir (Say, 1985).

Yay Tekniği

Yay tekniği; kol hareketinin içinde dirsek, bilek ve parmak eklemlerinin bilişsel bir yolla çözümlenmesi ve birbirine uyumlanmasıdır. Yayın farklı kısımlarında; noktalı, bağlı, çizgili ve telden ayırarak çalabilme yetisi, yay çeşitliliğinin bir göstergesidir. Sağ ve sol el koordineli olarak hareket ederken doğru ses, ritmik yapı, tel değiştirme, teller arası bağlantı, yay kullanımı, pozisyon geçme gibi temel davranış biçimlerinin göz ardı edilmemesi önemlidir. Yay tekniğinin kalitesi, tüm bu davranış biçimlerine ve çalıcının eksiğine göre yayın her bir noktası üzerinde özenli ve düşünülmüş özel çalışmaların uygulanması sonucunda gelişir.

Yay tekniği, yayın sadece aşağı yukarı deviniminden ibaret değildir. Sese yansıyan derinlik-hafiflik, çokluk-azlık, yumuşaklık-sertlik gibi anlamı güçlendiren ve değiştiren yay basıncı da yay kalitesini belirleyen önemli kazanımlardandır.

Yay kullanımı temel olarak bağlı (*legato*, *portato*, *tenuto*), noktalı (*spiccato*, *staccato*, *sautillé*, *collé*, *ricochet*), çizgili (*martelé*, *détaché*) olmak üzere üç ana başlıkta toplanabilir. Kendi içlerinde yay basıncının şiddetine ve uzunluk-kısalık prensiplerine göre şekil alırlar. Gülen Ege Serter “Kemanda Sağ Kol Teknikleri” adlı kitabında yay tekniğinden bahsederken şunları demiştir:

“Yay teknikleri, sağladıkları ses çeşitliliği ile yaylı çalgı yorumcuları ve bestecileri için müzikal ifade yönünden oldukça zengin bir kaynaktır. Yay tekniği sözcüğü İngilizce “stroke” kelimesi ile ifade edilmektedir. Kelimenin Türkçe karşılığı hat, hareket, çizgi, vuruştur. Almanca'da ve Rusça'da, yay tekniği aynı kelime ile, *strich* - *umpux* (ştrih olarak okunmaktadır) kelimesi ile ifade edilir. Bu kelime de yine çizgi çekme, hat vb. anlamlar taşımaktadır. Bu tanımlamalara göre, yay tekniği notayı uzun-kısa, zıplatarak-yapışık ya da bağlı-ayrı çalmanın yanında, bu yöntemleri de kullanarak müziğin içeriğini ifade etme biçimidir. Başka deyişle, müziğin çizgisini, hattını belirlemektir” (Ege Serter, 2013:11).

Yay; ana hatlarıyla alt ve üst yarı / alt ve üst yarı çeyrek / topuk, orta ve uç / bütün yay şekillerinde küçük ve büyük kısımlara ayırarak çalışılmalıdır. Yay kullanımı, sağ elde dengeli bir tutuş ve çalış gerektirir. Bu bağlamda yay ağırlığının en çok hissedildiği ve dengeli bir başlangıcın zorluğu ile bilinen topukta çalma, üzerinde durulması gereken önemli bir konudur.

Otakar Ševčík Op. 3, 40 Varyasyon'a Genel Bakış

Ševčík Op. 3, 40 Varyasyon bütününde; öğrencinin yay tekniği üzerine çalışma isteğini ve ilgisini artıracak özelliklerle birlikte keman repertuarındaki konçerto, virtüöz parça, oda müziği ve orkestra yapıtlarında karşılaşılan yay biçimlerine örnek olabilecek çeşitlilikte ve tekniğin müzikal öğelerle birleştirildiği nitelikli bir metottur.

Metot; mi minör tonunda, yumuşak ifadeli, *legato* çalma becerisi kazandırmayı hedefleyen müzikal bir tema ile başlar. Teknik olarak bakıldığında, sadece basit haliyle yayın tel üzerinde çekilip itilmesi elbette ulaşılmak istenen seviye değildir. Teller arası yay geçişleri, sol elin pozisyon geçerken sağ elin dengesini bozmayacak şekilde hareket edebilmesi, ses derinliğindeki kaliteyi bozmadan küçük yay kullanmak ve tüm bu şartlar içindeyken piano nüans elde edebilmek çalışmanın hedeflerinden biridir.

Varyasyonlar 24 ölçüden oluşan küçük birer parça niteliğindedir. Her bir varyasyon *spiccato*, *sautille*, *détaché*, *martele*, *ricochet*, *colle*, *portato*, *legato* gibi yaya ve dolayısıyla müziğe ifade vermeyi sağlayan teknikte, sayıları 100'den fazla ve yayın en küçük kısmına kadar kullanılmasını ve düşünülmesini hedefleyen öğretici aynı zamanda eğlenceli çalışmalardır.

Egzersizlerin dikkat çeken diğer bir özelliği ise tema ve varyasyonlarda belirli metronom hızının olmasıdır. Bir yapıtın seslendirilişinde, yay stili ne kadar önemliyse temposu da aynı oranda önemlidir. Bu da gösteriyor ki herhangi bir parçanın hızına göre yay kullanımı farklı bir düşünceyi yansıtabilir ve değişkenlik gösterebilir. Örneğin; noktali istenen bir parça her zaman orta, uç veya topukta çalınmalıdır diye bir kural yoktur. Burada belirleyici olan, yapıtın döneme ait yay stili, temposu ve ritmik yapısıdır.

Bu makalede, yöntem olarak nitel bir yaklaşımla topukta geçen egzersizlerin çalışılmasında dikkat edilecek konulara değinebilmek için seçilmiş 1, 4, 8, 13, 29, 34, 38 numaralı varyasyonlar ile ilgili olarak öğrencilere çalışma önerileri sunulacaktır. Çalıştıkları repertuar programlarında benzer yay stillerini bulmaları veya bu düşünceden yola çıkarak kendi çalışma egzersizlerini oluşturmaları konusunda yardımcı olabilecek özelliklerde bir kaynaktır. İçlerinden 13, 29, 34 ve 38. varyasyonlar, aynı zamanda yayın orta kısmını ilgilendiren çalışmalardır. Çalışmaların üzerinde yazılı "fr." yayın topuk kısmını ifade eden İngilizce "frog", Almanca "frosch" kelimesinin kısaltmasıdır. Bazı çalışmalarda yazılı "M." kısaltmasının anlamı ise İngilizce "middle", Almanca "mittel" olan ve yayın ortasını ifade eden kelimedir.

Okuyucunun, metin içindeki anlatımları çok daha iyi kavrayabilmesi ve yararlılığı açısından seçilmiş varyasyonların tamamının görselleri de yer almaktadır.



Görsel 1: Otakar Ševčík, 40 Varyasyon, Op. 3, Varyasyon 1

Varyasyon 1:

Ritmik yapısı üçleme ve dörtlük notalar üzerine kurulu varyasyon 1, iki tür yay şeklini bir araya getirmiştir. Melodik bir düzen içinde deneyimlenmesi istenen, *détaché* ve *spiccato*'dur. Ivan Galamian Keman Çalmanın Temel İlkeleri ve Yöntemleri adlı kitabında *détaché* ve *spiccato* yay tekniği hakkında şu vurguları yapmıştır:

“*Détaché*, her ses için ayrı bir yay kullanarak düz, eşit ve basıncı değiştirmeden uygulanan bir yay şeklidir. Sesler arasında kesinti yapılmaz. Bunun için her yay, diğerinin başlangıcına kadar sürdürülür (Galamian, 1962: 67).

Spiccato yay şeklinde, yay havadan atılarak tele düşer ve yeniden havalanır. Bu sırada yayın tele geliş gidişleri yarım bir elips çizgisini andırır. Yayın tele değme noktası alt yarıdadır ve yatay-düşey hareketlerin bir bileşkesini oluşturur diyebiliriz”(Galamian, 1962: 75).

Varyasyon 1'deki çalışmaya bakıldığında bu iki yay türünden *détaché*, kendini ölçü başlarında üçleme ile gösterir. Sağ kol ağırlığı ile teli kavrayan bir yay sayesinde tınılı ve kaliteli bir *détaché* elde edilmelidir. Bilek ve parmaklar üçlemelerin rahat çalınabilmesi için esnek olmalıdır. Parmak esnekliği, küçük eklem kaslarının çalıştırılması ile ortaya çıkar. Bu sayede topukta yay kullanma inceliklerinin uygulanması kolaylaşır. Vuruş içinde eşit bir dağılım gerektiren üçlemelerin yay kullanımı da, aynı düşünce içinde olmalıdır. Sekizlikler, aynı uzunlukta çalınmalıdır. Topuktan uzaklaşmamak için özellikle ilk sekizlik, yayın çok küçük bir kısmıyla çalınmalıdır.

Noktalı ve hep iterek gelen dörtlük notalar, *spiccato* yay ile belirtilmelidir. Yay, her bir dörtlük arasında bir sonraki dörtlük için hazırlık yapmalıdır. Bu hazırlık enerjili ve kararlı bir çalışma sese yansımalıdır. Yay, tele zamanında dönebilecek kadar havalanmalıdır. Burada istenen *spiccato*; kısa, sivri, sert, vurgulu diyebileceğimiz türden ve tele dikey düşmesi uygun olan bir yay

kullanımını gerektirmektedir. Bu tür kullanımlarda yay, ilerlemeden olduğu yerde kalmalıdır. Üçleme ve dörtlük notalar farklı telde geldiğinde sağ el, tel değişimini daha belirgin yapmalıdır.

Müzikal yapısı, 4+4, 8, 4+4 ölçü sayısından oluşmaktadır. Forte nüans içerisinde, ölçü başları kuvvetli zaman olarak duyurulmalıdır. Ölçüler kendi akışı içerisinde küçük iniş çıkışlarla çalıcının yorumuna bırakılarak anlam katılabilir.



Görsel 2: Otakar Ševčík, 40 Varyasyon, Op. 3, Varyasyon 4

Varyasyon 4:

Aynı yönde yay kullanma refleksini geliştiren, *martelé* ve *staccato* tekniği üzerine bir çalışmadır. *Martelé* ve *staccato*, genel prensipte yayın üst kısmında iyi sonuç veren yay teknikleridir. Ancak keman tekniğinde bir sınırlama olmadığı gibi, yay tekniğinde de bir sınırlama getirmek doğru olmayabilir. Yapıtların stil özelliklerine göre yay kullanımlarının şekil alması çok daha doğru bir yaklaşımdır. Yay tekniğinde önemli rolleri olan *martelé* ve *staccato* ile ilgili olarak Prof. Gülen Ege Serter “Kemanda Sağ Kol Teknikleri” kitabında şunları belirtmiştir:

“*Martelé* tekniğinde, sağ kol hareketleri *détaché* tekniğindeki gibi uygulanmakta ancak bu yay tekniğinde, daha keskin hareketler ile net tınlar elde etmek amaçlanmaktadır. Çoğunlukla yayın üst yarısında uygulanan *martelé* yay tekniğini, tüm yay kullanarak uygulamak için ustaca sağ kol dengesine sahip olmak gerekmektedir.

Staccato tekniği tele bitişik, telden ayrılarak ve yayın aynı noktasında tekrarlanarak olmak üzere çok farklı biçimlerde ve çok farklı tempolarda çalınabilmektedir. Tüm bu yönleriyle zor ancak oldukça zengin ifadeli yay tekniklerinden biridir” (Ege Serter, 2013: 33).

Varyasyon 4, sürekli itme ve çekme hareketinden oluşur. Yayı ardı ardına itmek için her defasında yay kaldırılmalı, bilek ve parmakların yönlendirmesiyle devinim tamamlanmalıdır. Net bir ses elde etme çabaları, çalıcıyı *martelé* tekniğinin basınçlı yay kullanımına yönlendirir. Kulağı tırmalayıcı bir sesin gelişmemesi için, ilk anda verilen basıncın sonuna kadar devam ettirilmemesi önemlidir. Sağ el, bütünde bir daire şekli çizmelidir. Yere doğru çizilen bu daire-

nin alt yarısında yay tele değer, üst yarısında ise yay tekrar hazırlık noktasına getirilir ve tekrar itilir. Çizdiğimiz daire ne kadar küçük olursa hareketin hız kazanması o derece kolay olur. Bu hareketin içinde kol olmamalıdır.

Sürekli çekme refleksi ise, kolun dirsek ve bilek kısmını içine alan ön kol denilen kısmın bütün bir şekilde hareket etmesi ile gelişir. Bilek veya parmaklardaki gevşeklik yay üzerinde kontrol sorunu yaratacağından, buna izin vermemek gerekir. Üzerinde her ne kadar nokta yazmasa da keskin ve peş peşe çekerek gelen sekizlikler nedeniyle sert, noktalı ve net bir tını beklentisi vardır. Ön kol, bir bütün halinde hareket etmelidir. Vuruş içindeki sekizlikler peş peşe geldiği için, iterek sekizliklere göre çok daha kısa ve keskindir. Aksanlı bir biçimde tele dokunup kaçabilmek için yay çok küçük olmalıdır. Bu yüzden yay sıkışık bir devinim içindedir. Çalıcının her iki ölçü arasında değişen yay biçimine ve yönüne geçerken, tereddütsüz ve belirgin bir tavırla değişimi tamamlaması hareketin bütünü için bir gelişimdir. *Staccato* yay tekniği dendiğinde akla ilk gelen, bağ içinde birden fazla notanın çekerek ve iterek sıkıştırılması veya yayın üst yarısında her sesin noktalı çalınması şeklindedir. Ancak bu çalışmanın yay tekniği *staccato* olarak adlandırılırken çalış tekniği ve kulağa gelen tınısal özellikleri etken olmuştur.

Müzikal yapısı, 4+4, 8, 4+4 ölçü sayısından oluşmaktadır. Her iki ölçüde motifsel bir yapı vardır ve bu yapı, soru cevap şeklinde gelişmektedir.



Görsel 3: Otakar Ševčík, Op. 3,40 Varyasyon, Varyasyon 8

Varyasyon 8:

8. varyasyondaki *détaché* ve *spiccato* yay kullanımları diğerlerine göre yorumlanmış biçimleriyle farklılık göstermektedir. Bunun anlamı; kemanla ilgili herhangi yapıtta görünen ile yapılması beklenen yay biçimleri birbirini tutmayabilmektedir. Burada önemli olan yayın neresinde, hangi tempoda ve hangi nüans istendiğinin cevabını bulmak ve sonrasında tüm bu bilgilerle birlikte uygulamaya koyabilmektir.

Onaltılıklar yazım olarak *détaché* görünse de, topuk kısmında ve çok küçük yay kullanımından dolayı kulağımıza gelen noktalı bir çalış biçimidir. Bu çalış biçiminde yay, telin üzerinde bir basınç oluşturur ve bileğin serbest kalmasıyla da istenen küçük yay hareketleri kolaylıkla ortaya çıkar. Basınç, teli ezecek kadar değil sadece teli tutabilecek kadar olmalıdır. Fazla güç, ses kalitesini gıcırıtılı bir hale dönüştürebilmektedir. Yayın bu kısmında *détaché* tekniği uygulanırken, kol ağırlığının dirseklerle birlikte hafifçe kaldırılması yay kontrolü ve ses kalitesi için çok daha verimli olacaktır.

Noktalı sekizliklerin kısa ve sivri duyuluğu için yay, tele dikey gelen türde bir *spiccato* olmalıdır. Sekizlikler, onaltılıklara göre daha tutarak çalınmayı gerektirmektedir. Bu yüzden sekizliklerin noktalı çalış biçimi, *collé* yay tekniği olarak da düşünülebilir. Ivan Galamian “Keman çalmanın temel ilkeleri ve yöntemleri” adlı kitabında *collé* yay biçiminin *spiccato* ve *martelé* ile benzerliği hakkında şunlara değinmiştir:

“*Collé, yayın havadan atılması ile ve tele dokunduğunda sanki parmakla teli çeker gibi, hafif fakat keskin çekilen bir hamle ile uygulanır. Yay, atılarak tele dokunduktan hemen sonra, bir sonraki ses için yeniden kaldırılır. Sözü edilen “keskin çekilme” olgusunu, “hazırlık basınç süresi” en aza indirilmiş bir martelé hamlesine benzetebiliriz. Tını yönünden değilse de, hareket olarak teli çekmemizde olduğu gibi, sanki yayla yapılan bir pizzicato etkisi bırakır.*

Collé, alt yarıda çok küçük yaylarda elde edilebildiği gibi, daha geniş yaylarla da çalınabilir. Başlangıçta küçük yay kullanarak dipte çalışılır. Collé yay türünde, çok küçük hareketlerle sadece parmaklar kullanılır.

Collé, yayın her yerine egemen olma yönünden, paha biçilmez değerinde bir yay çalışmasıdır. Ayrıca müzikal olarak da, spiccatonun hafiflik ve zarıflığını, martelénin kesin tavrı ile birleştirildiği için, çok yönlü kullanılabilirliği vardır.

Collé, bir spiccato pasaj içinde belli seslere artı basınç vererek, gerektiğinde spiccato yay şeklini yavaşlatmak için de kullanılabilir. Collé yavaş tempolarda, ağır bir spiccato yerine de rahatlıkla çalınabilir” (Galamian, 1962: 73,74).

Tüm bu bilgiler ışığında bakıldığında, varyasyon 8’deki sekizliklerin tempo içinde tek tek, eşit ve aksatmadan çalınmasını sağlayacak olan yay biçimi *collé*’dir. *Spiccato* ve *collé* birlikte düşünülmelidir. *Détaché* ve *spiccato/collé* hareket birleştirilirken en son onaltılık, yayın değişime adapte olabilmesi açısından önemsenmelidir. İlk sekizlik çalınana kadar yay telin üstünde kalmalıdır. İlk sekizlikte verilen artı basınç ile yay telden kalkar ve diğer sekizlik için tekrar tele döner. Onaltılıklardan sekizliklere geçerken diğer bir tel söz konusu ise, yay kontrolü için sağ el tutuşunun sağlamlığı önemlidir. Aksi durumda, yay kontrolsüzce savrulabilir.

Müzikal yapısı, 4+4, 8, 4+4 ölçü sayısı üzerine kurulmuştur. Forte nüansa bağlı kalarak her ölçü içinde sese yansıyan küçük yükseliş ve alçalışlarla müzikal anlatıma ifade katmak, çalışmaya farklı bir boyut kazandırması adına önemlidir.

Allegro. $\text{♩} = 132.$
 N. (p) *spiccato*
 Fr. (f) *arabesque Andante*

VERÄNDERUNGEN DES BOGENSTRICHES. VARIANTI PER I COLPI D'ARCO.
 CHANGES IN BOWING-STYLES. CHANGEMENTS DES COUPS D'ARCHET.
 ВАРИАНТЫ СМЪЧКА. ПЕРЕМЪНЫ ДВЪЖЕНІЙ СМЪЧКА.

Görsel 4: Otakar Ševčík, 40 Varyasyon, Op. 3, Varyasyon 13

Varyasyon 13:

Yayın orta ve topuk kısmında *spiccato* yay tekniğinin uygulanış farkını ortaya koyan varyasyon 13, atlamalı ve yanaşık tel değiştirme hareketi içinde gelişen yararlı bir çalışmadır.

Noktalı çalış tekniklerinden *spiccato*, hafif ve belirgin yay özellikleri ile keman repertuvarında sıkça rastlanan bir yay tekniğidir. Bu yay tekniğinde ortada ve topukta çalarken sağ el kullanım biçimi farklılık gösterir. Bu farklılık; eklemlerin ne şekilde kullanıldığı, yay hareketinin uzunluğu/kısalığı ve yayın telden uzaklığı ile bağlantılı olarak ortaya çıkar.

Yayın orta kısmında *spiccato* çalış, dirsekte başlayan serbest kol hareketinin bilek ve parmak eklemlerine yansımaları sonucunda şekillenir. Ancak bu serbestlik yayın kontrolsüzce savrulmasına izin vermeyecek kadar olmalıdır.

Yayın topuk kısmında *spiccato* çalışta ise sağ kol hareketleri, ortada kullanıma göre daha kısıtlıdır. Parmak eklemleri ile birlikte küçük parmak kasları ve bilek hareketinin rahatlığı önemlidir. Dirsek hareketi ön planda değildir. Dengeli bir yay kullanımı için kol ağırlığı yere doğru bırakılmamalıdır.

Varyasyon 13 *spiccato* yay tekniğinin yakın ve uzak teller arasında çalınırken gelişen davranış biçimlerini öğreten bir çalışmadır. Yayın iki kısmında yapılan bu çalışma, ortada ve topukta farklı sağ el davranışını öğretmektedir. Ortada yapılan çalışma çekerek, topukta yapılan çalışma ise iterek başlamaktadır. Ortada çekerek başladığında sağ el, yukarıya doğru yarım elips yapmalıdır. Topukta iterek başladığında ise sağ el aşağıya doğru yarım elips yapmalıdır. Böylece sağ el tellere göre iki tür davranış geliştirmiş olur.

İki tel arasında *spiccato* yay tekniği uygulanırken, sağ elin teller arasındaki mesafeyi açmadan hareketi tamamlaması önemlidir. Yay mümkün olduğunca telden uzaklaşmadan sadece bağlantıyı kesecek kadar ayrılmalıdır. Aktif olarak bilek ve parmak kıvraklığı isteyen bu yay biçiminde, kolun fazladan bir hareket yapmasına gerek yoktur. Atlayarak tel değiştirme söz konusu olduğu zamanlarda, kol hareketinde doğal olarak bir belirginlik oluşacaktır. Sağ elin hareketi yatay olmalıdır. Eldeki hareket dikeyleştiği zaman özellikle atlayarak tel değiştirilen kısımlarda yay, kontrolsüzce dengeyi kaybetmektedir. Bundan dolayı tınılı bir *spiccato* ve kontrol için yay sıkmadan kavranmalı, parmak hareketlerine izin verebilecek kadar da rahat olmalıdır. Yanaşık ve atlayarak tel değişimi sırasında diğer tellere değmemek için çaba sarf etmek gerekir. Bunun için tel değiştirme hareketi, yerine göre büyük veya küçük olmalıdır.

İlk ve son sekiz ölçüde, 4+4 cümle yapısı vardır. Melodik yapı, vuruşların ilk sekizliklerine yansıtılırken, orta kısımda dönüşümlü olarak vuruşların ikinci ve ilk sekizliklerinde duyurulmuştur. Müzikal anlamda bir soru cevap ilişkisi yansıtılmaktadır. Bu yapının ortaya çıkması için, yukarıda belirtilen vuruşlardaki sekizlikler diğerlerine göre daha geniş çalınmalıdır.



Görsel 5: Otakar Ševčík, 40 Varyasyon, Op. 3, Varyasyon 29

Varyasyon 29:

Varyasyon 29, yayın topuk ve orta kısmı için çalışma önerileri sunan bir egzersizdir.

Genel kullanımını, alt yarının ortasında 7 veya 8 cm. uzunluk içerisinde gelişen noktalı ayrı ve iki bağlı yay biçimidir. Ritmik yapısı sekizliklerden oluşur. Hareketin bütününde noktalı ayrı iki sekizlik ve iki bağlı sekizlik vardır. Bu kalıplar her ölçüde iki kez gelir ve ilki çekerek, ikincisi iterek başlar. İkili üçlü aralıklardan oluşan melodik yapısı, çıkıcı inici dizilerden oluşur.

Her ne kadar bağ olsa da genel olarak düşüncesi noktalıdır. Ayrı olanlar *spiccato*, bağlular ise *spiccato*'ya uygun *détaché* veya *martelé*'dir. *Legato*'daki gibi tele yapışık değildir. Bu iki yay

biçiminin arasında yayı duraksatmak, müzikal ve teknik anlamda uygulanabilirliği için gerekli ve önemlidir. Teknik olarak, bağlıdan sonra noktaliya geçişte yay telin üzerinde kalırsa, noktali çalmak için hazırlık süresi kullanılmamış olur. Bunun sonucunda da duyulması istenmeyen sesler duyulabilir. İlk noktali sekizlik için yay gerekli hazırlığı yapmadığında, tempo ile bir uyumsuzluk yaşanabilir. Yay hazırlığı derken kastedilen; teli ses çıkartabilecek güçle kavrayabilmek, tel değiştirmek için elin konumunu ayarlamak ve tüm bu hazırlıkları zamanında yaparak belirlenen tempoya uygun çalabilmektir.

Yayın iki kısmında uygulanması istenen çalışmanın, sese ve yaya yansıyan ifadesi farklıdır. Topukta daha keskin ve sivri iken, ortada çok daha hafif ve nazik bir anlatımla kendini göstermektedir.

Müziğin doğal dinamiğini ortaya çıkartabilmek için ikili aralıklardan oluşan çıkıcı ve inici dizilerin yönüne göre yapılacak crescendo ve decrescendo ile müzikal bir anlam elde etmek mümkündür. Yay tekniği olarak bakıldığında iki bağlı notalardan birincisi belirtilerek çalınırsa motifsel yapı daha anlaşılır hale gelir.

Allegro. $\text{♩} = 126.$
spiccato

Var. 34

M. (p) molto Allato
Fr. (mf)

YARIANTI PER I COLPI D'ARCO. CHANGES IN BOWING-STYLES. VARIANTY SMYKU.
VERÄNDERUNGEN DES BOGENSTRICHES. CHANGEMENTS DES COUPS D'ARCHET. ПЕРЕМЬНЫ ДВИЖЕНІЯ СМЫЧКА.

M. (p) Fr. (mf)

Allegro. $\text{♩} = 144.$

M. (p) Fr. (mf)

Allegro. $\text{♩} = 96.$

Görsel 6: Otakar Ševčík, 40 Varyasyon, Op. 3, Varyasyon 34

Varyasyon 34:

Yayın orta ve topuk kısmını ilgilendiren çalışmanın ritmik yapısı, üçleme üzerinedir.

Genel yay kullanımı *spiccato*'dur. Hızlı yapılması istenen tel değişimleri vardır. Topukta *spiccato* yay tekniğinin uygulanışında, yay tele dikey gelir ve bu nedenle de ortada kullanıma göre daha sivri ve kısa duyulur. Tel değişimi sırasında her sesin niteliğini kaybetmemesi, sağ kol ve parmaklardaki orantılı güçle ilgilidir. Kola yüklenen yay ağırlığı ortaya göre daha fazladır. Tel değişimini, parmak eklem kaslarının kullanılması ile elde etmek mümkündür.

Bu varyasyonun melodik yapısına bakıldığında motifsel bir anlayış görülmektedir. Bu anlayış üçlemelerin ilk notalarına yansıtılmıştır. Müzikal bir çalış için ilk sekizliklerin vurgulamasına ek olarak *crescendo-decrescendo* ile motifler belirgin bir hale getirilmeli ve böylece bütünlük sağlanmalıdır. Vuruş başlarındaki sekizliklerin güçlü çalınması ve gösterilmesi için *spiccato* yay

détaché gibi yorumlanabilir. Başka bir ifadeyle, noktalı-çizgili olarak düşünülebilir. Yay bu şekilde kullanıldığında çalışmadaki la, si, do, la gibi seslerin oluşturduğu motifler çok daha net duyulur. İlk sekizlikleri duyurmanın başka bir yolu da vuruşların ikinci ve üçüncü sekizliklerinin daha hafif ve küçük yay kullanarak çalınmasıdır.

Birçok keman yapıtında üçleme, onaltılık veya sekizlik ritimlerden oluşan ve iki tel arası hızlı yay hareketini içeren pasajlar sıklıkla karşımıza çıkabilir. Bu durumlarda ortaya çıkabilecek en büyük sorun sağ ve sol elin zamanlama uyumsuzluğudur. Bu pasajlar üzerinde dururken yazıldığı gibi çalışmak yerine, farklı ritmik yapı ve yay kullanımlarıyla sağ el refleksini şaşırtmak istenen sonuca bilinçli ve kalıcı bir yöntemle ulaşılmasını sağlar.

Allegro. $\text{♩} = 126.$

Var. 38.

M. (pizzicato)
Fr. (mf) *rescato balante*

VARIANTI PER I COLPI D'ARCO. CHANGES IN BOWING-STYLES. VARIANTY SMYCKO.
VERÄNDERUNGEN DES BOGENSTRICHES. CHANGEMENTS DES COUPS D'ARCHET. ПЕРЕМЕНЫ ДВИЖЕНИИ СМЫЧКА.

Allegro. $\text{♩} = 122.$

Allogretto. $\text{♩} = 104.$

Görsel 7: Otakar Ševčík, 40 Varyasyon, Op. 3, Varyasyon 38

Varyasyon 38:

Ritmik yapısı üçleme olan varyasyon 38, yayın topuk ve orta kısmını ilgilendiren bir çalışmadır.

Yay biçimi *spiccato*'dur. Neredeyse her notada tel değiştirme vardır. Belli bir sağ el düzeni olmasına rağmen bazı zamanlar düzensizleşen tel değiştirme hareketleri, sol ve sağ el davranışı açısından sürpriz olmaktadır. Bu çalışma, önerilmiş yay çeşitleriyle birlikte çalıcının karşılaşabileceği düzensiz yay kullanımlarına hazırlık olabilecek türde bir refleks çalışması olarak geliştiricidir. Bu tür yay kullanımlarında sol el, çift ses çalma prensibine göre konumlanmalıdır. Böylece sol eldeki gereksiz parmak hareketleri olmaksızın sağ el, teller arasında akıcı ve kıvrak bir devinim rahatlığı elde etmiş olur.

Müzikal cümle yapısı, 4+4 ölçüden oluşan yanaşık ve üçlü dörtlü aralıkların oluşturduğu bir düzen içindedir. Bu yapıyı gösterebilmek için vuruş başlarındaki sekizlikleri ön plana çıkarmak yeterli olacaktır. Sekizliklerdeki noktalı yapının dolgun bir ses kalitesinde duyulması için yay telden ayrılmadan çizgi-nokta karışımı bir kullanımda olmalıdır. Diğer sekizliklerin ise sadece arayı dolduracak ve müziğe bir ses zenginliği katacak kadar duyurulması yeterli olacaktır.

SONUÇ

Ülkemizde, mesleki müzik eğitimi veren kurumların keman sanat dalı öğrencileri, keman çalma tekniğini en üst seviyeye ulaştırmak için oldukça uzun ve çaba gerektiren bir süreçten geçerler. Bu süreçte öğrenciler, öğretmenleri tarafından teknik çalışma metotları ile sağ ve sol el tekniği üzerinde yoğunlaştırılırlar. Ancak bu teknik metotlar, çoğu öğrenci tarafından sıkıcı ve çalışmaktan kaçılan türde kaynaklar olmuşlardır. Öğrenciler; konçerto, sonat veya virtüöz parça gibi büyük yapıtlara odaklanarak keman çalmanın teknik sorunundan çok müzikal keyfini tercih etmektedirler. Tabii ki öğrenilen her teknik bilgi, etütler ve repertuvar yapıtları ile pekiştirilmeli ve uygulamaya konulmalıdır. Ancak teknik çalışmalar aksatılmadan her gün düzenli bir şekilde yapıldıktan sonra müzikal deneyime geçilmelidir.

Bir çalıcı iyi bir sağ el tekniği olmadan yeterli bir sonuca varamayacağı için, yayının her bir noktasını tanımalı, bilgi sahibi olmalı ve zorlaştırılmış yay çeşitleriyle geliştirmelidir. Yay çok değişik türleriyle birlikte çok küçük kısımlar halinde deneyimlenmeli ve geliştirilmelidir. Etüt kitapları bu anlamda geliştiricidir. Ancak sağ ve sol el tekniğine eşit ağırlıkta önem veren etüt kitaplarından başka, sadece sağ el tekniği ile ilgili metotlardan da yararlanması yay tekniğinin çeşitliliğini artırmak adına deneyim kazandırır. Bu anlamda öğrencilere ve genç öğretmenlere kaynak olarak önerilebilecek Otakar Ševčík Op. 3, 40 Varyasyon, adından da anlaşıldığı üzere varyasyonlar ile yayın çok farklı noktalarında yay stillerini yansıtan geliştirici ve öğrencinin çalışmaktan zevk alacağı etüt yapısında egzersizlerdir. Yay tekniğine, teknik ve müzikal yönden bakılmasını sağlayan az ve öz çalışmalardır. Bu çalışmaların sonucunda öğrencilerin yay üstünlüğünde artış sağlanacaktır. Eğitimleri süresince kişisel repertuvarlarına eklemekte oldukları keman yapıtlarını çözümlenmekte kolaylık elde edeceklerdir.

Bu çalışmada Otakar Ševčík Op. 3, 40 Varyasyon incelemeye alınmış, içerisinden yayın topuk kısmını ilgilendiren sekiz varyasyon seçilmiş ve çalışma önerileriyle birlikte topuk kısmına ait çalış tekniklerine dikkat çekilmiştir. Bu yolla, öğrencilerin yay stilleri hakkında bilgi sahibi olmaları ve farklı kullanım biçimleri hakkındaki uygulamalara ilişkin örnekler verilmiştir. Önerilen bu çalışma yöntemleri, öğrencilerin takip etmeleri beklenen eğitim müfredatlarındaki repertuvar yapıtlarının dönemsel özelliklerini ortaya koyarken yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

- BACHMANN Alberto (1925). *An Encyclopedia of the violin*, Dover Publications INC., Mineola, New York.
- EGE SERTER, Gülen (2013). *Kemanda Sağ Kol Teknikleri*, Nisan Kitapevi, Ankara.
- GALAMIAN Ivan (1962). *Principles of Violin Playing and Teaching*, Prentice-Hall INC., USA.
- SAY Ahmet (1985). *Müzik Ansiklopedisi*, Başkent Yayınevi, Ankara.
- SCHWARZ Boris (1984). *Great Masters of the Violin*, Robert Hale, London.
- ŠEVČÍK Otakar (1901). *Violin Studies Op.3 40 Variations*, Bosworth.

ÇAĞDAŞ BASKI RESİM SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

Doç. Dr. Hasan KIRAN*

ÖZET

Baskı resim, bir sanatçının bizzat kendisi tarafından veya kendi kontrolü altında kalıpları hazırlanıp limitli basılan, numaralandırılan ve imzalanan özgün bir sanat disiplini. Bu çalışmada, yukarıda tanımı yapılan baskı resmin ana hatlarıyla tarihsel sürecine, gelişimine ve bu alandaki önemli sanatçılara vurgu yapılmıştır. Ayrıca bu disiplinin uygulama alanları, bu günkü durumu ve günümüzdeki diğer disiplinlerle olan ilişkileri ele alınmıştır. Dünyadaki ve Türkiye'deki örnekleriyle birlikte genel bir bakış açısıyla irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Baskı, özgün, kalıp, oyma, yerleştirme

* Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara / TÜRKİYE,
kiran66ster@gmail.com

A GENERAL VIEW ON CONTEMPORARY PRINTMAKING

Assoc. Prof. Dr. Hasan KIRAN*

ABSTRACT

Printmaking is a specific art discipline where limited amounts of prints are printed, numbered and signed by the artist (or in her/him guidance). This work focuses on the general outline of historical evolution of printmaking and the prominent artists in the field. Additionally, the practical fields of the printmaking, its' current state and its' relation with other art disciplines are considered by taking account of the examples from Turkey and the all over the world within a broad point of view.

Keywords: *Printmaking, original, matrix, engraving, installation*

* Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting, Ankara / TURKEY
kiran66ster@gmail.com

Giriş

Baskı sanatının ne zaman başladığı konusunda kesin bir tarih verilememekle birlikte M.S.105 yılında Çin'de kâğıdın bulunmasıyla¹ ortaya çıkmaya başladığı bilinmektedir. Tarihin ilk baskıları ise; ıstampa-damga şeklinde yüksek baskı olarak yapılmıştır. Bu ilk baskılar; tamamen yazılardan oluşmaktadır ve tahta kalıplar mürekkeplenerek kâğıt veya ipek üzerine basılmıştır.

Yüksek baskı (tahta baskı) tekniği ilk zamanlar Uzak-doğu'da bir tür tanıtma-yayma ve çoğaltma aracı olarak kullanılmıştır. Zaman içinde Budizm'in ortaya çıkmasıyla birlikte tahta baskının kullanım alanı genişlemiştir. Özellikle Uzakdoğu'da Taoist keşişler tarafından yapılan ilk baskılar; kötü ruhları dağıtmak amacını taşıdığı bilinmektedir. Tahta baskı özellikle 7.ve 8. yüzyıllarda Çin'den Japonya'ya giden keşişler² tarafından dinsel propaganda amacıyla sıklıkla kullanılmış ve yaygınlaştırılmıştır. Buna en iyi örnek; tarihin en eski resim etkisindeki ağaç baskı örneği olan; "Diamond Sutra Öğretisi"³ adlı kitaptır. Bu kitap, "ağaç baskı kalıplarla 868 yılında Budist rahipler tarafından yapılmış olup ve resim etkisindeki ilk basılı kitap olarak kabul edilmiştir. Daha sonraki yıllarda Budist rahipler, Budizm'i yaymak adına el yazmalarını çoğaltmak ve bir arada toplamak için en ideal yol olan tahta baskı konusunda uzmanlaşarak onun gelişmesine öncülük etmişlerdir" (Cawthorne 1997,s.87).



Görsel 1: M.S.868, 57.5x38cm,(Kurosaki Kitabından)



Görsel 2: Albert DÜRER, "Cennetten kovulma"1510
(Kurosaki Kit.)

¹ Kimi kaynaklara göre de M.Ö.105 yılında icat oldu.

² Budizm'in yaygınlaşması konusunda çok çalışan bu keşişler, Çin'deki toplumsal karışıklıktan dolayı Kore Yarımadası üzerinden Japonya'ya kaçmışlardı.

³ Tahta baskının gelişmesine neden olan bu kitap, "By Permission of the British Library" Müzesinde bulunmaktadır.

Ağaç baskının uzak doğuda yaygınlaşarak Hindistan üzerinden Avrupa'ya geçtiği bilinmektedir. İtalya'ya 1270, Fransa'ya 1370, Almanya'ya da 1453 yılında ulaştığı tahmin edilmektedir. Bu üç ülkenin karşılıklı sanatsal ve kültürel etkileşimi, baskının da gelişimini sağlamıştır. 15. yüzyılda ünlenen tahta baskı; Albert Dürer'in de yeteneklerini ortaya çıkarmıştır. "Dürer İtalyan sanatçılarından etkilendiği gibi, içinde bulunduğu gerilimli yaşamı, devingen çizgi örgüsünü tutkuyla yapıtlarına yansıtmıştır. On dokuz yaşında perspektif sorununu çözen Dürer, "Meryem'in Yaşamı" konulu yirmi sayfalık baskı dizisinde mekansal yapıyı başarı ile çözümlenmiştir" (Gençaydın, 1987,s.34). Dürer'in başarılı tahta gravürlerinin yanı sıra çağdaşı Holbain'in de baskı sanatına büyük katkıları olduğu bilinmektedir.

15. yüzyıla kadar devamlı Çin tahta baskılarından etkilenen Japonya, 17.yüzyıldan itibaren gittikçe kendi tarzını yaratmaya başlamıştır. *Edo* (bu günkü *Tokyo*) devri denilen bu feodal dönemde, *Milli Tiyatro* (Kabuki Tiyatrosu) ile birlikte renkli ağaç baskının yanı sıra diğer baskı tekniklerinin de hızla geliştiği görülmüştür. Kökleri tamamen yerli olup, Yamato-e' ve Nishiki-e'ye dayanan bu renkli baskılar bir süre sonra "*Ukiyo-e*" olarak anılmıştır. Renkli baskıresim yapmaya has bir sanat üslubu olarak görülen Ukiyo-e, konularını genellikle gündelik yaşam tasvirlerinden almıştır Bunlar: "Kabuki Tiyatrosu", "Geşalar", "Güzel Kadınlar", "Sumo Güreşleri", "Piknikler", "Festivaller", "Fuji Dağı", "Kent Yaşamı", Kuşlar gibi konuları ve çeşitli bitkileri betimleyen baskılardı.

Edo döneminin moda sanatı olan Ukiyo-e dalgası 20.yüzyılın başına kadar devam etmiş olup, popüleritesi Avrupa'ya kadar ulaşmıştır.



Görsel 3: Kitagawa UTAMARO, "Çay Seramonisi",1795-96,
Gime Doğu-Batı Müzesi, Paris

Kitagawa Utamaro (1753- 1856), Ukiyo-e'nin en önemli öncülerinden biriydi. Ukiyo-e'nin tam ortasında altın çağını yaşayan ve renkli baskının bütün özelliklerini eserlerine ustaca yansıtan önemli bir sanatçıydı. Ukiyo-e'nin son dönem ve çok başarılı temsilcileri ise bütün batılı sanatçıların çok iyi bildiği, Katsushika Hokusai ile Udagawa Hiroshige'dir.

Hokusai ile Hiroshige dönemin gelişmelerinden yararlanmasını bilen sanatçılarıdır. Bu nedenle eserlerinde Japon halkının geleneksel yaşam biçimini, manzarasını, çarpıcı kent görünümünü, mistik ve hareketli bir şekilde işlemişlerdir. Her ikisinin katkısı modern Japon sanatının gelişmesine de vesile olmuşlardır.



Görsel 4: Katsushika HOKUSAI, "Büyük Dalga",
25.4x37.3cm, 1831-34, Yamakuchi-Ken Müzesi



Görsel 5: Utagawa HIROSHIGE, "Yağmur", 23x37cm,
1833-34, Tokyo Sanat Üni. Müzesi

Batı kültürü dünyasında; ilk özgün baskı sanatı örneklerini vermiş olan sanatçılar arasında yukarıda da adı geçtiği gibi; Dürer ve Holbein'nin yanı sıra Lucas Granach, Ugo da Carpîdir. Onlardan bu yana, yüzyılımızın başına kadar geçen sürede gravür baskı tekniği ile yapılan özgün baskılar resim sanatı içinde belirgin bir yer almamıştır.

1850'li yıllarda ipek baskının; Lyon kentinde ipekli kumaşa renkli süslemeler "Lyon Emprimeleri" basmak için kullanıldığı anlaşılmıştır. Bu iş 1870'de İsviçre'de ve Almanya'da 1900 yıllarında Amerika'da yapılmaya başlandı. Birinci Dünya Savaşı sırasında teknik Amerika'da geliştiriliyor, endüstri değeri kazanıyordu. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra elek baskı özgün resim baskısı aracı olarak benimsenmiştir. Hans Alp, Joseph Albers, Willi Baumeister, Victor Vasarely, Jacson Polloc, Robert Rauschenber, Andy Warhol Gilbert & Johns gibi ünlü ressamlar bu teknikten yararlanarak birçok baskı yaptıkları bilinmektedir.

Baskı Resimde Uluslararası Etkileşimler ve Yeni Arayışlar

Japon baskı resimlerindeki gelişmelerden ilk esinlenen empresyonist ressam Edouart Manet'dir. "Sanatçının 1872-73'e tarihlenen 'Demir Yolu' adlı resminde, hem Empresyonizmin özelliklerini hem de sanatçının Ukiyo-e'den nasıl etkilendiğini ve bunu kendi sanatına nasıl uyarladığını görmek mümkündür". Vincent Van Gogh da (1853- 1890) Hiroshige'nin yaptığı "Yağmur Yağarken Köprü" adlı ahşap baskısından doğrudan etkilenmiştir. Paul Gauguin (1848-1903) modern ağaç baskıyı başlatan öncülerden biri olarak görülmüştür. Yaptığı ağaç ve metal gravür baskılardaki ekspresif anlayış; "kişisel küskünlüğünün, günü gününe uymayan mizacının, heyecanlı anlatımı dikkat çekmiştir. Tekniğin tesirini denemek, etkisini arttırmak için natüralist görünüşü tamamen bozmuş ve çalışma biçimini dekoratif bir anlayışla yansıtmıştır"(Gökaydın 1987: 48).

Edward Munch (1863- 1944), Kaethe Kollwitz (1867- 1945), Ernst Barlach (1870- 1938), Ernst-Ludwig Kirchner (1880- 1938), Emil Nolde (1867- 1956), Karl Schmidt Rottluff (1884-1976), Franz Marc (1880- 1916), Max Beckmann (1884- 1950), Erich Heckel (1883- 1955) gibi Alman dışavurumcuları, kişilik ve eğilimlerini tahta ve metal baskıyı kullanarak yaşadıkları dönemi etkileyici bir üslupla dile getirmişlerdir. Ağaç ve Litografi baskının etkilerinin siyah-beyaz zıtlıkları açısından yaşamındaki çelişkilere göndermede bulunan K. Kollwitz için uygun birer tekniktir. Özellikle ağaç baskı Alman dışavurumcuları için güçlü-etkili ve anlatımı yalın olduğundan önemli bir etken olmuştur.



Görsel 6: E. Munch, "Madonna", Oslo Müzesi



Görsel 7: Kathe KOLLWITZ, 35x50cm, 1920 (Özel Koleksiyon)

20.Yüzyılın başında, geleneksel baskı resmiyle birlikte Modern Japon baskı resminin de başlamasıyla çeşitli çağdaş baskı gurupları kurulmuştur. “Hosun Grubu”nun kendine özgü yeni ve kararlı tutumu; “Sosaku Hanga” hareketlerinin çoğalması ve ani çıkışları; “Shin Hanga”nın yeni arayışları ile birlikte baskı gurupları çoğalmıştır.

Örneğin; yukarıdaki guruplardan Shin Hanga'nın bir üyesi olan Shiko MUNAKATA (1903-1976) 1950- 1960'li yıllarda yaratıcılığıyla, ısrarlı çalışma azmiyle döneme damgasını vurmuş, kendi alanında devrim yapmış bir sanatçıydı. Çağdaş Avrupa sanatından etkilenen Munakata, ahşap baskı çalışmalarında uzak-doğu kültürünü işlerken; Ukiyo-e'nin kökleşmiş geleneksel doğu metotlarını terk etmiş onun yerine batı tarzı ekspresyonist bir anlayışı tercih etmiştir.



Görsel 8: Shiko MUNAKATA, “Oshira-sama”,105x140cm, 1968, S. Munakata Müzesi

Çağdaş Japon baskı sanatındaki yeniliklere ve yurt dışındaki etkilenmelere rağmen geleneksel, karakteristik unsurlar tamamen yok olmamıştır. Örneğin; geleneksel baskıda yer alan yumuşak geçişli renk kombinasyonları, incelik, hassaslık gibi kavramlar günümüz baskı resminde de geçerliliğini korumuştur. Bu aynı zamanda Japon sanatının estetik anlayışının bir yansımasıdır. Bu durumun en iyi yansımalarını aşağıdaki sanatçıların işlerinde görmek mümkündür. Bu dönemin önemli isimleri arasında; Fumiaki Fukita, Hiroshi Tomihari, Teruo Isomi, Tetsuya Noda, Akira Kurosaki, Keita Takasawa, Keisuke Kinoshita, Kyoko Kobayashi, Hideo Higiyara, Seiko Kawachi, Akira Matsumoto, Keisei Kobayashi, Ryoji Ikeda, Satoru Matsushita, Motomi Tsunoda, Tsutomu Hasuo, Nakabayoshi Tadayoshi gibi sanatçılar Batıdaki gelişmelerden etkilenmekten geri kalmamışlardır.



Görsel 9: S.Kawachi, T.Gravür, 123x91cm, 2002



Görsel 10: K. Kobayashi, M. Gravur, 115x87cm, 2000

Batı baskı sanatlarındaki değişimler ise, H.A.P. Grishaber (1909- 1981) ile başladığını söylemek mümkündür. Grishaber, tekniksel çeşitliliği bir arada kullanmıştır. Özellikle Ağaç baskıda “anıtsallık” üzerine uzun süre denemeler yaptığı bilinmektedir. “Anıtsal resim sanatının özelliklerini bir baskısal sanat tekniği olan ağaç baskı ile kaynaştırmaya çalışmıştır” (Grishaber 1981: 1-4).

Büyük duvar resimlerinde ise çeşitli tekniklerle birlikte ağaç baskıyı ve ağaç baskının kalıplarını kullanmıştır. “Yeni Dışavurumcular” olarak bilinen; Karl-Heinz Kliemann (1924), Horst Janssen (1929), Wolfgang Mattheuer (1927), Jim Dine (1935), Georg Baselitz (1938), A.R. Penck (1939), Markus Lüpertz (1941), Günter Damisch (1942), Anselm Kiefer (1945), Mimmo Paladino (1948), Jim Dine (1930-), Franz Gertsch (1930) gibi sanatçılar da çağdaş baskı sanatına yeni bir heyecan kazandırdıkları bilinmektedir. Bu sanatçıların çoğu, baskının siyah-beyaz ve rölyef etkisinden yararlandıkları gibi işlerinde, “heyecanlı oldukları kadar tehditkâr bir eylem içerisinde de oldukları görülmüştür” (Theim, 1987: 6). Örneğin, Jim Dine ve Paladino gibi sanatçıların baskı çalışmalarını sürdürebilmek için Tokyo Devlet Sanat Üniversitesinde bir süre çalıştıkları bilinmektedir. Özellikle Jim Dine Japon kültüründen etkilendiği halde, teknik olarak baskıyı gelenekselin dışına taşımıştır. David Hockney’de aynı şekilde bu kültürden etkilenip ama kendi biçim diliyle hareket ettiği görülmüştür.



Görsel 11: H.A.P. Grishaber, "Baby II", 1954 (W. Boeck Kitabından)

Klieman, Grishaber ve Janssen Alman baskısının sürekliliği için yeni yöntemler deneyerek büyük çaba göstermişlerdir. Alman sanatı 1980-85'li yıllarda bir dönüşüm yaşarken spontanlık ve doğallık önem kazanmıştır. Özellikle ağaç, bu sayede hem heykel olarak hem de baskı olarak yeniden değer kazanmıştır. Burada Georg Baselitz ve A.R. Penck'n rolü büyüktür. Baselitz, büyük boyutlu ve çok renkli baskılar yaparken ağaç baskının sınırlarını zorlamıştır. "Dikkati çeken, resmin siyah üzerine beyaz olarak görünen negatif yöntemi ile 1969'dan başlayarak sürdürdüğü motifi baş aşağı koyma özelliğidir" (Büyükişleyen, 1987:25).



Görsel 12: F. GERTSCH, "Portre",
276x217cm, 1987



Görsel 13: F. GERTSCH, "Atölyeden", 1987

Penck baskılarında, küçük çizgi adamlarını, süreci ve ilkesel olanı ortaya koymada oldukça cesur davranmıştır. Yukarıdaki sanatçıların çoğu baskılarını, baskı presi olmadan kaşık yöntemiyle yapmışlardır. Elle yapılan özgün işlerin çoğalması, değişik tekniklerin denenmesine yol açmıştır. Alman sanatçı Franz Gertsch sabırla tahtayı işleyerek yaptığı büyük boy tahta baskı işlerinde genellikle presi kullanmıştır. Tahtayı ince ve çok titiz işlemesi aynı güzellikte presi kullanması baskı yüzeyinde yoğun dokusal bir titreşim elde etmiştir. Konularını bu teknik incelemelere uygun seçmesi önemli bir etken olmuştur. “Baskılarında bir tek renkle çok renkliymiş izlenimi vermek ve küçük bir ayrıntıdan sonsuz bir doğa yaratmak istemiştir” (Shenk-Sorge,1998: 139).

Amerikan sanatı 1960’lı yıllardan sonra, Pop Sanatı, özellikle serigrafi ve litografi tekniklerinde endüstri kültürüne özgü üslubu ile uluslar arası etkilerinde öncülük yaptığı görülmüştür. R. Linchtenstein, Rosenguist, Gilbert & Johns, R. Raushenberg, Sam Francis, C. Oldenburg, J. Johns, F. Stella, E. Worhol gibi ünlü sanatçılar, çeşitli baskı atölyeleri kurarak okullarda da özgün baskıyı nitelikli bir sanat dalı olarak yaygınlaştırmak istemişlerdir. Ayrıca Pop Art sanatçıları olarak parlak renkler ve fotoğrafik resimler basabilen ipek baskı tekniğini sıklıkla kullanmışlardır. Seri üretime imkan veren taş baskı da bu dönemin sanatçıları için önemli bir tekniktir. Koleksiyoner, eleştirmenler ve küratörler tarafında baskı resim destek bulmuştur. Sol Le Wit, John Baldessari, Vito Acconci gibi kavramsal sanatçıların da kendi anlatım diline göre geniş kitlelere ulaşma konusunda baskı resimden yararlanmışlardır.

Günümüz Baskı Resimde Yeni Anlatım Önerileri

Günümüz iletişim atmosferinde ve küreselleşme süreci ile başlayan bilgi teknolojisi ortamında sanat kitleler tarafından kolay erişebilir hale gelmiştir. Doğal olarak sanat disiplinleri kendi gelişimini sürdürmüş ve yeni arayışlar hep devam etmiştir. Günümüz baskı resimde de yeni denemelerin veya diğer disiplinlerle birlikte bir bütünlük içinde işlendiği bilinmektedir. Baskı özü gereği, deneme ve yeniliğe olanak veren bir yapısı olduğu görülmüştür. Gelişen teknolojiye paralel olarak; yeni yöntemler ve malzemelerle birlikte sürekli bir devingenlik ve değişim söz konusu olmuştur. Buna örnek olarak; günümüzün baskı disiplinlerinden biri olan, yöntemiyle hızlı ve seri üretimi sağlayan “dijital baskı”yı gösterebiliriz.

Baskı resim de yeni arayışlar esas itibariyle; 1960’lı yıllardan bu yana başladığı görülmektedir. Yukarıda da adı geçen Franz Gertch ve Munakata Shiko gibi sanatçıların bu disiplinin boyutlarını oldukça zorlamışlardır. Franz Gertch, büyük baskılar için özel presler yaptırmıştır. Gertch, 3 metreye varan hiper realist ağaç baskılar yapmıştır. Munakata ise; 12 metreye varan tek renkli baskılar yaparak sınırları zorlamıştır. Ya da aynı dönemde dev asa çok renkli serigrafiler yapan Gilbert&Georg’u, R. Rauschenberg ve John Cage’nin ortak girişimleri sonucu ortaya çıkmış, “Otomobil Lastiği Baskısı” adlı eser günümüz baskı-yerleştirmelerine örnek olarak göstermek mümkündür. Bu dönemden bu yana çağın getirileriyle birlikte ortaya çıkan cesur ve deneysel çıkışlar, günümüzün baskı anlayışına da yeni bir soluk kazandırmıştır. Gelenekselden çıkıp başka

bir potada hareket ettiğini, kalıpları sınırlandırılmaz veya tek başına yorumlanamaz bir yapıya dönüşmüştür. Günümüzde birçok sanatçının yaptığı; Baskı-düzenleme, Baskı-Video, baskı-gösteri gibi baskıyı yeni kulvarlara taşıma gereği duymuşlardır. Örneğin; 2003 yılında gerçekleşen Kyoto Uluslararası Ağaç Baskı Trienali'nin bazı bölümlerindeki baskılar, klasik sergileme yönteminden ziyade bir "düzenleme" mantığıyla sergilenmiştir. Çünkü bu bölümlerde yer alan baskı çalışmaları, duvarlara asılmak için yapılmamış, bir düzenlemenin objeleri olarak tasarlanmıştır. Değişik renklerdeki kâğıtlara basılan tahta baskı çalışmaları daha sonra mekân objesi olarak biçimlendirilmiştir. Bu objeler, yerleştirme planıyla birlikte sergi mekanına gönderilmiş ve yerleştirilmiştir. Bu yerleştirmenin dikkat çeken noktası Japon sanatının estetik anlayışını yansıtan renk ve ışık geçişlerindeki hassaslıktır. Elbise formunda hazırlanan objeler askılıklarla birlikte



Görsel 14: K. Wasiliunas, Baskı-Obje, KİWA, 2002, Kyoto

Görsel 15: K. Tae Huk, Kusurlu Alanlar, Geidai, 2005, Tokyo

Kim Tae Huk (Seul, 1965), tahta baskıyı uzun soluklu projeler çerçevesinde ele almıştır. Hem teknik olarak hem de baskının yüklenebileceği anlamlar üzerinde durarak, düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Başka bir deyişle, yeni bir anlatım diline uygun, alternatif denemelere ilişkin arayışlara girmiştir. Kim Tae, "Kusurlu Alanlar" adlı bir seri projesinde; ağaç baskının elamanlarından yararlanmıştır. "Uzun süre hazırladığı değişik boyutlardaki el yapımı kâğıtlara ağaç baskılar uygulamıştır. Bu baskılarda şekil olarak alabora olmuş gemileri tanıtan işaretleri kullanmış, daha sonra bu baskılardan gemi maketleri oluşturmuştur. Oyma işleminde ortaya çıkan talaşı, kalıpları ve çalışma esnasında ortaya çıkan sesleri de düzenleme esnasında kullanılmak üzere kayıt etmiş ve düzenlemesini ona göre yapmıştır" (Kıran, 2010:66) New-York'ta yaşayan Japon sanatçı Akiha Yamakami; insan bedenlerinden yararlanarak biçimlendirilmiş torbaların üstüne tahta baskı ve litografi uygulamaları yapıldıktan sonra içine talaş – kum koymuş tavana asarak düzenlemeler yapmıştır. Geleneksel anlamda, üretilmiş çerçevelenmiş ve asılmış baskılar değil, müze ve galeri mekanlarına göre düzenlemenin bir parçası olarak üç boyutlu objelere hizmet etmek için üretilmiş baskılardır. Ya da üretilen baskılar başka bir amaç için yeniden şekillendirilmiştir.

Kimi sanatçı kamu alanlarını seçerek; gündemdeki önemli olaylara kitlelerin dikkatini çekmek için mesaj yüklü işlerini farklı yöntemlerle sergiledikleri görülmüştür. Böylece çok daha hızlı ve etkili bir erişim potansiyeline sahip hale gelmiştir.



Görsel 16: A. Yamakami, Baskı- Enstalasyon, 2008, Tokyo



Görsel 17: Graphic Arts from the World- Thailand, Malaysia, Singapore

Günümüzde, galeri ya da müze iç veya dış mekanlarında görülen yerleştirmelerin bir parçası haline gelen baskı resim tekniklerinden oldukça yararlanılmaktadır. Eylül 2015 Tokyo Mori Sanat Müzesinde “Vietnam ve Savaş” konseptli büyük serginin girişindeki ilk yerleştirme buna uygun bir örnektir. Ortaklaşa yapılan bu çalışmada; metrelerce uzunluktaki bezlerin üzerine yapılmış baskılarda “Yanmış yok olmuş yaşamlara saygı” ile ilgili göndermeler yapılmıştır. Bu gün gelişen teknolojiyle birlikte şekillenen yeni olanaklar dahilinde yeni tasarımlar baskı tekniklerinin sınırlarını da genişletmiştir. Baskı resimler, artık bilindik duvarlara asılmanın dışına taşabilmiş ve hayatın her alanında karşımıza çıkmayı olanaklı kılmıştır.



Görsel 18: A. Tokyo Mori Müz., Baskı Yerleştirme, 2015



Görsel 19: Ardan Özmenoğlu, İpek Baskı Yerleştirme

Baskı resim olanaklarından yararlanarak yerleştirmeler gerçekleştiren Ardan Özmenoğlu, her yerde bulunabilecek malzemelerden oluşan, not kağıtları ve camlardan ürettiği, görsel dünyadan elde ettiği renk ve imajları daha sade fakat daha çarpıcı hale getiren bir teknik uygulama ile kendi sanat üretimini içerisinde yeni bir estetik düzeye geçiş yapmaktadır. “Birbirini eşit boyut ve aralıklar ile tekrar eden transparan yüzeylerin üzerine parçalar halinde dağılan imajlar bütünsel bir çalışmayı ortaya koymaktadırlar. Parçalar arasında ortaya çıkan mesafe çalışmanın zaman-imge kazanmasını sağlayarak izleyici üzerinde çarpıcı bir estetik duyumsamaya yol açmaktadır”(Özmenoğlu, web,2016).



Görsel 20: J.Hitchcocki “Onlar”, Yerleştirme, Coyne Gall. , N.Y, 2007



Görsel 21: İ.Keckes, Yerleştirme, Auckland Üni.N.Z. 2010

John Hitchcock, yaptığı yerleştirmelerinde birçok tekniği bir arada kullanmıştır. Toplumsal referanslarla görsel kültür, kültürel kimlik ve sosyal konuların politika üzerindeki etkisinden yola çıkmaktadır. Amerika hükümetinin iç ve dış politikaları, Irak ve Afganistan’daki ölenleri konu alan yerleştirmeler yapmıştır. “Onlar ayaklarını hareket ettiriyor ama hiç kimse dans etmiyor” adlı eseri için bir galeride yirmi dört saat öğrencilerle birlikte baskı yapan sanatçı daha sonra bunları mekan içerisinde düzenlemiştir. “Amerika’nın politikalarına gönderme yaparak, metafor olarak kullanılan ‘x’ işaretinin tekrarlarından oluşan çalışmaların üzerine savaş tankları ve helikopter görüntüleri yerleştirmiştir” (Kılıç, 2015: 45).

Lastikler, yollar, borular, kablolar, teller, elektronik malzemeler gibi çağdaş yaşamımızda da yer alan hız, taşıma, yapı ve iletişim gibi konuları ele alan Nicola Lopez, kısaca modern şehirleri, kentsel mimariyi ve bunun için var olan görsel kaynakları işlemiştir. “Yerleştirmelerinde değişik baskı tekniklerini kullanan sanatçı, baskıyı esnek ve düz yüzeyler, materyaller üzerinde uygulayarak yerleştirmelerin bir parçası haline getirmiştir” (Tala, 2011: 86).

Hırvat sanatçı Irena Keckes, yaptığı büyük su bazlı ağaç baskılarını düzenlemenin ana objesi haline getirmektedir. Siyah beyaz renk ilişkilerine kafa yoran sanatçı spontane bir oyma şeklini benimseyerek güçlü bir etki yakalamaktadır. Soyut, sürekli devam eden hareketli kompozisyonlar oluşturarak insan ve doğa ilişkisine de göndermeler yapmaktadır.



Görsel 22: H. Kıran, baskı-yerleştirme, Hacettepe Ün., GSF Salonu, 2015

Hasan Kıran'ın 2015'te Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsünde "Döngü" adlı baskı-yerleştirmesinde, yıllarca oyduğu tahta oymalardan elde ettiği talaşları ve büyük boyutlu tahtaları kullanmıştır. Kullandığı sarmalların sonsuzluk etkisi yarattığı ve buna uygun olarak devamlı yürüyüş halindeki kamburlu insanların ritmik hareketleri günümüzde kronikleşmiş döngüsel olaylara da bir anlamda göndermeler yapmaktadır.



Görsel 23: H. Kıran, baskı-yerleştirme, Hacettepe Ün., GSF Salonu, 2015

Magda de Jose, yaptığı baskı yerleştirmelerinde Japon baskı kağıdını ve su bazlı teknikleri sıklıkla kullanmaktadır. Baskı yaptığı kağıtlara şekil vererek yerleştirmenin objeleri haline getirmektedir. Seçtiği kağıtların ince oluşu ve renklerin genelde pastel oluşu, bulunduğu ve yaşadığı ortamın kültürünün bir yansıması olarak ele almak mümkündür.

Baskıresimde Uluslararası Etkinlikler

84. sergisini 2015 te gerçekleştiren Japon Baskı Derneği artık yabancı sanatçılara ve baskı-yerleştirmelere, baskı -videoya da yer vermektedir. Yılda bir kere düzenlenen etkinliğe ortalama yedi yüz sanatçı katılmaktadır. Sergi süresince panel, sempozyum gibi değişik etkinliklerin de düzenlendiği ortamda, güncel baskı tartışmaların da yapıldığı dünyanın en önemli baskı organizasyonlarından biridir.

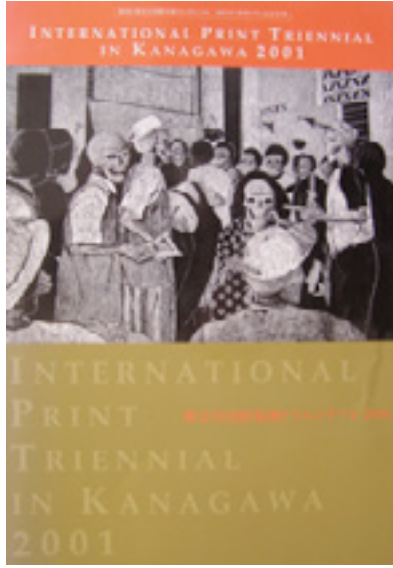
İlki 2011’de Japonya’nın Kyoto kenti ile Awaji adasında gerçekleştirilen Uluslararası Moku-hanga (Ağaç Baskı) Konferansı; dünyanın önemli sanatçıları, akademisyenlerini ve eleştir-menlerini bir araya getirmiş, ağaç baskının güncel sorunları tartışılmıştır. Türkiye’de ise Hasan Kıran “Geleneksel Ağaç Baskı Sanatından Yeni Arayışlara” adlı bildirisi ile etkinlikte yer almıştır.

2013’te gerçekleştirilen İskoçya’nın Dundee kentindeki Uluslararası Baskı resim Konferansı da; kültürel farklılıkları, tarihsel önemi ile baskı sanatlarının gelecekteki potansiyeli ne olacağı ele alınmıştır. Burada da Uluslararası Mokuhanga Konferansı’nda olduğu gibi baskı sanatlarının geleceği, deneysel ve disiplinlerarası niteliği ön plana çıkmıştır.

İngiltere’de 1990 yılından bu yana Henry Moore Vakfı tarafından düzenli olarak organize edilen “Günümüzde baskı resim” adlı etkinlik, estetik, eğitim ve teorik konuların yanı sıra teknolojinin katkısı ve yeni gelişmeler ele alınmaktadır.



Görsel 24: Japon Baskı Derneği Sergisi, 2015, Tokyo Metropolitan Müzesi



Görsel 25: Kanagawa Trienali, 2001



Görsel 26: Japon Baskı Derneği 2012, Tokyo

“Uluslararası Kochi Baskı Trienali”, “Uluslararası Tokyo Baskı Sergisi”, “Uluslararası Kanagawa Baskı Trienali”, “Uluslararası Sapporo Baskı Bienali”, “Uluslararası Osaka Trienali”, “Uluslararası KIWA Ağaç Baskı Trienali”, “Hide-Takayama Çağdaş Ağaç Baskı Bienali”, “Tojiki-ken Baskı Bienali, Uluslararası Krakow Baskı Trienali gibi büyük organizasyonlarda da büyük sergilerin yanı sıra sempozyum ve paneller düzenlenmektedir. Gerek bu organizasyonlara gönderilen baskıların kalitesi, büyüklüğü ve sergilenme şeklindeki farklılıklar gerekse organizasyonları bir kaç ülkede yapılması açısından önemli bir baskı etkinlikleridir. Krakow Uluslar arası Baskı Trienali, daha önce bienal olarak başlamış ve sonraki yıllarda trienal olarak devam etmiştir. Aynı zamanda uluslararası bir derneğe dönüşmüş ülke dışında aralıklarla uluslararası etkinlikler düzenlemiştir. Bunlardan Oldenburg, İstanbul, Viyana, Falun ve Kataowice gibi şehirlerde yapılan baskı organizasyonları göstermek mümkündür. Tailand’da Silkaporn Üniversitesi’nin gerçekleştirdiği “Uluslararası Bangkok baskı-çizim Sergisi”, Kore’de “Uluslararası Seul Baskı Bienali”, Bulgaristan’da “Uluslararası Varna Baskı Bienali”, Tayvan’da Uluslararası Taipei Baskı ve Çizim Sergisi”, “Uluslararası İstanbul Baskı Bienali”, Uluslararası KIWA Baskı Trienali, Uluslararası Xuyuan Çin Baskı Bienali, Kanada’da Uluslararası Trois-Rivières Baskı Bienali” gibi bu alanın dünyadaki önemli etkinlikleridir. Bu organizasyonların bir kısmı faaliyetlerine ara verirken diğerleri düzenli olarak etkinliklerine devam etmektedirler.



Görsel 27: KIWA Sergisi Kataloğu, 2003



Görsel 28: KIWA Sergisinden, K. Wasiliunas, Kyoto, 2003

TÜRKİYE'DE BASKI RESİM

Türkiye'de sanat eğitimi kapsamında sanatsal amaçlı ilk baskılar, "Stanislas Arthur Napier'in 1892- 1897 yılları arasında "Sanayi-i Nefise"de ders verdiği yıllarda yapıldığı bilinmektedir. Ayrıca bu dönemde dışarıdan gelen bazı yabancı gravürcüler de çalışmalar yapmışlardır. Ancak nerede baskı yaptıkları bilinmiyor. Osman Hamdi Bey ile Hoca Ali Rıza Bey tarafından da taş baskı ile ilgili bazı çalışmalar yapılmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan sonraki yıllarda Fransadan getirtilen Léopold Lévy'nin şefliği zamanında da litografi, serigrafi ve gravür teknikleri denenmiştir" (Özsezgin, 1987:17). Bu dönemde Akademi'de ipek baskı ve monotipi gibi teknikler Sabri Berkel tarafından uygulandığı bilinmektedir. Berkel'in daha sonra Floransa'da Carenanın atölyesinde gravür konusunda da uzmanlaştığı bilinmektedir.

Levy'nin öğreticiliği ile başlayan gravür çalışmaları, ancak son 20 yıl içinde belirgin bir gelişme göstermiştir. Tekniğin yayılıp sevilmesinde, gravür yapma imkanlarının da çoğalmasının payı büyüktür. Bu dönemde yağlı boya resmin yanında gravür yapan yeni kuşak sanatçıları arasında; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Aliye Berger, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Mustafa Plevneli, Cihat Burak, Turgut Zaim, Mustafa Aslıer, Nevzat Akkoral gibi sanatçıları göstermek mümkündür.



Görsel 29: Léopold Lévy, Peyzaj, 19x25 cm, Gravür

Ankara'da ise, 1932 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümünün açılmasıyla grafik dersi bu bölüme konmuştur. Bu yıllarda atölyeye küçük boy bir metal gravür presi alınmıştır. Ancak bu presle Şinasi Barutçu öğrencilerle linol baskı üzerinde bazı çalıştırmalar yapmışlardır. 1960 yılından itibaren grafik sanatları anadal haline getirilmiş, atölye olanaksızlıklarına rağmen hem grafik tasarımı hem de özgün baskı resim üzerinde daha ciddi çalışmalar başlamıştır. “Baskı atölyesinin derli-toplu bir baskı atölyesi haline gelmesi için; Hidayet Telli, Ziya Ünal, Muammer Bakır, Nevzat Akkoral, Ferit Apa, Adnan Turani, Veysel Erüstün ve Nevide Gökaydın'ın katkılarıyla teknik ve donanım yönünden yeniden ele alınmıştır”(Özsezgin, 1987:17). Ayrıca bu yıllarda, yurt dışına eğitim amaçlı gönderilmiş sanatçıların ülkeye dönmesiyle birlikte gravür çalışmalarına daha da ağırlık verilmeye başlanmıştır. Sonraki yıllarda bu sanatçıların gayreti ve yardımıyla iyi bir gravür atölyesi kurulmuştur. Hamza İnanç'ın bölüm başkanlığı zamanında bu atölyeler pres yönünden zenginleştirilmiştir. 1966'dan 1980'e kadar bu atölyelerde Hayati Misman, Hasan Pekmezci, Behiye Eyikan, Hüseyin Bilgin gibi sanatçılar yetişmiştir. Bu sanatçılar da Güler Akalan, Uğurgün Pamir gibi genç kuşak sanatçıların yetişmesini sağlamışlardır.

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun açılmasıyla grafik bölümü öğrenime başlamış, Mustafa Roker'in bu okulda öğretim üyesi olarak çalışmaya başlamasıyla özgün baskı resim değer kazanmış bu alanda gerekli atölyeler kurulmuş, büyük bir gelişim göstermiştir. . “Yeni tekniklerle kişisel yaratma güçlerini birleştirme fırsatını bulan gençlerin, kısa zamanda yeni ve kaliteli eserler ortaya çıkardıkları görülmüştür. Bu ara da, Mustafa Aslier'in katkılarıyla da 1962'de kurulan bu atölye, yaşlı ve genç, pek çok sanatçının özgün baskı resim yapmalarına imkan hazırladığı bilinmektedir” (Aslier 1989:33-38).



Görsel 30: H. Koçan,
"Dokuz Tane Bakış" 60x50cm, 2005



Görsel 31: F. Karakoç,
"Adsız, 70x50cm, 1992 (İMOGA)



Görsel 32: M. Aşker,
"Tahta Baskı, 60x40cm, 2006



Görsel 33: H. Pekmezci,
"Metal Gravür, 60x50cm, 2003

Sert damarsız ağaç kesitleriyle ağaç gravür, ağaç rölyef ve diğer gravür teknikleri denemeleri ile Mürşide İçmeli, Türk baskı sanatının gelişmesinde ve yeni kuşakların bu yönde etkinlik göstermelerine katkıda bulunmuştur. İçmeli eserlerinde; Anadolu insanını çağdaş bir yorumla soyut figüratif bir düzen içerisinde anlatmaktadır. Kompozisyonlarında kurguladığı insan yığınlarını, genellikle canlı-renkli, mistik bir anlayışla ifade etmektedir. Bazen de ağacın doğal dokularından yararlanarak, rölyeflerin oluşmasına olanak vererek siyah-beyaz bir anlayışı benimsemektedir.

Güzel Sanatlar Akademisinin Grafik bölümünde serigrafi ve gravür atölyelerinin kuruluşu sağlandıktan sonra ve bu atölyelerden yetişen sanatçılar arasında dikkat çeken Aydın Ayan, Alaattin Aksoy, Hüseyin Bilgin, Gören Bulut, Gül Derman, Devrim Erbil, Güngör İblikçi, Gündüz Gönlönü, Mehmet Güler, Ali Teoman Germener, Süleyman Saim Tekcan, Zahit Büyükişleyen, Erol Deneç, Nail Peyza, Ergin İnan, Utku Varlık, Mustafa Plevneli, Hasan Pekmezci, Hayati Misman, Mehmet Güler, Fevzi Karakoç, Hüsamettin Koçan, Alaattin Aksoy, Atilla Atar, Ali İsmail Türemen, Kadri Özyayten, kişiliği olan Türk özgün baskı sanatının oluşmasında çaba sarf ettikleri görülmüştür(İçmeli 1985 : 61-66).

1980'li yıllardan sonra Türk baskı resim konusunda önemli çıkışlar yapan; eğitimci ve yenilikçi sanatçı kimliği ile çağdaş özgün baskı sanatı alanına öncü bir etkisi olan Süleyman Saim TEKCAN'ın katkısı büyüktür. Türk standartlarını dünya standartlarına ulaştırma amacı ile Türkiye'de pek çok üniversitede özgün baskı atölyelerinin kurulması ve bu alanda çağdaş eğitiminin başlatılmasına neden olmuştur. TEKCAN, temellerini 1974'te mütevazı bir şekilde attığı atölyesini geçen otuz sene içinde dünya standartlarında uygun önemli bir baskı resim müzesi haline getirmiştir. Bu gün İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi (IMOGA)'inde Türk ve yabancı sanatçının ürettiği bini aşkın eser bulunmaktadır. Yapılan bağışlarla ve satın alma yolu ile koleksiyona kazandırılan eserleriyle dünyanın sayılı özgün baskı resim müzesi olmayı başarmıştır.



Görsel 34: Gülçin Günaydın,
Ağaç B. 100x70cm, 2008



Görsel 35: H. Kiran,
Urartu, Ağaç B., 120x85cm, 2013

Sonraki tarihlerde farklı baskı tekniklerini uygulayarak çalışan, Hasip Pektaş, Sema Boyancı, Güler Akalan, Hayri Esmer, Hasan Kıran, Sema Ilgaz Temel, Emin Koç, Gülçin Günaydın, Yusuf Ziya Aygen, Saime Hakan, Musa Köksal, gibi birçok sanatçının özverili katılımıyla baskı sergilerinin gerçekleştirildiğini görmektedir. “Bu dönemde yoğun çalışan genç sanatçılar için baskı; renkli veya siyah-beyaz baskılardaki sert çizgiler, açık-koyuluk ve kontrastlık gibi dışavurumcu yaklaşımlar için oldukça uygun bir tekniktir. Bu durum genç sanatçılara yeni anlatım imkânları sağlamıştır. Sanatçının çeşitli levhaları kullanarak yeni denemelere girişmesi kendi anlatım diline zenginlik kazandırmıştır. Bu çeşitlilik içinde sanatçı kendi resim dilinin de daha kolay bilincine varmıştır” (Asher 1985:2-3). Ayrıca sanatçı tarafında meydana getirilen bir sanat eserinin kendi özgün değerini yitirmeden çoğaltılması ve diğer tekil sanat eserlerine göre daha ucuz ve satılabilme imkânının olması, daha çok insana ulaşması da tekniği cazip kılmaktadır.

Bu gün gelinen noktada baskı resim tekniğiyle önemli çalışmalar yapan genç sanatçılar hakkında Hayri Esmer şu tespitlerde bulunmaktadır:

“1960’lı yıllardan sonra gelişmeye başlayan Türk baskı resminde iki önemli faktör dikkat çektiğini görmekteyiz: Birincisi, tıpkı batıda da olduğu gibi, baskı resmin, Türkiye’de bu yıllardan sonra, sanatçıların bir ‘yan uğraş’ı olmaktan kurtularak, yaşamını buna adayan sanatçı kuşağının ortaya çıkması ve bu alanın gerektirdiği sorumluluğun altına girmesi, ikincisi ise özellikle 1980’lerden sonra piyasa olgusuyla paralel, baskı resme has bir özellik olarak düşünebileceğimiz çoğaltılabilirliğin bir ‘değer’ olarak önemsenmesi ve piyasa olgusuyla ilişkilerin başlamasıdır. Ülkemizde baskı resmin anlaşılabilmesi için bu iki unsurun görmezden gelinemeyecek bir temel teşkil ettiğini, onun görülebilir olmasında, yaygınlaşmasında, kabul görmesinde ve sahip olduğu evrensel değere ulaşmasında önemli etkenler olduğu görülmektedir” (Esmer 2011s. 1).



Görsel 36: S. S. Tekcan,
Atlas, Gravür, 1998, İMGA



Görsel 37: M. İçmeli,
Hayat Ağacı, Gravür, 48x31 cm, 1974

Türkiye’de baskı resim özellikle 1980’li yıllardan sonra disiplinlerarası yaklaşımların yaygınlaşmasıyla dünyada baskı resmin bu korunaklı yönünün önemli bir dönüşüm geçirdiği gerçeği ile karşılaşmıştır. Doğal olarak yeni gelişmelerle birlikte, koşul ve kuralların yeniden anlam kazandığı görülmektedir. Uluslararası etkinliklerde de başlı başına bir disiplin olarak varlığını etkin bir şekilde hissettirmektedir. Büyük sergilerin içinde yerini almasının yanı sıra bağımsız olarak ta uluslararası bienal veya trienal şeklinde değerini korumaktadır

Ayrıca günümüzde diğer disiplinlerde olduğu gibi baskı resimde de yeni teknikler, yeni sunum veya düşünce arayışları sanatçıların temel sorunlarından biri olmuştur. Buna Hayri Esmer şöyle yaklaşmaktadır:

“Mekan düzenlemeleri, duvar üzerine uygulamalar, hazır nesnelerin kalıp olarak kullanılması, sokaktan galeriye, mekana çoğaltılabilir imgelerle müdahale ve her tür yüzeyin yapıt için kullanılabilir olması, baskı resim geleneğiyle ilintili yenilikçi yaklaşımlar olarak sıklıkla karşılaşılan uygulamalar olarak görülmektedir. Böylece baskı resmin yüzyıllardır bağlı olduğu kağıt zemin ve çerçeve geleneği, çoğaltılabilirlik gibi özelliklerinin dışında da kendisine yeni mecralar aramaya başlamış ve günümüzde sınırlarını epeyce genişletmiş görülmektedir” (Esmer 2011,s.18).

SONUÇ

Sonuç olarak; baskı resim kalıpları, genelde elle yapılan işlemlerle ve sanatçısı tarafından yapılmaktadır. Sanatçı bu işlemlerin hemen her aşamasında, yaratma eylemini sürdürmektedir. Çeşitli işlemler için, aletler, makinalar, yeni tekniksel yöntemler ve diğer çeşitli malzemeleri kullanabilir. Yeni yardımcı teknikler ve yeni malzeme arayışları, baskı resim tekniklerinin şekillendirme olanaklarını ve sanatçının görsel dilini zenginleştirmektedir. Sanatçının amacı tüm olanaklardan veya mevcut materyallerden yararlanarak yeni ve özgün bir baskı dili elde edebilmektir. Böylece özgün eser; bütün yaralanılan malzeme ve tekniklerin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Malzeme ve teknikler var olan bir eseri basarak çoğaltmak için değil, var olmayan orijinal bir eseri yaratıp yapmak için kullanılmalıdır.

Günümüzde hızla gelişen ve kendini yenileyen teknoloji ile birlikte kültürel ve ekonomik değişimin kazandırdığı bakış açıları, sanatçıları da sürekli yeni ifade arayışlarına ve hayal gücüne sevk etmiştir. Teknolojik gelişmelerin de baskı tekniklerini şekillendirdiği gelenekseli barındırdığı ama aynı zamanda çeşitliliği arttırdığı (dijital baskı, video baskı gibi), hatta sınırsızlaştırdığı bilinmektedir. Baskı resimde her ne kadar farklı kullanımların dışına çıkılsa da geleneksel anlamda kağıdın yumuşaklığı ve kenar boşlukları, sanatçının imzası ayrı bir orijinalliktir. Sınırların kalktığı bir ortamda çeşitliliğin sürekli arttığı ve yeni arayışların kaçınılmaz olduğu bir gerçektir. Böylece deneyimsel-düşünsel yöntemlerin ve disiplinlerarası yaklaşımların baskı resme yeni bir ivme kazandırdığı söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Aslier, M. Özsezgin, K.(1989). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yayınları: İstanbul
- ASLIER, Mustafa(1985). "Son Yüzyılda Türkiyede Özgün Baskı Resim Sanatı" Hacettepe Ün., GSF Yayınları: Ankara
- Büyükleşleyen, Zahit (1987). "1400 Başlıarından Günümüze Kadar Alman Ağaç Baskısı" Hacettepe Ün., GSF Yayınları: Ankara
- Cawthorne, N. (1997). "The Art of Japanese Prints", Laurel Glen Publishing: New York
- EROL Turan (1980). 19. Yüzyıl Türk Ressamları, Tıglat Yayınları: İstanbul
- ESMER Hayri(2011). *Türkiyede Baskıresme Bakmak*, Anadolu Üni. Yayınları: Eskişehir
- Gençaydın, Zahit (1987). "Beş Yüzyıl Boyunca Alman Ağaç Baskı Sanatı", Hacettepe Ün., GSF Yayınları: Ankara, Sayı 6
- Grishaber, H.A.P. (1981) *Dış ilişkiler Sergi Kataloğu*, Heinrich Fink GmbH+Co: Stuttgart
- Gökaydın Nevide (1987). "Tahta Baskı Tekniğı Dünü, Bugünü, Eğitimde Yeri", Hacettepe Ün., GSF Yayınları: Ankara, Sayı 6
- GÜVEMLİ Zahir (1982). *Sanat Tarihi, Varlık Yayınları, Üçüncü Basım: İstanbul*
- İçmeli, Müüşide (1985). "Çağdaş Açından Türk Grafik Sanatçıları", Hacettepe Üniversitesi GSF Yayınları: Ankara
- İşingör M.,Eti E., Aslier M. (1986) *Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim*, T.T. Kurumu Basım Evi: Ankara
- KILIÇ Selvihan (2014). *Baskı Sanatlarında Yeni Arayışlar*,
- KIRAN Hasan (2010). *Ağaç Baskı Sanatı, Bellek Yayınları: Ankara*
- Meydan Larousse 5, S:326- 330
- Schenk-Sorge, (1998). *Jutta, Landschaften und Portrats 1986-95, Kunst Forum 139: Berlin*
- Özsezgin, Kaya (1987). *Ağaç Baskı ve Türk Ressamları*, Hacettepe Ün., GSF Yayınları: Ankara
- Thigem, G. (1987). "20. Yüzyıl Alman Ağaç Baskı Sanatı", Hacettepe Ün., GSF Yayınları: Ankara
- TALA, A (2011). *Installations and Experimentel Printmaking. Printmaking Handbooks A&C Black, London*
- TANSUĞ Sezer (1986). *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi: İstanbul*
- TURANİ Adnan (1992) . *Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi: İstanbul*
- <http://www.turkresmi.com/klasorler/baskisanati/index.htm>, erişim:19.6.2014
- <http://www.tekstildershanesi.com.tr/?sec=haber&id=1530&title=baski-teknikleri-ve-ozgun-baski>. Erişim:09.08.2015
- <http://www.frmsinsi.net/showthread.php?t=388241>, erişim: 09.08.2015
- http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Y%C3%BCKsek%20Bask%C4%B1.pdf, erişim: 09.08.2015
- <http://www.restoraturk.com/restorasyon-sanat/resim-ve-heykel-restorasyonu/590-baski-sanati-baski-sanatının-tarihi.html>. erişim: 09.08.2015

“SUZUKİ YETENEK EĞİTİMİ” FELSEFESİNE KISA BİR BAKIŞ

Doç. Zehra Sak BRODY*

ÖZET

Japon kemancı ve pedagog Shinichi Suzuki'nin yarattığı ve kendi adıyla anılan bu öğretim metodu; “Yetenek doğuştan değildir. Fiziksel bir problemi olmadığı sürece her çocuk bir enstrüman çalabilir yeter ki doğru şekilde ve sevgiyle öğretmeyi bilin.” felsefesi ile gelişmiş ve dünyada en çok kullanılan müzik eğitimi metotlarından biri haline gelmiştir.

Suzuki, küçük çocukların kendi dillerini kolay ve çok iyi bir şekilde nasıl öğrendiklerini gözlemlemiş ve bu öğrenim sürecinin müzik eğitiminde kullanılması üzerinde uzun yıllar çalışmıştır. Suzuki “Çocukların kendi ana dillerini öğrenebilecek kadar becerileri varsa, bir enstrüman çalabilecek kadar da beceriye sahiptirler.” fikri ile filizlenen bu metoda “Ana Dil Metodu” ismini koymuş; küçük yaşta başlanır, küçük adımlarla öğrenilir ve enstrümanlar çocukların boyutuna göre ayarlanırsa, okul öncesi çocukların keman çalabilecekleri düşüncesine inanmıştır.

Suzuki'nin Ana Dil yaklaşımının geleneksel müzik eğitiminden farkı, çocukları eğitime çok erken yaşta başlatması ve aileyi, özellikle anneyi eğitime bire bir dâhil etmesidir. Oluşturulan öğrenci, aile ve öğretmen üçgeninde büyük bir özveri ve dayanışma vardır. Metodun başarısındaki önemli yapı taşı ise Suzuki'nin çocuklara birer birey olarak yaklaşması, onların her şeyi anlayıp, her şeyi yapabilecek kapasitede olduklarına inanmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Shinichi Suzuki, Suzuki Okulu, Okul Öncesi Müzik Eğitimi, Anadil Yaklaşımı, Yetenek Eğitimi

*Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, İzmir/TÜRKİYE
zehra.sakbrody@gmail.com

A BRIEF INTRODUCTION TO “SUZUKI TALENT EDUCATION”

Assoc. Prof. Zehra Sak BRODY*

ABSTRACT

The Suzuki teaching method was created by Japanese violinist and pedagogue Shinichi Suzuki. The central tenet of his philosophy was that talent is not inborn; it can be gained through proper education. Therefore, assuming that a child does not have some physical handicap, ‘every child can play’. Eventually, it became one of the most popular teaching methods in the world.

Suzuki started with the insight that if all children learn to speak their native tongues with the utmost fluency, they must have the ability to learn to play an instrument fluently. The method is thus referred to as the ‘Mother Tongue Method’. He believed that if a child starts at an early age, learns with small steps, and uses a violin of an appropriate size, he or she could play the violin.

The difference between the Mother Tongue Method and other traditional methods is that it starts at a very early age and includes the family – especially the mother – in the learning process. The formation of a cooperative triangle of teacher-parent-student is very important. Perhaps the most important factor in the success of this method is that Suzuki believed that children need to be taken seriously, and that if they are they have the ability to learn and achieve anything.

Keywords: *Shinichi Suzuki, Suzuki School, Early Age Music Education, Mother Tongue Method, Talent Education*

*Yaşar University, Faculty, Music Department, İzmir/ TURKEY
zehra.sakbrody@gmail.com



Görsel 1: Suzuki öğrencileri ile grup dersi yaparken.

GİRİŞ

“Sevgi ile pek çok şey başılır” – S. Suzuki

Suzuki Metodu çocuğu çok küçük yaşta müziğe başlatır ve erken yaş eğitiminin en doğal ve verimli eğitim olduğunu savunur. Suzuki'nin eğitim felsefesinde çocuklara müziği doğal yollarla tanıtmak ve müziği zorunluluk değil hayatın bir parçası yapmak ana fikri vardır. Bu fikrin uygulamaya konulması ise didaktik bir şekilde planlanmıştır. Bilgi ve felsefi yanı ağır basan bu öğretim metodundaki her öğretici adım detaylı bir şekilde hazırlanmıştır.

Ana dilini öğrenirken geçirdiği süreçte çocuk doğduğu gibi konuşmaya başlamaz. Her gün çevresinde anne ve babasının konuşmasını duyar, bunu taklit eder ve yavaş yavaş konuşma arzusu uyanır. Sonuçta konuşulanı tekrar etmeye başlar. Suzuki Erken Müzik Eğitiminde de aynı motivasyon uygulanmaya çalışılır.

Ana Dil Metodu'nun çekirdeğini oluşturan bebeğin konuşmayı öğrenme sürecinin basamaklarında, anne öğretmendir. Anne, sözcüğü her uygun zamanda bebeğe tekrarlar. Bebek kelimeyi sürekli duyar, anneyi sözcüğü söylerken izler. Bebek, zamanı gelince annesini taklit eder, kelimeyi tekrar edebilecek fiziksel beceriyi geliştirir. Bebeğin hafızası gelişir ve neticede sözcüğü hatırlar. Bebek, kelimenin anlamını öğrenir ve sonunda sözcüğün anlamını duygusal olarak tecrübe eder (Garson,1973, s.34).

Bebeğin konuşmayı öğrenme sürecinin basamakları müzik eğitimine uyguladığında da izlenen yol aynıdır. Anne öğretmendir. Anne, çocuğa seçilmiş bir dizi müziği sürekli dinletir. Çocuk müziği duyar, kulağı gelişir. Dinlediği müziği hafızasına alır ve hatırlar. Daha sonra aynı müziği duyduğunda tepki verir. Çocuk tanıdık sesleri sever. Geçirdiği aşamalar çocuğun duyduğu müzikleri çalmak istemesine sebep olur. Enstrüman çalmak gibi zor bir beceriyi kazanabilmesi ise bu basamaklardan geçmemiş bir çocuğa göre çok daha kolay olur.

Suzuki Metodu, çocuğun çalışmaktan zevk almasını sağlarken, aileye de çocuğun içindeki potansiyeli dışarı çıkarabilmesi için gerekli olan motivasyonu nasıl vereceğini öğretir. Çocuk bir şeyi severek ve eğlenerek yaparsa öğrenir. Çocuk eğer severek öğrenirse ilerlemesi de kaçınılmaz olur. Suzuki Metodu, çocuğa bu itici gücü verebilmek için büyük bir hassaslıkla geliştirilmiştir.

Suzuki Yetenek Eğitimi Felsefesinin Ana Prensipleri

Çevre becerinin gelişmesindeki anahtardır. Yetenek doğuştan gelmez, çocuk çevresine uyum sağlayıp etkileşimde buldukça gelişir. Çocuk, anne ve babayı model alır. Konuşmalarını, tonlamalarını, aksanlarını ve hareketlerini taklit eder. İyi bir anne, çocuğunun kazanmasını istediği davranışları ve alışkanlıkları günlük yaşantısına adapte eder. Bir baba, çocuğunun yanında konuşurken söyleyeceklerini nasıl dikkatle seçiyorsa, evde dinlenen müziği de aynı dikkatle seçmelidir. Çocukların her şeyi öğrenip kavrayabilecek zekası vardır. Bu düşünce ile çevresinde düzenlemeler yapılan ve doğru şekilde yönlendirilen çocuğun birçok alanda becerisi gelişebilir. Belki de çocuğun aileden gelen yeteneği olarak gördüğümüz şey, aslında çocuğun bazı becerilerinin daha çok gelişebildiği bir çevrede yetişmiş olmasının sonucudur. Suzuki “Yetenek” kavramına “Beceriye Geliştirmek” olarak bakar (O’Boyle).

Aile, özellikle anne küçük çocukların ilk eğitmenidir. Aileler çocukların gelişimleri için gerekli ortamı yaratmakla yükümlüdürler. Öğretmen, aileye çocuklarıyla nasıl pozitif ve motive edici bir şekilde çalışabileceklerini gösterir. Aile, öğretmenden çocuğun düzenli çalışmasını nasıl sağlayacağını, metodun önemli bir parçası olan ses kayıtlarının dinlenmesinin çocuğun günlük yaşamının doğal bir parçası haline nasıl getirilebileceğini öğrenir. Suzuki Metodunda aile, öğrenci ve öğretmen üçgeninde büyük bir güven ortamı vardır.

Çocuk derslere başladığında, çocuğun öğrenim sürecini anlamak ve çocuğuyla evde daha güvenli bir çalışma yapabilmek için anne veya baba her derse katılır. Dersleri izleyerek notlar alır. Bu amaçla anne veya baba, öğretmenden tüm başlangıç basamaklarını öğrenir ve bunları evde çocuğa tekrar ettirir. Ailenin derslere katılmasının diğer önemli bir tarafı da çocuklarının bir müzik aleti çalmayı öğrenirken yaşadığı zorlukları anlamaları ve böylece çocukları ile daha anlayışlı ve sabırlı bir şekilde çalışabilmeleridir. Suzuki aileleri çocuklarına en uygun ortamı yaratabilmek için bazen derslere önce kendileri başlarlar. Çocuk her derse gelir ve izler. Bu yönlendirmeye çocuk, bir süre sonra anne veya babasının çaldığı parçaları çalabilmek için derslere başlamak isteyecektir. Böyle bir başlangıcın çocuk için sağlıklı bir adım olduğu ise inkar edilemez. Başarının en önemli parçası ise ailenin düzenli olarak çocuk ve eğitmen ile çalışacak zamanı bulabilmesidir (Dixon & Johson).

Müzik becerisi çok küçük yaşlarda gelişir. Bebek daha anne karnındayken müziği algılayabilir ve müziğe karşılık verir. Duyduğu müzikten çok çabuk şekilde etkilenir. Çocuğun enstrüman derslerine başlamadan çok önce müzik dinlemeye başlaması ve ailesiyle birlikte şarkı söyleme alışkanlığı edinmesi büyük önem taşır. Müziğin matematiksel düşünceyi güçlendirdiği ve öğrenmeyi hızlandırdığı da bilinen bir gerçektir. Bir çok aile çocuğunu daha okuma bilmediği için ilkokuldan önce enstrüman derslerine başlatmak istemez. Halbuki, çevresinde üç dil birden duyarak büyüyen bir çocuğun yedi yaşına geldiğinde üç dili de mükemmel bir şekilde konuşabilmesi gibi çocuğa sıfır yaşından itibaren müzik dinlettirerek kazandırılan müzik algısı ve kulak alışkanlığı aslında çok zor olan müzik aleti çalma becerisini çocuğun erken yaşta çok kolay bir şekilde kavramasını sağlar. Suzuki öğrencisi her yaşta kabul edilse de çoğunluğu derslere 3-5 yaş arasında, müzik dinlemeye ise doğduğu andan itibaren başlar (Garson,1970).

Müzik eğitimi sürekli tekrar gerektirir. Bir enstrüman çalmak adım adım öğrenilen bir beceridir. Küçük adımlarla ilerlenir ve öğrenilen her küçük adım dikkatli bir şekilde çocuk tamamıyla hakim olana kadar çalışılır. Bir dil öğrenirken çocuk kelime haznesini her gün tekrar eder ve yavaş yavaş yeni kelime ekler. Suzuki Metodu ile çocuk, öğrendiklerini hafızasında tutabilmek için bildiği parçaları sürekli çalışmaya devam eder. Yavaş yavaş yeni parçalar eklerken eskileri daha da iyi hale getirebilmek için parçaları sürekli tekrar eder. Çocuk çalıştığı parça üzerinde ustalık kazandıkça öncelikle başarıma hissi ve böylece kendine güveni artar. Suzuki öğrencilerinin konsere çıkmaya istekli ve sahne üzerinde rahat olmalarının bir nedeni de her zaman çalmaya hazır bir konser programları olmasıdır.

Her çocuğun kendi öğrenme hızı vardır. Çocuk bu öğrenme hızında ilerler ve yeni bir şey öğrenmesi için acele ettirilmez. Tüm çocuklar kendi potansiyellerini keşfetmeleri için yüreklendirilir. Bir dil öğrenmek gibi müzik eğitimi de çocuğun günlük yaşamının bir parçası olarak düzenli çalışmasını ve müzikle iç içe olmasını gerektirir. Fakat bu gereklilik çocuğa dayatılmamalı, çocuğun günlük programına akıllıca planlanarak uyarlanmalıdır. Suzuki çocukların zorla çalıştırılmasına karşıdır. Çocuk, özünde onu harekete geçiren şeyleri yapmaktan zevk alır ve öğrenir. Sürekliliği sağlamak için, evde yapılan çalışmalar çocuğun öğrenme hızına göre planlanmalı ve eğlenceli aktivitelerle renklendirilmelidir.

Suzuki repertuarı; her enstrüman için yazılmış metotlar ve bu metotlardaki parçaların CD olarak basılmış ses kayıtlarıyla birlikte yayımlanır. Her parça büyük bir özenle tasarlanmıştır. Bu metoda uyarlanan her enstrümanın standart bir programı vardır ve her enstrüman kendi derecelendirilmiş repertuarını takip eder. Suzuki eğitimcileri bu repertuvara ve parçaların kitaplardaki sırasına sadık kalır. Çünkü her parça bir diğerine hazırlayan ve dikkatle geliştirilmiş bir tekniği oluşturan yapıcı bir bloktur. Bu standart programın takip edilmesinin diğer önemli tarafı da öğrenci için kuvvetli bir itici güç oluşturmaktır. Çocuklar ses kayıtlarından dinledikleri sıra ile parçaları öğrenirler ve bu parçaları çalmak için can atarlar. İleride hangi parçaları çalacağını bilmesi, çocuğun daha büyük bir istekle çalışmasını sağlar.

Suzuki, çocuğun motivasyonunu hep yüksek tutmak için sıkıcı ve monoton egzersizleri kendi kitaplarından elimine etmiştir. Birçok başlangıç metodunda bulunan, büyük çapta teknik egzersiz ve etüdü bilerek repertuarın dışında bırakmıştır. Kısa, melodik ve dikkat çekici şarkılarla teknik geliştirme yoluna gitmiştir. Her şarkıya ise dikkatle düşünülmüş daha zor bir teknik eklemiştir. Çocuk, önceden çok kez dinlediği bu parçalar içinde tüm yeni teknikleri öğrenir. Çok kısa egzersizler ise çocuğu sıkmayacak derecede çalışılıp tekrar edilebilir. Genelde bir parça çalışılırken parça içinde tanıtılan yeni bir teknik, destekleyici egzersizler ve gamlar ile pekiştirilir (Starr,1976).

Repertuar genelde klasik batı müziğine odaklansa da müziğin kültürel ve dil engellerinin arasında bir köprü olduğunun da üstüne basan bir yapıda düşünülmüş; popüler çocuk şarkıları ve halk ezgileriyle renklendirilmiştir. Suzuki, dünyada birçok çocuğun bildiği 'Yaşasın Okulumuz' şarkısı üzerine bir seri ritmik varyasyon yaratmış ve metodun ilk parçası olarak tasarlamıştır. Ritimleri çocukların kolayca kavrayabileceği kısa üniteler şeklinde ileri düzey literatürden seçmiştir. Keman için yazılan bu varyasyonları daha sonra Suzuki Metodu'na uyarlanan birçok enstrüman başlangıç parçası olarak repertuarına almıştır.

Suzuki Metodu'nun sosyalleşmeye dayalı bir doğası vardır. Bu, metodun popülerliğinde ve başarısında çok büyük bir büyük rol oynar. Çocuklar, diğer çocuklarla ve kendi aileleriyle birlikte çalıştıklarında motive olurlar ve kolay şekilde öğrenirler. Grup dersleri Suzuki Metodu'nun sosyalleşmeye dayalı önemli bir parçasıdır. Genç müzisyenler grup derslerinde birçok müzikal ve sosyal beceri yanında diğer çocuklarla ilişki ve paylaşımda bulunmayı da öğrenirler. Diğer öğrencileri gözlemlemek ve kendi derslerinin diğer öğrenciler tarafından dinlenmesi de çocuğun sosyal bir çevre edinmesinde yardımcı bir etkidir.

Çocuklara, yarışmaya dayalı olmayan paylaşımcı bir tavır öğretilir. Yaratılan pozitif ortam ve öğrenciler arasındaki iş birliği öğrenme sürecini daha eğlenceli ve kolay kılar. Birbirinin başarısını teşvik ve takdir etmek öğrenim sürecinin önemli bir parçası olmalıdır. Motivasyon, diğer çocuklardan daha iyi olmaya çalışarak değil, diğerlerinin çalışını dinlemekten zevk almayı öğrenerek oluşmalıdır. Müzikle yakından ilgilenen ailenin desteği ise aile-öğrenci işbirliğinin önemli bir parçasıdır. Bu paylaşımcı ruh pozitif bir çevre ile birleşerek ailelerin okul ve ileride iş hayatında başarılı, hevesli ve sosyal becerisi olan çocuklar yetiştirmelerine yardımcı olur (Suzuki, 1973).

Övgünün çocuğun motivasyonunda yeri büyüktür. Çocuk her küçük başarısında ödüllendirilmeli ve övgü almalıdır. Övgü ve pozitif yaklaşım hiç kuşkusuz tüm eğitim metodlarının ana felsefesidir. Suzuki bu düşünce doğrultusunda, öğrencilerin hevesini kırarak ve motivasyonlarına zarar verecek negatif uyarılara kesinlikle karşıdır. "Çocuğu çoğu zaman kötü şekilde eleştirmektense sessiz kalmak daha iyidir." der. "Hayır, bu iyi değildi." yerine sessiz kalmak ya da "Bunu daha iyi yapabilir misin? Bir daha deneyelim!" demek çalışmaya daha çok verim katacaktır. Ya da çocuğa "Yayı kötü tutuyorsun." demektense "Yayı daha iyi tutabilmek için neler yapabiliriz?" demek daha olumlu bir yaklaşımdır. "Gayet iyi. Daha iyisini yapabilir misin?" cümlesi, Suzuki'nin olumlu yaklaşım formülünün en güzel örneklerinden biridir.

Çocuk önce enstrümanı çalmayı daha sonra nota okumayı öğrenir. Çocuğun konuşmayı öğrendikten sonra okumayı öğrenmesi gibi kulağı gelişip enstrüman üzerinde kolaylık ve beceri kazandıktan sonra nota okumayı öğrenmesi doğaldır. Bu, çocuğun yaşına göre üç dört sene alabilir. Müziği notaya bakmadan kulaktan öğrenmek, çocuğun ve eğitmenin dikkatini duruşa, çalış pozisyonuna ve çıkan sese odaklamasına imkân verir. Yani doğal bir çalış pozisyonu, güzel bir ton, doğru entonasyon ve müzikal cümle kuruluşu öğrencinin başlangıç eğitiminin temel parçası haline gelir. Öğrenci, eğitimi süresince nota okumayı mutlaka öğrenir. Suzuki eğitmenleri bunu her öğrenciye uygun olan zamanda yapmak için birçok yol geliştirmiştir. Nota okumaya başladıktan sonra da öğrenci derslerde her parçayı ezbere çalmaya devam eder. Amaç, öğrenilen bir parçanın bir daha unutulmaması ve böylelikle bir repertuvar oluşturmaktır.



Görsel 2: Suzuki 1980'de İngiltere ziyaretinde keman için geliştirdiği metodunu tanıtırken.

Grup dersleri, Suzuki Metodu'nun en dikkat çekici özelliğidir. Suzuki, eğitmenlere bire bir derslere ek olarak her iki haftada bir grup dersi yapmalarını önerir. Grup dersleri, Suzuki yaklaşımının tamamlayıcı bir parçasıdır ve öğrencinin motivasyonuna çok büyük yardımı olur. Çocuklar diğer çocuklarla birlikte çalmayı severler. Grup derslerinde eğitmen, çocukları hem eğlendirip hem de çalıştırarak grup derslerini dâhice planlar. Çocuklar birbirlerinden aldıkları motivasyon ile daha çok çalışırlar. Her çocuk grup dersine katılabilir çünkü aynı enstrümanı çalan tüm öğrenciler için yazılmış olan ortak bir repertuvar vardır. Çocukların yaşları ne olursa olsun eğer seviyeleri aynı ise aynı grupta çalabilirler. Böylelikle küçük öğrenciler büyüklerin çalışmalarından çok şey öğrenirken büyük öğrenciler tekrar yaparlar, küçüklere destek ve örnek olurlar. Grup dersleri çocuklara parçaları sürekli tekrar ettirerek unutmamaları için de motive eder. Her derste mutlaka dikkat çekilmesi gereken bir konu vardır ve eğitmenler o konuya yönelik çalışmalar yaparlar. Mesela yay tutuşuna odaklanmak isteniyorsa, o ders yay ile yapılan oyunlar ve egzersizlere yer verilir. Dersin büyük bir kısmını koordinasyon ve güç kazandırıcı egzersizler, parmak, bilek, ön kol ve tüm kol motor gelişimini destekleyen aktiviteler oluşturur. Dersler eğlenceli olacak şekilde planlanır ve işleniş biçimi sürekli yenilenir. Derslerde çocukların becerilerini geliştirirken eğlendirmek ise ana fikirdir ('Music Educators' J, 1970).

Her gün müzik dinlemek kulağı geliştirir. Müzik dinlemek ve müzikle uğraşmak çocukların fiziksel ve beyinsel gelişimi açısından da tartışılmaz bir önem taşır. Suzuki yaklaşımının çekirdeği olan müzik dinlemenin önemi, ailelere verilen ilk derstir. İyi ve kaliteli müzik dinleyerek büyüyen çocuğun algıları açılır ve öğrenme becerisi gelişir. Bu yüzden Suzuki, çocuğun müzik eğitiminin doğduktan hemen sonra başlamasını ve bebeğin seçilmiş bir dizi müziği sürekli olarak dinlemesi gerektiğini savunur. Sürekli aynı müziği dinleyen bebek bir süre sonra müziği ezberler ve parçayı kolayca tanıyabilir. Mesela sekiz aylık bir bebeğe aynı parçayı sürekli dinlettirseniz beş ay sonra bebek bu parçayı ezberlemiş olacaktır. Müzikteki tüm ayrıntıları fark edip, tonlamaları ve nüansları ile öğrenmiş olacaktır. Daha sonra aynı parçayı dinlettirdiğinizde ise parçayı tanıyıp tepki verecektir.

Metodun en büyük yeniliği, kitaplardaki tüm parçaların seçilmiş profesyonel müzisyenler tarafından Suzuki Metodu için özel olarak kaydedilmiş olması ve bu CD kayıtlarının kitaplarla birlikte yayımlanıyor olmasıdır. Ses kayıtlarının her gün düzenli dinlenmesi tüm enstrümanlar için kullanılan bir tekniktir. Küçük çocukların kitaptaki kolay başlangıç parçalarını bile profesyonel müzisyenlerin kaliteli kayıtlarından dinleyebilmeleri çocukların notaları, ritimleri ve çıkan sesin kalitesini kulaktan en doğru şekilde öğrenmesine yardım eder. Çocuk enstrüman çalmaya başlamadan önce, öğreneceği parçaların kaydını her gün dinlemelidir. Suzuki, dinleme alışkanlığının çocuğu motive ederek dinlediği müziği çalmayı istemesine neden olduğunu üzerine basarak tekrarlar. Çalacakları parçayı çok önceden dinlemeye başlayan çocuklar parçayı notaya ihtiyaç duymadan, çok kısa sürede kolaylıkla öğrenirler.

Konserler ve resitaller Suzuki Metodu'nda çok önemli bir yer tutar. Konserlere erken yaşta çıkmaya başlamak çocuk için büyük bir heyecan ve zevktir. Bu konserler, başlarda her hafta aileye çalışılan parçaları göstermek üzere düzenlenen ev konserleri olarak başlar. Ev konserlerinde uygun ortamı yaratmak için anne uygun malzemelerle sahne yapar, salonun bir köşesini düzenleyip performans için ayırır ya da çocuğun planladığı bir konser düzeni kurulur. Hayal gücünün derslere ve çalışma ortamına taşınmasındaki kasıt her çocuğa uygun olan çalışma ortamını yaratarak çalışmanın verimini ve sürekliliğini arttırabilmektir.

Ev konserleri daha sonra çocuğun eğitimi süresince senede iki defa yapılan düzenli sınıf konserlerine dönüşür. Tek bir eğitmene ait olan bu konserlere 'Yetenek Eğitimi Konserleri' adı verilir. Bu konserlere aileler katılır ve konserler genel olarak rahat bir ortamda geçer. Sahneye çıkacak olan çocuklar çoğu zaman sahne sıralarını, sahne arkasında soğuk ve karanlık bir ortamda geçirmemek için seyirciler kısmında anne ve babasının yanında oturarak beklerler. Böylelikle diğer arkadaşlarını da dinlemiş olurlar. Çocuk bu konserlerle sahneye çıkıp öğrendiği parçaları sergilemekten zevk almayı öğrenir. Konserlerin korkulacak şeyler değil, kendini gösterebilmek için uygun ortamlar olduğuna inanır. Başlangıçtan itibaren sık sık konser vermek, becerinin gelişimi için önemli bir itici güç olarak çocuğun ileride performans korkusu yaşamaması için tasarlanmış önemli bir uygulamadır (Garson,1970).

SONUÇ

Shinichi Suzuki, 1946'da Matsumoto'da kurulan ve sonradan 'Yetenek Eğitimi Araştırma Enstitüsü' adını alan okulda, keman için yarattığı metodu uzun yıllar çalışarak geliştirmiştir. Kısa sürede Amerika'ya daha sonra da Avrupa'ya yayılan metot başka birçok enstrümana da uyarlanmıştır. Suzuki metodu; Keman Okulu 10 kitap, Viyola Okulu 9 kitap, Viyolonsel Okulu 10 kitap, Piyano Okulu 7 kitap, Kontrbas Okulu 5 kitap, Flüt Okulu 14 kitap, Blok Flüt Okulu 8 kitap, Gitar Okulu 9 kitap, Arp Okulu 5 kitap, Ses Okulu 4 kitap ve Org Okulu 10 kitap olarak basılmıştır. Bugün dünyada 8.000'i aşkın Suzuki eğitmeni, 250.000'in üzerinde Suzuki öğrencisi vardır.

Suzuki, tüm hayatını 'yeteneğin' doğuştan olmadığını, doğru eğitim ile kazanılabileceğini kanıtlamaya çalışarak geçirmiştir. Bu yolda geliştirdiği Ana Dil Metodu'nun başarısı tüm dünyanın kabul ettiği bir gerçektir. Suzuki'nin felsefesi çocuğa enstrüman çalmayı öğretmekten daha fazlasına yöneliktir. Çocuğu bir bütün olarak geliştirmeyi, potansiyelini ortaya çıkartmaya yardım etmeyi, iyi ve kendine güvenli bir birey olmasını sağlamayı hedefler. Suzuki eğitiminin amacı büyük sanatçılar yetiştirmek değil, tüm çocuklara müziği sevdirmek, müzikle gelen mutluluğu ve kişisel gelişimi bulmaları için yardım etmektir. Çocuk eğitimi süresince çevreden aldığı büyük destek ile gelişir. Kendine güveni ve özsaygısı artar, çalışma disiplini edinir. Yaşamı boyunca sürecek bir müzik sevgisi, hassaslığı ve müzik becerisi kazanır.

İkinci dünya savaşının zorlukları sırasında filizlenen ve savaş sonrası hayata geçen bu eğitim felsefesinin ana fikrinde; çocukların geleceğin yaratıcıları oldukları, dünyayı savaşlardan ve felaketlerden çocukların kurtaracağı düşüncesinin olması bu metodun bir bütün olarak misyonunu açıkça belli etmektedir.

Suzuki felsefesi ve öğretim metodunun Türkiye'de tanınması çok daha fazla okul öncesi çocuğun müzik eğitimine ve bir müzik aleti çalmaya erken yaşta başlayabilmesi için önemlidir. Bu metodun hümanist felsefesi çocukların doğru ve güzel bir müzik eğitimi ile mutlu, şefkatli, sevgi dolu ve değer bilen birer birey olarak büyüyecekleri inancı ile yaratılmıştır. Albert Einstein'in "Müzik eğitimi ile müziksel algının gelişmesi kişinin herhangi bir alandaki öğrenme kabiliyetini keskinleştirir" sözü ile Suzuki'nin "Yetenek Eğitimi" yönteminin bulunduğu noktada bu metodun amacı çok net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Starr William.(1976). The Suzuki Violinist

Dixon Libby & Johnson Molly. The Suzuki Approach. <http://giocosostings.com/giocosofyi/>

Garson Alfred.(1970). Learning with Suzuki,' Music Educators' J, Feb 1970

Garson Alfred.(1973). Suzuki and physical movement ' Music Educators' J, Dec 1973

O'Boyle Marilyn. What is The Suzuki Method. <http://trioschool.com/philosophy/suzuki/>

'Learning with Suzuki,' Music Educators' J, Feb 1970

S. Suzuki. Nurtured by Love: A New Approach to Education (New York 1973)

Resim 1: Suzuki öğrencileri ile grup dersi yaparken.

<https://suzukiassociation.org/news/international-suzuki-association-responds/>

Resim 2: Suzuki 1980'de İngiltere ziyaretinde keman için geliştirdiği metodunu tanıtırken.

<http://www.northcountrypublicradio.org/news/npr/364140413/twinkle-sparks-fireworks-as-fiddler-guts-violin-method>

RESİM SANATINDA KIRMIZI RENGİN SERÜVENİ

Arş. Gör. Zehra Seda BOZTUNALI *

ÖZET

Kırmızı tarih öncesi çağlardan günümüze resimde kullanılan başat renklerden biri olmuştur. İlk olarak, mağara duvarlarındaki hayvan figürlerinde ve av sahnelerinde görülen kırmızı, pek çok sanatçı için vazgeçilmez bir renk olarak dikkat çekmektedir. Dalga boyu en uzun renk olarak kırmızı, geniş bir renk yelpazesi sunmakta ve pek çok anlamı bünyesinde barındırmaktadır.

Resim sanatında kırmızı rengin araştırıldığı bu çalışmada, kırmızının etimolojisine ve nasıl elde edildiğine değinilmiştir. Ayrıca kırmızıya toplumsal, dinsel, eleştirel ve psikolojik açıdan yüklenen anlamlara yer verilmiştir. Resim sanatında kırmızı rengin kullanımı üzerine odaklanılmış ve yapılarda kırmızının ne gibi dönüşümlere uğradığı irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim Sanatı, Kırmızı, Renk, Anlam

* Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Antalya/TÜRKİYE
seda_esm@hotmail.com

THE ADVENTURE OF RED COLOR IN ART OF PAINTING

Res. Assist. Zehra Seda BOZTUNALI*

ABSTRACT

Red has become one of the fundamental colors used from ancient times until the very day. Red which was seen firstly in the animal figures and hunt scenes in the caves attracts the attention as an indispensable color for many artists. Red that has the longest wave height enables a wide range of color and it includes many meanings in itself.

This study which examined red in art elaborates the etymology of red and how it is acquired. Besides the social, religious, critical and psychological meanings which are attributed to this color are also mentioned in the study. It is focused on the use of the color red and it is aimed to investigate thoroughly how red has changed in the works.

Keywords: *Art of Painting, Red, Color, Meaning*

* Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting, Antalya/TURKEY
seda_esm@hotmail.com

GİRİŞ

Kelime olarak kırmızının kökenine inildiğinde pek çok eski dilde var olduğu görülmektedir. Farsça 'Sühr', Arapça 'Ahmer' ve 'Kırmız', Fransızca 'Cramoisi', Almanca 'Karmesin-rot', İngilizce 'Crimson', İspanyolca 'Carmesi' ve İtalyanca 'Chermisi' olarak köklenen kırmızının çok eski olarak da Sanskritçe 'kirmidja' olduğu görülmektedir. Ayrıca kırmızı, Türkçede 'Adem', İbranicede 'Adam' demektir. Adını Arapça 'kırmız' dan, 'kırmız böceği' nden alan kırmızı, zamanla anlam genişlemesi yaşayarak al, kızıl gibi pek çok kırmızıyı bünyesinde barındırmıştır. 'Kırmız kırmızısı'nın ilk örneklerine eski Mısır resimlerinde rastlandığı bilinmektedir. Kaynağını İran ve Hint uygarlıklarından aldığı görülen kırmız kırmızısı'nın zaman içerisinde tüm Avrupa'ya yayılarak büyük bir egemenlik kurduğu görülmektedir (Yıldırım, 2007: 23). Renk düzleminde üç ana renkten biri olan kırmızı, renk tayfında en uzun dalga boyuna sahip renk olarak geniş bir renk yelpazesi sunmaktadır.

Kırmızı rengin elde ediliş serüvenine bakıldığında üç temel kaynak görülmektedir. Bitkisel Kaynaklar, Hayvansal Kaynaklar ve Mineral Kaynaklar. Bunlar bitkisel olarak Kök boya (Rubai Tinctorum), hayvansal olarak Kermes ve Koşnil (Dactylopius coccus), mineral olarak ise Aşı boyası ve Zincifre'dir. Yün boyamakta kullanılan kırmız bir kök olan kök boya, vişneçürüğü rengine yakın bir koyu kırmızılıktadır. Boyar madde içeriği diğer bitkilerden daha üstün olan kök boya, yüzyıllarca solmayıp canlılığını korumuştur. Alizarin adındaki en temel boyar madde ile beraber toplam 19 boyar maddeyi köklerinde barındıran kök boyanın tarımı Kuzey Afrika ve Avrupada yapılmış, sonrasında Portekizler ve İngilizler tarafından Hindistan'a ulaştırılmıştır. Türkiye de dahil olmak üzere geniş bir coğrafyada yetişen bu bitki kurutulup değirmende öğütülmekte ve macun haline getirilmektedir.

"Dünyada bilinen en eski boya bitkilerinden biri olan kökboya, Mısırlılar, Yunanlılar ve Romalılar tarafından kullanılıyordu. Orta Avrupa'ya ilk defa Romalılar daha sonra İspanya'da ki Araplar tarafından getirilen Rubia tinctorum orta çağda tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Bunun sebebinin doğuya giden Haçlıların bu muhteşem kırmızı rengin elde edilmesine dair bilgiyi beraberinde geri getirmelerinin olduğu sanılmaktadır." (Enez, 2008: 103)

Hayvansal kaynaklı boyar maddelerden biri olan ve Sanskritçe 'kermi', kurt, solucan anlamına gelen Kermes, Hint ve Avrupada yetişen Koşnil'in bir benzeridir. Akdeniz sahillerinde ve İran'ın Zagros dağlarına kadar yayılan bölgelerde yetişen ve kermes meşesi olarak bilinen ağaçta parazit olarak yaşamaktadır (<http://www.turkelhalilari.gov.tr/>, Erişim tarihi: 30.12.2014). Kırmızı boya yapımında kullanımı M.Ö. Sümerlilere dayanan Kermes, Ortaçağda çoğu ressam tarafından tercih edilen bir renk olmuştur (Görsel 1).

“Romalılar kermes ile boyanmış kırmızı rengi ‘scarlatum’ olarak adlandırmıştır. Bu dönemde farklı elyaf (ipek, yün vb. gibi) türlerini boyanmasında kermes böceğini kullanmışlardır. Ayrıca bu böcekten elde ettikleri pigmentleri duvar resimlerinde ve ikonaların da kullanmışlardır. Kermes Ortaçağda Venedik ve Marsilya’da toplanarak, diğer Avrupa ülkelerine ihraç ediliyordu. Venedikliler kermesten elde edilen kırmızı rengi süper renk olarak kabul etmişlerdir. Kermesin hem üretim tekniklerini kontrol etmiş hem de kalitesini korumuşlardır. Böylece kermes boya-maları “Venedik kırmızısı” olarak tüm dünyada ün kazanmıştır.” (<http://www.turkelhalilari.gov.tr/>, Erişim tarihi: 30.12.2014).



Görsel 1: Kermes

Yenidünya böceği olarak bilinen Koşnil’in Avrupa’da en çok aranan renk olarak ön plana çıktığı görülmektedir (Görsel 2). Ana merkezi Meksika’nın Oaxaca eyaleti olan bu renk, kırmızı böceği dişilerinden elde edilmektedir. Bunlar kaktüs türü olan ve Frenk inciri denen bir bitki üzerinde Kermes gibi parazit olarak yaşamaktadır. Yumurtlama dönemlerinde parlak kırmızı bir renge bürünen bu dişi böcekler ve yumurtaları toplanıp kurutulmaktadır. Sonrasında kuru böcek kabuklarının üzerinde bazı işlemler yapılarak boya maddesinin üretimi tamamlanmaktadır (www.bilgiustam.com).

“Kırmız anlamına gelen Fr. ‘kermes’ ile zincifre anlamındaki Lat. ‘Minium’ sözcüklerinin birleşiminden türetilen Fr. ‘Carmin’ ve ayrıca Lat. ‘Vermiculus’ kırmızı ya da koşnil anlamındaki küçük kurt sözcüğünden gelen Fr. ‘Vermillon’ gibi renk terimlerinin kökeni de, bu parlak hayvani kırmızılara dayanmaktadır (Yıldıran, 2007: 24).

“Bu özel kırmızı, lal, gerçektende kandan yapılıdır. Yüzyıllarca İnka ve Asteklerin hazinesi olmuştur ve bundan yüzyıllar sonra gizli ürünlerini kiskançlıkla saklayan İspanyolların da hazinesiydi. Kral ve kardinallerin elbiselerinde, ekran tanrıçalarının dudaklarında, göçebelerin deve heybelerinde ve büyük ressamların tuvallerinde kullanılıyordu ve ertesi gün kaybolmasına kullanıcıların çoğu aldırımıyordu çünkü taze olduğu gün lal -veya koşnil veya kızılı, birçok adı vardır- doğal dünyanın ürettiği en kırmızı renklerden biridir.” (Finlay, 2004: 134)



Görsel 2: Koşnil (*Dactylopius coccus*)

Mineral kaynaklı bir madde olan aşı boyası, killi kumlar, kızıllaşmış topraklar gibi doğal toprak boyalarını kapsamaktadır. Aşı boyası kiremit kırmızısı bir renkte olup, prehistorik dönemlerde kayaların üzerine yapılan pek çok resimde kullanılmıştır. Ayrıca çömleklerin üzerine çizilen resimlerde de kullanıldığı belirtilmektedir. “Kiremit kırmızısı renginde bir toprak boyadır. Aşı demir oksitli boyadır. Eskiden ahşap evlerin kirliliğini kapatmak için cephelerine sürülürdü.” (Turani, 2011: 17)

Kırmızı Renge Toplumsal, Dinsel, Eleştirel ve Psikolojik Açından Yüklenen Anlamlar

Renklere yüklenen anlamlar pek çok coğrafyada oldukça çeşitlilik göstermiştir. Kırmızı renge de pek çok kültürde farklı farklı anlamlar yüklediğini görmek mümkündür. Bu anlamlar toplumsal, dinsel, eleştirel ve psikolojik yönlerde olup, oldukça köklü bir geçmişe sahiptir.

Kırmızı politikadan giyime, toplumsal olarak pek çok alanda var olmaktadır. Kırmızıyı çekici kılan belki de birincil unsur zıtlıklarla dolu pek çok anlamı bünyesinde barındırmasıdır. Örneğin bir renk bir coğrafyada kutsal bir anlam ifade ederken aynı renk farklı bir coğrafyada şeytani bir anlam taşıyabilmektedir. Kırmızı için de böyle bir durumdan söz etmek mümkündür. Bir inançta kırmızı Kutsal Ruh’un kırmızısını simgelerken farklı bir inançta cehennem kırmızısını temsil edebilmektedir. Eski dönemlerde Anadolu’da gelinliklerin kırmızı renkte olduğu bildirilmektedir. Günümüzde ise gelinlikler yerini beyaz, fildişi gibi renklere bırakmıştır. Ayrıca evlenmeye hazırlanan kızların bekâretlerinin simgesi olarak gelinliklerinin üstüne kırmızı kuşak bağladıkları günümüzde de devam etmekte olan bir gelenektir. Kırmızı renk, yaşam, sevgi ve sıcaklık gibi olumlu, savaş, nefret, kan ve ateş gibi olumsuz anlamları taşımaktadır.

Dinsel anlamda kırmızı renge farklı anlamlar yüklediği görülmektedir. İbrani dininde utanç verici, yüz kızartan hareketlerin rengi olan kırmızı, hıristiyanlıkta kutsal ruh’u simgelemektedir. Yine hıristiyanlıkta kırmızı ve kırmızı şarap İsa’nın kanını temsil etmektedir.

“Kırmızı rengin temsil ettiği simgesel dünya her zaman kanla ve ateşle bütünleşir. Ve bu nedenle, bir iyi kırmızı söz konusu olur bir de kötü kırmızı çünkü bir iyi kan vardır bir de kötü kan, bir iyi ateş vardır bir de kötü ateş. (...) İyi taraftan bakıldığında kırmızı, Pantekot’un ve Kutsal Ruh’un kırmızısıdır. Hem bir ışık, hem de bir soluktur, güçlü ve sıcaktır. Parlar, ısıtır, güneş gibi aydınlatır. Bunun karşısında şeytanın kırmızısı bulunur, cehennem ateşinin kırmızısı, yakan, yaralayan, yıkan. Yahuda’nın saçlarının, ikiyüzlü tilkinin tüylerinin kızıl kırmızısıdır bu, kur-naz, açgözlü ve kibirli insanın kırmızısıdır.” (Sanat Dünyamız, 2008: 24)

Kırmızı başkaldırı ve devrimin rengi olarak eleştirel ve politik bir anlama da sahiptir. Yaşanan pek çok devrimin adeta ruhu olan bu renk, gücün, cesaretin ve direnişin simgesi haline gelmiştir. Kırmızı renk üzerine beyaz daire ve içinde siyah gamalı haç (Swastika) bulunan bu simge Naziler için yaratılışın sembolüdür (www.tersninja.com) (Görsel 3). Pek çok ülke bayrağında da kırmızı rengin hakimiyeti dikkat çekmektedir. Her ülkenin kırmızı rengi seçmesinin farklı farklı nedenleri vardır. Türk ve Bulgaristan bayraklarının da aralarında bulunduğu bazı bayraklar şehitlerinin kanını taşımaktadır (Görsel 4). Aynı zamanda bu kan cesaretin de bir göstergesidir. Genel olarak diğer ülke bayraklarında da kırmızı renk bulunmakta ve doğan güneş, özgürlük, eşitlik ve birlik gibi anlamlar taşımaktadır (Görsel 5). “Kırmızı Nijerya ve Almanyada şanssız anlamında, Çin, Danimarka ve Arjantin’de şans anlamına gelmektedir. Çin, Kore ve Japonya’da aşk, Hindistan’da arzu ve hırsı yansıtmaktadır.” (Özer, 2012: 275)



Görsel 3: Gamalı Haç



Görsel 4: Türk Bayrağı



Görsel 5: Almanya Bayrağı

Sıcak renkler grubunda yer alan ve büyük bir enerjiye sahip olan kırmızının psikolojik anlamdaki yansımalarına bakıldığında ise tarihte yaşanan bir olay ile karşılaşmaktadır. İskoçya kraliçesi Mary'nin idam edildiğinde giydiği kıyafetin renginin kırmızı olması dikkat çekicidir. Koyu kırmızı bir iç eteklik giyen kraliçe Mary'nin bu rengi bilinçli olarak seçtiği ve bu yolla iç dünyasını dışa vurduğu görülmektedir. Kırmızı o dönem Avrupa'sında şehitlik, cesaret ve krallık soyuna ait olan kanın rengini temsil etmekteydi.

“O sabah şık bir rahibe gibi giyinmişti üzerinde siyah kadife işlemeleri olan uzun, siyah saten bir elbise giymişti ve belinden - Protestan İngiltere'ye tekrar aşılacak istediği inancın sembolleri olan iki tesbih sarkıyordu. Kumral saçlarını uzun beyaz bir başörtüsü kaplıyordu. Ama sahneye çıkıp elbiselerini çıkardığında bütün manastır çağrışımları yok oldu, çünkü siyah ve beyazın altına koyu kırmızı kadife bir iç etekliği ve koyu kırmızı saten kortaj giymişti. Tudor İngilteresi'nde ve Avrupada kırmızı; şehitlik cesaret ve krallık soyuna ait kanın rengiydi.” (Greenfield, 2008: 77)

Goethe'ye göre kırmızı renk insana güç vermektedir (Alakuş, 2009: 87). Farklı tonlardaki kırmızının insan üzerinde farklı etkiler uyandırdığı belirtilmektedir. Açık değerdeki kırmızı, güven ve sevgi duygusunu uyandırmakta, orta değerdeki kırmızı düzenlilik, kan rengindeki kırmızı ise iç tepkisel duyguları hareketlendiren bir etki uyandırmaktadır. Kan basıncını (tansiyon) etkileyen bu renk, kan dolaşımını hızlandırmakta ve teneffüsü arttırmaktadır. Dominant bir renk olup, pek çok insanın ilk tercihlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Tutku ve ateşin rengi olan kırmızı, dikkati arttıran, hareketlilik sağlayan, beyni çalıştıran, sağlık, canlılık, sıcaklık, dinamizm, heyecan, aşk, zafer, cömertlik, fedakârlık, acıma, cesaret, güç ve hayat gibi etkileri yansıtmaktadır. Kırmızı renge uzun süre bakıldığında kişi üzerinde gerginlik ve heyecan, şiddet ve tehlike, kısa süreli bakışta ise vurucu ve dikkat çekici etkiler uyandırmaktadır. Bundan dolayı günlük hayat içerisinde pek çok sektörde bu renk tercih edilmektedir. Özellikle reklam sektöründe dikkat çekmek ve tüketimi arttırmak için bu rengin kullanıldığı görülmektedir. İştah açıcı bir renk olan kırmızı içecek ve fastfood ambalajlarının da popüler rengidir. Yine uyarıcı etki yaratmak için pek çok trafik işaretlerinde, trafik lambalarında, yangın koruma ekipmanlarında kırmızı renk kullanılmıştır.

“Kitleyi belli renk öğeleriyle yönlendirme, iletişim alanında da geçerlidir. Trafik işaretleri ve sinyallerindeki renk kalıplarından, özel anlamda kullanılan renklendirmelere kadar renk çeşitleri işaret kodlarındaki yerlerini alırlar.” (Tansuğ, 1982: 129)

Resim Sanatında Kırmızı

Resim sanatında kırmızı renk kullanımının ilk örneklerine tarih öncesi çağlarda rastlanmaktadır. M.Ö. 15000-20000 zaman aralığına denk gelen, İspanya'nın ünlü Altamira mağarasının duvarlarında çizili olan hayvan figürlerinde kırmızı rengin hakimiyeti görülmektedir (Görsel 6). Av sahnelerinin betimlendiği bu resimlerde kırmızı renk vurucu ve dikkat çekici bir yoğunluktadır. Yine 40000 yıl öncesine tarihlenen Fransa'daki Lascaux mağarasında yer alan resimlerde de hayvan figürleri ve av sahneleri bulunmaktadır (Görsel 7). Hayret verici bir desen anlayışının ve renk ustalığının olduğu eserlerde ortaya konan renklerin yapımı da oldukça dikkat çekmektedir. Uzmanlar bu dönem insanların boya yapmak için doğal ve yerel kaynakları bir araya getirerek özel karışımlar elde ettiklerini belirtmektedir. Kullanılan bu tekniğin ileri bir teknik olduğu bildirilerek, özenli bir çalışma sonucu ortaya konduğu ifade edilmektedir.



Görsel 6: Altamira Mağarası, M.Ö.15000-20000, Kuzey İspanya



Görsel 7: Lascaux Mağarası, M.Ö. 17.000, Güneybatı Fransa

“Kırmızı, primitif ilk insanların keşfettikleri renkler arasında yer alır. İspanya'nın kuzeyinde bulunan Alta mira ve Fransa'nın güneyinde yer alan Lascaux mağaralarındaki resimler incelendiğinde, bolca kırmızı renge rastlarız. Primitif insanın doğasal özlü bir boya olan kırmızıyı, bu denli çok kullanmasının nedeni, belki de insan üzerindeki kuvvetli etkisinden kaynaklanıyordu. Ayrıca Tunç çağından kalma mezarlarda ölünün yanında bulunan çeşitli kaplar içerisinde, bolca kırmızı boyanın bulunması bu rengin hayatlarında önemli bir yer tuttuğunu gösterir.” (Çitoğlu, 2008: 40)

Kayaların üzerindeki girinti ve çıkıntıların da göz önünde bulundurularak yapıldığı görülen resimlerde gerçekçi bir görünüm dikkat çekmektedir (Çömen, 2010: 22). Gözleme kabiliyetlerinin güçlü olduğu ve figürlerin görüntülerinin anlık olarak birbirini takip ettiği görülmektedir.



Görsel 8: Ebu Simbel Tapınağında bulunan duvar resmi

Mineral kaynaklı bir boyar madde olan Aşı boyasının kullanımına ilk olarak Ortaçağ ressamalarının paletlerinde rastlanmaktadır. Ayrıca Eski Mısır resim sanatında da insan ve hayvan bedenlerinin resimlenmesinde aşı boyası kullanıldığı bilinmektedir. Kutsallık ve öte dünya inancı mısır resim sanatında öne çıkmakta olup, konular genel olarak cenaze törenleri ve dini törenler üzerine şekillenmiştir (Çömen, 2010: 23). Mısır resim sanatındaki pek çok duvar resminin kendine özgü üslubunda düz bir yüzey anlayışı dikkat çekmektedir. Derinlik anlayışının olmadığı görülen resimlerde insan figürleri ve bacaklar profilden, gövde ve omuzlar cepheden, gözler sürekli olarak cepheden ve yüz profilden olacak şekilde belli başlı kurallar dâhilinde resmedilmiştir. (Görsel 8). Sezer Tansuğ Mısır resim sanatını şu şekilde dile getirmektedir;

“Mısırlı ressamların başlangıçta fırça yerine saz ve kamış saplarını kullandıkları anlaşılıyor. Bunlar ucu yontulmuş bitki parçalarıydı. Daha sonraları palmiye liflerinden yapılmış fırçalar kullanmaya başlamışlardır. Küçük kasecikleri ve çukur deniz kabuklarını da boyalarını koymak için kullanıyorlardı. Doğal nesnelere elde edilen renkler; sözgeşi kökboyalı, mısır resim sanatçılarının belli başlı malzemeleri arasındadır. Okr (Aşıboyası), mavi ve yeşil renkler elde etmek için dövülmüş emaye, is birikintileri, yarım kalmış resimlerin yakınındaki kaplarda bulunmuştur. Boya malzemesi suyla karıştırılarak inceltilmiş ve çam sakızı eriyiği ile de yapışkanlığı sağlanmıştır. Okr renklerinin insan ve hayvan bedenlerinde kullanıldığını görüyoruz. Bu renkten kırmızı, kahverengi, sarı gölgeler elde edilmiştir. Kadın figürlerinde beden ve yüzün rengi, erkek figürlerinden daha açıktır. Ancak kadın ve erkek guruplarında açık ve koyu renk çeşitliliklerine de rastlanabilir. Beyaz, elbiselerde ve bazı durumlarda da zemin rengi olarak kullanılmıştır. Okr ve beyaz karışımından, çok kullanılan bir çeşit pembe elde edilmiştir.” (Tansuğ, 2006: 29-30)



Görsel 9: Eski Mısır dönemine ait bir tapınak duvarı

Mısır’da sarı ve altın renginin güneşten geldiği ayrıca pek çok mısır sfenks’lerinin yüzünde kırmızı renk pigmentinden izler bulunduğu bilinmektedir (Alakuş, 2009: 46). Yukarıdaki Eski mısır dönemine ait bir tapınağın duvarına çizilen resimde kutsal simgelerin yer aldığı görülmektedir (Görsel 9). Kenarları beyaz kontörle çizili daire formunun içi ise kırmızı renktedir. Birbirlerinin tekrarı olan formlar simetrik bir yapı oluşturmaktadır.

Mısır’da insanın rengi olan Kırmızı’nın Ortaçağ’da ise tanrının rengi olduğu görülmektedir. Yine bu dönemde mavi hristiyanlığın, altın sarısı da kutsal tinin rengi olmuştur.

“Kırmızı renge katılan anlamlar; orta çağda diğer renklere göre zor elde edilmesi nedeniyle yoğunlaşmıştır. Kırmızıyı elde etmekte zorlanan özellikle kumaş boyacılarıydı. Krallar; zor bulunması, çok pahalı olması ve elde edilmesi zor olan kırmızı renkte boyanmış kıyafetler giyerek krallıklarını ilan ederlerdi. Ortaçağda kırmızı rengin bu kadar önemli olmasına sebep olan ilk unsur, rengin çekiciliğinin yanı sıra kırmızı rengi elde etmenin her insana nasip olmadığıdır. Kırmızı tıpkı altın, yakut gibi çok pahalıdır ve ihtişamın simgesi haline gelmiştir. Eco (2006:105-106) “Güzelliğin Tarihi” adlı kitabında ortaçağ soyluları için şunları söylüyor. “Ortaçağ soyluları güçlerini göstermek için altın ve mücevherler takarlar ve erguvan kırmızısı gibi değerli renklere boyanmış giysilere bürünürlerdi.” (Çömen, 2010: 95)



Görsel 10: Aziz Matta, M.S. 830 dolayları



Görsel 11: Jan Van Eyck, Türbanlı Adam Portresi, 1433, Ahşap üzerine yağlıboya. 33.3 x 25.8 cm. National Gallery, London

Rönesans dönemi eserlerinden biri olan ve Jan Van Eyck'a ait “Türbanlı Adam Portresi” adlı çalışma, resimde değişen konulara örnek teşkil ediyor olması ve toplumsal kültürün içinde kırmızının konumlanmasını belirtmesi adına öne çıkan bir yapıt olarak değerlendirilmektedir (Görsel 11). Çalışmada dönemin burjuva sınıfının yansıtlığı görülmektedir. O dönemde sınıf atlamak isteyen Rönesans erkekleri tarafından kepler ve şapkalar tercih edilen birincil aksesuarlardandı. Kızıl ve koyu kırmızı elbiseler Venedik ve Floransa'da üst mevkideki pek çok devlet memurunun önemli bir parçasıydı (Greenfield, 2008: 86).



Görsel 12: Pier Della Francesca, Federico da Montefeltro ve Battista Sforza Portresi, 1465-66, Panel, 47 x 33 cm (her biri), tahta üzerine yağlı boya ve tempera, Galleria degli Uffizi, Floransa

Pier Della Francesca'ya ait yine Rönesans dönemi eserlerinden biri olan “Federico da Montefeltro ve Battista Sforza Portresi” adlı eserde de kırmızı rengin kullanımı dikkat çekmektedir (Görsel 12). Rönesans Avrupasında kırmızının zengin kesime, prestij ve güce ait olduğu görülmektedir. Rönesans dönemine ait kırmızı hakkındaki inançların Klasik kültüre dayandığı bildirilmektedir (Greenfield, 2008: 79). Yunan ve Romalıların inancına göre kırmızı ilahi bir renk olup, klasik düğünlerde, cenazelerde ve kutsal pek çok ritüelde kırmızının varlığı göze çarpmaktadır. Kırmızı renk içerisinde özellikle kızıl ve koyu kırmızı hükümdarlar için en seçkin renk olarak belirtilmektedir. Rönesans döneminde kırmızıya duyulan özlemin oldukça yüksek olduğu bilinmektedir. Çünkü bu dönem Avrupası'nda kırmızı kumaş az bulunmaktaydı.



Görsel 13: Caravaggio, Aziz Jerome, 1605-1606, Galeria Borghese, Roma, İtalya

Pek çok sanat tarihçisine göre barok resmin en önemli temsilcisi olarak görülen Caravaggio'ya ait "Aziz Jerome" adlı eserde de figürün bedenini örten kırmızı renkli kumaş ilgi çekmektedir (Görsel 13). Yoğun dramatik etkiyi yansıtan resmin arka planı koyu tondadır. Eserde ışık gölge karşıtlığı ile biçimlenen aziz figürü ve elinde tuttuğu kalem ile kuru kafa, kitaplar ve masa gibi nesnelere yer almaktadır. Kuru kafa, kalem ve kitaplar teknolojinin gelişimini işaret etmekte olup, seküler (dünyevi, dünyacılık) olanla dinsel olanın kırmızı renk vasıtasıyla bir araya getirildiği belirtilmektedir (Apostolos-Cappadona, 2008: 37).

Empresyonist dönemde "Siyahlar ve griler, saf beyaz, çeşitli kahverengiler ve aşı boyası, koyu kahverengi (ombre), kırmızı kahverengi gibi "toprak" renkleri paletlerden çıkarıldı." (Serullaz, 2004: 15-16). Onun yerine scarlet kırmızısı kullanılmaya başlanmıştır. Empresyonizme gelinceye kadar resimde kullanılan renk, başlı başına bir değer değil, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen bir araçtır. Oysa Empresyonizm için, doğada durağan objelerin gerçek rengi olarak nitelendirilecek renkler, yani lokal renkler bulunmamaktadır. Yalnızca renk ve renk varyasyonları vardır. Empresyonizmde renk, doğrudan resim sanatı için tek belirleyici öğe olarak belirtilmektedir. İzlenimcilik akımı içerisinde yer alan sanatçılar akademi öğrenimini reddederek doğaya açılmışlardır. Her türlü önyargıyı bir kenara bırakan bu sanatçılar, doğayı gözlemle-

yerek, algıladıkları izlenimleri tuvallerine aktarmak istemişlerdir. Boudin “Doğrudan doğruya doğa karşısında boyanan tuvaler, canlı fırça sürüşlerine yol açar ki; bunlar atölyede elde edilemez” demiştir (Turani, 1992: 33). Aşağıdaki eserde Claude Monet’e ait olup, bir kır manzarasını yansıtmaktadır (Görsel 14). Açık havanın resmedildiği eserin ön planında bir kadın ve kız çocuğu figürü, arka planda ise yine bir kadın ve çocuk figürü ile beraber ağaçlar ve ağaçların arkasında bir ev bulunmaktadır. Açık kırmızı tonlardan oluşan gelincikler ise resmin sol tarafında bulunmaktadır.



Görsel 14: Claude Monet, Red Poppies at Argenteuil, 1873, Musee d'Orsay, Paris, Fransa



Görsel 15: Henry Matisse, Akşam Sofrası (Kırmızı Uyum), 1908, tuval üzeri yağlıboya, 246x180 cm, St. Petersburg Hermitaj Müzesi

Fovist akımın öncülerinden olan Henri Matisse'e (1869-1954) ait "Kırmızı Oda", "Kırmızı Uyum" gibi adlarla da bilinen "Akşam Sofrası" nda, yoğun, saf ve canlı renkler göze çarpmaktadır. Kırmızı ana renk olup, renk başlı başına ifade aracı olarak kullanılmıştır. Geleneksel çizim ve perspektif kurallarının bilinçli olarak bir kenara bırakıldığı çalışmada, iki boyuta indirgenen formların varlığı dikkat çekmektedir (Görsel 15). Yüzeydeki tüm formların kompozisyonun bütünüyle özdeşleştiği ve hepsinin bir bütün olduğu görülmektedir. Matisse'in kullandığı Fovist üslup, 1905-08 arası sürerek, uzun sanat yaşamı boyunca gelişme göstermiştir.



Görsel 16: Henry Matisse, Kırmızı Stüdyo, 1911, tuval üzeri yağlıboya, 181 x 219.1 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Matisse "Kırmızı Stüdyo" çalışması için "Kırmızı rengi nereden aldığımı bilmiyorum. Bütün bu şeyler ancak kırmızı renkle beraber gördüğümde benim için netleşiyor, ortaya çıkıyor." demiştir (Sanat Dünyamız, 2008: 127). Tabloda yer alan eserler renkli ve detaylı iken, odanın mimarisi ve mobilyalar kırmızı yüzeyde negatif aralarla belirlenmiştir (Görsel 16). Eserin merkezi yelkovan ve akrebi olmayan ayaklı saat olup, atölyenin gerçek rengi mavi ve gridir. Ancak sanatçının bilinçli bir şekilde kırmızıyı seçtiği görülmektedir. Bunun nedeni; mavi ve grinin içindeki 'duygu', odanın içindeyken yaşadığı hislerle örtüşmemektedir. En soldaki perdeli pencerede dikkat çeken bir nokta vardır: Beyaz renkli bir parlaklığa sahip olan perde kırmızıyı daha karanlık göstermektedir.

Otto Dix'e ait "Slyvia von Harden'in Portresi" adlı çalışma gerilim ve kuşku duygusu uyandıran bir renk kullanımı ile dikkat çekmektedir. Yeni Nesnelliğin yetkin bir örneği olan bu çalışma, kafe içerisindeki mekânı yansıtmaktadır (Görsel 17). Sert görünümlü olan figürün giydiği kaymış çorap ise cinselliği çağrıştırmaktadır. Yeni Nesnellik akımı 1920'ler ile 30'ların başı arasında Alman resminde görülmektedir. I. Dünya Savaşı'nın acımasızlığına ve bunalımlarına teslim olan ve kötümser bir yaklaşımı benimseyen bu anlayış, Alman Dışavurumculuğu'na tepki olarak doğduğu belirtilmektedir (www.lebriz.com).



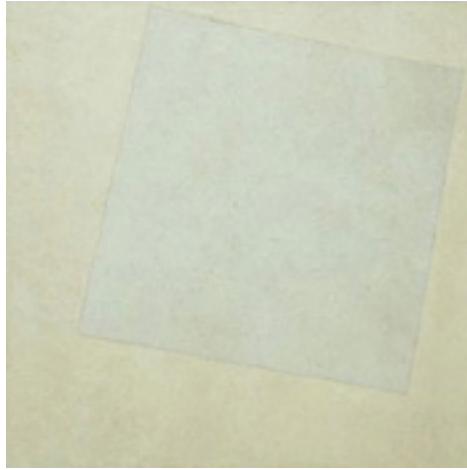
Görsel 17: Otto Dix, Gazeteci Sylvia von Harden'in Portresi, 1926, Pano üzerine yağlıboya, 88 x 120 cm, Paris, Musee National d'Art Moderne

Kırmızının Rus Avangard sanatında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Rus dilinde 'krazniy' 'kırmızı' renge karşılık gelip, 'güzel', 'önemli' ve 'başlıca' gibi anlamlar taşımaktadır. Rusya'da kırmızının pek çok anlamı bünyesinde barındırdığı, dinsel ikonlardan giysilere, modern sanat yapıtlarından sosyalizm simgelerine kadar, her alanda başat renk olarak öne çıktığı görülmektedir. Rus Avangardının temsilcisi Maleviç'in Rus köylüsünü resmettiği eserde, özgün halk kültürünün yeniden keşfi yapılmıştır. Rus köylülüğünün ruhsal durumunu yaratmayı amaçlayan sanatçı, kırmızı lekelerle kapladığı yüz­süz başlarla şehitlik metaforlarını yansıtmaktadır (Petrova, 2008: 60).

Süprematizm ve Konstrüktivizm'in Rus Avangardının öne çıkan iki ana akımı olduğu ve 20. yüzyıl sanatını derinden etkiledikleri belirtilmektedir (www.e-skop.com). Bu iki akımın ilanının 1915 yılının sonunda, Petrograd'da düzenlenen 0.10. Son Fütürist Pentür Sergisi'nde gerçekleştiği bilinmektedir. Maleviç'e göre süprematizm sanatın sonu olup, ona göre sanatın yerini hayat inşa etmek olacaktır. Atölyelerinde artık resim çizilmediğine hayatın formlarının inşa edildiğine vurgu yapan sanatçının en radikal eseri 'Beyaz Üstüne Beyaz' olarak kabul edilmektedir (Görsel 19). Kare 20. yüzyıl sanatında önemli bir biçim olup, objektif, simetrik, düşey, yatay, diyagonal eksenleri olan ve döndürülebilen bir formdur. "1918 tarihli 'Beyaz üzerine Beyaz Kare'si başlangıç ve sonuçtur. Beyaz yüzey uzaydır. Hem mükemmeldir hem bitmiştir. Hiçliktir, eşitliktir, bağımsızlıktır. Barış içindeki mutluluktur. Buradan yani sıfır noktasından sonra her şey başlayabilir. Bu resim soyutun gidebileceği son evredir." (www.lebriz.com)



Görsel 18: Kazimir Maleviç, Kadın Büstü, 1928-32, Kontrplak üzerine yağlıboya, 73 x 52.5 cm, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg, Rusya



Görsel 19: Kazimir Maleviç, Beyaz Üstüne Beyaz, 1918

Soyut resmin öncülerinden olan Kandinsky'nin sanatında da kırmızı rengin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Kandinsky için kırmızı dünyevi olanı, insani olanı, bedensel olanı temsil eder. Ayrıca canlı, hareketli ve huzursuz bir etki verir. Donald Kuspit Kandinsky'nin renk ve duygu arasında kurduğu bağlantıyı şöyle ifade eder:

“Renk ve duygu karmaşıktır. Duygu deneyimi tinsel deneyimdir ve tinsel deneyimin duygusal formu vardır. Rengin dışsal görünen olgusu, duyguların içsel ve görünmez olgusunun ani bir bildirisidir. Tam olmak için duygunun renge, içsel anlama sahip olmak için rengin duyguya ihtiyacı vardır. Kandinsky belirli renklerin belirli duygularla örtüştüğünü iddia eder. Duygu ve renk yalnızca kültürel veya keyfi olarak ilişkili değildir, aralarında esaslı bağlantı vardır.” (Öndin, 2008: 112)

Kandinsky’ye (2005: 76-77) göre “Parlak kırmızı insanları her zaman cezp etmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzayan tiz trompet sesinin kulağı incitişi gibi, keskin limon sarısı da gözü incitir ve izleyici, mavi ya da yeşilde ferahlık aramak üzere oradan uzaklaşır. Fakat daha duyarlı bir ruh için, renklerin etkisi daha derin ve yoğun bir şekilde etkileyicidir. Ve böylece renklere bakmanın ikinci ana sonucuna ulaşırız: onların ruhsal etkileri. Rengin ruhsal etkisinin, doğrudan bir etki mi yoksa çağrışımın bir sonucu mu olduğu muhtemelen soruya açıktır. Bedenle bir olan ruh, çağrışımın bedeni etkileyişi sonucu oluşan ruhsal bir sarsıntı geçirebilir. Sıcak bir kırmızı heyecanlanmaya yol açarken, kırmızının başka bir tonu kanı çağrıştırdığı için acı ve tiksintiye neden olabilir.”



Görsel 20: Vassily Kandinsky, Kompozisyon 4, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 113.5 x 195 cm, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Kandinsky’ye göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını yansıtmakta ancak onun için iç-dünya romantiklerde olduğu gibi duygusal dünyaları değil, aksine korku, neşe gibi duyguları ifade etmektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993: 52). Ona göre özgürlüğe kavuşma, içsel zorunluluk ile arınan, bunları aşan kişinin yüksek düzeydeki hakikatlere ulaşması, renk ve biçim gibi dış öğelerin uyandırdığı ruhsal titreşimleri duyabilmesidir. Sanat ile iç içe olduğu ilk yıllardan beri iç ses Kandinsky için yaşamsal ve sanatsal bir öz olmuştur. Kandinsky içsel görüş ve sezgisel olarak hissedilebilen ruh titreşimlerine dair görüşünü 1935 yılında Danimarka’da şöyle ifade etmiştir:

“...Herşeyde bulunan bu gizli ruhun teleskopla veya mikroskopla görülmesine ben içsel görüş diyorum. Bu görüş dıştaki sert kabuğu delerek içeri girer. Şeylerin dışsal formları yerine içtekileri algılamamızı ve tüm duyularımızla içsel nabız atışlarımızı fark etmemizi sağlar.” (Güven, 2003: 14).

Almanya'daki Bauhaus okulunda öğretmenlik yaptığı dönemde Kandinsky, hevesli bir şekilde bilimsel kitap ve ansiklopedilerden embriyolojik, zoolojik ve botanik görüntülerin röprodüksiyonlarını toplamış ve onları derslerinde kullanmıştır. Ernst Haeckel ve Karl Blossfeld'in biyoloji ve sitoloji alanlarında yazdıkları kitapların etkisinde kaldığı bilinen sanatçının atölyesinde fizik, botanik, zooloji, astronomi dergilerinden alınan resimler bulundurduğu düşünülmektedir (Bayramın, 2011: 32). Kendisinin büyük bir merak ile böceklerin şekillerini incelediği ve mikroorganizmaların, tek hücreli canlıların gizemli dünyasından oldukça etkilendiği bilinmektedir.



Görsel 21: Wassily Kandinsky, MIT UND GEGEN, 1929



Görsel 22: Alberto Burri, Çuval bezi ve kırmızı, 1954, tuval üzerine çuval bezi, zambak ve vinil boya, 80 x 100 cm, Tate Gallery, Londra

Alberto Burri tarafından 1954 yılında yapılan “Çuval Bezi ve Kırmızı” isimli çalışmada da kırmızı baskın bir renktir. Çuval bezi, zambak ve endüstriyel vinil boya gibi malzemelerin resme dahil edildiği eserde, farklı doku ve renklerin yan yana gelmesi ile kurulan denge dikkat çekmektedir (Görsel 22). Çuval bezinin yara bandını, kırmızının ise kanı anımsattığı eserde, sembolik ve psikolojik bir boyutun varlığı hissedilmektedir. Sert ve ham malzemelerin esere acımasızlık kattığı görülmektedir. “*Eleştirmenler bu özelliği savaş sonrasında deneyimlenen genel ciddiyeti ve sadeliği, yaşanan ıstırabı ve yıkımların süregelen acısıyla bağdaştırmıştır.*” (Sanat Dünyamız, 2008: 155).

Soyut Dışavurumcu bir anlayışa sahip olan Mark Rothko'nun eserlerinde de kırmızının yaygın kullanımına rastlanmaktadır. Kırmızının pek çok çeşidini çalışmalarında kullanan sanatçı, neredeyse sadece, renk ve şekilleri kullanarak kendini ifade etmekte gibidir. Büyük boyutlu olan “Vişneçürüğü üzerine kırmızı” adlı eserde ise ışıldayan koyu bir kırmızı kullanımı vardır. Arka plan vişneçürüğü renginden oluşmakta, üzerinde de kırmızının koyu bir tonundan oluşan çerçeve benzeri bir dikdörtgen form yer almaktadır (Görsel 23). “*Rothko resimlerindeki şekilleri çoğunlukla dikdörtgen-şeyler’ hatta portreler olarak görüyordu.*” (Sanat Dünyamız, 2008: 129) Renk alanı ressamlarına yakın bir tavır sergilediği görülen Rothko, tuval üzerinde hareketin kullanımını yerine renk kullanımına ağırlık vermektedir.



Görsel 23: Mark Rothko, Vişneçürüğü üzerine kırmızı, 1959, tuval üzeri yağlıboya, 266.5 x 239 cm, Tate Gallery, Londra

1962 tarihli James Rosenquist'e ait "Marylin için Çalışma" isimli esere bakıldığında kırmızının egemenliği göze çarpmaktadır (Görsel 24). Çekici imgeler ve erotik imalarla yüklü eser kışkırtıcı olup, sanat alımlayıcısına cinsel çağrışımlarda bulunmaktadır. Yüzünün yarısı bir bardakla kapatılan kadın figürü, izleyiciye, neden yüzün yarısı bir bardakla kapatılmıştır şeklinde bir soru sordurmaktadır. Örtülü bir anlam taşıyan eserin çok bilinen imgeleri kullanması, onu Amerikan Pop Sanatı ile bağdaştırmaktadır (Sanat Dünyamız, 2008: 151).



Görsel 24: James Rosenquist, Marylin için çalışma, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 91.5 x 95.2 cm, Özel Koleksiyon



Görsel 25: Ben Vautier, Sanat Faydasızdır, Evinize Gidin, 1971, tuval üzeri akrilik, 97 x 130 cm, Galerie Bruno Bischofberger, Zürich

Ben Vautier'in imzasını taşıyan, türkçesi "Sanat Faydasızdır, Evinize Gidin" olan eserde de kırmızı ile karşılaşmaktadır (Görsel 25). Saldırgan bir bildirim olduğu çalışmada sanatın geçerliliği sorgulanmaktadır. Bu tutumuyla Fluxus akımına yakın bir tavır sergilediği görülen çalışmanın arka planındaki kırmızı renk dikkat çekicidir. Kırmızının şiddetli geriliminin hissedildiği çalışmada, beyaz renklerle yapılan yazı güçlü bir etki oluşturmaktadır. Tek cümlelik sözlerle sanatını yaratan Vautier, sanat çevresinin hiyerarşik yapısıyla adeta dalga geçmektedir (Sanat Dünyamız, 2008: 141).



Görsel 26: Leon Golub, Paralı Askerler IV, 1980, tuval üzerine akrilik, 305 x 584 cm, Londra Saatchi Koleksiyonu

'Paralı Askerler IV' isimli Leon Golub'a ait çalışma oldukça büyük boyutludur. Arka planın kırmızıdan oluştuğu eserde, yine şiddetli bir gerilim ve alay edici bir ifade söz konusudur (Görsel 26). Vurucu gerçekçiliğin yansıtıldığı eserde, paralı askerlerin saldırgan yapısı, terör ve vahşete yönelik bir dünya resmedilmektedir. Grafik unsurların yer aldığı çalışmada medya görüntülerinin kullanımı görülmektedir. Bu çalışma ile sanatçının vahşeti evrensel bir sosyal olay olarak eleştirdiği belirtilmektedir (Sanat Dünyamız, 2008: 149).

Kırmızınının 19 Mart 2008 ve 1 Kasım 2009 tarihleri arasında Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde açılan "Olabilirdiğince Kırmızı" adlı sergide başat rol üstlendiği görülmektedir. Sergide kırmızıya yüklenen anlamlardan türeyen kırmızı nesnelere bir araya getirilmiştir. Fransız toplumu üzerine odaklanılan sergide Al, Şarap Kırmızısı, Karmen Kırmızısı, Kiraz Kırmızısı, Koyu Kırmızı, Parlak Kırmızı, Magenta, Kızıl, Pas Kırmızısı, Terra Cotta Kırmızısı, Zincifre Kırmızısı ve daha sayısız kırmızı bulunmaktadır. Renkler sözlüğü yazarı Michel Pastoureau "Kırmızı renginden söz etmek, lafı gereksiz yere dolaştırmaktan başka bir şey değildir. Çünkü renk demek kırmızı demektir. Kırmızı üstün bir renktir, tüm renklerin önünde öncesindedir" demiştir. (Sanat Dünyamız, 2008-2009: 18). Ron Arad'a ait "Yumuşak Büyük Kolay Sandalye" isimli çalışma, günümüzün modern tasarımlarını yansıtmaktadır (Görsel 27). Sadece kırmızı renkten oluştuğu görülen sandalye yumuşak formlara sahiptir.



Görsel 27: Ron Arad, Yumuşak Büyük Kolay Sandalye, 1991, Musee des Arts Decoratifs, Paris, Fransa

SONUÇ

Resim sanatında kırmızı rengin serüveninin araştırıldığı bu çalışmada, kırmızının, ilkçağlardan günümüze resimde kullanılan başat bir renk olduğu görülmüştür. Mağara resimlerinden günümüze gelinceye kadar pek çok sanat akımında birincil renk olarak kırmızının, ayrıca toplumsal, dinsel, eleştirel ve psikolojik yönden pek çok anlamı bünyesinde barındırdığı izlenmiştir.

Çalışma kapsamında kırmızı rengin nasıl elde edildiği araştırılarak, kırmızıyı kırmızı yapan maddeler irdelenmeye çalışılmıştır. Kırmızı rengin oluşumunda üç ayrı kaynağın olduğu görülmüş olup, bunlar bitkisel, hayvansal ve mineral kaynaklardır.

Sonuç olarak kırmızı, savaşın, barışın, aşkın, nefretin, iyinin, kötünün, güzelin, çirkinin, yaşamın, günahın, öpücüğün, sarhoşluğun ve daha pek çok oluşumun iç içe geçtiği geniş bir yelpazeye sahiptir.

KAYNAKÇA

- ALAKUŞ, Y. Z., (2009). *Renk Olgusu ve Günümüz Mimarisindeki Yeri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- APOSTOLOS-CAPPADONA, D., (2008-2009). *Kutsal Kırmızı*, P Dünya Sanatı Dergisi Kırmızı ve Sanat, Sayı:50
- BAYRAMİN, İ., (2011). *Wassily Kandinsky'nin Sanat Tanımı*, Işık Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi
- ÇİTOĞLU, S., (2008). *1945 Yılı Sonrası Afişlerdeki Renlerin Psikolojik Boyutları*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Uygulamalı Sanatlar Eğitimi A.B.D. Grafik Eğitimi Bilim Dalı, Ankara
- ÇÖMEN, A., (2010). *Resim Sanatında Rönesans'tan Empresyonizm'e Renk Kullanımı ve Kırmızı Rengin İfade Biçimleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Öğretmenliği Programı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir
- ENEZ, N., (2008-2009). *Hahıları Kırmızıya Boyayanlar*, P Dünya Sanatı Dergisi Kırmızı ve Sanat, Sayı: 50
- FINLAY, V., (2004). *Renkler ve Boya Kutusundaki Yolculuk* (Çev. Kudret Emiroğlu), Dost Kitabevi Yayınları: Ankara
- GREENFIELD, A., (2008). *Güneşin Rengi*, Sanat Dünyamız, Sayı:106, YKY
- GÜVEN, Z., (2003). *Kandinsky-Abstre Sanatın Doğuşu*, Us Atölyesi, Yıl:1, Sayı:3, Helikon Basın Yayın Dağıtım Ltd. Şti. İstanbul
- İPŞİROĞLU, N., İPŞİROĞLU M., (1993). *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi: İstanbul
- KANDINSKY, W., *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (Çev. Gülin Ekinci), Altıkkırkbeş Yayıncılık: İstanbul
- ÖNDİN, N., (2008). *Nesnenin Çözünürlüğü: Kandinsky-Mondrian ve Kırmızı*, Sanat Dünyamız, Sayı: 106
- ÖZER, D., (2012). *Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk Ve İletişim*, ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Cilt:3, Sayı:6
- PETROVA, Y., (2008-2009). *Rus Sanatında Kırmızı 'Güzel' ve 'En Önemli'*, P Dünya Sanatı Dergisi Kırmızı ve Sanat, Sayı:50
- SERULLAZ, M., (2004). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (Çev. Devrim Erbil), Remzi Kitabevi: İstanbul
- TANSUĞ, S., (1982). *Herkes İçin Sanat*, Altın Kitapları Yayınevi: İstanbul
- TANSUĞ, S., (2006). *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi: İstanbul
- TURANİ, A., (2011). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi: İstanbul
- YILDIRAN, A., (2007). "Kırmızı", *Journal of İstanbul Kültür University*, pp. 23-29

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- <http://www.turkelhalilari.gov.tr/sayfalar.php?language=tur&icerik=dogalboyamacilik/kermes>
- <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=285&bhcp=1>
- <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=533>
- <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardinin-devrimcisi-malevic-retrospektifi/2038>
- <http://www.harunyahya.org/tr/Kisa-filmler---Mutlaka-izleyin/36647/binlerce-yil-oncesine-ait-magara>
- <http://www.bilgiustam.com/cochinealkosnil-nedir/>
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gtse&arama=gtse&guid=TDK.GTS.54b6db8d0297c3.53407641
- <http://www.tersninja.com/nazilerin-kendilerine-sembol-olarak-sectigi-swastikanin-gizli-tarihi/>

GÖRSELLER KAYNAKÇA

- Görsel 1: <http://www.turkelhalilari.gov.tr/sayfalar.php?icerik=dogalboyamacilik/kermes> Erişim tarihi: 02.04.2016
- Görsel 2: <http://www.food-info.net/uk/colour/cochineal.htm> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 3: <http://www.tersninja.com/nazilerin-kendilerine-sembol-olarak-sectigi-swastikanin-gizli-tarihi/> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 4: <http://www.harbiforum.org/threads/ulke-bayraklari-ve-anlamlari.146106/> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 5: <http://www.harbiforum.org/threads/ulke-bayraklari-ve-anlamlari.146106/> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 6: http://esciencecommons.blogspot.com.tr/2013_08_01_archive.html Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 7: <http://egoistokur.com/insanligin-en-eski-muammasi-30-000-yillik-macera/#jp-carousel-24435> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 8: http://www.turkcebilgi.com/ebu_simbel Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 9: ALAKUŞ, Y. Z., 'Renk Olgusu ve Günümüz Mimarısındaki Yeri', Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Mayıs 2009, s. 46
- Görsel 10: <https://krizpots.files.wordpress.com/2013/09/ebbo.jpg> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 11: <http://www.ressamlar.gen.tr/jan-van-eyck/> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 12: <http://den-king.livejournal.com/134155.html?thread=1346059> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 13: http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Jerome_Writing Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 14: <http://www.impressionismus-gemaelde.de/Monet/Mohnblumen.jpg.php> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 15: <http://jorgesette.com/category/ensinar-com-arte/> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 16: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-3-final/deck/10979523> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 17: <http://www.istanbulsanatevi.com/product/otto-dix-gazeteci-sylvia-von-hardenin-portresi-7453/> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 18: <http://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/female-torso> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 19: <http://middletonvanjonker.com/2011/11/07/questioning-the-pursuit-of-new-forms/> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 20: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/kandinsky.comp-9.jp>, Erişim tarihi: 25.03.2014
- Görsel 21: <http://www.wassily-kandinsky.org/Mit-und-Gegen.jsp> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 22: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/burri-sacking-and-red-t00787> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 23: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-red-on-maroon-t01165> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 24: <http://weheartit.com/entry/group/1181167> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 25: <http://www.dizlemorrison.com/blog/?p=1599> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 26: <http://dolusozluk.com/?b=Leon+Golub> Erişim tarihi: 15.01.2015
- Görsel 27: ctie.monash.edu.au/ Erişim tarihi: 15.01.2015

MÜZİKAL TİYATROYA GİRİŞ

Uzm. Zeki TÜZÜN*

ÖZET

Bu çalışma Müzikal Tiyatro'nun tanımı, özellikleri, alt türleri ve tarihçesi üzerine odaklanmıştır. Bu bağlamda Müzikal Tiyatro'nun diğer teatral türler ile olan ilişkisi de incelenecektir. Özellikle Opera ve Müzikli Oyun ile olan farklılıkları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzikal Tiyatro, Müzikal, Müzikli Oyun, Müzik, Opera, Dans.

* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Sanat Dalı. Eskişehir/TÜRKİYE.
zekituzun@anadolu.edu.tr

INTRODUCTION TO THE MUSICAL THEATRE

Autor. Zeki TÜZÜN*

ABSTRACT

This article focuses on the description, genre features, sub-genres and history of The Musical Theatre. In this context, the article will study the relations between The Musical Theatre and The Other Genres in particularly differences with Opera and Musical Play.

Key Words: *Musical Theatre, Musical, Musical Play, Music, Opera, Dance.*

* Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Performing Art, Program in Drama. Eskisehir/TURKEY.
zekituzun@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Günümüz tiyatro dünyasında önemli bir gösterim türü olan Müzikal Tiyatro, dünyanın birçok yerinde farklı sahnelemeler ile karşımıza çıkmaktadır. Bir taraftan yüksek bütçeli Broadway yapımları ciddi bir sektörel yapılanma içerisindeyken, diğer taraftan da düşük bütçeli sahneleri görmek mümkündür.

Özellikle 1970-1980 yılları ile birlikte popüler kültürün gündelik hayatımızdaki yerinin güçlenmesi ile birlikte teatral etkinlikler düzleminde de Müzikal Tiyatro daha büyük bütçelerle kendini ortaya koymaya başlamıştır. İngiliz ve Amerikan yapımları teknolojinin nimetleri aracılığıyla yerel olmaktan çıkmış ve dünyaya çok daha hızlı bir şekilde yayılmaya başlamıştır. Müzikal Tiyatro, doğası gereği popüler olandan beslendiği için de tüm dünyada kendine fazlasıyla hayran kitlesi oluşturmuştur. Müzik endüstrisinin ve çevrimiçi olanakların gelişmesi ile bestelenen şarkılar sadece gösterimin bir parçası olmaktan çıkmış, müzik dünyasının bir parçası haline gelmiş, bu doğrultuda da gösterimlerin popülerliği artmıştır.

Müzikal Tiyatro, günümüzde ciddi bir endüstri haline gelmiştir. Aynı zamanda birçok akademik birimin kurulmasına ve akademik çalışmanın yapılmasına önayak olmuştur. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde eğitim vermekte olan birçok seçkin üniversitenin sahne sanatları bölümlerinde Müzikal Tiyatro Sanat Dalı'na yer verdiği görülmektedir. *University of Michigan School of Music, Theatre, and Dance; Carnegie Mellon School of Drama; New York University Tisch School of the Arts; Ithaca College ve University of Cincinnati College-Conservatory of Music* gibi okullar, özellikle Müzikal Tiyatro üzerine yoğun bir programa sahiptir. Şu an günümüzde Müzikal Tiyatro üzerine birçok yazılı materyal bulmak mümkündür. Söz konusu materyallerin bir kısmı indeks durumunda iken, diğer bir kısmı ise türün özelliklerini dile getirir. İndeks olarak karşımıza çıkan materyalleri incelediğimizde Müzikal Tiyatro'nun gösterim örnekleri şaşırtıcı düzeydedir.

Müzikal Tiyatro hemen her kaynakta müzik, dans ve tiyatronun birleştiği teatral tür olarak anılmaktadır. Ancak, bu genel tanımlama birçok kavram karmaşasının oluşmasına neden olmaktadır. Çünkü Müzikli Tiyatro'da benzer bir tanımlama ile açıklanmaktadır. Kuşkusuz ki bu iki teatral tür birbiri ile benzerlikler barındırmakla birlikte, bir taraftan da birbirlerinden farklı özelliklere sahiptirler. Birçok kaynağın ortak tanımı bu bağlamda daha net açıklamaya gereksinim duymaktadır. Çalışmanın temel amacı türler arasındaki farkları ortaya koyarak, türlerin tanımını daha doğrudan yapmaktır.

Müzikal Tiyatro üzerine var olan kaynaklar, türün tarihini Antik Yunan'a kadar götürmektedirler. Müzik ve tiyatro arasındaki ilişkinin Antik Yunan ritüellerinden başladığını ileri süren kaynaklar, tiyatro tarihi boyunca iki sanat türü arasındaki ilişkinin günümüz tiyatrosunda Müzikal Tiyatro olarak karşımıza çıktığını dile getirmektedirler. Söz konusu tarihsellik çalışmamızda bir özet olarak ele alınacak ve temel dönüşümlere değinilecektir.

Konu üzerine dilimizde kaynak bulmak çok zor olduğundan, kavram tam anlamıyla anlaşılammakta; türün özellikleri tam olarak bilinmemektedir. Bu durum sonucunda da kavram karışıklıkları ortaya çıkmaktadır. Elinizdeki çalışma söz konusu boşluğu doldurmaya yönelik giriş düzeyinde bir çalışmadır. Müzikal Tiyatro'nun temel özellikleri, tarihi ve diğer teatral türlerle olan benzerlikleri/farklılıkları dile getirilmeye çalışılacaktır.

Teatral bir tür olarak Müzikal Tiyatro çoğu zaman Müzikal olarak da anılmaktadır. Elinizdeki çalışmada tür, bazen Müzikal Tiyatro olarak, bazen de Müzikal olarak anılacaktır. Bu durum türün dilimizde yaygın olarak Müzikal olarak kullanımından dolayı bir zorunluluk haline gelmiştir.

MÜZİKAL TİYATRO NEDİR?

Müzikal Tiyatro Tanımı Üzerine

Müzikal Tiyatro üzerine ülkemizde akademik anlamda çok fazla çalışma bulunmamaktadır. Konu üzerine birkaç çalışma yapmış olan Prof. Dr. Murat Tuncay, Müzikal Tiyatro'nun tanımını yapma noktasında bize yol gösterici olacaktır. Prof. Dr. Murat Tuncay Müzikal Tiyatro'yu şu şekilde tanımlamaktadır.

Sözlük karşılığı müzikli anlatım demek olan Musical (Müzikal) sözcüğü Batı tiyatrosunda İkinci Dünya Savaşından bu yana belirli bir müzikli sahne türü için kullanılır oldu. Daha eskiden bu tür oyunlara Musical Comedy (Müzikal Komedi) adı verildiğini biliyoruz. 1890'larda ortaya çıkmasından bu yana Musical Comedy, insanın konusuna hemen ısınacağı, yeterince komik hatta biraz romantik çizgili bir oyun; ayağınızla tempo tutmak isteyeceğiniz, sizi sahnenin içine, oyuncularla birlikte söylemeye çeken bir müzik; bu müzikle sahnede olup biten her şey; sololar, korolar, danslar, güzel kadınlar ve ilgi çekecek her türlü şaşırtıcı numaranın yan yana getirildiği bir gösteri demektir (Tuncay,1999:366).

Müzikal Tiyatro üzerine var olan kaynakların çoğunluğu yabancı eserlerdir. John Kenrick Musical Theatre: A History adlı çalışmasında Müzikal kavramını şu şekilde tanımlamaktadır:

Müzikal (isim): Popüler şarkılar ile oluşturulmuş, bir öyküyü aktarmak için ya da yazar ve/veya oyuncunun yeteneklerini ortaya koyacak, diyalogun opsiyonlu olduğu, sahne, televizyon ya da film yapımıdır(Kenrick,2008:14).

Kenrick yukarıdaki tanımlamayı yaparken söz konusu tanımını hiçbir sözlükte bulamayacağı-mızı da dile getirmektedir. Kenrick, tanımının ardından şu açıklamaları yapmaktadır:

Görüldüğü gibi diğer edebi formlarda da olduğu gibi müzikalin de asıl amacı hikaye aktarımı ya da revü gibi şovlarda yeteneklerin öne çıkarılacağı küçük hikayecikleri şarkılarla anlatmaktır. Her şey yolunda gittiğinde bir müzikal dans, müzik ve görsel sanatların birleşimini, entelektüelliği ve duygusallığı bir arada bulundurarak ve tüm bu öğeleri iyi bir öykü aktarımı noktasında birleştirmektedir (Kenrick, 2008: 14).

Prof Dr. Özdemir Nutku ise Gösterim Terimleri Sözlüğü'nde Müzikal tiyatroyu, Müzikli Dram ve Müzikli Tiyatro olarak iki ayrı başlıkta ele almaktadır:

Müzikli Dram: Hem sözlü tiyatronun, hem de operanın bazı özelliklerini iç içe kullanan bir oyun türü. Bu tür oyunda dramatik eylem sözlü oyundaki gibi gelişmiş ve operadaki yüceltilmiş, ülküleştirilmiş hareketlerin yerini gerçekçi, inandırıcı hareketler almıştır. Konuşmalar müziklidir. Bu tür oyunda söylenen arylalar operadaki kadar önemlidir; ancak operada olmayan karakter ve konu derinliğini bu türde buluruz.

Müzikli Tiyatro: Büyük bir kesimi ezgiler ve danslarla gelişen, ama dramatik konuşma ögesini de kullanan tiyatro. Operetle olan tek farkı, müzikli tiyatroda caz müziğinin ağır basmasıdır (Nutku,1983:93).

Aziz Çalışlar ise Müzikal Tiyatro'yu anlatırken, Müzikli Komedy kavramından yola çıkmakta ve bir anlamda Müzikal Tiyatro'yu Müzikli Komedy olarak tanımlamaktadır:

Bir güldürü türü; burlesk ile hafif opera türlerinin birleşiminden türemiş, oyun örgüsüne müzik ve dansın katıldığı; revü, varyete, bale, vodvil, müzikhol, caz, pantomim, hafif müzik ve pop müziği özellikleri taşıyan güldürü..... Yüzyılın başında İngiltere'den ABD'ye geçen Müzikli Komedy, 1920-50 yıllarında, popüler müziğin kaynağı olmuştur. Geneline eğlendirici müziğe dayanan, göze görkemli gelen ve yüzeyde beğeniye seslenen, çarpıcı yapımlar olarak ticari tiyatronun, Broadway'in temelini oluşturan Müzikli Komedyalar, ABD'ye özgü bir tiyatro kimliğini kazanmıştır. 1930'larda kendini yenilemeye başlayan Müzikli Komedy, ciddi konulara el atmaya, özgün bir müzik türü olmaya yönelmiş; 1940'larda dramatik özellikleriyle öne çıkarken, 1950'lerde altın çağını yaşamış, 1960'larda "rock müzikal"ler olarak öne çıkmış; 1970'lerde siyahi Müzikli Komedyalar yapılmaya başlanmış, 1980'lerde çağdaş hafif operalar haline gelmiştir (Çalışlar, 1992:122,123).

Prof Dr. Murat Tuncay'ın, John Kenrick'in, Prof Dr. Özdemir Nutku'nun ve Aziz Çalışlar'ın tanımlarından yola çıkarak Müzikal Tiyatro hakkında şu çıkarımları yapmak yanlış olmayacaktır. Müzikal Tiyatro müzik, diyalog, oyunculuk ve dansın birbiri ile kombine olduğu teatral bir

gösterim türüdür. Müzikal Tiyatro'da öykü ve duyguların dile getirilmesi kelimeler, müzik, hareket ve teknik unsurların birbiri içinde erimesi ile gerçekleştirilir. Her ne kadar Müzikal Tiyatro çoğu zaman opera ya da dans gibi türlerle benzer ya da eşdeğer görülse de müziğe, harekete, diyaloga ve diğer teatral elementlere eşit derecede önem verdiği için Müzikal Tiyatro bu türlerden ayrılır. Diğer taraftan yazarların tanımlamalarına baktığımız zaman, söz konusu tanımların başka teatral türlerle olan yakınlığı da gözden kaçmamaktadır.

Müzikal Tiyatro'ya daha yakından baktığımızda karşımıza çıkan temel unsur, dramatik anlatımın müzik ile gerçekleştirilmesidir. Konvansiyonel tiyatronun hemen her unsuru kuşkusuz ki Müzikal Tiyatro'da da bulunmaktadır. Bu bağlamda Müzikal Tiyatroyu konvansiyonel tiyatrodan ayırmak olası değildir. Ancak tahmin edileceği gibi Müzikal Tiyatro ile konvansiyonel tiyatronun anlatım araçları arasında farklılıklar söz konusudur. Bu farklılıklardan birincil ve temel olanı müziktir.

Müzikal Tiyatro'nun temel anlatım aracı müziktir. Müziğin yanı sıra dans ve diyaloglar da kendilerine Müzikal Tiyatro içinde yer bulmaktadır. Kısacası konvansiyonel tiyatro ile Müzikal Tiyatro arasındaki temel farkı anlatım biçimlerinin farklı şekillerdeki kombinasyonu olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Konu daha çok açılacak olunursa durum şu şekilde değerlendirilebilir: Müzik ve diyalog ikilisinin bir dramatik anlatım içerisindeki yoğunluğu doğrultusunda, karşımızdaki sahne performansının Müzikal Tiyatro mu yoksa konvansiyonel tiyatro mu olduğuna karar verebilir. Ancak, söz konusu karar sürecinin çok kolay olamayacağı da ortadadır. Karşımızda farklı kombinasyonlar içerisinde Müzikli Oyun da çıkabilir ki ülkemizde çoğunlukla Müzikli Oyun örnekleri görülmektedir.

Müzikal Tiyatro'da Müziğin Kullanım Ölçütü Nedir?

Opera ile Müzikal Tiyatro'nun İlişkisi

Müzikal Tiyatro temel olarak anlatmak istediği çok da karmaşık olmayan öyküyü, müzik yoluyla aktarmaktadır. Hemen bu noktada Opera ile ne farkı var sorusu çıkmaktadır. Opera ile Müzikal Tiyatro kuşkusuz ki doğrudan ilişkilidir. Türsel ve biçimsel olarak birbirleri ile ciddi benzerlikler göstermekle beraber temel bir özellik ile birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bu temel özellik ise anlatımda kullanılan müziğin türüdür. Opera, klasik müziğin seçkin özellikleri ile anlatımını gerçekleştirirken, Müzikal Tiyatro içinde bulunduğu dönemin popüler müzikleri ile anlatımını tamamlamaktadır. Bu anlamda Müzikal Tiyatro için popüler kültür adlandırmasını yapmak yanlış olmayacaktır. Müzikal Tiyatro örneklerine bakıldığında farklı tarzlarda müzik türlerinin örneklerini görmek mümkündür. Söz konusu örnekler poptan rocka kadar uzayan bir yelpaze içerisinde yer almaktadır. Hemen her dönem için Müzikal Tiyatro'nun seçtiği müzikler değişmektedir. Bundan dolayı günümüzde r&b ya da rep tarzının da Müzikal Tiyatro'ya girdiğini görmek mümkün olmaktadır. Öte yandan Opera için müzik tarzı çoğunlukla aynıdır. Opera, içinde bulunduğu dönemin popüler "hafif" müziklerine kendi içerisinde yer vermemektedir. Bu anlamda katı bir yapıya sahiptir. Ancak, Klasik Batı Müziği'nin dönemsel değişimleri ope-

raya yansımaktadır. Söz konusu değişimler içinde bulunulan dönemin sanat yapma algısının sonuçları olarak gelişmektedir. Operanın Klasik Batı Müziği eksenli anlatımı, bahsi geçen dönemsel değişikliklerle çeşitli varyasyonlara ulaşmaktadır.

Tiyatroda Müziğin Temel Anlatım Aracı Biçimine Gelmesi

Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun Dünya Tiyatrosu Tarihi I adlı kitabında Eugene Scribe'dan aktardığı "iyi kurulu oyun" tekniğine bakıldığında dramatik aksiyonun temel unsurları görülecektir. Bunlar serim, önseme, problem, çatışma, doruk noktası ve final olarak örneklendirilebilir. İyi kurulu oyun yapısı içerisinde var olan söz konusu unsurlar, seyirciye iyi kurulmuş diyaloglar aracılığıyla aktarılmaktadır (Nutku, 1985: 301-305). Dramatik yapının seyirciye ulaşma yöntemi diyalog ya da monologdur. Çoğu zaman oyunların sahnelemelerinde müzik, atmosfer yaratmak amacıyla kullanılan ek bir unsura dönüşmektedir. Oysa Müzikal Tiyatro'da müziğin kullanımı çok daha farklıdır. Müzikal Tiyatro'da müzik ve şarkılar dramatik yapının seyirciye aktarılmasındaki temel araçtır. Serim, önseme, problem, çatışma, doruk noktası ve final doğrudan şarkı yoluyla dile getirilmekte olup diyaloglar çoğu zaman sahneler arasındaki bağlayıcı unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir deyişle Müzikal Tiyatro'da şarkıları oyun metninin dışına çıkardığımız takdirde, metin düzeyinde takip edilebilecek bir öykü kalmamaktadır. Öykü kalsa bile çok yavan, derinliksiz ve saçma bir şekilde var olmaya mahkûm bir hale gelmektedir. Bu bağlamda Andrew Lloyd Weber'in bestelediği üç çok önemli müzikal örneğini incelemekte fayda var. *Evita*, *Phantom Of The Opera* ve *Cats* müzikalleri, müzikal tarihinin en önemli örnekleri arasında bulunmaktadır. Söz konusu üç müzikal de dramatik anlatımını müzik ile gerçekleştirmektedir. Söz konusu üç örneğin librettosunun çok da güçlü olmadığı, müzikaller izlendiğinde anlaşılacaktır. *Evita* müzikalinden şarkıları çıkardığımız zaman, karşımızda sadece *Eva Peron*'un hayat hikayesi olacaktır. Ancak, bestecinin *Eva Peron*'u ne şekilde karakterize ettiğini anlamaya imkan kalmayacaktır. *Cats* müzikalinde şarkılar çıkarıldığında ise ortada takip edilebilecek bir öykü dahi kalmamaktadır.

Karakterlerin içinde bulunduğu ruh durumlarının konvansiyonel tiyatrodaki anlatılma biçimi olan monologlar ya da tiradlar, Müzikal Tiyatro'da şarkı biçimine dönüşmüştür. Karakter içinde bulunduğu sıkıntıyı ya da sevinci şarkısı ile dile getirmektedir. Bu noktada yine Andrew Lloyd Weber'in yukarıda da bahsettiğimiz müzikalleri iyi birer örnek olacaktır. *Cats* müzikalinde önemli bir karakter olan *Grizabelle*'in müzikal sonunda seslendirdiği *Memories* adlı şarkı karakterin içinde bulunduğu ruh durumunu dile getirme noktasında önemli bir örnektir.

Dans ve Müzikal Tiyatro

Müzikal Tiyatro'da diğer bir önemli unsur kuşkusuz ki dandır. Müzikal Tiyatro için dans olmazsa olmaz unsurlardandır. Müzikal Tiyatro örneklerinin, görselliği olabildiğince üst seviyeye taşımaya çalıştığı gözden kaçmamaktadır. Görselliğin artırılması noktasında kuşkusuz ki dans en önemli etmenlerdendir. Tabii ki dansın tek işlevinin görselliği arttırmak olduğunu söylemek

yakışksız olur. Yukarıda bahsettiğimiz gibi dans da müzik ve diyalog gibi dramatik anlatımın bir parçasıdır. Şarkının duygusunun daha iyi aktarılabilmesi için dans gereklidir. Dans koreografileri de kuşkusuz ki müzik seçiminde olduğu gibi popülerlik göstermekte, müzik türü ile doğrudan ilişkili olmaktadır. Dansın varlığı Müzikal Tiyatro'nun dramatik olanı anlatımında, simgesel etkileri gösterime yerleştirebilmesi adına çok gereklidir. Koreografinin eksik olduğu gösterimler yeterli etkiye ulaşmamakta ve seyirciden beklediği tepkiyi alamamaktadır. Bu anlamda dans, Müzikal Tiyatro'nun temel unsurlarından biridir.

TARİHÇE

John Kenrick, Müzikal Tiyatro üzerine yaptığı çalışmasında, Müzikal Tiyatro'nun tarihini aşağıdaki gibi özetlemiştir.

Yolculuk, dramın bir müzikal tiyatro formu olarak başladığı Antik Yunan'la başlamıştır. Daha sonra Romalılar, Antik Yunan'dan ödünç aldıkları teatral konvansiyonların üzerine ilk tap dansı da dahil olmak üzere kendi numaralarını eklediler. Ortaçağa geldiğimizdeyse müzikal dramatisasyonun, İncil hikayelerini aktarırken kullanıldığını görüyoruz. Zamanla bu kullanım çok uzun yüzyıllar boyunca Avrupa'da popüler olacak geleneksel pantomimin ve komik operaların oluşumuna yön vermiştir.

1700'lerde büyük operalar ortaya çıktığındaysa popüler Müzikal Tiyatro Avrupa'nın birçok yerinde heyecan veriyordu. Bizim bildiğimiz anlamda ilk müzikal, Paris'te 1840'lı yıllarda Jacques Offenbach ve çeşitli destekçilerinin eserlerinde görülmüştür. Bu yazarlar opereti uluslararası bir anlayışa taşımıştır. Viyana'daki bazı gelişmelerin ardından İngiliz oyun yazarı William Gilbert ve klasik müzisyen Arthur Sullivan zekice bir komik yaratıma ulaştı. Bu esnada ABD'de de Broadway'in extravaganzaya benzeyen türleri gibi, kendi yarattıkları baştan savma ama popüler müzikal tiyatronun ev yapımı formu olan kara söylenceli ozanların gösterileri buluşları söz konusuydu.

İngiliz müzik salonlarının ve Amerikan vodvillerinin yükselişiyle birlikte ve burleskin tüm desteğiyle birlikte birleşen elementler sonunda İngiltere ve Amerika'da müzikal komedi türüne ulaştı. Konu üzerindeki yıllar süren İngiliz baskısının ardından Amerikan Müzikalleri 20.yyda dünya çapında popülerlik kazandı. Çeşitli yetenekli İngiliz şarkı ve libretto yazarlarının New York'a gelmesiyle birlikte Broadway dünyanın en önemli müzikal eğlence merkezi oldu. Cole Porter, The Greshwins ve Richard Rodger-Lorentz Hart birlikteliği, müzikal komediye yeni, yaratıcı bir tarz getirmiştir. Rodger ve Hartz on yıllarca varlığını sürdürecektir yeni bir müzikal oyun tarzı oluşturdu. Daha sonra birçok kaynak tarafından bu tarz ve gösteriler Broadway'in Altın Çağı olarak adlandırılmıştır. Bu dönem rock müziklerinin yükselişi ile sona erdi. Ancak, bu dönemde çok uzun sürmedi. 21. Yüzyıla geldiğimizde müzikal komediler daha yeni ve taze bir akımın etkisinde kalmaya başlamıştır. Pop şarkılar ile oluşturulan müzikalleri dile getiren Pop-sicals'lar birçok yeni izleyiciyi tiyatroya taşımaktadırlar. (Kenrick,2008:13-14)

Kenrick'in yapmış olduğu özet, her ne kadar yetersiz olsa da türün tarihsel gelişimine dair basamaklara ışık tutması açısından değerlidir. Kenrick'in özetlemesinden yola çıkarak türün tarihsel ilerleyişine daha yakından bakmak mümkün olabilmektedir.

Prof. Dr. Murat Tuncay, sahne sanatlarının bir türü olarak ortaya çıkan Müzikal Tiyatro'nun vazgeçilmez ögesi olan müziği, ilkel toplumların ritüel törenlerinden itibaren ortaya çıktığını vurgulamış ve bu bağlamda Müzikal Tiyatro'nun geçmişini bu döneme kadar götürmüştür. Drama, müzik ve dans şimdi müzikal tiyatrodaki olduğu gibi ritüel törenlerinde de bir bütünü ayrılmaz parçalarıdır. Bu parçalar ilkel dönem ritüellerinin ardından Antik Yunan'da karşımıza çıkmaktadır.

Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö. 7. ve 6. yüzyıllarda Tanrı Dionysos adına yapılan törenlerde söylenen 'dithrambos' şarkularından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos'un kutsal hayvanı olan teke kılığına giriyor, şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. Giderek belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi 'hipokrites' (yanıt veren) eklenince tiyatronun diyalog çekirdeği oluşmuş oldu. Yunanca teke anlamına gelen 'tragos' sözcüğü ile şarkı anlamına gelen 'aoide' sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı 'tragoidia' (tragedya) adını aldı ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü (Şener,1998:16).

Dönemin tragediyaları incelendiğinde Aritoteles'in Poetikada dile getirdiği ve kavramsallaştırdığı şekilde oyun yapılarında yer alan prologos (başta yer alan kesintisiz bölüm), epeisodion (koro şarkıları arasındaki konuşmalı bölüm), exodos (son bölüm) ve koro şarkısı kısımlarında da drama, müzik ve dansın bir aradalığı görülmektedir.

Tüm bölümlerin zaman zaman olay dizisine organik bağlı, zaman zaman bağımsız olmak üzere ama her koşulda koronun dansla birlikte şarkılar söylediği biçimleri oluşturduğu bilinmektedir (Türe,2011).

Tiyatronun daha çok eğlenme aracı olarak algılandığı Roma döneminde de oyunlarda müzik kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemin ürünü olan pantomimus, Prof. Dr. Özdemir Nutku tarafından şu şekilde anlatılmaktadır:

Mimus'tan daha kaba çizgili tür, pantomimus adı verilen danslı bir gösteriydi. Bir dansçı maske ve kostüm değiştirerek bir çok tipi canlandırır. Bu dansçıya arka düzeyde bir koronun destek olduğu sanılmaktadır..... Pantomimus dansı ciddi ve trajik konuları, özellikle Grek ve Roma tragediyalarının konularını işlerdi (Nutku,1985:72).

Ortaçağa gelindiğinde, müzik ve dramanın bir bütün içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Müzikli oyunlar, hem halk tiyatrolarında hem de kilisenin bünyesinde yer alan ‘Miracle’ ve ‘Morality’ oyunlarında varlığını göstermiştir.

Birçok ortaçağ temsillerinde müziğin önemli bir yeri vardı. Oyuncular hazır oluncaya dek müzik çalardı. Oyun sırasında melekler korosu (erkek çocuklardan oluşur ve Cennet mansiyonundan görünür) ilahiler söylerlerdi. Melekler tanrının bildirisini trompet ve borularla bildirirlerdi. Oyunların bölümleri arasında ya çalgılarla ya da insan sesiyle müzik yapılırdı. Birçok oyun oyuncuların söylediği sevilen halk ezgilerinden topluca söylenen ilahilere kadar geniş bir müzik dilimini içerirdi (Brocket,2000:122).

Rönesans’a gelindiğinde ise müzik kullanımı halk tiyatrosunda ortaçağdaki kullanımıyla hemen hemen aynı biçimde ilerlerken; soylu, saray çevresinin tercihlerinin değişmesi ve Opera’nın doğuşuyla birlikte, müzikli oyun yerine “oyun müziği” kavramıyla, müziğin kullanımı azalmıştır.

Bu dönemden, İkinci Dünya Savaşı’na kadar Opera türünün gelişimine tanıklık edilmektedir. Opera türü gelişirken diğer bir yandan da operetler ortaya çıkmaktadır. “Hafif opera” olarak tanımlanabilecek operet tiyatro ve müziğin bir araya geldiği bir form olup, “komik opera” ile birlikte Opera ve Müzikal Tiyatro arasında bir köprü niteliğindedir. Operetlerde de hikâyeler operadaki gibi basit bir kurguya sahip değildir. Ancak operadan farklı olarak gerçekçi olmayan diyalogları daha çok kullanılmaktadır. Ayrıca operadan farklı olarak, operetler her zaman mutlu sonla bitmektedirler. Operetlerde şarkılar birbirine diyaloglar yoluyla bağlanmaktadır.

Operetlere benzer şekilde, 17.Yüzyılın sonunda İngiltere’de Müzikal Komedi (Musical Comedy) adı altında üretilen, eğlendirici, hafif havalı oyunlar, 19.Yüzyıldaki Müzikal Oyun (Musical Play)’lara öncü olmuşlardır. Söz konusu Müzikli Oyun’lar, dramatik açıdan Müzikal Komedi’lere göre daha tutarlıdır ve oyun kurgusu daha sistemattir. Müziğin kullanım biçimi de söz konusu tutarlılığa ve sistemattik oyun kurgusuna hizmet eder biçimdedir.

Müzikal Tiyatro’nun gelişimi teknik gelişmelerle doğrudan ilişkilidir.

Ses tekniğinin gelişimi, geniş perde, renk gibi araçlara gereksinim duyulur. Tüm bu teknik gereçlerle birlikte, büyük paralar gerektiren büyük kadrolu ve çok emek sarf edilen, oyunculuk ustalığına ihtiyaç duyulan bir tür olmuştur. Oyuncular şarkı söyleme, akrobasi ve dans etme çalışmalarında adeta yürüyormuşçasına doğal, rahat görünümlü, usta ve güleç olmak zorundadırlar. Yapımına bu denli emek harcanan müzikal türü bütçe sorunu nedeniyle de özellikle çok geniş bir kitleye ulaşmak zorunda kalmış, böylece de tam bir popüler kültür ürünü haline almıştır (Tuncay,1999:376).

Müzikli Oyun ve Müzikal Komedi geleneği Londra ve ABD'nin Müzikal Tiyatro yapımlarının ilk dönem eserlerinde varlığını sürdürmüştür. II.Dünya Savaşı sonrası dönemde ABD'de müzikallerin altın çağı (Golden Age) başlar. Oklahoma, King and I, Kiss me Kate, Sound of Music dönemin en bilinen örneklerindedir. Söz konusu eserler gerek dramatik yapıları gerekse prodüksiyonları ile müzikallerin altın çağını anlatabilecek en önemli yapımlar arasındadırlar.

En büyük değişiklik de şarkı stillerinde kendini gösterdi. Savaş sonrası Amerikan şarkı yazarları senkoplar yanında one-step, foxtrot gibi dans ritimlerine yöneldiler. Koreograflar popüler dans figürlerinden daha çok yararlanmaya başladılar. Müziğin yanı sıra şarkı sözlerinde de belli bir toparlanma görüldü. Hayata boş veren, eğlenceye yüklenen hava cıva sözlerin yerini 1920'lerin, 1930'ların Amerikan müzikallerinde daha gerçekçi, ayakları yere basan, mesajı olan şarkılar aldı. Besteciler müzikli anlatımla şarkı sözünün içeriği arasındaki ilişkiye daha bir özen gösterir oldular (Tuncay,1999:276).

Savaş sonrası restorasyon süreciyle değişen müzikal tiyatro, günümüz müzikalinin şekillenmesine öncü olmuştur. 1960'lar ve 1970'ler itibariyle eski kurgusal kalıpların yerine, sistemi sorgulayan müzikaller devri çığır açmıştır. Dönemin ruhu, müzikallere konu olmuş ve türsel anlamda stil değişikliğine neden olmuştur. Savaş sonrası dönemde sahnelenen Hair ve Wall sisteme uyum sorunlarının ve dönemin ruhunun müzikallere yansımaları noktasında verilebilecek en belirgin örneklerdendir.

J.Kenrick'in yukarıda da dile getirdiğimiz tabiri "Pop-sicals" örnekleri Broadway'a hakim olmaya başladıktan sonra, dönemin popüler olan müzik tarzları ile müzikal tiyatronun şekillendiğini söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Müzikal tiyatro için Golden Age (Altın Çağ)'ın ardından, tür özellikleri yerli yerine oturmuş ve büyük kitlelerin ilgi odağı haline gelmiştir. Günümüzde ise Broadway ve Londra sahnelerinde karşımıza çıkan müzikal tiyatro eserlerinde altın çağıdan beri var olan tür özelliklerini görmek mümkündür.

Günümüze geldiğimizde, Müzikal Tiyatro ve tüm alt türleri "Müzikal" adı ile ele alınmaya başlamıştır. Konu üzerine çalışmalar yapan birçok yazar konuyu bu şekilde el almaktadır. Bu yazarlardan Milli Taylor, Musical Theatre, Realism and Entertainment adlı kitabında şu ifadeyi kullanmaktadır:

Müzikal tiyatro bu kitapta, müzikal drama, müzikal komedi, jukebox müzikaller, dans müzikalleri ve sahnelerde performe edilen diğer tüm alt türleri kapsayıcı bir şekilde ele alınmaktadır. Kitabın geri kalanında kullanılacak olan "müzikal" terimi yukarıdaki tüm alt türleri ve müzikal tiyatroyu kapsamaktadır (Taylor,2012:1).

Taylor'un genel anlamda tüm müzikal tiyatroyu kapsayıcı bir terim olarak ele aldığı "Müzikal" kavramı, günümüzde müzikal tiyatronun tüm alt türleriyle birlikte bir bütün olarak nasıl dile getirildiğini görmek açısından ilgi çekici olmaktadır. Bu noktadan yola çıktığımızda, müzikal tiyatronun alt türlerinin ne olduğu sorusu karşımıza çıkacaktır.

MÜZİKAL TÜRLERİ

Günümüzde Müzikal Tiyatro eserleri kendi içinde farklı birçok alt türe ayrılmaktadır. Söz konusu türler, öykü ve müziklerin yapısına ve seçimlerine göre kavramlaştırılmıştır. Temel anlamda Müzikal Tiyatro'nun türleri ise ana başlıklar altında şu şekilde sıralanabilir:

•**BOOK MUSICAL:** Geleneksel müzikali ifade etmektedir. Kitap müzikal olarak dilimize çevrilebilecek tür, klasik Müzikal Tiyatro'ya işaret etmektedir. Öykü, müzik aracılığıyla anlatılır. Üç temel ögesi vardır. Müzik, sözler ve öykü. Bu müzikal türü sürekli olarak öyküyü işaret etmektedir. Müzik ile aktarılan öykü, karakter gelişimini, dramatik yapıyı, diyalogları kapsayan bir anlatı biçimine dönüşmektedir. Book Musical kavramını tanımlamak için çoğu zaman librettodan referans verilmektedir. Öykü çoğunlukla mutlu sonla bitmekte ve içerisinde komedi unsurları da taşımaktadır. Genellikle iki perde olarak oluşturulan müzikaller, altı ana müzik parçası ve ondan fazla şarkı barındırır. Diyaloglar şarkıların arasına girer. My Fair Lady ve Chicago bu anlamda örnek olarak verilebilir. Bazı örneklerde ise diyaloga yer verilmez ve tüm müzikal sadece şarkılar yoluyla aktarılır. Jesus Christ Superstar ve Evita bu anlamda verilebilecek iyi örnekler arasındadır.

•**REVÜ:** Genellikle ortak bir element üzerinden seçme şarkılar ile oluşturulmuş müzikli gösterimdir. Bu gösterimlerde öykünün pek de bir önemi yoktur. Şarkıların birbiri ile göbek bağı bulunmadığı gibi, aralarında bağlayıcı unsurlar da söz konusu değildir. Şarkılar daha çok eğlence odaklı olmaktadır. Önemli olan unsur seçilmiş ortak element üzerinden seyirciyi eğlendirmektir.

•**KONSEPT MÜZİKAL:** Konseptin ya da mesajın öyküden daha önemli olduğu müzikal türüne işaret etmektedir. Cats bu konuda çok önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Cats müzikalinden yola çıkacak olursak, Konsept Müzikal fikrini daha iyi anlamamız mümkündür. Cats müzikaline baktığımızda önemli olan vurgunun kedi olmakta olduğunu ve sokak kedilerinin hayatının müzikal olarak anlatımını görürüz. Öykü çok zayıftır. Fakat müzikali izlediğimizde öykünün zayıf olması ile ilgilenmekten çok kedi fikrinin ne denli büyüleyici olduğu ile karşı karşıya kalırız.

•**JUKEBOX MUSICAL:** Sadece bir grup ya da şarkıcının şarkıları ile oluşan Müzikal Tiyatro örneğidir. Bu anlamda Mamma Mia ve Across The Universe örnek olarak verilebilir. Jukebox (Müzik Kutusu) Müzikallerinde seçilmiş olan bir grubun ya da şarkıcının şarkıları bir öykü etrafına yerleştirilir. Şarkılar fazlasıyla tanınmış olduğu için öykünün güçlü ya da zayıf olmasına çok da önem verilmez. Önemli olan şarkıların takip edilebilir bir öykü etrafında aktarılmasıdır.

•**ROCK YA DA POP MÜZİKAL:** Rock ya da pop şarkılarını kullanarak oluşturulan, neredeyse hemen hiç repliğe yer vermeyen tür. Aynı zamanda rock/pop opera olarak da adlandırılabilir. Hair ve Wall rock müzikallere örnek olarak verilebilir.

•**ODA MÜZİKALİ:** Bu tabir küçük kast ve düşük maliyetli müzikalleri dile getirmek için kullanılmaktadır. Konu için verilebilecek en iyi örnekler off Broadway ya da off off Broadway yapımları olacaktır.

•**MODERN MÜZİKAL:** Klasik müzikallerin öykü yapısından daha önce bahsetmiştik. Klasik müzikaller basit öykülerden oluşup genellikle mutlu sonla bitmektedir. Oysa modern müzikaller daha gerçekçi öyküler ile oluşturulmakta ve daha karmaşık finaller ile sonlanmaktadır. Bir anlamda modern hayat ile doğrudan bir bağ kurmaktadır. Modern Müzikaller alt başlığı içerisinde Kara Müzikali de ele almak gerekmektedir. Kara Müzikal olarak adlandırılan alt tür, her ne kadar geleneksel müzikal ile aynı dramatik yapı içerisinde kurulmuş olsa da içeriksek olarak farklılıklar göstermektedir. Hayatın eğlenceli ya da mutlu tarafları anlatılmamakta, daha karanlık ve mutsuz yönleri de vurgulanmaktadır. Sweney Todd, Kara Müzikaller için verilebilecek iyi bir örnektir. Esere baktığımız zaman, müzikal kültüründeki komedi ve mutlu son öğelerinin artık var olmadığı görülecektir. Eser, bir berberin intikamını olabilecek en acımasız yollarla almasını dile getirdiği için kuşkusuz ki klasik müzikal çizgisinden uzak çok daha karanlık ve tekinsiz bir yerde durmaktadır.

•**DİSNEY MÜZİKALLERİ:** Walt Disney'in popüler çizgi filmleri, gösteri dünyasına müzikal olarak girmiştir. Özellikle Aslan Kral (The Lion King) ile başlayan serüven birçok çizgi film karakterinin müzikal karaktere dönüştürülmesi ile devam etmektedir. Disney müzikallerinde karşımıza çıkan temel unsur ise farklı teatral unsurların müzikal dünyası içerisine girmesidir. Aslan Kral müzikaline baktığımız zaman tüm hayvanların birer kukla ile canlandırıldığı karşımıza çıkmaktadır. Kukla gibi bir türü müzikal dünyasında temel anlatım biçimi olarak kullanılması ise müzikallerin geleneksel öğeleri ile yetinmediğini göstermesi açısından önemlidir. Eser aracılığıyla, müzikallerin mevcut olan performatif tüm anlatım formlarını bünyelerine almaya başladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

•**MEGAMÜZİKALLER:** 1980'lerden sonra gelişen dünya ile ortaya çıkan dev bütçeli müzikallerdir. Bu müzikaller, yüksek bütçesinden ötürü görselliği tam bir şova dönüştürmekte, sahne üzerindeki yanılsamayı kurabilmek için her türlü teatral unsurdan faydalanmaktadır. Megamüzikal, 1980lerde ortaya çıkan ve baskın etkisini bugün bile Broadway'de devam ettiren bir müzikal tiyatro türüdür. Megamüzikaller 1980lerde oluşan bir stille tasarlanan, Cats, Phantom of the Opera, Les Miserables, Miss Saigon, Sunset Boulevard gibi uzun yıllar sahnelenen müzikallerle örneklendirilebilen, fakat bunlarla sınırlı kalmayan sahne prodüksiyonlarıdır. Diğer bir deyişle megamüzikal ile günümüz Broadway müzikalleri kastedilmektedir. Bütçeler onlarca milyon dolardır ve çok büyük bir endüstri gibi işlemektedir.

Görüldüğü gibi Müzikal Tiyatro kendi içerisinde de birçok farklı türe ayrılmaktadır. Ancak hangi tür Müzikal Tiyatro olursa olsun dramatik aksiyonun anlatılma biçiminde müziğin kullanılması değişmemektedir. Yukarıda özetlemeye çalıştığımız türlere dikkat ettiğimiz zaman bazı türlerin daha kapsayıcı olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle Book Musical adı verilen tür diğer alt türleri kapsayıcı bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Alt türlerin tanımlarını yapmak türlerin birbiri içine geçmiş karmaşık yapısından dolayı sıkıntılı olmakla beraber, eserleri anlamak noktasında önemlidir. Kuşkusuz ki tüm müzikaller bir anlamda book musical'dir. Ancak unutulmaması gereken unsur, bir eseri tek bir tür özelliği ile tanımlamak bazen çok kısıtlayıcıdır.

Herhangi bir eserin üretiminde anlatı yönteminin seçimi önemli bir yer tutmaktadır. Yrd. Doç.Dr. Mustafa Sözen, bir öyküleme anlatımın yapılaş tarzından bahsederken şunları söyler:

Bir anlatıda öykülemenin yapılaş tarzı, anlatı kipi (narrative modes) adını alır ve 'anlatı mesafesi (narrative distance)' ile 'anlatı perspektifi (narrative perspective)' olarak iki ayrı değişkeni içerir. Anlatı mesafesi kavramı da kendi içinde ikiye ayrılır ve bunlar diegesis ve mimesis olarak adlandırılır. Kökeni Eflatun ve Aristo'ya kadar uzanan bu ayrımın ilkinde, anlatıcı öyküsünü doğrudan anlatır ve 'diegetik (diegetic)' tarz olarak tanımlanır. Bu tarzda, anlatıcı kendisini doğrudan gösterir ve bizi anlatanın kendisi olduğuna inandırır; anlatışta olaylar birinci plandadır, diyaloglar dolaylıdır. İkincisi ise 'mimetik (mimetic) tarz olarak tanımlanır. Burada, öyküyü doğrudan anlatan bir anlatıcı yoktur; örtük olan bir anlatıcı konuşanın kendisi olmadığı izlenimini vermeye çalışır. Bu yapılanma daha çok tiyatro, film gibi olayların doğrudan gösterilmesine dayanan dramatik anlatılarda kullanılır(Sözen,2008:124).

Sözen'in özetlediği Mimetik ve diegetik anlatım, anlatımın iki yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuşkusuz ki Müzikal Tiyatro'dan bahsederken de söz konusu iki anlatım yönteminin eserlerde kendilerini nasıl yansıttıklarına göz atmak gerekmektedir. Bu incelemeye geçmeden önce Sözen'e tekrar baktığımızda şu ifadeler karşımıza çıkmaktadır:

Diegetik anlatı genel anlamda yazımsal veya sözel aktiviteyle yapılan anlatıları içerir ki bu aslında bir anlatış/söyleyişten (telling) başka bir şey değildir. Mimetik yapılanmanın ana özelliği ise anlatımın görsele yönelik kurulmasıdır ve bu da aslında bir 'gösterim' (showing) olgusundan başka bir şey değildir. Bu iki anlatı modeli ilk bakışta sanılanın aksine farklı yapılara uygulanabilir. Sözgelimi bir roman mimetik, bir film de diegetik yapı içinde inşa edilebilir (Sözen,2008:124-125)

Sözen'in özetlemesinden yola çıkarak Müzikal eserlere baktığımızda ise anlatım aracı müzikle gerçekleştiği için söz konusu bu iki anlatı yöntemini şarkılar üzerinden değerlendirmemiz gerekmektedir. Mimetik anlatımın gösterme üzerine kurulu olduğunu düşündüğümüzde, müzikal eserlerde karakterlerin söylediği şarkının farkında olmadığı durumları dile getirebiliriz.

Yani konuyu biraz daha açacak olursak, karakter için şarkı söylemek konuşmak ile eşittir. Nasıl ki gündelik hayatta konuşuyor olmak normal bir durum ise müzikallerdeki mimetik anlatıda da şarkı söylemek konuşmak ile eş durumdadır. Diğer bir deyişle mimetik anlatıya sahip müzikallerde iletişim müzik yoluyla gerçekleştiği için, söylenen şarkılarda karakterlerin gerçekliğinde şarkı ile iletişim kurmak normal bir durumdur. Karakter bu bağlamda şarkı söylemeyi edim olarak algılamaz. Şarkı söylemek karakterin var oluşunun norm değeri olarak karşımızdadır. Bazı müzikaller tamamen mimetik anlatı üzerine kurulmuştur. Mimetik anlatının çok yoğun olduğu müzikallerde çoğunlukla karşımıza çıkan diğer bir kavram ise Sung-Through'dur. Bu kavramı durmaksızın şarkı söylemek olarak dilimize çevirmek pek de hatalı olmaz. Yani karakter şarkı söylediğinin farkında olmaksızın tüm bir gösteri boyunca şarkı söylemektedir. Diğer bir deyişle diyaloga hemen hemen hiç yer verilmemektedir. Bu tarz müzikal tiyatro gösterimine verilebilecek en iyi örnek Les Miserables'dır. Sefiller müzikalinde tüm anlatı müzik aracılığıyla gerçekleşmektedir. Hatta diyaloglar dahi müzikal bir biçimde ilerlemektedir.

Müzikallerde diegetik anlatım ise şarkıların müzikal oluşum içinde öykü ile yer alması durumunu işaret eder. Başka bir deyişle karakterin içinde bulunduğu durumu anlatmak için şarkı söylemeyi özel bir seçim olarak yaptığı eserlerdir. Karakterler şarkı söyleyerek kendi durumlarını karşısındaki karaktere anlatmaktadır. Birçok klasik müzikal eserin, şarkıları kullanmasının bu doğrultuda olduğunu düşünürsek, geleneksel Müzikal Tiyatro diegetik anlatımı esas anlatı biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Diegetik anlatıma verilebilecek en iyi müzikal eser Evita'dır. Eser, Che adlı bir karakter tarafından anlatılmaktadır.

Müzikal Tiyatroda serim, öneme, düğüm, çözüm gibi dramatik aksiyonun unsurlarının şarkılar aracılığıyla aktarıldığına daha önce değinmiştik. Dramatik aksiyonun unsurlarının şarkılarla dile getirildiği gibi, karakterin gelişimi ve dönüşümü de şarkılar aracılığıyla dile getirilmektedir. Trajik kahramanın Aristoteles'in Poetika adlı eserinde anlatıldığı gelişim/değişim süreci benzer bir şekilde müzikal eserlerin şarkılarında da bulunmaktadır. Jeremy James, çalışmasından yola çıkarak karakterin gelişim sürecinin müzikal eserdeki şarkılara yansımaları Evita müzikalinden örneklerle aşağıdaki gibi değerlendirebiliriz.

•**I SONG:** Karakterin kendini tanıttığı şarkıdır. Bir anlamda karaktere yönelik serim yapıldığı şarkıdır. Evita müzikalinde Che karakterinin söylediği ve Eva karakterini tanımamıza yardımcı olan *Oh What A Circus* adlı şarkıyı örnek olarak verebiliriz. Bu şarkıda Che, Eva Peron'un hayatını aktarmaktadır.

•**I WANT:** Karakterin arzularının dile getirilişini aktaran şarkılardır. Eva karakteri Bounes Aires'e geldikten sonra hayallerini *Buenos Aires* adlı şarkı ile dile getirir.

•**DESICION:** Karakterin eylemi üzerinde bir karara varması olarak dile getirilebilir. Eva karakterinin amaçlarına ulaşması için müzikal içerisinde bezen kendinin, bazense başka karakterlerin söylediği üç şarkı önemlidir: *The Lady's Got Potential*, *The Art of the Possible*, *Id Be*

Surprisingly Good For You.

• **REALIZATION:** Karakterin içinde bulunduğu durumu anlayıp farklı bir anlayış düzeyine çıkmasıdır. Diğer bir deyişle aydınlanma şarkısıdır. Eva karakterinin, hayallerinin ötesinde bir noktaya geldiğini anlaması ve hayallerinden daha büyük bir noktaya ulaştığını fark ettiği *Don't Cry For Me* Argentina adlı şarkı realization'a iyi bir örnektir. Diğer bir örnek ise yine Eva karakterinin seslendirdiği ve eşinin onu gerçekten sevdiğini anladığı *You Must Love Me* adlı şarkıdır.

• **TRANSITION:** Karakterin değişim ya da dönüşüme uğradığı anı dile getirir. Bir anlamda karakter farklı biri haline dönüşmüştür. Bu anlamda dönüşüm şarkısı demek çok da yanlış olmaz. Eva karakterinin yoksullara yardım etmeye başlamasıyla birlikte geçirdiği dönüşümü anlatan şarkı ise *The Actress Hasn't Learned the Lines (You'd Like to Hear)*'dir.

Şarkıların görevinin ne olursa olsun her bir şarkının sözleri kafiyeli ve zekice olmak durumundadır. Her bir şarkı derdini çok iyi anlatmalı ve oyunun öyküsüne katkıda bulunmalıdır. Bu anlamda her bir şarkı, öykünün dile getirilmesinde büyük bir önem arz etmektedir.

1800'lerden başlayarak müzikalin daha iyi iş yapabilmesi için en az bir şarkısının popüler olması beklenir hale gelmiştir. Bu durum da besteciler için yeni bir yük olarak karşımıza çıkmaktadır. Besteciler haliyle dramatik aksiyonun yanı sıra bu durumu da düşünmek zorunda bırakılmışlardır. Ancak diğer taraftan gündelik hayatın içine geçmeyi yani diğer bir deyişle popüler olmayı başarmış bir ya da birkaç şarkı ile müzikal gösterimin gişesi çok daha yukarı çıkmaktadır. Söz konusu durum da Müzikal Tiyatro'nun neden popüler olan müzikleri kullandığı noktasında geçerli bir açıklama olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Teatral bir tür olarak günümüz tiyatrosunda kendisine büyük bir endüstri oluşturarak yer edinmiş olan Müzikal Tiyatro, diğer dramatik türlerden farklı bir yapılanma içerisinde müzik ile tiyatroyu bir araya getirmektedir. Müzik ile tiyatronun bir araya gelişinde kendine has teknikleri kullanarak dramatik kurgusunu oluşturmakta ve kendisine benzer diğer dramatik türlerden de farklılık göstermektedir.

Müzikal Tiyatro, kendi şahsına münhasır yapısı ile günümüz tiyatro etkinlikleri içerisinde vazgeçilmez olan bir anlatım aracıdır. Türler arası bir birleşim üzerine kurulmuş olan ve birçok sanatsal türün kendini eşit bir şekilde anlatımına olanak sağlayan Müzikal Tiyatro, kuşkusuz ki sadece popüler kültürün bir etkinliği değil, aynı zamanda da dramatik anlatımın gelebileceği en karmaşık türlerinden birisidir.

Antik Yunan'dan günümüze ulaşan tarihi ile Müzikal Tiyatro, Müzikli Oyun, Opera ve Operetten dramatik yapısındaki müzik-tiyatro ilişkisindeki farklar noktasında ayrılmaktadır. Her bir teatral tür, müzik-tiyatro ilişkisini farklı düzlemlerde kullanmış ve bu doğrultuda kendine has dramatik bir anlatıma ulaşmıştır. Müzikal Tiyatro, temel anlatım aracını müzik olarak belirlemekte ve müzik partilerinin oyunların dışına çıkarılması durumunda da öyküsel anlamda takip edilebilirliği kaybetmektedir. Kendine ait birçok alt tür barındıran Müzikal Tiyatro, günümüzde birçok farklı yapımlarla karşımıza çıkmaktadır.

Müzikal Tiyatro, üzerinde özellikle çalışılması gereken, türsel özellikleri ile diğer dramatik türlerden ayrılan bir anlatım/gösterim olarak tüm ihtişamı ile karşımızda bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

BROCKETT, Oscar G (2000). *Tiyatro Tarihi* (Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Banu Beliz Güçbilmez.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ÇALIŞLAR, Aziz (1992). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul: Boyut Yayınları.

KENRICK, John (2008). *Musical Theatre: A History*, New York, London: The Continuum International Publishing Inc..

NUTKU, Özdemir (1983). *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Sevinç Basımevi.

NUTKU, Özdemir (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

TAYLOR, Millie (2012). *Musical Theatre, Realism and Entertainment*, Farnham, England: Ashgate Publishing Limited.

ŞENER, Sevda (1998). *Dünden Bu Güne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

SÖZEN, Mustafa (2008). "Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı Ve Örnek Çözümlemeler", *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 4, Sayı 8, Zonguldak, Sayfa: 123-145

TUNCAY, Murat (1999). "Müzikalin Kısa Tarihi", *Mimesis*, Sayı:7, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Sayfa: 360-372.

BİLGE, Sitare (2011). "Müzikal Tiyatroda Oyuncululuğun Diğer Temel Disiplinlerle Etkileşimi Ve Metodolojik Uygulamaları", *Yayınlanmamış yüksek lisans tezi*, İstanbul.

TURAN, Onur (2009). "1980 Sonrası Müzikal Tiyatroda Yeni Yaklaşımlar Ve Megamüzikaller", *Yayınlanmamış yüksek lisans tezi*, İstanbul.

JAMES, Jeremy. *Intro To Musical Theatre*, 22 Şubat 2012, http://www.slideshare.net/JeremyJames/musical-theatre-powerpoint?next_slideshow=1 (Erişim tarihi 01 Nisan 2016).

KENRICK, John. *The Cyber Encyclopedia Of Musical Theatre, Film & Television*, <http://musicals101.com/index.html> (Erişim tarihi 01 Nisan 2016).

TÜRE, Ayşe. *Kült Amerikan Müzikalleri*, Hürriyet Agora, 19 Ocak 2011,

<http://Webarsiv.Hurriyet.Com.Tr/2001/01/19/285263.Asp> (Erişim tarihi 15 Ekim 2015).

MİDİLLİ'DE GELENEKSEL ÇÖMLEKÇİLİK SANATI VE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM

Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM*

ÖZET

Ege adaları sosyal, politik ve kültürel olarak çeşitli şekilde ve zaman dilimlerinde Türk ve Yunan halklarının gündemine gelmektedir. İki toplumun kültürü ve geleneği ele alındığında birçok benzeşimler ve değerler olduğu görülmektedir. Bu ortak değerlerden biri olan geleneksel el sanatları, toplumların gelenek ve kültürlerini günümüze taşıyan özgün değerlerdir. Toplumlar geleneklerini ve kültürlerini oluştururken başka toplumlardan da etkilenererek kendi kültürel değerleri doğrultusunda geçmiş ile günümüz arasında köprü kurarlar. Çömlekçilik, toplum ve kültürlerin en eski geleneksel sanatlarından biridir. Midilli'de çömlekçilik üretimi sürmekte ve bu kültür gelecek kuşaklara taşınmaya devam etmektedir. Anadolu kültürü ile de etkileşen Midilli çömlekçilik sanatında; ada kültürü ve yaşamını yansıtan dekorlarla bezenen özgün ürünler ortaya konduğu görülmüştür. Bu makalede Midilli adasındaki kültür, yaşam, kültürler arası etkileşim ve seramik sanatına yansımaları ile adadaki çömlekçi atölyelerinin günümüzdeki durumu değerlendirilerek incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Midilli, çömlekçilik, kültür, etkileşim

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE
csevim@anadolu.edu.tr

TRADITIONAL POTTERY AND CULTURAL INTERACTIVITY IN LESVOS ISLAND

Assist. Prof. Cemalettin SEVİM*

ABSTRACT

Aegean islands come into question for the Turkish and Greek people in various ways and periods of time both socially, politically and culturally. It is observed that there are so many commonalities and shared values when the culture and the traditions of these two culture is discussed. Traditional handicrafts, which is one of these shared values, are the original values which has been brought today. The societies create bridges between past and present by influencing from other societies and according to their own cultural values while creating their traditions and cultures. The art of pottery is one of the oldest traditional art of the societies and cultures. Pottery from the Lesvos's traditional art, continues to the production by transferring its own traditional production and culture to the next generations. Lesvos pottery art wich interacts with Anatolian culture; continues to produce original products with its decorations that is reflecting the culture and life of the island. In this article; Lesvos culture, life on the island, interaction between the cultures and its reflections to the ceramic art and the conditions of the pottery studios are evaluated and researched.

Keywords: Ceramic, pottery, Lesvos, culture, interaction

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

GİRİŞ

Midilli (Lesvos), Yunanistan'ın Girit ve Rodos adalarından sonra en büyük üçüncü adasıdır. Feribot ile Ayvalık'a yaklaşık bir saat kırk beş dakika uzaklıktadır. Yeteri kadar tatlı su kaynaklarına sahip olan adanın doğusunda Ghera ve batısında doğal birer liman olan Kallonı körfezleri yer almaktadır. Başlıca geçim kaynakları balıkçılık, zeytincilik ve yoğun olarak da turizmdir. Ada Akdeniz iklimi bitki örtüsü özelliği taşımasından dolayı makiler, zeytin ağaçları, üzüm bağları, meyve bahçeleri ve çam ağaçlarından oluşan küçük korulardan oluşmaktadır. Taş evleri ve taş yollarının güzelliğinin yanı sıra adada üretilen uzo, oldukça tanınan geleneksel bir içkidir. Değişik markalarda ve çeşitli meyve aromaları ile üretilen uzonun birçok aile tarafından üretildiği de bilinmektedir.

Ayvalık'tan yaz aylarında her gün feribotlarla ulaşım sağlanan Midilli adası, geç Neolitik dönemden itibaren insanlar tarafından yerleşim alanı olarak kullanılmaktadır. Aka'luların MÖ1393 tarihinde adayı ele geçirmesi ile başlayan kültür ve geleneksel yapı daha sonraki dönemlerde Aiol, Roma, Bizans, Ceneviz, Osmanlı ve Yunan toplumlarının etkisinde kalmıştır. Bu süre içerisinde ada halkı inançları, yaşam biçimleri ve kültürleri doğrultusunda kendi geleneksel değerlerini oluşturmuştur. Türk halkı ile Midilli halkı Osmanlı İmparatorluğu döneminde yüz yıllarca birlikte yaşamışlardır (1462-1912). Adanın Yunanistan'a geçmesinden sonra, bölgede yaşayan halkın adadan Anadolu'ya, Anadolu dan adaya mübadil değişimleri olmuştur. Adanın Atina'ya uzak olmasından dolayı halk çeşitli ihtiyaçlarını Türkiye den karşılamıştır. Bu nedenle iki toplum arasında iletişim hiç kopmadan devam etmiş ve kültür benzeşiminden dolayı karşılıklı olarak her iki tarafta da yabancılik duygusu yaşanmamıştır.

Günümüzde Ayvalık ve ada arasında daha çok Türkiye'den adaya yoğun bir turizm hareketliliği olduğu görülmektedir. İki kara arasında mesafenin yakın olması ve ulaşım kolaylığı bu hareketliliği arttırmaktadır. Hareketliliğin bir diğer nedeni ise iki kültürün bir birine çok yakın olması ve inançları dışında yaşamsal, kültürel bir çok ortak değerleri paylaşmalarıdır. Bunun sebebi yüzyıllarca aynı topraklar üzerinde birlikte yaşamış olmaktan ve ortak değerlerde buluşmaktan kaynaklanmaktadır.



Görsel 1: Ariassos'ta seramik atölyesi ve satış dükkanından görüntü.

Kültür, doğanın yarattıklarına karşılık insanoğlunun ortaya koyduğu maddi, manevi tüm değerlerdir. Midilli adası kültürüne ait geleneksel üretimlere bakıldığında; çömlekçilik sanatının azalarakta olsa günümüzde halen üretime devam ettiği görülmektedir. Çömlekçilik; uygun seramik bünyenin değişik yöntemlerle şekillendirilip, günlük hayatta kullanmak için çeşitli ürünlerin üretilmesi ile ortaya çıkan; kültüre ve geleneğe bağlı bir el sanatıdır. Çömlekçilik sanatının bir bölgede gelişebilmesi için uygun ve yeteri kadar kil yataklarının olması gerekmektedir. Çömlekçi ürünlerin imalat şekli, formların biçimi, dekoru ve dekor yöntemleri içinde bulunduğu kültürün yaşamsal ve geleneksel yapılarını yansıtır. Geleneksel olarak üretilen, kültüre ve geleneğe dayalı bu ürünlerin biçimlerinde ve dekorlarında dikkat çeken farklıklar görmek mümkündür. Örneğin tahıl üretilen bölgelerde büyük tahıl küpleri üretilirken; zeytin üretilen bölgelerde yağ küpleri veya deniz taşımacılığı yapılan bölgelerde amforalar üretilmiştir. Yine kültür ve gelenek farklılığı, üretilen kapların dekorlarında da görülmektedir. Günlük yaşamdan kesitler, inançlarla ilgili konular geleneğe ve kültüre bağlı olarak üretilen ürünler üzerine geleneksel bir biçimde dekorlanmıştır.



Görsel 2-3: Ariassos'ta seramik atölyesi- satış dükkanı ve üretilen seramik magnetler.

Çağdaş yaşam koşulları ve teknolojinin gelişmesine bağlı olarak değişen ihtiyaçlardan dolayı çömlekçilik sanatında da değişimler olmuştur. Bazı atölyeler beklentilere cevap veremediğinden, bazıları ise maddi imkansızlıklar ve talep azlığından dolayı kapatılmak zorunda kalmıştır. Günümüz çömlekçileri de varlığını sürdürebilmek için mevcut şartlara uyum sağlamak zorunda kalmışlardır. Bu anlayışla üretimlerini gelenekselden fazla ayrılmadan, yöresel ve kültürel değerleri ortaya çıkartarak turizme yönelik, özgün üretimler yapma eğilimine girmişlerdir. Midilli’de geleneksel çömlekçiliğin en yaygın olarak yapıldığı yer Mandamadhos köyü olarak bilinmektedir. Mandamadhos adanın kuzeydoğusunda yer almaktadır. Geleneksel mimari karakterinin tamamen korunması ile birlikte, otantik sokakları, taş döşemeli yolları, aynı zamanda hayvancılık ve tarım üretiminin yoğun olarak yapıldığı köy; zeytin ve zeytinyağı ile oldukça ünlüdür. Köyün üretimi ile ünlü diğer bir alanı ise geleneksel çömlekçilik ve seramik eşya ürünleridir.



Görsel 4: Mandamadhos dan genel bir görüntü.

Çömlekçilik, Mandamadhos halkı için geçmişten günümüze devam eden geleneksel üretimlerden biridir. Köyde 1900 lü yılların başından kalan taş seramik fırınların sayısına bakıldığında Mandamadhos’un o dönemde önemli bir seramik merkezi olduğu ortaya çıkmaktadır.



Görsel 5: Mandamadhos da geleneksel seramik fırından bir görüntü.

Mandamadhos'ta 1950'li yıllarda 60 seramik atölyesinin bulunduğu belirtilirken, bugün bölgede sadece iki atölye faaliyet göstermektedir. Bu durumun ülkemizdeki geleneksel üretim yapan çömlekçi bölgeleri ile aynı kaderi paylaştığı görülmektedir. Geleneksel çömlekçilik üretiminin gerekli ilgiyi görmemesinden, üretim yapacak ustaların yetişmemesi, beklenti ve beğenilerin değişmesinden dolayı çömlekçilik önemini kaybetmiştir. Eskiden kullanılan saklama kapları, su kapları ve günlük kullanım vb. eşyalar nostaljik görselliği dışında günümüzde pek fazla kullanılmamaktadır. Üretilen çömlekçi ürünleri geleneksel özelliğini, kültüre dayalı değerlerinin yanı sıra artistik değerler taşıdığı müddetçe gerekli ilgiyi görmektedir. Bu önemli misyonu üzerinde taşıyan çömlekçi atölyelerinin sayıları az da olsa varlıklarını sürdürmeye devam etmektedirler.



Görsel 6: Mandamadhos da KEPEMIKH TEXNH çömlekçi atölyesinden bir görüntü.

Bu anlamda Mandamadhos'ta faaliyet gösteren iki atölyeden biri olan KEPEMIKH TEXNH atölyesi dört kuşaktan beri babadan oğula geçen kültüre bağlı olarak geleneksel üretim yapmakta ve misyonunu devam ettirmektedir. Atölyede üretim ailede iş bölümü yapılarak bütün fertlerin katılımı ile gerçekleştirilmektedir. Tornada geleneksel şekillendirme baba tarafından yapılırken dekorlar ise anne ve kızı tarafından uygulanmaktadır. KEPEMIKH TEXNH çömlekçi atölyesinde tornada kırmızı çamurdan üretilen ürünler; testiler, saksılar, şarap ve yağ kapları, tencereler, duvar tabakları, dekorlu kahve fincanları ve değişik turistik eşyalardan oluşmakta ve pişirim 980-1000 C'de gerçekleşmektedir.



Görsel 7-8: KEPEMÍKH TEXNH atölyesinde Panagiotis Stilianos usta çalışırken ve ürünleri.

Köyde geleneksel olarak her yıl Ağustos ayı içerisinde değişik yörelerden çömlekçi ustaları ve seramik sanatçıların katılımı ile seramik festivali düzenlenmektedir. Festivalin amacı geleneksel üretim yöntemlerinin geliştirilmesi, çeşitlendirilmesi, tanıtımı, bilgi ve beceri aktarımıdır.



Görsel 9-10: Agiasos'un geleneksel kahvehanesi ve kahve fincanı.

Midilli'de seramik yapan diğer köy ise Agiasos'tur. Agiasos'un özelliği Bizanslılar döneminde inşa edilen ve bütün Yunanistan'da meşhur olan mucizevi ikonayı bulunduran panagia (Meryem Ana) kilisesidir. Pitoresk taş sokakları, folklorik ürünleri, geleneksel seramik kahve fincanlarında kahvesi ve ağaç oymacılığı ile dikkat çeken köyde iki adet geleneksel seramik üretim yapan atölye bulunmaktadır. Agiasos'taki seramik atölyelerinde üretilen ürünler de benzer şekilde Mandamadhos'taki gibi ürün çeşitliliği ve özelliği taşımaktadır.



Görsel 11-12: Agiasos'ta Kapodokia Keramika atölyesi ve pişirimi yapılmamış ürünleri.

Midilli'de iki köyde üretilen geleneksel çömlekçi ürünler incelendiğinde ortak özelliklerini; kırmızı çamur veya kırmızı çamur üzerine beyaz astar ve dekorlu, sırsız ürünler veya tamamen astarlanmış ve üzerlerine serbest el dekoru ile renkli boyalarla-oksitlerle dekorlanmış ve sırlanmış ürünler oluşturmaktadır. Form olarak bakıldığında yapılan üretimlerden bazılarının Çanakkale seramikleri ile yakından benzerlik gösterdiği gözlemlenmiştir. Her ne kadar ülkeler ve inançlar ayrı olsa da yakın toplumlar arasında kültür ve gelenek akışı her zaman olmaktadır. Suyun iki yakasına komşu olan yerleşimler arasında ortak kültürlerin olması ve bu kültür akışının seramik üretimine de yansiyarak benzer seramikler üretilmesi çok normaldir. Örneğin Çanakkale testilerinin, yelkenlilerle bezeli duvar tabaklarının oldukça benzerleri Midilli adasındaki seramik atölyelerinde de üretilmektedir. İki toplumda üretilen ürünler gerek form gerekse üretim biçimi olarak benzerlik gösterirken; Midilli'de üretilen seramik ürünlerin dekorlarında Çanakkale seramiklerinde kullanılan desenlerin yanı sıra farklı desenlerin kullanıldığı da görülmektedir.



Görsel 13: KEPEMİKH TEXNH atölyesinde üretilen sürahi, 35x15 cm.



Görsel 14: Çanakkale Seramiği, 19. yy, Suna-İnan KIRAÇ koleksiyonu, 35.9x10.6x15.5 cm

Bilindiği gibi zeytincilik, balıkçılık, bağcılık halkın ana geçim kaynağıdır. Bu durumdan etkilenen çömlekçiler ürettikleri seramik ürünlerin üzerine yaşamlarının bir parçası olan zeytini, denizi, deniz ürünlerini çok güzel bir şekilde betimleyip kendilerine has dekorları ile yorumlayarak uygulamalar yapmışlardır. Ürünlerin üzerlerindeki dekorların desenlerini; daha çok zeytin, zeytin dalı, çiçekler, balık, çeşitli deniz ürünleri, yelkenli ve güncel yaşamın temaları yalın ve naif bir şekilde oluşturmaktadır.



Görsel 15: KEPEMÍKH TEXNH atölyesinde üretilen zeytin ve zeytin dalı dekorlu seramik formlar.

Dekorlu seramiklerin yanı sıra pişirilmiş ürünlerin üzerinde ülkemizde olduğu gibi ne yazık ki sentetik boylarla dekorlanmış bazı süslemeler görülmektedir. Bu ürünler genel olarak çeşitli dekoratif kaplardan, yel değirmenlerinden, biblolarından ve turistik eşyalardan oluşmaktadır. Ada kültürünü yansıtan el ile dekorlanmış güzel ve özgün ürünlerin beraberinde sunulan bu ürünler asıl geleneksel üretimlerin yanında kötü örneklerdir. Toplumların gelenek ve kültürleri birbirlerini etkilerken bazen bu örnekte de olduğu gibi olumsuz etkileşimlere de rastlanmaktadır. Seramiğin özüne aykırı yapılan bu uygulamalar çömlekçilik sanatını geleneksel boyutundan uzaklaştırmaktadır. Bu tarzda üretilen ürünler, seramiğin doğasından uzaklaşarak basit, kötü ve sentetik bir yapıya bürünerek kültür yozlaşmasına neden olmaktadır. Ülkemizde de bir dönem yoğun olarak yapılan bu uygulamadan vazgeçilerek öze dönülmeye başlanmıştır.



Görsel 16-17: Midilli adasında sentetik boylarla dekorlanmış seramik örnekler.

Ada çömlekçiliğinde üretilen özgün çömlekçi formlar; içinde bulunduğu ada kültürünü ve beğenilerini yansıttasının yanı sıra iki ülke ve toplum arasındaki kültür etkileşiminin ve paylaşımının güzel örneği olarak kendilerini göstermektedir. Her şeyin çok hızlı değiştiği günümüzde, kendi kültürüne sahip çıkıp geleneğini sürdürmenin zorluğunu yaşayan Midilli'deki çömlekçilik sanatı; Türkiyede olduğu gibi direnerek, geleneği ve kültürü doğrultusunda varlığını sürdürme yolunda üretimine devam etmektedir.

KAYNAKÇALAR

DEMİREL, Özcan (2015), Öğretim İlke ve Yöntemleri Öğretme Sanatı, Pegem Akademik Yayıncılık, 21. Baskı ANKARA

<http://www.asmandamos.com/-en.htm>.

(<http://www.lesvosgreece.gr/tr/mandamadhos>

<http://www.cerameus.gr/en/news-announcements/saturday-august-11th-mantam>

https://scontent-vie1-1.xx.fbcdn.net/hphotos-xpf1/v/t1.0-9/1625769_244144610326_6006021_n.jpg?oh=f91bb27d5084067364430ad246aaf647&oe=563E6E9E

<http://www.cerameus.gr/en/news-announcements/saturday-august-11th-mantam>

<https://www.google.com.tr/search?q=%C3%A7anakkale+seramikleri&tbo=u>

Mandamadhos Broşürü,2008

MİRİTZİS, Panagiotis, Midill, Turizm Rehberi, Lesvos

Panagiotis Stilianos usta ile 22 Ağustos 2015 tarihinde yapılan görüşme

<http://www.gundemturkiye.com/toplum/kultur-gelenek-ve-toplum-iliskisi.htm>

<http://www.lesvosgreece.gr/en/mantamos-kapi-pelopi-kli>

Görseller yazara aittir.

BOYANMANIN TOPLUMSAL İŞLEVİ

Öğr. Gör. Alev GÜNDÜZ *

ÖZET

Boyanmanın, güzellik, cazibe ve çekicilik yaratmak üzerine kurulmuş günümüz kozmetik algısında geldiği yer, geçmişin toplumsal gerekliliklerden beslenen biçimlendirmelerin yolundan ayrıralı uzun zaman olmuştur. Yaşadığı alanı ihtiyaçlarına göre sürekli ve yeniden biçimlendiren insanın boyanma serüveni, başlangıçta toplumdaki her bireyin zihninde ve bedeninde benzer anlamlara işaret etmiştir. Kendini ifade etmenin yolunu boyanarak sözel olmayan bir üst dil kullanarak bulan insan; toplumun hiyerarşik düzeninin, parçası olduğu kültürün ve dolayısıyla kimliğinin sergilendiği yeni bir kaynak yaratmıştır.

Bu çalışmada boyanmanın tarihi ve toplumsal statüye etkisi ile başlayan süreç, toplumsal ve bireysel açıdan değerlendirilirken; gelenek ve inancın etkisiyle kendini yeniden biçimlendiren insandan, kadın ve erkek cinsinin farklı kültür ve geleneklerdeki boyanma ritüelleri ele alınmıştır. Boyanmanın günümüz algısındaki makyaj kavramına gelene kadar geçirdiği süreç, tahmin edilen ötesindeki gerekliliklerine değinilerek, kozmetik endüstrisinin dayattığı güzellik normlarından ve bireysel tercihlerden doğan farklılıklarına değinilmiştir. Boyanmanın sahne sanatlarında oynanacak metindeki karakter seriminde ve performans sırasında karakterin fiziksel görüntüsünün tamamlanmasındaki yerine ilişkin görevi örneklendirilirken, teknik olarak önemine de yer verilmiştir. Ayrıca bedenin tamamını ya da belli bölgelerini kalıcı ya da geçici maddelerle boyamanın, 'görsellikle etkileme ve kimlik edinme aracı' olmaktan çıkarak, süreç içinde insanın 'bireyselliğini ilan etmesindeki amacı' olma yolunda geçirdiği değişim ve dönüşümler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Boyanma, Gelenek, Dövme, Sosyal Statü, Cazibe, Sahne Sanatları

*Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Sanat Dalı. Eskişehir/TÜRKİYE.
agunduz@anadolu.edu.tr

THE SOCIAL FUNCTION OF STAINING

Lect. Alev GÜNDÜZ*

ABSTRACT

The place of staining which is established in today's cosmetic perception as a creative way for beauty, charm and attraction, had been split the path of the fed formatting of the social necessity of the past. The adventure of staining person who constantly reshapes the area based for needing, initially pointed to similar meanings in the mind and body of every individual in the society. A person who finds self-expression using non-verbal superior language by staining; has created a new source of identity which part of the exhibition of the hierarchical order of society and culture.

In this study, the process of staining started with the history and social status effect of staining assessed for social and individual aspect. And then the process is discussed itself from the impact of human traditions and beliefs to the female and male's staining rituals in different cultures and customs. The process of the perception of staining which lead the term of makeup spent up until the present day, referring to the requirements beyond the predictable, the beauty standards imposed by the cosmetic industry and has been referred to the differences arising from individual preferences. Also in this study staining is examined in performing arts in the aspect of the character description in the text and the physical appearance at the performance in order to emphasize the importance of staining. To paint all or certain parts of the body with permanent or temporary matter were examined the changes from, 'visually influence and identity acquisition tool', to 'the purpose of the declaration of individuality'.

Keywords: Staining, Custom, Tattoo, Social Status, Charm, Performing Arts

*Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Performing Art, Program in Drama. Eskisehir/TURKEY. agunduz@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

1900'lerin başında, Hollywood'un büyük film şirketlerinin, sinema endüstrisinin yaratıcı gücünü kullanarak seyircinin beğenisine sürdüğü "Star" kelimesi, hayranlık uyandırarak öykünme yoluyla modern insanın günlük yaşamına "imaj" kavramını sokmuştur. İmaj tasarımcılarının onar yıllık sürelerle, yirminci yüzyıl boyunca etkili olacak moda akımları yaratmaları neticesinde boyanma, hızla alışkanlık oluşturarak, özellikle kadınlar arasında görece bir güzellik mecburiyeti haline gelmiştir. Sessiz sinema döneminin ilk starı Theda Bara gibi, dev reklam kampanyalarıyla tanıtılan filmlerin başrol oyuncularının görüntüleri ve tavırları izleyici tarafından taklit edilir oldukça da, kozmetik endüstrisini besleyecek yeni bir kaynak olarak makyaj, modern insanın hayatının bir parçası haline getirilmiştir. Hatta bu star oyuncular başlangıçta sadece kampanyaların ve şirketlerin reklam yüzüyken, zamanla kendi kozmetik markalarıyla hayranlarının kendilerine benzeme beklentilerini karşılayacak bambaşka bir endüstrinin patronları haline gelmişlerdir.



Görsel 1: Theda Bara (Kleopatra rolünde)



Görsel 2: Theda Bara (Du Barry rolünde)

Beyaz perdenin büyüsel etkisiyle sunulan imajlar, yirminci yüzyılda, gelişen teknolojinin parçası haline gelen dermatolojik malzemelerdeki değişim ve sağlık endüstrisinin estetik operasyonlar biçimindeki getirileriyle, özellikle kadınları etkilerken, özenli görünümleri ve bakımlı bedenleriyle erkekleri de bu modayı takip eder konuma getirmiştir.

Boyanmanın Tarihi ve Sosyal Statü

Boyanma, kozmetik gelişmelerin özellikle yirminci yüz yılın başında geçirdiği olağanüstü ilerlemelerin sonucu, kadın ya da erkek fark etmeksizin, modern insanın hayatına TV, sinema, müzik, fotoğraf ve sosyal medya kaynakları aracılığıyla çok kez hissettirmeden yer almaktadır. Bu derinden *hissedilmeyen* unsur, doğal görünümün vurgulanması yoluyla, cilt üzerinde yeni bir cilt sloganıyla reklamlarla afişe edilerek günümüz insanına sunulmaktadır. Tarihte geriye doğru hareket edildiğinde, "vücuda ilk yapılan dövmelemlerle birlikte başlangıcının "neandert-

hal adam'a kadar gittiği saptanan"¹ bu süslenme biçiminin, bilinen en eski zamanlarında bile insanoğlunun bir sebeple kendini boyamış olduğunu gerçeğini ortaya koymaktadır. Anadolu Üniversitesi Eczacılık Fakültesinin 3. Uluslararası Kozmetik Sempozyumunda, Hollandalı Dr. L. Van Sükkerveer "mağara insanının makyaj yaptığını ve bitkilerden elde ettikleri boya-ları kullandıklarını, Cilalı Taş Devrinde beslenme ve barınma ihtiyaçlarını karşılamanın yanı sıra çeşitli taş ve boncuklardan süs eşyası yaptıklarını, ayna ve makyaj yapmaya yarayan aletler yaptıklarını" da ifade etmiştir.² Modern zamanda boyanma ve kadın arasındaki ilişkinin doğrusallığı yadsınamazken, boyanmaların erkek yüzünde ve bedeninde başlamış olması çoğu kez şaşırtıcı gelmektedir. Savaşan ilkeller düşmanlarıyla göz göze gelmek zorunda olduklarından hasımlarını korkutup savuşturmak için teknolojik savaşların güç ve olanaklarından yoksun olduklarından, gözlerini ve yüzlerini doğal dışı renk ve biçimlerle boyayarak yanılısama yaratmaya çalışmışlardır. Korku üretmek ve caydırmak yöntemine Amerikan yerlileri "savaş boyası" adını vererek; saç kazıtmak, tüylerle bezenerek insan dışı görünüm almak yoluyla farklı biçimde yorumlamışlardır. İnsan cildinin mavi, kırmızı, siyah ve beyaz gibi doğal dışı renklere boyanması doğaüstü etkisi nedeniyle, bilinmezlik ve bu bilinmezlikten kaynaklanan korku yaratacağından az gelişmiş/ gelişmemiş topluluklarda tercih edilmiştir. Antikçağ yazarlarından "Ovidius'un yapıtları, özellikle de "*Medicamine faciei femineae*" (Kadın Yüzü İçin Güzellik Ürünleri) adlı kısa yapıtı antikçağ'da, ama daha geç bir dönemde Roma'da da makyaj yapıldığına tanıklık eder. Eski zamanlardan beri, hayal kurarken suçüstü yakalanan hoş bir yalan olduğu söylenen makyajın, en sadesinden en çığırına kadar birçok türü ve yorumu yapılmıştır."³

Asur, Babil ve Mısır gibi medeniyetlerde toplumsal statüyü belirleyen, hatta doğaüstü değerler katan uygulamalar olarak yüzün boyandığı bilinmektedir. Kadın ya da erkek her iki cins de yüzlerini süslemek ya da güzelleştirmekten öte, özellikle Eski Mısır'da mensubu oldukları krallık sülalelerini, tanrısallıklarını ve tanrı soyluluklarını vurgulamak üzere kazıtılmış kafaları, kömür tozundan elde edilmiş siyah sürmeleri, killi topraktan edinilen kırmızı dudak boya-ları kullanmışlardır. Bitkisel köklerden çeşitli yöntemlerle çıkarılan farklı renkleri ve bakır karbonat mineralinden elde edilen parlak yeşilleri yüz boyamada kullanan soylu kesim, keliklerini vurgulayan din adamları dışında, saçları kazınmış kafalarına peruka takmışlardır. Mezopotamya'da ise Mısır'ın tersine güç, soy ve tanrısallık ifade eden uzatılıp kıvrıcıklaştırılan saç, sakal ve bıyıktan bahsetmek mümkündür. "Antik Yunan'da soylular, altın renkli pudraları ve mavimsi kırmızımsı gölgeli saçları"⁴ ile Mısır firavunları, kraliçeleri ve rahipleri ise gözlerine sürdükleri sıradan halkın elde edemeyeceği simler ve renklerden oluşan bitkisel boya-ları ve tanrısallıklarını simgeleyen, peruklarının gizlediği kazınmış kafalarına sürdükleri kokulu yağlarla halktan farklılıklarını vurgulamışlardır. Mısır ve İbranilerde koyuca çerçevlendirilmiş gözler ve daha sonraları gözlerin üzerine kullanılan renklendirme tonları başlangıçta etkileyicilik ve

1 SÖZER Önay, 1993. *Kadın ve Benzeri, Varlık Yayınları: İstanbul*. s. 80

2 *Hürriyet, Gündem*, 4 Ekim 1997

3 BOUVET Jean François, 2004. *Doğada Maskeli Balo- Göz Boyama, Taklit, Kılık Değiştirme, Aldatma* (Çev. Ela Güntekin), *Kitap Yayınevi: İstanbul*. s.26

4 GÜNDÜZ Alev, 1997. *Sahne Makyajı (Gerekliği, İşlevleri ve Uygulaması), Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir*, s. 20-24

yücelik amacı taşısa da, zamanla kişiliği vurgulamak amacıyla da yapılmıştır. “Eski Mısır duvar resimlerindeki figürlerin ayrıntıları oldukça doğal bir biçimde işlendiğinden, saçların geometrik düzeni, törensel sakallar ve makyajlar aslına uygun olarak”⁵ görülmektedir. Boyanmanın süslenme amacının ötesinde toplumsal hiyerarşik düzene işaret eden işlevini Levi-Strauss şöyle ifade etmektedir:

*Sosyal statünün işlendiği kimi topluluklarda makyaj yapmak ve/ya da görüntüyü bir takım değişimlerle kuvvetlendirmenin en sıklıkla kullanıldığı kesim soylular ve devlet yönetiminde sözü geçen kimselerdir. Eski Sümer ve İbranilerde, toplumda saygın bir yeri olan savaşçılar, Eski Mısır’da firavun ve kral sülalesi, Rönesans sonrası Avrupa’sında kraliyet ailesi, soylular ve devlet görevlileri, askerler bu kişilerden yalnızca bazılarıdır.*⁶

Her dönemin görüntüsü o döneme özgü farklı özellikler ve gereklilikler taşıdığından, bu görüntüleri belirleyen genellikle zengin ve soylu zümredir. Kaşların boyanması, kalınlaştırılıp, koyulaştırılması ve yeniden şekillendirilmesi güç simgesi olarak Eski Mısır ve İbranilerde sıkça rastlanan ve önem taşıyan uygulamalar olmuştur. Rönesans’ta soylular güneşte ve açık alanlarda çalışmak zorunda kalan işçilerden farklılıklarını özellikle vurgulayabilmek için, bembeyaz olan tenlerini pudra, tebeşir tozu gibi malzemeler ve beyaz kurşun gibi zehirli metaller kullanarak daha da beyazlatmışlardır. Benzer şekilde serfler de açık arazide toprakla uğraşmalarına rağmen güneşten yanan tenlerinin bronzlaşan rengini pudralayarak saklamak ve böylelikle köle, işçi ve köylülerden sınıfsal farklarını vurgulamak yoluna gitmişlerdir.

Başlarda yalnızca bitki köklerinden, toprak ve hayvansal yağlardan elde edilen boyalar, Eski Mısır’da kokulu yağlar ve esanslar eklenerek, modern makyaj malzemelerinin ilkel örnekleri sayılabilecek fildişi ve mermer gibi su ve nem geçirmeyen muhafazalarda saklanmıştır. “Kadın ve erkeğin makyaj yapmasının doğal sayıldığı Eski Mısır gibi medeniyetlerde boyanma, aynı zamanda ‘kişilik vurgulanması ve saygınlık simgesi’ gibi özel anlamları da ifade etmiştir.”⁷

Mısır Kraliçesi Nefertiti, geleneklerinin ve döneminin güzellik anlayışını vurgulayan efsanevi büstünden tanınan en bilindik hanedan üyesi kadın olarak, gözlerini çerçeveleyen koyu, kalın, siyah çizgisiyle günümüz makyaj sanatçılarının atıf yaptığı şahsiyetlerden biridir. Analytical Chemistry dergisinde yayımlanan bulgulara göre bu çizgiler, güzellikten başka işlevleri de bulunan, kozmetik olmaktan çok iltihaplanma, yanma ve kaşıntılara karşı koruyucu ve göz hastalıklarının tedavisinde de kullanılan bir şifa yöntemi idi. Araştırmacı Christian Amatore, “Mısırlıların kozmetik malzemelerde kullandıkları dört farklı kurşun esaslı maddenin -her ne kadar kurşun toksik olabilirse de- vücuttaki görevi insan bağışıklık sistemini güçlendirerek, hastalıklarla savaşmayı destekleyen, hücrelerindeki nitrik oksit üretimini yüksek oranda artırdığını (% 240 oranında) tespit etmiştir. Mısırlılar da bu göz makyajının sihirli olduğuna ve yapan kişinin de Güneş tanrısı Ra ve Horus tarafından hastalıklara karşı korunacağına inanarak boyanmaya ilahi bir anlam”⁸ da yüklemişlerdir. Tıpkı Nefertiti’nin büstü gibi eski medeniyetle-

5 Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt: 2, s. 55

6 STRAUSS Claude-Levi, 1982. *Hüzünlü Dönenceler* (Çev. Ömer Bozkurt), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul. s.186

7 YAZICI Aysenur, 18 Temmuz 1997. *Makyaj 1* (Yeni Yüzyıl eki), yıl: 3, Sayı: 946, İstanbul. s. 1

8 AMATORE Christian, January 7, 2010. *Ancient Egyptian Cosmetics: ‘Magical’ makeup may have been medicine for eye disease*, Analytical Chemistry.

rin görüntü özelliklerine ait bilgilere, arkeolojik kazılarda bulunan, o dönemlere ait kabartma, yontu ve duvar resmi gibi tarihi eserlerden de ulaşılmaktadır. En çok insan figürlerine rastlanan Sümer yontularında kadınlar, çocuklar, sakalsız delikanlılar ve saçları kat kat kesilmiş erkekler gruplar halinde düzenlenirken, yontuların en belirgin ögesi kalın ve oval dış çizgilerle çevrilmiş iri gözleridir”⁹.

Eski kavimlerde erkek nüfus savaşlarda göz göze ve beden gücüyle karşılaştıklarında, önce gözlerin dikkat çektiğinin farkında olduklarından, göz etraflarını koyu renk (genellikle siyah) malzemelerle boyayarak, bakışlarına sertlik, keskinlik kazandırıp, bahsedildiği üzere düşmanları üzerinde korkutucu, doğadışı ve insanüstü bir etki yaratmayı amaçlamışlardır. Özellikle sözel iletişimin imkânsız, anlamsız olduğu durumlarda “göz, iletişimin başladığı ilk organ olduğundan, makyaj tarihinde süslemeler, renklendirmeler öncelikle göz üzerinde olmuştur”¹⁰.

“Makyajın ortaya çıkması gözler ile yüzün geri kalan bölümü arasındaki kontrastı belirginleştirerek bakışı daha da önemli hale getirmiştir. Kusurları gizlemeye ve görüntüyü güzelleştirmeye yönelik olsa da, makyaj aynı zamanda ateşli bakışları daha da görünür kılar”¹¹.

İlkelerde Boyanma

Yüzün ya da vücudun boyanması, sosyal statüyü vurgulamak dışında, kişiliği sergilemek ve fiziksel özellikleri öne çıkarmak amacıyla da uygulanmıştır. Örneğin; “Tahiti dövmeleminin asıl amacı, cinsel çekiciliği artırmak, yaşam gücünü yükseltmek ve dövme sahibine tanrısal görünüm vermektir. Dövme sahibinin toplumdaki pozisyonunu açık eden dövmelemler yoluyla sosyal statüye de işaret edilmiş olmaktadır. Kabilede yeni bir onur kazanmayı hak eden ya da topluluğa kabul edilen her birey bu yeni statü için bir dövme daha yaptırır”¹².

Örneğin; Japon kültüründe vücudun bir bölümünü ya da bedeninin tamamını kaplayan irezumi denilen ve yüzyıllar boyunca tüm bedene işlenen bodysuit dövmelemler Yakuza sisteminin bağlılık sembolüdür. Anadolu kadınının yüzüne işlediği her dövme motifi, doğurduğu çocuklarının sayısından, evli ya da bekâr olduğuna hatta eşinin yaşayıp yaşamadığına dair her türlü bilgiyi içermektedir. Bu tür kalıcı bezemeler halen birçok toplumda terkedilmemiş gelenekler olarak yaşatılmaya devam etmektedir. Tarihi neredeyse insanlığın ilk çağlarına uzanan güzel, süslü ve estetik görünmenin yanı sıra, bireysel, toplumsal, kutsal ve kurumsal işlev taşıyan boyanma işlemleri, bireylerin vücutlarının her yerine çizdikleri resimlerle sınıfsal konumlarının yanında, hayat felsefelerini de sergilemektedir. Böylelikle sosyal, kültürel ve dini değerlerini en saf şekilde ortaya çıkararak sosyal hayatın akışına bir anlamda yol çizmektedirler. İlkel Kaduveo yerlilerinde “soylular mevkilerini bir arma görevi yapan, içi oyuk kalıpla çizilmiş vücut resimleri ya da dövmelemlerle sergilerlerken”¹³, yüzlerini de farklı anlamlara gelen motiflerle boyamaktadır.

9 Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt: 1, s. 26

10 YAZICI Aysenur, 18 Temmuz 1997. Makyaj 1 (Yeni Yüzyıl eki), yıl: 3, Sayı: 946, İstanbul. s. 2

11 BOUVET Jean François, 2004. Doğada Maskeli Balo- Göz Boyama, Taklit, Kılık Değiştirme, Aldatma (Çev. Ela Güntekin), Kitap Yayınevi: İstanbul. s.28

12 BARBIERİ Gian Paolo,1998. Tahiti Tattoos. Taschen, London. s. 65

13 STRAUSS Claude-Levi, 1982. Hüzünlü Dönenceler (Çev. Ömer Bozkurt), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul. s.186

lar. Bu bezemelere ilişkin, Levi-Strauss “yüz resimleri bireye ilkin bir insan olmanın özsaygısını verir; doğadan kültüre, ‘akılsız hayvandan *uygar insan*’a geçişi sağlar”¹⁴ derken, bireylerin medeni halinden, eş ve çocuklarının var olan durumlarına kadar toplumsal tüm bilgileri, halleri ve özellikleri bu dövmeler ve bezemelerle yüze ve bedene işlenmiş olmaktadır.

Kaduveo yerlileri üzerine “Sanchez Labrador’un yazdıklarına göre ise soylu kastların ancak alınları boyalı olur, sadece basit kişiler bütün yüzlerini süslerdi.¹⁵ Yüzü değişik motiflerle işleyen bu bezemelere ilişkin, Levi-Strauss “kompozisyonu ve tarzı kastle göre değiştiğinden, karmaşık bir toplumda statülerin sıra düzenini ifade eder. Böylece sosyolojik bir işlevleri vardır”¹⁶ demektedir.

Afrika kabilelerinde yüzde kullanılan beyaz renk “yeni bir başlangıç” ı simgelerken, Arjantin’de yaşayan yerlilerin yaptıkları vücut boyamaları, kabileler arasındaki sınır ve yetki alanlarını çerçeveleyerek, sosyal düzenin işleyiş mekanizmasını belirlemekte kullanılmaktadır. Antropologlar, vücutta boya ile süslemenin temelinde iki farklılık olduğunu ifade etmişlerdir. İlkinin, dövme ve belli deformasyonlar biçimindeki ‘kalıcı’ süslemeler, ikincisinin ise ‘geçici’ boyalar olduğunu, kalıcı süslemelerde dövmenin önemli bir yer tuttuğuna işaret ederken, dövmenin yanı sıra güzellik ve sanat adına yapılmış vücut deformasyonlarının yer aldığını ve hatta Afrika kabilelerinde görülen vücuda açılan yara izlerinin¹⁷ buna örnek olarak verilebileceğini ifade etmişlerdir. İnsanların yaşayışlarının ve inançlarının yansıması olan vücutta izler bırakan bu çeşit uygulamalar, aynı zamanda yaşanan bölgenin kültür ve geleneklerinin de göstergesidir.

İlkellerdeki dövme işleminin, bireyin yer aldığı toplulukta kişisel özelliklerine işaret ederek sözel olmayan iletişim içinde görsel uyaranlarla kendini tanıtmak için kullanıldığı ve şifreleme ve/ ya da kodlamaya benzer bir amaç taşıdığına yönelik düşünceler bulunmaktadır. “Altay dağlık bölgesinde yaşamış ve oradan da Grönland üzerinden Amerika’ya geçen Türk soylu bazı topluluklara ait olduğu düşünülen kalıntılarda, ”yüz ve bedenlerine dövme yaptıklarına dair izlere rastlanmıştır. Yaygın olarak göğüs, kol, alın ve yüzde bulunan dövmelerin süslenmekten öte, kimlik ve kayıt sisteminin örneği olarak bir tür ilkel yazı olduğu düşünülmektedir.”¹⁸

Eski uygarlıklar ve daha az gelişmiş toplumlarda boyanma daha çok hiyerarşik düzenin bir göstergesi olarak yapılırken, özellikle ilkelerde ergenliğe geçiş törenlerinde gençler, “büyükler meclisine kabul edilmeden önce, vücutlarında, ölümlerine kadar taşıyacakları izleri (dövme, bezeme, işaret, yara izi vb.) yaptırmak zorundaydılar”¹⁹. Keserek ya da yaralayarak bezeme ve deriyi yüzerek desenleme gibi uygulamalara günümüz modern toplumlarında moda/ imaj/ protesto/ görenek ya da ritüelistik dövme, bezeme ve kulak, dil, kaş, göbük, dudak piercingi, miknatis, çip ve elektronik verici gibi cilt altı implantları şeklinde karşılaşılmaktadır.

14 STRAUSS Claude-Levi, 1982. *Hüzünlü Dönenceler* (Çev. Ömer Bozkurt), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul. s.202

15 STRAUSS Claude-Levi, 1992. *Hüzünlü Dönenceler* (Çev. Ömer Bozkurt), Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti: İstanbul. s.194

16 STRAUSS Claude-Levi, 1992. *Hüzünlü Dönenceler* (Çev. Ömer Bozkurt), Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti: İstanbul. s.202

17 TAYMAN Didem, 15 Kasım 1997. *Vücutun Renkli Dili*, Akşam Gazetesi (Weekend). s. 8

18 GRİFFİN-PIERCE Trudy, 1996. *Natie Americans: Enduring Culture and Traditions*, Metro Books: USA. s. 111

19 *Thema Larousse Ansiklopedi*, Cilt: 5, s. 65

Topluluğa kabul, kimlik edinimi, topluluğun bir bireyi olma ya da kabilenin simgesi anlamına gelen işaretler, “kimliği belli olmayan ya da “damgasız” bir adamın yağmacı ya da düşman sanılabileceği bir dönemde delikanlıların bedenlerine, erginleme sırasında yapılan işaret ve kesikler, geçici boyanmalardan dövme ve yara izi bırakmaya dek çeşitli biçimler göstermektedir. Bu işaret ya da damgalar gencin, çapraz yeğenlerinin bölgesine girme hakkını elde etmiş erginleşmiş erkek konumuna geldiğinin de gözle görülür kanıtlarıdır.”²⁰



Görsel 3: Geleneksel Dövmeleriyle Anadolu Kadını

Boyanmanın Cezbedici Gücü

“Bir erkeğin erginlemesi sırasında edindiği “işaretler”, başka türden, değişik anlam taşıyan damgalardır. Bunlar, genellikle, erkeğin evliliğe hak kazanıp kazanmadığıyla ilgilidirler; erkek bu işaretleri taşımaksızın bir koca olarak kabul edilemez. Erkeğin işaretleri, “erkekliği” belirleyen bir kuttören sırasında yaşadığı çeşitli dayanılmaz acılar, ya da dayanıklılık sınavları sonucu edinilmiş işaretlerdir.”²¹ İşaretleme ve damgalamaların sırasında oluşan kesik, yara izi ve yarıkların derinliği, çekilen acının büyüklüğüne göre artan cinsel cazibenin çekiciliğine vurgu yapmaktadır. Öyle ki, “eğer işaret, dişlerin yumrukla dökülmesi sonucu kazanılan bir yetkinlik belirtisiyse, dişleri tastamam bir erkek, kadının gözünde hiçtir; çeşitli dövmeler, boyanma ya da yara izleri söz konusuysa, bunlar, kadının ilgisini doğuracak birer tezkere işlevi görürler.”²²

“İnsan olmak için mutlaka boyanmak gereklidir; doğal haliyle kalanın hayvandan farkı olmaz”²³ diyen eski göreneğin derin anlamında, Kaduveo yerlilerinin yüz boyamaları, ilkelerde erkek cinsin erginleme törenlerindeki acı sınavlarının nihai ‘cinsel cazibe’ sonucuna benzer bir amaca yöneliktir. Başlangıcında her iki cins için yapılmasına karşın, günümüzde bu süsleme şeklindeki boyanmalar daha çok kadınlar tarafından tercih edilmektedir. “Bu göreneğin (boyanmanın) bugün kadınlar tarafından sürdürülmesi şüphesiz bazı erotik mülahazalarla açıkla-

20 REED Evelyn, 1994. *Kadının Evrimi Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye* (Çev. Şemsa Yeğîn), Cilt:2, Payel Yayınevi: 1994, İstanbul. s. 33

21 REED Evelyn, 1994. *Kadının Evrimi Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye* (Çev. Şemsa Yeğîn), Cilt:2, Payel Yayınevi: 1994, İstanbul. s. 35

22 REED Evelyn, 1994. *Kadının Evrimi Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye* (Çev. Şemsa Yeğîn), Cilt:2, Payel Yayınevi: 1994, İstanbul. s. 36.

23 STRAUSS Claude-Levi, 1992. *Hüzünlü Dönenceler* (Çev. Ömer Bozkurt), Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti: İstanbul. s.194

nabilir. Yüz ve vücut resimleri belki bu çekiciliği açıklayabilir; en azından çekiciliği arttırmakta ve onu simgelemektedir. Kimi zaman belirginleştirdikleri, kimi zaman gizledikleri, yüzün kendi hatları kadar etkileyici bu zarif ve incelikli çizgiler, kadınlara hoşça baştan çıkarıcı bir şeyler ifade eder. “²⁴ Önay Sözer’in ifade edişiyile açıklamak gerekirse bu boyanmalar “Yüz üzerine tasarlanan yeni bir yüz”²⁵dür.

“Eski medeniyetlerde diğer yüz bölgelerine oranla en son görülen dudakların renklendirilmesi ise özellikle kadınların kullandığı bir uygulama olarak yerini almıştır. Bu da kadınlığın yani cinsi cazibenin sembolü olarak kırmızı ve bu tonlardaki renklerle vurgulanmıştır”²⁶

Kalıcı olmayan süsleme aracı olan makyaj uygulamaları süreçte korunma, örtme, saklanma, korkutma, kötü ruhları kovalama ve bezeme gibi işlevsel niteliklerini kaybederek cazibeyi arttırarak özellikle cinsiyeti vurgulamak üzere yapılr hale gelmiştir. Kaşların koyulaştırılarak yeniden form verilmesi, göz kapaklarında kullanılan renklerin özellikle Eski Mısır’la birlikte koyu çivit mavi, ördekbaşı yeşil, parlak koyu kırmızılar olarak kullanılması, ya da dudak ve yanakların kırmızı/ pembe tonlarda boyanması cinsel cazibenin ön planda tutulmaya başlamasına sebep olmuştur.



Görsel 4: Brezilyalı Kaduveo Yerli Kadın

Makyajla cinsellik arasındaki bağ, açık olarak Eski Yunan’da görülür. Bu kültürde yoğun makyaj yapma hakkı günümüzdeki geyşalık kurumuna benzetilebilecek Kurtizan adı verilen bir gruba verilmiştir. Kurtizanlık, gelişmiş ve eğitilmiş metresler topluluğunu ifade eder; bu topluluk üyelerinin makyaj yapmasının cinsellikle doğrudan bağıntısı olduğu açıktır. Aslında Hıristiyanlığın püriten kuralları ortaya çıkıncaya kadar kadınlar arasında makyaj görece daha yaygındır. Kilisenin tutumu, makyajı yalnızca fahişeler için serbest bırakmak şeklinde olmuştur. Bu da belki, cinsellik ya da cinsel cazibeyle makyaj arasındaki doğrudan ilişkiye işaret eden ilginç bir kanıt sayılabilir. Diğer yandan İslam, kadını tümünden örttüğü için, yalnızca kocasına gösterdiği yüzüne makyaj yapıp yapmaması konusunda kesin kayıtlar getirmemiştir. Gözlere sürme adı verilen doğal bir boya çekmek, saçlara kına yakmak, yüzdeki benleri vurgulamak İslam toplumlarında her zaman görülmüştür.²⁷

24 STRAUSS Claude-Levi, 1992. *Hüzünlü Dönenceler* (Çev. Ömer Bozkurt), Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti: İstanbul. s. 196

25 SÖZER Önay, 1993. *Kadın ve Benzeri, Varlık Yayınları: İstanbul. s. 90*

26 YAZICI Aşenur, 18 Temmuz 1997. *Makyaj 1* (Yeni Yüzyıl eki), yıl: 3, Sayı: 946, İstanbul. s. 2

27 <http://www.dogal-guzellik.net/kozmetik/makyaj> (erişim tarihi:10 Mayıs 2015)

“Yalnızca kadına özgü olmayan makyaj, aynı zamanda sadece yüz boyama ile de sınırlı kalmamıştır. Buffon’un ‘*De l’homme*’ (İnsana Dair) adlı yapıtında ‘İnsan Türünün Çeşitleri’ başlıklı bölümde, Avrupa’da kadınlar yanaklarını nasıl kırmızıya boyuyorsa, Tahitili kadınlar da kalçalarını ve kaba etlerini koyu maviye boyuyor; bu hem bir süs, hem bir rütbedir.”²⁸ denerek cinsel çekiciliği vurgulayan boyamaların yüzle sınırlı kalmadığına değinilmiştir.

Erkek ve Boyanma

Nijer’de genç erkeklerin eş bulma çabası ile bir hafta süren töreni danslarına hazırlıklarında cazibelerini arttırmak için yüz boyamaları geleneksel bir hal almıştır. Bu kabilenin gençleri evlenebilecek yaştaki kabiledaki genç kızlara kendilerini beğendirebilmek için bir çeşit güzellik yarışına girmek zorundadırlar. Toplam yedi gün süren geleneksel törende genç erkeklerin hazırlıklarının en önemli bölümlerinden birini yüzlerini boyamak almaktadır.

Yüz genellikle kök boyayla renklendiriliyor, burun üzerine ve yanaklara sarı veya beyaz çizgiler çekiliyor, beyaz noktalarla desenler yapılıyor. Dudaklar siyaha boyanarak dans sırasında gösterilecek dişlerin beyazlığının daha da belirginleşmesine çalışılıyor. Boyunda boncuk gerdanlıklar, kolyeler, renkli deriler var. Ayaklara kadınların kullanacağı tipte bir kumaş sarılıyor. Başa da açık renkli bir kumaş bağlanıyor, keçi tüyü takılıyor, yüzün iki yanından süslü deriler uzanıyor. İki metreye yakın boyları, düzgün yüz hatları, saatler süren makyajlarıyla şimdye kadar gördüğüm en güzel topluluklardan biri Vudabeler. Artık dansa katılmaya hazırlar.”²⁹



Görsel 5: Hazırlanmış Vudabe Erkekleri



Görsel 6: Geleneksel Süslemelerle Vudabe Erkeği

Amaçları radyo pillerinin içinden çıkarılan kömür tozunun karasıyla dudakların boyanması ile beyaz dişlerini vurgulayarak cazibelerini arttırmak ve gülümsemelerini ortaya çıkarmak olan gençler, bu şekilde töreni izleyen genç kızların dikkatini çekmeyi amaçlamaktadırlar. Toplumsal kural olmasa bile bu törensel dansa kadınları etkilemek ya da yaklaşmak için, ilkellerdeki erginleme törenlerinin güç gerektiren sınavlarındaki bedensel güç gerektiren aktiviteler, dayanık-

28 BOUVET Jean François, 2004. *Doğada Maskeli Balo- Göz Boyama, Taklit, Kılık Değiştirme, Aldatma* (Çev. Ela Güntekin), Kitap Yayınevi: İstanbul. s.27

29 <http://dunyayililar.org/kadinlar-icin-suslenen-erkekler.html> (erişim tarihi: 15 Ekim 2015)

lilik gösterileri ya da erkeksi başka özellikleriyle ortaya çıkmak yerine, kadınlara kadınsı davranışlarla yaklaşarak fark edilmeyi denemektedirler. “Yağmur mevsiminin sona erdiğini belirten yıllık büyük toplantı Worsoda, delikanlılar daha baştan çıkarıcı olmak için makyaj yapar ve dans ederler. Altı gün altı gece sürebilen bu törenin en önemli ögesi makyajdır. Bütün dansçılar, yalnızca güzellikleri açısından değerlendirilebilmeleri için yüzlerini aynı tarzda boyar. Yüzlerinin ovalini toz aşırı boyasıyla boyarlar ve parlak görünsün diye yağ sürerler. Sıraya dizilirler, başlarını soldan sağa döndürerek şarkı söylerler, dişlerini beğendirmek için yüzlerinde tiyatroya bir gülümseme donmuştur, gözlerinin akını göstermek için gözlerini faltaşı gibi açarlar.”³⁰

Yasak ve Boyanma

Eski Ahid'ten Kur'an-ı Kerim'e kadar kadının boyanmasını yasaklayan dinsel görüşlerin temelinde, boyanan kadının doğallığının, saflık ve temizliğinin bozulacağı yönündeki görüşler yatmaktadır. Pudrayı aforoz ederek, kiliseyi kadın günahlarından kurtaran papazların başarılarının arkasındaki sebep; yakalayıp cadı ya da büyücü isimlendirmeleriyle yakılmalarını işaret ettikleri, dönemin özgür fikirli kadınları gibi görünmektedir. Çoğu kez doğallığı saflıkla bütünleştirdiğinden boyanmaya karşı çıkan erkek cinsi, -bahsedilen saflık; kadının karşı cinsle cinsi bir münasebette bulunmamış olmasıdır- zihnin bu “ilahi” yasaklamaları Tanrı adına koyup, kendileri için uygulamışlardır. William Shakespeare'in krallık dışında felsefe eğitimi almış ünlü prensi Hamlet dahi, gelecekte müstakbel eşi olacağı tahmin edilen Ophelia'ya makyaj yaptığını ima ederek ahlaksızlıkla suçlamaktadır:

- *Hamlet: Boya kullandığınızı da duydum sizin, duymaz olur muyum? Tanrı size yüz vermiş, siz tutup başka bir yüz yapıyorsunuz kendinize. Kırılmalar, fıkırdamalar, yapmacıklı konuşmalar, Tanrının yarattıklarına uydurma ad takmalar, hayâsızlığı saflık gibi göstermeler...*³¹

Bu sahnenin devamında Hamlet, Ophelia'ya manastıra gidip kendini oraya kapamasının söyler. “Manastır yani, “nunnery” sözcüğünün İngilizcedeki bir başka anlamı ise, Elizabeth Çağı argosunda geneleve de manastır denmesidir. “Hamlet alışıl gelmiş anlamda kullandığı halde, bilinçli olarak değilse bile, bilinçaltında hakaret etmektedir zavallı kıza.”³²

Yüz Aldatmacaları ve Sahne Sanatları

İnsani halleri malzeme edinen sahne sanatlarının ileticisi oyuncunun, yazara ve yönetmene ait metinde var olan ya da yorumlanmış/tasarımlanmış mesajları iletmede kullandığı araçlardan olan boyanma işlemi, metinlerde verilen ipuçlarını kullanarak alıcının (seyircinin) zihninde yeni biçimler kurar. Oyuncunun boyasız, doğal yüzünün yazarın tasarladığı biçimde işleminden geçmesi ile seyirci, oyunun kurgusal alanına girmekte ve bunu kabul etmektedir.

30 BOUVET Jean François, 2004. *Doğada Maskeli Balo- Göz Boyama, Taklit, Kılık Değişirme, Aldatma* (Çev. Ela Güntekin), Kitap Yayınevi: İstanbul. s.27

31 SHAKESPEARE William, 2014. *Hamlet* (Çev. Sabahattin Eyuboğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul. s. 75
32 URGAN Mina, 2004. *Shakesperare ve Hamlet, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul. s. 393*

Örneğin; Victor Hugo'nun Notre Dame'nin Kamburu (*Notre Dame De Paris*) romanından Luc Plamondon'un uyarladığı Notre Dame'in Kamburu müzikalinde, zangoç Quasimodo karakterinin yüz ve bedenindeki deformasyon, rolü inandırıcı kılmak için ancak boyama ve plastik makyaj uygulamaları ile gerçekleştirilebilir. Karakterin bedenindeki bozukluk ve yüzündeki çirkinlik ile ruhundaki muntazamlığın ironisi böylelikle daha etkili biçimde vurgulanabilmektedir.

Sahne boyanma ile çirkinlik ya da bozuklukların vurgulanması yanında, dramatik eylemin başkahramanı olarak tasarımı karakterin ırksal özelliklerine de işaret edilebilir. William Shakespeare'nin Othello karakteri oyun metninde Magribi olarak tarif edilen siyahi bir komutandır. Siyahi olduğu için trajik olaylar yaşayan Othello rolünü beyaz ırk üyesi bir aktörün oynaması söz konusu olduğunda, ırk değiştirmeye dair boyanma işlemi gerçekleşmeden oyunun seyirci karşısına çıkması söz konusu olmayacaktır.

Avrupa'da şekillenen ve ilk örneklerini burada veren opera sanatının başyapıtlarından biri olan Giacomo Puccini'nin, hikâyesi Japonya'da geçen Madam Butterfly operasında, Geyşa Cio Cio San karakteri Japon oyuncular tarafından oynanmadığı sürece, rolün fiziksel görüntüsü başlı başına bir görsel tasarım olarak, oyuncu ya da makyajcı tarafından tamamlanacaktır. Ayrıca Cio Cio San rolü Japon oyuncular tarafından oynandığında dahi, opera sahnelerinin büyüklüğü söz konusu olduğunda, seyir alanından yüzün ve ifadelerin rahat algılanabilmesi için renklerin ve formların büyütülmesi, kuvvetli sahne ışıkları altında silikleşen yüz çizgilerinin yeniden şekillendirilmesi ve güçlendirilmesi de gerekecektir.

Sahne sanatlarında yazarın betimlediği karakterler kimi zaman başlı başına bir tasarım olabilirken, rolün yeniden başka bir anlam verilmek üzere yorumlanması adına yönetmen, tasarımcı ya da oyuncu tarafından yepyeni bir görüntü tasarımı yapılabilmektedir. Bu kez rolden ziyade "oyuncunun fiziksel özelliklerinin yeniden yapılandırılması olarak düşünülebilecek yeni bir tasarım" söz konusudur. Örneğin; Laurence Olivier Shakespeare'nin Hamlet'ini 1948'de sarışın olarak oynadığında 41 yaşında olan bir aktör için yaşça daha küçük, naif ve kadınsı bir hassasiyette görünmek için saçının doğal rengini sarıya değiştirerek bir seçim yapmıştır. "Olivier'in Hamlet'i enseyi açıkta bırakan saç kesimi, fırfırlı yakası ve taytıyla bu kurgusal karakterin yorumunda çocuksu ve kadınsı görünmeyi tercih etmiştir."³³ Kırbir yaşın yıpranmışlık etkisini hileli ancak doğru bir tasarımla onbir yaş gençmiş gösteren makyajı ve saç kesimi ile ustalıklı bir aldatmaca yaratmayı başarmıştır.

33 <http://shakespeareoxfordfellowship.org/wp-content/uploads/Gilbert.Olivier.Hamlet.pdf> / (erişim tarihi: 03 Mart 2016)



Görsel 7: Sir L. Olivier



Görsel 8: L. Olivier (Hamlet-1948)



Görsel 9: Oliver (Othello-1966)

Boyanmanın toplumsal işlevinin yanında, işleyişi sanatsal tasarım, estetik değerler ve sosyal ileti açısından ele alan sahne sanatlarında, oyuncunun performansın bütün tasarımı içinde parçası olduğu bütünü tamamlaması açısından boyanması gerekmektedir. İster Olivier'in tasarımındaki naiflik ve beklenmediklik biçiminde rolün tasarımının sonucu olsun, ister mekânsal zorunluluklardan (oyun ve seyir alanının büyüklüğü vb.) oyuncunun hatlarının büyütülmesi biçiminde olsun boyanma işlemi opera, bale, tiyatro gibi insan gözü algısına doğrudan ya da TV, sinema gibi medya araçlarıyla olsun bir gereklilik olarak görünmektedir. Ayrıca tüm tiyatro kültürleri yüzü, çizgilerini vurgulamak, büyütme ya da biçimini bozmak yoluyla dramatikleştirme çalışır. Örneğin:

“Kathakali aktörleri her gösterim öncesinde göz kapaklarının altına bir kırmızıbiber taneciği yerleştirir, biberin yarattığı tahriş sonucunda göze kan oturmasını ve kahramanların mavi ve yeşil yüzlerinin doğaüstü görünmesini sağlarlar. Pekin Operası makyajı oyuncunun yüzünü tam bir maskeye dönüştürür. Yüreklilik, kurnazlık, bilgelik, aptallık, kötülük vb. gibi rolün baskın özellikleri hakkında seyirciye bilgi aktarır.”³⁴

Boyanmayla ulaşılan aldatmacanın insanın ortak beğenisine etkisi vardır. Kadın ve erkek için, insan yüzlerine bakmak, beynin hazla alakalı bölümünü tetikleyerek sinirsel devrelerin harekete geçmesini sağladığından, cinsler arasında fark olmaksızın, insanda güzel yüzlere bakmayı sevmek gibi bir ortak özellikten söz edilmektedir. “Cildin pürüzsüzlüğü, simetrisi, duru gözler, sağlam dişler ve güzel saçlar gibi faktörler, sağlık ve gençliğin açık işaretleridir ki bunlar, eş arayan herkesin dikkate aldığı şeylerdir. Özellikle de simetri söz konusu olduğunda da bu durum önem kazanır. Simetrik olmak zordur ve yetersiz beslenme, parazitler ve basitçe, zamanın yıkıcı etkisi, simetriyi aşındırır. Simetri bir başarı işaretidir.”³⁵

34 BARBA, Eugenio- SAVARESE, Nicola, 2002. Oyuncunun Gizli Sanatı-Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü (Çev. Aysın Candan), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul. s.263-264

35 BLOOM Paul, 2012. Hazzın Bilimi (Çev.Ahmet Birsen), Alfa Yayınları: İstanbul. s.75

“Yüzler insan davranışında önemli rol oynar. Bu nedenle, erkek zihninin genel olarak meşgul olduğu şeylere rağmen, Truvalı Helen’in ‘uğruna bin gemi kaldırılacak bir yüzü’ olduğu söylenmiştir, ‘uğruna bin gemi kaldırılacak memeleri’ olduğu değil...Yüzlerin öneminin bir yansıması da şudur: Erkeklerin dışı vücuduna o denli, güçlü çekim hissetmelerine yahut kadınların erkeğin fiziksel görünümüne onca önem vermelerine rağmen, insan beyninde kadınların sıkı kalçalarını yahut erkeklerin güçlü kaslarındaki nüansları ayırt etmeye adanmış bir kısmın bulunmadığı gerçeği, yüzlerin ne kadar önemli olduğunu yansıtır. Çünkü insan beyninde insan yüzlerini analiz etmekte kullanılan ayrı bir bölüm vardır.”³⁶ Boyanmamış solgun bir yüzün cazibeyi arttırması kadar, kişiye asil bir ifade kazandırması da olasılıklar içindeyken, aynı boyasız yüzün bakımsızlık telkin eden ve hastalık çağrıştıran tarafından da söz etmek aynı anda mümkün olabilmektedir.

“İşlenmemiş, muameleden geçmemiş hiçbir nesne projektörlerin ışığında başarılı bir sınav veremez. Aşırı kusurlar ve acınası bir çehre vardır karşımızda. Kadın ya da erkek fark etmez, işin içine azıcık yapaylık girdi mi her şey yoluna girer. Üstünkörü yapılmış da olsa makyajın ikili işlevi hemen ortaya çıkar: Gizleme ve göz alıcı sergilemenin bu incelikli karışımı sanata dönüştürülebilir. Bu sanat çok eski zamanlardan beri uygulanmaktadır.”³⁷

Kadın ve Boyanma

Boyanma, uygarlık gelişip, medeniyet ve teknoloji ilerledikçe “bir zevk ve güzelleşme aracı” olarak, özellikle kadınların gündelik yaşantısında vazgeçilmez bir güzel görünme, bakım ve sonunda moda işlemi olarak nerdeyse zorunluluk, hatta dayatma haline gelmiştir. Güneş yanığı tenin avam, sıradan sayıldığı bir süreci geçiren insan, yanık tenin moda oluşuyla cildini dönüştürme heyecanına yenik düşmekten kurtulamamıştır. Oysa “boyanmak” ilkel kabilelerde insan olmanın özsaygısının göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Yerli kabilesinde insana yüklenen bu gereklilik modern toplumda, ‘kadına teslim edilmiş bir görev’ halini almış gibi görünmektedir. Günümüzde kadın güzel, canlı ve aynı anda bakımlı görünmeli ve bunu yaparken de yüzünde boya olduğu anlaşılmalıdır. “Makyaj konusundaki başarı, yüzü hem canlı ve güzel kılmak, ama hem de bunun yapay değil, doğal olduğu izlenimini verebilmekte yatar. Kadının makyajı kasıtlı değil, rastlantısal bir bakım ve duruluk yansıtmalıdır. Yüzün tüm unsurları doğal bir denge içinde bulunmalı, herhangi birinde garip bir aşırılık görülmemelidir. Yani kadın aynı anda masum ve baştan çıkarıcı olabilmelidir”³⁸.

36 MLODINOW Leonard, 2015. *Subliminal* (Çev. Nuray Önoğlu), Okuyan Us Yayın Eğ. Danışmanlık Tıbbi Malzeme ve Reklam Hiz. San. Ve Tic. Ltd. Şti: İstanbul. s. 57

37 BOUVET Jean François, 2004. *Doğada Maskeli Balo- Göz Boyama, Taklit, Kılık Değiştirme, Aldatma* (Çev. Ela Güntekin), Kitap Yayınevi: İstanbul. s.25

38 <http://www.kozmetikbilimi.com/tarih.html> (erişim tarihi:10 Kasım 2014)

“Kadının günlük yaşamda amaçladığı güzelliğin, etkileyici olmanın (yalnız erkekler üzerinde değil, kendi üzerinde de) yollarından biri “makyaj”dır.”³⁹ Ancak “Baudelaire, *Kozmetiğe Övgü* yazısında Madame Dubarry'nin Kral XV. Louis'in yanına gelmemesini istediği zamanlar boyanıp süslendiğini anlatmıştır. Büyük tutkusunun kadının doğallığı olan Kralı uzaklaştırmak için, Dubarry'nin kırmızı ruj kullandığından bahseden Baudelaire, “normal olarak erkekleri çekmek için kullanılan makyaj ve süsün, tam tersine onu kaçırmak için kullanılması kültürümüzün derinliğinde yatan temel bir çelişkiyi”⁴⁰ gösterdiğine dikkat çekmiştir.

“*Eloge du maquillage'da (Makyaja Övgü) Baudelaire, makyajı basit bir maske ve rimel sürmenin ötesinde, güzelliği yüceltmenin ve aşmanın neredeyse doğaüstü bir şekli olarak görmüştür. 'Başarısının kesin ve etkisinin dayanılmaz olması halinde, herkesin farkında olduğu bir hilenin ve yapaylığın önemi yoktur. Kadınları çağlar boyunca kırılan güzelliklerini sağlamlaştırmak ve bir bakıma kendilerini ilahlaştırmak için uyguladıkları bütün yöntemleri filozof sanatçı meşrulaştırmakta ve yerinde bulmaktadır. ... makyaj, doğanın tene hakaret edercesine serpiştirdiği lekeleri silmek ve tenin rengi ile pürüzleri arasında soyut bir uyum kurmaktadır. Tesviye kalemi misali, pudranın yarattığı bütünlük, insanoğlunu heykele, yani tanrısal ve üstün yaratığa yaklaştırmaz mı?’*”⁴¹

Hayranlık uyandıran, güzelliği ile şoke eden kadın, varlığına verilen değeri hak etmek için olağan dışı görünmelidir ki “kadın, sihirli ve doğaüstü görünmeye özen gösterirken tamamen haklıdır, hatta bir tür görevi yerine getirmektedir; onun şaşırtıcı, büyüleyici olması gerekir; bir ilah olduğuna göre, kendisine tapınması için süslenmek zorundadır. Bu nedenle gönülleri daha çok fethetmek, zihinleri şaşırtmak için doğanın üstüne çıkmasını sağlayacak araçları tüm sanatlardan devşirip kullanmak zorundadır.”⁴²

Hangi türü olursa olsun resim, fotoğraf, film ya da çizimde en sık rastlanan erotik yüz unsurları olan dudakların ve gözlerin boyanmasındaki aşırılık kadına hafiflik, kolaylık, sıra dışılık, özgürlük ve belki de insanüstü (şeytansı/ meleksi) farklı anlamlar yükleyebileceği gibi, doğallıktan uzaklaşan kadının cazibesini sürekli ön plana çıkartmıştır. “Gözü çevreleyen yapay siyaha ve yanağın üst kısmını öne çıkaran kırmızıya gelince, bunların kullanımı da aynı ilkedен hareketle, yani doğayı aşma amacıyla başlanmışsa da, sonuçta tamamen zıt bir amaca varılmıştır.”⁴³ Kırmızı ve siyah hayatı, doğaüstü ve ölçüsüz bir hayatı temsil ederler; o siyah çerçeve bakışı daha derin ve ayrıksı kılar, göze sonsuzluğa açılan pencere görünümünü daha kesin bir biçimde kazandırır. Elmacık kemiğini tutuşturan kırmızı, gözbebeğinin berraklığını iyice vurgular ve güzel bir kadın yüzüne bir rahibenin gizemli tutkusunu ekler.”⁴⁴

39 SÖZER Önay, 1993. *Kadın ve Benzeri, Varlık Yayınları: İstanbul. s.75*

40 SÖZER Önay, 1993. *Kadın ve Benzeri, Varlık Yayınları: İstanbul. s.80*

41 BOUVET Jean François, 2004. *Doğada Maskeli Balo- Göz Boyama, Taklit, Kılık Değiştirme, Aldatma (Çev. Ela Güntekin), Kitap Yayınevi: İstanbul. s.26*

42 Baudelaire, Charles. *Modern Hayatın Ressamı. Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, sayfa: 241.*

43 BOUVET Jean François, 2004. *Doğada Maskeli Balo- Göz Boyama, Taklit, Kılık Değiştirme, Aldatma (Çev. Ela Güntekin), Kitap Yayınevi: İstanbul. s.26*

44 BAUDELAIRE Charles, 2007. *Modern Hayatın Ressamı (Çev. Ali Berktaş), İletişim Yayınları: İstanbul. s. 242.*

Kadının boyanması, doğal tercih eden erkek cinsinin sıradanlığı da aynı ölçüde reddetmesinin tersinlemesidir. Türlerin devamı için doğal seçimde sağlıklı, güzel ve güçlü olanı seçen zihin, doğalın içindeki olası hatayı reddedeceğinden *doğal boyanma* her iki cinsin de seçim biçimini etkileyecektir. “Kadın, olduğu ve yaptığı her şeyi gözlemek zorundadır. Erkekler nasıl görüldüğünü, onun yaşamında başarı sayılan şey açısından son derece önemlidir. Kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır... Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci; erkek, gözlenense; kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye- özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.”⁴⁵

Boyalı Yüz

Estetik kaygı, kendini olduğundan farklı şekilde ifade etme ve *”fark edilme isteği”* nin kalıcı boyamaların mantığı, gücü ve değerinden farklı bir bakış açısıyla kullanılmaktadır. Sebep, gerekliliğe ya da ihtiyaca bağlı boyanmalar, yerini çoğu zaman alışkanlık haline almış fiziki değişimler olarak göstermekte, bazen de bir gruba dâhil olmaya, eğilime, moda, protestoya, inanışa bağlı kalınmak koşuluyla ya da tamamen bir alışkanlık sonucu mutlak kullanılır hale gelmiştir. Böylelikle erkekler biyolojik yapı farkından kaynaklanan sakal, bıyıklarını diledikleri gibi uzatıp şekillendirmiş, kadınlar da boya maddelerini-renklerini diledikleri ya da belirlenmiş kalıplara göre kullanarak, geçici boyamaları uygulamışlardır. Batı dünyasında geçici boyamalar, yerini yavaş yavaş günün herhangi bir saatindeki günlük programlardan show amaçlı gösterilere kadar çeşitlilik göstermektedir. Salt kendine ait olan biricik yüzünü, kültürel mirasın sonucu bir diğeriyle değiştiren insan, farklı anlamlar yüklediği ikinci tasarımına görevler vererek bu yeni yüzüyle mesaj iletir haline gelmiştir. Kendini tarif eden bireyin, karakteristiğini sakınmadan ifade etmesinin göstergesi bu tasarım geleneksel/ kültürel ölçekte güç kaybettiğinde, modanın etkisiyle, birbirine tıpatıp benzeyen uygulamalarla, toplumsal değerinden ve bireysel özelliklerinden uzaklaşarak, sıradan, benzeş, alt bir değer iletir hali almıştır.

Farklı görünme ihtiyacı ya da fiziğini dönüştürme çabalarının insanın yalnızca bireysel tercihleri doğrultusunda gerçekleşmediği düşünüldüğünde, Rönesans’la birlikte beyaz ten ve pembe yanakların asalet sembolü sayılması ve kadınların bu görüntüye bürünebilmek için ilginç yöntemlere başvurmaları normal sayılabilir. Kimi asilzadelerin sabah uyandıklarında doğal bir pembelik kazansın amacıyla, uyumadan önce yatarken yanaklarına çiğ biftek sararak yattıkları bilinmektedir. “Kızaran yanakların durumunun, çiğ etin deri ile teması sonucu ortaya çıkan bir çeşit protein yüklemesinden kaynaklanan deri reaksiyonu olduğu işaret edilmektedir.”⁴⁶ Sosyal baskı mekanizmasının dışında, özellikle kadınlar bir takım yaptırımlarla da karşılaşarak yüzleriyle ilgili değişim/ dönüşümler geçirmek zorunda kalmışlardır. “Fransa’da, Kral XIV. Louis’in emri ile kadınların kaşlarını tamamen almaları, alın bölgesindeki saçları kazımaları ve göğüs ve yüzlerinde yapma ben taşımaları yasayla zorunlu hale getirilmiştir.”⁴⁷ Bu yasal zorunluluk

45 BERGER John, 2011. *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları: İstanbul. s. 46-47.

46 YAZICI Aşşenur, 18 Temmuz 1997. *Makyaj 1* (Yeni Yüzyıl eki), yıl: 3, Sayı: 946, İstanbul. s. 2

47 <http://www.kozmetikbilimi.com/tarih.html> (erişim tarihi: 10 Kasım 2014)

nedeniyle kaşsız, yapma benli ve çoğu kez mum isiyile çizilmiş ince çizgiler halinde kaşları olan kadınlar ortaya çıkmıştır. 1960 sonları ile 1970 yıllarının, XIV. Louis Fransa'sında yasayla zorunluluk haline getirilen çizgi kaşları, kadınların güzelleşmek uğruna takip ettikleri moda iken, yirminci yüzyılın sonları ile 2000'li yıllar sürerken, standart toplum normlarının dışında yaşayan özgürlüklerine düşkün marjinalerin ve show yıldızlarının görüntülerinin vazgeçilmez parçası halini almıştır.

Geleneklerin parçası, yasal zorunluluk ya da sınıfsal farkı ortaya çıkarmak için kullanılan kozmetik uygulamalara, devletin iradesi ve gücünün göstergesi ve soyluluk imajı olarak kullanılmasına günümüzde de karşılaşılmaktadır. “Günümüz İngiltere'sinde, yargıçlar davalar sırasında peruka takmaktadırlar. Bu perukaların işlevi, ilkel toplulukların dans maskelerinin işlevine çok benzemektedir. Perukayı takan başka bir insan haline gelmektedir.”⁴⁸ Bu perukaların kökeni, onyedinci ve onsekizinci yüzyıldaki peruka modasına dayanmaktadır. “18. Yüzyılın yirmili yıllarına doğru, kısa saçtan uzun saça geçilmiş, elli yıllardan sonra peruka sahneye çıkmıştır. İster aristokrat, yargıç, subay, rahip, ister tüccar olsun, tören kıyafeti içinde soylu biri gibi görünmek isteyen herkes peruka takar hale gelmiştir.”⁴⁹



Görsel 10: Jan Van Eyck



Görsel 11: Maria Kristerna



Görsel 12: M. Manson

“Bir ileti olarak makyajın, alıcıda; yani iletinin anlamını çözmek durumunda olanlarla gerçekleştirdiği “özendirici işlev” kuşkusuz yaptığı çağrıya göre değerlendirilecektir. Burada duruma göre değişen örtük buyruklar, dilekler, ricalar ortaya çıkacaktır.”⁵⁰ Uluslararası iletişim olanakları neticesinde farklı kültürlerin kendine has görsel kodları ve şifrelemeleri, küresel düzeyde tanındıkça, ortak kodlamalar, benzer anlamlar kazanacağından, makyajsız yüzü alıcısını şoke eden tanıdık yüzlerin taklitçileri sosyal medya ortamlarında paylaşılacaktır. Özgünlük ve özgürlük söylemiyle boyanan sıradışı yüzlerin anlamı, belki de bireyin zihninin ya da psikolojisinin çok derininde anlamlara sahip olabilecektir. Kurgusalılık, tasarım, kimlik ve anlam iletme endişesinden ziyade, merak uyandırma ve hayran olunana benzeme işleviyle şekillenen bu görüntüler medikal, cerrahi ya da boyamayla şekillenen yapay yüzlerle sunularak, tarihcenesi başlangıcındaki amaca yönelik olmaktan uzaklaşarak kavramsal değerini yitirmiş olacak, böylelikle kendini kendi için sunan insan suretleri, kendini tekrar etmeye devam edecektir.

48 HUIZINGA Johan, 1995. *Homo Ludens- Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine bir Deneme* (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Ayrıntı Yayınları: İstanbul. s.103

49 HUIZINGA Johan, 1995. *Homo Ludens- Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine bir Deneme* (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay),Ayrıntı Yayınları: İstanbul. s.221

50 SÖZER Önay, 1993. *Kadın ve Benzeri, Varlık Yayınları: İstanbul. s. 92*

SONUÇ

İnsanın fiziksel değişim çabasının bilinen en eski yollarından biri yüzün ya da bedenin farklı bölümlerini değişik malzemeler ve yöntemler yoluyla boyanması, kozmetik sektörünün günlük dile kazandırdığı kavram olan makyaj yapılmasıdır. Kelime anlamı olarak uydurmak, icat etmek, tamamlamak, düzenlemek, oluşturmak, telafi etmek, toparlamak ve bir araya getirmek olan make up'tan türeyen makyaj kelimesi, bir bakıma kelimenin tüm anlamlarının işlevsel tarafıyla da örtüşmektedir. Sosyal statülerini vurgulayan soylu kesimin yüz boyamaları süslü kostümleriyle olan bütünlükleri tamamlamaya yönelikken, doğada kamufle olarak avını bekleyen avcının kurduğu yanlısına, doğanın şüphe götürmeyen bir parçası gibi görünmektedir.

Boyamayla yeniden anlamlandırılacak zemin ister yüz ister beden olsun, boyayı taşıyan ve alıcısının arasında bir iletişim doğacaktır. Alıcının zihninde yeniden şekillenen beden -buradaki *yeniden*lik, tene ya da yüze boyayla çizilen yeni bedendir- bir mesaj niteliği taşıyacaktır. Öyle ki, boyanarak kendini tekrar biçimlendirme, erginliğini kanıtlamış genç erkekten, çocuk doğurmaya hazır olan bedenini kafasındaki kırmızı boyayla taşıyan genç kıza kadar toplumda görsel iletiler yoluyla, konuşulan dilden de etkili bir güce sahiptir.

Sosyal statülerin bireylerin bedeni ve yüzündeki bezeme ya da boyamalarla sergilenmesi, geleneksel yapının korunması ve kültürel bilinçaltının devamının sağlanması açısından değer taşımaktadır. Bugünün boyanma alışkanlıklarının amacından farklı işlevleri olan bu boya ve desenlemeler, aynı zamanda bireyin içinde yaşadığı toplumun kültürel yapısını tarif etmesi sebebiyle tarihsel süreçte önemini korumuştur. Bölgesel ya da bodysuit dövmele, simgesel ifadeler içeren deri kazımaları, yara izleri, dudak, burun ve kulaklardaki derin ve büyük delikler ve bunların tamamlayıcıları olan boyun, el, ayak ve dizlerde bulunan halka ve takıların ilk kullanımları işlevsel niteliktedir. Zamanla işlevselliğinden ziyade yaygınlaşarak başlı başına bir güzelleşme, süslenme ve dikkat çekme niteliği kazanmıştır.

Bu çalışmada boyanmaya ilişkin var olan kaynakların çoğu kez uygulama teknikleri ve dönemsel görüntü özelliklerinin tanıtımından öteye gitmemesi nedeniyle disiplinler arası araştırma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Alışlagelmiş boyanarak süslenme kavramını ifade etmekte kullanılan "*makyaj*" kelimesi referans olarak alındığında, boyanmaların toplumsal işlevlerinin sebep ve gereksinimlerine bu başlık altında ulaşmada kaynakların yetersizliği sonucuyla karşılaşıldığından, gerek görülmedikçe bu kullanımdan kaçınılmıştır.

Boyamanın toplumsal işlevleri üzerinde durulan bu çalışmada boyanmayla tarif edilen uygulama ve işlemlerin; tarih boyunca toplumlara göre değişkenlik ve çeşitlilik göstermesinde kültürel kodların farklılığının ve o topluma özgü anlamsal simge ve işaretlerin oluşturduğu dizgilerle bireye statü ve kimlik kazandırdığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Toplumsal hiyerarşik yapıyı vurgulayan törensel ya da bireysel boyanmalar yoluyla birey kendine yakın olanı yüceltirken, benzemeyeni soyutlayarak öteleme yolunu tercih eder gibi görünmektedir. Bir taraftan kendinden olmayanı ayırıştırarak insanoğlu, ötelenmemek için yazılı olmayan, ancak göze görünür kurallara uyma yolunu seçmiştir. Bir taraftan da başta din adamları olmak üzere kadın cinsinin

boyanarak cazibesini öne çıkardığı ve bu yolla günaha davet ettiği savını öne sürenler, dinen kadının boyanmasını yasaklamaya çabalayarak kendilerine tanrısal bir güç bahsetmişlerdir. Boyanmayı yalnızca fahişelere serbest bırakarak cinsiyet ayrımcı tutum gösteren sözde dini bütün kesim, toplumun ortak değerlerinden olan din vasıtasıyla, boyanan kadının toplum gözündeki ahlaki algılanışlarını etkilemişlerdir.

Boyanma kişiye tıpkı tiyatro, opera sahnesi/ film/ sinema/ TV ya da fotoğraf için çalışılan karaktere uygun dış özelliklere bürünme, görüşünü farklılaştırma, değiştirip dönüştürme gibi fırsatlar sağlamasından dolayı tarih boyunca uygulanagelmıştır. Görseiliğinin altında tüm toplumun çoktan kavramış olduğu geçmişin yazısız dili olan boyanma, modern insan için bireysel liğini yeniden tanımlayan yüzü ve bedeniyle artık farklılaşmış bir iletişim aracıdır.

Bunun yanı sıra kültürel kodların küreselleştiği dünya düzeninde, iletişim ve erişim teknolojilerinin yardımıyla, boyanmanın geçmişteki kendine has, 'öteki'nden kopuk ve kimi kez anlayıştan yoksun algısının yeniden çizilmesinde ve farklılığın da kabul görüp tanınmasında sahne ve görüntü sanatlarının tanıtıcı ve tanımlayıcı yönünü kabul etmek gerekliliğini vurgulamak gerekir. Kültürlere has, biçimsel, renksel ve tarihsel niteliklerin yazılı/yazısız gösterilerle, oyun kişilerine tip özellikleri ya da karakter boyutu kazandırılarak fiziksel olarak betimlenmesiyle, boyanmanın sahne sanatlarında bir üst tasarım işini daha gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Bu tasarım, seyircinin algısına sunulan oyun kişinin fiziksel özelliklerinin yanı sıra, ulusal, ırksal, psikolojik ve ideolojik çeşitlendirmelere olanak sunuyor olması, oyuncu, yönetmen, oyun metni, dekor, kostüm gibi birleştirici unsurlarla birlikte sahne sanatlarının tamamlayıcısıdır.

Günümüz insanının politik duruşunun, özgür tutumunun ve protest tavrının sergilediği vücut ve beden boyamaları bireysel seçimlerinin göstergesi olarak geçmişteki şekliyle toplumsal amaç bildirmese dahi, kişinin bilinçaltının, psikolojisinin ve kişisel tarihinin anlatım aracı olması söz konusudur. Bu noktada belki de düşünülmesi gereken, boyanma eyleminin modanın çok kez *düşünmeden* peşinden gidilen güçlü akımından payını nasıl alacağıdır...

KAYNAKÇA

- AMATORE Christian, (January 7, 2010). *Ancient Egyptian Cosmetics: "Magical Makeup may have been medicine for eye disease"*. *Analytical Chemistry*.
- BARBA Eugenio- SAVARESE Nicola, (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı- Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* (Çev. Aşım Candan), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- BARBIERI Gian Paolo, (1998). *Tahiti Tattoos*, Taschen: London.
- BAUDELAIRE Charles, (2007). *Modern Hayatın Ressamı* (Çev. Ali Berktaş), İletişim Yayınları: İstanbul.
- BERGER John, (2011) *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları: İstanbul.
- BLOOM Paul, (2012). *Hazzın Bilimi* (Çev. Ahmet Birsen), Alfa Yayınları: İstanbul.
- BOUVET Jean François, (2004). *Doğada Maskeli Balo- Göz Boyama, Taklit, Kılık Değiştirme, Aldatma* (Çev. Ela Güntekin), Kitap Yayınevi: İstanbul.
- HUIZINGA Johan, (1995). *Homo Ludens- Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine bir Deneme* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- GÜNDÜZ Alev, (1997). *Sahne Makyajı (Gerekliği, İşlevleri ve Uygulaması)*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- MLODINOW Leonard, (2015), *Subliminal* (Çev. Nuray Önoğlu), Okuyan Us Yayınları: İstanbul.
- REED Evelyn, (1994). *Kadının Evrimi- Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye* (Çev. Şemsa Yeğin), Cilt:2, Payel Yayınevi: İstanbul.
- SHAKESPEARE William, (2014). *Hamlet* (Çev: Sabahattin Eyuboğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- SÖZER Önay (1993). *Kadın ve Benzeri, Varlık Yayınları: İstanbul: 1993.*
- STRAUSS Claude-Levi, (1992). *Hüzünlü Dönenceler* (Çev. Ömer Bozkurt), Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti: İstanbul.
- TAYMAN Didem, (15 Kasım 1997). *Vücudun Renkli Dili, Akşam Gazetesi (Weekend).*
- Thema Larousse Ansiklopedi, Cilt: 5, s. 65*
- URGAN Mina, (2004). *Shakesperare ve Hamlet, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.*
- YAZICI Aşenur, (18Temmuz 1997). *Makyaj (Yeni Yüzyıl eki), yıl: 3, Sayı: 946, İstanbul.*

İNTERNET KAYNAKLARI

- http://www.5harfliler.com/demir-cagi-kadinlari-ovidius-kozmetik-tavsiye/?doing_wp_cron (erişim tarihi: 06 Mayıs 2016)
- <http://www.dogal-guzellik.net/kozmetik/makyaj> (erişim tarihi: 10 Mayıs 2015)
- <http://www.dunyalilar.org/kadinlar-icin-suslenen-erkekler.html> (erişim tarihi: 15 Ekim 2015)
- <http://www.dunyalilar.com> (erişim tarihi Nisan, 2013)
- <http://home.anadolu.edu.tr/~saoransay/Genel%20Sanat%20Tarihi.html> (erişim tarihi 04 Mayıs 2016)
- <http://www.kesfetmekicinbak.com> (erişim tarihi Mart 2015)
- <http://www.kozmetikbilimi.com/tarih.html> (erişim tarihi: 10 Kasım 2014)
- <http://metrosfer.com/dovme-bedene-giyilen-bir-elbisedir/> (erişim tarihi Eylül 2015)
- <http://www.populerbilim.com.tr/arsiv/0505/b4.html> (erişim tarihi 06 Mayıs 2015)
- <http://www.redwolftattoo.com/component/content/article/48-son-yazilar/106-eski-turklerde-ve-anadoluda-dovme.html> (erişim tarihi 10 Eylül 2013)
- <http://shakespeareoxfordfellowship.org/wp-content/uploads/Gilbert.Olivier.Hamlet.pdf> (erişim tarihi 03 Mart 2016)

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: https://tr.wikipedia.org/wiki/Theda_Bara (erişim tarihi: 07 Haziran 2015)

Görsel 2: <http://www.themakeupgallery.info/period/c18/ancien/dubarry/dubarrytb.htm> (erişim tarihi: 23 Haziran 2014)

Görsel 3: <http://www.anadoludergisi.com/guneydoguda-dovme-kulturu/> (erişim tarihi:08 Nisan 2015)

Görsel 4: <http://en.savoirs.essonne.fr/juniors/claude-levi-strauss-first-encounter-with-the-indians/> (erişim tarihi:06 Ağustos 2015)

Görsel 5: <http://dunyalilar.org/kadinlar-icin-suslenen-erkekler.html> (erişim tarihi: 15 Ekim 2015)

Görsel 6: <http://onedio.com/haber/afrikali-wodaabe-kabilesinin-geleneksel-erkek-guzellik-yarismasindan-x-farkli-fotograf-597291>(erişim tarihi:02Mayıs 2016)

Görsel 7: http://www.leninimports.com/laurence_olivier.html (erişim tarihi:01 Mayıs 2016)

Görsel 8:<http://movies.ndtv.com/hollywood/smile-and-be-a-villain-five-famous-screen-hamlets-673133>(erişim tarihi: 03 Haziran 2016)

Görsel 9: <http://www.dailymail.co.uk/home/books/article-2412402/Spoilt-petulant-impossible-work---OLIVIER-BY-PHILIP-ZIEGLER.html> (erişim tarihi: 10 Haziran 2016)

Görsel 10: <https://tr.pinterest.com/pin/196.821.446.188.601.248/> (erişim tarihi: 11 Eylül 2015)

Görsel 11:<http://www.mailce.com/marylyn-manson-kimdir.html/marylyn-manson-2> (erişim tarihi:25 Ekim 2015)

Görsel 12: <http://www.mebhaberler.com/Foto-Galeri-Izle-99-Suan-10> (erişim tarihi: 10 Haziran 2016)

GİTAR EĞİTİMİNDE BAŞLANGIÇ YAŞI VE KRİTİK DÖNEM OLGUSU

Doç. Dr. Ali ERİM*

ÖZET

Müziğin insan hayatındaki önemi ve müzik eğitiminin bireye sağladığı katkılar düşünüldüğünde; müzik eğitiminin temel bir unsuru olan çalgı eğitiminin önemi de ortaya çıkmaktadır. Gitar günümüzde çalgı eğitimi alanında yaygın bir şekilde kullanılmakta ve ilgi görmektedir. Bu çalışmada; gitar eğitiminde başlangıç yaşı, bu yaşın bireyin gelişimindeki kritik yaş dönemi içinde olmasının önemi ve olası varılabilecek hedefler tartışılmıştır. Sonuç olarak, 6 yaş öncesi kas gelişimine katkıda bulunacak çalışmalar yapılmış ve ailenin de desteği alınmış ise; daha da önemlisi çocuğun müziğe ve özellikle de gitara ilgisi ortaya çıkmış ise, gitar eğitimine 6 yaş civarında başlanabileceği yargısına varılmıştır. Diğer yandan, ilgi veya fiziksel gelişimin geç oluşması durumunda, başlama yaşınının 10-12 yaşına kadar çıkabileceği fakat bu yaşın kritik dönem içinde olmasına dikkat edilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çalgı eğitimi, gitar eğitimi, başlangıç yaşı, gelişim, kritik dönem.

* Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Bolu/TÜRKİYE
erimalier@yahoo.com

ONSET AGE FOR GUITAR TRAINING AND CRITICAL PERIOD

Assoc. Dr. Ali ERİM*

ABSTRACT

Considering the importance of music in human life and the contribution of music education to individuals, the significance of instrument training which is a main issue of music education occurs. Guitar is commonly used in instrument training and draws the attention of the people who are interested in learning music. In this study, onset age for guitar training, the importance of this age in the critical development age, and possible professional aims are discussed. As a result, if the required studies for motor-skills development before the age of six is done and the parents support the learner, and more importantly if the child's interest on music and especially the guitar occurs, guitar training is suggested to start at the age of 6. On the other hand, it is suggested that onset age for guitar training is until the age of 10 and 12 but this age should be in the critical period, if child's interest or physical development emerges lately.

Keywords: *Instrument training, guitar training, onset age, development, the critical period.*

* Abant İzzet Baysal University, Faculty of Education, Fine Arts Department, Bolu/TURKEY
erimalier@yahoo.com

GİRİŞ

Müzik yaşantımızın vazgeçilmez bir parçasıdır. Daha anne karnındayken bireyi etkilemeye başlayan müzik, doğumdan sonra da hayatın birçok aşamasında yer alır. Bireyin müzikle bu etkileşimi çevrenin durumuna göre (örneğin ailede müzikle uğraşan kişiler var ise) daha da üst düzeylere çıkabilmektedir. Uçan (2005) müziğin birey üzerindeki işlevlerini kısaca şu şekilde ifade etmiştir:

- Bireyi sağlıklı bunalım ve gerilimden uzak tutma,
- Sağlıklı bir bunalım ve gerilim içine sokma,
- Bireyin devinimlerini dengeleme,
- Bireyin kendini tanımaya, kendine güveni artırmasına, kendini gerçekleştirmesine,
- Bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yeteneklerini geliştirmesine,
- Artan zamanlarını etkin olarak zevkli uğraşlarla değerlendirmesine,
- İş ve üretim yerlerindeki tekdüzeliği giderme, verimli ve mutlu bir çalışma alışkanlığı oluşmasına katkıda bulunma.

Çalgı çalmak müzikle ifadenin temel unsurlarından biridir. Çalgı eğitimi, bireye müziksel birikimleriyle yeteneklerini birleştirerek kendi düzeyini geliştirme fırsatı sunar. Bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel alanlarda eğitilmesi olanağını sağlar. Günay ve Özdemir'e (2003:72) göre; "müziğin öğretilmesinde, öğrenilmesinde, müziğin yaşatılmasında çalgı, kendisinden vazgeçilmez bir materyaldir". Böylesine önem taşıyan çalgı eğitiminde güç ve uzun bir süreç gerekirken, alanında iyi yetişmiş eğitimcilere duyulan ihtiyaç da kaçınılmazdır. Ülkemizde Cumhuriyet sonrası yeni bir anlayışla yapılan müzik eğitimindeki kurumsallaşma çalışmaları 1930'lu yıllarda başlamıştır. Nitelikli ve yoğun çalışmalarla kısa sürede önemli gelişmeler sağlanmıştır. Kanneci (2001:20-24) daha önceleri özel dersler veren sanatçılarla yaygınlaşan gitarın bu gelişme sürecinde ancak 1977 yılında konservatuvar bünyesinde yerini alabildiğini ve Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Gitar Sanat Dalı açıldığını; ilk gitar eğitimcisinin ise, İtalyan gitarist Carlo Domeniconi olduğunu ifade etmektedir. Günümüze kadar geçen yaklaşık 40 yıllık sürede nitelik ve nicelik açısından önemli gelişmeler olmakla birlikte, bu alanda gelişmiş ülkelerin düzeyleri düşünüldüğünde, kurumların olgunlaşması ve yaygınlaşması için daha çok zamana ihtiyaç olduğu söylenebilir. Bu bağlamda özellikle 1960'lardan itibaren kendi imkânları veya yakaladıkları fırsatları değerlendirerek belli bir düzeye gelmiş gitar eğitimcilerinin ve gitaristlerin yetiştiğini görmekteyiz. Bu gitaristlerden bazıları ise, yurt dışında eğitim alma olanağından da yararlanmışlardır. Fakat ülkemizde geç başlayan gitar alanındaki gelişmeler nedeniyle bu olanakları bulamamış ve ancak ileri yaşlarda gitara başlamış olanların sayısı da az değildir. Ünlü Fransız eğitimci, teorisyen ve besteci Lavignac (1939: 34-35) müziğe çok geç başlamanın (on sekiz yirmi yaşlarına doğru) istenilen noktaya gelinemediği için mutsuzluk yarattığını, ne kadar uğraşılsa da orta derecede veya onun da altında bir çizgiye gelinebileceğini belirtmiştir.

Lavignac durumu belki biraz sert bir ifade ile vurgulamış olsa da belli bir yaş sonrasında gelişim göstermenin zorluğu da ortadadır.

Yukarıda özetlenen sorun bağlamında, “Gitara başlamak için en uygun yaş aralığı nedir?” “Başlangıç yaşını etkileyen faktörler nelerdir?” Yazının devamında bu sorular yanıtlanmaya çalışılacaktır.

Gitar Eğitiminde Başlangıç Yaşı

Çalgıya mümkün olduğunca küçük yaşlarda başlamanın yararları yaygın olarak kabul edilmektedir. Fakat bu yaş hangi değişkenlere göre belirlenmelidir? Müzik eğitimcileri müziğe ve çalgıya başlangıç yaşı ile ilgili benzer yaklaşımlar sergilemişlerdir. Lavignac (1939:43) kemana altı ila sekiz yaş arasında, piyanoya daha erken başlanılabileceğini belirtip çok küçük yaşlarda çocuk istekli ise; çocuğa çalışma tarzında değil de bir eğlence, oyun gibi anlatılması gerektiğini söylemiştir. Çünkü altı yaşından önce bir çalgıya başlamanın çocuğa gereksiz bir yük olacağını, bunun çocuğa işkence haline geleceğini belirtmiştir. Altı yaşından evvel istenirse solfej öğrenilebileceğini, çocukların genel olarak eğitilmesi; okuma, yazma, hikâye, şiir, parmak sayma gibi etkinliklerin yeterli geleceği hususunda görüş bildirmiştir. Göbelez (1996:103-104) ise keman öğrenmeye ne kadar erken yaşta başlanırsa, birbirine bağlı kasların ve sinirlerin beyin tarafından aynı anda yönetilmesinin o kadar etkili olduğunu; parmaklandırma, konumlar arası geçişler, yay devinimleri ve nitelikli ses elde etmenin neredeyse kendiliğinden gerçekleştiğini belirterek dokuz yaşından önce kemana başlanması gerektiğini vurgulamıştır.

Çalgının ve çalıcının fiziksel yapısı başlama yaşında önemli rol oynamaktadır. Bu durum gitar için de geçerlidir. Fakat gitara başlama yaşı çocuğun çok zorlanacağı bir yaş da olmamalıdır. Campbell ve Kassner (2014:221) çocukların elleri telleri kavrayabilecek kadar büyüdüğünde gitar çalmaya hazır olabildiklerini ve bu gelişimin de genellikle dokuz yaş civarında meydana geldiğini ifade etmişlerdir. Elmas’a (2003: 93-94) göre ise gitarda çoksesli bir parçanın çalınması esnasında iki ele de oldukça büyük görev düşmektedir. Sol el parmakları bazen basılı kalmakta, bazen de hareket etmekte ve sap üzerinde pozisyonlara göre ritmi aksatmadan yerini bulmak zorunda kalmaktadır. Bu arada sağ el parmakları da bazı notaları ön plana çıkarıp bazı notaları eşlik ayarında bırakarak müziği ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. İki elin bu şekilde uyumlu çalışması fiziksel bir güç ve sabır gerektirir. Elmas’ın ifadelerine gitarın büyük olmasının da kavramayı ve sağ ve sol eli rahatça görerek kontrol edebilmeyi zorlaştırdığı eklenebilir. Gitarın bu özellikleri, başlangıç yaşının çok da erken olamayacağını, bireyin bedensel ve zihinsel gelişiminin başlangıç yaşında önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Elmas’a (2003: 91-92) göre; ileri yaşlarda da gitara başlanabilir. Ancak başlanılan yaş da nereye kadar gidilebileceğini gösterir. Vücudun fizyolojik yapısı düşünüldüğünde (adalelerin yapısı ve disipline edilmeleri, algılama vb.) bu yaş çok ileri olmamalıdır. Çünkü bu gecikme varılacak hedefleri sınırlayabilir. Gitara erken yaşta başlamak ise, alınacak yolda başarı olasılığını artıracaktır. Bunu gitara 6 yaşında başlayan ve hiç ders almamışken Bach’ın 1. Lavta süitinin Bourree bölümünü çalan Celil Refik Kaya’dan bahsederek örneklendirebiliriz: Kaya müzisyen

bir ailede dünyaya gelmiştir. Babası rebap ustasıdır, amcası neyzendir. Altmıştan fazla telli sazla dolu bir evde büyümüş ve altı yaşından sonra ders almaya başlamıştır. Sonrasında konservatuvara girmiş, konserler vermiş ve 13 yaşında uluslararası bir gitar yarışmasına katılarak övgüler almıştır (Doğu, 2012). Celil Refik Kaya bugün, kazandığı yarışmalar ve üstün performans gösterdiği konserleriyle dünyanın tanıdığı ve övgüyle bahsettiği bir gitaristtir. Bu örneğe göre erken yaşta başlamak, gelinecek yerin daha üst düzeyler olabileceğine işaret etmektedir. Fakat burada Kaya'nın üstün yeteneğini de göz ardı etmemek gerekmektedir. Diğer taraftan dünyaca ünlü müzisyenlerin hayat hikâyelerine baktığımızda; genellikle çok küçük yaşlarda konserler verdiklerini veya besteler yaptıklarını görmekteyiz. Bu durumun ünlü gitaristler içinde benzer olduğunu görüyoruz. Bu örnekler içinde ilk akla gelen isimlerden biri Andres Segovia'dır. Segovia çok küçük yaşlarda müzik eğitimine başlamış ve bu süreç ailesi tarafından yönetilmiştir. Segovia ilk resmi konserini 16 yaşında gerçekleştirmiş ve ondan kısa bir süre sonra da Madrid'te profesyonel bir konser vermiştir. Ünlü İngiliz lavtacısı ve gitarist Julian Bream ise, çok küçük yaşlarda müziğe başlamış, on bir yaşında ilk gitarını almış ve on üç yaşında ilk gitar konserini gerçekleştirmiştir. Diğer ünlü İngiliz gitarist John Williams'ın ilk gitar öğretmeni babası olmuştur. On bir yaşında ünlü gitarist Andres Segovia'nın yaz kursuna katılmıştır. İlk profesyonel konserini on yedi yaşında gerçekleştirmiştir. Ünlü Kübalı gitarist Manuel Barrueco ise gitara sekiz yaşında Estaban Salas Konservatuvarında başlamıştır. David Russell ise gitara beş yaşında çok sevdiği Julian Bream ve Andres Segovia'yı taklit ederek başlamıştır. Ünlü İtalyan gitar virtüözü Aniello Desiderio daha sekiz yaşındayken halk konserlerine çıkmış, on sekiz yaşında ise, Yunanistan'da düzenlenen dünyaca ünlü "Volos Gitar Festivali"nde konser vermiştir. Örnekler böylece sürüp gitmektedir. Öyle görülüyor ki; ünlü gitar sanatçıların başarıları ile küçük yaşta gitar çalmaya başlamaları arasında ilişki kurmak olasıdır.

Bedensel-Zihinsel Gelişim ve Kritik Dönem Olgusu

Senemoğlu (2013:18), bedensel gelişimin boy, ağırlık ve hacimde artışın yanı sıra, vücudun sistemlerinin kendilerinden beklenen fonksiyonları yerine getirecek duruma gelmesini de kapsadığını; devinimsel gelişim ise; zihin-kas koordinasyonuna dayalı davranışların gelişimi olarak açıklanabileceğini belirtir. Diğer bir deyişle devinimsel gelişim, duyu organları, kas, iskelet ve sinir sisteminin koordineli olarak çalışmasıdır. Senemoğlu (2013: 26) bu konuda şunları da söylemektedir: Çocuğun 6 yaşına kadar büyük kaslarını kullanmada geliştiği bilinmektedir. Bunlar yürüme, koşma, zıplama, atma, yakalama ve benzeri hareketler şeklinde örneklendirilebilir. 6 yaşından sonra ise küçük kas becerilerinin geliştiği görülmektedir. Bunlar ise; küçük ince kalemle yazmak veya piyano gibi enstrümanları çalabilmek gibi daha özel davranışlardır. Miche (2002: 87-97) ise beş yaşına gelen çocukların ritim dilini öğrenebildiğini, vuruşları hissederek, 4/4 ve 3/4'lük zamanları ayırt edebildiklerini, birçok çocuğun basit şarkıları nasıl söyleyeceğini de bu yaşlarda öğrendiğini belirtmiştir. Ayrıca altı yaşındaki çocukların sesleri ince ve kalınlıklarına göre notalarla ilişkilendirebildiklerini, oktavdaki sesler arasındaki aralık farklarını duydı-bildiklerini, dörtlü ve beşli gibi daha zor aralıklar arasındaki farkı anlayabildiklerini, sekizlik ve iki çeyrek notadan oluşan temel ritmik örnekleri anlayarak küçük eğitimlerle ölçünün ilk vuruşunu hissedebildiklerini ve ölçüleri takip edebildiklerini söylemektedir. Yedi yaşına ge-

len çocukların ise; çeşitli çalgılarda sistemli eğitim alabileceklerini, grup içinde güçlü seslerle şarkı söyleyebileceklerini; karmaşık ritimleri öğrenmeye başlayabileceklerini ifade etmektedir. Miche'nin gelişimsel olarak betimlediği sürece dayanarak çocukların yedi yaş civarında bir çalgıya başlayabilecek zihinsel gelişimi tamamlamış olduklarını düşünebiliriz.

Bedensel-zihinsel gelişim içinde ele alınabilecek bir önemli faktör de kritik dönemdir. Gelişimde belli davranışların kazanılması gereken belirli dönemler vardır. Bacanlı (2011: 51), ilgili davranışın ilgili dönemde kazanılmadığı zaman, daha sonraki dönemlerde kazanılamayacağını veya kazanılmasının çok zor olduğunu belirtmekte ve bunu insanlar ve hayvanlar üzerindeki bazı araştırmalara dayandırarak açıklamaktadır: 1800 yıllarında Fransâda ormanlık bölgede bulunan 10-11 yaşlarındaki Viktor bu duruma en iyi örneklerden biridir. Viktor bulunduğu konuşmıyor ve dört ayak üzerinde gidiyordu. Beş yıllık bir eğitimden sonra da birkaç kelime ve isimden başka bir şey söyleyememiştir. Uzmanlar bu durumu kritik dönem ve yığışım-lı gelişim özelliklerine bağlamışlardır. Aynı durumun 1970'li yıllarda 13 yaşında bodrumdan çıkartılan Genie adındaki kız çocuğunda da gözleendiği ortaya çıkmıştır (Seifert & Hoffnung, 1991: 14; akt. Bacanlı, 2011: 52). Dilde kritik dönem olgusuyla ilgili bu örnekler Lennenberg'in varsayımını destekler görünmektedir. Lennenberg'e (1967: 176) göre işitme-konuşma-dinleme-anlama beceri odakları beynin sol yarımküresine 13 yaşına kadar yerleşir. İşte bu odaklanmanın tamamlanması bitmeden bir yabancı dili öğrenmeye başlayan öğrenciler hiç zorlanmadan o anadili konuşan yazan kişilerin beceri düzeyinde öğrenebilirler. Bu oluşumun temeli nöronların esneklik yapılarına bağlıdır. Nöronlar esnek yapılarını 2-13 yaş arasında muhafaza ederler. Daha sonra bu yapılar değişir ve sertleşmeye başlar. Öğrenme yine oluşur fakat güçlükler ortaya çıkmaya başlar (akt. Demirezen, 2003: 6-7).

Saxton'un (2010: 52) görüşleri de kritik dönem yaklaşımını desteklemektedir. Saxton, ilk piyano dersini 9 yaşında aldığını; fakat daha ilk derste öğretmeninden geç kalmış olduğuyla ve 4-5 yaşında başlamış olması gerektiğiyle ilgili dönüt aldığını söylemektedir. Kendisine gelecekte bir Horovitz (ünlü Rus piyanist) olamayacağı açıkça söylenmiştir. Ne sarf ettiği yoğun çabalar, ne de öğretmenin gösterdiği özen, erken başlamanın avantajını telafi edememiştir. Bu görüşe göre, 4 ve 9 yaşındaki iki çocuğa aynı öğretim sunulduğunda; bu, daha küçük olana yarar sağlayacaktır. Saxton, piyano öğretmenin görüşüne, kendisinin Carnegie Hall'daki ilk sahne deneyiminden bu yana katılmaktadır ve piyano öğretmenin belki de bilmeden müzikte kritik dönemi savunduğunu ifade etmektedir.

Saxton (2010: 52-53) kritik dönemle ilgili görüşlerini şöyle özetlemektedir:

Müziğin ötesinde, genel bir görüş olarak, dönemsel gelişime duyarlı bu tür tüm deneyimler, kritik dönemde verildiğinde diğer zamanlardan daha büyük bir etki yaratmaktadır. Bu deneyimler kritik dönemde verilemiyorsa, gelişim üzerinde olumsuz etkisi vardır, daha sert bir olumsuzluk ise kritik dönem dışında da deneyimin alınmamasıdır. Buna göre deneyimin türü ya da eksikliğin gelişim üzerindeki etkisi olumlu ya da olumsuz olabilir. Kritik döneme olan ilgi oldukça yaygındır ve müzikle sınırlı değildir. Son 80 yılda, kritik dönemle ilgili olarak, gelişimin biyolojik, sosyal ve davranışsal görünümü tanımlanmıştır. Dille ilgili betimlemeler bun-

ların en önemlilerindedir. Bu bakımdan dil gelişiminde kritik dönem üzerine ortaya konan bulgular, müzikle ilişkilendirilebilir.

Music, Language, and Brain adlı kitabında dilin ve müziğin gelişiminde doğal seçimin rolünü tartışan Patel (2008:371) de dille ilgili evrimsel kanıtların müziksel gelişime de uygulanabileceğinden söz etmektedir. Patel (2008: 372), babıldama, sözel öğrenme ve ses yolunun anatomisinin, kökensele olarak dil ve müziğin her ikisini de destekleyen “bütün bir akustik iletişim sistemi”ni yansıtıyor olabileceğini aktarmaktadır. Ayrıca insan biyolojisinde genetik olarak müzik ve dil alanlarıyla ilgili betimlemelerin hala muğlak olduğunu; fakat yine de ilgili genin hem konuşma (artikülasyon ve söz dizimi) hem de müziksel ritim devrelerini içerdiğini ileri sürmektedir.

Patel (2008: 374) “müzikal becerilerin kazanılması için kritik bir dönem var mı?” sorusuna ise şöyle yanıt vermektedir:

Böyle bir araştırma için bir yol, farklı yaşlarda müzik öğrenmeye başlayan bireylerde müzikal yetenekle ilgili çalışmalar yapmak olacaktır; fakat bu bireylerin aldıkları toplam eğitim süreleri eşleştirilmiş olmalıdır. Bu tür bir çalışma, kimi araştırmacıların yaptığı kritik dönemden sonraki dil öğrenme çalışmalarıyla (ikinci dil edinimi) tamamen paralel olacaktır. Ne yazık ki müzik için böyle bir çalışma henüz yapılmamıştır. Bu tür çalışmalar, erken başlangıçlı öğrencilerin (early-onset learners) müzikal fonoloji ve müzikal dizim duyarlılıklarında üstün olduklarını gösterirse, bu kritik dönem hipotezinin lehine olacaktır. Fakat bu deneyler yapılmaksızın, müzik için kritik bir dönem etkisi bulunsa bile, bu etki dildekine göre nispeten zayıf olacaktır. Ayrıca müzikte kritik dönem etkisinden şüphe duymanın nedenlerinde biri de, bazı başarılı müzisyenlerin 10 yaşından sonra enstrüman çalmaya başlamış olmasıdır (örneğin George Gershwin 13'ünde piyano ile tanıştırılmıştır). Dilde örnekler daha somuttur. Müziğin aksine bir çocuk 10 yaşına kadar, hiçbir dilsel çıktı ile karşılaşmazsa, normal bir düzeye bile ulaşamaz.

Patel'in (2008: 371-374) yukarıdaki açıklamaları değerlendirildiğinde, müzikte kritik dönem etkisinin olabileceği, fakat dildeki gibi deneysel araştırmaların olmaması nedeniyle bu konuda kesin konuşulamayacağı görüşü öne çıkmaktadır. Diğer yandan Patel'in verdiği örnek de (George Gershwin), müzikte kritik dönem etkisini yok saymaya yetmemektedir. Çünkü kimi araştırmacılara göre (Lenneberg, 1967; Johnson ve Newport, 1989, 1991) kritik dönem 12-15 yaşlarına kadar sürebilmektedir. Ayrıca, dilde olsun, müzikte olsun, ses sistemine ilişkin yapı ortak ise, çalgı eğitiminden önce dilsel girdi ile karşılaşan çocukların fonolojik olarak hiçbir uyaran almadıkları söylenemez. Dolayısıyla çalgı eğitiminden önce, dilsel ve müzikal farkındalıkları geliştirilen çocukların, çalgıyla karşılaşmaları bile, fonolojik olarak uyarıldıklarından söz edilebilir. Bu durumda, dilde 10 yaşına kadar hiçbir dilsel girdi ile karşılaşmayan çocukların normal düzeye bile gelemediklerinden söz ederken; aynı nitelikteki bir çocuğun müzikal girdi ile de karşılaşmadığı unutulmamalıdır.

Yukarıdaki açıklamalardan ve örneklerden yola çıkarak başlangıç yaşı için ilk önerilebilecek yaşın 6 olduğu söylenebilir. Fakat gitarın fiziksel güç ve sabır gerektiren zorluğu düşünüldüğünde; bu yaşın genellenemeyeceği ortadadır. Eğer çocuk okul öncesi dönemde kas gelişimine katkıda bulunacak etkinlikler yapmış ise (örneğin kalem tutma, resim yapma veya çeşitli elişi etkinlikleri) 6 yaşından sonraki dönemde küçük kaslarını daha rahat kullanabilir hale gelecektir. Buna ek olarak okul öncesi dönemde oyunla birlikte müzik eğitimi de almış ise; 6 yaş sonrası gitara başlaması daha sorunsuz olabilecektir.

Çocuğun Müziğe İlgisi

Çocukta gitar çalmak için istek ve ilginin oluşması da önemli bir diğer etkidir. Bu ilgi ve istek ancak çocuğun müziği ve gitarı tanıması, fark etmesi veya hissetmesiyle mümkün görünmektedir. Eğer çocuğun çeşitli çalgıları tanıma şansı olur ve gitara olan ilgi ve isteği ortaya çıkar ise; istenilen durum oluşmuştur denilebilir. Her zaman bu koşullar oluşmayabilir. Böyle durumlarda çocuğu bir çalgı çalmaya zorlamamalıdır. Önceleri bir çalgıya başlayıp da sonradan çalgıdan ve hatta müzikten soğuma nedenleri arasında, çocuğun sevmediği bir çalgıya başlamış ve ısrar edilmiş olması yatabilmektedir. Çocuğun çalgı seçimi ailenin de desteği ve takibiyle dikkatlice yapılmalıdır. Bu konuda dünyaca ünlü müzik eğitimcilerinden biri olan Shinichi Suzuki'nin yönteminden bahsedebiliriz. Tecimer-Kasap'ın (2005) aktardığına göre Suzuki, ana dili öğretiminden yola çıkarak müzik öğretimini yapılandırmıştır. Öncelikle çocuğun müzik dinlemesi gereğini vurgulamıştır. Ailenin rolünü önemsemiş, ailenin çocuğun müzik eğitimi ile yakından ilgilenmesini ve eğitimin her aşamasında çocuğun yanında olmasını vurgulamıştır. Suzuki çocukların erken yaşlarda çok fazla alanda gelişim gösterdikleri için, erken yaşta müziğe başlamanın önemini savunmuştur.

SONUÇ

Sonuç olarak 6 yaş öncesi kas gelişimine katkıda bulunacak çalışmalar yapıp, aile desteği ile müzik eğitimi de alınmaya başlanmış; bunların yanında çocuğun müziğe ve özellikle de gitara ilgisi ortaya çıkmış ise, gitara başlama yaşı olarak 6 yaş civarının düşünülebileceği ortadadır. Fiziksel güçlükleri en aza indirmek için çocuk gitarı diye de adlandırılan, 62-63 cm tel boyunda ve çalımı rahat olan gitarların tercih edilmesi gerektiği unutulmamalıdır. Bu yaşta gitara başlayan çocuk, Lavignac'ın (1939:43) da belirttiği gibi, oyun tarzında eğlenceli derslerle, düzeyine uygun çalışmalarla acele etmeden ilerletilmelidir. Ama 6 yaş zorunlu bir yaş değildir ve her çocuk için de uygun olmayabilir. Eğer solfej, piyano gibi müzik dersleri alınmış ise; gitarın yapısal ve çalmaya yönelik fiziksel zorluğu düşünüldüğünde, başlangıç yaşı 10-12 yaşına kadar da çıkabilir. Ama bu yaş seçiminin kritik dönem içinde olmasına dikkat edilmelidir. Çünkü bu dönem sonrasında yapılan öğrenme çalışmaları yeterli sonucu vermeyebilir.

Buraya kadarki tartışmadan yola çıkılarak gitara başlama yaşı ve buna bağlı olarak varılabilecek hedefler açısından aşağıdaki özet çizelgeye ulaşılabilir:

Çizelge 1: Gitara başlama yaşı ve buna bağlı olarak varılabilecek hedefler

<i>Bireysel Özellikler</i>	<i>Başlama yaşı aralığı</i>	<i>Eğitim ve varılabilecek hedefler üzerine kestirimler</i>
Müziğe ilgisi erken oluşmuş; zihinsel ve fiziksel açıdan çabuk olgunlaşan çocuklar	6-9	Eğitim süreci uzun fakat daha kolay geçer. Başlangıç dönemlerinde biraz zorlanabilirler. Bununla birlikte sonraki aşamalarda daha hızlı ilerlerler.
Müziğe ilgisi biraz geç oluşmuş veya fiziksel, zihinsel gelişimi normal-yavaş olan çocuklar	9-13	Uluslararası konser gitaristi olabilir, dünyaca saygın gitar okullarına (burslu) kabul edilebilir, saygın gitar yarışmalarında dereceler alabilirler.
Çeşitli nedenlerden ötürü (maddi olanaksızlık, ailenin ilgisizliği, ortamın kısıtlılığı vb.) geç başlayanlar	14-20	Eğitim süreci, daha kısa olabilir fakat daha çok zorlanırlar. Özellikle başlangıç aşaması döneminden sonra ilerleme hızları yavaşlar. Yeteneklerine ve çalıma azimlerine rağmen orta düzeyde bir gitarist olma durumları daha yüksektir. Uluslararası gitarist olabileme ve zorlu gitar yarışmalarında dereceye girme durumları sürpriz olarak yorumlanır.

Yukarıda sunulan çizelgede, çalgı (gitar) eğitiminde yaşa ve ilgi düzeyine göre bireylerin varılabileceği hedefler üzerine kestirimlere yer verilmiştir. Ancak unutulmamalıdır ki, bu kestirimler eğitim programı ve yetenek gibi değişkenlerin sabit tutulduğu sayılısına dayalı olarak yapılabilmektedir. Diğer yandan sürekli değişen bir gerçekliği belirlemeye çalışan ve inceleme nesnesi insan olan bilimlerde, ileri sürülen iddiaların da, bu bilimlerin doğası gereği koşullara ve bireysel özelliklere göre değişkenlik gösterebileceği unutulmamalıdır.

KAYNAKLAR

- Aydın, A. (2004). *Gelişim ve öğrenme psikolojisi*. Ankara: Tek Ağaç Eylül Yayıncılık.
- Bacanlı, H. (2011). *Eğitim psikolojisi*. Ankara: Pegem Yayınevi.
- Campbell, P. S. ve Kassner, C. S. (2014). *Music in childhood (4. Edition)*. United States of America: Cengage Learning Publishing.
- Demirezen, M. (2003). *Yabancı dil ve anadil öğreniminde kritik dönemler*, *Dil Dergisi*, 118, 5-15.
- Doğu, A. (2012). *Gitarın genç dâhisi: Celil Refik Kaya. Düşünüyorum. Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni*.
- <http://www.anadoluydinlanma.org/Bulten/28-Dusunuyorum-Eylul-2012.pdf> (erişim tarihi 1 Aralık 2015)
- Elmas, Y. (2003). *Sorularla gitar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Göbelez, C. (1996). *Çalgılar dünyasında keman*. İstanbul: Liszt Müzikevi Yayınları.
- Johnson, J. S. & Newport, E. L. (1989). *Critical period effects in second language learning: The influence of maturational state on the acquisition of English as a second language*. *Cognitive Psychology*, 21, 60-99.
- Johnson, J. S. & Newport, E. L. (1991). *Critical period effects on universal properties of language: The status of subadjacency in the acquisition of a second language*. *Cognition*, 39, 215-258.
- Kanneci, A. (2001). *Gitar için beste yapmış Türk bestecilerinin eğitimi ve yapıtlarının uluslar arası gitar repertuarındaki yeri*. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.
- Lavicnac, A. (1939). *Musiki terbiyesi* (Çev.: Abdülhalik Denker). İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Lenneberg, E. H. (1967). *Biological foundations of language*. New York, NY: Wiley.
- Miche, M. (2002). *Weaving music into young minds*. United States of America: Thomson Learning Publishing.
- Patel, A. D. (2008). *Music, language, and brain*. USA: Oxford University Press.
- Saxton, M. (2010). *Child language: Acquisition and development*. London: Sage
- Senemoğlu, N. (2012). *Gelişim, öğrenme ve öğretim* (21. Baskı). Ankara: Yargı Yayınevi.
- Sorenson, H. (1968). *Eğitim psikolojisi* (Çev.: Gültekin Yazgan). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Tecimer-Kasap, B. (2005). *Suzuki okulu metodu*. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 6 (9), 115-128.
- Uçan, A. (2005). *İnsan ve müzik insan ve sanat eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Ayrıca bkz.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Segovia (erişim tarihi 7 Aralık 2015)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Julian_Bream (erişim tarihi 7 Aralık 2015)
- [https://en.wikipedia.org/wiki/John_Williams_\(guitarist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Williams_(guitarist)) (erişim tarihi 7 Aralık 2015)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_Barrueco (erişim tarihi 7 Aralık 2015)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Aniello_Desiderio (erişim tarihi 7 Aralık 2015)
- https://en.wikipedia.org/wiki/David_Russell_%28guitarist%29 (erişim tarihi 7 Aralık 2015)

KIRKYAMA'NIN SERAMİK SANATINA YANSIMASI: ZOE HİLLYARD ÖRNEĞİ

Prof. S. Sibel SEVİM * Arş. Gör. Nesrin YEŞİLMEN **

ÖZET

Kırkyama; giyim veya kullanım eşyası olarak kullanılmak üzere küçük kumaş parçalarının dikilerek bir araya getirilmesi yöntemine denir. Daha büyük bir kumaş yapmak için küçük kumaşların birleştirilmesi yöntemini neredeyse her toplum farklı isimlerle kullanmıştır. Kırkyama'nın 13.yy'da Avrupada günlük yaşama girmesi ile çeşitli teknik ve desenler üretilmiş, tasarım ve görsellik ön plana çıkmıştır. Yaklaşık 5000 yıllık bir tarihe sahip olan bu yöntem bugün başka alanlarda da kullanılmakta olup birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş ve plastik sanatlarda kullanımı da oldukça yaygınlaşmıştır. Disiplinlerarası etkileşimle seramik sanatında çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Bu çalışmada kırkyama tekniğinin seramikte dekor ögesi olarak kullanımı sanatçı Zoe Hillyard örneği ile ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kırkyama, Seramik, Dekor, Sanat, Kumaş

* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE
sssevim@anadolu.edu.tr

** Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE
nesrinyesilmen@anadolu.edu.tr

THE REFLECTION OF PATCHWORK ON THE ART OF CERAMICS: AN EXAMPLE BY ZOE HILLYARD

Prof. S. Sibel SEVİM * Res. Assist. Nesrin YEŞİLMEN **

ABSTRACT

Patchwork is the method of assembling pieces of fabric by sewing to use it as clothing or daily usage material the method of assembling small fabric pieces to make a bigger cloth has been named by almost every society differently. With the inclusion of patchwork into Daily life in Europe in 13th century, various techniques and patterns were produced and design and visuality have come to the foreground. This method, which has approximately 5000 years of historical background, has been used in various fields today and has become a way of inspiration for many artists. It has also become widespread in plastic arts. It has been used in the art of ceramics in various ways through interdisciplinary interactions. The use of patchwork technique as an element of decoration in the art of ceramics is going to be dealt with the example of Artist Zoe Hillyard.

Keywords: Patchwork Ceramics, Decoration, Art, Fabric.

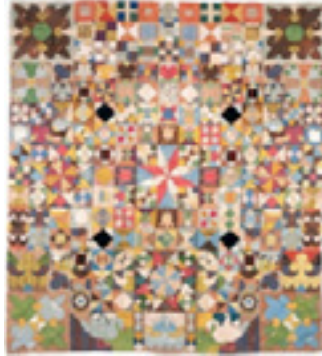
* Anadolu University, Fine Art Faculty, Ceramic Department, Eskişehir/TURKEY
sssevim@anadolu.edu.tr

** Anadolu University, Fine Art Faculty, Ceramic Department, Eskişehir/TURKEY
nesrinyesilmen@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Kumaş parçalarını bir araya getirme tekniği için; 'Quilting, Patchwork, Gurama, Yama İşi, Kırkpare, Yamalı Bohça ve Kırkyama' gibi isimler kullanılmaktadır. Bu çalışmada ise ülkemizde en çok bilinen ismi olan 'kırkyama' terimi kullanılmıştır. Kırkyama tekniği yüzyıllardır hem dekoratif hem de günlük ihtiyaçları karşılamak amacıyla kullanılmıştır. Bu teknik toplumların geçirdikleri evrelere göre şekillenmiş, biçim ise tekniği kullanan insanların sosyal statüsüne göre belirlenmiştir.

Tarih boyunca ilgi gören el sanatları geleneksel hünere ve beceri ile varlığını sürdürmüş, 21. yy' da ise çağdaş teknik ve yöntemlerle tutkunluğu artan bir sanat türü olmuştur. Kırkyama 18.yy'dan önce çok fazla bilinmeyen bir sanattır ve bu yüzyıla ait çok az örnek bugüne ulaşmıştır. 1718 yılına ait ipek yatak örtüsü, mozaik tarzı kırkyama tekniği ile yapılmış en eski örneklerdendir ('The Quilters' Guild).¹ Kâğıt şablonlar üzerine kesilen pahalı ipek parçalarından yapılmış çalışma üzerinde, yapan kişinin isminin baş harflerini ve yapım yılının olduğu kumaş parçası bulunmakta ve günümüze bozulmadan ulaşabilmiştir (Görsel 1).



Görsel 1 :Yatak örtüsü Yıl: 1718 Resimi
Sanatçı: Bilinmiyor

18. yy sonlarında ve 19. yy başlarında her alanda olduğu gibi tekstil alanında da olan gelişmeler bu sanatı da oldukça etkilemiştir. Üretilen daha kaliteli ve modern kumaşlar sayesinde daha sık ve uzun ömürlü tasarımlar yapılabilmektedir.

'20. yy sonlarında İngiltere'de hala çok az kırkyama yapan sanatçı vardı onlar da yeni nesil gençler arasındaydı, ve genç nesil zamanla yaptıkları çağdaş çalışmalarını yurt dışında sergilemeye başladılar'(Walker, 1994, s.7). Bu ifadeden anlaşılacağı üzere 20. yy'ın sonlarından itibaren bu yöntem çağdaş sanatta yer edinmeye başlamış ve geniş kitlelere yayılmıştır. '1970 ve 1980 lerde

¹ Özellikle Amerika'da ilgi gören bu sanat bazı toplulukların oluşmasına öncülük etmiştir. Bu alandaki sanatçılar bir araya gelmiş kırkyama ile ilgili araştırmalar yaparak çalışmalarını paylaşmışlardır. 'The Quilters' Guild bu alanda öncülük eden kuruluşlardandır.

kırkyama sanatına merak duyanların sayısı artmıştır: kırkyama yapanlara ek olarak bu sanatın küratörleri, koleksiyonerleri, satıcıları, hatta sanat izleyicisi bile artmıştır (Janniere, 1994, s.4). Bu gelişmelerin ardından daha önce sadece antika kırkyama çalışmaların bulunduğu müzele-re, çağdaş çalışmalar da dahil edilmiştir. “Kırkyama yapanların estetik kaygı taşımaları sanat dünyasında kabul görmelerini sağlamıştır ve ‘kırkyama bir sanattır’ düşüncesi yaygınlaşmıştır” (Weidlich, 1994:9). Akademik alanda da kendine yer bulan kırkyama hakkında kitaplar yazılmış ve bu konu hakkında araştırmalar yapılarak makaleler yayınlanmıştır. Bu süre içerisinde geleneksel olarak yapımına devam edenler olsa da çağdaş sanatçılar tarafından yorumlanan birçok çalışma bulunmaktadır.

Özellikle Amerika’da yaygın olan kırkyama ile ilgili birtakım akademik dergiler yayınlanmaktadır. Bu sanatın kültürle çok alakalı olduğu ve kültür çalışmaları konusunda veri kaynağı olduğu düşünülmektedir. ‘Kültürümüz ve el sanatlarımız arasındaki ilişkiyi yorumlama araştırmalarımız açısından dergilerde yayınlanan makaleler oldukça önem taşımaktadır’ (Dimock, 1999, s.161).

Bugün kırkyama denildiği zaman her alanda bir örnek görmek mümkündür. Teknoloji ve endüstri alanındaki gelişmelerle dekor ürünlerinden günlük kullanım eşyalarına kadar neredeyse her alanda bu üsluba rastlanmaktadır.

Küçük kumaş parçalarından büyük bir parça elde etme mantığına dayanan kırkyama sanatı kumaş dışında birçok malzeme ile kullanılmıştır. Plastik sanatların birçok dalında bu tarzda çalışma görmek mümkündür. Kırkyama teknik anlamda plastik sanatlarda kullanılan mozaik, kolaj, asamblaj ile benzerlik göstermektedir. Hepsinin temelinde parçadan bütüne giden bir mantık söz konusudur. Her ne kadar benzerlik gösterse de kullanım alanlarından ötürü bazı farklılıklar bulunmaktadır. Kolaj genellikle resim alanında tercih edilir ve iki boyutludur. Asamblajda üçüncü boyut devreye girmektedir. Ancak kırkyama sadece kumaşa ait bir teknik olması ile bu tekniklerden ayrılmaktadır. Birçok sanatçı kırkyama, mozaik, asamblaj ve kolaj kullanarak sanat eserleri yapmışlardır. 1960 yıllardan itibaren postmodern düşünce akımının etkisiyle sanatın her alanında değişimler başlamış ve sanatçılar herhangi bir sınırlamaya gitmeden kendilerini ifade etmek için her malzemeye başvurmuşlardır. Bu bağlamda günümüze kadar resim, heykel, mimari ve edebiyat gibi alanlarda birçok esere imza atmışlardır. Birçok sanatçı eserlerinde kırkyamada olduğu gibi kumaş kullanmayı tercih etmiştir. Kolaj tekniğine olan benzerliğinden dolayı bu yöntemi ve malzemeyi kullanan Romare Bearden örnek olarak gösterilebilir. Sanatçının bu alandaki en önemli çalışması 1970 yılında yaptığı ‘Patchwork Quilting (Kırkyama Yorgan)’ adlı çalışmasıdır (Görsel 4). Çalışma New York Modern Sanatlar Müzesinde sergilenmektedir.²

2 http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79986



Görsel 2: Patchwork Quilt (Kırkyama Yorgan)
90.9 x 121.6 cm (1970)

1960 sonrasında ortaya çıkan kavramsal sanat akımı ile sanatta malzeme kavramı kalkmıştır. 'Kavramsal sanatta form önemsizdir. Düşünce; sayı, fotoğraf, kelime ya da başka herhangi bir yolla ifade edilebilir' (Bağatır, 2011:27). Bu bağlamda kırkyama yöntemini kavramsalcular da kullanmışlardır. Ünlü sanatçı Joana Vasconcelos birçok çalışmasında kumaşlardan faydalanmıştır. Küçük kumaş parçalarını birleştirerek oluşturduğu dev yapıtlar dünya çapında bir üne sahip olmuştur. Kırkyama tarzı yapılmış en bilindik çalışmalarından bir tanesi 'Contamination (Kirlilik)' adlı eserdir.³ 2011 yılında sergilenen bu eser Venedik 54. Görsel Sanatlar Bienali kapsamında Palazzo Grassi otelinin neredeyse hepsini kaplayacak şekilde yapılmıştır (Görsel 3).



Görsel 3: Contamination (Kirlilik) (2008)

3 http://www.joanavasconcelos.com/obras_en.aspx

Seramik Sanatında Kırkyama: Zoe Hillyard

Diğer sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatçıları da kırkyama tekniğini gerek görsel gerekse teknik olarak kullanmıştır. Görsel olarak direk kumaş desenlerinden ve birleştirilmiş şekllinden yola çıkarak tasarımlarını yapan sanatçılar olduğu gibi kırkyamanın tekniğini kullanan sanatçılar da bulunmaktadır. Bu bağlamda seramik sanatına bakıldığında birçok çalışma mevcuttur. Kırkyamadan esinlenen seramik sanatçıları farklı yorumlamalarla ve farklı bakış açıları ile değerlendirmeler yaparak eserlerini üretmişlerdir. Ancak kırkyama tekniğini birebir alan, çalışmalarında kumaşı ve kumaş desenlerini kullanan sanatçı Zoe Hillyard kırkyamayı seramikle harmanlamış ve bir farklılık yaratmıştır. Birbirinden farklı olan kırkyama ve seramik sanatını bir araya getirerek farklı pencereler açmış, geleneğin çağdaş anlatımda yer bulmasına olanak sağlamıştır. Bu yüzden makalede, kırkyama ve seramik ilişkisi Zoe Hillyard örneği üzerinden yazılmıştır.

Nottingham Trent üniversitesi tekstil bölümünden mezun olan sanatçı kariyerinin ilk yıllarında tekstil firmalarında tasarımcı olarak çalışmıştır. Lisansüstü eğitimini Reading Üniversitesinde yine tekstil üzerine yapmıştır. Bu süre içerisinde farklı kültürleri tanıma şansı yakalaması sanatçı için yeni tasarımların ve fikirlerin oluşmasında yardımcı olmuştur. Sanatçı çalışmalarını yaparken kültürel değişimlerden etkilenmiş ve etnik unsurlardan fazlasıyla esinlenmiştir. Gönüllü eğitimci olarak yaptığı birçok seyahat yeni kültürleri tanımaya olanak sağlamış ve yaratıcı uygulama doğasını geliştirmiştir. Özellikle kırsal kesimlerde ve doğa ile iç içe yaşayan topluluklara ilgi duymuş ve kumaşın hayatlarındaki yerini araştırmıştır. Moğolistan'da bir yıl kadar gözlem yapan sanatçı daha az materyalist, dengeyi korumaya çalışan bir yaklaşım içinde, bilgiler toplamış ve fotoğraflamıştır. Bu deneyim Hillyard için farklı bir bakış açısı sağlamış ve sanatı için ilham kaynağı olmuştur. Seramik ve kumaşın birlikteliği ve bu birliktelikten oluşan tasarım süreci ve sonrasındaki uygulamalarda, seramik bünyenin yanısıra atık seramiklerin kullanımı ile çalışmalarına devam etmiştir. Moğolistan, sanatçı için 'Kırkyama Seramiğini' yaratması ve kariyerini etkilemesi bakımından önemli bir yer tutmaktadır. Kırkyamayı hem teknik hem de dekor öğesi olarak seramik sanatına uygulayan en iyi örnekleri Hillyard'ın çalışmalarında görmek mümkündür.



Görsel 4: Soyut Seramik Vazo – Zoe Hillyard

Uluslararası bir üne sahip olan Zoe Hillyard, özünde kumaşla uygulanan kırkyamayı bozmadan, seramikle bir araya getirerek farklı bir anlatım yakalamıştır. Sanatçı geleneksel el dikişli kırkyama tekniğinden esinlenerek alışkın olduğumuz formlarla dokunsal bir estetik yaratmaktadır. Sanatçı çalışmalarında üç farklı şekilde uygulamaya gitmiştir. Birincisinde kumaşı birebir seramik ile kullanmış ve kırık seramik parçaları kumaşlarla kaplayarak birleştirmiştir. İkinci yönteminde seramik parçalar üzerine kumaş desenlerini dijital baskı yöntemini kullanmayı tercih etmiştir. Üçüncü yöntemi ise Japon ‘yobitsugi’ tekniğinden faydalanarak yaptığı çalışmalarıdır. Bu işlemleri yaparken kırık seramik parçalarından faydalanmaktadır.

Kırık seramik parçalarının üzerini dikiş yolu ile farklı renk ve desenlerdeki kumaşlarla kaplayan sanatçı, parçaları bir araya getirerek oluşturduğu formlarla, yüzeyi kumaş deseninde dekorlanmış gibi bir his vermektedir.

Sanatçının formlarında önemli olan unsur kumaşların bir araya getirdiği ahenk ve uyumdur. Kırık seramik parçalarını farklı bir amaç için kullanmış olmasından dolayı eserlerindeki teknik mozaikten ayrılmaktadır.



Görsel 5: Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995

Zoe Hillyard kumaşın yanı sıra kullandığı kumaş desenlerini dijital baskı yöntemi ile seramik yüzeyler üzerine uygulamaktadır. Gerçek kumaş ve baskı yönteminin birlikteliği ile ortaya çıkan eserler beğeni toplamış ve British Müzesi gibi önemli müzelerin koleksiyonlarında daimi olarak sergilenmektedir.



Görsel 6: Dijital Print Collection(Dijital Baskı Koleksiyonu), Zoe Hillyard, 2012



Görsel 7: Ceramic Patchwork display – Zoe Hillyard, 2012

Hillyard çalışmalarında Japon Kintsugi (Yobitsugi) tekniği denen kırık seramik parçalarının altınla birleştirilmesi sonucu oluşturulan kırkyama tipi çanak çömleklerden etkilendiği de görülmektedir. Kintsugi anlam olarak 'altınla tamir' yada 'altınlı yama' olarak dilimize çevrilmiştir. Bu bağlamda kintsugi de kırkyamanın seramik çeşidi olarak düşünülebilir. Hillyard 'ın Yobitsugu Japon 'Wabi-Sabi' öğretisi ile yaptığı çalışmalar İngiltere Cirencester'de bulunan New Bevery Arts da sergilenmiştir.



*Görsel 8: Ceramic patchwork with lace inspired fabric – Zoe Hillyard
New Brewery Arts -2013*



*Görsel 9: Ceramic Patchwork Bottle -Zoe Hillyard, Lizzie Mary Collection
New Brewery Arts -2013*

Sanatçı çalışmalarında kendi tasarladığı ya da ailesinden kalma kumaşları ya birebir ya da dijital baskısı alınarak kullanmaktadır. New Brewery Art'da sergilenen bir çalışmasında dört kuşak öncesine ait dantellerle birlikte kendisinin çocukluk yaşlarında yaptığı dantelleri kullanmıştır.

Zoe Hillyard geleneksel bir teknikten yola çıkarak dikkat çeken sanat eserlerine imza atmış, modern ve postmodern sanat anlayışı içinde yeni bir anlatım yakalamıştır. Çalışmaları, birbiri ile alakası yokmuş gibi görünen tekniklerin harmanı ile 'sanatta sınır yoktur' ifadesini kanıtlar niteliktedir. Bu bağlamda sanatçı yeni ve farklı fikirlerin oluşması için örnek teşkil etmektedir.

Sonuç

Seramik sanatında kırkyama kullanımı disiplinlerarası sanat adına iyi bir örnek oluşturmaktadır. Her sanat yapıtı kendi çağının özelliklerini yansıtır, bu yüzden zaman ve kültürlerin değişimi ile sanat yapıtları şekillenmektedir. Zaman ve mekan kavramlarının değişmesi ile birlikte çağdaş sanat anlayışı da şekillenmiştir. Yaşamın her alanında olan etkileşim gibi seramik sanatı da birçok disiplinle etkileşim içinde olmuş, hatta iç içe geçmiştir. Özünde bir kumaş şekillendirme tekniği olan kırkyama seramikte içerik olarak farklı bakış açısı sunmaktadır. Zoe Hillyard'ın eserlerinde olduğu gibi birbirinden çok uzak iki disiplinin birlikteliği ve oluşturduğu ahenk ile seramik sanatının çok farklı alanlarla beslenebileceğinin kanıtı şeklindedir. Disiplinlerarası sanat geliştikçe sanatlar arasındaki ayırım kalkacak, yeni ve özgün fikirlerin ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

Bağatır, R. D. (2011). Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları, Gazi Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Sayı:7 S:23-33

Dimock, C. (1999). The 'Vampire' Quilt: A Metarial- Culture , Uncovering, Vol:20 S: 159-184

Walker, M. (1994). Contemporary American Quilts: An International Review, The Quilt Journal, Vol:3, Sayı:1

Janniere, J. (1994). Contemporary American Quilts: An International Review, The Quilt Journal, Vol:1, Sayı:1

Weidlicg, M. L. (1994). Contemporary American Quilts: An International Review, The Quilt Journal, Vol:4, Sayı:1

<http://www.quiltmuseum.org.uk/collections/heritage/1718-coverlet.html> (Erişim Tarihi: 10.03.2014)

<http://genesis-patchwork.blogspot.com.tr/> (Erişim Tarihi: 10.03.2014)

<http://www.delinetciler.net/hobiler-and-el-sanatlari/40033-kirkyama-patchwork-nedir.html> (Erişim Tarihi: 10.03.2014)

www.wikipedia.com (erişim Tarihi: 11.03.2014)

http://www.joanavasconcelos.com/obras_en.aspx (Erişim Tarihi: 12.03.2014)

<http://www.bcu.ac.uk/research/our-people/f-i/zoe-hillyard>

<http://www.veniceclayartists.com/three-contemporary-ceramicists-4/> (Erişim Tarihi:20.04.2015)

Resim Kaynakça Listesi

Resim 1: <http://www.quiltmuseum.org.uk/collections/heritage/1718-coverlet.html>

Resim 2:http://en.wikipedia.org/wiki/Romare_Bearden

Resim 3: http://www.joanavasconcelos.com/obras_en.aspx

Resim 4-5-6-7-8-9: <http://www.zoehillyard.com/>

MAN RAY, RAYOGRAM TEKNİĞİ VE RESİM SANATINDA DEĞİŞİMLER

Arş. Gör. Melis SUCUOĞLU *

ÖZET

Fotoğrafın sanat dünyasına girmesi ile birlikte görünen gerçek birebir yansıtılmaya başlamış ve resim sanatı artık farklı arayışlar içerisine girmek zorunda kalmıştır. Klasik resim algısının kırılmaya başladığı dönemlerde dada ile birlikte kolaj tekniği sanat tarihinde yerini almış gerçeküstücü yaklaşımı benimseyen sanatçıların kolaj, fotomontaj vb çalışmalar ortaya çıkarmasında fotoğraf yeni bir ifade biçimi olarak alternatif bir yol göstermiştir. Ressamlar, fotoğrafın sadece kopyalama ve çoğaltma üzerine teknik bir anlayışı benimsemesi yerine, çalışmalarında sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmasını tercih etmişlerdir. Fotoğraf sanatında da gerçeküstü bir yaklaşım oluşmaya başlamış ve Man Ray keşfetmiş olduğu Rayogram tekniği ile farklı anlatım biçimleri ortaya koymuştur. Resimsel bir etkiye sahip olan bu teknik gerçeküstü fotoğraf tekniğinin de temellerini atmıştır.

Anahtar Kelimeler: Man Ray, Rayogram, Gerçeküstü Fotoğraf

* Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Antalya/TÜRKİYE
melis-sucuoglu@hotmail.com

MAN RAY, RAYOGRAPH TECHNIQUE AND CHANGES IN PAINTING

Res. Assist. Melis SUCUOĞLU *

ABSTRACT

When photography emerged in the world of art, visible reality started to be reflected directly and the art of painting had to search for new approaches. During the periods when classical understanding of painting was challenged, the collage technique was introduced together with dada and photography opened up new perspectives for the collage and photomontage works of those artists, who accepted the expressionist approach. The painters preferred to use photography as a medium of artistic expression rather than a technical approach for copy and reproduction. Therefore an expressionist approach emerged in the art of photography and Man Ray developed different forms of expression using the Rayograph technique, which is his own discovery. This technique, which also has a painterly effect, laid the foundations of the expressionist photography technique.

Keywords: *Man Ray, Rayogram, Surrealist Photography*

GİRİŞ

İlk kez X. yüzyılda, Arap bilim adamı (optikçi, matematikçi) İbni-l Heysem (Alhazen 965-1051) güneş tutulmasını izlemek için *cameraobscura* olarak adlandırılan ilkel karanlık kutuyu kullanmıştır. Bu karanlık kutunun çalışması ise, karanlık bir odanın bir duvarına bir iğne deliği (pinhole) açıldığında dışarıdaki cisimlerin görüntüsünün deliğin karşısındaki duvara, ters olarak düşmesi şeklindedir (Kanburoğlu, 2004:22).

İlerleyen yüzyıllarda Flippo Brunelleschi 1420'de aynı mantığı kullanarak karanlık oda içinde görüntüyü çizmeye çalışan çalışmalar yapar, fakat karanlık kutunun yani *cameraobscura* olarak adlandırdığımız makinenin önüne bir mercek takılması ile görüntü daha da kaliteli olmaya başlar. 1550'de Cardano'nun geliştirmiş olduğu bu teknikten sonra DanielloBarbaro, GiovanniBattistaDella Porta, Johannes Kepler daha net görüntü elde edebilmek için aynada yansıtma tekniğini bulurlar, 17. Yüzyıla yaklaşırken *cameraobscura* uzaklık yakınlık ayarlanabilir ve taşınabilir bir makine haline gelir.

Bir görüntünün, bir yüzey üzerinde fotografik yoldan kalıcı biçimde saptanması, yani gerçek anlamda fotoğraf başta, Fransız Joseph NicéphoreNiépce (1765-1833) ile Louis JacquesMandéDaguerre (1787-1851) ve İngiliz William Henry FoxTalbot (1800-1877) olmak üzere birçok kişinin çalışmaları sonucunda gerçekleşebilmiştir. Özellikle Talbot, bir negatiften çok sayıda pozitif baskı elde etme yöntemini geliştirerek, gerçek anlamda fotoğrafın kurucusu olmuştur (Kanburoğlu, 2004:25).



Görsel 1: NicéphoreNiépce, Pencereden Görünüş, 1826
<http://www.photo-museum.org/>

Niepce, 1826 yılında 8 saat boyunca kendi penceresinden görünen görüntüyü pozlar. Bu fotoğraf yüzeye işlenmiş dünyanın ilk fotoğrafı olarak tarihe geçer. Bu fotoğraf çok kaliteli bir görüntüyü yansıtmasa da bir sonraki denemesi 'kurulmuş masa' görüntü anlamında biraz daha kaliteli bir fotoğraf olmayı başarır. İlerleyen yıllarda da görüntüyü yüzeye aktarmak için çalışmalar devam etmiştir. Fotoğrafik görüntü elde etmede kullanılan bir diğer yöntem nesnelerin yüzeye düşen görüntüleri ile elde edilmiştir. Tarihin ilk fotoğrafı kabul edilen fotoğraf henüz yüzeye basılmamış iken 1802 yılında HumphryDavy ve Thomas Wedgewood kimyasal ile kaplı olan kağıdın üzerine nesne koyulduğunda ve güneş ışığında bekletildiğinde ışığa maruz kalan yerlerin koyulaştığını ve nesnenin olduğu kısımların da gölgede olduğu için beyazlaştığını görürler. Fotogram yadarayogram olarak adlandırılan bu teknik kalıcı hale getirilemeden Wedgewood'un hayatını kaybetmesi ile yetersiz kalmıştır.



*Görsel 2: Thomas Wedgewood çalışmasında bir örnek
<http://flieschool.com/photographer/thomas-wedgewood>*

Rayogram Tekniği

1802 yılında Thomas Wedgewood'un rayogram tekniğini keşfetmesinden sonra William Henry FoxTalbot ışığa duyarlı bir kağıt keşfettikten sonrarayogram tekniği ile çeşitli işler üretmiştir.

Talbot, 1839 yılı ortalarından itibaren gallic asitle denemeler yapmaya başlamış ve nihayet Eylül 1840'ta, ışığa duyarlılığı öncakilere oranla çok daha fazla olan bir yüzey elde etmeyi başarmıştır. Talbotgallic asitten, sadece gümüş tuzlarının ışık duyarlılığının artırılması aşamasında değil, aynı zamanda gizli görüntünün oluşturulması ve gerçek görüntünün ortaya çıkartılması aşamalarında da yararlanmıştı. Bu yeni yöntem, gerek fotojenik çizime gerekse dagerreyotip yöntemine kıyasla oldukça farklı özellikler içermektedir. Gümüş tuzları ve gallic asitle kaplanarak ışığa duyarlı hale getirilmiş kâğıt, ilk önce karanlık kutuda pozlandırılır. Bu aşamada ışıktan etkilenen gümüş tuzları, gallicasitin etkisiyle kağıt yüzeyinde bir gizli görüntü oluşturur. Daha

sonra pozlandırılmış olan bu kâğıt, gallic asit eriyiğinden geçirilerek geliştirilir. Bu geliştirme işlemi esnasında ışık almış gümüş tuzları depolamış oldukları ışık miktarına bağlı olarak kararır. Böylece pozlama esnasında oluşmuş olan gizli görüntü, gerçek görüntü haline dönüşür. Açığa çıkan bu görüntü negatif karakterdedir. Dolayısıyla bu negatif görüntü kullanılarak çok sayıda pozitif görüntüye ulaşılabilir. Ayrıca bu yeni yöntem sayesinde pozlama süresi önemli oranda azalmış, birkaç dakikaya hatta saniyelere düşmüştür. Talbot, Eylül 1840'da gerçekleştirdiği bu yeni buluşuna, Yunanca kalos (güzel) ve typos (izlenim) sözcüklerinden oluşan Kalotip (calotype) adını vermiş ve 8 Şubat 1841 tarihinde de buluşunun patentini almıştır (Turan, 2012: 56-57).



Görsel 3: William Henry Fox Talbot, *Asparagus Foliage*, Fotojenik çizim negatif, 22.9 x 18.4 cm, 1840
(<http://www.pada.net/members/memPicFull.php/24/207>)

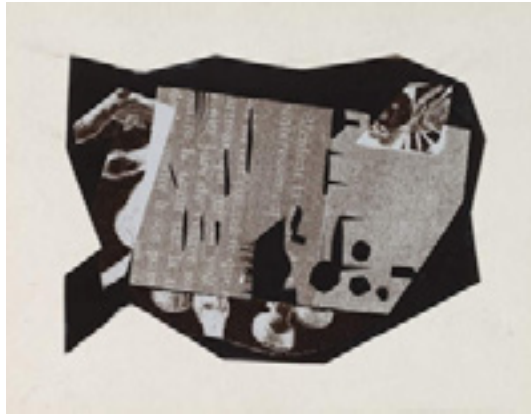
Oluşturulan rayogramlar da genellikle desen görüntüsü elde edilebilecek bitki, tekstil cam eşyalar, bardak, tarak, vazo, ampul, bez, kum gibi her türlü obje kullanılarak yapılan kompozisyonlar zenginleştirilmiştir. İlerleyen yıllarda kullanılan malzemelerin çeşitlerinin çoğaldığını, hatta beden bile kullanılmaya başladığını görürüz. Talbot'tan sonra Sir John Frederick William Herschel, Anna Atkins gibi sanatçıların rayogram çalışmaları mevcuttur. 1900'lü yıllara gelindiğinde fotoğraf artık farklı sanat alanlarında da kendini göstermeye başlar. Fotoğraf sayesinde görüntünün birebir kopyalanıyor olması, resim sanatında görüneni birebir resmeden sanatçılar arasında tartışma sebebi olur ve birçok sanatçı tarafından kabul görmez. Fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışılmaya başlanır. Birçok sanatçıya göre fotoğraf tek başına sanat eseri kabul edilemez. Ancak sanatçıya yardım edebilecek bir alet olabilir. Ressam Delacroix fotoğrafı bir sanat olarak kabul etmeyen sanatçılardan biridir.

Fotoğrafla Birlikte Değişen Sanat Algısı

Fotoğrafçılık, sanat alanında önce diğer görsel sanatların yardımcı, onların incelenmesinde araç oldu ve sanatçıların tenezzül etmedikleri işleri yaptı. Fotoğraf gelişimi sürecince görüntü üretme yöntemi olarak diğer sanatları ve insanların algı güçlerini etkiledi. O dönemde bazıları fotoğrafı sanat dalı olarak kabul ederken, bazıları da şiddetle reddetmiştir. Kabul görse de görmese de fotoğraf o dönemin ressamı üzerinde etkili olmuştur (Topçuoğlu, 1992:22).

Fotoğrafın güzel sanat olduğunun savunulmasına açıkça ihtiyaç duyduğu düşünülen on dokuzuncu yüzyılda fiilen çizilen savunma hattı peksabit değildi. Julia Margaret Cameron'ın fotoğrafın bir sanat vasfını taşıdığı, çünkü resim sanatı gibi güzeli aradığı şeklindeki sözlerinin ardından İngiliz fotoğrafçı Henry Peach Robinson'un fotoğrafın bir sanat olduğunun çünküyalan söyleyebildiği yolundaki iddiası gelmişti. Yirminci yüzyılın başlarında Alvin Langdon Coburn'un; görmenin hızlı, gayri-şahsi bir yolunu temsil ettiği gerekçesiyle fotoğrafı sanatların en modernini olarak övmesi ve benzer tavırları yarışmaktaydı. Fotoğrafın bir sanat formu olarak kazandığı prestij önemli bir kısmı, bir sanat olmaya karşı ikircimli bir tutum takınmış olmasından gelmektedir (Sontag, 2008: 153).

Fotoğrafın icat edilmiş olması, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonrasında, şimdiye kadar doğanın birebir taklidini yapan sanatçıların ve resim sanatının yeni arayışlar içerisine girmesinde etkili olduğu söylenebilir. Kübizmden etkilenen Christian Schad'ın 'Schadograph' adını verdiği işini, önemsiz sayılan bir takım eşyaların; makbuz, fatura vb. rastgele yerleştirilmesiyle oluşturmuştur. Daha sonra rayogram denemelerini Man Ray, Moholy-Nagy çalışmalarında devam etmiştir.



Görsel 4: Christian Schad, *Schadograph*, 1918,
(<http://www.moma.org/collection/works/50006?locale=en>)

Resim, fotoğrafın icadından sonra, küllerinden yeniden doğarak, kaybettiği taklitçi kabiliyetinin yerini, sanatçının mental dünyasını resimlerine aktarmasıyla tekrar var olma yoluna girmiştir. Ressamlar yeni çalışma alanlarını, fotoğrafın giremeyeceği alanlara yönlendirmeye çaba sarf ederken, aktarılan gerçeklik artık doğanın gerçekliği değil sanatçının gerçekliği olmaktadır. Nesnelere gözle görüldüğü gibi tasvir etmek yerine zihinde canlandırdığı imgesini resmetme, resim sanatının yeni amacı haline gelmekte ve bununla beraber değişen gerçek algısı da, gözle görülebilenin ötesine yönelerek, sanatta gerçeküstü anlatım biçemlerini sanatsal anlatım sürecine dâhil etmektedir. Aslında sanatçıların belki deen büyük arzusu olan, doğanın gerçekliğini olduğu gibi aktarabilme çabası, fotoğrafın icadıyla beraber ulaşılabilir bir emel haline almaktadır. Diğer yandan sanatçı, gerçekliği aktarmak üzerine olan amacına ulaştığında ise makinelerle elde edilen bu gerçekliği yeniden bozma isteği ortaya çıkmaktadır. Binlerce yıldır ulaşılmak istenen gerçeklik seviyesine ulaşılmış olmasına karşın, gerçeklik sanatçıya hiçbir zaman yeterli gelmemektedir. Sadece olanı olduğu gibi aktarmak, kendinden bir parça katmamak, sanatın doğasına terstir ve bunun sonucu olarak fotoğrafın da bir sanat alanı olarak kullanıldığı kabul edildiğinde, fotoğraf sanatında gerçeküstü anlatım tarzının ortaya çıkması kaçınılmazdır (Oskay, 2014:9).

1900'lü yılların başında resim sanatında kullanılan yüzeyler çeşitlenmekle birlikte, fotoğrafın etkisi ile çeşitli malzemelerde kullanılmaya başlandı. Gerçeküstücüler, Dadaistler çalışmalarında fotoğrafı yardımcı bir eleman olarak görerek kolaj tekniğinde işler üretmeye başladılar. Tristan Tzara, Andre Breton, Max Ernst, Rene Magritte gibi sanatçılar Birinci Dünya Savaşının da etkisi ile sanata muhalif bir tutum takınmışlardır. Bu muhalif olma durumu çalışmalarında farklı teknikleri benimsemelerinde ve ifade biçimlerinin çeşitlenmesinde etkili olmuştur.

Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören değerleri yadsımak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir (Antmen, 2012:123).

Sanatçıların Dadaist ve Sürrealist bir tavır benimsemeleri sadece resim sanatında değil fotoğraf sanatında da etkili olmuştur. Fotoğrafında görüneni yansıtma dışında deneysel çalışmalara yönelmesinde ve klasik fotoğraf anlayışının kırılmasında Man Ray'in etkisi görülmektedir. Geçmiş yıllarda bilinen rayogram tekniği Man Ray'in çalışmaları ile daha da çeşitlenmiş ve 1900'lü yıllarda etkisi görülmüştür. Man Ray her ne kadar rayogram tekniğini kendisinin keşfetmiş olduğunu söylese de fotoğrafın tarihi incelendiğinde çeşitli örneklerine uzun yıllar önce rastlandığı görülmektedir.

Man Ray ve Rayogram Çalışmaları

Gerçek adı Emmanuel Radnitzky olan ve ABD vatandaşı olduğu halde hayatının büyük bir bölümünü Paris'te Avrupalı öncü sanatçılarla birlikte geçirmiş olan Man Ray (1890 - 1976), kendisini hem ressam hem de fotoğrafçı olarak tanımlamış, 'Fotoğrafi çekilemeyecek, düşlerimizde, hayallerimizde varolan sahnelerin resimlerini yapıyor, zaten var olan şeylerin, resimlerini

yapmak istemediklerimde fotoğraflarını çekiyorum,” demiştir. Dönemin Dadaist ve Gerçeküstücü (Surrealist) sanatçılarıyla birlikte hareket eden, bu akımların içinde yer alan Man Ray, deneysel kişiliği ile fotoğrafa yeni teknikler de kazandırmıştır (Turan, Göktaş, Çetin, Kanbu-roğlu, 2012:118).

Sanat dünyasında en fazla avangart fotoğrafçılığıyla tanınan sanatçı farklı araçlar kullanarak büyük işler üretmiş ve kendisini en başta bir ressam olarak görmüştür. En iyi biçimde modernist olarak tarif edilebilecek olan fotoğraf sanatçısı Man Ray disiplinlerarası bir sanat yaklaşımını benimsemiş; resim, heykel, fotoğraf, sinema gibi birçok alanda sanatsal çalışmalar ortaya koymuştur. Kendisi aynı zamanda ünlü bir moda ve portre fotoğrafçısıdır. Ayrıca 1999 yılında ARTnews dergisi 20. yüzyılın en etkili 25 sanatçısından biri olarak göstermiştir. Sanatçı Kolaj, asanblaj, performans sanatı ile ilgilenmiş; avangard bir fotoğrafçı olarak da ismini duyurmuş, döneme damgasını vuran önemli sanatçılardan biri olmuştur.

İlk sanatsal ürünlerini resim alanında veren Man Ray’in portrelerinde, 1910 yılında Galeri 291’de tanıştığı AlfredStieglitz’in izleri görülür. Bu dönem çalışmalarını Henry Matisse, Paul Cezanne, Pablo Picasso gibi ressamların da eserlerinin sergilendiği Galeri 291’de sergilemiştir. 1913 yılında AlfredKreymberly ile birlikte kurdukları atelyede çalışmalarını sürdüren Man Ray 1914 yılında ise yaşamını tamamen değiştirecek bir karar verir ve Belçikalı yazar DonnaLecoir ile evlenir. Donna ona Boudlaire ve Rimbaud’nun kapılarını açacaktır (Ankara üniversitesi İletişim Fakültesi, 2006).

Man Ray 1915 yılında ilk kişisel sergisini açmış ve MarcelDuchamp ile tanışmıştır. Duchamp, Man Ray’i çalışmalarında kolaj ve montaj tekniğini kullanması yönünde desteklemiş ve bu dönemde fotoğraf da Man Ray’in sanat anlayışı içine girmeye başlamıştır. Bir ifade aracı olarak fotoğrafı çalışmalarında yardımcı bir öğe olarak kullanmaya başlamıştır. Bu anlayış soyut resme geçişini de beraberinde getirmiştir ve nesne kullanımı çalışmalarında artmıştır.

Ray, 1921’de Paris’e taşınır ve hayatını profesyonel moda ve portre fotoğrafçılığında kazanmaya başlar. Ama bu arada daha yaratıcı işlerin de peşine düşer. İki savaş arası dönemde, en ünlü fotoğrafçılar arasına girer. TristanTzara, AndreBreton, Paul Eluard, MaxErnst, Aragon ile dostluklar kuran Ray, onların toplantılarına katılır. Ray bu dönem, kendi entelektüel çevresinin portrelerini çeker. Portresini çektiği sanatçılar arasında Breton, Joyce, Eliot, Schoenberg, Matisse, Ernst, Artaud, Stein, Brancusi ve Hemingway vardır (Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2006).

Sanatı sorgulayan, cüretkar, mucitçi kişiliği onun sanatçı portresine tek bir açıdan bakabilmemizi imkansızlaştırır. “Ben fotoğraflanamayanı resmederim ve resmetmek istemediğimi fotoğraflarım.” sözü, sanatın farklı alanlarına bakışını ve sanatını oluştururken bu alanlar arasındaki tercihlerini nasıl yaptığının iyi bir özetidir. Geleneksel kuramları yıkarak, fikirlerini ifade ederken, yapıtlarında her türlü tekniği ve malzemeyi kullanarak, farklı sanatsal kimliklerde 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çok yönlülüğü, fotoğrafik çalışmalarını kuvvetlendirmiştir. Böylece fotoğrafçı kimliğiyle ünlenmiş, disiplinlerarası

hâkimiyeti onu zirveye taşımıştır (Uzun, 2007:41).

Man Ray 1921 yılında Paris'e taşınması ile birlikte Dadaist düşüncenin de etkisinde kalarak, ışık ve fotoğraf kağıdını kullanarak bazı deneyler yapmaya başlar. Elde ettiği görüntülerde resimsel etkilerin varlığı hissedilmektedir. Yeni bir teknik keşfettiğini düşünen Ray, bu tekniğe 'Rayogram' ismini vermiştir. Rayogramı gölgelerden ve ışıktan yararlanarak çeşitli materyallerin kullanımıyla gerçekleştirmiştir. Sanatçı gerçeküstü fotoğrafçılığın ilk adımlarını bu teknik sayesinde atmıştır. Kullanmaya başladığı bu teknik sanat dünyasında da alternatif yöntemlerin arayışında olan birçok sanatçı tarafından ilgi çekici olmuştur. Fakat Man Ray her ne kadar kendini Rayogram tekniğini keşfeden ilk kişi olarak tanıtsa da bu teknik çok daha önce keşfedilmiş farklı bir isimle ve yöntemlerle çeşitli sanatçılar tarafından kullanılmıştır.

Oluşturulan ilk Rayogramlar genellikle bitki ve tekstil malzemeleri kullanılarak üretilmiştir. İlerleyen zamanlarda daha farklı nesnelere de kullanılmaya başlanmıştır. Bedenin dahi Rayogram tekniğinde yer aldığı görülmüştür. Man Ray aslında bu tekniğin daha çok tanınır hale gelmesini sağlayan bir sanatçıdır. Alternatif sanat arayışlarının olduğu bir dönemde yeni bir anlatım biçimi oluşturması bu tekniğin varlığını daha çok kabul edilebilir hale getirmiştir. Solarizasyon, Fotogram vb isimlerle de anılan bu tekniğin asıl adını veren kişi Man Ray olmuştur.

M. Ray, fotoğraf alanında yaptığı çalışmalarda izlediği tavrı Rayogram uygulamalarında devam ettirmiştir. Bu çalışmalarda hedeflediği amaç nesnelere farklı bir görünüm vermektir. Duyarlı fotografik kâğıt üzerine koyduğu nesnelere; bildik, tanıdık nesnelere olsa da, ortaya çıkan eserde bilindik nesnelere, bilinmeyene uzanan yabancı bir dünyaya dönüşmektedir. M. Ray tüm bu çalışmalarında bilinen nesnelere asıl kimliklerini koymaya dair fotogramın yeni yapı ve şekillere dönüşmesi adına ışık ve kimyasal yollarla denemelerini birçok fotogramında göstermiştir. Fotogram çalışmalarında kompozisyondan uzak olarak üretmiş olduğu görüntüler ta-

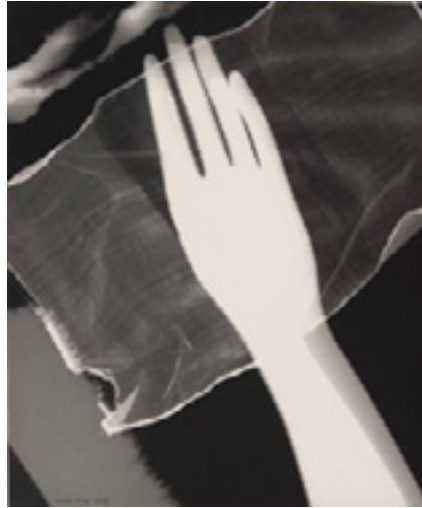


Görsel 5: Man Ray, Rayogram, Rayographie (Rayograph), 50 x 40.5 cm, 1925
(<http://artblart.com/tag/man-ray-rayograph-1925/>)

Man Ray fotoğrafçılığa kendi resimlerini fotoğraflayarak başlamıştır. Duchamp'ın desteğiyle ve kendi resim altyapısını da kullanarak, fotoğrafın görünen gerçeği göstermesinin ötesinde bir arayışa girmiş kendi keşfettiği teknikleri kullanabileceği farklı bir anlatım yolu arayışına girmiştir. Bu arayışı onu dönemin fotoğrafçılarından ayıran bir özellik haline gelmiştir.

Resim ve fotoğraf, yüzey üzerinde bir anlatım amacı gütmesi ile ortak özelliklere sahiptir. Resimde; kompozisyon, leke, ışık, gölge, renk, çizgi gibi öğeler önem taşırken fotoğrafta da aynı kaygılar söz konusudur. Her ne kadar farklı teknikler kullanılarak gerçekleştirilen eserler ortaya çıksa da alternatif arayışlar içerisinde olan sanatçılar için fotoğrafı bir anlatım yöntemi olarak benimsemek yanlış olmayacaktır. Rayogram tekniği de ışık, gölge, kompozisyon öğelerini barındıran resimsel bir ifade şekli ortaya koymaktadır.

Algül (2014:21) Man Ray için; '19. yüzyıl fotoğrafçılığı görünürdeki her şeyi kapsayan bir deney olmuştur. Fotoğraf makinesi her konudan anlayan, gerçekliğin nihai hakemi gibiydi. Ancak, Man Ray fotoğrafçının duysuz bir yabancı olduğu konusundaki bu eski düşünceyi reddetti ve fotoğraf makinesinin en sıradan zevkine, yani her şeyin (uzaktaki tüm detayların, dünyanın tüm geçici ışıkları ve gölgelerinin) fotoğrafını çekme yeteneğine karşı çıkararak, şunu söyledi: 'Ben doğayı değil, hayal dünyamı fotoğraflıyorum' diyerek sanatçının fotoğraf sanatı konusundaki düşüncesine açıklık getirmektedir.



Görsel 6: Man Ray, Rayogram, hand on gauze, Jelatin gümüş baskı, 30.2 x 25.1 cm, 1927
(<http://www.moma.org/collection/works/55671?locale=en>)



Görsel 7: Man Ray, Rayogram, Jelatin gümüş baskı, 23.9 x 29.9 cm, 1922
(<http://www.moma.org/collection/works/46405?locale=en>)

Man Ray, sanatsal pratiğinde cansız nesnelerin erotik cazibesini kullanır: vitrin mankenlerini, cinsellik kazandırılmış makine parçalarını, maskeleri, yüzeyleri; kopuk, kesik ya da çarpık beden parçalarını, duru soyutlamalarla adeta mumyalar. Ticari bir iş olarak sürdürdüğü moda fotoğrafçılığı, onu bu fetişist mantığı başka bir açıdan irdelemeye sevk eder (Comay, 2013).

Sanatçı kimliğini ön planda tutarak nesnelerin nasıl görüldüğünün ötesinde nasıl algıladığını yansıtan sanatçı, tıpkı bir sahnenin ya da resim için kurgulanan kompozisyonların soyut bir anlayışla fotoğraf alanında yüzeye aktarılmasını başarılı bir şekilde sağlamıştır.



Görsel 8: Man Ray, Rayogram, Jelatin gümüş baskı, 29.4 x 23.5 cm, 1923
(<http://www.moma.org/collection/works/46483?locale=en>)



Görsel 9: Man Ray, Rayogram, Jelatin gümüş baskı, 22.6 x 17.2 cm, 1922
(<http://www.moma.org/collection/works/49568?locale=en>)

Sonuç

Rayogram, bir fotoğraf tekniği olarak görülse de soyut bir anlatıma sahip ve yaratıcılığı destekleyen bir kavramdır. Fotoğraf, görülen bir gerçeği yansıtırken, rayogram resim sanatına daha yakın bir anlayıştır. Sanatçının oluşturmak istediği kompozisyon ve düzenleme rayogramın daha yaratıcı olmasını ve geleneksel fotoğraf algısını kıran bir yerde görülmesini sağlamıştır. Birçok nesne ve düzlem üzerinde uygulanabilme özelliği rayogramda çeşitliliği sağlar. Bireyin kendi kişisel anlatımını ortaya çıkarır.

Man Ray tesadüfen bulduğu bu teknikle ressam kimliğini de kaybetmeden çeşitli çalışmalar üretmiştir. Işık, gölge, açık, koyu, biçim, form gibi kavramların bu teknikte ana temayı oluşturduğu, görsel bir etki yarattığı ve plastik bir anlayışı benimsediği ortadadır. Fotoğraf üzerine herhangi teknik bir bilgiye sahip olmayan sanatçı rastlantısal ve içgüdüsel bir yaklaşımla çeşitli imgeler kullanarak, nesnelere üst üste bindirerek, bulanıklaştırarak birçok farklı teknik kullanmış ve sanatsal bir yaratım ortaya çıkmıştır. Fotoğraf alanındaki alışlagelmiş sınırları genişletmiştir. Objektif ve makine olmadan da yüzey üzerinde fotografik görüntülerin elde edilebileceği ortaya çıkmıştır. Herhangi bir fotoğraf baskısında kullanılan kimyasal maddeler kullanılsa da bu teknikte daha çok elle müdahale yapılarak plastik değerlerin ortaya çıkması fotoğrafın plastik sanatlarla da bağlantılı olabileceğini göstermiştir.

Günümüzde hala kullanılan bu teknik çağdaş sanat bağlamında da değerini korumuştur. Sanatçıların kendine özgü anlatım biçimleri ortaya koymasında ve yaratıcı çalışmalar üretmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Disiplinlerarası bir yaklaşımı benimseyen, plastik değerleri kaybetmeden çalışmalar üretmek isteyen sanatçılar için farklı bir ifade aracı olarak geçmişten bugüne değin farklılığını ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- ALGÜL, Ali, (2014). *Fotogramın Tarihçesi ve Güncel Yaklaşımlar*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Ve Video Anasanat Dalı Fotoğraf Ve Video Programı Bölümü, İstanbul.
- ANTMEN, Ahu, (2012). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar., Sel Yayıncılık, İstanbul.
- COMAY, Rebecca, (2013). *Proust'tan Arta Kalanlar III, e-skop sanat dergisi*.
- KANBUROĞLU, Özer, (2004). *Adan Z'ye Fotoğraf*, Say Yayınları, İstanbul.
- OSKAY, Haluk, Arda, (2014). *Fotoğrafın Tartışılan Gerçekliği ve Gerçeküstüçülük*, Ulakbilge, Cilt 2, Sayı 3.
- SONTAG, Susan, (2008). *Fotoğraf Üzerine*, (Çev: Osman Akınhay), AgoraKitaplığı, İstanbul.
- YUVARLAK, Şeniz, (2014). *Alternatif Fotoğraf Üretim Yöntemleri Bağlamında Fotogram*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Kocaeli.
- UZUN, Ebru, Ceren, (2007). *Dönemin Sanat Akımları İçinde Man Ray ve Fotoğrafçı Kimliği*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Fotoğraf Programı, İstanbul.
- TURAN, E., GÖKTAN, Ç., ÇETİN, C., KANBUROĞLU, Ö., (2012), *Fotoğraf Tarihi*, Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir.
- TURAN, Ergün, (2012). *William Henry Fox Talbot ve Negatif - Pozitif Yöntemi*, Fotoğraf Dergisi, Sayı 102, Nisan-Mayıs, İstanbul.
- TOPÇUOĞLU, Nazif, (1992). *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Elektronik Kaynaklar*
- Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, (2006). *Man Ray (1890 - 1976)* http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_10.html (Erişim: 04/10/2015)

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: [http://www.photo-museum.org/\(07/05/2016\)](http://www.photo-museum.org/(07/05/2016))
- Görsel 2: <http://flieschool.com/photographer/thomas-wedgwood> (07/05/2016)
- Görsel 3: <http://www.pada.net/members/memPicFull.php/24/207>(Erişim: 04/10/2015)
- Görsel 4: <http://www.moma.org/collection/works/50006?locale=en>(07/05/2016)
- Görsel 5: <http://artblart.com/tag/man-ray-rayograph-1925/>(Erişim: 04/10/2015)
- Görsel 6: <http://www.moma.org/collection/works/55671?locale=en>(Erişim: 04/10/2015)
- Görsel 7: <http://www.moma.org/collection/works/46405?locale=en>(Erişim: 04/10/2015)
- Görsel 8: <http://www.moma.org/collection/works/46483?locale=en>(Erişim: 06/10/2015)
- Görsel 9: <http://www.moma.org/collection/works/49568?locale=en>(Erişim: 06/10/2015)

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ HAKEMLİ SANAT & TASARIM DERGİSİ YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ

SANAT & TASARIM dergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından yılda iki kez yayımlanır.

SANAT & TASARIM dergisi, Güzel Sanatlar alanlarındaki bilimsel yazıları yayımlayan hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanmak üzere Enstitüye gönderilen yazılar baş editör tarafından alan editörü olarak atanan kişiye gönderilir. Alan editörü, konunun uzmanı üç akademisyeni hakem olarak belirler, üç hakemden gelen raporların sonucunda en az iki hakemin olumlu görüşü üzerine alan editörü kendi tespitlerini de göz önünde bulundurarak değerlendirme raporunu enstitüye gönderir. Rapor sonunda olumlu bulunan makale doğrudan yayımlanma sürecine dahil edilir. Ancak editörün raporunda yazardan düzeltme istendiği takdirde düzeltmenin en geç 1 ay içinde yapılarak tekrar gönderilmesi gerekmektedir. Takibinde dergide yayımlanmak üzere yazar makalenin son halini yalnızca Word belgesi olarak göndermelidir.

Dergiye Plastik Sanatlar, Tasarım, Müzik, Sahne Sanatları gibi Güzel Sanatlar alanları ve bu alanların bilim dalları ile olan bağlantılarının işaret edildiği çalışmalar kabul edilir. Daha öncesinde başka dergi ya da dergilerde yayımlanmış, yayımlanmak için kabul edilmiş ve yayımlanmak için değerlendirilmekte olan yazılar değerlendirilmeye alınmaz.

Derginin dili Türkçe ve İngilizcedir. Makalenin İngilizce özetinde başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. İngilizce makalelerin Türkçe özetleri de olmalıdır.

Yayımlanan yazıların sorumluluğu tümüyle yazar /yazarlara aittir.

Derginin aynı sayısında bir yazara ait birden fazla makale yayımlanamaz.

Yazar tarafından önerilen yazı Güzel Sanatlar Enstitüsü Sekreterliğine elden, posta veya e- posta "sanattasarim@anadolu.edu.tr" yoluyla ulaştırılabilir. Basılmak üzere gönderilen ya da teslim edilen yazının Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü SANAT & TASARIM Dergisinde yayımlanmak üzere önerildiğini ve türünün (Derleme, Araştırma Makalesi, Editöre Mektup veya Kitap Tanıtımı) belirtildiği bir dilekçe de ekinde yer almalıdır. Ayrıca yazar önerdiği yazının daha önce yayımlanmadığını, yayımlanmak üzere kabul edilmediğini ve halen başka bir yerde yayımlanmak üzere değerlendirme aşamasında olmadığını kabul etmiş sayılır.

Dergide aşağıda belirtilen özellikleri taşıyan yazılar yayımlanabilir:

1.Derleme: Belli bir konuda yakın zamana kadar yapılmış bilimsel ve sanatsal çalışmaların kaynak olarak kullanıldığı kapsamlı alışmalar.

2.Araştırma Makalesi: Özgün araştırmaları tanıtan ve sonuçlarını sunan bilimsel formatta yazılmış makaleler.

3.Editöre Mektup: Güzel Sanatlar Enstitüsü Hakemli Sanat & Tasarım Dergisi'nde yayımlanmış yazılar ile ilgili yorum, eleştiri ve düzeltmeler.

4.Kitap Tanıtımı: Sanat alanında çıkmış kitapları tanıtmaya yönelik bilimsel formatta yazılmış yazılar.

YAZIM KURALLARI

1. Yazılar; Word programında A4 boyutunda, Times New Roman yazı karakteriyle 12 punto ve 1,5 satır aralıklı olarak yazılmalıdır. Sayfa kenar boşlukları; sağ kenar 3, sol kenar 2.5, üst kenar 4 , alt kenar 3 cm olacak şekilde ayarlanmalıdır. Sayfa numaraları sağ alt köşeye 10 punto olarak yazılmalıdır.

2. Yazının ilk sayfasında yazının başlığı, yazarın/yazarların adları, akademik unvan/unvanları, kurum/kurumları, anasanat/anabilim dalı, metnin özeti ve anahtar sözcükler (en az 5, en çok 7) bulunmalıdır. Yazının ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır. Yazışmaların yapılacağı adres ise dipnot olarak belirtilmeli, yazarın posta adresi, telefon numarası ve e-posta adresi yazılmalıdır. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, vb. dipnot olarak belirtilmelidir.

3. Özet; derleme ve araştırma makaleleri için 100, editöre mektup ve kitap tanıtımı için ise 50 sözcüğü aşmamalıdır. Özette, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar, vb. yer almamalıdır.

4. Yazı; şekil ve tablolar dahil 20 sayfayı, editöre mektup ise 5 sayfayı aşmamalıdır.

5. Notasyon ve kısaltmalar; ilgili sanat/bilim alanında bilinen standart notasyon ve kısaltmalar olmalı ve ilgili sayfada dipnot olarak verilmelidir.

6. Makalenin formatı; GİRİş, İLGİLİ ALT KONU BAşLIKLARI ve SONUÇ olarak oluşturulmalıdır.

7. Yazılarda kullanılmak istenen resim, fotoğraf, grafik, çizim, vb. görseller; 300 dpi çözünürlükte JPEG veya TIF formatında olmalıdır. Görsellerin künyesi hemen altında ve eksiksiz verilmelidir. Ayrıca görsel listesi ve görsellerin kaynak gösterimi, kaynakça sayfasında yer almalıdır.

8. Metin içinde başka eserlere yapılan atıflar, The American Psychological Association (APA) sistemi kullanılarak yapılmalıdır.

Kaynakça ve kaynak gösterimi hakkında detaylı bilgi ve örnekler için lütfen bkz.

<http://www.gse.anadolu.edu.tr/duyurular/yeni-tez-yazim-kilavuzu>