

sanat&tasarım

art&design

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

CİLT / VOLUME 7 SAYI / NUMBER 1 HAZİRAN / JUNE 2017 ISSN: 2146-7692

sanat&tasarım
art&design

CİLT / VOLUME 7 SAYI / NUMBER 1 HAZİRAN / JUNE 2017 ISSN: 2146-7692





ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No: 3515
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No: 17

sanat&tasarım

art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 7 - SAYI / NUMBER 1 - HAZİRAN / JUNE 2017 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** / Ebru **ÖZEN**

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

Dizgi / **Typest:** Merve **UZUNOĞLU**

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, dünyanın en kapsamlı akademik tam metin dergi ve benzeri kaynak veri tabanlarından biri olan EBSCO Bilgi Hizmetleri ile elektronik lisans işbirliğine girmiştir. Sanat & Tasarım Dergisi EBSCO ve ULAKBİM veri tabanlarında yer almaktadır.

Anadolu University Journal of Art & Desing 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 & Desing (JAD).

Anadolu University Journal of Art & Design has entered into an electronic licensing relationship with EBSCO Information Services, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. Journal of Art & Design can be found on EBSCO and ULAKBİM's databases.

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: HAZİRAN 2017

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesinde yayımladığımız Sanat & Tasarım Dergisi'nin on ikinci sayısını sizlerle paylaşmaktan dolayı büyük gurur ve onur duymaktayız.

Bir ülkenin çağdaşlık seviyesi, sanata ve bilime verdiği değerlerle ortaya çıkar. Yaratıcı, nitelikli ve üst düzey bilim insanları ve sanatçılar yetiştirmek, onları desteklemek ve yaratımlarını paylaşacak ortam yaratmak, bu ülkelerin öncelikli hedefleridir. Bu bağlamda biz de üzerimize düşen görevin idrakinde olarak, sanat ve tasarım alanlarında yazılan akademik yazılarınızı titizlikle ele alarak yayımlamakta, yaptığımız bu titiz çalışmaların ödülleri de ULAKBİM'in yanı sıra İdea-online ve EBSCO gibi önemli indekslerde taranarak almaktayız.

Bu alanda elde ettiğimiz başarılar bizi daha fazla çalışmaya itmekte, daha büyük hedefler oluşturmamızı sağlamaktadır. Ulaşmak üzere olduğumuz hedeflerimizden biri olan Art & Humanities Citation Index'te yer aldığımız haberini de çok yakın zamanda sizlerle paylaşabilecek olmanın heyecanını yaşadığımızı bilmenizi isteriz.

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

Saygılarımla,

Prof. S. Sibel SEVİM

Baş Editörü

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

We, as the Graduate School of Fine Arts of Anadolu University, is honored to present you the 12nd issue of Art & Design Journal.

The value given to art and science is an indicator of the development of a country. The primary goal of developed countries is to grow creative, qualified and exclusive scientists, to support them, and to provide them with platforms where they can share their work. On that note, being aware of our responsibilities, we closely examine your articles about art and design before they are published, hence our reward is to be indexed in prestigious databases such as İdealonline and EBSCO in addition to ULAKBİM. We are pleased to announce that Anadolu University Art & Design Journal will soon be indexed in Art & Humanities Citation Index.

I would like to express my sincere gratitude to our editor, referees and writers and everybody else who has contributed to the Arts Design Journal.

Best regards,

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 EDITÖRLERİ

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**

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor : Okt. Meral Melek **ÜNVER**

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 EDITÖRLER 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. Dr. Aytekin **CAN** / Selçuk Üniversitesi

Prof. Ayten **SÜRÜR** / Arel Üniversitesi

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

Prof. Burak **KAPTAN** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bülent **ALANER** / Anadolu Üniversitesi

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

Prof. Emel **ŞÖLENAY** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Erol **ALTINSAPAN** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Erol **İPEKLİ** / Anadolu Üniversitesi

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

Prof. Ferhat **ÖZGÜR** / Yeditepe Üniversitesi

Prof. Gülbin **KOÇAK** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Güldane **ARAZ AY** / Anadolu Üniversitesi

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

Prof. Güler **GÜNİSOY** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hasip **PEKTAŞ** / Işık Üniversitesi

Prof. Hayri **ESMER** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hikmet **SOFUOĞLU** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin **ERYILMAZ** / 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. Dr. Meltem **YILMAZ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Mustafa **YURDAKUL** / Başkent Üniversitesi
Prof. Namık Kemal **SARIKAVAK** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Nazan **SÖNMEZ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Nesrin **KALYONCU** / Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Nilüfer **ERGİN DOĞRUER** / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Nuray **ÖZASLAN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Nurhan **TEKEREK** / Uludağ Üniversitesi
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ozan **TUNCA** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. R. Hakan **ERTEP** / Yaşar Üniversitesi
Prof. Refa **EMRALİ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Saime **HAKAN DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Sema **DOĞAN** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Serla **BALKARLI** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Server **ACİM** / İnönü Üniversitesi
Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Şemsettin **EDEER** / 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. Yasemin **YAROL** / Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki **ATKOŞAR** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU TETİK** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali **ÖZTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara 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. Çağlar **OKUR** / 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. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / 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. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Nurbıye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi
Doç. Şebnem **ÜNAL** / İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi
Doç. Dr. Zeliha **DEMİREL GÖKALP** / Anadolu 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. Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Melahat **ALTUNDAĞ** / İzzet Baysal Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. 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
Öğr. Gör. Dr. Derya **ATİK KARA** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Işıltan **ATAMAN TİRYAKİ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Ozan **EVROK** / Bilkent Üniversitesi
Öğr. Gör. Yiğit **AYDIN** / Bilkent Üniversitesi
San. Öğr. Elm. Ekrem **ÖZTAN** / Hacettepe 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. Ahmet Hakkı TURABİ / Marmara Üniversitesi*
Prof. Dr. Ali ERGUR / Galatasaray Üniversitesi
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. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Aytekin CAN / Konya Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu 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. Cebirail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Cihat AŞKIN / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Çiğdem DEMİR / Gazi Üniversitesi
Prof. E. Yıldız DOYRAN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Yeditepe Üniversitesi
Prof. Dr. Fethiye ERBAY / İstanbul Üniversitesi
Prof. Gül ÖZTURANLI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Güldane ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Güzin GÖNÜL / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Halil AKDENİZ / Işık Üniversitesi
Prof. Halil BUTTANRI / Osmangazi Üniversitesi
Prof. Halil YOLERİ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan ERKEK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hasip PEKTAŞ / Işık Üniversitesi
Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Prof. İsmail YARDIMCI / Uşak Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal ÖZMEN / Hacettepe 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. M. Kamerhan **TURAN** / Başkent Üniversitesi
Prof. Mehmet **YILMAZ** / Gazi Üniversitesi
Prof. Melis **OKTUĞ ZENGİN** / Nişantaşı Üniversitesi
Prof. Dr. Meral **NALÇAKAN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Meral **SERARSLAN** / Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Mete **ÇAMDERELİ** / 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. Dr. Oktay Cem **ADIGÜZEL** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ozan **TUNCA** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Pelin **HALKACI AKIN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Pelin **YILDIZ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Rahmi **ATALAY** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Refa **EMRALİ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Rıfat **BOZKURT** / Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Sacit **PEKAK** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Safa **YEPREM** / Marmara Üniversitesi
Prof. Saime **HAKAN 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 **ÇİLDEN** / 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. Türkan **GÖKSAL ÖZBALTA** / Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Ümit **İŞGÖRÜR** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Yasemin **YAROL** / Atatürk Üniversitesi

Prof. Zekiye **SARIKARTAL** / Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU TETİK** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Zeynep **MERCANGÖZ** / Ege Üniversitesi
Doç. A. Gülüm **ÖTENEL** / Başkent Üniversitesi
Doç. Ahi **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi
Doç. A. Feyza **ÖZGÜNDOĞDU** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Alpaslan **DUYSAK** / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Arda **EDEN** / Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Aysun **ALTUNÖZ YONUK** / Gazi Üniversitesi
Doç. Ayşe Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe **OKVURAN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Ayşegül **GÜÇHAN** / Yeditepe Üniversitesi
Doç. Dr. Başak Burcu **TEKİN** / Melikşah Üniversitesi
Doç. Beste **TIKNAZ MODİRİ** / İstanbul Üniversitesi
Doç. Bilge **SAYIL ONARAN** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu **KARABEY** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Burçin **TÜRKCAN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Can **KARADOĞAN** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Cem **ÖNERTÜRK** / Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Ceylan **KABAKÇI** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Cihan **İŞIKHAN** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Duygu **KAHRAMAN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Düriye **KOZLU** / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Ebru **GÜNER CANBEY** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Elif **TARAKÇI AKYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Emet Egemen **ASLAN** / Selçuk Üniversitesi
Doç. Emine Nur **OZANÖZGÜ** / Hacettepe 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. Evren **KARAYEL GÖKKAYA** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Fatih **AKBULUT** / 19 Mayıs Üniversitesi
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Gonca **ERİM** / Uludağ 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. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz 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 Edebali Üniversitesi
Doç. Nazlı Eda **NOYAN** / Bahçeşehir Üniversitesi
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Neslihan **PALA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Nurbiye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ozan **BAYSAL** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Ömer **ADIGÜZEL** / Ankara Üniversitesi
Doç. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Özgür **SOĞANCI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Özlem **SÜMER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Pelin **ŞAHİN TEKİNALP** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Reyhan **ALTINAY** / Ege Üniversitesi
Doç. S. Kağan **KORAD** / Bilkent Üniversitesi
Doç. Sedef **ACAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi
Doç. Dr. Sezer **CİHANER KESER** / Yüzüncüyıl Üniversitesi
Doç. Dr. Sezin **TANRIÖVER** / Bahçeşehir Üniversitesi
Doç. Dr. Suzan Duygu **ERİŞTİ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Tevfik İnanç **İLİSULU** / Başkent 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. Dr. Ünal **İMİK** / İnönü Üniversitesi
Doç. Yeşim **ZÜMRÜT** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Yusuf **YILDIZ** / Balıkesir 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. Dr. Arif **DEMİR** / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Aslı **EKİCİ** / Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Asu **KARADUT** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi
Yrd. Doç. Aygün **DİNÇER KIRCA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar 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. Burcu **AYAN ERGEN** / Yeditepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Çiğdem **TAŞ ALİCENAP** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Dr. Doğan **ARSLAN** / Medeniyet Üniversitesi
Yrd. Doç. Ebru S. **BARANSELİ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ece **KANIŞKAN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Efe **TÜRKEL** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Elif **AYDOĞDU AĞATEKİN** / Şeyh Edebalı 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. Ezgi **BABACAN** / Necmettin Erbakan Üniversitesi
Yrd. Doç. F. Müjde **GÖKBEL** / Kastamonu Üniversitesi
Yrd. Doç. Filiz **ADIGÜZEL TOPRAK** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Funda **ALTIN** / Ordu Üniversitesi
Yrd. Doç. Göktürk **YILDIZ** / Kocaeli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Gözde **YÜKSEL** / Necmettin Erbakan Üniversitesi
Yrd. Doç. Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Gülnur **DURAN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Gülsen **TEZCAN KAYA** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Hakan **ŞENSOY** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Hasan **BAŞKIRKAN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. 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 Edebalı Üniversitesi
Yrd. Doç. Kürşad **TERCİ** / Yaşar Üniversitesi
Yrd. Doç. Leyla **KUBAT** / Şeyh Edebalı Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehmet Ali **ALTIN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Murat **ERTÜRK** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Nazlı Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Nurşen **DİNÇ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Oktay **KÖSE** / Süleyman Demirel 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. Pınar **ÇALIŞKAN GÜNEŞ** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Semiha **ALTIER** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Semiha **KARTAL** / Trakya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. S. Evren **YÜKSEL** / Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Tuğcan **GÜLER** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Tuna **UYSAL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Umut **BESPINAR** / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Umut **SÜDÜAK** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Veli **MERT** / Mersin Üniversitesi
Yrd. Doç. Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Zafer **LEHİMLER** / Atatürk Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Zeynep **ERTUĞRUL** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Aslı Giray **AKYUNAK** / Yaşar Üniversitesi
Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ** / Anadolu 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. Işıl **TÜFEKÇİOĞLU PARLAK** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Kadircan **ÖZDEMİR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Öğr. Gör. Mehtap **AŞICIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Neslihan **YAŞAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Öğr. Gör. A. N. Nihan **TURNAGÖL** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Ozan **EVROK** / Bilkent Üniversitesi
Öğr. Gör. R. Utku **ÖZKANOĞLU** / Akdeniz Üniversitesi
Öğr. Gör. Sezin **KARA** / Dumlupınar Üniversitesi
Öğr. Gör. Yücel **GÜRSAÇ** / Anadolu 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

VISCONTI'NİN "VENEDİK'TE ÖLÜM" FİLMİNDE METİNLERARASILIK VE MÜZİĞİN (BAŞ)ROLÜ INTERTEXTUALITY AND THE LEADING ROLE OF MUSIC IN VISCONTI'S FILM "DEATH IN VENICE"

Öğr. Gör. / Lect. Aşlı GİRAY AKYUNAK

Derleme

1-18

İSPANYA TALAVERA SERAMİKLERİ VE KÜTAHYA ÇİNİLERİNİN KARŞILAŞTIRILARAK KÜLTÜREL YAKLAŞIMLA DEĞERLENDİRİLMESİ COMPARISON OF TALAVERA WARES FROM SPAIN AND KÜTAHYA ÇİNİ WARES THROUGH A CULTURAL ASPECT

Prof. / Prof. Sibel SEVİM Prof. / Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER

Doç. / Assoc. Prof. Ezgi HAKAN MARTINEZ Yrd. Doç. / Assist. Prof. Cemalettin SEVİM

Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Nilgün ÇÖL

Araştırma Makalesi

20-43

USING NUMBERS AS LETTERS IN VISUAL COMMUNICATION AND THE EFFECTS OF THIS USE ON LEGIBILITY GÖRSEL İLETİŞİMDE HARF OLARAK RAKAMLARIN KULLANIMI VE BUNUN OKUNURLUĞA ETKİSİ

Doç. / Assoc. Prof. Çağlar OKUR

Derleme

44-56

MEVLEVÎ ÂYİNİ GELENEĞİNDE HOCA HAFIZ MEHMED ZEKÂİ DEDE'NİN ÜÇ ÂYİNİNİN (SÜZİDİL, SÜZNÂK, SABA ZEMZEME) MAKAM VE USÛL ANALİZİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ EXAMINATION OF MEHMET ZEKAI DEDE'S THREE AYINS (SÜZİDİL, SÜZNÂK, SABA ZEMZEME) WITH REGARD TO ANALYSIS OF MAQAM AND USUL IN THE MEVLEVI AYINI TRADITION

Okyay TAŞKIN Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Burcu AVCI AKBEL

Araştırma Makalesi

58-91

DESIGNING UNIVERSITY DIPLOMAS ÜNİVERSİTE DİPLOMALARININ TASARLANMASI

Doç. / Assoc. Prof. Melike TAŞÇIOĞLU Öğr. Gör. / Lect. Cemalettin YILDIZ
Uzm. / Splst. Dilek ERDOĞAN AYDIN

Derleme

92-103

DÖRTLÜ ATLI GRUP OLARAK "QUADRİGA" İLE MAHŞERİN DÖRT ATLISI'NIN İLİŞKİLENDİRİLMESİ VE SANATSAL YANSIMALARI RELATING "QUADRİGA" AS A GROUP OF FOUR HORSES TO "FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE" AND ARTISTIC REFLECTIONS

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Yüksel GÖÇEBAKAN

Derleme

104-126

FAGOT EĞİTİMİNDE KAMIŞ YAPIMININ ÖNEMİ THE IMPORTANCE OF REED MAKING IN BASSOON EDUCATION

Doç. / Assoc. Prof. Emre HOPA

Derleme

128-134

151 YAŞINDAKİ "ALİCE HARİKALAR DİYARINDA" SERÜVENİNE İLLÜSTRATİF BİR BAKIŞ ILLUSTRATIVE PERSPECTIVE OF THE 151 YEARS OLD "ALICE ADVENTURE IN WONDERLAND"

Arş. Gör. / Res. Assist. Nilüfer ÜSTÜNDAĞ ÖZEL

Derleme

136-148

HOSPITAL ROOFTOP GARDEN
HASTANE ÇATI BAHÇELERİ*Dr. / Dr. Sima POUYA Prof. Dr. / Prof. Dr. Öner DEMİREL**Derleme***150-167****RENK, DEKOR VE FORM AÇISINDAN 20. YÜZYILDA AVRUPA'DA ÜRETİLEN ENDÜSTRİYEL SERAMİK ÇAYDANLIKLAR**
20TH CENTURY INDUSTRIAL CERAMIC TEAPOTS PRODUCED IN EUROPE IN TERMS OF COLOUR, DECORATION AND FORM*Arş. Gör. / Res. Assist. Öznur YILDIRIM Yrd. Doç. / Assist. Prof. Sadettin AYGÜN**Derleme***168-179****TÜRKİYE CUMHURİYETİ TARİHİNİN İLK YILLARINDA AFİŞLERDE İMGE OLARAK KADIN: GÖSTERGE BİLİMSEL BİR ANALİZ**
WOMEN AS IMAGE ON THE POSTERS IN THE FIRST YEARS OF TURKISH REPUBLIC HISTORY: A SEMIOLOGICAL ANALYZE*Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Elif TARLAKAZAN**Derleme***180-197****İSTANBUL HİRİSTİYAN MEZARLIKLARINDAKİ HAYVAN SEMBOLLERİ**
ANIMAL SYMBOLS IN ISTANBUL CHRISTIAN CEMETERIES*Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Selda ALP**Araştırma Makalesi***198-213****ŞAN TEKNİĞİNDE DOĞRU NEFES ALMANIN ÖNEMİ**
THE IMPORTANCE OF GOOD BREATHING IN SINGING TECHNIQUE*Öğr. Gör. / Lect. Tülay UYAR**Derleme***214-225**

VISCONTI'NİN “VENEDİK'TE ÖLÜM” FİLMİNDE METİNLERARASILIK VE MÜZİĞİN (BAŞ)ROLÜ

Öğr. Gör. Aslı GİRAY AKYUNAK*

ÖZET

İtalyan film yönetmeni Luchino Visconti odağına insanı alan “antropomorfik” sinema anlayışıyla birçok film yapmış, genellikle zamana yenilen kahramanları ve tutkuları olan sıradan insanları anlatmıştır. Thomas Mann'ın aynı adlı kısa romanından uyarlayıp 1971'de tamamladığı Venedik'te Ölüm filminde, yeni yüzyıla girerken bir sanatçının ölümüyle birlikte bir devrin de kapanışını kültürel tarih, edebiyat, sinema ve müzik sanatları arasında metinler arası göndermeler yaparak anlatmaktadır. Filmin müziğini ise aynı devre ait besteci Gustav Mahler'in üçüncü ve beşinci senfonilerinden oluşturmuştur. Mahler'in müziği yine metinler arası ilişkilerin yardımıyla ana karakter Gustav von Aschenbach'ın yaşamını, ruhsal durumunu ve iç sesini temsil etmekte, filmin anlatımına ivme kazandırarak adeta bir başrol üstlenmektedir. Filmdeki ikirciklikler ve karşıtlıklar Mahler'in müziğinde de görülmekte, bu paralellik de anlatımın gücünü ve etkisini artırmaktadır. Makale bu metinler arası ilişkileri inceleyerek Visconti'nin başyapıtına ve filmde müzik kullanımına farklı bir bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Visconti, Mahler, Metinlerarasılık, Film müziği, Antropomorfik sinema

* Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, İzmir / TÜRKİYE, asli.akyunak@yasar.edu.tr

INTERTEXTUALITY AND THE LEADING ROLE OF MUSIC IN VISCONTI'S FILM "DEATH IN VENICE"

Lect. Aslı GİRAY AKYUNAK *

ABSTRACT

Italian film director Luchino Visconti and his "anthropomorphic" films took into account the passionate and consuming nature of humans and mostly chose defeated heroes as their main characters. In his film Death in Venice (1971), adapted from Thomas Mann's short novel of the same name (1912), he tells the story of the death of an artist and its relation to the closure of an era at the fin de siècle. The film constructs a web of intertextual relations and quotations from cultural history, literature and music. Visconti's choice of non-diegetic music for the film is Mahler's third and fifth symphonies. This is no coincidence that Mahler and the main character Gustav von Aschenbach have many things in common. Mahler's music represents the life, spiritual state and inner voice of Aschenbach, hence playing a leading role in the film. The dichotomies and ambiguities in the film can also be traced in Mahler's music, adding to the power and effect of the narration. This study examines intertextuality in Visconti's masterpiece and aims to provide a different perspective on the use of music in film.

Key Words: Visconti, Mahler, Intertextuality, Film music, Anthropomorphic cinema

* Yaşar University, Faculty of Art and Design, Music Department, Izmir / TURKEY,
asli.akyunak@yasar.edu.tr

GİRİŞ

Sanat ürünleri, özellikle de sinema, aslında birçok sanatı bünyesinde barındırdığından ister istemez sanat eserleri arasında karşılıklı alıntılar ve göndermeler içererek oluşturdukları mesajların ya da fikirlerin güçlenmesine sebep olmakta, kültürlerarası unsurlar da içererek evrenselliğe ulaşmaktadırlar. Onları yaratan sanatçılar da bu şekilde yaşam ile sanatlar ve farklı kültürlerden insanlar arasında bağlantılar kurarak eserlerinin daha anlamlı ve çok boyutlu olmalarını sağlamakta, bu tür metinler arası öğelerle eserlerinde bütünlük yaratmaktadırlar.

Metinlerarasılık (Intertextuality) terimi 1960'lı yıllarda Bulgar post-yapısalcı yazar Julia Kristeva tarafından ortaya konuldu (Raj, 2015, s.77). Önceleri bir metin ile öteki, ya da metin ile bağlam arasındaki ilişkileri inceleyen bu kuram, farklı teorilerin katkı koyarak gelişmesiyle günümüzde daha geniş bir anlam taşımaktadır. Metinlerarasılık Kuramına göre bir metin kendi kendine yeten bağımsız bir bütün olarak var olamaz ve dolayısıyla da kapalı bir sistem gibi işlev görmez (Worton ve Still 1991, s.1). Herhangi bir metni metinlerarasılık kavramının bize sağladığı bakış açısına göre yazar ya da okursak, onun daha önceki metinler, eserler, yazarlar ya da okurlarla olan ilişkilerini irdelemiş ve buna göre yeni ve hatta daha güçlü anlamlar oluşturmuş oluruz. Zaten her sanat eseri de kendinden önce gelen eserlerin izlerini ve etkilerini kendi özgün yapısı içerisinde barındırır. Özellikle film müziğinde metinler arası bir takım ilişkilerin olması doğaldır çünkü müzik bu bağlamda farklı bir metnin üzerine kurgulanır ve onunla birlikte ortak bir amaca yönelik olarak işlev görür. Thibault (1994, s.1751) bu bakış açısını açıklarken tüm sözlü ya da yazılı metinlerin bir sosyal biçimlenim içerisinde başka metinlerle olan ilişkileri çerçevesinde oluşturulup anlamlandırıldıklarını belirtir. Bu çalışma, Visconti'nin *Morte a Venezia* filmi üzerinden edebiyat, sinema ve müzik sanatları arasındaki ilişkileri Metinlerarasılık Kuramı doğrultusunda çözümleyerek, bu ilişkilerin eserin içerdiği anlamların oluşmasında sağladığı katkıları paralellikler ve karşıtlıklar bağlamında irdeliyor. Özellikle de filmde yer alan müziğin büyük bir kısmını oluşturan Mahler'in eserlerinde tarihsel inceleme, literatür taraması ve müzikal analiz yöntemleriyle bu metinler arası ilişkileri saptayıp, müziğin filme kattığı anlamları odak noktası haline getiriyor. Daha da ileriye giderek, müziğin filmdeki ana karakterin iç sesi olarak bir nevi başrol oynadığını ileri sürüyor. Visconti'nin sinema ve müzik anlayışını açıkça ortaya koyduğu bu filmde, ana karakter Gustav von Aschenbach ile büyük besteci Gustav Mahler'in yaşamları arasındaki benzerliklerin filmin bir ölüm ve veda ifadesine dönüşmesindeki rolü de makalenin bir başka sorunsalı. Aynı şekilde anlatıda yer alan belirsizlikler ve karşıtlıklar, filmin ana müziği olan Mahler'in *Adagietto*'sundaki müziksel ikirciklikler ile karşılaştırılarak anlamlandırılıyor. Visconti, Mann ve Mahler'in eserleri, gerek yaşamlarının ve kişiliklerinin kattığı gerçekler, gerekse sanatsal ve düşünsel bakış açılarıyla bu filmde çok boyutlu ve karmaşık bir örgü şeklinde bir araya gelerek kolektif bir başyapıt oluşturuyor.

Visconti'nin Sinema Anlayışı

İtalyan yönetmen Luchino Visconti (1906-1976) 23 Eylül 1943 tarihli *Cinema* dergisine yazdığı “Il cinema antropomorfo” başlıklı yazısında şöyle diyordu:

“Beni film yapmaya iten her şeyden önce yaşayan insanlarla ilgili, olaylar aracılığıyla değil, olayların tam ortasında yaşayan insanlarla ilgili öyküler anlatmak ihtiyacıdır. Beni ilgilendiren sinema, antropomorfik bir sinemadır. Bu yüzden yönetmen sıfatıyla üstlenmek zorunda olduğum bütün görevler arasında beni en heyecanlandıranı oyuncularla çalışmaktır. Benim elimde yeni insanlara dönüşecek, yaşamaya atandıkları yeni hayatlarla yeni bir gerçekçilik, sanatın gerçekçiliğini yaratacak insan malzemesi” (Geitel ve Prinzler, 2006, s.7). Filmlerinde sıradan insanı odak noktasına koyan ve onun yaşamını, duygularını ve davranışlarını konu alan filmler yapmakla ilgilenen Visconti, bundan bir yıl önce de 1942’de ilk filmi *Ossessione*’yi tamamlamıştı¹. Bu film Yeni Gerçekçilik akımının İtalyan sinemasındaki başlangıcını haber vermekteydi. *Cinema* dergisi kurulduğu 1936 yılında Mussolini’nin oğlu Vittorio Mussolini tarafından yönetilmeye başlanmış, savaş sırasında genç aydın kuşağın muhalif fikirlerini yansıtan ve Visconti’nin 1939’da Fransa’dan ülkesine dönerek katıldığı bir dergiydi. Visconti’nin *Ossessione* adlı filmi o güne kadar yapılan propaganda amaçlı ya da hafif eğlendirici filmlerden çok farklıydı, adeta devrimci ayaklanmanın sanattaki bir simgesiydi. Faşist yönetim altındaki anti-faşist filmde, insanın direnişi cinsel bir tutku dramı aracılığıyla anlatılıyor, var olma sorunsalını ele alıyordu. Tabii ki film sansür heyeti tarafından kırılmış, aydınların beğenisini toplasa da, uyarıcılığı almış genel halk tarafından beğenilmemişti (Geitel vd. 2006, s.12) (Görsel 1).



Görsel 1. Luchino Visconti

¹ Film, James Cain’in 1934 yılında yazdığı *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* adlı romanından uyarlanmıştı.

Yeni Gerçekçilik kavramı 1942 yılında denemeci senarist Umberto Barbaro tarafından ortaya atılmış, burjuva topluma karşı günlük hayatın gerçeklerini olduğu gibi ortaya koyan, toplumsal dayanışmayı da anlatan anti-faşist, sosyalist bir akımı temsil ediyordu. Savaş sonrası İtalyan sineması Marksist, liberal, Hristiyan, çağdaş bir belgeleme sanatı, ya da cinema della denuncia (Bildiri Sineması) olarak ortaya çıktı. Visconti de bu akımın önde gelen temsilcilerindendi. Şimdi baş etmesi gereken en büyük sorunsal, bu anlayışa dramatik oyunu da eklemek ve sinemanın vazgeçilmez öğeleri olan konu, perspektif, biçem, ahlak ve estetik anlayışı da katarak ortaya yeni tarzda eserler çıkarmaktı.

Visconti'nin sinema anlayışı iki ana kavramdan besleniyordu: çözümleme ve eleştiri, şiirsellik ve dram. Bu anlayışının yapısal temeli ise tarihi materyalizmin diyalektiği (Geitel vd. 2006, s.31). Filmlerinde kötümserlik olmasına rağmen, Marksist mitoloji aracılığıyla geleceğe umutla bakmak da vardı. Ana karakterler kahraman değil, günlük hayatın sorunlarıyla boğuşan, sevgi, nefret, yalnızlık, çaresizlik ya da umutlu bir bekleyiş içerisinde olan kişilerdir. Bu karakterler genelde yenilgiye uğrarlar, çünkü onların devri ya sona ermiştir, ya da kendileri içinde bulundukları çağa ayak uyduramadıklarından gerçeklikten uzaktırlar. Ancak Visconti bu insanlara sevgi duyarak ve duygudaşlık sergileyerek onların yanında görünür. Yenilgiye uğrayan karakterler aslında kendi ihtiraslı doğalarının tüketici ve yok edici yanlarından da bu duruma düşerler. Sınıfsız toplum yaratma isteği, uyumlu bir topluma ve insanlığa duyulan özlem, insan odaklı bir anlatım ve hümanizm filmlerinde önde gelen unsurlardır (Geitel vd. 2006, s.31).

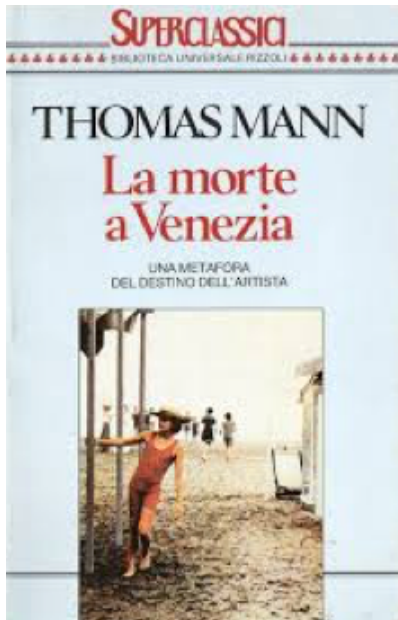
Visconti'nin filmlerinde görüntüler adeta bir tiyatro sahnesi gibi karşımıza çıkar. Ona göre oyuncu esastır ve "her şeyin üzerinde, o da bir insandır. Amatörler en iyi malzemedir, çünkü yalınlığın çekiciliğine sahiptirler, eğitimsiz ve uzlaşmazlardır" (Geitel vd. 2006, s.39). Dolayısıyla filmlerindeki karakterler günlük hayatta rastlayabileceğimiz insanlardır, ancak farklı bir estetik anlayış, hatta operada bulunan abartılı anlatımla ortaya konmaktadırlar. Birçok opera ve tiyatro oyununu yöneten Visconti, güzel sanatlara olan ilgisi neticesinde sahne yapımlarında genelde dekorları ve müzikleri de kendisi seçmeyi tercih ederdi. Müziği filmlerinde yalnızca olayı canlandırmak değil, kişilerin iç dünyalarını yansıtmak, ya da bir duruma veya duyguya vurgu yapmak için kullandığını görürüz. Edebiyata olan yakın ilgisi, kültür ve tarihe verdiği önem filmlerinde yer bularak, yapıtları adeta birer belge niteliğinde ortaya çıkar. Kültürü yaşatmak, tarihsel araştırmalara yol açmak, bir dünya sanat kültürü oluşturmak, onun benimsediği ve şiirsellikle yoğunlaşarak filmlerinde gerçekleştirmeye çalıştığı olgulardır.

Morte a Venezia - Venedik'te Ölüm ve Metinlerarasılık

Alman yazar Thomas Mann'ın aynı adlı romanından (1912) uyarladığı ve 1970-1971 yıllarında çektiği bu filmde Visconti Yeni Gerçekçiliğin tüm unsurlarını kullanarak ölmekte olan bir sanatçının dramını anlatıyor. Bu filmi anlatırken Visconti "bu öyküde beni çeken sanatçının dramı, yalnızlığı ve çaresizliği" diyor² (Geitel vd. 2006, s.146). Öykü 20. Yüzyılın başlarında içinde yaşadığı burjuva toplum tarafından ciddiye alınmayarak dışlanan, artık bulunduğu çağa

² "Frankfurter Rundschau", 31.3.72.

ayak uyduramayan ve her açıdan (fiziksel, ruhsal ve ahlaki) çökmekte olan bir müzik adamını konu alıyor. Bu adamın Venedik'e giderek kendine yeni bir yaşama umudu bulması, ancak bu umudun da tam aksine kendisine yalnızlığını, çaresizliğini, yaşlanmakta oluşunu ve ölümün yaklaştığını hatırlatması üzerine kurulmuş. Burada çöken sadece filmin ana karakteri Gustav von Aschenbach değil. Bir çağ da ayrıca çöküşe geçerek kapanmakta. Yani her açıdan fin de siècle'dayız. Şahit olduğumuz olay 19. yüzyılın feodal burjuva toplumunun güzelliğe tutkun olarak zevk içinde varlığına veda etmesi (Görsel 2 ve 3).



Görsel 2. Roman kapağı



Görsel 3. Film afişi

Aschenbach artık hiçbir yere ait değildir. Özgüvenini kaybetmiş, aşağılık duygusuna kapılmış, yaşlanmakta ve hasta olduğunun bilincinde bir besteci ve orkestra şefidir. Filmin ilerleyen sahnelerinde ailesini de kaybettiğini ve artık yaşamını sorgulamakta olduğunu, geçmişiyile hesaplaşma ve vedalaşma durumunda olduğunu hissediyoruz. Hayatın anlamsızlığına kafa yormakta ancak hala daha mutlak güzeli aramaktadır. Tam bu aşamada ailesiyle Venedik'e tatile gelen genç ve güzel oğlan Tadzio ile karşılaşırlar. Tadzio cinsiyetsiz görünmekte fakat aslında hem eril hem dişi karakterler taşımakta ve Gustav'da olmayan her şeyi simgelemektedir: gençlik, güzellik, saflık ve sağlık. Aschenbach ona derin bir tutkuyla bağlanır. Bu tutku kısa zamanda aşka dönüşür. Tadzio aynı zamanda Gustav'ın aramakta olduğu mutlak güzelliği de temsil etmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Tazio ve Gustav von Aschenbach

Film birçok metinler arası ilişkiye sahip. Visconti, Thomas Mann'ın öyküsüne büyük oranda sadık kalarak edebiyat, müzik ve kültürel tarihten alıntıları şiirsel anlatımıyla bir ağ gibi örüyor. Ancak film romandaki birkaç bölümü atlayarak ana karakterin Venedik'e gelişiyle başlıyor. Romanda askeri bir aileden gelen ve burjuvaziye ait bir yazar olan Gustav von Aschenbach, Visconti'nin filminde bir müzisyen olarak karşımıza çıkıyor. Ayrıca, romanda geniş yer bulan sanatta Apollon ve Dionysos kutuplaşması bağlamındaki tartışmalar, filmde geri dönüşlerle basitleştirilmiş bir şekilde yer buluyor. Kitaptaki iki bakış açılı anlatı, filmde Aschenbach'ın kişisel perspektifine dönüşüyor. Yazar Thomas Mann'ın da diğer 20. yüzyıl yazarları gibi sinemaya aktif bir ilgi duyduğunu biliyoruz. Mann filmin görsel bir anlatı (Erzählung) olduğunu kabul etmiş ve "iyi bir romanın filme uyarlanmasıyla mahvedileceğine inanmıyorum" demişti (Vaget, 1980, s.159). Venedik'te Ölüm adlı romanının filme uyarlanması ilk olarak 1934'de düşünülmüş ve Mann da buna sıcak bakmıştı. Ancak bu proje sonlandırılmamıştı (Vaget, 1980, s.160). Ancak bu Visconti tarafından otuz altı yıl sonra gerçekleştirilebilmişti. Vaget'e (1980, s.160) göre Visconti'nin bu yapıtı Thomas Mann'ın romanındaki psikolojik, entelektüel ve edebi karmaşıklığı yansıtabilen tek ciddi deneme. Roman çok fazla olaya yer vermeden daha çok anı, düşünce, duygu ve ruhsal durumları anlattığından aslında filme uyarlanması oldukça zor. Visconti'nin bunu başarıyla sağlaması, kendi sinema anlayışından ve zengin kültürel altyapısından doğan bakış açısı ve anlatı zenginliğiyle mümkün olmuş. Venedik'te Ölüm Visconti'nin tek Mann uyarlaması değil. Yönetmen, Mann'ın *Mario ve Sihirbaz* adlı öyküsünü de 1956'da bir bale olarak uyarlayarak La Scala'da (Milano) sahneye koymuştu. Ayrıca "Venedik'te Ölüm" filminde Mann'dan başka alıntılar da var: ana karakter Gustav von Aschenbach'ı Venedik'e getiren geminin adı Esmeralda. Bu isim Mann'ın Dr. Faustus öyküsündeki bir karakter olarak da karşımıza çıkıyor. Filmin ilerleyen sahnelerinde anlayacağımız üzere Esmeralda ayrıca Aschenbach'ın bir kez birlikte olduğu bir hayat kadını (bu ilişki başarısızlıkla sonuçlanıyor). Kısacası, Esmeralda hem karakteri Venedik'e taşıyarak gerçek kendiyle yüzleşmesine madden araç oluyor, hem de

daha öncesinde gerçek cinsel kimliğini anlamasına vesile olmuş bir insanı temsil ediyor. Anılara ve kültürel mirasa önem veren ve edebiyata tutkun olan Visconti'nin, Thomas Mann'ın "mirası devralabilmek için onu anlamasını bilmek gerekir" (Geitel vd. 2006, s.53) sözlerini mutlaka okumuş olduğunu varsayabiliriz. Bu sözlerden esinlenerek kültürel mirası devralıp yeni kuşaklara aktarmak üzere edebiyatı anlamaya önem verdiğini ve yapıtlarını da bu düşüncelerle ortaya koyduğunu söylemek kanımca yanlış olmaz.

Romanda ve filmde yer olarak Venedik şehrinin seçilmesi birçok anlam içeriyor. Venedik kent dokusuyla eşsiz güzellikte, hatta gerçeküstü bir şehir, çünkü suyun içine kurulmuş. Yavaş yavaş batmakta olan (çağ ve ana karakterimiz gibi), zamansız, her an yok olabilecek bir yer. Venedik'i çevreleyen su onu hem koruyor, hem gizliyor, hem de hafiflik, arınmışlık hisleriyle mistik bir hava veriyor. Belki de Gustav von Aschenbach bu yere arınmak ve suyun ötesine geçerek kendine yeni bir hayat kurmak üzere geliyor. Kültürel tarihe büyük önem veren Visconti, bu filmde birçok tarihsel ve özellikle İtalyan kültüründen imgelerle anlatımına renk katıyor. Bunlardan en önde geleni 16. Yüzyıl'da İtalya'da Goldoni önderliğinde ortaya çıkan ve halkın tiyatrosu olan *Commedia dell'arte* topluluğuna yapılan göndermeler. Bu tiyatronun karakterlerini andıran kişiler filmde çeşitli vesilelerle ortaya çıkıyor ve ana karaktere, aynı zamanda izleyiciye mesajlar veriyor. Tamamen doğaçlama şeklinde oynanan ve o dönemler İtalya'daki politik ve ekonomik krize bir tepki olarak doğan bu tiyatro profesyonel oyuncularından oluşuyor, ancak saraylarda oynanan oyunlara zıt olarak halk ağzıyla oynanıyordu. "Zanaatın komedisi" olarak dilimize çevrilen bu oluşum, yaşamı gülerken algılamayı, din-dışı ve ahlak-dışı olaylarla sergileyerek, evlilik, aldatma, cinsellik, kurnazlık, para gibi konuları ele alarak pazar yerlerinde ve panayırlarda oynanırdı. Bu tiyatro Hristiyanlıkta önem taşıyan *Epiphany* (Kralların Secdesi) ve *Ash Wednesday* (Kül Çarşambası) günleri arasında yapılan Venedik Karnavalıyla da yakından ilintiliydi ve oyuncular maskeler takarlardı (Rudlin, 1994) (Görsel 5).



Görsel 5. *Commedia dell'arte* Tiyatrosu

Maske imgesi filmde hem Venedik'i çağrıştıran bir olgu hem de genel anlamıyla gerçek yüzleri gizleyen, ya da kişilerin gerçek kimliklerini saklayan bir araç olarak ortaya çıkıyor. Ana karakter Aschenbach ise bu maskeler ülkesinde gerçek kimliğini, gerçek kendini aramaya koyuluyor. Venedik'e ilk ayak bastığı yerde yüzü beyaza boyanmış bir *Commedia dell'arte* karakteri olan *Arlequino* ile karşılaşıyor. Bu teatral karakter kendisine "seni iyi tanıyorum" diyor alaycı bir ifadeyle. Gustav ise filmin sonunda gençleşmek arzusuyla yaptırdığı makyajıyla ve boyanmış saçlarıyla bir maske arkasına saklanmaya ya da yeni bir kimlik edinmeye çalışıyor. Bu maske aynı zamanda onun ölüm maskesi oluyor (Görsel 6).



Görsel 6. Maskesiyle Aschenbach

Venedik şehri ve öykünün kurgusu arasında başka metinler arası ilişkiler de var. Alman besteci Richard Wagner 13. Yüzyıl'dan kalma trajik bir aşk hikayesini içeren ünlü operası *Tristan ve Isolde*'yi Venedik'te yazmış (1857-59) ve 1883'de orada ölmüş. Thomas Mann ise Romantik akımın son bestecisi Gustav Mahler'in ölüm haberini Venedik'e giderken almış (1911). Romanındaki ana karakterin ilk ismi de Gustav. Mann'ın romanında yazar olan Gustav, filmde müzisyene dönüşüyor. Visconti de filminin müziklerini Mahler'den seçmiş. Bir başka çarpıcı ayrıntı ise Visconti'nin yine kültür tarihinden bir olguyu filmdeki karaktere uyarlaması: siyaha boyadığı saçları ve bıraktığı beyaz perçemle "Chinchilla" diye anılan ünlü bale çarı Serge de Diaghilev de 1929'da aynen ana karakter Aschenbach gibi Venedik'te Grand Hotel des Bains'de ölmüştü. Buna ek olarak Diaghilev Oscar Wilde'in tersine, hiçbir ceza almadan ölmesine izin verilen ilk ünlü eşcinsel kişiydi (Geitel, 2006, s.53). Visconti'nin cinsel tercihinin de bu yönde olduğunu dikkate alırsak, toplum içerisinde yeterince özgürce ifade edilemeyen bu gerçeği ana karakter von Aschenbach aracılığıyla filmde açıkça ifade etmesi herhalde tesadüf değil.

Filmde Gustav von Aschenbach karakterinin önce güzelliği ve sanatı Apolloncu bakış açısıyla değerlendirerek güzelliğin mükemmel ve şekilsel olduğunu, ancak akıl ve mantıkla algılanabileceğini iddia ederken, güzelliğin temsilcisi genç Tadzio ile karşılaştıktan sonra değişime uğrayarak Dionysoscu bir bakış açısını benimsediğini görüyoruz. Tutkusu ve genç oğlana duyduğu aşk sayesinde artık güzelliğin sadece duyularla algılanabileceğini ve Socrates'in dediği gibi aynı zamanda görülebilir ve arzulanabilir olduğuna karar veriyor. Aschenbach, Dionysos'a özgü bir sarhoşluk içerisinde tutkularına ve ihtirasa yenik düşüyor. Filmin başında siyah renkte kıyafetler taşıırken, beyaz denizci kıyafetli Tadzio ile tanıştıktan sonra beyaz giymeye başlıyor, eşcinsel eğilimlerini daha açık bir şekilde davranış biçimleriyle dışa vuruyor. Mann'ın romanında Gustav'ın Tadzio'yu izlerken düşüncelerinde Yunan tanrılarına atıfta bulunarak mutlak güzellik, aşk, gerçeklik ve tanrısallıkla ilgili kendi kendiyi tartıştığına tanık oluyoruz. Socrates'in küçük Phaedrus'a verdiği dersten şu sözlerini hatırlıyor: "Seven sevilenden daha ilahi bir varlıktır. Çünkü Tanrı birincisinde vardır, fakat ikincisinde yoktur" (Mann, 1912, s.239). Bundan da kendine pay çıkararak aşkı sayesinde daha ilahi bir düzeye eriştiğine inanmak istiyor. Filmin sonundaki ölüm sahnesinde de Gustav'ı yine derin bir aşkla Tadzio'yu güneşin battığı bir akşam ikindisinde deniz kenarında izlerken ve saç boyalarıyla makyajı akarken sandalyede görüyoruz. Artık maskesi tamamen düşmüştür. Tadzio ise adeta bir Romalı ya da Yunan heykeli gibi (Davud olabilir mi?) guruba karşı çıplak bir halde denizin içinde durarak parmağıyla ufku işaret ediyor. Yunan tragediyalarından çıkma sessiz bir beden gibi duruyor, Gustav'a ölüm sonrası gideceği yeri gösteriyor. Ölüm mutlak güzelliği temsil eden Tadzio'nun elinden oluyor.

Filmde birçok görüntü tablo gibi yansıtılmış. Özellikle deniz kenarındaki çekimlerde sahneler Romantik, Neo-klasik, ya da Empresyonist tabloları andırıyor. Renkler ve formlar keskin değil, fazlaca da renk yok. Bu çekimler filme gizem ve şiirsel bir görsellik katmakla kalmayıp, izlediğimizin aslında opera ya da tiyatro sahnesi dekoru olduğu hissini veriyor. Bu his öykü ile örtüşürken, görüntüler operaya has o abartılı romantizm ve düş dünyası ortamını da sağlıyor (Görsel 7).



Görsel 7

Romana ve filme egemen olan ölüm teması, sadece ana karakter Gustav von Aschenbach'ın değil, aynı zamanda yaşlanan Visconti'nin de aklında kuşkusuz. Nitekim Visconti bu filmde beş yıl sonra ölüyor. Son filmi *L'Innocente* (Masumlar) Gabriele D'Annunzio'nun romanından uyarlanmış ve Nietzsche'nin "üstün insan ahlakı" anlayışına dayanıyor. Burada da yine çöken toplumda yozlaşma, ilişkilerde ihanet ve ölüm temaları işleniyor. Bu filmle Visconti yaşama da, onu ve insanları anlatmaya çalıştığı filmlere de veda ediyor.

Venedik'te Ölüm Filminde Müzik ve Metinlerarasılık

Visconti sanatsal birikiminden ve opera yönetmeni olarak uzun yıllar çalışmasından kaynaklanarak filmlerinde müzik kullanımına genellikle kendisi karar vermiş bir film yönetmeni. İtalyan toplumunda müziğin tarih boyunca sahip olduğu yerin ve önemin de farkında olarak, müziği filmlerinin vazgeçilmez ve ana unsurlarından biri olarak kullanıyor. Özellikle bu filmde müzik zaten fazla konuşmayan ana karakterimizin hem iç hem dış sesi olarak karşımıza çıkıyor. Filmde hem "diegetic" (kaynağı görüntüde olan), hem de "non-diegetic" (kaynağını görmediğimiz, arka fonda duyulan) müzik kullanılıyor.

Dyer'a (2006, s.30) göre yeni-gerçekçi sinemada beş çeşit diegetic müzik kullanılıyor: dini, askeri, opera ya da konser, folk müziği ve popüler müzik. Bunlardan örnekleri Visconti de filmde kullanıyor. Dini müziğe kısa süren bir kilise sahnesinde tanık oluyoruz. Askeri müzik ise ana karakterin Venedik'e ilk ayak bastığı anda, oradan geçmekte olan bir birliğin seslendirdikleri bir ezgi olarak beliriyor. Filmde halk müziği iki şekilde karşımıza çıkıyor. Birincisi sokak müzisyenlerinin (*Commedia dell'Arte* bağlantısı) Aschenbach'a söylediği ironik aşk şarkısı. Bu İtalyanca şarkıyı yüzü boyalı, çürük dişli, peruk takan bir karakter (o da maskeli) Aschenbach'la Tazio otelin terasında bir gece yakın mesafeden birbirleriyle bakışırken söylüyor ve ardından da kahkahalar atıyor: "her kim bir kadın arıyorsa, o hiçbir zaman aradığını bulamaz. Esmerle evlenir, sarışın sevgili ister, asla tatmin olmaz." Bu komik şarkı diğer misafirleri güldürüp eğlendirirken, Aschenbach'ı ve Tazio'nun annesini doğal olarak hayli rahatsız ediyor. Diğer halk müziği örneği ise bir Rus halk şarkısı. Rus teması Visconti'nin anılarıyla bağdaştırılabilir (1946'da Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sını sahneye koymuştu, Rus edebiyatıyla yakından ilgileniyordu); ayrıca yine Rus balet Diaghilev'e de gönderme yapmış olabilir. Bu Rus halk ezgisinin özellikle filmin finalinde ve ölüm sahnesinde, otelde kalan üst sınıfa ait Rus bir hanımefendi tarafından söyleniyor olması ayrıca önem arz ediyor. Geçmişe gömülmeye yükümlü olan burjuvazinin çöküşü mü, bir çağın bitişi mi (zaten kolera salgınından dolayı herkes tatilini sona erdirmiş Venedik'i terk etmeye hazırlanıyor), eski güzel, masum çocukluk günlerini mi çağırıştırıyor, yoksa yine Diaghilev'in Gustav'ın ölümüne paralel ölümünü mü? Belki de hepsi birden. Bu şarkı eşliğinde Gustav son kez sahile iniyor Tazio'yu görmek için, ama artık yardımsız yürüyememektedir. Güçsüz bir şekilde yığıldığı plaj sandalyesinde Tazio'yu başka bir oğlanla güreşirken ve yenilirken izlemekte ve ona yardım edememenin verdiği acıyla kıvrınmaktadır.

Diegetic müzik bir konser olarak Gustav'ın geçmişini hatırladığı ve kalp krizi geçirdiği geceye hafızasında geri dönüşünü anlatan sahnede karşımıza çıkıyor. Bu sahnede Gustav'ın son bestesi seyirciler tarafından yuhalanıyor. Böylelikle karısıyla en yakın arkadaşının da önünde küçük düşmek (arkadaşı da ona bu sonu hak ettiğini söylüyor) sağlığının ciddi şekilde bozulmasına yol açıyor. Onu Venedik'e getiren de zaten bu olay. Ancak karısının kendisiyle seyahat etmemesi (fakat Gustav onun ve ölen kızının çerçevesi fotoğraflarını beraberinde taşıyor), özel hayatının da çöküntüye uğradığına işaret ediyor.

Filmde canlı popüler müzik ise otel müzisyenlerinin yemek öncesi salonda çaldıkları valsler ve Napolitanlardan ibaret. Aschenbach'ın Tadzio'yu ilk kez gördüğü sahnede yer alan bu müzik türü, bu ilk karşılaşmayı bir aşk şarkısıyla vurguluyor.

Popüler sayılacak ancak klasik müzik repertuvarına ait olan Beethoven'ın für Elise adlı piyano eseri de filmde önemli bir rol oynuyor. Bu parçayı Tadzio salondaki piyanoda çalmaya çalışırken Aschenbach onu aşkla izliyor, ancak bu parça kısa bir süre sonra onu bu masum ve romantik anın tersine geçmişine, çok utanç duyduğu bambaşka bir ana götürüyor: bir geneleve ve orada çalışan hayat kadını Esmeralda ile karşılaşmasına. Gustav odasına girerken Esmeralda da Tadzio gibi bu eseri piyanoda seslendiriyor ve yüzü de Tadzio'yu çağırıyor. Ancak bu buluşma başarıyla sonuçlanmıyor, Gustav başı öne eğik bir şekilde odayı terk ederken Esmeralda çalmaya devam ediyor. Müzik burada bizi bir sahneden diğerine, şimdiki zamandan geçmişe taşıyor. Visconti zaman, mekan ve duygu değişimini ortak müzik parçası sayesinde vurguluyor. İki sahne arasındaki tek ortak nokta Gustav'ın cinsel tercihinin farkında olması ve bunu Tadzio'yu gördükten sonra daha da kabullenmesi.

Film'de Gustav Mahler'in Müziği

Filmin ana *non-diegetic* müziği Avusturyalı besteci Gustav Mahler'in (1860-1911) üçüncü ve beşinci senfonilerinden kesitler. Visconti yine metinler arası göndermeler yaparak Mahler'i özellikle seçiyor. Gustav Mahler de ana karakterimiz Gustav von Aschenbach gibi *fin de siècle*'a ait bir sanatçı; bir besteci ve orkestra şefi. Mahler, Geç Romantizmin, özellikle de Alman senfonik romantizminin son temsilcisi. Mahler'in de 1907'de von Aschenbach karakteri gibi küçük kızının ölümüne şahit olduğunu biliyoruz (La Grange, 1999). Aschenbach da Mahler gibi karısı tarafından ya terk edilmiş ya da başka bir sebepten yalnız kalmış. Ancak Mahler Aschenbach'la karşılaştırıldığında kariyeri açısından benzerlik taşıyor: evet türünün son temsilcisi, ancak alanında büyük başarılar elde etmiş, senfoni janrına damgasını vurmuş, bugün dahi büyük besteciler arasında takdir edilen bir müzik adamı. Zaten Thomas Mann'ın Venedik yolunda Mahler'in ölümünden haberdar olduğunu, Gustav isminin muhtemelen buradan geldiğini de daha önce belirtmiştik.

Visconti filmde en çok Mahler'in beşinci Senfonisinin dördüncü bölümü olan *Adagietto*'yu kullanıyor. Beşinci senfoni 1901-1902 yılları arasında Mahler'in Avusturyadaki yazlık evinde yazılıyor. Bir trompet solosuyla başlayan senfoninin birinci bölümü zaten bir cenaze marşı (*Trauermarsch*), dolayısıyla film için anlam ve genel ölüm atmosferi bakımından biçilmiş kaftan. Bu

senfoniye yazarken Mahler henüz hayatının aşkı Alma ile tanışmamıştı, ancak kısa süre sonra onunla tanışıp evlendi ve 1902'de Alma birinci çocuklarına hamile iken yazlık villa'ya birlikte yerleştiler. Kariyerinin doruk noktasında olan Mahler, Viyana Filarmoni orkestrasının da şefiydi. Ancak Mahler'in de Aschenbach gibi kalbiyle ilgili sağlık sorunları vardı, Şubat 1901'de geçirdiği kriz az kalsın onun ölümüne sebep oluyordu. Bu onu korkutmuş ve ölüme bu kadar yaklaşmış olmak onun da hayatını mercek altına almasına sebep olmuştu, tıpkı Aschenbach karakteri gibi. Karısı Alma en büyük destekçisi, danışmanı ve ayrıca ilham kaynağıydı.³

Adagietto belki de Mahler'in en popüler eseridir. Sadece on dakika süren bu gizemli parçanın oldukça ağır çalınması isteyen Mahler, (bölümün başına *sehr langsam* [çok yavaş] yazıyor) tamamen yaylı sazlar ve arp için yazıyor bu eserini. Bu orkestrasyon keskin olmayan, su sesini çağrıştıran, iniş ve çıkışlarıyla akıcı bir müziksel anlatım ortaya çıkarıyor. Bölümün tonu oldukça muğlak olmakla beraber Fa majör ile La minör arasında gidip geliyor ve bu belirsizlik filmdeki muğlaklıkla da örtüşüyor. Gustav'ın cinsel eğilimi, görüntülerdeki puslu hal, kendi geçmişiyle ilgili hisleri (pişmanlık, hüznün, öfke), karısından neden ayrı düştüğü, yaşamak mı yoksa ölmek mi istediği, gerçek aşka mı yoksa şehvete mi daha yakın olduğu ve güzellik ile sanata olan yaklaşımının Apolloncu mu yoksa Dionysoscucu mu olduğu gibi ikirciklikler filmde hep var. Parça adeta Dionysos'un (ve aynı zamanda Aschenbach'ın) içinde bulunduğu tutkudan sarhoş olmuş halini yansıtıyor. *Adagietto* kısa süresine rağmen duygu yoğunluğu ve iniş çıkışları bakımından çok zengin bir parça. Yüz üç ölçülük eserde genellikle *piano* ve *pianissimo* seyreden müzikal nüanslara rağmen, ani *forteler* ve *fortissimolarla* varılan dört ayrı doruk noktası var.⁴ Visconti bu doruk noktalarını filmin çarpıcı yerlerinde kullanmış ve parçanın ritmiyle filmin akış ritmini birebir örtüştürebilmiş. Bu da onun ne kadar usta bir yönetmen ve müziği ne kadar derinden anladığını ve hissettiğini gösteren başka bir unsur.

Filmle ilgili kendisiyle yapılan bir söyleşide baş aktör Dirk Bogarde Visconti'nin yönetmenliği ve müziksel anlayışı hakkında şunları söyler:

“Visconti film çekimi süresince sadece tek bir noktada bana direkt bir emir verdi. Beş ay boyunca birlikte çalıştık ve sadece bir kez bana ne yapmam gerektiğini söyledi. Rialto köprüsünün altından geçen motorlu kayığa bindiğimde bana “köprünün altında güneşi hissettiğin anda ayağa kalk! Güneşi yüzünde hissettiğin an, ayağa kalk!” Nedenini bilmiyordum ama söylediğini yaptım. Ve bu Mahler'in [parçadaki] büyük kreşendosuydu. O biliyordu, fakat bana hiç söylememişti, bütün filmin koreografisini Mahler'in müziğine göre yapmıştı”⁵ (Premuda, 1995, s.194).

Mahler'in *Adagietto*'su filmin açılışında giriş müziği olarak başlıyor ve kahramanımızın gemisi Esmeralda sisler içinde durgun bir suda Venedik'e yaklaşıyor. Müziğin de etkisiyle farklı bir dünyaya geçiş yaptığımızı hissedebiliyoruz. Zaten şehrin mistik bir atmosferi var, Mahler'le

3 Alma Mahler-Werfel'in 1898-1902 Günlüklerinde bu konuda sayısız yazı var.

4 Müzikte nüans terimleri, ne kadar güçlü ya da hafif seslendirilmesi gerektiğini belirtir. Piano: hafif, pianissimo: çok hafif, forte: kuvvetli, fortissimo: çok kuvvetli, crescendo: sesin giderek yükselmesi.

5 Per Luchino Visconti adlı televizyon programından, Rai Tre, 1987, 4. Episot.

ilgili önbilgiler de bize ölümü çağrıştırıyor. Müzik gemi güvertesinde battaniyeye sarılmış olarak oturan Aschenbach'ın solgun yüzüne ve daldığı derin düşüncelere eşlik ediyor. Belli ki kahramanımız son derece mutsuz ve hasta. Müzikteki ani yükselişler onun düşüncelerinde de ani patlamaları yansıtıyor, müziğin ritmini onun mimiklerinde de görüyoruz. Aynı müzik ikinci kez kullanıldığında Gustav'ın anılarına geri dönüş yapıyoruz, müzisyen arkadaşıyla felsefi tartışmalar içindeler. Arkadaşı onun eserini (aslında Mahler'in *Adagietto*'su) piyanoda çalıyor, dolayısıyla aynı müzik bu sefer *diegetic* olarak karşımıza çıkıyor. Yine Gustav'ın düşüncelerini temsil ediyor, çünkü o bir kum saatine bakarak zaman ve yaşam üzerine umutsuz bir monoloğa giriyor. Tartışmanın geneli güzelliğin duyularla mı yoksa akılla mı algılanabileceği ve mutlak güzelliğin ne olduğu üzerine. Eski Gustav çok şekilci ve akılcı bir yaklaşım içerisinde olduğundan arkadaşıyla sürekli çatışmaktalar. Bu bakış açısı Tadzio ile karşılaştıktan sonra tamamen değişiyor.

Aynı müzik üçüncü kez Gustav Venedik'e geldikten kısa bir süre sonra yaşlılığının farkına varıp da aşkından uzaklaşmak için otelden ayrılmaya karar verdiğinde, Tadzio'yla kapı eşiğinde vedalaşırken duyuluyor. "Tanrı seni korusun, elveda Tadzio" sözleriyle yükselen müzik Gustav'a gemide de eşlik ediyor, çünkü düşüncelerinde Tadzio'ya olan tutkusu var, müzik de hem bu tutkuyu hem de veda ve nihayetinde bir sonu temsil ediyor. Bir rastlantı sonucunda (valizleri yanlışlıkla farklı bir yere gittiğinden geri gelmelerini beklemesi gerekiyor) Gustav Venedik'te kalmaya karar veriyor. *Adagietto* ona yine gemide eşlik ediyor, ancak bu kez Gustav mutlu, hava güneşli ve suya da hareket gelmiş. Beyaz köpükler saçarak Tadzio'ya geri dönüyor. Visconti bu mutlu sahnede parçanın majör tondaki ve doruk noktasındaki kısmını kullanıyor. Gustav otele dönüyor, penceresini açıyor ve neşe içinde Tadzio'ya el sallıyor. Genç oğlan ona bu aşamada kendi kızını anımsatıyor ve karısıyla birlikte yemyeşil çimlerde yuvarlandıkları bir ana geri götürüyor. Müzik şimdiye kadar duyduğumuz en uzun sürede Gustav'ın anılarına eşlik etmeye devam ediyor. Bittiği an Tadzio'yu kumlara bulanmış (safılık yok mu olmuş?) bir şekilde görüyoruz. Burada müziğin muğlaklığı ve değişken hali Gustav'ın Tadzio'yu algılayışındaki muğlaklığı (sevgili mi, çocuk mu?) da simgeliyor denebilir.

Bir sonraki müzikli sahnede Mahler'in Üçüncü Senfonisinin dördüncü bölümü kullanılıyor. Kontralto ve koro da içeren bu Senfoni'de Mahler, Nietzsche'nin *Mittersnachtlied* (Gecenin Şarkısı) adlı şiirini besteliyor. Şiir dünyadaki kederin derin olduğunu, ancak neşenin kederden de daha derin hissedilebileceğini, kederin neşeye "Git!" dediğini ancak neşenin sonsuzluk isteğini anlatıyor. Bu sözler ve müzik eşliğinde Gustav sahilde yazı yazıyor ve bir Antik Romalı heykeli gibi beyaz havluya sarılmış duran Tadzio'yu izliyor. Aynı müzik Gustav'ın ertesi sabah Tadzio'yu kırmızı mayosuyla görene kadar devam ediyor. Bugüne kadar beyazlar içinde olan safılık timsali Tadzio şehvet ve aşkın rengi olan kırmızıya bürünerek masumiyetini yitirmiş görünüyor. Müzik de melankolik *Adagietto*'dan uzaklaşarak hüznün yerine tutku ve neşeyi, ölüm yerine yaşama isteğini çağrıştırıyor. Bu müzik Aschenbach'ın Venedik'e gelişinden beri en mutlu olduğu anda kullanılıyor ve bir bakıma da tüm sanatsal ve duyuşsal yapının tam ortasında ya da doruk noktasında bulunuyor. Bu aşamadan sonra ölüme doğru inişe geçiliyor (Hutchison, 2000) (Görsel 8).



Görsel 8. Aschenbach'ın son mutlu anı

*Adagio*to dördüncü kez kullanıldığında yine Gustav'ı hayatının anlamlı bir dönemesinde buluyoruz. Kolera salgınının kol gezdiği ve bu yüzden kireçlenerek beyaza bulanan Venedik sokaklarında bir taraftan Tadzio'yu takip ediyor, diğer taraftan da kendisini makyaj ve saç boyasıyla gençleştirmeye çalışan berbere teslim oluyor. Müzik yine onun düşüncelerine bir ses oluyor; genç görünürse belki aşkına ulaşabilecek. Müziğin ilk doruk noktası burada. Müzik eşliğinde Narcissus gibi Venedik kanalında kendi yansımasına bakıyor ve boyalı yüzünü beğenir gibi oluyor. Oysa yüzündeki beyaz boya, Venedik'e ilk ayak bastığı an karşısına çıkan ve daha sonra da kendisiyle şarkı vasıtasıyla alay eden sokak soytarılarınıninkiyle aynı. Gustav da gerçek kimliğini gizlemek için maske takmaya ve kendini kandırmaya çalışıyor ama müzik bize onun gerçek halini ve bu konudaki negatif düşüncelerini hatırlatıyor. *Adagio*to'nun ikinci doruk noktasında, koleranın yayılmaması için ateşe verilen Venedik sokaklarında heykel edasıyla dolaşan Tadzio'yu yeniden görüyor Gustav. Ancak hastalığı ilerlemiş olduğundan bitkin bir şekilde yakasındaki solmuş pembe gülle yere yığılıyor ve gülmekle ağlamak arasında gidip geliyor. Bu arada boyalar da yüzünden aşağı süzülmemekte. Müzik durduğu an son konserine geri dönüyor ve anılarında o geceki başarısızlığını, çöküşünü canlandırıyor, arkadaşının “masken düştü, müziğin ölü doğdu, müziğinle birlikte mezara gitme vaktin geldi” sözleri kulaklarında yankılanıyor. Yaşlılığın ne kadar kötü ve çirkin olduğunu kendi kendine dillendiriyor.

*Adagio*to filmin ilk sahnesinde olduğu gibi son sahnesinde de öyküyü tamamlamak üzere ortaya çıkıyor. Gustav son kez deniz kenarına Tadzio'yu görmeye iniyor. Ona elini uzatıyor, oturduğu sandalyeden kalkmak istiyor, ama nafile. Tadzio yine bir antik Yunan ya da Roma heykeli gibi günbatımında denizin içinde duruyor ve parmağıyla ufku işaret ediyor. Bu sessiz beden, bedensiz ses olan müzikle aynı karede birleşiyor. Müzik yine doruk noktasına erişiyor ve makyajı ile saç boyaları iyice akan Gustav yüzündeki maskenin tamamen düştüğü anda ölüyor. Parçanın son doruk noktasında ise Gustav'ı uzak çekimle engin kumsalda küçücük beyaz bir

leke gibi görüyoruz ve film müzikle birlikte sona eriyor. Müzikte son kez tizden pese doğru inen melodi (9 ölçüde *ff fortissimo*'dan *ppp pianissimo* derecesine düşüyor) aynı zamanda Gustav'ın da son düşüşünü temsil ediyor. Bu son kadansda Mahler kesin bir bitiş hissi yaratacak kök pozisyon akorlar kullanmak yerine akor çevrimleri ve armoniyle çakışan abantı notaları kullanarak bölümün sonunu keskin olmaktan çıkarıyor. Fa majör tonunda biten eser bu nedenlerle ufak da olsa bir umut ışığı bırakıyor gelecek için. Visconti'nin bizde bırakmak istediği his de bu olsa gerek (Görsel 9).



Görsel 9. Aschenbach'ın ölümü

SONUÇ

Visconti'nin metinler arası birçok anlam içeren *Venedik'te Ölüm* filmi sadece bir sanatçının ölüm öyküsünü değil, aslında onun aracılığıyla aynı zamanda bir devrin de bitişini anlatıyor. Filmde güzellik, gençlik, aşk, şehvet, ölüm korkusu, geçmişin yarattığı keder ve benzeri kavramlar karşıtlarıyla birlikte çok az diyalogla, daha çok görüntüler ve müziğin temsil ettiği düşüncelerle anlatılmaya çalışılıyor. Yapıt edebiyat, sinema ve müzik sanatları arasında metinler arası ilişkiler, farklı eserlerden ve tarihten alıntılar, göndermeler ve öykünmelerle karmaşık bir anlamlar ağı örülerek ortaya konuyor. Kuşkusuz filmde müziğin her kullanım anı ayrı bir önem ve anlam taşıyor. Müzik alanında daengin bilgisi ve deneyimi olan Visconti müziğin anlatısı ve diliyle sinema anlatısı ve dilini mükemmel bir örgüyle birleştiriyor, edebiyat, tarih ve kültürel tarihten alıntılarla da eserini bütünleştiriyor. Müzik hem kişileri hem de onların iç dünyalarını ve gerçeklerini temsil ediyor. Özellikle Mahler'in *Adagietto*'su kendisiyle birçok benzerlik taşıyan ana kahraman von Aschenbach'ın içinde kopan fırtınalara tercüman oluyor, aynı zamanda da filmin genel ritmik yapısını ve doruk noktalarını vurguluyor. Filmin görsel yanı da çok güçlü, öyle ki, her kare bir tablo gibi duruyor. Kostümden dekora kadar her şey en ince detayına kadar düşünülmüş, insanlar rol yapmaktan çok hayatın bir kesitinde rastlantısal olarak bir araya gelmiş, her gün karşılaşabileceğimiz insanlar gibi doğal davranıyor. Burada dramatik bir duruş sergileyen sadece Gustav Aschenbach ve Tadzio karakterleri. Onlar sanki farklı bir dünyada yaşamaktalar. Yaşamın başını ve sonunu simgeliyorlar. Visconti onları Mahler'in müziğiyle birbirine bağlıyor ve biri diğerinin kaderini çiziyor. Filmdeki umutsuzluk ve çöküşe Visconti'nin şiirsel anlatımı ve eşsiz güzellikteki görüntüleri sayesinde katlanabiliyor, hatta buradan yeni umutlar bile türetebiliyoruz.

Sonnot

'Şiirin İngilizce tercümesi şöyle:

O man, take care!

What does the deep midnight declare?

"I was asleep—

From a deep dream I woke and swear:—

The world is deep,

Deeper than day had been aware.

Deep is its woe—

Joy—deeper yet than agony:

Woe implores: Go!

But all joy wants eternity—

Wants deep, wants deep eternity.

Thus Spoke Zarathustra, (Böyle Buyurdu Zerdüş) Tercüme Walter Kaufman, New York: Random House; tekrar The Portable Nietzsche, New York: The Viking Press, (1954) ve Harmondsworth: Penguin Books'da, (1976).

KAYNAKÇA

Dyer, R. (2006). "Music, People and Reality: the Case of Italian Neo-Realism.", *European Film Music*, Hazırlayan: M. Mera ve D. Burnand, Ashgate, Aldershot.

Geitel, K., Prinzler, H.H., Schlappner, M. ve Schütte, W. (2006). *Luchino Visconti*. (Çev. Füsün Ant), ES Yayınları: İstanbul.

Grange, H. L. de la (1999). *Gustav Mahler Vienna: Triumph and Disillusion 1904-1907*. Oxford University Press: Oxford.

Hutchison, A. (2000). "Luchino Visconti's Death in Venice." <http://www.culturecourt.com/Scales/film/DVenice.htm> (erişim tarihi 3 Aralık, 2009)

Mahler-Werfel, A. (1998). *Diaries, 1898-1902 Alma Mahler-Werfel*. (Çev. ve Hazırlayan Antony Beaumont), Cornell University Press: New York.

Mann, T. (1998). *Death in Venice and Other Stories*. (Çev. David Luke), Vintage Classics: London.

Nietzsche, F. W. (1995) *Thus Spoke Zarathustra* (Çev. W. Kaufman). New York: Random House

Premuda, N. (1995). "Luchino Visconti's Musicism." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Sayı: 26(2), Croatian Musicological Society ve JSTOR, Sayfa: 189-210.

Raj, P. P. E. (2015). "Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality." *Ars Artium*, Sayı 3, Sayfa: 77-80, Paragon International Publishers, Arar Saudi Arabia.

Rudlin, J. (1999). *Commedia dell'Arte: Oyuncular için El Kitabı*. (Çev. Ezgi Ege İpekli), Mitos Boyut Yayınları: İstanbul.

Thibault, P. J. (1994). "Intertextuality.", *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, 4, Hazırlayan: R. E. Asher, Pergamon Press, Oxford.

Vaget, H. R. (1980). "Film and literature. The case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann", *The German Quarterly*, Sayı:53(2), Blackwell Publishing, New Jersey, Sayfa:159-175.

Visconti, L. (Director). (1971). *Death in Venice* (Motion picture). United Kingdom: Warner Bros.

Worton, M. ve Still, J. (1991). "Introduction.", *Intertextuality: Theories and Practices*. Hazırlayan: J. Still ve M. Worton, Manchester University Press: Manchester.

Tüm görseller aşağıdaki internet sitesinden alınmıştır:

https://www.google.com.tr/search?q=death+in+Venice&espv=2&biw=1536&bih=735&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj3yqivuJTRAhXCIsAKHfAZD-EQ_AUIBygC

Makaledeki yabancı kaynaklardan alıntıların Türkçeye tercümelemleri şahsıma aittir.

İSPANYA TALAVERA SERAMİKLERİ VE KÜTAHYA ÇİNİLERİNİN KARŞILAŞTIRILARAK KÜLTÜREL YAKLAŞIMLA DEĞERLENDİRİLMESİ

Prof. Sibel SEVİM*

Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER**

Doç. Ezgi HAKAN MARTINEZ*

Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM*

Yrd. Doç. Dr. Nilgün ÇÖL***

ÖZET

Bu araştırma İspanya Talavera ve Kütahya seramiklerinin, form, teknik, dekor ve çeşitlilik açısından karşılaştırmalı olarak incelenmesi ve özellikle bu doğrultuda ziyaret edilen Talavera de la Reina'da Cooperativa Ceramicas el Carmen atölyesine ait üretilere genel bir bakış penceresi sunulması amacı ile ortaya konmuştur. Buna paralel olarak, geleneksel çini şehri Kütahya'dan seçilen örnekler ile farklı tekniklerin tanınması, bölge ve dönem açısından sınıflandırılması, bu iki yörede gelişen seramik kültürünü günümüze taşıyan genel özelliklerin yanı sıra, günümüzdeki durumunun irdelenmesi amaçlanmıştır. Her iki kültüre ait özgün formlar ve dekorlar, toplumsal değerler, kültür, eğitim, halkın yaşayışı, inanışları ve günlük hayatı bağlamında değerlendirilerek ortaya konmuş, Kütahya çinileri ve Talavera seramiklerinin özellikleri kültürel açıdan incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Çini, Mayolika, Sanat, Gelenek, Talavera, Kütahya

Bu makale; Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri tarafından desteklenen 1505E356 no'lu proje kapsamında gerçekleştirilmiştir.

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Tepebaşı / ESKİŞEHİR, sssevim@anadolu.edu.tr, csevim@anadolu.edu.tr, ehakan@anadolu.edu.tr

** Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü, Tepebaşı / ESKİŞEHİR, sdonmezer@anadolu.edu.tr

*** Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Tepebaşı / ESKİŞEHİR, ncol@anadolu.edu.tr

COMPARISON OF TALAVERA WARES FROM SPAIN AND KÜTAHYA ÇİNİ WARES THROUGH A CULTURAL ASPECT

Prof. Sibel SEVİM*

Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER**

Assoc. Prof. Ezgi HAKAN MARTINEZ*

Assist. Prof. Cemalettin SEVİM*

Assist. Prof. Dr. Nilgün ÇÖL***

ABSTRACT

The aim of this research is to examine Kütahya ceramics in terms of form, technique, decoration and variety to compare them with Spanish ceramics of Talavera de la Reina especially produced in Cooperativa Ceramicas el Carmen Workshop in order to have a better understanding of them. In line with this, the traditional çini products selected from the city Kütahya have been analyzed to understand different techniques; classify them according to region and period; and define general properties developed in these two different regions as well as to identify their current situation. Unique forms and decoration techniques from two different regions have been analyzed considering the social values, culture, education, customs and daily life routines of these two regions. Kütahya çini wares and Talavera ceramics are also evaluated in terms of cultural properties.

Key Words: Ceramic, Majolica, Art, Tradition, Talavera, Kütahya

This study was supported by Anadolu University Scientific Research Projects Commission under the grant No: 1505E356

* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic Arts, Tepebaşı / ESKİŞEHİR, sssevim@anadolu.edu.tr, csevim@anadolu.edu.tr, ehakan@anadolu.edu.tr

** Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Printmaking, Tepebaşı / ESKİŞEHİR, sdonmezer@anadolu.edu.tr

*** Anadolu University, Faculty of Humanities, Department of Art History, Tepebaşı / ESKİŞEHİR, ncol@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Kil insanın var oluşu ile keşfettiği, geniş biçimlendirme ve kullanım özelliğine sahip, önemli materyallerden biridir. İnsanoğlu kolay elde ettiği bu malzemeyi, içinde bulunduğu çağa ve çağın ihtiyaçlarına göre şekillendirerek yüzyıllar boyunca günümüze kadar kesintisiz olarak kullanmıştır. Çamura biçim veren usta ve sanatçılarla bilim adamları, teknolojinin yardımı ile her dönemde onu ihtiyaca göre geliştirilerek formuna, bünye yapısına, kullanım özelliklerine, dekorlarına, sanatsal ve teknik olarak üstün özellikler ve anlamlar kazandırmışlardır. Seramik üretiminin insanlık tarihi kadar eski bir geçmişi olduğundan, yapımında ve üretiminde büyük tecrübeler ve deneyimler vardır. Teknik ve fonksiyonellik özelliğinin yanında aynı malzemeden kültürel özellik taşıyan objeler ve sanat eseri üretilebilmesi, seramiği diğer malzemelerden farklı bir konuma taşımaktadır. Bu nedenle çamurdan biçimlendirilen seramik objelerin yapımı, toplumların beklentileri doğrultusunda uzun yıllardan beri kullanım eşyası, sanat objesi ve teknik malzeme olarak süregelmiştir. Seramik, toplumlardaki kültürel anlatım diline göre farklı özellikler kazanmıştır. Değişik kültürlerde aynı yapısal özellikteki kilden aynı amaca ulaşabilmek için farklı biçimler ve anlatım yöntemleri kullanılarak istenilen sonuca ulaşmaya çalışılmıştır. Seramikte farklı sonuca ulaşmada toplumların yaşanmışlıkları, gelenek, kültür ve inançlarının yanı sıra, eğitim durumu ve endüstriyel gelişmişlikleri de oldukça etkili olmuştur. Buna bağlı olarak gelişen seramik olgusunda, görsel etki ve yansıma toplumlarda büyük önem kazanmıştır. Seramikteki görsel etki, fiziksel ve teknik yönüyle beğeni kazanırken, yüzeysel dekor biçimleri ve uygulanan dekor teknikleri, kültür ve toplumları etkileyerek yüzlerce yıl toplumların kültür aynası olmuştur. Sıraltı tekniği olan çini ve sırtı tekniği olan mayolika da bu tekniklerdendir. Anadolu çini üretim merkezlerinin en önemlilerinden biri olan Kütahya Geleneksel çini sanatı ve İspanyol Talavera seramiklerine kültürel yaklaşımla bakıldığında, üretim tekniği ve dekor olarak benzer yöntemler kullanılmasına rağmen iki farklı geleneksel değerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu açıdan bu iki farklı değeri karşılaştırmalı olarak incelemek üzere tarihsel ve coğrafi bir değerlendirme yapılması gereklidir.

Talavera Seramiklerinin İspanya-Endülüs-Talavera de la Reina'da Ortaya Çıkışı ve Gelişmesi

Talavera de la Reina, İspanya'nın Endülüs bölgesi olarak bilinen bölgede Toledo (Tuleytula) kenti yakınlarındadır. Arap istilasının ardından Emevi başkenti olan Toledo'da yer alan Talavera seramiklerinin tarihine bakıldığında, Ortaçağa kadar uzanan çömlekçiliğin varlığından söz etmek mümkündür. Çağlar boyu birçok kültüre ev sahipliği yapan bölgede Paleolitik, Neolitik, Kalkolitik çağlara ait izlerin arasında, çanak çömlek gibi seramik kalıntılar da bulunmaktadır. Bunların içinde Roma Dönemine ait terra sigillata çömlekler de yer alır. Burada yerleşimin en erken mimari kimliği Roma dönemine tarihlenen (MÖ.182) kale olup Vizigot akınları ile sıkıntılı zamanlar geçirmiştir. 711'den itibaren Müslüman akınları başlayan bölgeye ilk gelenler, genel kanının aksine Müslüman Araplar değil Moorish (Moor) olarak bilinen Kuzey Afrikalı Berberilerdir. 712 yılında Müslümanların da aynı bölgeye yerleşmesiyle, seramik geleneği de gelmiş, Yahudi ve Hristiyanlarla başlayan alışverişlerle, seramik de gelişen ticaretin bir parçası olmuştur. İpek yolu karadan Doğu kültür ve sanatını Batı'ya yansıtırken, 9. yy'da Arap tacir-

lerin Akdeniz'deki hareketli ticari güçleri, hızla kabul gören İslamiyet ve Endülüs bölgesinde kurulan güçlü bir Müslüman devlet Endülüs Emevileri; başkent Toledo ve Talavera'yı da içine alan geniş bir bölgede sanatı ve mimariyi geliştirmişlerdir. İspanyolların Mudejar dedikleri Müslümanlar dışında aynı zaman diliminde, aynı kentlerde Yahudiler, Katolik Hristiyanlar ve Yahudi Araplar bir arada yaşıyor ve ticaret yapıyorlardı. Asya ve İran coğrafyasında ortaya çıkan seramik teknikleri bu karma sosyal ve dini yapıda Endülüs bölgesine özgü teknik ve desenlerle karşımıza çıkmaktadır. 15. yy'da bölgede Müslüman güç dağılmaya başlamıştır. 16. yy'da ise Kraliçe Kastilyalı İabella ve kocası Ferdinand tümü ile bölgenin Katolik Hristiyanlığa geçişini sağlamışlardır. Ancak Dünya Kültür tarihinin en önemli belgeleri arasında değerlendireceğimiz seramik malzemeler Doğu ve İslam etkisini İspanya'ya taşımıştır (Şeyban, 2014, s.62-67).

González Palencia "Los Mozárabes Toledanos" adlı kitabında 12. yy'da Endülüs Bölgesindeki Arap çömlekçilerin varlığından bahsederken, üretimi düzenleyen yönetmeliklerin bulunduğu, 15. yy'da atölyelerin, fırınların ve desenlerin yer aldığı kayıtlardan bahsetmektedir. İspanya'da seramik, Müslümanların gelişile birlikte büyük değişime uğrarken, pişirim teknikleri, fırınlar, dekorlar anlamında birçok yenilikler yaşanmıştır. Çömleklerde 14. ve 15. yy'lar boyunca gelişmeler gözlenirken, "arista" ve "quardaseca" teknikleri, geometrik temalar ve soyut bezemelerle bu dönemde gelişmiş, daha sonra bu boyama yöntemleri İtalya'ya ihraç edilmiş, Akdeniz'in önemli ticaret noktalarından olan Mayorka adasından hareketi dolayısıyla Majolica adıyla tanınmıştır. Birbirine çok benzeyen bu ürünlerin (Türkçe adıyla Mayolika) 1550'lere değin "Hispano Morisca" stilinden bahsedilirken, bu tarihten itibaren üretimler, Rönesans'ın özelliklerinin etkisinde devam etmiştir.

Mayorka adasında konaklayan tacir ve korsanların 11. yy'dan sonra Güney Avrupa'ya taşıdıkları mayolika seramikleri, diğer ürünlerle teknik ve malzeme açısından güçlü benzerlikler gösterir. Bu teknik 15.yy'da Kuzey Afrika ülkelerinden gemilerle İspanya'ya, oradan da İtalya ve öteki Avrupa ülkelerine yayılırken, 15. yy'dan itibaren İslam kaynaklı desenler azalır; bunun sebebi üretimin soyluların elinden çıkmasının yanı sıra İslamiyet'teki desenlerde figüratif açıdan kısıtlamaların olmasıdır. Olumlu yönü ise, varıl kişiler kadar halka yönelik üretimin de güçlenmesi ve daha geniş pazarlara hitap etmesidir. 15. yy'da Mayorka adasından Sicilya ve İtalya'ya geçiş yapan ürünler, Avrupa seramik tarihinde özgün nitelik kazanarak sanatsal değeriyle dikkat çekmiş tek dekor tekniğidir. Ham sır üstünde uygulandığı için tüm doğa koşullarına karşı dayanıklı ve kalıcı olmuştur. Bu ürünlerde ham kalaylı sıran çok düşük derecede ön pişirime tabi tutulduğu ve sonra dekorlama yapıldığı düşünülmektedir. Daha sonra kağıt üzerine suluboya uygular gibi fırça ve bazen fon amaçlı sünger dekorlar gerçekleştirilir. Sır örtücü fakat akıcı olmayan sırlardır (Sevim, 2006, s.39-44).

Mayolika tekniği İspanya'da Mudejar etkisi ile kullanılmaya başlandıktan sonra, Rönesans ve Barok Dönemlerde gelişimi, desen çeşitliliği ile devam etmiştir. Çok gelişmiş işçilikle ressam olarak adlandırılan fırça ustaları mayolika sanatçıları olarak adlandırılmıştır. Bu ustaların elinden çıkan eserlerin, estetik değeri de yüksektir. Rönesans dönemi resim sanatındaki gelişmeler seramik sanatına da yansımış, mükemmelleşen bir dekor dönemi başlamıştır (Sevim,

2006, s.39-44). Bu anlamda din, kültür ve eğitim düzeyine göre gelişim gösteren seramik sanatı Talavera'da Rönesans, Barok etkilerine paralel olarak sosyal yaşamda da önemli yer edinmiştir.

Mayolika aslen bir sır içi dekor tekniğidir. Avrupa'da 15.yy'da henüz porselen ve yüksek dereceli çamurlar yokken, düşük dereceli kırmızı çamurun rengini gizlemek amacıyla kalay oksit kullanılarak bünyelerde opak beyaz sır tabakası elde edilmiştir. Bu durum, mayolikayı diğer sıriçi tekniklerden ayırır. Burada sırnın dekor için bir fon olduğu söylenebilir. Mayolikanın diğer sıriçi tekniklerden bir diğer farkı da, sadece fırça ile boyama dekoru olmasıdır.

Talavera'da mayolika tekniğiyle üretilen seramikler 15. yy'dan itibaren sırayla, bej zemin üzerine önce yeşil-siyah, sonra mavi renklerde kelebek ve eğrelti otu desenleriyle ve ortasında maddalyon içinde hayvan motifleriyle mudejar stilinde karşımıza çıkar.



Görsel 1. 16. yy. Mayolika örnekleri, Madrid Dekoratif Sanatlar Müzesi, Talavera Bölümü
Fotoğraf: Ezgi Martinez, 2009

Daha sonra üç renkli (tricolor) serileri ortaya çıkmaktadır. Geleneksel Talavera stilinde Barok, Rönesans, kuşlu dekoratif seriler, ev koleksiyonları, dini inanışla bağlantılı koleksiyonlar, figürler, av sahneleri gibi çeşitlendirmeler oluşurken, dekorlar daha hareketli ve dinamik kompozisyonlara dönüşmeye başlamıştır.



Görsel 2. 17. yy. Üç renkli (tricolor) mayolika örnekleri, Madrid Dekoratif Sanatlar Müzesi, Talavera Bölümü
Fotoğraf: Ezgi Martinez, 2009

16. yy. sonu ve 17. yy. başlarında Talavera seramikle özdeşleşen bir isim olmuştur. Hollanda ve İtalya gibi çevre kültürlerle etkileşimler kaçınılmaz şekilde Talavera stilleri üzerinde etkili olmuştur. Hollanda'dan Talavera'ya seramikçilerin gelmesi de bu etkileri artırmıştır. Flaman tarzında mavi beyaz dekorlardaki etkileri Talavera'ya getiren Hollandalı seramikçilerin başında gelen Juan Flores, 1564 yılında II. Philip tarafından kraliyet için karo üretiminde görevlendirilmiştir. Mavi beyaz stilde tasarımlar yapan Flores'in tarzında karo dekorları, sanatçının ölümünden sonra da Talaveralı sanatçılar tarafından sürdürülmüş ve Talavera'nın yanı sıra Toledo'da da devam etmiştir (Gordon, 2006, s.415).

Batı ve Hristiyan sanatının başlıca konusu insan olup, Müslüman Arapların hâkimiyeti sona erdikten sonra insan figürlü kompozisyonlar seramiklerde de etkisini göstermiştir. Aile ve Aristokrat armaları, Hristiyan inancında yer alan tüm temalar, bağ bozumu ve yerel kültürle ilişkili kompozisyonlar Talavera seramiklerinde gelenekselleşmiştir.

Mayolika ilerleyen zamanlarda Avrupa'yı etkileyen bir teknik olarak gelişmeye devam etmiştir. İtalya, Hollanda ve İngiltere'de gelişen benzer teknikler, farklı adlarla anılmaya başlamış, özellikle Koloni döneminde Amerika ve Meksika'ya götürülen Talavera seramikleri ve bu kültürün orada da gelişmesi ile aynı isimle anılarak benzer üretimler devam etmiştir. Bu üretilere ilave olarak 16. yy'da ise mavi kobalt boyanın sünger ile beyaz zeminli yüzeye uygulanmasıyla yapılan sünger dokulu seriler ortaya çıkmıştır. Ardından 17. yy'da mavi beyaz Çin etkili serilere, mitolojik sahnelerin yanı sıra genellikle ağaçlı dış mekan doğa sahneleri dekorlara konu olmuştur.

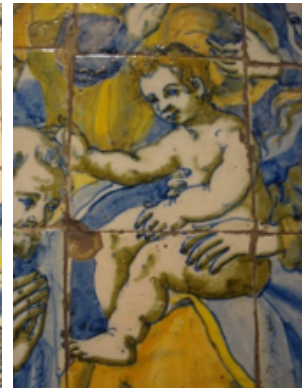


Görsel 3. 16. yy. Sünger dekorlu mayolika örneği albarello
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albarello_-_Museo_Nacional_de_Artes_Decorativas_-_Madrid,_Spain_-_DSC08086.JPG

18.yy'da ise yalın mavi desenlerin yanı sıra çok renkli dönem yaşanırken, Avrupa'da bu dönemde karakteristik hale gelen Albarello denilen eczane kapları, kraliyet armaları ve çift başlı kartal desenli ürünler öne çıkmakla birlikte Fransız modasına uyan desenlerle Alcora etkili çanak çömlekler dönemi başlar. Bu dönem ayrıca desenlerde çelenk ve çerçevelerin başladığı dönem olmakla birlikte seramik panolar üzerinde çoğunlukla dini sahnelerin olduğu kilise duvar uygulamaları da görülmektedir.



Görsel 4. Hz. Meryem'in Doğum Sahnesi, çok renkli mayolika tekniği, Talavera Pano



Görsel 5. Detay

Fotoğraf: Ezgi Martinez, Nuestra Senora del Prado Bazilikası, Talavera

18. yy. sonlarında yaşanan kriz seramik sektöründe de hissedilir. İspanya'nın bağımsızlık savaşına (Yarımada savaşı 1808-1812) girmesi nedeniyle Amerika, değerli metal ithalatını durdurur. Bu nedenle İspanya'da koloniler döneminde kalay ve değerli metaller pahalılaşarak Talavera üretimi durur. Fransız istilalarıyla İspanya'da hemen hemen tüm fabrikalar neredeyse kaybolurken, seramik sektöründe kurtulan birkaç üründen birisi de "Menora" çanak çömleği olmuştur.

19.yy'da, bir atılım olarak demiryolunun gelişiyile Talavera bir il haline gelirken, seramik sanatçısı Ruiz de Luna'nın başlarında olduğu seramikçiler ve çömlekçiler aynı amaç etrafında birleşip atölyeler açarak tekrar güçlü bir üretim potansiyeline kavuşur, Talavera, yeniden doğmuş kabul edilerek kentin seramik prestiji geri kazanılır (<https://elpincelconlienzo.com/2015/11/01/talavera-de-la-reina-la-ciudad-de-la-ceramica/>). D.Juan Niveiro tarafından 1849'da kurulan "Cooprativa de Ceramicas El Carmen" de bu atölyelerden birisidir.

Geleneksel Talavera Seramiklerinin üretiminde günümüze bakış: Sanatçı D.Juan Antonio Froilan ve El Carmen Atölyesi:

Talavera de la Reina'da yer alan "El Carmen Atölyesi" günümüzde Talavera seramiklerini malzeme-teknik, sır, renk, desen, form açısından geleneksel anlamda sürdüren önemli bir atölyedir. El Carmen'i 1998 yılında D.Juan Antonio Froilan devralarak, yeni bir anlayışla yönetmeye başlamıştır. Seramik üretiminde desen ve resme öncelik ve önem veren Froilan, babası D.Fausto Froilan'ın da aralarında bulunduğu ustalardan mesleği öğrenerek, 1985'te sanatçı olarak varlık göstermeye başlayarak dünya çapında Talavera seramiklerinin tanınması için büyük çaba göstermiştir.

El Carmen Atölyesi seramikleri incelendiğinde; pembemsi kırmızı bünyeye sahip olup, beyaz opak sırlı, sır içi mayolika tekniği ve renkleri ile dikkat çekmektedir. Mayolika tekniği İspanya'da özellikle Talavera'da kullanılan en güçlü dekor yöntemlerinden birisidir. Bu atölyede kullanılan üretim yöntemleri; ağırlıklı olarak kullanım eşyalarında el tornası, azulejos denilen karolar ve diğer mimari malzemelerde ise kalıp veya pres yöntemidir.



Görsel 6. Tornada ürünlerin şekillendirilmesi

Görsel 7. Daldırma yöntemiyle sırlama işlemi

Görsel 8. Sırlanan ürünün altının silinerek temizlenmesi

Fotoğraf: Niyazi Çöl, El Carmen Atölyesi, Talavera, İspanya, 2016

Dekor yönteminde ağırlıklı olarak kullanılan mayolika tekniğinin uygulamasında ise; bisküvi pişirimi yapıldıktan sonra (1070°C) ürünler, daldırma yöntemiyle örtücü kalaylı sır ile sırlanarak altları silinip kurutulur. Böylece dekorlama için elverişli bir tabaka oluşturan sırlı yüzey kurutulduktan sonra ham sır üzerine mayolika dekor uygulamasına geçilir. Dekor süreci; parşömen kâğıdına deliklerle işlenen desenin toz halindeki kömür vasıtasıyla bu deliklerden ham sırlı yüzeylere aktarılmasıyla başlar.



Görsel 9. Ham sırlı ürünler

Görsel 10. Ham sırlı ürünler üzerine kömür tozu ile desenin aktarılması

Görsel 11. Mayolika dekor işlemleri devam eden ürünler

Fotoğraf: Ezgi Martinez, El Carmen Atölyesi, Talavera, İspanya, 2016

Daha sonra bu desenler ince olarak sulandırılmış mayolika boyları ile özel fırçalar kullanılarak uygulanır. Mayolika dekor uygulaması son derece ustalık ve beceri isteyen bir yöntemdir. Dekor uygulaması biten ürünler yaklaşık 980°C'de pişirilerek ürünlerin aynı zamanda dekor pişirimi ile birlikte sır pişirimi de gerçekleştirilmiş olur.



Görsel 12. Fırça ile mayolika dekorlarının yapılması

Görsel 13. Fırça ile mayolika dekorlarının yapılması

Görsel 14. Fırından sırlı pişmiş ürünlerin alınması

Fotoğraf: Ezgi Martinez, El Carmen Atölyesi, Talavera, İspanya, 2016

İspanya Endülü's Bölgesi mayolika ürünleri incelendiğinde dekorlarındaki bezemelerde düzenli dekoratif öğeleri, özellikle yıldız motifi sıkça karşımıza çıkar. Merkez yıldız motifi, dolgu-lama motifi olarak yıldız veya yıldız motiflerinden sonsuz hat, kaligrafik veya stilize küfi yazı kuşakları, çiçek rozetleri, yapraklı dallar başlıca bezeme unsurlarıdır.

Günümüzde bu tarz antik desen ve formlara sadık kalarak üretimlerini sürdüren El Carmen, kalıp ve desenlerde de fabrikanın bünyesinde bulunan orijinal desenler ve kalıpları kullanmaktadır. Bu kalıp ve desenleri atölyenin ikinci katında yer alan Alfar El Carmen Müzesi arşivinde saklayan El Carmen, Talavera şehrinde geçmiş seramik kültürüne sahip çıkmaktadır. El Carmen dışında Ruiz de Luna Seramik müzesi de kentin seramik kültürüne sahip çıkan diğer bir önemli kurumdur.

Seramik sanatçısı Froilan tarafından kökenine ait geleneksel özellikleri ön plana çıkarma arzusu El Carmen'i Talavera'da, seramik ve kültür bağlamında önemli bir konuma sokmaktadır. Froilan, Talavera seramikleri arasında seçkin bir kalite ortaya koyarak fabrikasının Talavera seramiğini markalaştırmayı başaran ilk atölye olmuştur. Genel olarak sofrta takımları, bahçe kap-ları, ilaç kapları, vazo, tabak ve çanak gibi dekoratif ve kullanıma yönelik eşyalar ve biblolar-dan oluşan ürün yelpazesinin içinde sipariş puro kutuları da yer almaktadır.

Mayolika tekniği ile üretilmiş tüm ürünlerde el dekorları önemli ve öncelikli unsurdur. El işçiliğın fazla olması, pazar için ürün fiyatlarının yüksek olmasına neden olmaktadır. Ticari ürünlerde 19. yy. desenleri ve çok renklilik tercih edilerek üretilen reproduksiyonlar piyasada tercih edilmektedir.



Görsel 15. El Carmen atölyesi çok renkli desen arşivi

Görsel 16. Çok renkli manzara ve hayvan figürü dekorlu ürünler

Fotoğraf: Ezgi Martinez, El Carmen Atölyesi, Talavera, İspanya, 2016

Ayrıca, bu atölyenin en önemli ayrıcalığı Picasso'nun desenlerinin Froilan tarafından kullanılarak resimsel ifadeyle modern seramikler üretmeye başlamasıdır. Bu seride Picasso'nun bazı orijinal baskıları kupa ve tabaklar üzerine desen olarak aktarılmış ve bu ürünler Japon ve Alman pazarında yer edinen önemli bir seri olmuştur.



Görsel 17. Picasso'ya ait orijinal baskı

Görsel 18. Picasso'ya ait orijinal desenlerle dekorlanmış El Carmen vazoları

Fotoğraf: Niyazi Çöl, El Carmen Atölyesi, Talavera, İspanya, 2016

Geleneksel Türk Seramik Sanatı Çerçevesinde Kütahya Çini Sanatının Gelişimi

Tarihi kaynaklarda kaşı, sırça gibi isimlerle tanımlanan çini; basitçe su ile yoğurulup, çini üretimine uygun bünye haline getirilen kuvars kaolen ve kil mineralli toprağın dinlendirilip, muhtelif ısılarda pişirilerek birkaç aşamalı uygulamalar sonucu ortaya çıkan ürünlerdir. 'Sır' diye tanımladığımız silisyum ve kurşun içeren camsı (emaye) tabaka ile kaplanarak uygun ısıda (900-1050°C) pişirilir. Çini sanatında sır altında uygulanan renk ve desenler, malzeme ve teknik açıdan özgün bir değer taşıırken, bunun yanı sıra kültürel nitelikleri de betimleyen özelliğiyle tanınır.

Erken Türk ve İslam devletlerinden itibaren; Karahanlılar Gazneliler, Harzemşahlar ve Büyük Selçuklularda mimarinin sırlı tuğla ile yola çıkıp çini ile birlikteliği, günlük hayatın genel ihtiyaçlarını karşılayan kullanım formlarının dışında güçlü ürünlerle karşımıza çıkar. Çini sanatında en önemli üretim ve dekor tekniğinin gelişimi Büyük Selçuklular döneminde gerçekleşir.

Ancak 622 yılında Hazreti Muhammed'in Mekke'den Medine'ye hicreti ile başlatılan İslamiyet 650 yılına kadar Suriye, Irak, İran, Mısır ve Kuzey Afrika'ya yayılır. 8. yy. başında ise İspanya'da güçlü İslam devleti olan Endülüs Emevileri varlık gösterir. İspanya Endülüs bölgesi ve İtalya'nın güneyi ile Sicilya adasındaki Müslümanlar çini ve seramik tarihinde İran çıkışlı, İslam etkili malzeme-teknik ve renk-desen özellikleri ile uygulanan örnekleri bu bölgelerde hayata geçirilir (Grabar, 1998, s.210-211).

Çininin tarihsel sürecine baktığımızda; 9. ve 10. yy'larda Mezopotamya ve Suriye bölgesinde Abbasiler döneminde 'Lüster' olarak tanımlanan örnekler, 12.yy'dan itibaren İran coğrafyasında ve Anadolu'da örnekler olmak üzere özellikle mimari uygulamalarda karşımıza çıkar (Öney, 1987, s.13).

12-15.yy'lar ise Anadolu Selçukluları ve ardından Beylikler Dönemi ile Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş dönemini kapsar. Hazar-İran bölgesinin geleneği olarak karşımıza çıkan sırlı tuğla uygulamaları, çini mozaik (Abbasi, Emevi, Büyük Selçuklu), renkli sır tekniği (Gazneli – Büyük Selçuklu), lüster, sır altı, minai gibi İran kökenli Büyük Selçuklu teknikleri siyasi, ticari göçler sonucu Anadolu'ya yansiyarak üretim başlar.

15-18. yy'larda Anadolu ve Akdeniz çanağı çevresi, Ortadoğu güçlü olan Osmanlı İmparatorluğunun hâkimiyetinde olmuştur. Bu dönemde Anadolu'da Osmanlı döneminin iki önemli seramik merkezi mevcuttur. İznik ve Kütahya tarih boyunca birbiri ile mukayese edilmiş ve aynı malzeme, aynı teknikler ile üretilmesine rağmen farklı ürünler üretmiş, üretim merkezleri olmuştur.

Genel olarak Osmanlı çini sanatı incelendiğinde İznik ve Kütahya üretim merkezleri farklı alt üslupta ürünlerle de birbirinden ayrılır. İznik üretimlerinde Mavi-Beyaz, Milet işi, Şam işi, Haliç işi, Rodos işi gibi farklı renk-desenin tanımlandığı ürünler verilirken; Kütahya'da daha yoğun şeffaf sır ile çoğunlukla bitkisel bezemeli ürünler ortaya konulmuştur.



Görsel 19. 14-15.yy. Milet işi, Kütahya Çini Tabak
<http://chinichini.exblog.jp/14310255/>

Her iki üretim merkezini güçlü bir şekilde etkileyen önemli faktör 16. yy'ın başlarında Çin'den İpek Yolu vasıtası ile Avrupa'ya giden porselenlerdir. Bu porselenlere sadece Avrupa değil Osmanlı Sarayı ve varlıklı ailelerde itibar göstermiş ayrıca İznik ve Kütahya üretimini etkileyerek mavi-beyaz renklerle çin bulutu tabir edilen desenlerin üretilmesine neden olmuştur. En önemli üretimler daha beyaz ve sert bünye ile porselene yaklaşması sonucunda ortaya çıkarken, 16.yy'da İznik ve Kütahya çoğunlukla sır altı uygulamalara yönelmiştir.

Türk Çini Sanatı içinde Kütahya çinileri; gerek bünye, gerek dekor, gerekse dekor tekniklerinde kullanılan günlük yaşamı betimleyen desenler açısından kendi karakterini yaratan bir merkezdir. Çinilerin kentteki en erken örneği Kurşunlu Camii (1377) minare şerefe altı bileziğinde tek renk turkuaz sırlı tuğla olarak tespit edilmektedir. Diğer bir erken örnek ise Kütahya Çini Müzesi olarak kullanılan Germiyoğlu II. Yakup Bey İmaretinde (1428) sanduka ve zeminde aynı düzende tek renk firuze renkli sırlı altıgen karolar biçimindeki eserlerdir. Germiyoğulları dönemi eserleri renkli sır tekniğinde yapılması ile Erken Osmanlı Dönemi çini sanatına uyum göstermektedir (Yetkin, 1986, s.142-143).

15.yy'da ise Kütahya çini sanatı başkent İstanbul'a ürün yetiştiren İznik'in gücüne erişemeyerek kendi özellikleri ile ürün vermede sınırlı kalmıştır. Ancak 16. yy sonrası İznik gücünü ve kalitesi sürdüremediğinden 17.yy'da ilginç bir biçimde Kütahya çini sanatında ilerleme dönemi olmuştur. Bu dönemde üretilen çinilerin dekorlarında İznik üretimlerine paralel; şakayık, lotus, karanfil desenlerin yanı sıra çin bulutu gibi bezemelerle üretimler yapılmıştır. Bu üretimlerin dışında üretilen ürünlerin bazılarında kırmızı renk kullanılarak şeffaf sır altı dekor uygulamaları yapılmış, dönemin önemli üretimleri arasında yer alan bu eserler 16. yy. İznik üretimi olup yanlışlıkla 'Rodos işi' olarak adlandırılan ürünlerin tekrarıdır. Kütahya'da üretilen bu ürünler İznik kalitesinde değildir. Bunun nedeni üretimde kullanılan sıranın daha kalın, bazen bulanık renkleri taşıması, cansız renkler ve desenlerdeki özensizliktir.



*Görsel 20. 17. yy. Kütahya çini Sürahi, İstanbul Çinili Köşk
Fotoğraf: Nilgün Çöl*

İznik üretimi ile kıyaslandığında daha düşük kaliteli üretim geleneğini sürdüren Kütahya, 17. ve 18. yy'da Kâbe ve Medine tasvirli çinilerle dikkat çeker. İstanbul Rüstempaşa Cami'nde örneği bulunan bu çinilerde Kâbe, mavi ve turkuaz renkte anahtar deliği formunda bir çerçeve içine alınarak tasvir edilir. Ayrıca Ermeni ustaların Hristiyan inancını yansıtan sembollerle süslü ürünleri 18. yy. Kütahya çini sanatının belki de en ilginç özellikleri arasındadır.



*Görsel 21. İstanbul Rüstempaşa camii, son cemaat yeri, Kabe tasvirli çini
Fotoğraf: Nilgün Çöl*

İslamiyet'in kabulü ile İslam sanatında figür yasağının getirilmesine rağmen Kütahya çini sanatında uygulanan geometrik ve bitkisel bezemelerin yanı sıra hayvan ve salt insan figürlü kandil, kâse, kupa vs. üretimler dikkati çeker. Bu üretimler kentte gayrimüslimler için üretilmiş olup Kütahya dışına da ulaştırılmıştır.



*Görsel 22. 18.yy Kütahya, melek figürlü yumurta, tavandan sarkıtılan süs objesi
(http://www.ceramopolis.com/?attachment_id=2117)*

*Görsel 23. Ermeni ustalardan Toros 12 Apostole Çanak 18.yy Kutahya
(<http://www.ceramopolis.com/wp-content/uploads/2011/10/Kutahya-Plate-from-Armenian-Craftsman-Toros-12-Apostole-Benaki-Museum-18th.jpg>)*

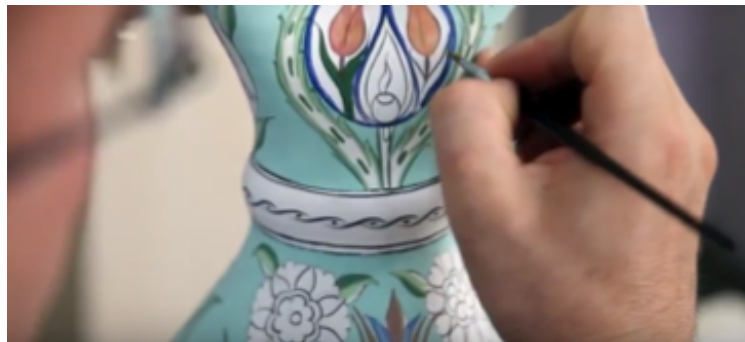
19. yy. sonu ve 20. yy. başında ise 1922 yılında vefat eden Osmanlı Çini sanatının Kütahyalı ustası 'Hafız Mehmet Emin Efendi' dönemin maddi-siyasi tüm sıkıntılarına karşın atölyesini ayakta tutma çabası ile döneme imzasını atmış olup İstanbul Eyüp Sultan'da bulunan Sultan Reşat Türbe çinileri önemli eserleri arasında yer almaktadır. Aynı dönemde Kütahya'da önemli eserler üreten Hacı Minas, Kospik Kalos, Nurencanyan gayrimüslim çini ustalarındandır (Şahin, 1988, s.132-133).



Görsel 24. 19. yy.sonu-20. yy. başı
(<http://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Tabak/160/3#!prettyPhoto.>)

Geleneksel Kütahya Çini Sanatında Günümüze Bakış: Sanatçı İsmail Yiğit ve Marmara Çini Atölyesi

Günümüzde Kütahya'da çini atölye sayısı oldukça fazla olmasına rağmen, üretimlerini sürdüren atölyelerden bazıları Talavera'daki gibi öne çıkmakta ve geleneksel kültüre, kaliteli ürünler ile katkıda bulunmaktadır. Bu atölyelerin en önemlilerinden biri, çini sanatçısı İsmail Yiğit'in 1989'dan bu yana sürdürdüğü çalışmalarıyla öne çıkan atölyedir.



Görsel 25. İsmail Yiğit fırça dekoru yapılan sıraltı çini dekoru
(<http://www.marmarapazarlama.com.tr/tanitim-filmi.htm>)

Sanatçı geleneksel Türk çinileri üzerine eser vermekte, Kütahya'da diğer çini ustalarından farklı olarak kendine özgü hammadde reçetesi ve motifleriyle dikkat çekmektedir. Kullandığı %85 kuvars içerikli bünyesi ve ipek matı sırları, onun eserlerini özgün kılmaktadır. Mesleğinde ilerleyişini hem özgün form ve dekorlarına, hem de teknik araştırmalarına borçlu olan sanatçı teknik olarak zayıflayan Kütahya çiniciliğine bu anlamda katkı sağlamıştır. Sanatçı İstanbul Edirne, Bursa gibi şehirlerde özellikle mimari çinileri araştırarak çalışmalar yapmış, 16. yy. çini sanatı koleksiyonlarını incelemiştir. Yiğit 16. yy. Kütahya çinilerinden 400 eserin renk desen form olarak replikalarını yaparak, 177 eserin tezhibini günümüze taşımış, ayrıca geçmişten miras kalan çini sanatını çağdaş tasarımlarıyla birleştirerek çini sanatını geleceğe taşımakta önemli bir misyon üstlenmiştir.



Görsel 26. Baba Nakkaş usulünde (merkezde rozet çiçek etrafında girift rumi motifleri Rumi motifleri)
(<http://www.marmarapazarlama.com.tr/urunler.htm?kid=9>)

Kütahya'da geleneksel çini üretiminde ürünler tornada, elle ya da pres şablon ve kalıp yöntemleriyle üretildikten sonra, zımpara ile rötuşlanıp, bünyeyi daha kaliteli beyaz göstermek amacıyla yüzeye, kaliteli kuvars ve kilden oluşan mayi denilen astar çekilir. Daha sonra kurutulan formlar bünyenin yapısına göre 900-1100°C de fırınlanarak bisküvi pişirimi gerçekleştirilir. Daha sonra sır altı dekor aşamasına geçilir. Bu aşamada desenler kömür tozu ile delikli parşömen kağıdından bünye üzerine aktarılır. Daha sonra fırça ile desenin kalıcı hale getirildiği tahrir adı verilen ilk kontür işlemine geçilir.



Görsel 27. Kütahya'da tahrir denilen kontürleme işlemi
(<http://www.marmarapazarlama.com.tr/tanitim-filmi.htm>)

Fırça ile yapılan dekor işleminde bisküvi bünye üzerine renkler sırayla desene göre uygulanır. Geleneksel yöntemle yapılan dekor işleminden sonra daldırma tekniği ile ürünler sırlanır. Sırlandıktan sonra kurumaya bırakılan ürünler gerek geleneksel gerekse elektrikli fırınlarda bün-yenin özelliğine göre 900-1050°C aralığında pişirilir.



Görsel 28. Dekorlu ürünlerin sırlanması
(<http://www.marmarapazarlama.com.tr/tanitim-filmi.htm>)

Kütahya çiniciliğinde ürünlerin desenlerinde kullanılan motifler incelendiğinde Hatayi grubu adı altında toplanan bitki kaynaklı motifler göze çarpar. Bu motifler yaprak, penç, hatayi, yarı üsluplaştırılmış çiçekler olmak üzere kendi içinde gruplara ayrılır. Bu motiflerin yanı sıra hayvan motifleri, bulut motifleri ve çintemani motifleri sıkça karşılaşılan örneklerdendir.



Görsel 29. Hatayi dekorlu çini pano
(<http://www.marmarapazarlama.com.tr/urunler.htm?kid=9>)

1994 yılından beri çini restorasyonu projelerinde ve sergilerde yer alan İsmail Yiğit, imza attığı çini sanatını tanıtan modern ve geleneksel eserleriyle hem yurt içinde hem yurt dışında tanınmıştır. Eserlerinde Endülüs Selçuklu ve Osmanlı'dan ilham alırken, geçmişle gelecek arasında ve hatta kültürlerarası köprüler kurarak, yılların deneyimi ve birikimiyle ustalığını eserlerine yansıtmaktadır. Gelenek ile teknolojiyi birleştiren üretim sürecinde kullanılan tüm malzemeler firmaya aittir.

İspanya Talavera Seramikleri ve Kütahya Çinilerinin Karşılaştırılarak Değerlendirilmesi:

İspanyol ve Türk kültürünün önemli değer ve sembollerinden biri haline gelen Talavera ve çini sanatının gelişim süreçleri, toplumsal ve kültürel yönünün yanı sıra üretim biçimleri, form, desen, renk, dekor yöntemleri açısından değerlendirildiğinde farklılıklar ve ortak yönlerinin olduğu saptanmıştır.

Bu bağlamda Talavera de la Reina ve Kütahya'da seçilerek ziyaret edilen iki atölye ve incelenen ürünler ele alındığında bu farklılık ve benzerlikler üretim biçimi, kullanılan desenler, renkler ve dekor teknikleri açısından sırayla aşağıda irdelenmiştir.

Talavera'da kullanılan üretim yöntemleri; ağırlıklı olarak kullanım eşyalarında çömlekçi tornası, azulejos denilen karolar ve diğer mimari malzemelerde ise kalıp veya pres yöntemidir. Kütahya'da da üretim yöntemi olarak ağırlıklı çömlekçi tornası kullanılmaktadır. Ancak Talavera'da Kütahya'dan farklı olarak tornaya yan oturularak ürünler oluşturulduğu dikkat çekmiştir. Bunun dışında kullanılan pres ve kalıp yöntemleri üretim biçimi olarak Talavera'da ve Kütahya'da benzerlik taşımaktadır.

Talavera seramiklerinin üretiminde ürünler kırmızı bünye ile üretildikten sonra bisküvi pişirimi gerçekleştirilmektedir. Kırmızı bünyeyi örtmek ve üzerine yapılan dekorları ve renkleri ortaya çıkartmak amacıyla ürünler opak beyaz sırla sırlanmaktadır. Pişirim işlemine geçmeden önce desenler ham sırn üzerine geleneksel yöntemle kömür tozu ile delikli parşömen kâğıdından bünye üzerine aktarılmaktadır. Daha sonra mayolika boyaları ile belirlenen desenler üzerine fırça dekoru ile sır içi dekor işlemi gerçekleştirilmektedir. Dekor işlemi tamamlanan ürünler 980-1000°C aralığında pişirilmektedir. Özel beceri isteyen mayolika dekor yöntemi Talavera'da ustalıkla uygulanmaktadır. Kütahya'da çini üretiminde ise; çamur tornasında, elle ya da pres şablon veya kalıp yöntemleriyle üretildikten sonra, zımpara ile rötuşlanan ürünler beyaz astarla astarlanmaktadır. Kurutulan formlar 1000-1100°C de fırınlanarak bisküvi pişirimi gerçekleştirilmekte daha sonra desen-dekor aşamasına geçilmektedir. Bisküvi pişirimi yapılmış ürünler üzerine dekor aşamasında Talavera'da da görüldüğü gibi desenler geleneksel yöntem olan kömür tozu ile delikli parşömen kâğıdından bünye üzerine aktarılmaktadır. Daha sonra fırça ile desenin kalıcı hale getirildiği tahrir ismi verilen ilk kontürleme işlemine geçilerek renkler sıraltı yöntemi ile fırça kullanılarak bünye üzerine dekor işlemi tamamlanır. Daha sonra ürünler şeffaf sır ile sırlanarak pişirim 900-1050°C aralığında gerçekleştirilir.

Her iki merkezin üretimde geldiği nokta kıyaslandığında Kütahya'da çini üretiminin çevresini çok fazla etkilemediği ve kendi sınırları içinde kalmış olduğu gözlemlenmiştir. Bu anlamda Kütahya'nın tarihinde desenler açısından etkileşim ve değişime kapalı olduğu söylenebilir. Talavera'da ise Hollanda Delft seramikleri ile güçlü bir etkileşime girmekten kaçınmamıştır. Delft etkisi 17-18. yy'da Talavera seramiklerinde kendini hissettirmiştir.

Mimaride uygulama alanları açısından Kütahya çini örnekleri cami mihrapları, sandukalar ve Erken Cumhuriyet döneminde kamu yapılarının giriş kapısı veya pencere alınlığı gibi bölümlere döşenen ürünler olarak karşımıza çıkmakla birlikte, genel olarak mataralar, sürahiler, tabaklar, yağ kandilleri, vazolar vs. günlük kullanım ürünleri yoğun biçimde üretilmiştir. Talavera ise, dekoratif ancak temalı duvar karoları, geleneksel çatı seramikleri, balkon konsolları, merdiven düzenlemeleri, kapı numarası, aile amblem veya sembolleri ve havuzlar gibi daha çok sivil alanlarda kullanılmaktadır. Günlük kullanım eşyası olarak; Kütahya üretiminde olduğu gibi mataralar, sürahiler, tabaklar, yağ kandilleri, vazolar üretilirken bu üretimlerden farklı olarak albarellolar da karşımıza çıkmaktadır.

Talavera ve çini sanatının ait olduğu iki kültürde seramik üzerinde kullanılan resimsel öğeler büyük farklılık göstermektedir. Talavera desenlerinde çoğunlukla kuş, aslan, ceylan, at gibi hayvan figürlerinin etrafında simetrik bezemeler görülmektedir. Talavera seramiğinde insan figürünün de yer aldığı günlük yaşamdan halk sahneleri, ağırlıklı olarak dinsel sahneler, hayvan ve bitki motifleri halkın iç içe yaşayabileceği mekanlarda ve kullanım eşyalarında sıklıkla yer almaktadır. Aynı Dönemde Kütahya'da ise desenlerin zengin natüralistik çiçek, ağaç ve yapraklardan oluşan kompozisyonlar şeklinde geliştiği dikkat çekmektedir.

Talavera seramiklerinde simetrik düzenlemelerin asla terkedilmediği, serbest fırça bezemelerin bile simetrik süs unsurları içerdiği görülmektedir. Bu, Kütahya çinilerinde de rastlanan karakteristik bir özelliktir. Özellikle 16-17. yy. Talavera mavi beyaz kelebek ve eğrelti otu mayolika serilerindeki bitkisel bezemeler, 14-15.yy'da Kütahya'da görülen millet işi denilen mavi beyaz dekorları andırmaktadır. Her ikisinde de merkezde yer alan madalyonlar ve çerçeve niteliğinde çember içinde yer alan bitkisel bezemeler karakteristik özellik olarak ön plana çıkmaktadır.

Katolik dünyasında dinsel öğretilerin görsel öğelerle halka sunulup, zihinlerine yerleştirilmesi yaklaşımı, seramik sanatında da etkili olmuştur. Tasvirlerin içinde temel olarak insan figürüne yer verilmiştir. Bunların bazilika, manastır gibi dini mimari yapılarda yöneticilerin isteği üzerine üretilip yerleştirildiği dikkat çekmektedir. Bunlar çoğunlukla inanç temelli seramikler olup, bu durum seramiklerin desen kalitesi açısından ciddi anlamda yol kat etmesine sebep olmuştur ve bunlar sanat tarihinde de yerini almıştır. Konular, geniş ölçekte Hristiyanlık inancının kutsal sahneleri ve dini törenlerin yanı sıra döneme ait bazı manzara ve günlük yaşamı tanıyabileceğimiz canlandırmalardan ibarettir. 17. yy. Talavera yapısı olan Nuestra Senora del Prado Bazilikası, bu tarz resimsel panolara rastladığımız güzel bir örnektir. 1948 yılında Talaveralı ünlü seramikçi Ruiz de Luna atölyesinde bu yapı için bazı ilave panolar yapılmıştır. Desenler ağırlıklı olarak çok renkli stilde resmedilmiştir. Bu atölye 20.yy. başlarında Talavera'da yaptığı üretimlerle seramik restorasyonu ve eski seramik kültürünün canlandırılmasında önemli bir yere sahip olmuş, o dönemde tarihi mimari yapılara uyumlu ilave çalışmaların yanı sıra, evlerde eski stilde karolarla dekorasyonlar yaparak geleneği sürdürmüştür.



Görsel 30. Mayolika tekniği, Manzaralı Talavera Pano

Görsel 31. Dini ve günlük yaşamı yansıtan Talavera Pano

Fotoğraf: Niyazi Çöl, Nuestra Senora del Prado Bazilikası, Talavera

Rönesans ve Barok dönemlerde de seramikler üzerinde yine aynı konular devam ederken, üslupta bezemelerde mükemmelleşen desen ve fırça işçiliği dikkat çekmektedir. Bu da resim sanatının etkisiyle gelişen bir durumdur.

Diğer taraftan Osmanlı Dönemi çini sanatının İslamiyet'in kabul edilmesi ve günlük yaşamı yönlendirmeye başlaması sebebiyle, farklı yönde gelişim gösterdiği söylenebilir. Tasvirin yasak

olması nedeniyle desenler bezeme şeklinde daha çok bitkisel motifler olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer halk sanatlarında olduğu gibi seramikte de gayrimüslim insan figürlü tasvirlere yer veren dekorlar yaptığı görülmüştür.

İstisnai olarak rastlanan bu durum Osmanlı Döneminde 16. yy. sonu ve 17.yy'ın ilk birkaç yılında, üslup ve dekorasyon repertuarında "Karamemi, Naturalist üslup", "Geç devir Mavi Beyazlar", "Hayvan figürleri", ve "Gemi Tasvirleri", "Baba Nakkaş üslubu"ndan türeyen örnekler ve soyut desenlerin karışımı gözlemlendiği dönemde desenlerde insan figürlü kompozisyonlar da ortaya çıkmıştır. İznik seramikleri içinde en erken tarihli figürlü kap örneğine 16. yy. ortalarına doğru rastlanılmaktadır. 16. yy'dan kalan bir İznik tabağında kıyafet ve tip olarak İran etkisi görülmektedir. 16. yy'da İznik'te seramik atölyelerinde Tebrizli ustaların çalıştığı düşünülürse bu benzeiş oldukça doğal kabul edilmelidir (Özüdoğru, 1999, 92).



Görsel 32. Kadın figürlü tabak 18. Yy. Kütahya, Pera Müzesi
(http://www.ceramopolis.com/?attachment_id=2139)

Görsel 33. Matara üzerinde Eli belinde, elinde uzun lüle olan kadın figür, 18.yy Kütahya
(http://www.ceramopolis.com/?attachment_id=2108)

Şişe matara sürahi gibi kaplar üzerinde erkek ve kadın figürlerine 18.yy'da Kütahya'da rastlanmaktadır. Bunların duruşları, yürüyen, bir eli belinde, ayrıca serbest vücut hareketi içinde olanlar şeklinde çeşitlilik göstermektedir.

Bu yüzyılın ilk yıllarından kalan birçok tabakta I.Ahmed için 1603-1617 arasında derlenen albümdeki minyatürlere oldukça benzeyen tek figür çalışmaları, birçoğu Avrupalılara satılmak üzere İstanbul'da geniş ölçüde yapılan halk resimleri ile ilişkilidir. Üslup olarak bu benzeiş minyatür resminin seramiğe etkisini vurgulamaktadır. 17.yy'da İznik'te 18. yy'da Kütahya'da çiçekli doğa parçası ortasında tek ya da ikili gruplar halindeki figürlerin tabak yüzeyine yerleştirilmesi, şaşırtıcı çarpıcı özelliklerinin yanı sıra devrinin etnolojik ve kültürel yapısını da

aksettirmektedir. 17.yy'da İznik tabaklarına bu konular devam ettirilirken 18.yy. Kütahya kap-larında mahalli zevklerle işlenen milli kıyafetli figürler ve yöreye özgü gelin figürleri görülmek-tedir. Bunlar devrin etnolojik ve kültürel yapısını yansıtan az sayıda çok değerli miraslardır (Özüdoğru, 1999, s.93).

Bunlarla aynı düzende kiliseler için yapılan melek aziz figürlü çinilerde iki boyutlu oransız yaklaşım görülürken, daha sonradan desenlerde ve işçilikte figürler kabalaşmıştır. (Özüdoğru, 1999,s.98).

Kütahya üretimi 16. ve 17. yy'a tarihlenen eserleri bugün Londra Victoria – Albert Müzesin-de ve İstanbul Çini Müzesi ve Suna-İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesinde kaliteli örnekler olarak bulunmaktadır.

Günümüzde Talavera'da 10 adet atölye aktif olarak üretimini sürdürmektedir. Bu anlamda üretimi sürdüren atölyeler geleneğe sahip çıkarken, mayolika tekniği ile üretilen ve üretildiği şehrin adını alan Talavera seramiklerine kent olarak da sahip çıkılmaktadır. Kentin belleğini ve kimliğini oluşturmada seramik üretimi etkin rol oynamaktadır. Kütahya'da ise atölye sayısı oldukça fazla olmasına rağmen, (2016 yılında Kütahya Çiniciler Odasından alınan bilgiye göre küçük ve orta ölçekli toplam 417 atölye) Talavera'daki gibi bunlardan sadece bazıları öne çık-makta ve geleneksel kültüre, kaliteli ürünler ile katkıda bulunmaktadır. Günümüzde genelde hediyelik eşya, mimari anlamda cami duvar döşemeleri, özel mekan siparişleri dışında gelenek-sel çini olgusunu çağdaş çizgide sürdüren çok az sayıda atölye bulunmaktadır. Şehirdeki çini müzesi de tarihi Kütahya çinilerini Osmanlı'dan günümüze devam eden bir süreçte sunmakta ve şehirle özdeşleşen kültüre önemli bir misyon yüklenerek sahip çıkmaktadır.

SONUÇ

Seramiği oluşturan bünye gerek Kütahya'da gerekse Talavera'da benzer özellikler taşımasına rağmen desen ve dekorlarındaki farklılıklar, kültürel aktarımda kalıcı değerlerin günümüze taşınmasında önemli görevler üstlenmiştir. Seramik sanatında malzeme tek başına önemli bir değer taşımayabilir, seramik malzemeyi değerli kılan bilgi, deneyim, teknik, teknoloji, beceri ve kültürdür. Bu noktada diğer alanlarda olduğu gibi seramik sanatında da en önemli unsur düşüncenin en iyi şekilde yansıtılmasıdır.

Türk ve İspanyol toplumları ayrı kıtalarda farklı inançlara ve değişik kültürlere sahip iki toplumdur. Bu iki toplumun bütün topluluklarda olduğu üzere seramik olgusu gibi ortak yönleri vardır. Her iki toplumun da uzun yıllardan bu yana birbirine çok yakın özelliklerde ve benzeşen tekniklerle seramik üretmiş olması bu durumun bir göstergesidir. Ortaya çıkan ürünlerde edinilen sonuçlar gösteriyor ki; her iki toplum kültürel değerini farklı bir biçimde yansıtmasına rağmen dünya mirası ve gelecek kuşaklara ışık tutması bakımından ortak bir değer taşımaktadır. Bu değerler gelecek kuşaklara her iki kültürün aktarımı olacaktır. Talavera de la Reina şehrinin mayolikalarla, Kütahya'nın çinilerle özdeşleşip seramik şehirlerine dönüşmeleri hem tarihsel süreçte hem de günümüzde bu şehirleri özel kılarken, hem Talavera hem de Kütahya'da mesleki ve sanatsal anlamda seramiği yaşam biçimine dönüştüren sanatçılar sayesinde seramik geleneği yaşatılarak gelecek nesillere aktarılmaya devam edecektir. Yapılan çalışmanın sonucu gösteriyor ki; toplumlara ve kültürlere dayalı olan etkilenmeler ve bu değerler arasında bağlar kurulması, medeniyetler arası etkileşimlere ve ortaklıkların oluşmasına olanak sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Campbell Gordon, *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, Oxford University Press, New York: 2006
- Grabar, Oleg. *İslam Sanatının Oluşumu* (Çev.Nuran Yavuz), İstanbul: 1998
- Houari Touati, *Ortaçağda İslam ve Seyahat* (Çev.Ali Berkay) Yapı kredi Yayınları, İstanbul: 2001
- Lewis, Bernard. *Uygurluk Tarihinde Araplar*, Pegasus yayınları, İstanbul: 2006
- Öney, Gönül. *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, 1987
- Özüdoğru, Şerife “ 17 - 18. Yüzyıllarda İznik ve Kütahya Seramiklerinde İnsan Figürü”, *Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1999, s.91 – 104
- Sevim, Sibel. *Seramik Dekorları ve Uygulama Teknikleri. Yorum Sanat*, İstanbul: 2007
- Sevim, Sibel.- Özüdoğru, Ş. - Eğin, M. ” Kültürel İletişimde Seramiğin Yeri: Mayolika ve Delft Seramikleri üzerine Araştırma, *Kurgu Dergisi*, Sayı: 10, 1992, s. 213 – 235
- Şahin, Faruk. *Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çini ve Seramik Sanatı*, *Sanat tarihi yillığı* 13, İstanbul, 1988, s. 131-151
- Şeyban, Lütfi. 2014, *İspanyada Endülüs-İslam Medeniyetinden kalan izler ve eserler VII Madrid Toledo ve Guadalajara*, s. 62-67
- Yetkin, Şerare. *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi yayınları, İstanbul: 1986
- Madrid El Sanatları Müzesi (2009-2016 yıllarında yapılan araştırmalar)*
- 18.4.2016 tarihinde Talavera de la Reina'da ziyaret edilen atölye 'Cooprativa de Ceramicas el Carmen ve Sanatçı D.Juan Antonio Froilan ile yapılan görüşme ve atölye kataloğu
- http://www.ceramicaentalavera.com/ceramica-de-talavera_132734.html -Erişim Tarihi: 20.07.2016
- Kütahya Marmara Çini Atölyesi ve Sanatçı İsmail Yiğit ile Kasım 2016'da yapılan görüşme ve atölye kataloğu
- www.marmaraparzarlama.com.tr -Erişim Tarihi: 01.11.2016
- <https://elpinzelconlienzo.com/2015/11/01/talavera-de-la-reina-la-ciudad-de-la-ceramica/> -Erişim Tarihi: 05.10.2016

USING NUMBERS AS LETTERS IN VISUAL COMMUNICATION AND THE EFFECTS OF THIS USE ON LEGIBILITY

Assoc. Prof. Çağlar OKUR *

ABSTRACT

In the 21st century, typography has developed as a means to enrich and broaden the borders of visual communication providing a wide range of new approaches. These new approaches provide a challenging and unexpected perspective for visual communication, such as using numbers instead of letters to enable designers to create new ways of expressions. We are indeed familiar with numbers being used to represent letters, syllables or phonemes. Today we experience two basic approaches in using numbers instead of letters. The aim of the first approach is to use numbers as phonetic symbols, and make the viewer to perceive them in this manner. Second approach uses the shape resemblance of numbers to the letters. It aims to make the viewer to perceive the numbers as they are and also as letters. These new ways of graphic approaches have opened a new window in visual communication and enabled designers to express two or more concepts at the same time. Therefore, the essence of syntax has evolved. The purpose of this article is to represent the existing design approaches in using numbers as letters and discuss which ones are favorable to express, introduce or promote a message. Moreover, it aims to evaluate some examples to investigate how legibility is affected. This article is based on a descriptive analysis to define and sample the existing design approaches of using numbers as letters as well as how the viewer perceives them and how they should be designed in order to deliver the message more efficient.

Key Words: Letters, Numbers, Legibility, Graphic design, Visual communication

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

GÖRSEL İLETİŞİMDE HARF OLARAK RAKAMLARIN KULLANIMI VE BUNUN OKUNURLUĞA ETKİSİ

Doç. Çağlar OKUR*

ÖZET

21. yüzyılda görsel iletişimin sınırlarını genişletmek ve zenginleştirmek anlamında pek çok yeni tipografik yaklaşımda bulunulmuştur. Bu yeni tarz yaklaşımlar görsel iletişime beklenmedik perspektifler kazandırmıştır. Örneğin grafik tasarımda harfler yerine rakamların kullanılması fikri, tasarımcıların yeni ifade biçimlerinde bulunmalarını sağlamıştır. Öyle ki, artık harflerin, hecelerinin veya seslerin yazınsal ifadesi yerine rakamların kullanılmasına aşina olmuş durumdayız. Günümüzde bu alanda kullanılan 2 farklı yaklaşımla karşılaşmaktayız. İlk yaklaşımın amacı, rakamların harflerle ve hecelerle olan ses benzerliğinden yola çıkmak ve izleyicinin onları sesleri ifade eden semboller olarak algılamalarını sağlamaktır. İkinci yaklaşım ise rakamların harflere olan biçimsel benzerliğinden yola çıkmaktır. İzleyicinin rakamları hem oldukları gibi hem de harf olarak algılamasını sağlamaktır. Bu yaklaşımlar tasarımcılara yeni bir bakış açısı kazandırarak, tasarımcıları iki ya da daha fazla içeriği aynı anda ifade etme olanağına kavuşturmuştur. Söz dizimi kurallarının özü evrimleşmiştir. Bu makalenin amacı da harfler yerine rakamların kullanımının bir mesajı iletmede ne kadar etkili olduğunu incelemektir. Dahası okunurluğun bu durumdan nasıl etkilendiğini örnekler üzerinden göstermeye çalışmaktır. Bu makale, harflerin yerine rakamların kullanıldığı örnekleri inceleyen betimsel analize dayalı bir makaledir. İzleyicinin bu yaklaşımları nasıl algıladığı ve bu yaklaşımın bir mesajı izleyiciye daha etkili nasıl iletebileceği örneklerle gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Harfler, Rakamlar, Okunurluk, Grafik tasarım, Görsel iletişim

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

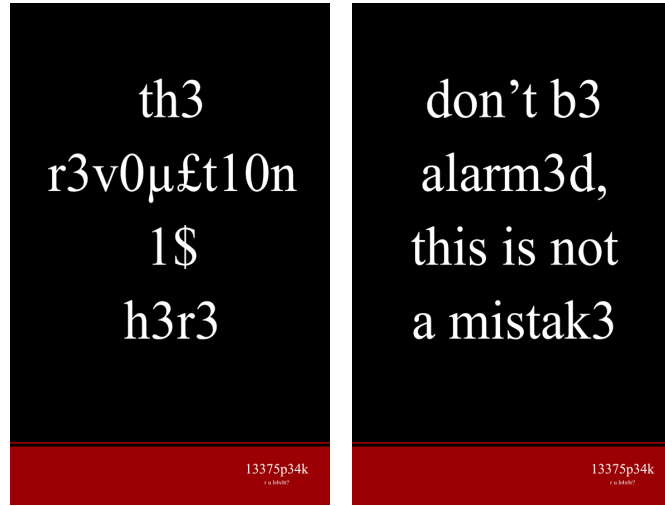
1. INTRODUCTION

The effect of rapidly emerging technology in present era created a concern on designers to search for different and more efficient approaches of visual communication methods. Today, extraordinary visual communication and graphic approaches attract the attention of viewers more than ordinary ones, for instance works which are done with sense of humor and wit can raise attention by evoking curiosity among the viewers. Raising attention means; turning the message into sifted data and having a chance to convey it to the viewer by stopping them rushing from one place to another. Our challenge today is to invent ways of sifting through the multitudes of data that bombard us daily, often numbing our senses and scrambling our brains. “Katz (2012)”

The need for swifter communication is emerged in the beginnings of 1980s as the chat services and SMS (short message service) texting started to be used by people. SMS¹ is an electronic communication sent and received by mobile phone. This SMS language enabled people to gain time and space in virtual communication world. For example, people started to use 2 instead of typing “to”, 4 instead of “for” and even they used “8” in “gr8” instead of typing “eat”. The design of grammar is evolved by changing the construction of phrases into numbers, while the spelling of a language is still the same. Over time, this shortcutting evolved to a different alphabet, an alphabet that directly uses the resemblance of numbers to letters. It was also given a name, which was called “Leet” and it is written as 1337, where 1=L, 3=E, and 7=T. “Thomas (2013)”. This language was originally created as an unbreakable code for elite (referred to as e-leet or ‘leet’) computer users by using common characters and symbols on a computer keyboard to replace letters “Ferrante, (2008)”. It is an alternative alphabet and later designed as a font² for English and it was used primarily on the Internet subculture that is pushing the boundaries of traditional language. It uses various combinations of characters and numbers to replace Latin letters. It is a specialized form of symbolic writing, a substitution cipher widely used in online gaming and computer hacking. Numbers which are found long before the evolution of written language are the first samples of encoding an abstract context “Lunde, (2009)”. Although many Leet font varieties exist in different online communities, here are some Leet Speak Font Poster examples designed by Dave Thomas (Visuals 1, 2, 3).

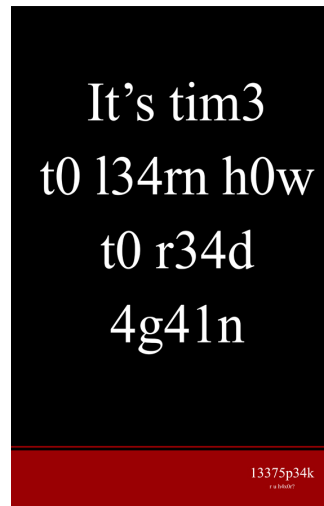
¹ Text Message, https://en.oxforddictionaries.com/definition/text_message

² A font is a set of characters of the same size and style containing all letters, numbers and marks needed for typesetting “Carter, Day, Meggs (2002)”



*Visual 1. Dave Thomas, “The revolution is here” leet speak poster
<http://www.iamdavethomas.com/print/leetspeak-poster-series/>*

*Visual 2. Dave Thomas, “Don’t be alarmed this is not a mistake” leet speak poster
<http://www.iamdavethomas.com/print/leetspeak-poster-series/>*



*Visual 3. Dave Thomas, “It’s time to learn how to read again” Leet speak poster
<http://www.iamdavethomas.com/print/leetspeak-poster-series/>*

Such attempts in using the resemblance of numbers to letters opened a new window in the minds of designers. Today this approach is used in many kinds of graphic designs such as, brandings, logo-marks, posters, movie titles, advertisements, information design etc. Legibility of a font is now standing on a thin edge since the visual appearance of the context is gaining greater importance. Font legibility is the function of many factors in addition to the way the font is designed and drawn, among which are: size at which used, letter spacing, leading, color, value and especially context “Katz (2012)”.

2. Legibility and Basic Design Approaches in Using Numbers as Letters

Legibility is related to how fast the reader recognizes the letter or the letter combination which is each word “Brady (1988)”. All the parts of a letter, including the serifs are important to legibility. Legibility is widely misunderstood; it means “ability to be read.” It is the clarity of visually presented text which is affected by factors such as the size of the text, the contrast between similar letters, the quality of printing, the line spacing, word spacing and the shape of individual letters.³ The characteristics of letters and numbers should make it possible to differentiate one from another and therefore easily deciphered and understood by the viewer. Therefore, using numbers instead of letters due to their resemblance can compromise the legibility of the written word or the phrase. On the other hand, according to the continuance principle of gestalt theory⁴, adjacent elements are positioned to be understood as a whole “Bowers (2011)”. That is; human mind does not read every letter by itself, but the word as a whole, numbers that are used, as letters can still be leastwise legible. Which is why using numbers as letters in visual communication, needs to be executed with a good sense of design in order to deliver the desired content or the message in a more efficient way. This research is limited with two basic design approaches in using numbers as letters: First approach is, using numbers as letters according to their phonetic sound. Second approach is using numbers as letters according to their shape resemblance.

2.1. Using Numbers as Letters According to Their Phonetic Sound

In this approach, numbers used as phonetic sounds with letters to verbally sound out a word. Using numbers as letters according to their phonetic sound, is to use them to represent the desired sound of a word, syllable or phoneme. The term phonogram refers to a character or symbol used to represent a word, syllable or phoneme “Clair, Snyder, (2005)”. Moreover, it is very widely used and popular amongst graphic designers who want to; create attention, use less space in composition and express two meanings at the same time. For example, The Weinstein Co. which is an American independent film studio has released posters for Academy Award winning writer/director Quentin Tarantino’s latest film “The Hateful Eight”. In the logo on one of the posters, designer used the number “8” instead of letters “ate” in the word “hate”, thus created a graphic image both indicating number “8” and the sound of it. At first sight number “8” stands out and then, eye makes connection between the number “8” and the word “eight” later the word “hateful” is read. It is neither perfectly legible nor illegible. Just in between. The typeface of the logo deliberately selected as a slab-serif in order to reflect the western style and number “8” is perfectly blended in the logo in order to create unity (Visual 4).

³ Clair, Basic-Snyder, A Typographic Workbook: A Premier History, Techniques and Artistry, 2005, p.184

⁴ This branch of psychology examines how we perceive visual form by organizing its components into a meaningful whole “Bowers (2011).”



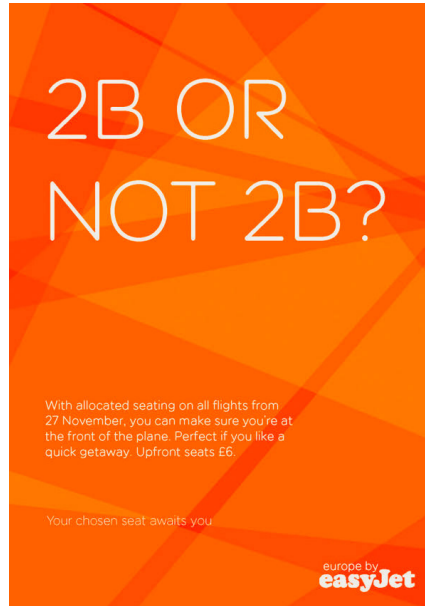
Visual 4. <http://www.blackfilm.com/read/wp-content/uploads/2015/08/The-Hateful-Eight-logo.jpg>

Furthermore, another animation movie poster can be a good example of using phonetic sound of a number instead of a syllable (Visual 5). In this poster design, the number “2” is used instead of preposition “to”. So the designer both indicates that the movie is the second of the series and the preposition “to” between the letters “escape” and “Africa”. What he/she achieved by doing this is more space in the composition and created an attention on the movie title.



Visual 5. Anonymous,
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/e6/32/af/e632afeaed87b13c326b257a691f60.jpg>

Additionally, on a print advertisement of EASYJET which is executed by the creative team of “Hugo Bone and Tony Elements” agency, number “2” is used instead of preposition “to” in order to indicate both the seat numbers and the famous phrase of Hamlet; “to be or not to be”. “2B” as a seat number is read at first glance then the whole phrase makes sense. Arising→ the question whether you prefer to sit in front of the plane for an extra charge or not? The witty approach makes the title more meaningful and interesting (Visual 6).



Visual 6. Hugo Bone and Tony Elements Creative Team, <http://hugoandtony.co.uk/easyjet/>

2.2. Using Numbers as Letters According to their Shape Resemblance

In this approach, the shape resemblance of numbers to the letters are used rather than referring to a phonetic sound. Numbers are directly used instead of letters to form the word or phrase. This approach is generally used to infer two meanings simultaneously. The resemblance of some numbers to specific letters can be so obvious to designers that they prefer to use them instead of letters in their works in order to evoke feelings or information in the minds of viewers. For instance, number “4” can be used instead of letter “A”, number “8” can be used as letter “B” or lowercase “g”, 7 can be used as letter “T”, 5 can be used as letter “S” and 1 can be used as letter “I” according to their shape resembles to the letters. Examples can be multiplied and varied according to the rotation of numbers. Such as the artwork, which is designed by Chachi Hernandez is a good example of showing the resemblance of numbers to letters (Visual7) The word “Numbers” is created solely using numbers instead of letters. Legibility is compromised as the proportions of the numbers are different than the letters. However, the word “Numbers” is still apprehensible.



Visual 7. Chachi Hernandez, "Numbers" <http://www.chachihernandez.com/misc.html>

Another example can be the branding of "Eight Branding Communications" from Budapest, Hungary. The agency's logo-mark is a classic example of one those simple yet so clever designs that immediately draws sighs of appreciation and approval. Formed out of italicized lowercase lettering, the word "eight" is reinforced by the clever displacement of the letter "g" with an actual number "8"; thus, viewer both sees and reads the number eight simultaneously, which is making a double impact (Visual 8).



*Visual 8. Creative Director Gergely Kadar, "Eight" logo-mark design
<http://www.logo-designer.co/design-studio-eight-brand-communications/>*

Making double impact on viewer is an effective way of communication in the means of expressing two concepts at the same time by using single image. For example, letters "S" and "I" are substituted by numbers "5" and "1" in order to express the festival's 51st anniversary on the poster design for the "51st Thessaloniki International Film Festival" which is designed by "Dolphins Communication Design". The calligraphic style of letters also kept in numbers in order the word "FESTIVAL" to be perceived as a unified whole. Addition to that, number "51" is emphasized by using a different color (Visual 9).



Visual 9. Dolphins Communication Design, “51st Thessaloniki International Film Festival Poster” http://www.filmfestival.gr/inst/Festival/gallery/PressReleases/2010/51_TIFF/2010_11_09_51_tiff_poster.jpg

Here’s yet another example to substituting numbers with letters can be an anniversary logo-mark proposition for a jewelry company called “ATASAY” in Turkey. Graphic designer Çağlar Okur proposed to substitute “T” with “7” and “S” with “5” on the original logo-mark of the company to express the 75th anniversary of the company (Visual 10). The logo-mark is still legible as he provided the integrity by using numbers of the same type family. He also created an emphasis on “75” by differentiating the color.

ATASAY

original logo-mark

A7A5AY

proposed logo-mark

Visual 10. Çağlar Okur, “ATASAY 75th Anniversary Logo-Mark Proposition”

When we look at the advertisement design of Kit Kat: we see that the letters “A” are replaced by number “4” and the letter “B” is replaced by number “8” on the brand’s tagline aiming to engage a sense of fun on both the brand and the consumers. J. Walter Thompson advertising agency of London, created this advertisement for Kit Kat that subverts a universal symbol of buying, the barcode. Two fingers of Kit Kat are part of the barcode along with the brand’s tagline, “Have a break” (Visual 11). Again legibility is compromised a little but the message is delivered in a more interesting way.



*Visual 11. J. Walter Thompson advertising agency,
http://www.tomstockton.us/jokes/picture_pages/pictures_file_050.htm HAVE A BREAK*

As we mentioned before, the resemblance of numbers to letters are important for legibility. in the title of “FANTASTIC 4” movie, the word is stylized as FANT4STIC by replacing number “4” to letter “A” not just because of the shape resemblance but because of its central position. The word “FANT4STIC” is still legible because the eye perceives number “4” and completes the rest of the phrase automatically (Visual 12). The FANT4STIC title is often credited as the beginning of a new renaissance in title design because it shows us that a title of a movie can do more than just the name of a movie.



*Visual 12. J. Anonymous, “FANT4STIC movie title”
<https://timedotcom.files.wordpress.com/2015/01/fantastic-four.jpg?quality=65&strip=color&w=1012>*

3. CONCLUSION

As a conclusion, attributing meanings other than the primary objectives of numbers and using them as design elements instead of letters on various graphic designs are broadening the borders of visual communication for sure, while compromising the legibility of text. This compromise can be worth it when the context gains more depth. When the context gains more depth, it becomes more interesting and attractive to the viewers. Viewed symbolically, numbers represent more than quantities; they also have qualities “Bruce, Mitford, (2004)”. Two approaches of using numbers as letters in this article are new ways of depicting a message for sure. Numbers can be taken advantage of either by referring to a sound or by resembling to the shape of a specific letter. Both approaches are indicated to emphasize the qualities of a number. Based on this point of view, using numbers as letters give chance to designers to infer two message simultaneously. This inference can be perceived by using numbers to refer a sound of a letter, syllable or a phoneme. Furthermore, using numbers as letters also enables designers to create simple yet effective designs by taking the advantage of letter-like shapes of specific numbers. Therefore, making viewers to read text and to see the content simultaneously as a unified whole. The important point is to combine numbers and letters in a way to create unity, continuity and integrity. In the examples that are given above unity, continuity and integrity are provided by proper typeface selection, suitable color choice and consistency in spacing between letters and numbers. Additionally, while using numbers as letters, the word or the phrase should be kept short and Gestalt principle of forming a unified whole should be kept in mind. Lastly as German architect and designer Ludwig Mies van der Rohe said “God is in the details” which he means details matter, and whatever it is you’re doing should be done thoroughly and with an attention to detail. Using numbers as letters can help designers to explore the next possible evolution of written language, discover a new language unknowingly.

REFERENCES

- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım [Communication and Graphic Design]*. Dost: Ankara, Türkiye.
- Bruce, Miranda (2004). *The Illustrated Book of Signs and Symbols*. Barnes & Noble: China.
- Bowers, John (2011). *Introduction to Graphic Design Methodologies and Processes*. John Wiley & Sons: Kanada.
- Brady, Philip (1988). *Using Type Right*. North Light Books: Ohio, USA.
- Clair, Cate and BUSIC S. Cynthia (2005). *A Typographic Workbook: A Premier History, Techniques and Artistry*. John Wiley & Sons: New Jersey.
- Carter, Rob, DAY, Ben and MEGGS, Philip (2002). *Typographic Design: Form and Communication*. John Wiley & Sons: New Jersey.
- Ferrante, C. M., FERRANTE, Thomas, (2008). *E-Leetspeak Puzzle Book*. AuthorHouse: USA.
- Jean, Georges (1999). *Signs, Symbols and Chiphers*. Thames Hudson: İngiltere.
- Karabıyık, F. B. (2012). *Sözün ve Sükutun Renkleri*. İz Yayıncılık: İstanbul.
- Karahancı, İbrahim (2016). *Sözcük Birimlerin Üslup Oluşumuna Katkısı I, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 5/4: Türkiye*
- Katz, Joel (2012) *Designing Information*. Wiley & Sons: Canada
- Lunde, Paul (2009), *Şifreler Kitabı*. NTV Yayınları: İstanbul, Türkiye
- Meggs, Philip, PURVIS, Alston (2006), *Meggs' History of Graphic Design*. Wiley & Sons: Canada
- Sarıkavak, N. K. (2003) *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Seçkin Yayıncılık: Ankara, Türkiye.
- Sharma, Bhu, Dev. (2016) *Encyclopedia of Science*: Salem Press.
- Turgut, Erol (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*. Anı Yayıncılık: Ankara, Türkiye.
- Twemlow, A. (2006). *What is Graphic Design for?* Roto Vision: UK
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım [Visual Communication and Graphic Design]*. İnkilap Publisher: İstanbul, Türkiye.
- Vignelli, M. (2010). *The Vignelli Canon*. Lars Müller: Baden, Switzerland.

Web Resources

- Dave Thomas, "Leetspeak Poster Series" <http://www.iamdavethomas.com/print/leetspeak-poster-series/>
(Date Accessed: 27 Ekim 2016)
- "Hateful 8 Movie Title"
<http://www.blackfilm.com/read/wp-content/uploads/2015/08/The-Hateful-Eight-logo.jpg> (Erişim Tarihi: 27 Ekim 2016)
- "Madagaskar Escape to Africa Movie Title"
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/e6/32/af/e632afeaebd87b13c326b257a691f60.jpg>
(Date Accessed: 27 Ekim 2016)
- Hugo Bone and Tony Elements Creative Team "Easy Jet Advertisement Poster"
<http://hugoandtony.co.uk/easyjet/>
(Date Accessed: 27 Ekim 2016)
- Chachi Hernandez, "Numbers"
<http://www.chachihernandez.com/misc.html>
(Date Accessed: 27 Ekim 2016)
- Gergely Kadar, "Eight" logo-mark design

<http://www.logo-designer.co/design-studio-eight-brand-communications/>

(Date Accessed: 27 Ekim 2016)

Dolphins Communication Design, "51st Thessaloniki International Film Festival Poster" http://www.filmfestival.gr/inst/Festival/gallery/PressReleases/2010/51_TIFF/2010_11_09_51_tiff_poster.jpg

(Date Accessed: 27 Ekim 2016)

Walter Thompson advertising agency, "Have A Break – Kit Kat Print Ad."

<https://jwt.co.uk/work/have-a-break-have-a-kitkat>

(Date Accessed: 27 Ekim 2016)

"FANT4STIC movie title"

<https://timedotcom.files.wordpress.com/2015/01/fantastic-four.jpg?quality=65&strip=color&w=1012>

(Date Accessed: 27 Ekim 2016)

MEVLEVÎ ÂYÎNİ GELENEĞİNDE HOCA HAFIZ MEHMED ZEKÂİ DEDE'NİN ÜÇ ÂYÎNİNİN (SÛZİDİL, SÛZNÂK, SABA ZEMZEME) MAKAM VE USÛL ANALİZİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Okuy TAŞKIN*

Yrd. Doç. Dr. Burcu AVCI AKBEL**

ÖZET

XIX. yy'da yaşamış olan Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede, âyin formunda bestesi bulunan musikişinaslardan biridir. Bu çalışmada Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin bestelediği üç Mevlevî âyini makam ve usul yapıları açısından incelenmiş ve söz konusu âyinlerin dönemin özelliklerini nasıl yansıttığı açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada, XIX. yy'daki makamsal anlayış değerlendirilerek Sûznâk, Sûzidil, Saba Zemzeme makamlarının o dönemdeki kullanımları incelenmiştir. Âyinlerin makam ve usul yapılarının, o dönem âyinlerinde kabul gören makam ve usul yapıları ile uyumlu olup olmadığı üzerinde durulmuştur. Yaşadığı dönem içerisinde değerlendirildiğinde, Zekai Dede'nin âyinlerinin dönemin müzikal anlayışına uygun olarak bestelendiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede, Mevlevî Âyini, Sûznak Makamı, Sûzidil Makamı, Saba Zemzeme Makamı.

* Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ankara / TÜRKİYE,
taskin.okyay.13@gmail.com

** Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ankara / TÜRKİYE,
burcuavci812002@yahoo.com

EXAMINATION OF MEHMET ZEKAI DEDE’S THREE AYINS (SÛZİDİL, SÛZNÂK, SABA ZEMZEME) WITH REGARD TO ANALYSIS OF MAQAM AND USUL IN THE MEVLEVI AYINI TRADITION

Okyay TAŞKIN*

Assist. Prof. Dr. Burcu AVCI AKBEL**

ABSTRACT

Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede who lived in XIX. century is one of the musicians who composed the form of âyin. In this research, three of Mehmed Zekâi Dede’s compositions in Mevlevi Âyini form were analysed according to maqams and usuls. It also tries to explain that how the “âyins” reflected the characteristics of the period. In this study, the usage of the Sûznâk, Sûzidil, Saba Zemzeme maqams were reviewed to evaluate the perception of maqam in the 19th century. It focuses on the convenience of the maqam and rhythmical structure of the âyins with the generally accepted structure of his era. When considered in his time, Zekai Dede’s âyins are composed properly according to the musical understanding in his time.

Key Words: Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede, Mevlevi Âyini, Maqam of Sûznak, Maqam of Sûzidil, Maqam of Saba Zemzeme.

* Yıldırım Beyazıt University, Turkish Music Conservatory, Ankara / TURKEY,
taskin.okyay.13@gmail.com

** Yıldırım Beyazıt University, Turkish Music Conservatory, Ankara / TURKEY,
burcuavci812002@yahoo.com

1.GİRİŞ

Klâsik Türk Mûsikîsi'ndeki birçok büyük form'un içerisinde Mevlevî Ayînleri kendine özgü bir konum üstlenmiş olup diğer büyük formlardan daha özgün ve farklı bir yapıya sahiptir. Bunda gerek yapısı ve icrası gerekse de icra esnasındaki semâ, bu form'un diğer formlardan daha farklı ve özgün bir yapısı olduğunun açık göstergesidir. Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Mevlevî Ayînleri önemli bir konum üstlenmiş olup, diğer formların dışında dinî formların başındaki en önemli formlardan biridir. Besteleme tekniği ve icrası zorlu ve büyük ölçüde kabiliyet isteyen bir form olan Mevlevî Ayînleri, Klâsik Türk Mûsikîsi'nin bünyesinde XVI.yy'dan bu yana varlığını sürdürerek günümüze gelmiştir. Bu, "ayın geleneği" denilen silsilede birçok mûsikîşinas bu formda muazzam eserler bestelemiş ve bu sayede Mevlevî Ayînleri bir form olarak varlığını hep canlı tutmuştur.

Mevlevî Ayın Geleneği'nde Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin de (1825 – 1897) mühim ölçüde payı vardır. Klâsik Türk Mûsikîsi'nin önemli bestekârlarından biri olan Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede, Hammamizâde İsmail Dede Efendi'nin (1778 – 1846) talebesi olup, bu mûsikînin ehemmiyetli bestekârlarından biri kabul edilir. Mevlevî Ayîni gibi zor bir dinî formda bile muazzam eserler veren Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede, Mevlevî Ayîni dışında yine dinî formda yüzlerce eser vermiş ve dinî mûsikî de önemli bir konum üstlenmiştir.

Bu çalışmada Zekâi Dede'nin Mevlevî Ayîni formundaki üç eserinin makam ve usûl analizi yapılmıştır. Bu sayede Zekâi Dede'nin yaşadığı dönem olan XIX. yy'daki müzik anlayışı ile Zekai Dede'nin besteleme teknikleri arasında bir ilişki olup olmadığı incelenmiştir. Bunun yanı sıra, yapılan bu analizlerden çıkarılacak sonuçla ayın bestekârlığı hakkında çıkarımlarda bulunulmuştur.

Bu çalışmada öncelikli olarak eserleri incelenen bestekârın biyografisi sunulmuştur. Sonrasında ise söz konusu çalışmanın asıl konusu olan üç ayın, makam ve usûl analizi açısından incelenmiştir. Makam ve usûl analizi konusunda da Mevlevî Ayînleri ile ilgili eserler incelenerek Zekâi Dede'nin üç ayının makam ve usûl analizi sunulmuştur. Son olarak da Zekâi Dede'nin yaşadığı dönem olan XIX. yy'daki müzik anlayışı ile Zekai Dede'nin besteleme teknikleri arasında bir ilişki olup olmadığı incelenmiştir.

Araştırma Problemi: Sûznâk, Sûzidil, Saba Zemzeme makamlarının XIX. yy'daki kullanımları ile Zekâi Dede'nin bu makamları ayînlerindeki işleyiş şekli arasındaki ilişki nasıldır?

Alt Problemler:

- Bu üç ayının muhtevası ve yapısı nasıldır?
- Mevlevî Ayîni Geleneğinde Zekâi Dede'nin yeri ve önemi nedir?
- İncelenen Makamların XIX. yy'daki yapıları ve kullanımı nasıldır?

gibi sorulara da cevap aranmaya çalışılmıştır.

2. Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede Efendi (1825 – 1897)

Mehmed Zekâi Dede 1240 (1824-25) yılında İstanbul Eyüp'te Cedid Ali Paşa mahallesinde doğdu. Babası Cedid Ali Paşa Camii imamı hâfız Süleyman Hikmetî Efendi, annesi Zînetî Hanımdır. İlk eğitimini Lâlîzâde Seyyid Abdülbâki Efendi İbtidâî Mektebi'nde yaptıktan sonra "Pepe Hoca" lakabı ile bilinen amcası hâfız İbrahim Zühdi Efendi'nin yanında hıfza başladı, bir taraftan da babasının hat derslerine devam etti. Ondokuz yaşında hâfızlığını bitirdiğinde babasından da hat icâzeti aldı. Bu yıllarda yazmış olduğu yazılar, o dönemin Mustafa Rakım, Kadiasker Mustafa İzzet Efendi, Seyyid Mehmed Reşid, Mustafa Hilmi, Mehmed Emin Zihni gibi ünlü hattatların takdirini kazanmıştır.¹ Ayrıca Balçıklı Hoca Ali Efendi'den Arapça ve mantık okuduğu sırada Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin talebelerinden Eyyûbi Şâhinbeyzâde Mehmed Bey'den ilk mûsiki derslerini alarak meşke başladı. Bu arada Mısırlı Mustafa Fâzıl Bey'in (Paşa) Eyüp Bahariye'deki konağına mûsiki muallimi oldu ve 7 Haziran 1845'te onunla birlikte Mısır'a gitti. Bir ara İstanbul'a geldiyse de (1851) tekrar Mısır'a döndü. Mustafa Fâzıl Bey'in Mart 1858'de İstanbul'a gelmesinin ardından ölümüne kadar (1875) maiyetinden hiç ayrıldı.²

1864'te babasının hacda vefatı üzerine onun imâmet görevi kendisine intikal etti. Bunun yanında, Eyüp'teki Mihrişah Vâlide Sultan ve Şah Sultan ibtidâî mekteplerinin sülüs ve nesih hattı muallimliğiyle görevlendirildi ve hayatının sonuna kadar bu göreve devam etti. Aynı yıl Yenikapı Mevlevihânesi postnişini Osman Selâhaddin Dede tarafından sikkesi "tekbirlendi"; 4 Mayıs 1868'de seyrûsülûkünü tamamlayıp Mevlevî oldu. Mustafa Fâzıl Paşa'nın ölümüyle büyük bir sarsıntı geçiren Zekâi Dede, 1876'da Dârüüşşafaka Mektebi'nde fahrî olarak başlayıp 1883'te asâlete geçtiği mûsiki muallimliğiyle, 18 Haziran 1885'te Bahariye Mevlevihânesi kudümzenbaşısı Ârif Dede'nin ölümünün ardından getirildiği kudümzenbaşılık görevini de vefatına kadar sürdürdü. Zekâi Dede'ye "dedelik" unvanının tarikat çilesini doldurmadan kudümzenbaşılık dolayısıyla verildiği de burada özellikle belirtilmelidir. Zekâi Dede 24 Kasım 1897 tarihinde vefat etti, ertesi gün Eyüp Sultan Camii'nde kılınan cenaze namazından sonra Eyüp Gümüşsuyu'ndaki Kâşgarî Dergâhı civarında bulunan aile mezarlığına defnedildi.

Eserlerinde klasik üslûbun ifade özelliklerinin kuvvetle hissedildiği Zekâi Dede Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'den sonra XIX. yy'ın en büyük bestekârı kabul edilir. İsmâil Dede Efendi'ye aynı zamanlarda talebelik yapmalarına rağmen Hacı Ârif Bey'in yeni bestekârlık anlayışından tamamen farklı bir üslûp benimseyen Zekâi Dede klasik anlayışa İsmâil Dede'den bile daha bağlı bir tavır ortaya koymuştur. Geniş bir form çerçevesinde şekillenen eserlerindeki makam zenginliği onun özelliklerindendir. Eserlerinde güfte, usul ve melodinin zevkli bir üslûpla bağdaşarak ortaya koyduğu ifade gücü hemen dikkati çeker. Hicazkâr makamına yeni bir hareket ve seyir kazandırmış, az kullanılan bazı makamların yanı sıra Bûselik ve Kürdî seyirle karar eden birleşik makamlardan çok sayıda beste yapmıştır. Ayrıca Bayatibûselik makamını terkip etmiş ve Râhatfezâ makamına Hicaz-Aşiran adını vermiştir. Sadun Aksüt, onun her usulü büyük bir başarı ile kullanmakla beraber özellikle Lenk Fahte usulünü hiçbir bestekârda rastlanmayacak

1 Mehmed Nazmi Özalp (2000), *Türk Müsiki Tarihi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s.618

2 Nuri Özcan, (2013) "Zekâi Dede" *DİA*, C:XL, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s.195-196.

bir mükemmeliyette kullandığını söyler. Dinî ve mistik özelliklerin ön planda tutulduğu eserlerin toplam 500 civarında olduğu söylenirse de bunlardan ancak 300'e yakın eseri günümüze ulaşabilmiştir. İsmâil Dede'nin isteğiyle bestelediği, "Dil hasret-i vaslın ile nâlân gel efendim" mısraıyla başlayan Sûzîdil Ağır Semâisi onun bestekârlıkta ilk eseri, "Şehinşâh-ı cihân-bân-ı risâlet şâh-ı zî unvan" mısraıyla başlayan Uşşak İlâhisi de son bestesidir.³

Zekâî Dede, Hammamizâde İsmail Dede Efendi'nin sanat yolunda açtığı çığıra kendi yeteneğinden doğan bir anlayış ve kavrayışla ritim, melodi, şekil olarak birtakım yeni buluşlar ve özellikler katmıştır. Bestecilik üslûbunda Dede Efendi tavrının tesirleri olmakla beraber, o bu tavrı ve üslûba birtakım yenilikler ve özellikler katmak suretiyle klâsik mektebin oluşmasında en son rolü oynamış ve bu yolun son temsilcisi olmuştur.⁴

Biraz ney de üfleyen Zekâî Dede, mücessem namus timsali, faziletli, nazik, kanâatkâr, terbiyeli bir adamdı. Talebesinde hiçbir şey kabul etmezdi. Hayatının sonlarında Batı notası da öğrenmekle beraber, gerek bu notayı, gerek Hamparsum'u hiç kullanmamıştır. XVI. asırdan sonra yavaş yavaş unutulmuş Türk Mûsikîsi bilgisini yeniden ve modern bir anlayışla kurmakta safha safha çalışan Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede, Ahmed Avni Konuk, bilhassa Rauf Yektâ Bey'le Dr. Suphi Ezgi, Zekâî Dede'nin talebesidirler. Klâsik repertuarı zamanımıza aktarmakta da en büyük hisse onundur. Bu bakımlardan da Zekâî Dede'nin Türk Mûsikîsi tarihinde ehemmiyeti vardır.⁵

2.1. Hafız Hoca Mehmed Zekai Dede'nin Bestelediği Mevlevî Ayînleri

- a. Sûzîdil Ayîn-i Şerîfi
- b. Mâyê Ayîn-i Şerîfi
- c. Isfahan Ayîn-i Şerîfi
- d. Sûznâk Ayîn-i Şerîfi
- e. Saba Zemzeme Ayîn-i Şerîfi

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin büyük bestekârlarından kabul edilen Hoca Hafız Mehmed Zekâî Dede Efendi, yukarıda isimleri zikredilen ayînlerini birbirlerini takip eden yıllarda peşi sıra bestelemiştir. İlk bestelediği eser Sûzîdil makamında olduğundan ilk ayîni de bu makamda olmuştur. Sûzîdil makamındaki ayîninin şöyle bir bestelenme hikâyesi vardır: Hoca Hafız Mehmed Zekâî Dede 1845'te, Mustafa Fazıl Paşa'yla Mısır'a gitmiştir ve onun mahiyetinde orada dersler vermiş ve Arap Mûsikîsi konusunda da çalışmıştır. Mustafa Fazıl Paşa'nın ölümüne kadar onun mahiyetinde kalan Hoca Hafız Mehmed Zekâî Dede, 1870 yılında Mustafa Fazıl Paşa'nın isteği üzerine Sûzîdil makamındaki ilk ayînini bu şekilde bestelemiştir. Ancak bu ayînin ilk icrası 1892 yılında gerçekleşebilmiştir. Sûzîdil ayîni bestelediği 1870 yılından sonra Hoca Hafız Meh-

3 Özcan, a.g.k. "Zekâî Dede"

4 Ahmet Şahin Ak, (Basım Tarihi Belirsiz) "Türk Mûsikîsi Tarihi" Akçağ Yayınları, Ankara, s.115.

5 Yılmaz Öztuna, (2006) "Türk Mûsikîsi: Akademik Klâsik Türk Sanat Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü" Orient Yayınları, Ankara, II. CİLT: s.517.

med Zekâi Dede, 2 yıl içerisinde 4 ayın daha bestelemiş ve sonrasındaki yıllarda da en son bestelediği ayını olan Saba Zemzeme makamındaki ayınını bestelemiştir.⁶ Sûzîdil makamındaki ayını dışında diğer ayınlarının bestelenme hikâyeleri şu şekildedir:

Mâye Ayın-i Şerîfi, Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin bestelediği ikinci ayınıdır. Bu ayın ilk olarak 30 Ocak 1884'te önce Yenikapı Mevlevîhânesi'nde, sonrasında da Bahariye Mevlevîhânesi'nde icra edilmiştir.

İsfahan Ayın-i Şerîf-i, Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin bestelediği üçüncü ayınıdır. Zekâi Dede bu ayını Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Şeyh Osman Selahaddin Dede'nin arzusu üzerine bestelemiştir ve bu ayının ilk icrası da 26 Ocak 1885'te yine burada yapılmıştır.

Sûznâk Ayın-i Şerîf-i, Sözleri Arapça olan bu ayın Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin bestelediği dördüncü ayındır ve ilk icrası 14 Eylül 1885'te Yenikapı Mevlevîhânesi'nde yapılmıştır.

Saba Zemzeme Ayın-i Şerîf-i, Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin bestelediği son ayınıdır. Bu ayını aynı zamanda kendi talebesi de olan Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede'nin kısa bir ayın besteleme arzusu üzerine bestelemiştir. Yine bu ayının ilk icrası da 23 Aralık 1885'te burada yapılmıştır.⁷

Görüldüğü üzere Hoca Hafız Mehmed Zekai Dede Efendi'nin, hocası Hammamizâde İsmail Dede Efendi'den sonra Mevlevî Ayını formunda bestelediği bu muazzam 5 ayın, gerek bestelenme aşamalarıyla, gerekse peşi sıra yıllarda icralarıyla o dönem içerisinde ehemmiyetli ölçüde yer edinmiş ve Mevlevî Ayını geleneğinin içerisinde Klâsik Mevlevî Ayını üslûbunun önemli birer halkasını oluşturmuştur. Yukarıda zikredilmeye çalışılan ayınların bestelenme sebeplerinde de Mevlevîhâneler'in rolü apaçık şekilde ortadadır. Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin Mevlevî Ayını Geleneği içerisinde bestelediği bu 5 ayın, sonraki dönemlerdeki Klâsik Mevlevî Ayını Üslûbuna da ehemmiyetli birer kaynak ve örnek niteliği taşımış ve Mevlevî Ayını Geleneğinin canlılığının muhafazası konusunda bir koruma niteliğini de üstlenmiştir.

3. Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede Efendi'nin Mevlevî Âyînî Geleneğindeki Konumu ve Önemi

Mevlevî Ayını Geleneğinde şüphesiz Zekâi Dede önemli bir konum üstlenmiş ve muazzam nitelikte Ayını Şerîflere imza atmıştır. Önceki bölümlerde bu ayınların üç tanesinin yapısal analizi yapılmaya çalışıldıktan sonra görülen şu ki Mevlevî Ayını Geleneği'nin önemli halkalarından birini oluşturan Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede, bu geleneğin devamı için kendinden sonrakilere hem rehberlik, hem de büyük ölçüde kaynaklık etmiştir.

Bu geleneğin içinde Zekâi Dede, çilesini tamamlamadan "Dede" ünvanı almış ve ömrünün sonuna kadar Bahariye Mevlevîhanesi'nin Kudümzenbaşılık görevini ifâ etmiş muazzam ve hezârfen bir kişilik olarak karşımızdadır. Hayatının tamamını Mevlevîliğe içten bağlı şekilde ge-

⁶ Özalp, a.g.k. "Türk Müsiki Tarihi"

⁷ Özcan, a.g.k. "Zekâi Dede"

çiren Zekâi Dede, Mevlevî Ayîni Geleneğinde yerini ve kendini kabul ettirmiş, sonraki dönemdeki talebeleri de onun izinden giderek bu halkanın birer temsilcisi olma yolunda muazzam çaba sarf etmişlerdir. Bu çaba ve emeğin sonucu olarak Klâsik Türk Mûsikîsi'nin dinî formdaki eserleri içerisinde Mevlevî Ayınları muazzam birer sanat örneği teşkil etmiştir.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Batı Müziği'nin Osmanlı Devleti'ne girdiği ve etkinliğini fazlasıyla hissettirdiği bir dönemde bile Mevlevî Ayınlarının bestelenmesi Mevlevî Ayîni Geleneği'nin geleceği açısından önemlidir. Bu durum muhakkak ayınların yapısına dolaylı olarak da müdahale etse de ayınların yapısında çok da bir yapısal değişiklik görülmemiştir. İşte Zekâi Dede de bu dönem içerisinde Klâsik Türk Mûsikîsi'nin üslûbundan şaşmadan Mevlevî Ayîni Geleneğine 5 muazzam ayın kazandırmış ve bu geleneğin içerisinde konumunu ve yerini belirtmiş, çizgisini göstermiştir. Bu açıdan Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin Mevlevî Ayîni Geleneğindeki yeri tartışılmaz bir doğrultudur.

XIX. yy'daki diğer mûsikîşinaslar da aynı doğrultuda Mevlevî Ayîni Geleneğinin devamı hususunda ehemmiyetli işlere imza atmışlar ve geleneğin devamı hususunda mühim çaba sarf etmişlerdir. Bu çaba da şüphesiz Zekâi Dede de üstüne düşeni yapmış ve kendinden fazlasıyla söz ettirmiştir. Bu dönemdeki mûsikîşinasların Meşk Sistemi ile bildiklerini talebelerine de öğretmeleri ve söz konusu bir aktarımın olması da Mevlevî Ayınları'nın aktarımına destek vermiştir. Zekâi Dede de bu halkada Mevlevîliği her açıdan görmüş ve bu şekilde öğrendiği her şeyi talebelerine de aktararak ve öğreterek, geleneğin hem usta – çırak ilişkisi açısından devamını sağlamış hem de Mevlevî Ayîni Geleneğinin tarihsel süreçteki aktarımı, konumu ve geleceğine ışık tutmuştur. Sonuç itibarıyla Mevlevî Ayîni Geleneği'nde XIX. yy'daki önemli halkalardan birini temsil eden Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede Efendi, kendinden önceki ve kendinden sonrakiler arasında köprü vazifesinde bulunarak Klâsik Türk Mûsikîsinin Meşk Sistemi açısından aktarımı konusunda önemli roller üstlenmiş ve bu geleneğe ehemmiyetli katkılar sunmuştur.

4. İncelenen Ayınların Makamlarının Bestelendiği Dönemdeki Yapıları

4.1. Sûzidil Makamı:

Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin tercihen kullanıp ilk bestelediği âyininin makamı olan Sûzidil Makamı, XIX. yy'da sık kullanılan makamlardan biri olmuş ve bu dönemde kullanılan makamlar arasında önemli bir yer edinmiştir. Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik ü Tahkik adlı eserinde bu makam Sultan III. Selim Han'ın (1789 – 1808) musahibi olan bestekâr mûsikîşinas Abdülhalim Ağa (1708 – 1789) tarafından terkip edilmiştir.⁸ İşte bu makamın bu dönemde yeni bir terkip olmasından dolayı makamın gerek Zekâi Dede'nin yaşadığı döneme denk gelmesi, gerek bu dönemde Zekâi Dede harici diğer bestekârların bu makamda eserler bestelemesi de (ki yine bu dönemde yaşayan Tanburi Ali Efendi'nin (1836 – 1902) bu makamdan klâsik takımı mevcuttur.) Zekâi Dede'nin Mevlevî Ayîni formundaki ilk eserini tercihen bu makamda yapmış olmasını büyük ölçüde etkilemiştir. Zaten Zekâi Dede'nin de söz konusu ilk bestesi de bu makamdan bestelediği bir Ağır Semaî'dir.

⁸ Abdülbaki Nasır Dede, (2006) *Tedkik ü Tahkik*, (Çev: Yalçın Tura) Pan Yayıncılık, İstanbul, s.50

Sûzidil Makamı XIX. yy'da yeni bir terkip olmasının getirdiği hissiyatla bu dönemdeki birçok bestekârın sık tercih ettiği bir makam olmuştur. Makamın bu dönemdeki kullanılışını incelersek, Sûzidil Makamı bu dönemdeki eserlerde Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik ü Tahkik adlı eserindeki tarifiyle işlenmiştir. O tarif de şu şekildedir: "Hüseyni perdesinden başlayıp, Hisâr, Evc ve Gerdaniye perdelerine inip çıkarak ve Hisâr gibi gezindikten sonra, Buselik şeklinde Dügâh perdesine inip, Zirgüle perdesi ile Aşîran perdesine dek Hicâz (yapı) karar eder ve Evc ve Gerdaniye perdelerinde gezinirken Hüseyni perdesinden Muhayyer perdesine dek çıkıcı ve inici şekilde Hicâz gösterilmesi kurallarındandır."⁹

Söz konusu incelenen Zekâi Dede'nin Sûzidil Ayîn-i Şerîfî'ndeki Sûzidil Makamının kullanımı da Abdülbaki Nasır Dede'nin tarif ettiği şekildedir. Zaten bu tarif günümüz nazariyat kitaplarında da yer alan kabul görmüş bir tariftir.

4.2. Sûznâk Makamı:

Tıpkı Sûzidil Makamı gibi Zekâi Dede'nin yaşadığı dönemde yeni bir terkip olarak ortaya çıkmış olan Sûznâk Makamı, XIX. yy'da Sûzidil Makamı kadar etkin olmasa da yine bu dönemdeki bestekârlar tarafından kullanılmıştır. Ancak bu kullanım Sûznâk ve Zirgüleli Sûznâk olarak iki türlü olmuştur. Zekâi Dede'nin incelenen ayînindeki Sûznâk Makamı da yine "basit" diye lalettayın bir şekilde adlandırılan "Basit Sûznâk" Makamı'dır. Yeni bir terkip olmasından dolayı bu makamdan ilk bahseden kaynak da yine Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik ü Tahkik adlı eseridir. Nasır Dede bu eserinde Zirgüleli Sûznâk Makamı'nı anlatmış ve şu şekilde tanımlamıştır: "Hüzzâm yapmaya başlayıp karar yeri olan Segâh perdesine geldiğinde, Çargâh perdesinden Rast perdesine dek Hicâz yapıp Rast karar verir. Bu bileşim, gözden geçirdiğimiz nazariyat kitaplarında, edvârlarda görülmemiştir ve bestelenmiş eserlerde de işitilmemiştir. Bunun da yeni bir buluş sayılması uygundur."¹⁰

Görüldüğü üzere Abdülbaki Nasır Dede eserinde Zirgüleli Sûznâk Makamı'nı anlatmış, ancak o dönemde Zirgüleli Sûznâk Makamı dışında "Saf Sûznâk" diyebileceğimiz Rast seyirli bir yapıyla karar eden bir Sûznâk Makamı da söz konusudur. Sonuç itibarıyla Sûznâk Makamı'nın iki türüsü de bu dönem içerisinde kullanılmış, ancak Zirgüleli Sûznâk Makamı Nasır Dede'nin tarifiyle kullanılmış ve bestekârlar tarafından tercihen eserlerde muazzam şekilde işlenmiştir.

Zekâi Dede'nin incelemiş olduğumuz Sûznâk Ayîn-i Şerîfî'nde yukarıda da bahsedildiği gibi Zirgülesiz Sûznâk Makamı kullanılmış olup Zekâi Dede'nin neden bu yapıdaki bir Sûznâk Makamını tercih ettiği konusunda bir bilgi yoktur. Ancak bilinen şudur ki; XIX. yy'da yeni bir terkip olarak ortaya çıkan Sûznâk Makamı, Nasır Dede'nin eserinde tarifinden bahsettiği Zirgüleli Sûznâk Makamıdır. Zirgülesiz Sûznâk Makamının bu durumda sadece seyir yapısında yapılan küçük değişiklikle kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu değişikliğin makamın yapısında bir çeşni oluşturma maksatlı yapıldığı kanaatindeyim.

9 Nasır Dede, a.g.k. "Tedkik ü Tahkik" (Çev: Yalçın Tura)

10 Nasır Dede, a.g.k. "Tedkik ü Tahkik" (Çev: Yalçın Tura)

Çünkü bu dönemdeki bestekârların tercihen sık kullandığı makam Zirgüleli Sûznâk Makamı olmuştur. Zirgülesiz Sûznâk Makamı da kullanılmış olsa bile yapılmış değişiklik Sûznâk Makamını iki tür'e ayırmış ve bu türlerden biri "basit" denilen lalettayin bir tabirle anılır olmuştur.

4.3. Saba Zemzeme Makamı:

Sûzidil ve Sûznâk Makamlarında olduğu gibi Saba Zemzeme Makamı da XIX. yy'da tercihen kullanılan makamlardan biri olmuş fakat çok sık kullanılmamıştır. Bu makamın geçmişi hakkında Yakup Fikret Kutluğ, Şerif Çelebi'nin Saba Zemzeme Makamındaki Peşrevine göre makamın en az üç – dört asırlık olduğunu söyler.¹¹ Bu durumda Şerif Çelebi'nin yaşadığı dönemdeki Saba Zemzeme Makamı zaman içerisinde Zekâi Dede'nin yaşadığı dönemi de dâhil ederek günümüze gelene kadar bir değişiklik göstermiş olabilir. Çünkü Abdülbaki Nasır Dede Tedkîk ü Tâhkîk eserinde bu makamı Zemzeme adıyla vermiş, şöyle tanımlamıştır: "Saba yapmaya başlayıp ondan sonra, karar verirken, Kürdi, Çargâh ve Nevâ perdelerine çıkıp gene o perdelerle inerek Kürdi şeklinde karar verir ve Nevâ perdesi yerine Saba perdesini de kullanabilir. Bu bileşim, sonrakilerin buluşudur ve ona Saba Zemzeme de denir."¹²

Bu görüşler doğrultusunda Saba Zemzeme Makamı XIX. yy'da bestekârlar tarafından Abdülbaki Nasır Dede'nin tanımına göre kullanılmıştır diyebiliriz. Çünkü bu dönemdeki bestelenmiş Saba Zemzeme Makamı'ndaki eserler incelendiğinde Abdülbaki Nasır Dede'nin Saba Zemzeme tarifinin olduğu görülür ki çalışmamızda incelenen Zekâi Dede'nin Saba Zemzeme Ayın-i Şerifi de Nasır Dede'nin Saba Zemzeme tarifine göre bestelenmiştir. Dönemin diğer bestekârları da yine aynı şekilde bu tariftan istifade etmişler ve bu tarifi ekseninde beste yapmışlardır. Sonuç itibarıyla Saba Zemzeme her ne kadar 3 – 4 asırlık bir makam olsa da Zekâi Dede'nin yaşadığı XIX. yy'daki dönem içerisinde Abdülbaki Nasır Dede'nin tarifi baz alınarak kullanılmıştır.

5. Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin İncelenen Üç Ayıninde Makamları ve Usûlleri Kullanımı

İncelenen Üç Ayıninde görülen şudur ki, Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede, yaşadığı asır olan XIX. yy'da bestelediği bu üç ayınınin makamlarını muazzam şekilde kullanmıştır. Tamamen incelenen üç ayınınin makamları, söz konusu yeni terkipler olduğu için göze çarpan bir farklı yapı gözlenmemiştir.

İlk olarak Sûzidil Makamındaki Ayın-i Şerifini besteleyen Zekâi Dede, bu makamı yeni bir terkip olmasından dolayı Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkîk ü Tâhkîk adlı eserindeki tarifine göre kullanmıştır. Çünkü yenir bir terkip olan Sûzidil Makamından ilk bahseden kaynak Tedkîk ü Tâhkîk'dir. Zaten XIX. yy'daki diğer bestekârların eserleri de incelendiğinde yeni bir terkip olan Sûzidil Makamı, bu eserlerde de Nasır Dede'nin tarifine göre kullanılmış olup, Zekâi Dede de söz konusu ayınıninde bu makamı bu şekilde kullanmıştır. Bu dönemdeki Sûzidil Makamında bestelenen eserlerde bu açıdan göze çarpacak bir farklılık veyahut değişkenlik yok gibidir. Söz konusu tarif belli, eserler de bu tarifi eksenindedir.

¹¹ Yakup Fikret Kutluğ, (2000) "Türk Müsiki'sinde Makamlar" Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 491

¹² Nasır Dede, a.g.k. "Tedkîk ü Tahkîk" (Çev: Yalçın Tura)

Zekai Dede'nin incelenen Sûznâk Ayîn-i Şerîfinde ise göze ilk çarpan durum makamın yapısıdır. Çünkü dönemdeki Sûznâk Makamı, Zirgüleli bir yapıda olduğundan bunun dışında ikinci bir Zirgülesiz yani Rast'lı karar eden Sûznâk Makamı daha vardır. Zekâi Dede'nin, incelenen bu Ayîn-i Şerîfinde, yapı olarak Zirgülesiz bir Sûznâk Makamı görülmektedir. Bu makam XIX. yy'da yaşamış diğer bestekârlar tarafından da kullanılmış olup, Zirgüleli yapıdaki Sûznâk Makamı harici bir makam olmuştur. Bu makamda Zekâi Dede de dâhil bu dönemde yaşamış birçok bestekârın besteleri mevcuttur. Ancak Zirgüleli Sûznâk Makamı da bu dönemdeki bestekârların tercihen sıklıkla kullandığı makamlardan biri durumundadır. Nasır Dede Tedkik ü Tâhikîde Zirgüleli Sûznâk Makamını anlatmış, yegâne bir makam tarifi vermiştir. Zekâi Dede'nin Sûznâk Ayîni de dâhil XIX. yy'daki diğer bestekârların eserleri de incelendiğinde Rast'lı karar eden Zirgülesiz Sûznâk Makamının kullanımı hemen hemen hepsinde aynı yapıdadır. Söz konusu bir farklılık yok denecek düzeydedir.

Yine aynı şekilde Saba Zemzeme Makamındaki Ayîn-i Şerif de incelendiğinde, Zekâi Dede Saba'lı bir seyir yapıp, Kürdî'li karar eden bir makam yapısı kullanmıştır ki Nasır Dede'nin tarifi de bu şekildedir. XIX. yy'daki diğer bestekârların bu makamı eserlerindeki kullanımı da yine bu tarifteki gibidir. Bu bakımdan bu makamda da gerek Zekâi Dede olsun, gerek XIX. yy'ın diğer bestekârları olsun yaptıkları eserlerde söz konusu bir farklılık yok denecek düzeydedir. Bestelenen eserler Nasır Dede'nin tarifi üzerinden bestelendiğinden dolayı makamın eserde kullanımı açısından birbirleriyle benzer düzeydedir.

Usûl konusunda da Zekâi Dede incelenen ayinlerinde söz konusu Mevlevî Ayîni Geleneğine göre usûlleri kullanmış olup, elzem bir farklılık görülmemiştir. Mevlevî Ayîni Geleneğindeki belli usûller Zekâi Dede'nin incelenen ayinlerinde muazzam şekilde kullanılmış haliyle göze çarpmaktadır. Söz konusu Mevlevihaneler döneminde bestelenmiş olan 46 âyinin usul yapılarıyla ilgili yürütülen çalışmalar âyin lerin birinci selamlarında 14 zamanlı Devr-i Revan ve 8 zamanlı Ağır Düyek usullerinin, ikinci selamda 9 zamanlı Ağır Evfer usulünün, üçüncü selamlarda 28 zamanlı Devr-i Kebir, 12 zamanlı Frenkçin veya 16 zamanlı Çifte Düyek usullerinden birini takiben 10 zamanlı Aksak Semai ve 6 zamanlı Yürk Semai usullerinin, dördüncü selamda da 9 zamanlı Ağır Evfer usulünün kullanıldığını göstermektedir.¹³ Bundan dolayı Zekâi Dede'nin incelenen üç âyindeki usûl yapılarında belirtilen söz konusu durumlar mevcut düzeydedir.

¹³ Timuçin Çevikoğlu, (2010) "Mevlevihanelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş Mevlevî Ayinlerinin Usûl - Aruz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi" Doktora Tezi, Konya.

ZEKÂİ DEDE’NİN SŪZİDİL AYÎN-İ ŞERİFİ’NİN FİHRİSTSEL ANALİZİ

I.SELÂM

Devr-i revan SÖZİDİL AYIN-I ŞERİFİ Zekâî Dede Efendi

yâ sâ ol res sîn ni yâ rat bel beden hey . . .
hey hey hey yâ ri yâ ri men yâ hari bel
men re a rû

Görsel 1. Sûzidil Makamı Dizisi Sesleri ile Güçlü Perdesi Olan Hüseyinî Perdesi'nde Yarım Karar ve Çıkıcı Seyirli Hüseyinî'de Buselik Çeşnisi

ah di mîm sūr bil le ben hey . . . hey hey hey
yâ ri yâ ri men yâ ri yâ ri men

Görsel 2. Üstteki İlk Ölçü'de Dügâh'ta Nikriz'li Kalış Sonrasında Hüseyinîaşiran Perdesi'nde Zirgüleli Hicaz Dizisiyle Tam Karar, Alttaki İlk Ölçü'nün İlk Dolabı'ndaki Saz Payı Bölümü'nde de Söz Konusu Bir Tekrar Olduğu İçin Güçlü Perdesi Olan Hüseyinî Perdesi'ne Dönülmüş ve Bu Perde'de Yarım Karar Yapılmış.

İlah ha in den na sı en ni a sı kun

Görsel 3. Buselik 5'lisi Sesleri ile Seyir ve Dügâh'ta Tam Karar



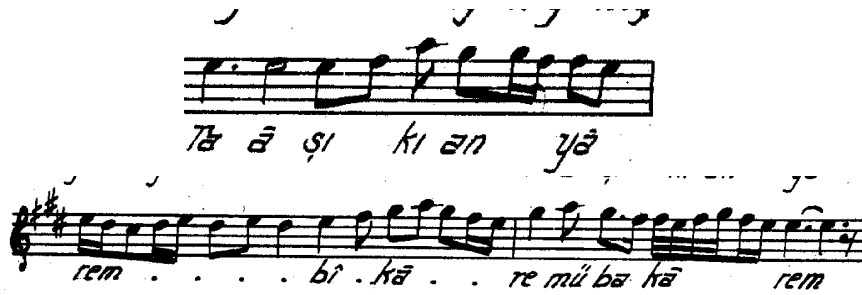
Görsel 4. Süzidil Makamı Seyri ve Güçlü Hüseyini Perdesi'nde Yarım Karar



Görsel 5. Üstteki Ölçüde Hüseyini'de Buselik Çeşnisi Yapılmış, Sonrasında da Düğâh'ta Nikriz'li Kalış Yapılmış.



Görsel 6. İnci Süzidil Makamı Seyri İle Tam Karar... Sondaki Saz Dolabı Bir Sonraki Seyre Geçiş Sesleri Olarak Kullanılmış.



Görsel 7. Süzidil Makamı Seyri ve Makam'ın Güçlüsü Hüseyini Perdesi'nde Yarım Karar



Görsel 8. Sûzidil Makamı Seyri ve Makam'ın Karar Perdesi Olan Hüseyinîşiran Perdesi'nde Tam Karar



Görsel 9. Sûzidil Makamı Seyri ve Makam'ın Güçlüsü Hüseyinî Perdesi'nde Yarım Karar



Görsel 10. Sûzidil Makamı Seyri ve Makam'ın Karar Perdesi Olan Hüseyinî aşırın Perdesi'nde Tam Karar





Görşel 15. Yerinde Buselik 4'lüsü Sesleri



Görşel 16. Sûzidil Makamı Seyri ve Makam'ın Karar Perdesi Olan Hüseyni aşırın Perdesi'nde Tam Karar



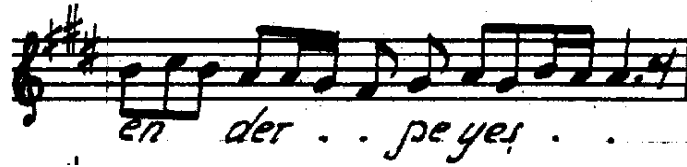
Görşel 17. Buselik'te Uşşak Sesleri



Görsel 18. Buselik'te Hicaz Makamı Sesleri



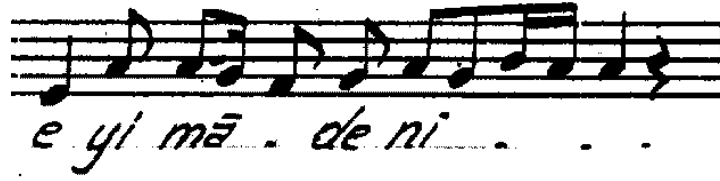
Görsel 19. Dügâh'ta Rast 5'lisi Sesleri



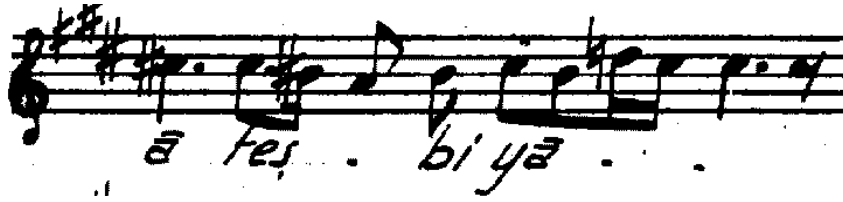
Görsel 20. Yerinde Buselik 4'lüsü Sesleri



Görsel 21. Süzidil Makamı Seyri ve Makam'ın Karar Perdesi Olan Hüseyinî aşırın Perdesi'nde Tam Karar



Görşel 22. Yerinde Buselik 4'lüsü Sesleri



Görşel 23. Nim Hicâz'da Eviç Makamı Sesleri



Görşel 24. Dügâh'ta Rast Makamı Dizisi Sesleri



Görsel 25. Hüseyinî aşıranda Uzzâl Makamı Geçkisi Tam Karar



Görsel 26. Dügâh'ta Rast Makamı Geçkisi



Ey . gūn ci hā . . .
ne ez . . . ru hat cūn . de . tū sah . . .
ra ā . . . me de . Ah ne de red des tū pa . . .
bî . . . aşk . . . o bî des tū bî . . . pa . . .
yem ahi ki rû zû şebcû mec . . . nû . . .

Görsel 27. Yukarıdaki Ölçülerde Yerinde Buselik Makamı Geçkisi Yapılmış, Fakat Sondan İkinci Dizeğin İlk Ölçüsünde Kısa Bir Rast'ta Segâh'lı Kalış Yapılmıştır.



nem . . . se ri zenci ri mi hā . . . yem . . .
Ah hā yā lā ti he me . . . ā . . . lem . . .
e ğer cî ā şî nā dā . . . ned' ahi be hun gar . . .
hā şe vem . . . bîl . . .
lāh . . . e ğer in rā zi bûk şa . . . yem

Görsel 28. Aynı Şekilde Yukarıdaki Ölçülerde de Yerinde Buselik Makamı Geçkisi Yapılmış ve Son Dizeğin İlk Ölçüsünde Kısa Bir Rast'ta Segâh'lı Kalış Yapılmıştır.

Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin Sûzîdil Ayîn-i Şerîfi'nin Usûl Bakımından İncelenmesi

Peşrev (Devr-i Kebîr – 28/4)

Ayîn'in girişinde Neyzen Emin Dede'nin Devr-i Kebîr usûlündeki peşrevi vardır.

I.Selâm (Usûl: Devr-i Revân – 14/8)

Devr-i Revân usûlündedir. İkişer ölçü olarak toplamda 81 ölçüden oluşmaktadır.

II.Selâm (Usûl: Evfer – 9/4)

Mısralar 4 ölçülüdür ve usûllerin Türk Aksağı kısmından başlarlar. Eksik Sofyan kısımları ilk üç mısradaki "ah" terennümleri ile son mısradaki ise üçüncü mısranın son hecesinin tekrarı ile giderilmiştir. 14 ölçülük saz terennümüyle berâber toplamda 30 ölçüden oluşmaktadır.

III.Selâm (Usûl: Muzâaf Devr-i Kebîr – 28/4)

Her mısra iki usûldür. Fakat son mısranın son tef'ilesi bir ölçülük Aksak Semâî'dir. Aksak Semai toplamda 8 ölçüden, Yürük Semai bölümü ise toplamda terennüm bölümleri ile birlikte 126 ölçüden oluşmaktadır.

IV.Selâm (Usûl: Evfer – 9/4)

İkinci Selâm'ın aynısıdır fakat terennümü yoktur.

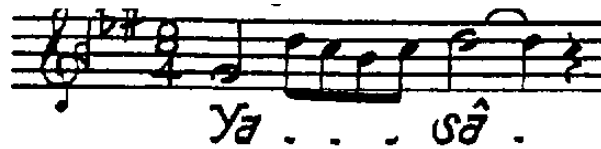
Son Peşrev (Usûl: Düyek – 8/8)

Son Yürük (Usûl: Yürük Semâî – 6/8)

Bu bölümde Derviş Yektâ'nın Sûzîdil Peşrevi ve Son Yürük'ü vardır.

ZEKÂÎ DEDE'NİN SÛZNÂK AYİN-İ ŞERÎFİ'NİN FİHRİSTSEL ANALİZİ

I.SELÂM



Görsel 29. Rast'ta Rast Çeşnisi sesleri ve Güçlü Nevâ Perdesi'nde Yarım Karar



Görsel 30. Yerinde Karcıgar Makamı Dizisi ve Dügâh'ta bu makamın Tam Kararı



Görsel 31. Rast Perdesi'nde Tam Kararlı Süznâk Makamı



Görsel 32. Yerinde Tam Kararlı Karçıgar Makamı Geçkisi



Görsel 33. Rast'ta Tam Kararlı Rast Makamı Geçkisi



Görsel 34. Rast'ta Tam Kararlı Nihâvend Makamı Geçkisi



Görsel 35. Rast'ta Tam Kararlı Sûznâk Makamı Dizisi



Görsel 36. Dügâh'ta Tam Karar'lı Karcıgar Makamı Dizisi



Görsel 37. Rast'ta Tam Kararlı Rast Makamı Dizisi



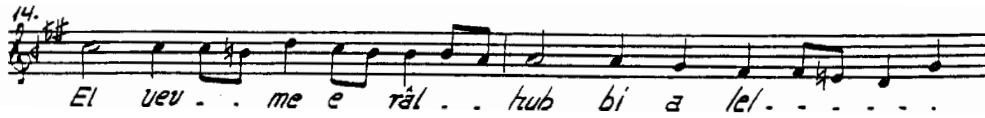
Görsel 38. Rast'ta Rast'lı Seyirler yapılarak, Nevâda yani Güçlüde Yarım Karar gösterilmiş, Rast Makamı içerisinde Segâh'lı bir yapı kullanılmıştır. Bu yüzden gerek iniş cazibesi, gerekse Segâh gösterilip bu perde'de kalış yaptığından Dik Hisar perdesi gösterilmiş, sonrasında ise önce Rast Perdesi'ne inilmiş, sonrasında ise Güçlü olan Nevâ Perdesi'nde Yarım Karar yapılmıştır.



Görsel 39. Bir önceki ölçülerde olan mevcut durumlar, bu ölçüler için de aynı şekildedir. Saz payı olan bölümle de Çargâh'ta Çargâh Çeşnisi'ne geçiş gösterilmiştir.



Görsel 40. Çargâh'ta Çargâh Makamı Geçkisi



Görsel 41. Önce Dügâh'ta Buselik 4'lüsü Sesleri gösterilmiş, ardından Yegâh'ta Rast 5'lisi Sesleri kullanılmıştır.



Görsel 42. Rast'ta Rast Dizisi Sesleri sonrasında Gerdâniyede Çargâh'lı kalış



Görsel 43. Gerdâniye'den Buselik'li iniş'le Çargâh'ta Çargâh Makamı geçkisi



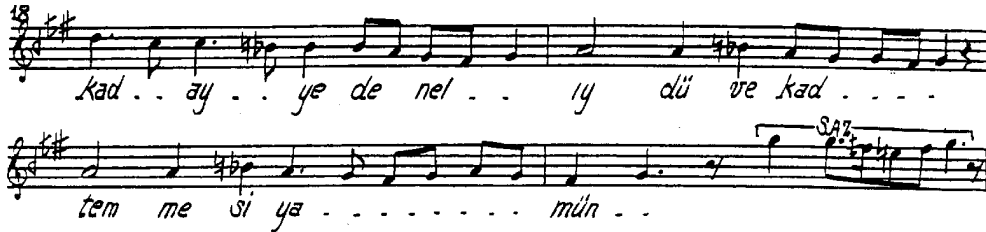
Görsel 44. Düğâh'ta Buselik 4'lüsü Sesleri ve Yegâh'ta Rast 5'lisi Sesleri



Görsel 45. Rast'ta Rast Makamı Dizisi ve Güçlü Nevâ Perdesi'nde Yarım Karar



Görsel 46. Nevâ'da Zirgüleli Hicâz Çeşnisi ve Güçlü Nevâ Perdesi'nde Yarım Karar



Görsel 47. Rast'ta Buselik 5'lisi Sesleri ve Saz Payı bölümünde Gerdâniye'de Nişabur'lu Kalış



Görsel 48. Nevâda Zirgüleli Hicâz Çeşnisi ve 2. Dolap Saz Payı'nda Nihavend Makamı geçkisine geçiş sesleri



Görsel 49. Nihavend Makamı Geçkisi ve Saz Payı bölümünde Neveser Makamı geçkisine geçiş sesleri



Görsel 50. Neveser Makamı Geçkisi



Görsel 51. Rast'ta Buselik Çeşnisi ve Saz Payı bölümünde Segâh'ta Kalış



Görsel 52. Segâh 5'lisi Sesleri ile seyir başlangıcı ve Sazkâr Makamı Geçkisi ile yine Sazkâr Makamı'nın Karar'ı olan Rast Perdesi'nde Tam Karar



Görsel 53. İlk ölçüde Süznâk Makamı Dizisi Sesleri gösterilerek Güçlü Nevâ Perdesi'nde Yarım Karar yapılmış, sonrasında yine Süznâk Makamı Dizisi Sesleri gösterilerek Karar Perdesi Rast'a inilmi

Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin Süznâk Ayın-i Şerîfi'nin Usûl Bakımından İncelenmesi

Peşrev (Muzâaf Devr-i Kebîr – 56/4)

Ayın'ın girişinde Neyzen Emin Dede'nin Muzâaf Devr-i Kebîr usûlündeki peşrevi vardır.

I.Selâm (Usûl: Ağır Düyek – 8/4)

Mısralar ve terennümler dörder usûldür. Mısraların ilk ölçüleri 4/2'lik Ağır Sofyan usûlü yapısındadır. Ağır Düyek usûlü Mevlevî âyin leri geleneğinde ilk selâm'da tercihen kullanılmış bir usûldür. Bunun sebebi de doğal olarak bestelenen şiirin vezin yapısıyla doğrudan ilgilidir. I. Selâmları Ağır Düyek usûlünde bestelenen âyinler: Nayî Osman Dede'nin Rast Âyîn-i Şerîfi ve Hicaz Âyîn-i Şerîfi, Sultan III. Selim Han'ın (1789 – 1808) Sûzidilâra Âyîn-i Şerîfi, Ali Nûtki Dede'nin Şevk-u Tarab Âyîn-i Şerîfi, Hammamizâde İsmail Dede Efendi'nin Saba Buselik Âyîn-i Şerîfi, Hoca Hafız Mehmed Zekâî Dede'nin İsfahan Âyîn-i Şerîfi, Neyzen Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acemaşiran Âyîn-i Şerîfi, Mehmed Celâleddin Dede'nin Dügâh Âyîn-i Şerîfi, Rauf Yektâ Bey'in Yegâh Âyîn-i Şerîfi ve Ahmed Avni Konuk'un Rûy-i Irak Âyîn-i Şerîfi...

II.Selâm (Usûl: Evfer – 9/4)

İkişer ölçülük birer terennümden ibarettir.

III.Selâm (Usûl: Muzâaf Devr-i Kebîr – 28/4)

Bu bölüm üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda Muzâaf Devr-i Kebir usûlünde mısralar ikişer ölçü hâlinde yazılmıştır. İkinci kısım Aksak Semâi usûlünde olup bir ölçülük sözlü ve yedi ölçülük saz terennümünden oluşur. Üçüncü kısımda ise Yürük Semâi usûlü toplamda yüz yedi ölçülük söz ve yirmi sekiz ölçülük saz terennümünden ibarettir.

IV.Selâm (Usûl: Evfer – 9/4)

II. Selâm'ın aynısı olup, ikişer ölçülük birer terennümden ibarettir.

Son Peşrev (Usûl: Düyek – 8/8)

Son Yürük (Usûl: Yürük Semâi – 6/8)

Bu bölümde Rauf Yektâ Bey'in Mahur Peşrevi ve Son Yürük'ü vardır.

ZEKAÎ DEDE'NİN SABA ZEMZEME AYÎN-İ ŞERÎFİ'NİN FİHRİSTSEL ANALİZİ

I.SELÂM

Devr-i ravân SABÂZEMZEME AYIN-I ŞERİFİ Zekâî Dede Efendi

Her ci zi ki an . . . ho ses tû neh . . .
Ta mey ne se ved de 'li li in
Ver ney me yû çen gi sū re ti
. . . yes ti mü dām . . . hey yî yâr hey
mer dū mi am " " " "
ho bū se ma " " " "

Görsel 54. İlk Dizeğin İlk Ölçüsünde Saba Makamı Dizisi Sesleri İle İkinci Ölçüde Çargâh Perdesi'nde Yarım Karar Yapılmıştır. Sonrasında İlk Dizeğin İkinci Ölçüsü'nden İtibaren Uşşak Makamı Geçkisi Yapılmıştır.



Görsel 55. Yerinde Saba Makamı Dizisi Sesleriyle Tam Karar



Görsel 56. İlk Dizeğin İlk Ölçüsünde Saba Makamı Dizisi Sesleri İle İkinci Ölçüde Çargâh Perdesi'nde Yarım Karar Yapılmıştır. Sonrasında İlk Dizeğin İkinci Ölçüsü'nden İtibaren Uşşak Makamı Geçkisi Yapılmıştır.



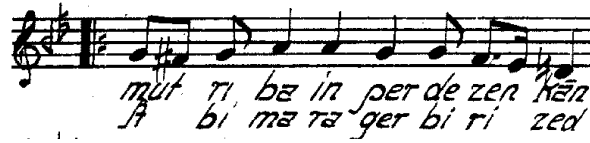
Görsel 57. Yerinde Tam Kararlı Saba Makamı Dizisi



Görsel 58. Yerinde Tam Kararlı Saba Zemzeme Makamı Geçkisi



Görsel 59. İlk İki Dizek'te Yerinde Saba Zemzeme Makamı Dizisi Verilmiş, En Son Dizekte İse Karar'a Giderken Uşşak Makamı Sesleri Verilerek Tam Karar Yapılmıştır.



Görsel 60. Yegâh'ta Rast Beşlisi Sesleri



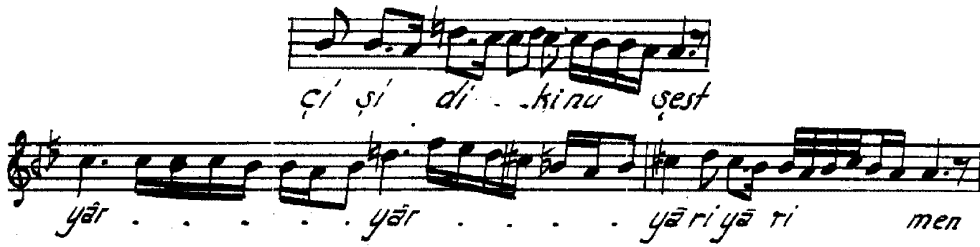
Görsel 61. Yerinde Uşşak Makamı Geçkisi ve Tam Karar



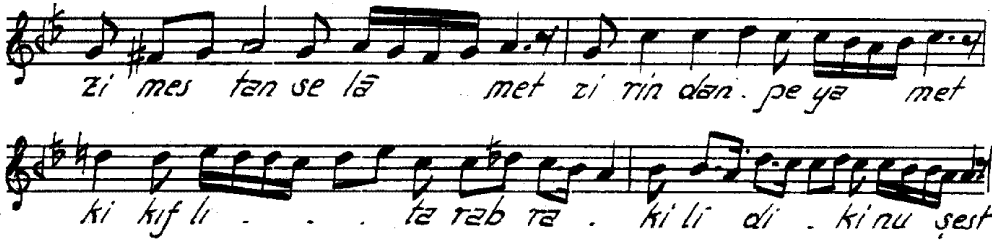
Görsel 62. Yerinde Hicâz Makamı Dizisi Sesleriyle Tam Karar



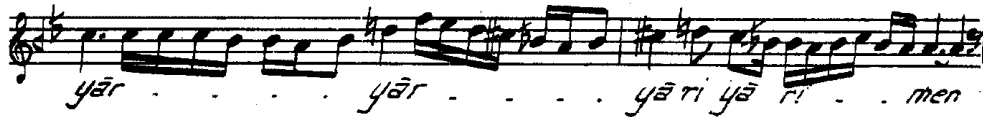
Görsel 63. Yerinde Saba Makamı Dizisi Sesleriyle Tam Karar, İlk Dizeğin İkinci Ölçüsü'nde Saba Makamı'nın Güçlüsü Çargâh Perdesi'nde Yarım Karar Yapılmıştır.



Görsel 64. Yerinde Hicâz Hümayûn Dizisi Sesleriyle Tam Karar



Görsel 65. Yerinde Saba Makamı Dizisi Sesleriyle Tam Karar, İlk Dizeğin İkinci Ölçüsü'nde Saba Makamı'nın Güçlüsü Çargâh Perdesi'nde Yarım Karar Yapılmıştır.



Görsel 66. Yerinde Hicâz Makamı Dizisi Sesleriyle Tam Karar



Görsel 67. Yerinde Uşşak Makamı Dizisi Geçkisi ve Bu Makamın Sesleriyle Tam Karar Yapılmış. İkinci ve Üçüncü Dizeğin 2. Ölçülerindeki Kürdi Perdesi, Uşşak Makamındaki Segâh Perdesinin İnci Seyirde Pestleşmesi Söz Konusu Olduğundan Bu Şekilde Gösterilmiştir.



Görsel 68. Yerinde Saba Zemzeme Makamı Dizisi Sesleriyle Tam Karar

Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin Saba Zemzeme Ayîn-i Şerîfî'nin Usûl Bakımından İncelenmesi

Peşrev (Devr-î Kebîr – 28/4)

Âyîn'in girişinde Neyzen Raşid Efendi'nin Devr-î Kebîr usûlündeki peşrevi vardır.

I.Selâm (Usûl: Devr-î Revân – 14/8)

Devr-î Revân usûlündedir. İkişer ölçü olarak toplamda 50 ölçüden oluşmaktadır.

II.Selâm (Usûl: Evfer – 9/4)

Mısra usûlün Türk Aksağı kısmından başlar. Eksik Sofyan kısımları ikinci ve dördüncü mısralarda, birinci ve üçüncü mısraların son hecelerinin tekrarıyla ve üçüncü mısradan ise "ah" terennümü ile giderilmiştir. 12 ölçülük saz terennümüyle berâber toplamda 30 ölçüden oluşmaktadır.

III.Selâm (Usûl: Frenkçin – 12/2)

5'erli ve 4'erli mısralardan oluşmaktadır. Yalnızca son mısranın terennümü 1 ölçülük Aksak Semai'dir. Aksak Semai toplamda 13 ölçüden, Yürük Semai bölümü ise toplamda terennüm bölümleri ile birlikte 126 ölçüden oluşmaktadır. Frenkçin usûlü Mevlevî âyin leri geleneğinde üçüncü selâm'da nadiren kullanılmış bir usûldür. Bunun sebebi de doğal olarak bestelenen şiirin vezin yapısıyla doğrudan ilgilidir. III. Selâmları Frenkçin usûlünde bestelenen âyin ler: Sultan III. Selim Han'ın Sûzidilâra Ayîn-i Şerîfi, Zekâizâde Ahmed Irsoy'un Bayati Buselik Ayîn-i Şerîfi, Ahmed Avni Konuk'un Rûy-i Irak Ayîn-i Şerîfi...

IV.Selâm (Usûl: Evfer – 9/4)

II. Selâm'ın aynısıdır fakat terennümsüzdür.

Son Peşrev (Usûl: Düyek – 8/8)

Son Yürük (Usûl: Yürük Semâi – 6/8)

Bu bölümde "Saba Çenberi" denilen Son Peşrev ve Son Yürük vardır.

SONUÇ

Klâsik Türk Mûsikisi'nde Mevlevî Ayîni Geleneği şüphesiz önemli bir konumda ve günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Bu geleneğe Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin üç ayınınin perspektifinden bakmaya çalışılıp Mevlevî Ayîni Geleneği hakkında ortaya konulan çıkarımlar şunu gösteriyor ki, bu geleneğin ve Mevlevî Ayîni formunun Klâsik Türk Mûsikîsi için önemi ve işlevi ortadadır. Dinin bu gelenekte dominant bir unsur olması ve bu durumun geleneğe ve ayîn formuna yön vermesi önemli bir durumdur. Söz konusu geleneğin ayîn formunu şekillendirecek hatta ciddi ölçüdeki yapısal değişikliklerine mahal verecek boyutta olması, geleneğin etkisinin ve de dolayısıyla onu da etkileyen dinî faktörlerin önemli işlevi olduğunun göstergesidir. Zekâi Dede'nin buradaki konumu bu geleneğin devamı ve aktifliği açısından mühim düzeydedir. Bu gelenekteki önemli halkalardan birini oluşturan Zekâi Dede, geleneğin aktifliğine, sürdürülebilirliğine ve aktarılabilirliğine sadece ayîn formunda eser besteleyerek katkıda bulunmamış, bestelediği ayînlerin de icrasına gereken özeni göstererek Mevlevî Ayîni Geleneği'nin varlığının canlılığına da katkıda bulunmuştur.

Sonuç itibariyle Mevlevî Ayîni Geleneği'nde Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin perspektifinden incelenmeye ve irdelenmeye çalışılan çıkarımlarla bu geleneğin varlığını sürdürmesinde itina, aktiflik ve aktarım önemli ve gerekli birer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Abdülbaki Nasır Dede, *Tedkik  Thkik* (Çev: Yalçın Tura), Pan Yayıncılık, İstanbul: 2006.

AK, Ahmet Şahin, *Türk Msikisi Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara: Basım Tarihi Yok.

Çevikoğlu, Timuçin, “Mevlevihanelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş Mevlevi Ayinlerinin Usl – Aruz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi” Doktora Tezi, Konya, 2010.

Hatipoğlu, Emrah, “Mevlevi Haneler Döneminde Bestelendiği Tespit Edilmiş 46 Ayinin Makam ve Geçki Açıısından Tahlili.” Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2010.

Karatař, zgr Sadık, “XIX. Yüzyılda Bestelenmiş Mevlevi Âyinlerinin Müzikal Analizi.” Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007.

Kutluğ, Yakup Fikret, *Türk Msikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 2000.

zalp, Mehmed Nazmi, *Türk Msikisi Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul: 2000.

zcan, Nuri, “Zeki Dede” DİA, C.XL, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul: 2013.

ztuna, Yılmaz, “Türk Msikisi: Akademik Klsik Türk Sanat Msikisi’nin Ansiklopedik Sözlüğü” Orient Yayınları, Ankara: 2006. II. CİLT.

DESIGNING UNIVERSITY DIPLOMAS

Assoc. Prof. Melike TAŞCIOĞLU*

Lect. Cemalettin YILDIZ**

Spclst. Dilek ERDOĞAN AYDIN***

ABSTRACT

This paper presents the designed elements of a diploma. Etymologically, the word diploma means a paper that is folded in two. However, the current value and meaning is far beyond this basic physical description. Diplomas are valuable papers that represent significant aspects in two different layers: the first one being the demonstration of personal accomplishment and the second being the representation of the institution. The design of diplomas therefore should reflect and uplift the identity of the university and at the same time carry the latest innovations and technologies to prevent from forgery. Combining the elements of graphic design on a diploma with security systems is the main subject of research of this paper.

Key Words: Diploma design, Graphic design, Security Paper, OVD, Corporate Identity Design

This study was supported by Anadolu University Scientific Research Projects Commission under the grant No: 1602E044.

* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Graphic Design Department, Eskişehir / TURKEY,
mtascioglu1@anadolu.edu.tr

** Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Graphic Design Department, Eskişehir / TURKEY,
cyildiz@anadolu.edu.tr

*** Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Graphic Design Department, Eskişehir / TURKEY,
derdogan1@anadolu.edu.tr

ÜNİVERSİTE DİPLOMALARININ TASARLANMASI

Doç. Melike TAŞÇIOĞLU*

Öğr. Gör. Cemalettin YILDIZ**

Uzm. Dilek ERDOĞAN AYDIN***

ÖZET

Bu araştırma diplomanın tasarlanan öğelerini incelemektedir. etimolojik olarak diploma ikiye katlanmış kağıt anlamına gelir ancak diplomanın güncel değeri ve anlamı bu fiziksel tanımlamanın çok daha ötesindedir. Diplomalar önemli olguları iki farklı katmanda temsil eden kıymetli evraklardır: diplomalar kişisel başarının tescilleri diğer yandan da kurumsal değeri tanıtır. Bu nedenle diplomaların tasarımı üniversitenin (veya diplomayı veren kurumun) kimliğini yansıtmalı ve yüceltmeli ve aynı zamanda sahteciliği önleyen son teknolojileri ve güvenlik önlemlerini barındırmalıdır. Diplomalarda güvenli basım öğelerini tanımlamak ve grafik tasarım öğelerinin belirlemesi bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Diploma Tasarımı, Grafik Tasarım, Güvenlikli Basım, OVD, Kurum Kimliği Tasarımı

Bu çalışma Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından Kabul edilen 1602E044 no'lu proje kapsamında desteklenmiştir.

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE, mtascioglu1@anadolu.edu.tr

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

*** Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE, derdogan1@anadolu.edu.tr

I. INTRODUCTION

Diplomas are documents given by educational institutions conferring a degree on a person or certifying that the person has satisfactorily completed a course of study [1]. There are more than 20.000 universities worldwide [2] and considering the millions of graduates from these universities, the number of diplomas printed every year is an important design problem. A diploma is a document that needs to have archival quality as well as a sustainable nature in its physical aspects. When the security and corporate identity aspects add to these, it becomes a complex design product that needs to be examined.

Security printing is an area in which emerging technologies are combined with the classic approaches of graphic design. Money, bonds, cheques are some examples that usually carry the conventional design elements but use high technology security elements to prevent forgery. Diplomas also have this aspect of carrying classic language of design while using forgery-preventing methods (such as OVD's, filigrees, guilloche, QR-codes etc.) all of which are a designed product on its own.

This research examines the design of diplomas in two levels. The first level is the security level and the design of security elements, and the second level is the design level that includes the identity of educational institutions communicated by the graphic design of the diploma, as well as the sustainability and the print production issues.

II. THE SECURITY LEVEL OF DIPLOMA DESIGN

Rudolf Van Renesse defined a security printed document as “using a print media to produce a document whose identity, validity, and authenticity can be verified [3].” Diplomas are an important example for security printed documents, and they carry their university's identity while carrying the responsibility to secure the information and honor proposed on them. With the advance of desktop publishing and the democratization of production techniques after 1980's, forgery started to become a bigger issue and many different methods of security printing have emerged.

The number of earned PhD degrees in the United States is 40,000 to 45,000 each year. The number of fake PhDs bought each year from diploma mills exceeds 50,000. In other words, more than half of all people claiming a new PhD have a fake degree[4]. This fact opens a new area for security technologies that has been widely used in money and other secured documents; showing that diplomas are one of the most copied documents.

The security printing elements usually are covered in two categories: Overt and Covert [5]. The overt category includes the security levels that can be seen by the naked eye and is open to all users, while the covert category includes security techniques that needs validation with the help of a gadget or laboratory and can't be seen by the naked eye.

According to Holopak [6], one of the world's largest suppliers of security hot stamping foils, a properly designed OVD typically carries three levels of verification:

- The first carries an easily detectable security element that can be verified with minimal training and simple tools, either with direct sight or by using a magnifying glass.
- At the next level, an inspector using relatively simple tools, such as a small microscope, pocket laser beam of light, or a portable ultraviolet (UV) light, can determine the authenticity of the security device.
- The final level of verification provides the most sophisticated security. The authenticity of this device is confirmed by a senior forensic specialist utilizing lab equipment and specialized testing devices.

For diplomas the use of the first two methods is appropriate. It is also vital to conduct a multi-level approach by using a security product from each level. Security paper as diplomas should carry various security elements simultaneously [7].

The methods that can be used for diplomas can be listed as follows:

a. OVD (Hologram/Trustseal): Optical Variable Device or OVD is an iridescent foil with an image, such as a hologram, that is hard to copy or replicate. "Holograms represent a complex technology, but with the resources available today, there is a fairly low barrier to entry. If brand owners or document providers are concerned about current or potential exposure to counterfeiting, it is important for them to recognize there are more effective and viable solutions available. That's where the most advanced and proprietary OVD's such as Kinegram and Trustseal come in, allowing one to truly raise the bar and enhance the level of security provided." [8]

OVD's can vary in size and shape, as well as the design of the interior image, they can also have various effects such as relief, mini texts, colored areas, matt areas, black or gold areas. The designer works in a vector format software to produce these images.



Visual 1. Examples for OVD's. Left: Ready made hologram stickers found for online purchase threaten the liability of hologram technique. Right: Hologram design for bitcoin card. (Source: <https://minrui.en.alibaba.com>, <http://i.imgur.com/J0XYaVM.jpg?1>)

b. Anti-Copy Ink: A security device that is used to differ the original from the copy is the anti-copy ink, a special florescent orange ink which is applied to the surface in the offset printing stage. The areas where the ink is applied cannot be seen in photocopy or scan. The application of the ink in the diploma design should be apparent by the naked eye and should be homogenous throughout the design so that all parts of the document carry this security feature.

c. Security Fibre: A security feature that is based on the paper substrate, security fibres are small viscose or polyamide particles inside the paper. These fibres can be visible to the naked eye, and/or can appear with the presence of UV light [9].

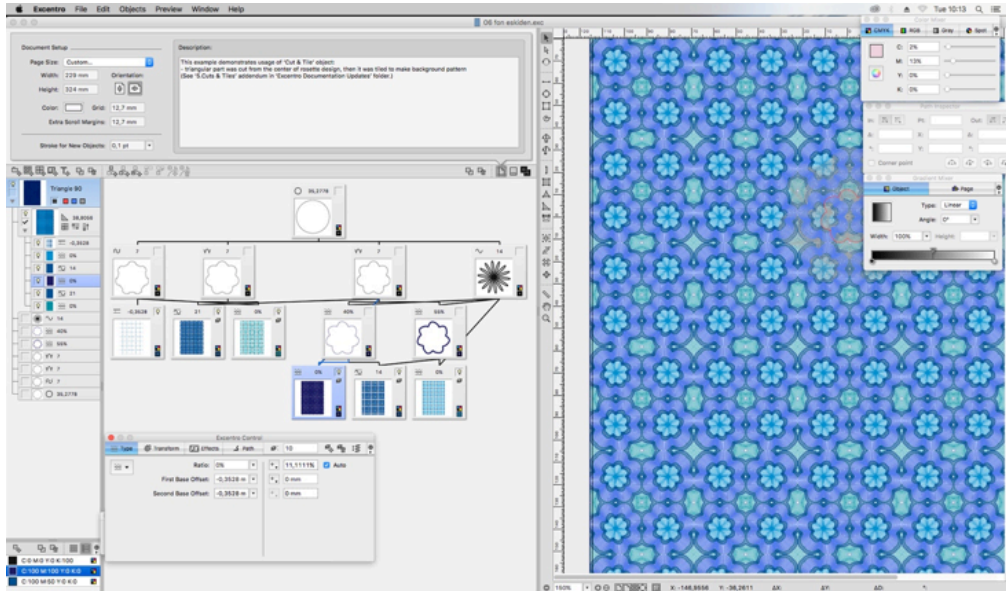
The selection of the paper and the option to be seen by the UV light and the colour palette of the paper and the fibres is among the features the graphic designer needs to make decisions on according to the overall design.

d. Laser guard: The printing of diplomas is usually done in two stages. The first stage is the offset printing stage where the standard diploma outline is printed, and the second one is the laser printing stage where the specific information of the graduate and the name of the specific program and graduation dates are filled in. Laser guard is a paper feature that prevents the toner of the laser printer from being scratched away from the paper. This prevents alteration of the original document.

The laser guard paper has special fibres that absorb the toner ink, and when scratched, the areas that are being scratched become corrupted so the document cannot be used anymore.

e. QR Code: A security device that uses an electronically generated code to link the source to verify. QR codes can be used in diplomas to create a link between the diploma document and the education institution.

f. Guilloche: A security device that is usually seen in money and cheques, a guilloche is an elaborate motif, usually drawn with many thin lines and cannot be copied by hand. In diplomas, guilloche can both be used in the background and as a frame. There are also some vector software that can be used to be used to generate guilloche patterns.



Visual 2. Screenshot of Excentro. A software used to design guilloche. (Source: Dilek Erdogan Aydin)

g. Filigrees (Watermark): A security feature that is based on the paper substrate, filigrees are images or type that appear when the paper is looked at in front of a light source. Filigrees are produced in the paper production stage where special moulds are applied to the paper pulp. Some paper companies offer ready made design of filigrees and it is also possible to produce a special filigree for a specific institution. The design of this filigree should also be conducted by the graphic designer of the diploma.



Visual 3. Left: The moulded mesh used to produce the paper with the watermark. Right: The watermark can be observed when paper is looked at in front of a light source. (Source: http://www.cartamanonelleande.org/IT/galleria_filigrane)

III. THE GRAPHIC LEVEL OF DIPLOMA DESIGN

A diploma represents a university's history, its roots, its prestige and its vision. It is the most valuable document a university distributes. While representing the corporate identity of the university, diplomas also carry the responsibility of hosting a university's respectability and value in one single surface.



Visual 4. Left: Various diploma designs of some institutions. (Source A: www.diplomaframe.com, B: http://www.coroflot.com/be_u/achievements, C: <http://harvardextensionschoolchela.blogspot.com.tr/2015/01/harvard-extension-school-certificate.html> D: http://newruski-narchives.org.uk/wp/?page_id=867, E: <http://diplomatovar.blogspot.com.tr/2015/04/diploma-graphic.html>)

Graphic design has the power and ability to represent such notions on printed and digital environments. From the page layout to the print production, graphic designer's responsibility is to project the university's identity and vision on the diploma in an accurate way. In Picture 1, examples of diplomas from various institutions are shown. These five different designs convey different images of their institutions. For example, it can be argued that Diploma A represents an older, rooted and conservative university, whereas Diploma B university is a relatively new, approachable and mild institution. The visual communication of the diploma in Diploma C is classic, poetic and conceited, whereas in Diploma D a bureaucratic, modest and momentary language, and in Diploma E a more modern, minimal and mundane language is used. To be

able to implement a successful design, the institutions should determine its mission and vision accurately and the designer should be able to represent these values through the design of the document.

Diplomas are valuable papers that represent significant aspects in two different layers:

- Diploma is a demonstration of a personal accomplishment: Diplomas are the proof of the degree taken, and therefore they should be able to visually represent the value of the achievement. Diplomas should also be able to build a connection between the student and the institution, and promote a sense of trust and adherence.
- Diploma is a significant representation of the institution: Diplomas are one of the vital elements of the corporate identity of the institution. “corporate identity is the most important strategic value an institution can have” [10]. The corporate image perception on masses directly relates to the corporate identity design and diplomas should be able to successfully carry and sustain this value.

Keeping these two layers in mind, the designer needs to design the different levels of information and communication.

When it comes to diploma design, the prestigious values to be represented on paper, appear in forms of complicated material and techniques. The valuable documents accommodate security printing techniques (covered in Chapter II) which make printing stage a more complicated and difficult stage. The order of printing gilded ink, the application hologram, and the laser print for individual naming of diplomas for example, can effect the whole process and the outcome. Another important matter is the circulation and number of editions. The average number of graduates of the institution directly effects the production technique of the diplomas.

Diploma is a conclusive and a perpetual document at the same time: it represents the end of the educational era, and continues to demonstrate an honour in the future. Therefore, the design of diploma should feature these aspects; it should be able to represent the honour and should be sustainable and archival.

There are usually different levels of print production to consider: the offset printed production stage in which the standard information and the identity of the university as well as the security aspects are produced, and the laser printing stage in which the specific information of the graduate is laser printed on the already offset printed half-empty form. When the number of graduates is lower, the individualization of diplomas can be applied by hand by a calligrapher.

The laser printing stage produces some restrictions in design: The institute’s authorized officers who will be printing the specific information needs to be able to use the fonts, spacing, kerning accurately to keep the overall design, therefore it is important for the graphic designer to foresee such problems and prevent any design mistakes by using an accessible font and giving specific instructions beforehand if needed.

IV. THE MAIN BODIES OF A DIPLOMA

The main bodies of a diploma can be listed as follows and can be grouped as the recto elements that are placed in the front side of the paper, verso page elements that are placed in the back side of the paper, paper elements that are intrinsic qualities of the paper and other elements such as the presentation and distribution elements. This is a general list however, and not all of the elements below are necessary in every diploma and the final list depends on each institutions needs and requests:

a. Recto elements

The front side of diploma carries the main elements of information. The main components such as the name of the graduate and the institution logo are placed on the recto. The ornaments and guilloche is usually used on the recto as well, and the hierarchy of information should be carefully implemented. The elements on the recto side are usually as follows:

- Logo area
- Type of Diploma/Degree
- Name and Surname of the Graduate
- Text
- Official Seal (OVD)
- Signature of Rector /and Dean
- Border/frame guilloche
- Background guilloche
- Anti-copy ink design/guilloche

b. Verso elements

The verso of the diploma usually carries the information of the identity card of the graduate and the information to be traced by authorities. The name and address of the graduate can also be placed to be seen through window envelope and in this case should be designed accordingly.

All of the security elements should be easily controlled by the authorities who need approval of the authenticity of the document. The information on which security precautions are used, and how it can be checked, should be clearly explained on the diploma. This information is usually given on the recto of the document. This information is especially vital for diplomas with higher circulation. A diploma should not only carry the appropriate security elements, but also be able to give explanation and motivation to check the authenticity.

The elements on the recto side are usually as follows:

- Diploma Number
- Detailed Identity Information of Graduate
- QR Code
- Security Explanation/Information

c. Paper elements

These elements are the security elements that are intrinsic to the paper. A paper choice with a filigree (watermark) is usually one of these intrinsic elements. The filigree can be selected from a selection of ready-made designs or can be customized. The customized design can be designed by the diploma designer in collaboration with the paper company designers. It should be kept in mind that the production of the customized filigree means the production of paper itself, and adds a few months to the production period.

The security paper has also elements that need to be decided by the designer. The decisions of colour and type of invisible and visible fibres should be made keeping the overall diploma design in mind. The elements paper as follows:

- Filigree design
- Security Fibre options

d. Other elements

The diploma is a valuable document and the presentation design of this document is as important as the document itself. The envelope and the folder of the diploma are the first elements the user confronts. Therefore the design of these elements should reflect, consummate and enhance the diploma.

Another aspect to consider is how the diploma reaches its owner. If sent by post, the folder and the envelope should be designed accordingly. The designer should make research on how this path of transportation and make choices of material and design. Window envelopes, the archival quality of the folder, the presentation quality of the folder are among decisions to be made at this point. Other elements can be listed as follows:

- Presentation Folder
- Envelope

Other factors to consider while designing a diploma is the archival quality of the paper and the ink, the sustainability of the design and the materials used, the cohesion of paper, offset ink and laser toner ink as well as the cohesion of various diplomas given by the same institution.

CONCLUSION

Graphic design is a very broad area ranging from web design to book design, and in each different medium, the designer needs to learn the technical aspects and technologies that are specific to that medium. Diploma design is a perfect example of how only a single piece of paper can carry so much information and different materials and technologies in its body. It is also a great example to remind designers how production gives shape to the design itself.

When designing a diploma, the security advances and procedures are the most important elements to consider and start to think about. Diploma is a subject of design with high security, therefore it is vital to first learn the newest technology on security printing and paper. However, it is not always possible to control every step and learn every technology and software, especially in security design. The software being used to create guilloches, holograms, trust seals, may not be available to the designer. The companies who create trustseals usually do the final work in a self-enclosed way for security reasons. Therefore, the communication between the companies should be well made.

The circulation and edition is another subject of great importance. The number of graduates of the institution can vary from 100 to 1 million, and this makes a great difference in the approach to production. This number can change everything from the handwritten graduate names to decisions on OVD's. For example, the cost of trustseal mold production (origination) can make a big difference in the budget for lower circulations, while in higher circulations, the designer should consider the diplomas to be filled in with a special software on the computer and the fonts and specifications should be arranged accordingly.

A diploma is a design product that is a vital part of the corporate identity of a university. The design of a diploma should be sustainable in two levels. The first level is the consistency of the identity. The elements used in the corporate identity and the mission and vision of the institution should be reflected through the design of the diploma. The material and production should be designed to maintain the same quality over the years. The institution should be able to control the consistency of the production and the overall quality. To maintain the quality, a commission of designers can be formed.

The second level of sustainability is the permanence and durability of the document subsequent to production and distribution. After the diplomas are printed and distributed, the potential archiving means should be predicted and paper stock and ink should be chosen accordingly. In higher numbers of circulation, the choice of materials and design has a bigger impact on economical issues as well as ecological. The designer therefore has to choose the optimum design to reduce any waste and avoid any possible ecological harm caused by the production.

A successful diploma design should be able to offer a long term solution, thus, to establish a healthy communication of the institution and ensure the permanence and sustainability of this image. All design decisions to be implemented to the diploma should be made in a long term perspective.

REFERENCES

- [1] diploma. Dictionary.com. Dictionary.com Unabridged. Random House, Inc. <http://www.dictionary.com/browse/diploma> (accessed: October 16, 2016).
- [2] <http://webometrics.info/en/node/36> (accessed: October 16, 2016).
- [3] Warner, R. & Adams II, R. (2005). *Introduction to Security Printing*. Sewickley: PIA/GATF Press.
- [4] Ezell, A. & Bear, J. (2005). *Degree Mills: The Billion Dollar Industry That Sold Over a Million Fake Diplomas*. New York: Prometheus Books.
- [5] [http://www.kurz.de/kurzweb/us/home.nsf/contentview/CA17D8E76704286BC125720C0050693A/\\$FILE/CA-17D8E76704286BC125720C0050693A.pdf](http://www.kurz.de/kurzweb/us/home.nsf/contentview/CA17D8E76704286BC125720C0050693A/$FILE/CA-17D8E76704286BC125720C0050693A.pdf) (accessed: April 6, 2017).
- [7] <http://www.tappi.org/content/events/07place/papers/vig.pdf>
- [6-8] Boyle, E. (2002, August 1). Foiling Counterfeiters. Retrieved from PFFC: Paper, Film & Foil Converter: <http://www.pffc-online.com/magazine/1691-paper-foiling-counterfeiters> (accessed: October 14, 2016)
- [9] <http://www.security.arjowiggins.com/security-features/security-fibres>
- [10] Hatch, J. & Schultz, M. (2011). *Marka Girişimi*. İstanbul: Brandage Press.

DÖRTLÜ ATLI GRUP OLARAK “QUADRIGA” İLE “MAHŞERİN DÖRT ATLISI”NIN İLİŞKİLENDİRİLMESİ VE SANATSAL YANSIMALARI

Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN*

ÖZET

Sanatın tarihi aslında bir yönüyle insanlığın da tarihidir. Ortaya konulan ürünler çağlar boyu benzer şekillerde bir devamlılık göstermiş, bu durum da geçmiş ve gelecek arasında bir bağlantı kurulmasına neden olmuştur. İşte bu devamlılık gösteren tarihsel görsellerden birisi de, dört atın çektiği arabanın (Quadriga) yer aldığı sanatsal kompozisyonlardır. Binlerce yıllık süreç içerisinde sanata konu olan bu olayda kullanılan hayvanların neden at olduğu, atlarının sayısının neden dört olduğu, farklı inanç sitemleri içerisinde aynı özelliklerin neden tekrarlandığı ve benzerlik gösterdiği, bu benzerliklerin bir tesadüf eseri mi yoksa etkilenme neticesinde mi oluştuğu cevaplanması gereken sorular olarak görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Quadriga, Sanat, Mahşerin Dört Atlısı, Sanatsal Etkileşim, Kültürel Etkileşim

* İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Malatya / TÜRKİYE,
yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr

RELATING “QUADRIGA” AS A GROUP OF FOUR HORSES TO “FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE” AND ARTISTIC REFLECTIONS

Assoc. Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN*

ABSTRACT

History of art may actually be considered the history of humanity. The work of arts has had a continuity in similar forms, which has led to a connection between the past and the future. One of the historical images within this continuity is the artistic compositions featuring a chariot drawn by four horses (Quadriga). In this phenomenon, which has been a subject of art for thousands of years, why horses were the animals used, why there were four of them, why the same characteristics were used in different belief systems, and whether these similarities were coincidence or out of inspiration have been considered questions to be answered.

Key Words: *Quadriga, Art, Four Horsemen of the Apocalypse, Artistic Interaction, Cultural Interaction*

* Inonu University, Faculty of Fine Arts and Desing, Painting Department, Malatya / TURKEY,
yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr

GİRİŞ

Batı resim sanatı erken dönemden itibaren birçok benzer kültürel ve mitolojik olayın farklı yüzey üzerinde yansımalarına sahne olmuştur. Bu olayların bazen kabartma veya heykel olarak mimari yapıların içerisinde ya da cephelerinde kullanıldığı, bazen ise fresko, mozaik ve yazmalarda benzer konular olarak sıkça tekrarlandığı görülmektedir. Birçok benzer kültürel ya da mitolojik olayın, farklı kültürlerde kabul gördüğü ve o toplumun kültürel yapısı ile kaynaştırıldığı bilinmektedir. Nitekim birçok inanç sistemi içerisinde benzer “tufan” ya da “kurban” olaylarının ortak olarak kullanılması, yılbaşı ya da Noel olarak 25 Aralık tarihinin İran ve Hint Tanrısı Mithra ve sonrasında Babil, Anadolu ve Avrupa’da tekrarlanması, aynı şekilde kutsal ağaç olarak Noel ağacının yine birçok farklı bölge ve inanç sisteminde aynı niteliklerinden dolayı kutsal olarak görülmesi ve kutlamalara tabi olması, benzer özelliklerin farklı topluluklardaki ortak yansımaları olarak değerlendirilebilir. Belki bunlara benzer onlarca hatta binlerce örneğin olduğunu da görmek mümkündür. Dolayısıyla çok farklı dönem ve bölgenin benzer ve ortak özelliklerinin sanatsal yansımalarını görmek mümkündür. Antik dönemden beri birçok farklı kültürde aynı konu ya bire bir olarak ya da küçük değişiklikler göstererek toplumların sanatlarında yer almıştır. Aynı konunun böyle çok farklı bölgelerde ve zaman dilimlerinde tekrarlanması, olayın önemini artırmaktadır. Yapılan bu çalışmada bir durum tespiti yapılmış, benzer kültürel ya da inanç sistemlerine ait olayların farklı kültürlerdeki yansımaları ortaya konulmaya çalışılmış, benzerlikleri ortaya çıkaran unsurlarla ilgili öngörülerde bulunulmuştur. Farklı topluluklar arasında tekrarlanan dört atlı grubun bir etkileşim neticesinde mi, yoksa tesadüf eseri mi benzerlik gösterdiğinin tespit edilmesi çalışmanın asıl amacını oluşturmaktadır. Elde edilen veriler ve yapılan mukayeseler, kültürler arası yaşanan etkileşimin, benzer unsurların bir şekilde tekrarlanmasına neden olduğunu ortaya koymaktadır.

İşte bu ortak işlenen konulardan bir tanesi olan dört atın çektiği arabanın kullanıldığı sanatsal kompozisyonlar, Antik dönemden Ortaçağ sanatına oradan da modern sanata kadar birçok bölge ve zaman diliminde, birçok sanatsal teknik ve ifade biçimiyle, sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Burada kullanılan hayvanların neden at olduğu, sayısının neden dört olduğu ve bunun neden farklı dönem ve toplumlarda tekrarlandığı cevap bulunması gereken sorulardır. İşte bu soruların varlığı konunun önemini biraz daha belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır. Yukarıda örnekleri verilen bazı olayların binlerce yıllık süreç içerisinde bölge, dönem, kültür ve inanç farkı gözetmeden tekrarlanması dörtlü atlı grubun da benzer şekilde toplumlar arasında varlık gören ortak bir değer haline gelmiş olabileceği hakkında ipuçları vermektedir.

FARKLI DÖNEM VE KÜLTÜRLERE AİT SANAT ESERLERİNDE DÖRTLÜ ATLI GRUP OLARAK “QUADRİGA”NIN İNCELENMESİ

Quadriga: Latince quadri dört iugum (jungere) ise koşum (at) demektir. Quadriga, yan yana dört atla koşulan iki tekerlekli savaş arabalarına verilen genel bir addır. Yunan’da Olimpiyat

oyunlarında ve diğer yapılan yarışlarda bu arabalar sıkça tercih edilirdi. İşte sıkça kullanılması bir neticesi olarak bu arabalar, Yunan vazo resimlerinde ve kabartmalarında profilden Tanrı ve kahramanların arabası olarak tasvir edilmiş, zafer alaylarının simgesi olmuştur. Zafer tanrıçası Victory ve Fame sık sık Quadriga kullanan muzaffer kadınlar olarak tasvir edilmiştir. Sonralarda yapılan dördütlü atlı grup betimlemelerinde sürücünün çoğunlukla kadın olması aslında bu tanrıçalardan gelmektedir. Roma sanatında, zaferin simgesi sayılan Quadriga'lar heykel ve kabartmalarda sıklıkla kullanılmış; aynı zamanda özellikle zafer takı gibi anıtlar üstünde, içinde imparatorun heykeli bulunan tunç Quadriga'lar yerleştirilmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi- 3, 1997, s.1532). Bunlar eski zamanlarda Doğu'da özellikle de Yunanistan ve Roma'da kullanılırdı. Her ne kadar Antik Yunan'da Olimpiyatlardaki yarışlarda kullanılmış olsalar da, Roma'da zafer kazanan komutanlar, kente beyaz atlı Quadriga üzerinde girerdi. Bu arabanın arkası açık olup, ortadaki atlar okun iki yanına koşulur, diğer iki at ise yalnızca koşum halatlarıyla bağlanırdı (Büyük Larousse-19, 1986, s. 9646). Hellenistik Greek döneminin kopyaları olarak Geç Roma İmparatorluk dönemlerinde dört atın çektiği iki tekerlekli arabaların, zaferlerin temsilcisi olarak kullanıldıkları, gerek olimpiyatlarda gerekse diğer atletik oyunlarda yoğun bir şekilde görüldükleri bilinmektedir. Onların Greek orijinalleri, MÖ 300-200'lü yıllarda dördütlü atlı grup olarak model alınmıştır (Jacoff, 1994). Öncelikle bu geleneğin tekrarlanması için, oluşturulan bu ritüellerde arabayı çeken hayvanların neden at olduğu ve bu atların sayısının neden dört olduğunun incelenmesinde yarar vardır.

At: İnsanoğlu tarih sahnesine çıktıktan sonra yaşamını kolaylaştırmak için bazı faaliyetler içerisine girmiştir. Bunu yaparken de bazen olmayan şeyler icat etmiş, bazen de mevcut olan nesnelerden yararlanma ve hayvanları evcilleştirme yoluna gitmiştir. Nitekim ateş ya da tekerlek yaşamı kolaylaştırmak ve yaşam kolaylaştırmaya neden olduğu için insanoğlu tarafından icat edilmiş iken, sütünden yararlanmak için koyun ya da ineğin evcilleştirilmesi ya da gücünden yararlanılması için boğa ve atın evcilleştirilmesi mevcut olan nesnelerin işlenmesi ya da hayvanların evcilleştirilmesi ile ilgilidir. Özellikle kendinden kat ve kat güçlü olan hayvanların gücünden yararlanma ve artı enerji elde etme düşüncesi, insanoğlunun gelişim sürecinin en önemli ayağını oluşturmaktadır. İşte insan yaşamında oldukça öneme sahip olan at, MÖ 4000 yılında Ukrayna'da evcilleştirildikten sonra doğadan alınarak insanla yaşamaya alıştırılmış, insanın yaşamını kolaylaştıran en önemli hayvanlardan birisi olmuştur. Öyle ki ona zaferler kazandırmış, toprak onunla sürülmüş ve ekilmiş, yollar onun hızı ile aşılmış, onun için de bu hızlı ve güçlü hayvan birçok toplumda bereket, güç ve zenginlik olarak görülmüştür. Yunan mitolojisinde tanrı Posedion'un ilk yarattığı canlı at olarak bilinen Skyphios, yine Yunan'da kanatlı at Pegasos, Troya savaşının kahramanı Akhilleus'un başarılarında onun yardımcısı olan ve arabasını çeken her ikisi de ölümsüz olan Balios ve Ksanthos. Yunan mitolojisinde yarı insan yarı at olarak tasvir edilen Kentavros'ların üst kısımları insan, belden aşağı kısımları ise at biçimindeydi. Atina şehrinin egemenliği seçim yoluyla Posedion'a kaptırmayan Athena yan yana dört atın çektiği (Quadriga) savaş arabasını icat etmiştir. -Bir yaklaşıma göre ilk defa araba ile dört at Athena

tarafından kullanılmıştır- Troyalılarla Akhanlar arasındaki savaşta galibiyetin Akhanlara geçmesine neden olan, Troya'nın sonunu getiren yine bir attı. Bu defa belki canlı değil ama tahta bir attır. Mezopotamya'da Gılgamış mitosunda İnanna'nın aşık olduğu Silili bir at idi. Orta Asya'da atlar masallarda kanatlı olarak anlatılırdı (Tulpar), uğur getirdiğine inanılırdı, at olan eve şeytan girmeyeceğine, atın nefesinin hastalıklara iyi geleceğine, at ev doğru bakarken bağlanırken o eve bereket geleceğine, rüyada at görmenin uzun boylu birini temsil ettiğine, atın rüyada ve falda görülmesinin murat olduğuna, at nalı ve başının nazardan koruyucu özelliğe sahip olduğuna, Şamanizm'de ruhun öbür dünyaya yolculuğunda atların yol gösterici olduğuna inanılmaktadır. İskitler ve başka birçok kültürde at sahibiyle birlikte gömülmüştür (Gezgin, 2014, s. 29-36). Antik mitolojide at öküzle birlikte Güneş ve Ay'ın sembolü olmuştur. Rönesans'ta sık sık ihtiras, arzu ve şehvetin de sembolü olarak betimlenmiştir (Ferguson, 1961, s. 20). İşte bu kadar insan yaşamında öneme sahip olan at, onun sanatının da başköşesine yerleşmiş, kahramanı olmuştur. Gücü, hızı ve estetiği onu en ayrıcalıklı canlı konumuna getirmiştir. Onun içindir ki birçok takı süsleyen ve anıtsal nitelik taşıyan yapıların üzerinde daima at kullanılmıştır. İşte insanın en çok yararlandığı evcil hayvanlardan birisi olan atın sanat içerisinde kullanılmasının birçok farklı nedeni bulunmaktadır. Atın taşımış olduğu bu değerlerden dolayı Quadriga'larda tercih edilmiş olması çok doğal olarak görülmektedir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da kullanılan at sayısının aynı, yani dört olmasıdır; üç bin yıl önce de dört, Mezopotamya'da da dört, Anadolu'da da, Yunan'da da Roma'da da. Bunun acaba bir tesadüf mü yoksa arkasında mitolojik ya da kültürel temellerin mi bulunduğu açıklağa kavuşturulması gerekmektedir. Onun için de dört sayısının anlamı üzerinde durmakta yarar vardır.

Dört Sayısının Önemi: İnsan yaşamında sayılar tarihin ilk çağlarından itibaren önem arz etmiştir. Gerek batıl inançlarda, gerekse büyü ve tılsımda, sayılara büyük yer ve önem verildiği görülmektedir. Sayı adedi yerine getirilmezse başarısızlık nedeni sayılır; üç kere tükürmek, dört yol ağzına gömmek, yedi evden iplik toplamak, kırk gün yıkanmak, kırk bir kere maşallah... demek gibi, uğur getiriciliğine inanılan sayılar örf ve adetlere de yerleşmiştir. Onun içindir ki dört sayısı da kendi içinde birçok toplumda ayrıcalıklı bir sayı olarak değerlendirilmiştir. Tarih öncesi çağlarda dört sayısı daima sağlamlık ve duyarlık sembolü olarak kullanılmıştır. Dört temel yön (doğu, batı, kuzey, güney), dört mevsim dört zaman süreci (gün, hafta, ay yıl), jeolojik oluşum sırasıyla, dünyayı yaratan dört temel eleman (hava, ateş, su ve toprak), kalbin dört bölmesi, insan yaşamındaki dört evre (çocukluk, gençlik, olgunluk ve ihtiyarlık), cennetin dört nehri ve kapısı, haçın dört kolu, dört İncil yazarı ve dört halife, Kudüs'ün dört duvarı, on iki İsrail aşiretinin dört kampı (aslan, insan, boğa ve kartal) insan yaşamında bu sayıyı içinde barındıran değerlerdir. İncil inancına göre Tanrı dünyada kendisine yardım için dört yana dört melek göndermiştir. Mevlevi dervişleri semayı dört aşamadan yaparlar (Erkal, 2000, s. 26-27). Dikkat edildiğinde insanların bu sayıya yüklediği anlamın altında birçok neden görülmektedir. İşte Quadriga'larda kullanılan at sayısının dört olarak alınmasının dört sayısına yüklenen bu genel anlamlandırma ile ilişkili olabileceği düşünülmektedir.

Günümüzde de mevcut olan tüm modern Quadriga'lar, her ikisi de Anadolu'da olan iki kaynaktan beslenmiştir. Bunlardan birisi Konstantinopolis Hipodrumu'nda bulunan Zafer Quadrigası olup, zafer takı üzerinde bulunmaktaydı. Diğeri ise Halikarnas Mausolos anıtının tepesinde bulunmaktadır.

Burada üzerinde durulması gereken noktalardan birisi gerek Konstantinopolis'teki gerekse Halikarnas'taki Qudriaga'ların çıkış noktasının neresi olduğu ya da nereden esinlendiğidir. Kuşkusuz birçok kültürel olay tarihsel bağlantılara sahip ve bir bakıma da devamlılık gösteren bir durum arz etmektedir. Binlerce yıllık sürece yayılmış ve kültürel yapı içerisinde yer edinmiş hiçbir olay tarihsel dinamiklerden yadsınamaz. Aslında bu durum, kolektif bilincin ortaya koyduğu ve yerleştiği bir dinamizme sahiptir. Anadolu coğrafyasında da etkileri olan Yunan tanrısı Helios'un bu atlı yapıyla benzer özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Nitekim Helios'un dört atın çektiği iki tekerlekli arabası ile gökyüzünde dolaşması Quadriga geleneğinin prototipini oluşturabilecek bir durum arz etmektedir. Tarihsel süreç içerisinde oluşan dört atlı araba geleneğinin, Akdeniz, Anadolu, Mezopotamya ve İran coğrafyasının ortaya koyduğu etkileşimin bir neticesi olduğu ilk akla gelendir. Bir güneş tanrısı olarak kabul edilen Helios, Yunan'da Apollon, Roma'da Sol Invictus ve İran Tanrısı Mithra ile ilişkilendirilirken, burada yer alan tanrıların konumlarının benzer olduğu ve aynı özelliklere sahip farklı coğrafyaların tanrıları olarak bir şekilde aynı yapı üzerinde şekillendikleri görülmektedir. "Titan Tanrı Hyperion ile inek gözlü Euryphaissa ya da Theia'nın birlikteliğinden doğan Ay Tanrıçası Selene ile Şafak Tanrıçası Eos'un kardeşi ve kişileştirilmiş güneş" (Graves, 2012, s. 195) olarak değerlendirilen Yunan tanrısı Helios, tasvirlerde başının etrafında ışık saçan oklara sahip Güneş görünümüyle tasvir edilmiştir. Ancak benzer betimlemelerin başka bölge ve toplulukların tanrılarında da varlık göstermesi, bir kültürel etkileşimin neticesi olarak görülmektedir. Birçok sanat eserinde ifade edilen İran, Babil, Anadolu ve Avrupa'da etkileri görülen Mithra'nın da başı üzerinde ışık saçan bir taçla tasvir edilmesi, Helios'un özelliğinin yansıması olarak değerlendirilmiştir. Özellikle başının etrafındaki ışık saçan oklar, Helios'un güneşle ilişkilendirilmesinin sanatsal izdüşümüdür. "Her sabah doğuda Okeanos ırmağının oluşturduğu bataklıktan çıkan ve akşamleyin Okeanos'un karşı tarafına inen Helios, bu yolculuğu ateş saçan, çok hızlı koşan dört atın çektiği arabalarla yapar. Her şeyi gördüğü için suçları ortaya çıkarır ve cezalandırır. Her bir sürüsü elli baş hayvandan oluşan, yedi inek, yedi de koyun sürüsü vardı ve bunların toplamı 700 hayvan etmektedir. Kutsal hayvanları beyaz at, horoz ve kavak olan Helios, şahlanan dört atın çektiği arabayla, güçlü ve yakışıklı bir genç olarak tasvir edilir." (Cömert, 1980, s. 32). Antik Yunan sanatında Helios'un dört atlı araba ile görüntüsüne, özellikle vazoların yüzeylerine işlenen resimlerde, sıkça rastlanmaktadır (Görsel 1-2).



Görsel 1-2. Yunan Vazosu, Seramik



Görsel 3. Truva-Athena Tapınağından Kaçırılan Güneş Tanrısı Helios Mermer Kabartması, MÖ 280-300, Mermer, 0,86 m., Pergamon Müzesi, Berlin

Yunan sanatın bu önemli mitolojik olayı, Anadolu ve başka coğrafyalarda da, gerek aynı adla gerekse başka adlarla tekrarlanmış, bir şekilde nesilden nesile devamlılık göstermiş, sanatsal bir imge haline gelmiştir. Nitekim Truva'daki Priamos'un hazinesini (Truva Hazinesi) kaçıran Heinrich Schliemann tarafından 1872 yılında Truva'daki aslanlı Apollon tapınağında bulunup ve şu an Berlin Pergamon Müzesinde sergilenen Helios kabartması (Görsel 3), bu geleneğin ya da inancın Anadolu'nun birçok bölgesinde varlık gösterdiğini ortaya koymaktadır. "Ateş püskürten dört at ile birlikte güneş tanrısı Helios'u betimleyen bu eser, Hisarlık Tepesi'nin kuzeydoğu kesiminde Büyük İskender'in ardıllarından biri olan Lysimakhos'un Athena Tapınağını

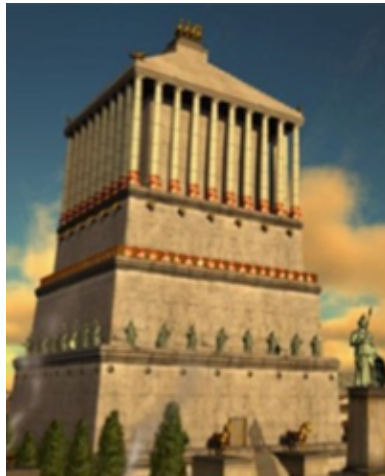
yaptırdığı yerden çıkarılmıştı.” (Sönmez, 2014). İngiliz arkeolog ve diplomat Frank Calvert’ten eseri 2 Ağustos 1872 tarihinde kaçırdı. Osmanlı yetkilileri tarafından gemi Kumkale’de gözaltına alınmışsa da, Frank Calvert’in diplomatik girişimleri sonucunda eser Atina’ya kaçırılmıştı.

(<https://turkiyekayipkultrehazinelariniariyor.wordpress.com/kayip-kultur-hazinelarthe-lost-heritage/almanyagermany/helios-kabartmasi/>)

Aynı konun özellikle Batı mitolojisi ve sanatı içerisinde, bazen başka adlarla kendine yer edindiği bilinmektedir. Nitekim Pluton’un Persephone’yi yer altına kaçırırken, Helios inancında olduğu gibi, dört atın çektiği iki tekerlekli arabayı kullanması, Quadriga geleneğinin farklı bir yansıması olarak değerlendirilmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Persephone’yi yeraltına kaçıran Pluton, Kırmızı figürlü Apulia çanağı
MÖ 360-350 Keramik 22 cm British Müze Londra



Görsel 5-6. Halikarnas Mozolesi, Restitüsyon

Karya satrabı II. Mausolos adına karısı ve kız kardeşi II. Artemisia tarafından MÖ 350 yılında, şimdiki adı Bodrum Antik dönemdeki adı ise Halikarnassos olan bölgede, inşa edilmiş olan Halikarnas Mozolesi (Mausoleion), bir dönem dünyanın yedi harikasından birisi olarak kabul edilen, bir sanat harikası idi. Bu yapı, kolonlarındaki mimari tarz ile Yunan mimarisinin, piramit şeklindeki çatısıyla da Mısır mimarisinin izlerini üzerinde birleştiren bir anıt mezarıdır (Görsel 5-6). Bu mimari yapı dünya mimarlık tarihi içerisinde o kadar önemli bir yere sahip oldu ki, yapıdan sonra aynı stildeki tüm yapılara (anıt mezarlara) “mozole” adı verildi. Yani Karya satrabının anıt mezarı, mezar tarihine damgasını vurmuş, kendinden sonra gelecek dünya mimarisine bir karakteristik tanımlama kazandırmıştır. Yapı, 60x80 m’lik basamaklı bir taban üstüne İon üslubunda 36 sütunun taşıdığı 21 basamaklı piramidal bir çatıyla örtülü yaklaşık 41 m. yükseklikte idi. Mimarının Pytheos ve Satyros olduğu, kabartmalarının ise Skopas (Doğuda), Leokhares (Batıda), Bryaxis (Kuzeyde) ve Timotheos (Güneyde) tarafından yapıldığı, Amazonların savaşını gösteren bu kabartmaların 1846 yılında İngiliz elçisi Lord Stradford tarafından British Müzeye götürüldüğü bilinmektedir (Yaraş, 1997, s.746). Yapının 21 basamaklı piramit şeklindeki çatısının en tepesinde dört atın çektiği araba içinde Mausolos ve Artemisia’nın, mimar Pytheos tarafından yapıldığı düşünülen, heykelleri yer almakta idi (Görsel 7). İngiliz araştırmacı Newton 1856-1857 yıllarında yaptığı kazılardan sonra bulduğu kabartmaları, Mausolos ve Artemisia’nın heykellerini, dört atlı arabanın parçalarını British Museum’a götürmüştür (Gerçek, 1999, s. 31). Dörtlü atlı grubun görüldüğü ilk örneklerden birisi olarak değerlendirilen bu yapı, daha sonra birçok yerde tekrarlanacak bir değere de öncülük etmiştir. Yapı üzerinde uygulanan Quadriga, daha sonra gelenekleşecek olan dörtlü atlı grubun öncüsü olması bakımından önem taşımaktadır. Yapının kalıntıları arasında yer alan ve Newton tarafından Londra’ya götürülen ve British Müze’de sergilenen eserler arasında dört attan birisinin heykeli (Görsel 8) de vardır. Bu heykel bir taraftan tarihe tanıklık yaparak geleceğin aydınlatmasına katkı sağlarken, aynı zamanda Anadolu coğrafyasının insanlık tarihinin şekillenmesine ne derece öncülük ettiği hakkında da önemli bilgiler vermektedir.



Görsel 7. Halikarnas Mozolesi Piramidin Üzerindeki Quadriga Bölümü, Restitüsyon



Görsel 8. Halikarnas Mozolesi'nin Tepesinde Bulunan Dört At Heykelinden Birisi, British Müzesi, Londra
Görsel 9. İstanbul Hipodrum'dan götürülüp San Marco Kilisesi'nde sergilenen Quadriga, (Günümüze ulaşmış tek antik zafer Quadrigası) Venedik, İtalya.

Dört atlı grubun en önemli öncülerinden bir diğeri de yine Anadolu kaynaklı olup yüzyıllarca bir zamanlar İstanbul Hipodrum (Latince hipo at, drom ise meydan; Yunanca at yolu anlamına gelir) Meydanı'nda bulunan ve sonrasında diğerleri gibi götürülerek Batı müzelerini süsleyen dörtlü atlı gruptur. Yaklaşık olarak MÖ IV. yy'da Yunanlı ünlü heykeltıraş Lisippos tarafından yapıldığı tahmin edilen [II. Theodosius'un (408-450) Chios'tan (Sakız Adası) getirttiği] ve bugün Venedik'teki San Marco Kilisesi'nde sergilenen bronzdan yapılmış olan "Quadriga" (Resim 9), bir zamanlar İstanbul'da Roma döneminde Hipodrum olarak adlandırılan bugünkü Sultanahmet Meydanı'nda durmakta idi. Spor karşılaşmaları ve yarışmaları için yapılmış, seyretme bölümleri bulunan ve sadece atletizm için kullanılan mekanlar olan Antik Yunan kentlerindeki Stadion'ların (Sözen ve Tanyeli, 1994, s.220) gelişmesiyle oluşmuş olan Hipodrumlar, halkın da katıldığı eğlencelerin ve at yarışlarının yapıldığı mekanlardır. Yunanlıların spor yaptığı bu meydanlarda Romalılar at ve araba yarışları yaparlardı; ancak bu gelenek Hıristiyanlıkla birlikte ortadan kalktı. Bu yapıların bir ucu dairesel biten uzunca dikdörtgen biçimli planları vardı (Sözen ve Tanyeli, 1994, s.104). Yapımına Septimis Severus tarafından (193-211) başlanan yapı, Büyük I. Konstantin (324-337) tarafından daha büyük bir hale getirilerek tamamlanmıştır. 1204'deki Latin istilası sırasında hemen hemen tamamı tahrip edilen yapının spina'sı üstüne Mısır'dan getirilen Dikilitaş, Örme Sütun ve Burmalı Sütun gibi anıtlar dikilmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi- 2, 1997, s.790). Antik dünyanın en büyük hipodrumu olan bu yapı, 117 metre eni ve 480 metre boya sahip olup, yaklaşık olarak yüz bin kişilik bir seyirci kapasitesine sahipti. Aynı zamanda bu alan içerisinde yarışlardaki efsane sürücülerin heykelleri, Pagan inancına ait anıtlar, Adem ve Havva olarak yorumlanan iki çıplak heykel, Herakles heykeli, Augustus, Diokletianus, Julius Sezar gibi imparatorların ve Romus ve Romulusun efsane tasvirleri bulunmakta idi (Görsel 10).



Görsel 10. Roma Döneminde Hipodrum, Yaklaşık olarak MS 330-340



Görsel 11. Karusel Zafer Takı (Bellangé, 1810)

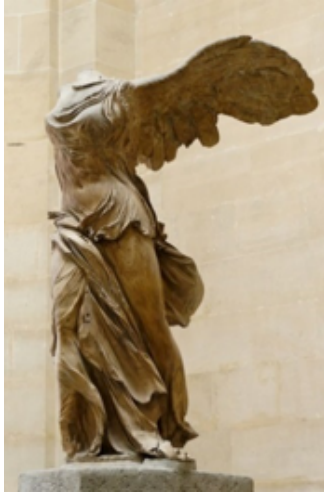


Görsel 12. San Marco Kilisesinin Cephesinde Yer Alan Quadriga'nın Replikası, Venedik

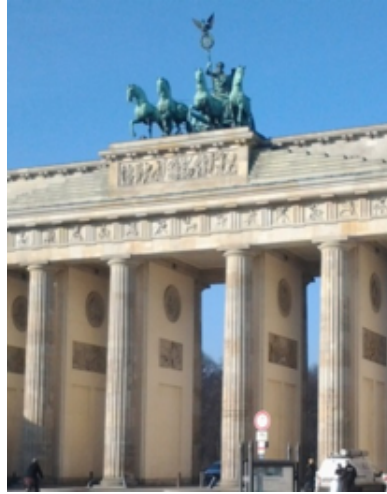
Dörtlü atlı grubun bulunduğu yer bakımından net bilgi bulunmamakla birlikte, Hipodrumun etrafındaki duvar üzerinde olduğu hakim görüş olarak kabul edilmektedir. Yapının içinde bulunan heykeller, heykeller şan ve şöhrat sembolü olarak da değerlendirilmiştir. Soldan sağa doğru, sıralanan heykeller arasında, boğa, dikilitaş, Kibele ve Athena heykelleri sonunda ise “metae” olarak adlandırılan koni şekillerde direkler bulunmaktaydı (Cameron, 1973). Konstantinapolis Hipodrumu, MS 500’lü yıllarda yapılan Quadriga yarışları esnasında sosyal tedirginliğin merkezi oldu. Örneğin 496, 508, 510 ve 512 yıllarında ciddi anlamda rahatsızlıklar oldu (Baynes, 1925, s. 33).

Antik dönemden sağlam kalan tek dörtlü atlı heykel grubu olma özelliğini üzerlerinde taşıyan bu heykeller, 1204 yılındaki IV. Haçlı Seferi’ne kadar asırlar boyu Hipodrum’da kaldılar. Ancak Avrupa’dan Filistin’e gitmek için yola çıkan Haçlı ordusu, yaşadığı yokluk ve açlık nedeniyle Nisan ayında Konstantinapolis’i yağmaladı, kiliselerdeki haçlara kadar her şey talan etti. İşte heykeller bu yağmadan nasibini aldılar ve Venedik’e götürüldüler. Önce bir askeri depoda muhafaza edilen eserler, daha sonra San Marco Kilisesi’nin cephesine yerleştirildiler. Yaklaşık

altı yüz yıl burada sergilenen atlar, 1797'de Venedik'i Avusturya'ya veren Napolyon Bonapart'ın şehirden bir hatıra alma isteğinin sonucu olarak imparator tarafından Paris'e götürüldüler. Paris'teki kısa döneminde önce Tuilleries Sarayı'nın girişine konulan heykeller, sonra ise meşhur Zafer Tak'ın üzerine konuldular (Görsel 11).



Görsel 13. Semandirek Kanatlı Zaferi/Semandirekli Nike, Yaklaşık MÖ 220-190, Mermer, 328 cm, Louvre Müzesi, Paris



Görsel 14. Brandenburg Kapısı ve Üzerinde Yer Alan Quadriga, Berlin, Almanya



Görsel 15. Quadriga, Karusel Zafer Takı, Paris

Napolyon'dan sonra iade edilip Venedik'teki yerlerine konuldularsa da I. Dünya Savaşı'nda zarar görmemeleri için Roma'ya, savaştan sonra tekrar döndükten sonra da II. Dünya Savaşı'ndan dolayı Padua'ya götürüldüler ve savaştan sonra tekrar döndüler. 1990 yılında hava kirliliği gibi çevresel unsurların vermiş olduğu zararlardan etkilenmemesi için kilisenin içine alındılar ve bunların yerine ise bire bir replikaları konuldu (Görsel 12).

Bu atlı grup Anadolu'ya ait bir değer olarak topraklarından koparılarak götürülmüş; ancak Quadriga geleneğinin öncüsü olma özelliğini de halen muhafaza etmektedir. Antik dönemdeki benzerlerinde esinlenerek inşa edilen tüm modern Quadriga'lar aslında zafer alaylarının birer simgesi olarak düşünülmüş, zaferle ilişkilendirilmişlerdir. Bundan dolayıdır ki Yunan Zafer tanrısı Nike ile Roma mitolojisinin zafer tanrıçası Victoria'nın birer yansıması olarak görülmüşlerdir. Bu tanrıçaların muzaffer kadınlar olarak görülmesinin bir yansıması olarak da modern Quadriga'ların kadın sürücüleri hep bu iki tanrıçayı temsil etmektedir. Modern Quadriga'larda sürücü kadının kanatları da zaten Nike'in izdüşümüdür. 1884 yılından beri Paris'teki Louvre Müzesi'ni süsleyen ve müzenin en kıymetli eserlerinden birisi olan Semandirekli Nike Heykeli (Görsel 13), başı ve kolları olmayan zafer tanrıçası Nike'a ait önemli bir örnektir. Ege'de Semandirek Adası'nda bulunan ve bir zafer anısına inşa edildiği düşünülen heykelin kanatları daha sonraki modern Quadriga'ların sürücüsü olan kadınların kanatlarının öncüsü olmuştur. Dolayısıyla bu dörtlü heykel gruplarının üzerindeki kadın sürücüler de tanrıça Nike gibi aynı kanatları taşımaktadırlar. Ayrıca tanrı Apollon'un arabasını gökyüzüne sürmesi de bu mitin bir varyasyonudur.

Antik dönemde uygulanan Quadriga geleneğinin yakın döneme ait örneklerle günümüze kadar geldiği görülmektedir. 1793 yılında Alman heykeltıraş Johann Gottfried Schadow tarafından Berlin'in Mitte semtinde yapılan Branderburg Kapısı üzerinde yer alan Quadriga, modern dönemin en ünlülerinden birisi (Görsel 14) olmanın yanında şehrin de en ünlü sembollerinden birisidir. Berlin'deki Neoklasik çizginin çok belirgin yansıdığı eserlerden birisi olan bu kapı, 1778-1791 yılları arasında inşa edilmiştir. Quadriga Schadow'un modellemesinden sonra, E. Jury tarafından bronz kalıbı alındı ve 1795 yılında C.G. Langhans tarafından kemerin üzerine konuldu. Beş kemerli açıklığa sahip olan yapı Atina Propylaea model alınarak tasarlanmıştır. 20. yüzyılın sembollerinden birisi olan anıt, tüm dünyanın dört köşesinden benzer atlı grubun ortak sembolü olarak görüldü. Barışın sembolü olarak tasarlanan heykel grubu 1806 yılında Napolyon tarafından -Venedik San Marco Kilisesi'ndekiler gibi- Fransa'ya götürülmüş ve 1814 yılında Mareşal Gebhard von Blücher tarafından geri getirilmiştir. Zeytin dalı çelengi sonradan haçla değiştirilmiş, II. Dünya savaşında zarar gören heykelin demir haçı savaştan sonra Prusya militarizmini simgelediği gerekçesiyle sökülmüş (Brandenburger Kapısı Doğu Berlin'de bulunmuştur); ancak demir haç 1990 yılında iki Almanya'nın birleşmesiyle tekrar yerine yerleştirilmiştir (Ladd, 1997, s.73-74).

Paris'te Louvre Sarayı'nın hemen ön tarafında bulunan 1808 yılında mimarlar Charles Percier (1764-1838) ve Pierre François Fontaine (1762-1853) tarafından inşa edilen Karusel Zafer Takı, yakın dönemin diğer önemli Quadriga uygulamalarından birini taşımaktadır (Görsel 15). 1815 yılına kadar San Marco'daki dört bronz atın bir benzeri, kemer üzerine planlandı. Bununla birlikte sonunda 1828 yılında Bosio tarafından bir Quadriga grubunun yapımına karar verildi. Victoria ve Pax adlı iki kişi tarafından işlenen motif, Louvre'daki Campana'dan bir tabaktan alınmıştır (Hafner, 1938). Yüksekliği 20 metreye eni ise 23 metre civarında olan yapının derinliği ise 7 metredir. Yapının ortasında yüksek bir kemer her iki tarafında ise daha düşük ölçüde iki simetrik kemer bulunmaktadır. Arabayı süren barış sembolize edilmiştir.



Görsel 16. Kemer Üzerinde Columbia, Grand Army Plaza, Brooklyn, New York City



Görsel 17. Münih Quadrigası, Siegestor (Zafer Takı)



Görsel 18. Panter Quadrigası, Semperoper üzerinde Dresden kentinde yer alır.

Yaklaşık olarak 40 metre yüksekliğinde ve sağ ve sol taraflarında kabartmaların bulunduğu ABD'nin New York şehrinde yer alan Quadriga diğer önemli bir örnektir (Görsel 16). Heykeltıraş Friedrich William MacMonnies (1863–1937) tarafından New York (Brooklyn) Grand Army Plaza'da inşa edilen anıt, aynı zamanda askerler ve denizciler anıtı olarak da adlandırılmaktadır. Bronzların ilk bölümü 1898'de şekillendi ve yedi yıl sonra tamamlandı. Modern Quadriga'ların bazılarında at yerine yine gücü sembolize eden aslan ya da panter gibi hayvanlar da kullanılmıştır. Nitekim Almanya'nın Münih ve Dresden şehirlerinde iki örnek bulunmaktadır. Münih'teki takın üzerinde dört aslan tarafından çekilen arabayı bir bayan kullanmakta olup, 1850'li yıllar-

da Martin Wagner tarafından inşa edilmiştir (Görsel 17). Yine Almanya'nın Dresten şehrinde bulunana Quadriga betimlemesinde dört panterin çektiği iki tekerlekli arabayı yine bir bayan kullanmaktadır (Görsel 18). Opera binası tepesinde yer alan bu heykel grubunda Yunan tanrılarından Dionysos ve Ariadne, dört panter ile figüre edilmiş (1877-Johannes Schilling tarafından). Burada heykel grubunun diğer örneklerine göre önemli farklarından birisi de bir takın üzerinde değil de bina girişinin üzerinde yer almasıdır. Amerika Birleşik Devletleri Minnesota Eyaleti Eyalet Binası üzerinde yer alan Quadriga 1906 yılında Daniel Chester French ve Edward Clark Potter tarafından yapılmıştır (Görsel 19). İngiltere'nin başkenti Londra'da (Wellington Sarayı) yer alan Wellington Arch Quadrigası (Görsel 20) 1912'de Adrian Jones tarafından inşa edilmiştir. İtalya'nın başkenti Roma'nın merkezinde bulunan Vittorio Emanuele II Abidesi'nin (Görsel 21) sağ ve sol taraflarında yer alan iki Quadriga önemli örnekler olarak gösterilebilir.



Görsel 19. Minnesota Eyalet Binası önünde yer alan Quadriga, Minnesota-ABD



Görsel 20. Wellington Arch Quadrigası, Londra, İngiltere



Görsel 21. Vittorio Emanuele II Abidesi ve üzerindeki Quadriga'lar, Roma, İtalya

HIRİSTİYAN SANATINDA “MAHŞERİN DÖRT ATLISI”

Mahşer genel anlamda bir yerin kalabalık olduğunu belirtmek amacıyla kullanılan bir sözcüktür. Hatta günlük yaşamda bir yerin kalabalıklaşması “mahşere dönme” olarak söylenmektedir. Ama sözcüğün asıl anlamı ölmüş insanların dirilecekleri ve kalkacakları, yaptıklarından dolayı hesaba çekilecekleri ve karşılığını görecekları günü tanımlamakta ve bu güne yerinden doğrulmak”, “kalkmak” anlamına gelen “mahşer/kıyamet” denilmektedir. Kıyamet sözcüğü İbrani dilinde “kalk”, “doğrul” anlamına gelen “kumi”dir. İncil’e göre bu günün tarihi belli değil ve sadece Tanrı bu tarihi bilir. Ama İsa Mesih’in yeniden yeryüzüne gelmesi, kendi yolundan gidenleri toplaması, insanları kurtarması ve Tanrı Devleti’ni kurması belirtileridir. Gerek Eski Ahit’te (Tevrat) gerekse Yeni Ahit’te (İncil) konu ile ilgili bazı bölümler bulunmasına rağmen bu bölümler çok açık ve net olmayıp, yoruma açıktır. Hristiyan inancında ruh için ölüm söz konusu değil, beden ise ilk günah yüzünden ölmüştür. İnsan ölümsüz olabilmek için, Mesih’in ruhunun bulunması gereği vardır; insan onunla iman etmelidir. İnsanın İsa’ya bağlanması, onun getirdiği dine inanması, içini böyle bir inançla doldurması, İncil’e göre “kıyam”ın dirilmenin başlıca koşuludur (Dinler Tarihi Ansiklopedisi-2, 1999, s. 57).

İnançsal yapı içerisinde bu kadar önem taşıyan Mahşer’in, kültürün yansıma aracı olarak değerlendirilen sanatın içinde yer alması, şüphesiz sıradan bir durumdur. Onun için sanatın tüm alanlarında bu konu daima işlenmiş ve işlenmeye de devam etmektedir. Erken Ortaçağ döneminde minyatür okullarında mahşerin konu olarak ele alındığı bilinmektedir. Nitekim Arap etkilerinin çok fazla olduğu İspanyol okulu sanatçıları, Beato de Liebana’nın el yazmalarıyla, Gerona (975), San İsidoro de Leon ve Sios (1109) mahşerlerini resimlediler. Stephanus Garsia Placidus’un yapıtı Sar Severino Mahşeri (1028, Bibliotheque nationale, Paris) bunların belki de en tanınmışıdır. Otto dönemine ait Bamberg mahşeri (1000’e doğru) ve XIII. yy İngiltere’sinden kalma dikkat çekici mahşerler (Cambridge’de Trinity College (1230), Oxford’da Douce mahşerleri (1280-1290), bu temanın görkemli örnekleridir. XIV. yy’da bu konuyu işleyen başyapıtlar Angles duvar halıları dizisi de konunun anlatımı bakımından önem taşımaktadır. Özellikle XV. yy’da Alman Rönesans ressamı Albert Dürer’in mahşer gravürleri plastik sanatlar içerisinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Ağaç üstüne yapılmış olan on dört gravürden oluşan bu seri gerek halktan gerekse akademik çevrelerden ciddi anlamda takdir görmüştür (Büyük Larousse-15, 1986, s. 7678).



Görsel 22. Kiyamet/Mahşer Tefsiri/Yorumu, İllüstrasyon, 1047

Görsel 23. Mahşerin Dört Atlısı, Ottheinrich-İncil, 1530-1532, Matthias Gerung, Bayerische Staatsbibliothek



Görsel 24. Mahşerin Dört Atlısı, Saint-Sever Beatus El Yazma Kitabı, 11. yy.

Hristiyan sanatına konu olan Mahşerin Dört Atlısı, antik dönemde inşa edilen Quadriga'larla biçimsel anlamda benzerlik göstermektedir. Her ne kadar bu dört atlı grup herhangi bir arabaya bağlı olmasalar da gerek atların sayısı gerekse atların sahip olduğu değerler ve misyon bağlamında bir benzerlik görmek mümkündür. Mahşerin Dört Atlısı alegorisi Hristiyan inancında, kıyamet alametlerinden birisi olarak kabul edilmiş ve kıyamet esnasında bu atlı grubun ortaya çıkacağına inanılmaktadır (Görsel 22-23-24). Yeni Ahit'teki Apokalips bölümüne göre, bunlar kıyamet felaketlerini getirecek olan 7 mührün açılmasıyla beraber ortaya çıkacaklardır. Vahiy Kitabı'nın 6. bölümünde 1-8. ayetlerde tanımlanır. Aslında bu dört atlı zamanın sonunda

gerçekleşecek farklı olayların sembolik tanımlarını içerlerinde barındırırlar ve Beyaz At, Kızıl At, Siyah At ve Soluk At'tan oluşmaktadır. Her atın ve binicisinin taşıdığı olduğu bir anlam bulunmaktadır. Kutsallığı ve paklığı sembolize eden Beyaz At, üzerinde binicisi İsa'yı taşır ve başında taç, elinde yayı vardır. Bu at şeytan, cin ve kötü insanlara karşı savaşarak, zafer kazanıp yeryüzünü kötülüklerden temizlenmeyi ve Tanrı'nın Göksel Krallığını kurarak 1000 yıllık yönetimine başlamasını simgeler.

Sonra baktım, Kuzu yedi mühürden birini açtığında dört canlıdan birinin gök gürültüsü gibi bir sesle “Gel!” dediğini duydum. Baktım ki, beyaz bir at ve binicisinin elinde bir yay. Ona bir taç verildi ve zaferden zafere koşarak, son zaferine doğru ilerledi. (Vahiy 6:1-2) (<https://public-domainreview.org/collections/the-four-horsemen-of-the-apocalypse/>). Bu atlı kendisine karşı çıkan herkesi fethedecek.

Mahşerin dört atlısından birisi olan ve kanı çağrıştıran Kızıl At ve binicisi, kan ve savaşı temsil ederken, dünya üzerinde barışın ortadan kalkarak savaşın ve çatışmaların devamlılık kazanmasını simgelemektedir. Belki de bunun en önemli göstergelerinden birisi, binicisinin elinde bir kılıç taşımasıdır. Binicisine barışı kaldırma görevi verilmiş ve zaman sonunda da korkunç bir savaş olacaktır (<https://www.gotquestions.org/Turkce/mahserin-dort-atlisi.html>). Vahiy 6:3-4 Derken, bir diğeri, bir kızıl at çıktı. Binicisine, yeryüzündekiler birbirini boğazlasın diye dünyadan barışı kaldırma yetkisi ve büyük bir kılıç verildi (<https://publicdomainreview.org/collections/the-four-horsemen-of-the-apocalypse/>).

Dört attan birisi olan Siyah At, açlık ve kıtlığı simgelemekte olup, özellikle savaşlar ve çevrede yaşanan zararlar neticesinde oluşan açlık ve yaşanan kıtlıklara adaletsizliği ve açlığı simgelemektedir. Binicisinin elinde adaleti ve ticareti temsil eden terazi bulunmaktadır. “Dört yaratığın ortasında sanki bir sesin şöyle dediğini işittim: “Bir ölçek buğday bir dinara, üç ölçek arpa bir dinara. Ama zeytinyağına, şaraba zarar verme. Bu üçüncü atlı, ikinci atlının savaşlarının sonucunda gerçekleşecek olan büyük kıtlıkla ilgilidir.

(<https://www.gotquestions.org/Turkce/mahserin-dort-atlisi.html>)

Dördüncü at salgın hastalıkları simgeleyen Soluk At olup, binicisi kitlesel ölümlere yol açan sıtma, verem, kanser gibi salgın hastalıkları ve ölümü temsil etmektedir. Aslında belirgin bir renginin olmaması ve solgun olması onu ölümle simgelenmesine neden olmuştur. Vahiy 6: 7-8 Kuzu dördüncü mührü açtığında, dördüncü canlının sesini duydum. “Gel!” diyordu. Baktım, soluk renkli bir at, binicisinin adı da Ölüm. Hemen arkasından ölümler diyardı geliyordu

(<https://publicdomainreview.org/collections/the-four-horsemen-of-the-apocalypse/>).



Görsel 25. Kıyamet Tefsiri/Yorumu, İllüstrasyon, 1047

Görsel 26. Kıyamet Tefsiri/Yorumu, İllüstrasyon, 1086

Görsel 27. Kıyamet Tefsiri/Yorumu, İllüstrasyon, 970

Ahit kaynaklı mahşerin dört atlısı konusu çok farklı dönemlerde el yazması (Görsel 25-26-27-28) ve diğer resim teknikleriyle her ne kadar ele alınmış olsa da kuşkusuz resim sanatı içerisinde konu ile ilgili ilk akla gelen, Macaristan'dan gelerek, Almanya'nın Nürnberg kentine yerleşen ve zengin bir kuyumcunun oğlu olan Alman Rönesans sanatçılarından en tanınmışlarından birisi olan Albert Dürer'dir. Dürer, Alman Rönesans düşüncesinin yerleşmesine katkı sağlamış, Kuzey sanatının kendine özgü özelliklerini XVI. yy başı modern sanat anlayışı içerisinde tanımlamıştır. Özellikle tarihsel ve alegorik sahnelerle dolu zafer takı tasarlamış ve 1512'de imparatorun saray ressamı olma onurunu kazanmıştır (Tükel, 1997, s. 493). İsviçre ve İtalya seyahatlarıyla güneyin resim sanatı hakkında bilgi edinen sanatçı, tekrar Nürnberg'e dönerek baskı sanatıyla ilgili çalışmalar yapmıştır. Yahya'nın Vahyi için yaptığı bir dizi büyük tahta baskılar, kendine büyük başarı sağladı ve sanat camiasında ses getirmiştir. Bu baskılarda mahşer gününün ürkütücü görüntüleri, onu önceleyen belirtge ve mucizeler, müthiş bir hayal gücüyle yansıtılmıştır (Gombrich, 1986, s. 262). İşlenen atlar ve üzerlerindeki biniciler Yeni Ahit'te ifade edildiği gibi sanatçı tarafından ifade edilmiştir. Dürer, "Pagan insanlar olanca güzelliği kendi zındık Tanrıları Abblo'ya atfettiler, dolayısıyla onu en güzel insan olan Tanrı İsa'nın yerine kullanmalıyız ve onlar Venüs'ü en güzel kadın olarak temsil ettikleri gibi, biz de aynı özellikleri Tanrı'nın annesi Kutsal Bakire imgesinde iffetle göstermeliyiz." (Panofsky, 2012, s. 114) derken, antik dönemle kendi çağı arasında bir ilişkilendirmeye gitmiştir. Bu durum, sanatçının antik dönem pagan inanç sistemleri hakkında bilgi sahibi olduğunu ve bu konuda duyarlılığa sahip olduğunu göstermektedir. Pagan dönemdeki Tanrı ve Tanrıça tiplerini İsa ve Kutsal Bakire ile ilişkilendirmeye çalışmıştır.



Görsel 28. Mahşerin Dört Atlısı, 1000, Bamberg, Staatsbibliothek

Görsel 29. Mahşerin Dört Atlısı, Albert Dürer, 1498, Ağaçbaki, British Müzesi, Londra



Görsel 30. Mahşerin Dört Atlısı, Viktor Vasnetsov, 1887

Sanatçının eserinde Mahşerin Dört Atlısı Yeni Ahit'te (İncil) ifade edildiği gibi ele alınmış, atlar ve üzerlerinde yer alan biniciler kutsal kitapta belirtilen özelliklere sahip bir şekilde ifade edilmiştir (Görsel 29). Sanatçının bu ağaç gravür çalışmasında, sol alt köşeden sağ üst köşeye doğru kademeli bir dizilişe sahip olan atlar ve binicileri, gökyüzü etkisi veren mekan içerisinde gösterilmiştir. Atların hırçın bir şekilde ilerleyişi alt tarafta bulunan insanları ezerek devam etmektedir. Resim tekniğinin dokunma değerlerine göre tespit edilmiş, çizgisel bir üslubun özelliğini göstermektedir. Burada tüm çizgiler biteviye açık bir şekilde çizilmiş ve her biri adeta kendisinin güzel bir çizgi olduğunu ve yol arkadaşlarına uyması gerektiğini biliyor gibidir (Wölfflin,

1995, s. 48). Çalışmada her şey sınırlı olup, yüzeyler elle tutulabilir, cisimler belirlidir. Nesneler şekillerini meydana getiren sınırlarıyla algılanabilir hale getirilmektedir (Wölfflin, 1995, s. 64).

Çalışmalarında mitolojik ve tarihi konuları kullanan Rus ressam Viktor Vasnetsov (1848-1926), Mahşerin Dört Atlısı'nı ele alan yakın dönem sanatçılarından birisidir (Görsel 30). Sanat eğitimini Petersburg'da alan sanatçı, bu tablosunda Dürer'in kompozisyonundan farklı olarak atların dizilişinde çapraz değil de yatay bir kompozisyon tercih etmiştir. Atların renkleri ve üzerinde yer alan binicilerin özellikleri de kutsal kitapta belirtilen unsurları içerisinde barındırmaktadır. Yine Dürer'in resminde olduğu gibi atlar ve binicileri altta yatan insanları ezerek yollarına devam etmektedirler. Bu görünüm, Yunan ve Roma dönemlerindeki zafer tanrıçalarının Quadriga'ların üzerinde zafer edasıyla kente girmeleri ile bir benzerlik göstermektedir.

SONUÇ

İnsan yaşamında benzer kültürel özelliklerin farklı bölgelerde, toplumlarda ya da farklı inanç sistemleri içerisinde benzerlik gösterdiği, bu benzerliğin bazen etkileşim bazen ise bire bir tekrar olarak ele alındığı bilinen bir gerçektir. Yapılan bu çalışmada da benzer bir etkileşimin olduğu düşünülmektedir. İnsan yaşamını tarih boyunca etkilemiş ve medeniyetlerin şekillenmesine büyük katkı sağlamış olan atın, hemen hemen her toplumda güç ve hızı temsil etmek amacıyla kullanılması, ya da dört sayısının yine birçok toplumda ayrıcalıklı bir yere sahip olması ve bunun neticesi olarak da atlı arabaların dört tane çeken atla gösterilmesi, toplumların değer sistemleri içerisinde ortak bir özellik olarak görülmektedir. Onun içindir ki gerek İran bölgesinde gerekse Anadolu, Mezopotamya ve Avrupa bölgesinde dört atın çektiği atlı arabaların bir zafer sembolü olarak kullanıldığı görülmektedir. Nitekim Anadolu'da MÖ IV. yy'da görülen bu konunun, daha sonra Avrupa'nın hemen hemen tamamında tekrarlanması, Anadolu'daki birçok kültürel unsurun Batıya transferiyle bir benzerlik göstermektedir. Hatta pagan dinlerinin dışında da aynı ya da benzer konun tekrarlandığı görülmektedir. İşte Hristiyan sanatı içerisinde "Mahşer'in Dört Atlısı" betimlemesinin farklı resim teknikleriyle ifade edilmesi antik dönemdeki Quadriga geleneği ile benzerlik göstermektedir. Her ne kadar atların Quadriga'larda araba çekmeleri Hristiyan inancında ise araba olmadan atların binicileriyle dinamik bir yapı içerisinde hareket etmeleri farklılık gösterse de, taşıdıkları alegorilerin benzer özellikler gösterdiği düşünülmektedir. İşte bu etkileşim, dünya üzerinde ayrıştırıcı değil de birleştirici bir anlayışın oluşmasına katkı sağlayacak bir durum arz etmektedir. Aynı zamanda kültürel ve sanatsal temaların bu şekilde tekrarlanmasının çok kültürcü ve çoğulcu bir yapının oluşmasına da yarar sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışma, Quadriga olarak adlandırılan dörtlü atlı gruba ait sanatsal çalışmaların aslında aynı kaynaktan beslendiğini ortaya koyması bakımından, özgün bir durum yaratmaktadır.

KAYNAKÇA

- Baynes, N. (1925/1943). *The byzantine empire*. Oxford University Press, Oxford.
- Büyük Larousse-15 (1986). *Mağşer*, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş., (s.7678).
- Büyük Larousse-19 (1986). *Quadriga*, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş., (s. 9647).
- Cameron, A. (1973). *Porphyrus the charioteer*. Clarendon Press, Oxford.
- Cömert, B. (1980). *Mitoloji ve ikonografi*, Ankara: Meteksan Ltd. Şti.
- Dinler Tarihi Ansiklopedisi-2 (1999). *Sabah Dış Ticaret ve Pazarlama A.Ş. Şan Grafik*, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-2 (1997). "Hipodrum", İstanbul: Yem Yayın (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), (s.790).
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-3 (1997). "Quadriga", İstanbul: Yem Yayın (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), (s.1532).
- Erkal, M. (2000). *Semboller ve yorumları*, İstanbul: Zafer Matbaası.
- Ferguson, G. (1961). *Sings&symbols in christian art*, London: Oxford University Press.
- Gerçek, F. (1999). *Türk müzeciliği*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Gezgin, D. (2014). *Hayvan mitosları*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Graves, R. (2012). *Yunan mitleri*, İstanbul: Say Yayıncılık.
- Hafner, G. (1938). *Viergespanne in vorderansicht: die repräsentative darstellung der quadriga in der griechischen und der späteren kunst*, Neue Deutsche Forschungen Ab. Archäologie, Band 2, Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin.
- Jacoff, M. (1994). *The horses of san marco and the quadriga of the lord*, Princeton University Press.
- Ladd, Brian (1997). *The ghosts of berlin*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları-rönesans sanatında insancıl temalar*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Sönmez, A. (2014). *Osmanlı devleti'nde eski eser kaçakçılığı truva örneği*, İstanbul: Kitir Yayınları.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1994). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. (1997). *Dürer, Albrecht, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi-1* (s. 493), İstanbul: Yem Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları).
- Wölfflin, H. (1995). *Sanat tarihinin temel kavramları*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yaraş, F. E. (1997). *Halikarnassos, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi-2* (s. 746), İstanbul: Yem Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları).

İnternet Kaynakları

- <https://turkiyekayipkultrehazineliniariyor.wordpress.com/kayip-kultur-hazinelithe-lost-heritage/almanyagermany/helios-kabartmasi/> (Erişim tarihi: 11.12.2016)
- <https://publicdomainreview.org/collections/the-four-horsemen-of-the-apocalypse/> (Erişim tarihi: 19.12.2016)
- <https://www.gotquestions.org/Turkce/mahserin-dort-atlisi.html> (Erişim tarihi: 19.12.2016)

FAGOT EĞİTİMİNDE KAMIŞ YAPIMININ ÖNEMİ

Doç. Emre HOPA*

ÖZET

Günümüze kadar olan süreçte fagot kamışı hakkında yapılan bilimsel araştırmaların yetersizliği standart bir fagot kamışı modelinin ortaya çıkmasına engel olmuş ve eğitim sürecini zora sokmuştur. Çalgının gelişim sürecinde yapımcıların çalgıyı bireysel olarak geliştirme çabaları, süreçteki kronolojik düzensizlikler, perde sistemindeki farklılıklar ve günümüze kadar çok az sayıda çalgının ulaşmış olması, kamış yapımının standart bir yapıya kavuşmasını engellemiştir. Bu durum fagot kamışı yapımındaki ölçülendirmeler ve üretim tekniklerine yansiyarak günümüze kadar birbirine benzer karaktere ve dengeli bir titreşime sahip standart bir fagot kamışının ortaya çıkmasını da güçleştirmiştir.

Fagot eğitimi, nefes tekniğinin öğrenilmesi, teknik becerinin sağlanması ve kamış yapımının öğrenilmesi bakımından birbiriyle bağlantılı üç temel konudan oluşur. Bu süreçte nefes tekniği ve teknik becerinin sağlanarak kamış yapımının göz ardı edilmesi, mesleki yaşamda yorumcuların karşılaştığı en büyük sorunlardan biri olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, verimli bir eğitim süreci sağlanması ve öğrencinin motivasyonunun düşmemesi için fagot kamışının yapılması kaçınılmazdır.

Bu çalışmada, fagot eğitimindeki temel faktörlerden biri olan fagot kamışı yapımının önemi vurgulanarak eğitim sürecine katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fagot, Fagot kamışı, Fagot eğitimi.

* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
ehopa@anadolu.edu.tr

THE IMPORTANCE OF REED MAKING IN BASSOON EDUCATION

Assoc. Prof. Emre HOPA*

ABSTRACT

The lack of scientific research about bassoon reed has prevented the emergence of a standard bassoon reed model, which has made bassoon education difficult. In the developmental process of the instrument, the individual efforts of producers to develop the instrument, chronological irregularities in the process, the differences in the key mechanism and the fact that few instruments have reached until today have hindered reed production to reach a standard. This situation has reflected on the dimensioning and bassoon reed production techniques, and also it has made it difficult to emerge a standard bassoon reed having a similar character and a balanced vibration until today.

Bassoon education consists of three basic issues that are linked to each other in terms of learning breathing techniques, the provision of technical skills and learning bassoon production. In this process, ignoring the reed production by providing breathing technique and technical skill emerges as one of the biggest problems faced by interpreters in their professional lives. Therefore, it is inevitable to produce bassoon reed in order to provide efficient education and not to decrease student motivation.

This study focuses on the importance of bassoon reed production, which is one of the main factors in bassoon education in order to contribute to bassoon education.

Key Words: Bassoon, Bassoon reed, Bassoon education.

* Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Music, Eskişehir / TURKEY
ehopa@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Fagot kamışı “Arundo Donax” (latince) buğdaygiller bitki ailesine ait bir bitkidir. İklim koşulları açısından özellikle Akdeniz bölgesinde, Orta Doğu, Güney Amerika, Avustralya ve Hindistan’da yüksek oranda nemin bulunduğu göl kenarları, su yolları ve nehirlerde yetişmektedir. Toprak, güneş ışığı, yağış ve sıcaklık miktarının her sene farklılık göstermesinden dolayı hasat edilen kargı kamışları bir önceki seneye göre farklılık gösterir. Hasat edilen kargılar en az iki yıl kurutularak kazınmaya hazır hale getirilir.

Kamışın malzemesi olan kargının yetiştiği yerin toprak yapısı, nemi, atmosferik basıncı, yağış miktarı, güneşi görme oranı ve hasat edilme sonrasındaki kurutulma süreci çalgının entonasyonuna, tınısına, tepkisine ve ses rengine etki eden en büyük faktörlerdendir. Bu durum her kargının sertlik derecesine ve karakteristik yapısını doğrudan etkilemektedir. Kargının iç ve dış kazımasındaki ölçülendirmeler ve kalınlık ayarları, forma farklılıkları, tellerin konumları ve uç kazıması kamış yapımının temel sürecini oluşturur.

Fagot eğitiminde kamışın yapılması öğrencinin çalgı hakimiyetini ve motivasyonunu güçlendiren bir etmendir. Çalışma zamanının verimli kullanılmasına destek olarak konsantrenin, teknik becerinin ve müzikalitenin gelişmesini kolaylaştırır. Çalgının öğretim metotları arasında yer alması gereken önemli bir süreçtir.

TARİHSEL SÜREÇ

Tahta üflemleri bir çalgı olan fagotun gelişimi süreci yaklaşık 400 yıllık bir süreci kapsar. Çalgının ortaya çıkmasından itibaren günümüze kadar aktarılan bilgilerin yetersizliği ve bu bilgilerin birbirleriyle uyuşmaması nedeniyle çalgının kullanıldığı döneme ait kullanılan kamışlar hakkında net bir bilgiye ulaşmak zordur. 19. yüzyıldan sonra Fransa ve İngiltere’de enstrüman yapımcılarının kamış yapımcısı olarak sanata çift yönlü hizmet vermeleri ve kamış yapımı ile ilgili bilgilerin çeşitli kaynaklarda yayımlanması, fagot kamışının yapıldığı döneme ait taslakların günümüze aktarılmasına vesile olmuştur. Enstrüman imalatçıların kamış yapımını üstlenmesi, modern fagot çalan müzisyenler için her ne kadar olumsuz bir düşünce olsa da, bu sistemin kullanıldığı ilk dönemlerde kayda değer faydalarının olduğu bilinmektedir. (Hopa, 2010, s.9).

Fagot kamışı yapımı hakkındaki ilk bilgilere Etienne OZI’nin 1803 yılında yazdığı “Nouvelle Méthode de Basson” (Fagotun Yeni Metodu) adlı kitabından ulaşılmaktadır. Ozi, çalgının nasıl tutulması gerektiği, sesin oluşumu, dudak pozisyonu, artikülasyon ve nefes gibi konuların yanı sıra şekiller ve ölçülendirmelerden oluşan ilk kapsamlı kamış yapımı konusunu kitabında ele almıştır. Ozi’nin bu kitabı sadece kamış yapımı konusunda değil, fagotun gelişimine yön veren bir eser olarak yerini almıştır.

Almenröder’in 1842 yılında yazdığı “Die Kunst des Fagottblasens” (Fagot Üfleme Sanatı) adlı metodunda modern çağın gereksinimlerine uygun olarak fagot ve fagot kamışı yapımı pe-

dagojisinin yeniden canlandırılması gerekliliği, Wilhelm Heckel'in yeni bir fagot modeli oluşturma düşüncesine ön ayak olmuştur (Hopa, 2010, s.18). Ünlü fagot virtüözü Julius Weissenborn (1837-1888), "Praktische Fagott-Schule" (Uygulamalı Fagot Metodu) adlı metodunda her yıl değişen gereksinimler ile beraber fagotunda bu gelişmelere ayak uydurması gerektiğini ve Heckel'in fagot yapımında bu ihtiyaca bağlı olarak ürettiği yeni modellerin oldukça başarılı olduğu düşüncesini vurgulamıştır (Weissenborn, 1968, s.8).

Makineleştirilmiş iç kazıma sistemi ilk olarak 1834 yılında Henri Brod (1799- 1838) tarafından obua kamışı için tasarlanmış ve 1847 yılında Frédéric Triébert (1813- 1878) tarafından fagot kamışına uyarlanmıştır (Schillinger, 2007, s.39).

FAGOT KAMIŞI YAPIMININ ÖNEMİ

Eğitim sürecinin her aşamasında çalgının ses rengi, entonasyonu, artikülasyonu, nefes ve ses kontrolü ile yakından bağlantılı olan fagot kamışının yapımı oldukça zor bir süreçten ibarettir. Kullanım süresi kargının kalitesine, kullanıcıya ve çevresel faktörlere göre değişiklik göstermesine rağmen 20 - 30 gün ile sınırlıdır. Kamışın titreşimi bu süre sonunda azalır ve kullanılmaz duruma gelebilir. Yorumcuya ve çalgının yapısına bağlı olduğu gibi yorumlanan eserin karakterine göre de değişiklik gösterebilir.

Yapım becerisinin öğrenilmesi öğrencinin makine ve aletleri kullanma becerisi göz önünde bulundurularak yaklaşık 1 ila 3 seneden ibarettir. Bu süreç içerisinde öğrencinin kargı kamışını tanıması, makineleri kullanması, çeşitli aletleri ve bıçakları kullanma becerisini öğrenmesi önem kazanır. Her çalgının farklı tınıya - tepkiye sahip olması ve her kişinin farklı bir ton anlayışının bulunması süreçteki farklılıklara işaret eder.

Fagot kamışı yapımı, sadece el becerisinin öğrenilmesi ya da geliştirilmesi olarak tanımlanamaz. Fagot eğitiminin ilk aşaması nefes tekniğinin öğrenilmesi, kamışın üflenmesi ve çalgının tanınmasıdır. Bu süreçte sağlıklı bir nefes tekniğinin öğrenilmesi ve doğru titreşimlerin elde edilmesi kamışın kullanımını ve yapımını olumlu yönde etkiler. Bu nedenle kamış yapımının öğrenilmesinden önce nefes tekniğinin ve kamışın üfleme becerisinin edinilmiş olması kaçınılmazdır. Yanlış öğrenilmiş bir nefes tekniği ile yetersiz titreşimlerin elde edilmesi kamışın ezilmesine yol açabilir ve kullanım süresi azalabilir.

Fagot kamışı yapımı iç kazıma, dış kazıma, formalama, tel takma, ip sarma ve uç kazıma aşamalarından oluşur. Öğrencinin makine ve alet kullanma becerisine dayalı bir süreçtir. Kargı yapısının, kalınlık ve sertlik değerlerinin, forma farklılıklarının, çalgı ve yorumlanan eser ile uyumuna göre değerlendirilerek çözüm önerilerinin geliştirilmesi gerekir. Aksi taktirde bu süreçte oluşabilecek aksaklıklar öğrencinin motivasyonunun düşmesine neden olabilir.

Her öğrencinin tercih ettiği kamış modeli ve ölçülendirmeleri farklılık gösterebilir. Bu durum, eğitim sürecinin her aşamasında öğrencinin kullandığı kamışın gözlemlenmesi gereklili-

ğini vurgular. Eğitim sürecinin başında öğrencinin rahatça eserleri yorumlayabilmesine imkan veren, doğru bir entonasyon ve artikülasyon becerisi edinmesine yardımcı olan kamışlar tercih edilmelidir. Ancak, sürecin sonraki aşamalarında teknik becerinin ilerlemesi ile beraber çalgının doğal ses renginin ortaya çıkmasına yardımcı olacak ve müzikal beceriyi ön plana taşıyan orta sertlikte kamışların kullanımı önem kazanır. Sert kamışların üflenmesi zor olduğundan dudak kaslarını yorar ve müzikal ifadeyi kısıtlayabilir.

Kamış yapımında en önemli unsurlardan biri zamanın doğru kullanılmasıdır. Eğitim sürecinde kamış yapımına ayrılan sürecin bilinçli olarak yönetilmesi zaman kazandırır. Hugh Cooper, kamış yapımında zamanın verimli kullanımına dikkati çekerek, yapım aşamasının başında kargının incelenerek kusurlu olanların elenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Cooper'a göre kurutulmuş tüp kargının damarlarının başından sonuna doğru düz ilerlemesi ve içi kazınmış bir kargının iki ucu arasındaki kalınlık seviyesinin tutarlı olması gerekmektedir. Kargının eş merkezli ya da dış merkezli kazınmasından ziyade simetrik olmasını ve kalınlık seviyesinin kamışın formasıyla değişkenlik gösterebileceğini belirtmiştir. Cooper, kargının yüzeyindeki siyah lekelerin mantar hastalığına, siyah çizgilerin ise kargının küflenmekte olduğuna işaret etmektedir (Cooper, 1991, s.43-44).

Fagot kamışı yapımı konusunda Christopher Weait, , Lou Skinner, Mark Popkin ve Loren Glickman gibi uzmanların yazdıkları kitaplar materyalin doğru işlenmesi konusunda yararlı bilgiler içeren kaynaklardır. Ancak, her fagot çalan kişinin farklı bir fiziksel yapıya sahip olması, farklı bir ses rengi ve karakterini elde etme çabası farklı ölçülendirmeleri ortaya çıkartır. Çalgının oktavları arasındaki ses rengi dengesi, bağlı notaların akıcılığı, kısa notaların netliği, belirgin bir nüans aralığı ve kontrollü ses girişleri bireysel ölçülendirmeler ve kazıma teknikleri ile elde edilebilir. Farklı ölçülerde kazınmış fagot kamışlarının ses perdeleri üzerindeki etkileri konusunda June Adelia Carland'ın bilimsel bir incelemesi bulunmaktadır. Ünlü fagotçu Almenröder, kitabında fagotçulara önerilerde bulunarak kamış yapımının önemini vurgulamış, sorunlu kamışın iyi bir çalgının niteliklerini ve doğal olarak çalgıya yatkın olmanın tüm olanaklarını engellediğini belirtmiştir. Almenröder, kendi yaptığı kamışı ile çalmayan fagotçuların, kamış yapımcılarına tam ölçüleri vererek sipariş vermeleri gerektiğini vurgulamıştır. (Almenröder, 1843, s.122)

Fagot, fiziki yapı ve perde sistemi olarak gelişimini henüz tamamlayamamıştır. Bu nedenle, eğitim sürecinin büyük bir bölümünü perde sisteminin öğrenilmesi ve teknik becerinin sağlanması oluşturur. Böylesine zor bir süreçte kamış yapımı çalışmalarının göz ardı edilmesi, özellikle çalgının ses hakimiyetini olumsuz etkiler ve motivasyonu düşürür.

Uygun olmayan bir kamış solunum sistemine bir yük getirerek bedende aşırı gerilime neden olur. Ses girişleri, entonasyon, nüans farklılıkları, artikülasyon ve müzikal ifadenin ortaya çıkarılmasını engeller. Çalgının her sesi için gerekli olan hava miktarı ve basınç, kamışın kalınlığı, sertliği ve açıklığı ile orantılıdır. Hava miktarı yeterli değilse, kamışa uygulanan dudak basıncı artar ve dudak kasları ezilir. Bu nedenle, kamış yapımının eğitim müfredatının içerisinde olması kaçınılmazdır.

SONUÇ

Fagotun pedagojisi nefes tekniği, teknik beceri ve kamış yapımı ile birlikte bir bütünü oluşturur ve oldukça zor bir süreçtir. Nefes kontrolü, seslerin gereksinimini duyduğu farklı oranlardaki hava miktarı ve basıncının karşılanmasıdır. Bu kontrol kamışın titreşimi ile ses rengini meydana getirir. Performans ile doğrudan bağlantılı olan bu iki ögenin birbiri ile uyumlu çalışması kaçınılmazdır. Teknik beceri ise nefes kontrolü ve kamışın doğru kullanımı ile desteklenen bir faktördür.

Fagot kamışı yapımı hakkındaki ilk bilgilere 19.yüzyıldan itibaren çeşitli kaynaklarda yer alan bilgiler vasıtasıyla ulaşılabilmektedir. Bu nedenle çalgının ortaya çıkması ile beraber kamış yapımı ve pedagojisi hakkında net bilgilere ulaşmak zordur. Günümüze kadar çok az sayıda çalgı ve bilginin ulaşılmış olması gelişim sürecinin değerlendirilmesini güçleştirmektedir.

Kamış yapımının eğitim sürecinde “el sanatı” olarak görülmesi eğitimin kalitesini düşüren en büyük faktörlerdendir. Çalgının titreşimini yaratan bir faktörün eğitim sürecinde göz ardı edilmesi sürecin her aşamasına zarar verir. Çalgının ses hakimiyeti, entonasyonu, ses rengi ve artikülasyonlar kullanılan kamış ile doğrudan bağlantılıdır. Fiziksel, zihinsel ve müzikal becerilerin aktarılabilceği çalgı ile yorumcu arasındaki tek bağlantıdır. Verimli bir eğitim sürecinin sağlanması ve öğrencinin motivasyonunun arttırılması bakımından hayati bir önem taşır. Kamışın çalınmaya hazır olarak satın alınması, tüm ölçülendirmelerin ve çalgı ile uyumunun kamışı yapan kişi tarafından yapılması gerekliliğini doğurur. Bu durumda, çalan kişinin ya da yorumlanan eserin gereksinimleri tam anlamı ile karşılanamayabilir.

Fagot kamışı eğitim müfredatında yer alması gereken ve öğrenilmesi gereken bir el becerisidir. Yapım becerisine çalgı için ayrılan çalışma zamanı içerisinde yer verilmesi, becerinin geliştirilmesine ve kalıcılığına hizmet eder. Yorum esnekliği ve müzikal ifadenin ortaya çıkartılmasına katkıda bulunur. Tutarlı bir eğitim süreci ve hedeflenen performans düzeyinin elde edilmesinde önemli bir rol oynar.

KAYNAKÇA

Almenröder, C. (1843). *Die Kunst des Fagottblasens oder Vollständige Theoretisch Praktische Fagottschule*. Mainz: B. Schott Söhne.

Carland, J.A. (1987). *A Waveform Analysis of Bassoon Reed Profiles*. A treatise submitted to the Scholl of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music, The Florida State University Scholl of Music.

Cooper, H. (1991). *Reed Making Notes: Selection and Preparation of Gauged Cane*. *Journal of the International Double Society* Vol.19.

Ewell, T.B. (2010). *A Pedagogy for Finishing Reeds for the German-System (Heckel-System) Bassoon*. *The Double Reed*, Vol.23, No.3.

Hopa, E. (2010). *Kamış Yapımının Fagotun Performansı Üzerindeki Etkileri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Lowe, C.L.C. (2008). *Norman Herzberg: An Icon of Bassoon Pedagogy*. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, The University of North Carolina at Greensboro.

Moreno, Á.D. (2013). *Bassoon Playing in Perspective: Character and Performance Practice from 1800 to 1850*. University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, Musicology, Doctoral dissertation.

Morris, M.B. (2005). *The Teaching Methods of Lewis Hugh Cooper*. A treatise submitted to the Scholl of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music, The Florida State University Scholl of Music.

Ozi, E. (1803). *Nouvelle Methode de Basson*. Paris: Naderman, An. IX.

Schillinger, C. (2007). *The Pedagogy of Bassoon Reed Making*. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Arizona State University.

Weissenborn, J. (1968). *Der Fagott*. South Whitley: The Fox Bassoon Company.

151 YAŞINDAKİ “ALİCE HARİKALAR DİYARINDA” SERÜVENİNE İLLÜSTRATİF BİR BAKIŞ

Araş. Gör. Nilüfer ÜSTÜNDAĞ ÖZEL*

ÖZET

Bu araştırmada, dünya çocuk edebiyatının en tanınmış klasiklerinden birisi olan, Lewis Carroll tarafından yazılan “Alice Harikalar Diyarında” (Alice’s Adventures in Wonderland) adlı kitabın (1865), ilk yayınlandığı günden bu yana vazgeçilmez bir parçası haline gelen illüstrasyonlar ve bunları yaratan illüstratörler bağlamında, üretildikleri coğrafya, kültür ve dönem çerçevesinde özgün üsluba sahip farklı çizerler üzerinden irdelenecektir. Seçilen illüstratörlerin farklı dönem ve kültürlerden olmasına dikkat edilmiştir. Derleme yöntemiyle oluşturulan araştırmanın amacı, aynı eserin farklı dönem, kültür ve üslupların illüstrasyonları nasıl etkilediği, metinleri görselleştirmede kullanılan ortak veya farklı unsurların ortaya çıkarılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Alice Harikalar Diyarında, İllüstrasyon, Lewis Carroll.

* Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, İzmir / TÜRKİYE
niluferustundag@yasar.edu.tr

ILLUSTRATIVE PERSPECTIVE OF THE 151 YEARS OLD “ALICE ADVENTURE IN WONDERLAND”

Res. Assist. Nilüfer ÜSTÜNDAĞ ÖZEL *

ABSTRACT

The illustrations in Alice’s Adventures in Wonderland (1865), one of the most recognizable classics of children’s literature in the world written by Lewis Carroll (1865) have been an indispensable part of the book since its first publication. In this study, the illustrations will be examined in terms of geography, culture and period of production considering their illustrators, each having unique styles, who are selected from different periods and cultures. The study, in which the compilation method was used, aims to reveal the common or different elements used in visualizing the texts as well as how different periods, cultures and styles influenced the illustrations of the same book.

Key Words: *Alice’s Adventures in Wonderland, Illustration, Lewis Carroll.*

* Yaşar University, Faculty of Art and Design, Graphic Design Department, Izmir / TURKEY,
niluferustundag@yasar.edu.tr

GİRİŞ

“Peki ama resimleri, konuşmaları olmayan bir kitap ne işe yarar ki? diye düşündü Alice” Lewis Carroll

(Carroll, 2010, s.17)

Geçtiğimiz yıl 150. yaşını kutlayan, Victoria Dönemi’nin ünlü yazarlarından Lewis Carroll’ın 1862 yılında yazdığı “Alice Harikalar Diyarında” isimli masal, Alice isimli küçük bir kızın, ablasının okuduğu hikayeden sıkılıp uykuya dalmasıyla başlar. Gördüğü beyaz tavşanın ardından giderek “harikalar diyarını” keşfeden Alice, burada atıldığı türlü maceralarla, yazıldığı dönemden günümüze kadar her yaşta okuyucunun ilgisini çekmiştir. Masal günümüze kadar birçok illüstrator tarafından resmedilmiş, farklı dönem kültür ve üsluplar illüstrasyonları etkilemiştir. Ayrıca yazıldığı günden bu yana sadece kendi kültüründe değil, birçok kültür ve dönem tarafından da içselleştirilmiştir.

Alice’in Zamana Yabancılaşan Yolculuğu

Kitabın yazıldığı dönem Birleşik Krallık’ta, 1837-1901 yılları arasında en uzun süre taç giymiş olan Kraliçe Victoria Dönemi’dir. Sanayi Devrimi ile birlikte İngiltere, dünyanın en zengin ve güçlü imparatorluğu haline gelmiş, teknoloji ve ekonomi gelişmiş, haberleşme imkanı artmıştır. Bununla birlikte burjuva sınıfı yapı değiştirmiş ve fabrika sistemine geçiş ile yeni bir işçi sınıfı doğmuştur. Sınıflar arası ayrımlar büyümüş, alt sınıf iyice yoksullaşmış, sağlıksız koşullarda yaşamak durumunda kalınmıştır. Mina Urgan’a göre (1991) bu dönem karşıtlıklar ve absürtlükler dönemidir (s.173). Gelenek, görenek, din ve ahlak değerleri oldukça abartılmış hatta özellikle çocuklar ve kadınlar üzerinde yoğun bir baskı uygulanmıştır.

Tüm bu gelişmelerle halk, inandığı her şeyin değişebileceğini görmüş ve geleceğe şüphe ile bakmaya başlamıştır (Roberts, 2010, s.453). İşte böyle bir ortamda yaşayan Oxford Üniversitesi matematik profesörü ve aynı zamanda da çocuk kitapları yazarı olan Lewis Carroll, “Alice Harikalar Diyarında” isimli bir masalı kaleme almıştır. Yarattığı Alice karakterine, içinde bulunduğu bu ortamda her şeyin mümkün olabileceği, genel geçer kuralların geçerli olmadığı harikalar diyarına kaçma olasılığı verir. Kitap öyle ilgi çeker ki Carroll, devam niteliğinde olan “Aynanın İçinden” (1871) isimli bir masal kitabı daha yayınlar. Belki de kitap, hiç azalmayan popülaritesini gerçek karakterlerden yola çıkarak yarattığı metaforik ve fantastik dünyada yalnızca yazıldığı dönemin kültürünü yansıtmaması, aksine zamana yabancılaşan anlatımıyla diğer kültürler ve dönemler tarafından da içselleştirilmesidir (McAra, 2010, s.1-2). Bu nedenle masal, yıllardır farklı kültürlerin yorumlamalarına olanak sağlar.

Carroll, Alice’in maceralarını komşusunun çocuklarına hikaye anlatırken yaratmıştır. Hem bu çocuklardan bir tanesi hem de hikayenin ilham kaynağı olan Alice Liddell, Carroll’dan anlattığı bu masalı bir deftere yazıp kendisine vermesini isteyince, yazar onun isteğini geri çevirmemiş ve ilk hali doksan sayfa olan bu romanı eliyle yazıp, otuz yedi adet illüstrasyonla süsleyerek

Alice'e hediye etmiştir. Carroll, kitabın profesyonel bir sanatçı dokunuşuna ihtiyacı olduğunu düşünmüş ve kitabın illüstrasyonları John Tenniel tarafından 1865 yılında hazırlanmış ve aynı yıl basılmıştır (Leitch, 2010, s.69-70).

Farklı İllüstratör Yorumlarıyla Alice Harikalar Diyarında

Tenniel'in Alice çizimleri, birçok illüstratöre ilham kaynağı olmuştur. Bazı illüstratörler, Tenniel'in illüstrasyonlarından esinlenerek aynı tarzda karakterleri yorumlarken, (örneğin uzun boyunlu Alice karakteri) Tenniel gibi İngiltere'deki Victoria Dönemi'nin değerli illüstratörlerinden biri olan Arthur Rackham (1867-1939), karakterleri kendi yaklaşımıyla yorumlamıştır (Menges, 2013, s.13). Rackham, çocuk kitapları illüstrasyonunun en verimli dönemlerinden, 19 yüzyıl Altın Çağ illüstratörleri arasında yer alır. Gelişen baskı teknikleri ile birlikte, renkli illüstrasyonların kolaylıkla basılma özgürlüğünü yaşayan sanatçı, gravür, ağaç baskı teknikleri ve suluboya ile illüstrasyonlarını oluşturmuştur (Nichols, 2014, s.25).

Rackham'ın 1907 yılında "Alice Harikalar Diyarı" kitabını resimlediği dönemde etkin olan Art Nouveau etkilerini sanatçının çizimlerinde görmemiz mümkündür. Kıvrımlı romantik çizimleri adeta Art Nouveau'nun yansımasıdır. Bu dönemde batılı sanatçılar, ithal edilen Japon tekstil tasarımlarından ve tahta baskılardan (Ukiyo-e) büyük ölçüde etkilenmişler ve Ukiyo-e baskıların stilistik karakteristiklerini resimlerine yansıtmışlardır. Japon tahta baskıların Avrupa'ya getirdiği en büyük yenilikler siyah kontürlü dış hatlar, düz parlak renkler ve gölgesiz figürler olmuştur. Rackham'ın illüstrasyonlarındaki yumuşak renkler, kıvrımlı çizgiler, uzun çizgisel figürler de Japon ağaç baskı etkileri gözlemlenmektedir (Lacy vd., 2013, s.46). Sanatçı, kitap için hazırladığı illüstrasyonları gravür tekniği ile oluşturmuş, 13 renkli ve 14 siyah beyaz illüstrasyon çizmiştir (Nichols, 2014, s.25). Ayrıca döneminin tarzını karakterlerin kıyafetlerine de yansıtmış, çılgın çay partisi karesinde Alice'in elbisesini, eşinin Çin deseni elbisesinin aynı olarak illüstre etmiştir (Hudson, 1974, s.76).



Görsel 1-2. Arthur Rackham, Alice Harikalar Diyarında kitap illüstrasyonu, 1907

1957 yılında kitabı resimleyen bir başka sanatçı Tove Jansson'dır. Finlandiyalı sanatçı (1914-2001), illüstratör kimliğinin yanı sıra yazar kimliği ile de var olmuştur. Yazar ve çizer Jansson, "Alice Harikalar Diyarında" kitabını resimlemeden önce, 1945 yılında yazarı ve çizeri olduğu ilk kitabı Moomin kitabı ile ünlenmiştir. Bu dönemde savaşın insanda yarattığı mutsuzluğu hafifletmek için, saf ve masum şeyler yazmış ve illüstre etmiştir (Westin, 2007, s.8-13).

Jansson, çocuk edebiyatı alanında uluslararası saygınlığa sahip olan, Danimarka-International Board on Books for Young People (IBBY) tarafından iki yılda bir verilen Han Christian Andersen ödülünü, 1966 yılında Moomin kitabının yazarı olarak almıştır (Oittinen, 2002, s.117). Bu kitabı ile edebiyat ve illüstrasyon alanında adından oldukça söz ettirmiş, çocukların yanı sıra yetişkinler tarafından da sevilmiştir (Popovic, 2011, s.157-158). Bütün hayatı boyunca illüstrasyonlar yapmış, ilk yıllarda empresyonist tarzda işler üretmiş, sonraki yıllarda modern sanatın belirgin özelliklerinden biri olan soyutlama yorumunu kullanmıştır (Lehtonen, 1998, s.743-747).

Anadili İsveççe olan Finlandiyalı illüstratör, tüm kitaplarını İsveççe yazmıştır (Druker, 2007, s.75-78). Jansson, Moomin karakterinin doğumundan yirmi yıl sonra 1959 yılında, İsveççe'ye çevrilen "Alice Harikalar Diyarında" kitabı için 56 adet illüstrasyon çizmiştir. Illüstrasyonlarını oluştururken birçok farklı malzeme ile boyama yapan sanatçı, açık çizgiler, ustalıklı çözümlenmiş gölgelendirmeleriyle birlikte fantastik kitabın mizahını kendi yorumuyla çizmiştir (Druker, 2011, s.201-211). Kitabın bazı illüstrasyonlarında oldukça geniş bir renk paleti kullanırken, bazılarında ise tek renk arka plan kullanmış veya tamamen çizgisel yorumlamıştır. Birkaç basit fırça vuruşuyla, karakterlerin sevinç, öfke, şaşkınlık, korku gibi hislerini ustalıkla yansıtmıştır (Oittinen, 2002, s.117). Jansson'ın kitap için hazırladığı illüstrasyonları incelediğimizde soyut yaklaşımını görmemiz mümkündür.

Sanatçı, Alice karakterini küçük bir kız olarak değil, ergenlikteki bir kız olarak illüstre etmiştir. Tenniel'in aksine karakteri düz saçlı sade beyaz bir elbise ile yorumlamıştır. Jansson'ın bu proje için mükemmel bir uyum sağlayacağını düşünen Yayıncı Ake Runnquist, proje tamamlandıktan sonra illüstrasyonları gördüğünde hemen heyecanla sanatçıya telgraf yollamıştır: "Alice için tebrik ederim, bir baş yapıt ürettin" (Popova, www.brainpickings.org).



Görsel 3-4. Tove Jansson, Alice Harikalar Diyarında kitap illüstrasyonları, 1959

1960'lara gelindiğinde, insanların içinde yaşadıkları sert ve rasyonolist dünyaya bir reaksiyon vardı ve bunun sonucunda Levis Carroll birçok insanın kahramanı olmuştu. Beineke kreatörü Kevin Repp, "Bu yüzden 60'larda Dali herkese çok mantıklı gelmiştir" diye belirtmiştir. Psyhe-delic sanat hareketinin yaşandığı, dönemin yapısını hissettiren isimlerinden Salvador Dali, ger-çeküstü görüntüler çizmiştir (Hardman, www.wnpr.org)

İngiliz Random House yayınevi, Carroll ile Dali'nin bir araya gelebilme potansiyelini görmüş ve sanatçıyı kitabı illüstre etmesi için ikna etmiştir. Dali, 1969 yılında kitap için guaj ve suluboya teknikleri ile 13 illüstrasyon çizmiştir (Leppanen-Guerra, 2011, s.160-163). Sanatçının illüstras-yonları oldukça canlı renklere, soyut yorumlamalara sahiptir. Bu yorumları, tavşan, kelebek ve kraliçe çizimlerinde görmemiz mümkündür (Brooker, 2004, s.78-79). Dali, tavşan deliğini ger-çeküstü bir yorumla resimlemiştir. Meşhur eriyen saat görselini kitabın illüstrasyonlarında da kullanmış, çılgın çay partisinde evin en önemli öğesi olarak yorumlamıştır (Leppanen-Guerra, 2011, s.160-163).



Görsel 5-6. Salvador Dali, Alice Harikalar Diyarında kitap illüstrasyonları, 1969

Kitabın başarılı illüstratörlerinden bir başka isim ise 1954 doğumlu Avusturyalı illüstratör Lisbeth Zwerger'dir. İlk illüstrasyonlarında Viktorya Dönemi 19. yüzyıl sanatçısı olan Arthur Rackham'ın çizimlerinden etkilenen Zwerger, zaman içerisinde kendine özgü bir stil geliştire-rek, kendi yorumuyla illüstrasyonlar üretmiştir (Zipes, 2015, s.668).

Genel olarak illüstrasyonlarında suluboya ile mürekkep uygulamalarını tercih eden sanatçı, kariyerinin ilerleyen yıllarında guaj boya ile de illüstrasyonlar yapmıştır. Aydınlık renkler kul-lanmayı tercih etmiş ve böylece anlaşılır, zarif görüntüler oluşturmuştur. Çalışmalarında negatif

boşluklar yaratmayı seven Zwerger, kitaptaki sahneleri her zaman farklı bir bakış açısı ile resimlemeyi tercih etmiştir (Gilbertson, 2005, s.850).

İllüstratör, 1999 yılında “Alice Harikalar Diyarında” kitabını resimlemiştir. Kendine özgü üslubu ile metinleri yorumlamış, illüstrasyonlarında canlı renkler kullanarak, gerçekçi betimlemeler oluşturmuştur. Temel renklerden oluşan renk paletiyle, kitabı okuyan çocukların hikayenin içinde kaybolacağı, göz alıcı illüstrasyonlar yaratmıştır (Nichols, 2014, s.36). Weekly dergisinde, Zwerger’in çizimleri ile Carroll’ın hikayesini yeni bir bakış açısıyla keşfetmemizi sağladığını söylenmiştir. Kitap eleştirmeni Michael Cart, sanatçının çizimlerinin sevimli yapısının yanı sıra, şaşırtıcı öğeleri ile akıldan çıkmayacak bir rüya kalitesinde olduğunu ve metinle şaşırtıcı derecede uyum sağladığını belirtmiştir. Çocuk kitapları yayıncısı Horn Book eleştirmeni de yetenekli illüstratörün çizimleri ile beklenmeyen stratejik noktalarda olayları yeniden görmemizi sağladığını belirtmiştir (Gale, www.encyclopedia.com).

Zwerger, çocuk edebiyatına katkısından dolayı 1986 yılında Han Christian Andersen ödülünü almıştır. Sanatçının kitabı New York Times tarafından yılın en iyi resimli kitabı seçilmiştir. Uluslararası çocuk edebiyatının en başarılı çağdaş illüstratörlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Alice in Wonderland, Wizard of Oz, Little Mermaid, Little Red Riding Hood, The Nutcracker, Swan Lake gibi birçok kitap için illüstrasyonlar çizmiştir (Zipes, 2015, s.668).



Görsel 7-8. Lisbeth Zwerger, Alice Harikalar Diyarında kitap illüstrasyonları, 1999

Kitabı kendi yaklaşımıyla resimleyen, günümüz sanatçılarından bir diğeri de 1929 doğumlu Japon sanatçı Yayoi Kusama'dır. Sanat yaşamına 10 yaşındayken kırmızı puantiyeler ve ağ resimleri çizerek başlamıştır. Çocukluğundan itibaren başlayan mental bozuklukları onun halüsinasyon olarak her yerde çiçekler, ağlar ama ağırlıklı olarak noktalar görmesine sebep olmuştur. Bu sorunla başa çıkma yöntemi onu sanata yönlendirmiştir. Uzun yıllar ABD'de yaşadıkten son-

ra kendi isteğiyle ülkesine, akıl hastanesinde yatmak üzere geri dönmüştür (Yoshimoto, 2005, s. 45-46). Kendisini “obsesif sanatçı” olarak nitelendiren Kusama, eserlerini “Minimalizm, Sürrealizm, Pop Art, Soyut Ekspresyonizm” çatısı altında toplamaktadır (Vilaseca, 2008, s.333).

2012 yılında illüstrasyonlarını çizdiği, Penguin Classics tarafından yayınlanan “Alice Adventures in Wonderland” kitabı, tavşan deliğinden aşağı başlayan yolculuğu yine kendi çağdaş yorumuyla, beneklerle yorumlamıştır. Sanatçı, çalışmalarında fantezi ve kabusu, hayal gücünü ve deliliği, basitliği ve korkuyu karıştırmıştır. Carroll’un klasik mesajını daha önce hiç görmediğimiz bir tarzda, renkler, şekiller ve lekeler kullanarak yeni bir tarzda resmetmiştir. Kitabın bazı sayfalarında illüstrasyon ile tipografiyi birlikte ele almış, farklı boyutlardaki tipografik düzenlemeler ile dikkat çekmek istediği metinlere vurgu yapmıştır. Kendisini modern dünyanın “Alice” i olarak tanımlayan Kusama’nın hayata dair bakış izlerini, yarattığı yaşı belli olmayan Alice karakteriyle görmemiz mümkündür (Caples, 2014, s.82).

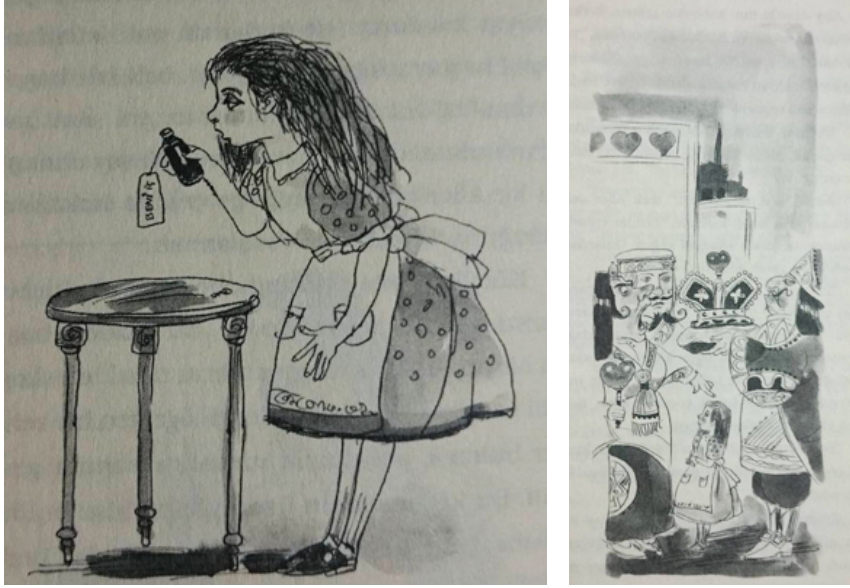


Görsel 9-10. Yayoi Kusama, Alice Harikalar Diyarında kitap illüstrasyonları, 2012

Kitap, yazıldığı günden bu yana birçok farklı dile çevrilmiş ve illüstratörler tarafından yorumlanmıştır. Bu durum ülkemiz içinde geçerlidir. İlk yıllarda kitabın Türkiye basımında, Tenniel’in illüstrasyonları kullanılmakla birlikte, ilerleyen yıllarda farklı illüstratörler tarafından yorumlanmıştır. Kitabın Türkiye’deki ilk çizerlerinden biri Mustafa Delioğlu, 1974 yılında kendi atölyesini kurmuş, ağırlıklı olarak kitap kapağı ve çocuk kitapları resimlemiştir.

İllüstrasyonun yanı sıra, resim çalışmaları da yapan sanatçı kişisel ve karma sergilerde yer almıştır. Resmi kendisini ve fikirlerini canlandırma sebebi ve aracı olarak görmüş, bu düşüncesi onu sürekli denemelerle sanatını yenilemeye ve yeniledikçe üretme döngüsüne yerleştirmiştir. Delioğlu, Bordo Siyah yayınlarından çıkan “Alice Harikalar Diyarında” kitabının illüstrasyonlarını çizmiştir. 2005 yılında çıkan kitabın 20 adet illüstrasyonunu kendi tarzında yorumlamıştır.

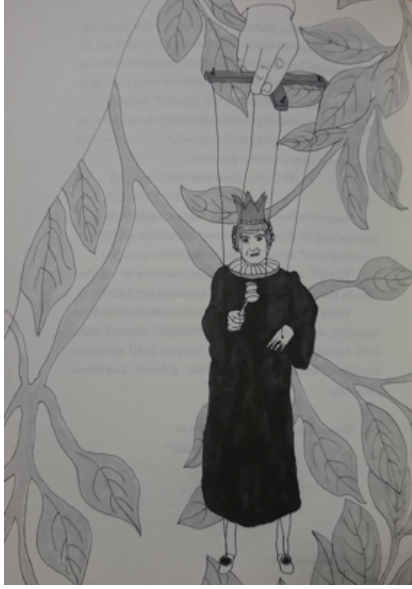
İllüstrasyonlarını oluştururken geleneksel yöntemler kullanan Delioğlu, siyah çizgi üzerine sulandırılmış akrilik ve ekolin ile renklendirmiştir. Sade üslubu ile okunaklı illüstrasyonlar yaratmıştır (M. Delioğlu, kişisel görüşme, 20 Kasım 2015).



Görsel 11-12. Mustafa Delioğlu, *Alice Harikalar Diyarında* kitap illüstrasyonları, 2005

Geçtiğimiz yıl yine Türkiye’de Norgunk yayıncılıktan çıkan “Alice’in Harikalar Diyarındaki Maceraları” kitabının illüstrasyonlarını genç illüstratör Pelin Kırca, kitap tasarımını ünlü grafik tasarımcı Bülent Erkmen hazırlamıştır. Kırca lisans eğitimini, Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım bölümünde, yüksek lisans eğitimini New York’ta Görsel Sanatlar alanında yapmıştır. Genç çizerin illüstrasyonları birçok ülkede sergilenmiş, bunun yanı sıra flash video çalışmaları ile piyasada başarılı işler üretmiştir (Kırca, b.t. <http://pelinkirca.com>).

Kitap için hazırladığı 18 adet illüstrasyonu çizgisel olarak yorumlamış, kompozisyonlarında mürekkep kullanarak siyah beyaz dengesini yaratmıştır. İllüstrasyonlarında Alice karakterini, genç bir kız olarak çizmiştir. Kitabın diğer ana karakterlerini de kendi yorumuyla illüstre eden sanatçı, siyah beyaz oluşturduğu illüstrasyonlarında sade ve anlaşılır bir tarz yakalamıştır. Kitap, bugüne kadar siyah, beyaz leke ve çizgilerle birçok kez yorumlanmış olmasına rağmen Kırca, bu yaklaşımlardan etkilenmeden kendi tarzını kitaba yansıtmıştır.



Görsel 13-14. Pelin Kırca, *Alice Harikalar Diyarında* kitap illüstrasyonları, 2015

SONUÇ

Dünya çocuk edebiyatının en tanınmış klasiklerinden birisi olan “Alice Harikalar Diyarında” 1865 yılından bu yana farklı kültürler tarafından benimsenmiş ve masal birçok illüstratörün yorumuyla yıllardır resmedilmiştir. Oluşturulan illüstrasyonlar üretildikleri coğrafya, kültür, dönemin etkin olan üslubu veya çizerin tercih ettiği üslup ile farklılık göstermiştir. Tek bir masal yazıldığı günden bu güne oldukça farklı üsluplarla yorumlanmış ve her bir uygulamayla güncelliğini korumaya devam etmiştir.

Araştırma kapsamında; Arthur Rackham, Tove Jansson, Lisbeth Zwerger, Yayoi Kusama, Mustafa Delioğlu ve Pelin Kırca’nın kitap için çizdikleri illüstrasyonlar ele alınmıştır. Bu isimlerden bazıları illüstrasyonlarında dönemin etkin olan üslubunu yansıtırken, bazıları ise tercih ettikleri üsluplar ile metinleri yorumlamışlardır. Aynı zamanda dönemin etkin olan uygulama yöntemleri de illüstrasyonları etkilemiş ve böylece masal yıllar içerisinde farklı resimlemeler ile okuyucuyla buluşmuştur.

Dönemin etkin üslubu ile oluşturulan illüstrasyonlara örnek Rackham’ın çizimleri gösterilebilir. Çizerin illüstrasyonlarındaki kıvrımlı, romantik çizgiler adeta Art Nouveau’nun yansımasıdır. Aynı zamanda illüstrasyonlarında Art Nouveau’nun esin kaynağı olan Avrupa ve Uzakdoğu arasındaki ticaretin canlanmasıyla yeni bir sanat anlayışı olarak beliren Japon ahşap baskı tekniği; Ukiyo-e’nin de etkisi gözlenmektedir. Rackham’ın illüstrasyonundaki kontürlü dış hatlar, düz parlak renkler ve gölgesiz figürler Ukiyo-e’den izler taşımaktadır. Ele alınan çizerlerden bazıları ise dönemin etkin olan üsluplarıyla değil, benimsedikleri üsluplarla metinleri yorumlamışlardır. Örneğin; Dalí’nin kitap çizimlerindeki gerçeküstü yorumlamalarıyla Sürrealist yaklaşımı görülürken, Kusama’nın illüstrasyonlarındaki canlı, parlak renk tercihi ve gerçeküstü betimlemesi ile Pop Art ve Sürrealizm’in etkileri gözlemlenmektedir.

İlk dönemlerde klasik izlenimci bir tarzla çalışmalarını oluşturan Jansson, sonraki yıllarda soyut modernist yaklaşım benimsemiştir. “Alice Harikalar Diyarında” kitabındaki illüstrasyonlarını inceliğimizde karakter ve mekan çizimlerinden klasik izlenimci yaklaşımını görmemiz mümkündür. Zwerger, Delioğlu ve Kırca’nın çizimlerinde ise herhangi bir akımın etkisi görülmemektedir. Bu illüstratörler, kitap için illüstrasyonlarını oluşturdukları dönem etkin olan bilgisayar uygulama yöntemleri yerine, geleneksel yöntemler kullanmayı tercih etmişlerdir. Rackham, Jansson, Kusama ve Zwerger, masalı renkli betimlemeyi tercih ederken, Delioğlu ve Kırca siyah beyaz yorumlamayı tercih etmiştir. Aynı zamanda her sanatçının illüstrasyonları oluşturma tekniği farklılık göstermektedir. Rackham, içinde bulunduğu dönem etkin olarak kullanılan gravür baskı tekniğini tercih ederken, ele alınan diğer çizerler kendi tercih ettikleri suluboya, guaj, mürekkep veya akrilik kullanmışlardır.

Araştırmada ele alınan çizerlerin her biri, metinleri kendi yorumuyla görselleştirmiştir. Kullandıkları teknik ve tercih ettikleri yaklaşım aynı olsa da, karakterleri ve mekanları kendi tarz-

larında yorumlamışlardır. Alice karakteri bir sanatçının çiziminde küçük bir kız iken, diğer sanatçının çiziminde yetişkin olarak resmedilmiştir. Kitaptaki en çok bilinen meşhur çay partisi anlatımı her çizer tarafından farklı mekan yorumuyla tanımlanmıştır. Ayrıca bazı illüstratörler karakterleri gerçekçi yorumlar iken mekanı tasvir eden tanımlamalardan kaçınmışlardır. Bu bağlamda, Kırca ve Delioğlu'nun illüstrasyonları örnek verilebilir.

Zengin metin yapısıyla, çizerlere olabildiğince betimleme imkanı veren “Alice Harikalar Diyarında” yazıldığı günden itibaren güncelliğini korumuştur. Herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği bir hikaye olması nedeniyle gerek çocuklar, gerekse büyükler tarafından içselleştirilebilmiştir. Bununla birlikte her şeyin mümkün olabileceği fantastik bir yer olan harikalar diyarı, insanlara dokunabilen bir masal olması nedeniyle birçok kültür tarafından benimsenmiştir. Böylece her kültürden çizerle buluşmuş ve farklı resimlemelerle okuyucuya ulaşmıştır. Görünen o ki masalın 151 yıldır güncelliğini kaybetmemesinde hikayesi kadar, çizerlerin güçlü illüstrasyonlarının da etkisi büyüktür.

KAYNAKÇA

- Brooker, W. (2004). *Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popular Culture*, Londra: A&C Black.
- Caples, G. (2014). *Retrievals*. United States: Wave Books.
- Carroll, L. (2010). *Alice Harikalar Diyarında*, İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar.
- Druker, E. (2007). *Staging the Illusive: Self-Reflective Images in Tove Jansson's Novels*. In K. McLoughlin & M. L. Brock, (Ed.), *Tove Jansson Rediscovered*. (75-85). Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Druker, E. (2011). *Picture Book as Conceptual Space: Spatial Transformation in Tove Jansson's Book about Moomin, Nymble and Little My*. In L. Weldy, (Ed.), *Tove Jansson Rediscovered*. (208-221). Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Gale, T. (2006). *Zwerger, Lisbeth 1954 – style citations of electronic sources*. Retrieved December 2, 2015, from <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3546000091.html>
- Gilbertson, I. (2005). *Zwerger Lisbeth*. In B. Z. Bernice, D. G. Person, (Ed.), *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature - A Giniger book*. (850). England: A&C Black.
- Hardman, R. (2015). *Salvador Dalí Illustrated Alice in Wonderland and Yale's Beineke Library Has a Limited Edition – style citations of electronic sources*. Retrieved December 11, 2015, from <http://wnpr.org/post/salvador-dali-illustrated-alice-wonderland-and-yales-beineke-library-has-limited-edition#stream/0>
- Hudson, D. (1974). *Arthur Rackham-His Life and Work*, Canada: Heinemann Publishing.
- Lacy, N., Ashe, G., Ihle, S., Kalinke, M. & Thompson, R. (2013). *The New Arthurian Encyclopedia Updated Paperback Edition*. New York: Routledge Publishing.
- Lehtonen, M. (1998). *Children's Literature in Finland*. In G. C. Schoolfield, (Ed.). *History of Finland's Literature* (4th ed.) (740-748). USA: U of Nebraska Press.
- Leitch, T. (2010). *The Ethics of Identity*. In C. Crane & D. Cutchins, (Ed.), *Adaptation studies : new approaches* (61-77). Madison N.J: Fairleigh Dickinson University Press.
- Leppanen-Guerra, A. P. (2011). *Children's Stories and "child-time" in the Works of Joseph Cornell and the Transatlantic Avant-garde*. USA: Ashgate Publishing.
- McAra, C. (2010). *Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant*, *Papers of Surrealism*, 9, 1-25. Menges, J. A. (2013). *Alice Illustrated: 120 Images from the Classic Tales of Lewis Carroll*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Nichols, C. (2014). *Alice's Wonderland: A Visual Journey Through Lewis Carroll's Mad, Mad World*. England: Race Point Publishing.
- Oittinen, R. (2002). *Translating for Children - Children's Literature and Culture*. New York: Routledge Publishing.
- Pelin Kırca Hakkında. (b.t.). 8 Kasım 2000, <http://pelinkirca.com/index.php?/about/>.
- Popova, M. (2014). *Tove Jansson's Rare Vintage Illustrations for Alice in Wonderland – style citations of electronic sources*. Retrieved November 30, 2015, from <https://www.brainpickings.org/2014/06/30/tove-jansson-alice-in-wonderland/>
- Popovic, A. Z. (2011). *From Books the Screen: The Consequences of Transferring Children's Books to Cartoons*, In L. Weldy, (Ed.), *Crossing textual boundaries in international children's literature*. (156-164). Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Roberts, J. M. (2010). *Avrupa Tarihi*, (F. Aytuna, Çev.). İstanbul: İnkilap Yayınları.
- Urgan, M. (1991). *İngiliz Edebiyatı Tarihi III*. İstanbul: Altın Kitaplar Basımevi.
- Westin, B. (2007). *A Painter's Reflection: The Self-Representational Art of Tove Jansson*. In K. McLoughlin & M. L. Brock, (Ed.), *Tove Jansson Rediscovered*. (5-14). Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Vilaseca, E. (2008). *Cutting-Edge Patterns and Textures*. ABD: Rockport Publishers.
- Yoshimoto, M. (2005). *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. ABD: Rutgers University Press.
- Zipes, J. (2015). *Zwerger Lisbeth*. In J. Zipes, (Ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales-Oxford Companions Series*. (668). England: Oxford University Press.
- Zuck, V. (2007). *Tove Jansson Rediscovered*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 249.

HOSPITAL ROOFTOP GARDEN

Dr. Sima POUYA*

Prof. Dr. Öner DEMİREL**

ABSTRACT

Public hospitals tend to be overcrowded, creating a higher need for patients to have access to a place where they can de-stress and heal their psyches. As hospitals around the world are increasingly adopting a patient-centred care model, they are also finding new ways to incorporate care into the built environment. One of the fastest growing trends is the installation of green roofs, or roof gardens, to create tranquil oases on otherwise barren rooftop spaces. In this research, with regard to benefits and advantages of roof gardens and healing gardens, the integration of these two gardens in the rooftop of the hospitals can contribute to the health problems of the patients as well as providing ecological profits and ecosystem services. In this research, with the analysis and survey of some hospital roof gardens, it has been attempted to discover the specific design qualities and features of these gardens.

Key Words: *Green roof/Roof - garden, Healing garden, Hospital rooftop garden, Well-being, Healing*

* Karadeniz Technical University, Landscape Architect, Trabzon / TURKEY
sima_pouya2002@yahoo.com

** Karadeniz Technical University, Faculty of Forestry, Department of Landscape Architecture, Trabzon / TURKEY
odoje01@gmail.com

HASTANE ÇATI BAHÇELERİ

Dr. Sima POUYA*

Prof. Dr. Öner DEMİREL**

ÖZET

Kamu hastaneleri aşırı kalabalık olma özelliği gösterir, dolayısıyla hastaların psikolojilerini iyileştirebilecekleri, streslerinin azaltabilecekleri mekanlara gereksinim duyarlar. Dünya genelinde hastanelerin giderek hasta merkezli bir bakım modelini benimsedikleri görülür. Aynı zaman da tedavinin, inşa edilmiş çevreye dahil edilmesi için yeni yollar aranmakta ve geliştirilmektedir. En hızlı büyüyen eğilimlerden biri, çorak çatı alanlarında sakin ortamların oluşturulması yani yeşil çatıların veya çatı bahçelerinin kurulmasıdır. Çatı ve iyileştirme bahçelerinin göz önünde bulundurulursa, bu iki bahçenin hastane çatıları ile birleşmesi hem hastaların iyileşmesi ve sağlık problemlerine yardımcı olması hem de çevre ve ekolojik açıdan katkısı büyüktür. Bu çalışmada dünya genelinde yapılan hastane çatı bahçelerinin incelenmesi, bu tür bahçelerin tasarım kriterleri ve özelliklerinin ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeşil çalı/Çatı bahçeleri, İyileştirme bahçesi, Hastane çatı bahçesi, İyileşme

* Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarı, Trabzon / TÜRKİYE

sima_pouya2002@yahoo.com

** Karadeniz Teknik Üniversitesi, Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Trabzon / TÜRKİYE

odofe01@gmail.com

1. INTRODUCTION

The Healing Garden and Its Inclusion in Healthcare Settings

Throughout the eighteenth and into the nineteenth centuries hospitals were placed at the edges of urban centers and designed with much open space between buildings, if not with gardens. Mental health facilities in particular were placed in less urban areas and gardens were thought to be especially effective in “curing” the mentally ill. By the late nineteenth century many of these mental health hospitals that had originally started as private institutions, came under state and government control. As these facilities became overcrowded, under-funded, and thus unsuccessful, the more institutional style of facility became the dominant model and gardens did not frequently appear as part of the design (Davis, 2002).

As the institutional style of mental hospitals led them to overcrowding and failure, the pavilion style hospital of the nineteenth century prevailed as a successful hospital model and with advances in medicine succeeded in becoming the predecessor of the modern hospital. The pavilion hospital benefited from the popular belief that “clean, airy, well-kept, sunlit hospitals, such as those being established for the military, should promise the least contagion and the lowest mortality.” This proved to be true as medicine perfected the antiseptic practice and the level of patient care increased from treatment of symptoms to possible cures for some illnesses. After the acceptance of the germ theory the pavilion model of the hospital became even more prevalent. Because of the layout of the pavilion design it was easy to incorporate outdoor therapy into the patient’s therapeutic program (Davis, 2002).

Today, healthcare has undergone a vast transformation from the holistic focus of the past and is now largely based on technology and hard science (Cooper Marcus & Barnes, 1999; Ulrich, 1991). The healthcare service industry has also transformed in terms of its massive financial standing, representing an estimated 17.7 % of the United States GDP in 2011 and 10 anticipated to continue growing through 2020. Researchers have recently been making the case for the expansive industry of healthcare to incorporate more green spaces in healthcare environments, not as an alternative to allopathic care, but as a vital augmentation to modern medicine (Gierlack-Spriggs et al., 1998). In their article promoting the greening of healthcare, Irvine and Warber (2002) stated that: The relationship among people, nature, and well-being has all but been lost. While health is the obvious goal of allopathic medicine, many healthcare settings are monolithic, surrounded by concrete, asphalt, and other structures, and cut off from the rest of the world, particularly the natural environment (Martin, 2013).

The incorporation of gardens in hospital settings has become a growing trend, with many hospitals today including a healing garden which refers to a green space in the campus of a health care facility designed with the goal of positively impacting individuals who visit the garden (Cooper Marcus & Barnes, 1999; Relf, 2005). With the goal of facilitating a connection with nature and creating a sense of restoration among visitors, healing gardens are intended to alleviate the negative emotions often related to the hospital environment (Whitehouse et al., 2001). For

hospital employees, gardens can serve as a place of relaxation and an escape from the stresses of their work (Cooper Marcus & Barnes, 1999; Whitehouse et al., 2001). Healing gardens may be located indoors or outdoors on a healthcare campus and should be composed of real nature content such as green plant life and water elements (Martin, 2013).

Benefits of Nature and Gardens in Healthcare Settings

Physical or visual access to nature can have positive influences on health outcomes (Hartig et al., 1991, 1993, 1996; Ulrich, 1981, 1984, 1992). Kaplan and Kaplan (1989) found that complexity and unfamiliarity of the hospital environment may cause mental fatigue and cognitive chaos. They suggested that access to a natural setting with little complexity would have a relaxing effect because of familiarity and lower information load. In 1984, Ulrich found that nature views from patient rooms aided their recovery from gall bladder surgery. Outdoor healing spaces also provide opportunities for social interactions (Pasha, 2011).



Visual 1. Healing garden in hospital (URL 1)

Research indicates that people with higher levels of social support are usually less stressed and have better health than those who are more isolated, and that stronger social support improves recovery and increases survival rates for a variety of medical conditions (Ulrich, 1999). Research in urban settings indicates that residents of urban areas with more vegetation have stronger social ties (Taylor et al., 1998).

Research has supported incorporation of outdoor spaces enriched by natural elements in hospitals. Among several effects of the outdoor gardens in hospitals, researchers have pointed out a variety of benefits. Achieving perspectives about life and death (Marcus & Barnes, 1999), stress reduction and fewer health-related complaints among patients (Ulrich, 1984), staff and patient satisfaction with hospital experience and facilitation of the healing process are the major findings in this area. Garden users have pointed out control retrieval and stress reduction as main reasons for garden use (Pasha, 2011; Pouya et. al., 2016).

It is important to emphasize that broadly parallel findings have been obtained when stressed patients in healthcare settings have been visually exposed to nature. A study by Heerwagen and Orians, for instance, found that anxious patients in a dental fears clinic were less stressed on

days when a large nature mural was hung on a wall of the waiting room in contrast to days when the wall was blank (Heerwagen, 1990). The restorative benefits of the nature scene were evident both in heart rate data and self reports of emotional states. In the case of hospitals and other healthcare facilities, there is mounting evidence that gardens function are especially effective and beneficial settings with respect to fostering restoration for stressed patients, family members, and staff (Ulrich, 1999).

Well-designed hospital gardens not only provide calming and pleasant nature views, but can also reduce stress and improve clinical outcomes through other mechanisms, for instance, fostering access to social support and privacy, and providing opportunities for escape from stressful clinical settings (Ulrich, 1999; Cooper-Marcus and Barnes, 1995).

In addition to ameliorating stress and improving mood, gardens and nature in hospitals can significantly heighten satisfaction with the healthcare provider and the overall quality of care. Evidence from studies of a number of different hospitals and diverse categories of patients (adults, children, and elderly patients; ambulatory or outpatient settings, inpatient acute care wards) strongly suggests that the presence of nature -- indoor and outdoor gardens, plants, window views of nature -- increases both patient and family satisfaction (Cooper-Marcus and Barnes, 1995; Whitehouse et al., 2001).

Benefits of Healthcare Gardens for Staff

Healthcare staffing problems are a critical issue in most European countries and North America. It has been known for decades that healthcare occupations such as nursing are stressful because they often involve overload from work demands, lack of control or authority over decisions, and stress from rotating shifts (Ulrich, 1991). Workloads and pressures have mounted further, however, as healthcare providers everywhere have been forced to control or cut costs (Ulrich, 2002). These conditions have in many locations lowered lower job satisfaction, increased absenteeism and turnover, contributed to shortages of qualified personnel, increased providers' operating costs, and eroded the quality of care that patients receive (Ulrich, 2002).

These serious staff related problems imply major importance for the aforementioned finding that healthcare staff heavily uses gardens for positive escape from workplace pressures and to recuperate from stress. Additionally, it should be emphasized that evidence has begun to appear showing that hospital gardens increase staff satisfaction with the workplace, and may help hospital administrators in hiring and retaining qualified personnel (Whitehouse et al., 2001; Sadler, 2001; Ulrich, 2002).

Why rooftop hospital garden

Historically green roofs have been used as a medium for providing insulation and protection in cold climates, mainly in northern parts of Europe, while in hot dry climate they have been used to cool the indoor air and increase its moisture content through evaporative processes. Nowadays, green roofs are being implemented not only due to their thermal insulation properties,

but also because they are considered as way of recovering the benefits provided by the lost green space of cities. Various studies which have analysed the effects of green roofs have focused on a number of key benefits, including reduction in energy consumption, reduction in greenhouse gas emissions, reduction in heat island effect, improvement in air quality, reduction of urban noise, storm water management, and various social and recreational opportunities (Visual 2) (Martens et al. 2008).



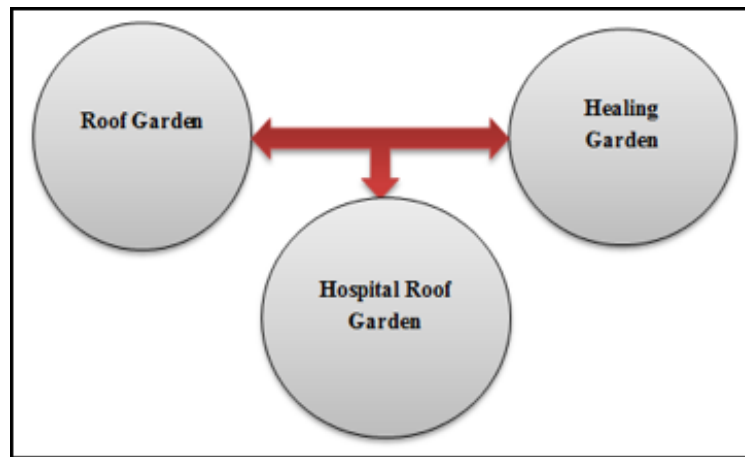
Visual 2. Rooftop garden (Parkroyal Hotel, Singapore, Mill Valley Cabins, California, USA)

Green roof systems have been proven to be beneficial to the urban environment in several ways. They constitute valuable elements in ecological networking (Ignatieva et al. 2011), and provide wildlife habitats within the urban infrastructure (Osmundson 1999; Ignatieva et al. 2011). The philosophy of a roof garden relies on the fact that the plant material destroyed during the construction phase will be restored on the roof of the building and will reduce the adverse effects of urbanization and deforestation (Nektarios, 2014). Rooftop gardens use in urban areas has been due their ability to decrease water runoff from the roof area. The primary intent of the living roof application is to filter the storm water and minimize the storm water runoff from reaching the underground infrastructure. This is of particular importance in areas with older infrastructures because the capacity of the runoff could exceed the capabilities of aging sewer systems. The depth of the planting medium determines the amount of water runoff. The general rule of (green) thumb is that the thicker the medium the higher the potential decrease of water runoff. The vegetation further impacts groundwater by absorbing all of the pollutants from the rainwater prior to runoff. Studies have indicated that more than 95 percent of cadmium, copper, lead and a portion of zinc can be taken out of the rainwater, which prevents their distribution into groundwater. The vegetation also contributes to clean air by filtering and binding dust particles as well as naturally filtering airborne toxins. The other significant environmental advantages of living roofs are that they can help to reduce urban heat island effect, and they provide habitat for diverse of wildlife (Beyhan, & Erbas, 2013).

Public hospitals tend to be overcrowded, creating a higher need for patients to have access to a place where they can de-stress and heal their psyches (Marx 2012). As hospitals around the world are increasingly adopting a patient-centered care model, they are also finding new ways to incorporate care into the built environment. One of the fastest growing trends is the installation of Green Roofs, or roof gardens, to create tranquil oases on otherwise barren rooftop spaces.

Beyond the direct medical and mental health benefits for patients and their families and the cost benefits for the hospital from lower medical treatment, green roofs also provide many environmental and economic benefits that ultimately serve both patients and entire communities. Environmental and economic benefits include, amongst other things, decreased storm water runoff. It is estimated that a green roof will retain 70 to 90 percent of the precipitation that falls on it during summer, and 35 to 40 percent during winter. Green Roofs also save on heating and cooling costs, reducing in turn greenhouse gas emissions and pollutants. A roof garden will not only absorb heat, but also improves local air quality by filtering the air moving across it and exchanging carbon dioxide for oxygen through the process of photosynthesis. In addition to cutting energy costs, green roofs also protect the roof membrane, resulting in a longer roof lifespan. Hospitals constantly struggle to balance ever-tightening financial budgets with quality medical services. Green roofs are gaining more recognition as an innovative solution to managing costs and serving patients. Better access to the outdoors, reduced impact on the environment, and economic savings all add up to better patient care (IGRA, 2016).

In this research, with regard to advantages of each garden (roof garden and healing garden) mentioned above, the integration of these two garden in the rooftop of the hospital, can contribute to the health problems of the patients as well as providing ecological profits and ecosystem services (Visual 3).



Visual 3. Integration of two garden in hospital roof garden

In this research, with the analysis and survey of some hospital roof gardens, it has been attempted to discover the specific design qualities and features of these gardens. Considering the extensive importance of these kinds of gardens in today's modern time, this research can provide some effective instructions and strategies to the urban planners and landscape designers.

The Study on hospital rooftop garden through Examples applied in the World

Case 1. The Therapy Park At Fort Sanders Regional Medical Center, Knoxville, Tennessee

The park is approximately thirteen thousand square feet. It is bordered on the east, south, and west by hospital buildings; only the north end of the park is somewhat open to the surrounding environment. The hospital is surrounded by a mix of residential and commercial use, with the campus of the University of Tennessee only two blocks to the east. The park is visible from many parts of the hospital, and is officially available for use by anyone at the hospital; however, the park is designed for use by patients and staff of the Patricia Neal Rehabilitation Center. The park is only accessible through the Rehabilitation Center, which is located on the third and fourth floors of the East wing of the hospital. In order to enter the park, users must take an elevator from the fourth floor of the hospital down to the second floor entrance into the Rooftop Therapy Park (Davis, 2001) (Visual 4).



Visual 4. Rooftop Therapy Park (Davis, 2001)

Upon exiting the elevator, the user is invited to stroll, or roll, along curving concrete paths that circulate throughout the park. In addition to concrete paths, various surface textures are used in the park as part of the rehabilitation of patients recovering from physical disability as a result of stroke or other trauma. Surfaces include mulched areas, gravel, rubber, brush-finish concrete, and also Astroturf. Notice the small fountain on the right of the brick path, next to the vine covered gazebo.

Many activities are programmed into the park as part of the therapeutic regime. Most elements of the park serve multiple purposes in order to maximize use of the limited amount of space. A basketball court and putting green are designed for patients in wheelchairs. The basketball court surface is designed with two colours of rubber and serves as a figure-ground field for patients to practice their visual perception. The putting green also doubles as a bocce court. The curving concrete path is designed as a therapy walk. One path of the garden is designed with

two, four, and six-inch curb heights for patients to practice negotiating curb changes. Multicoloured play structures are handicap accessible. A wrought iron arbor/gazebo serves as a place to congregate and rest, while also providing steps and a ramp for patients to practice on. There is a worktable and sink at wheel chair height for patients to participate in horticulture therapy (Davis, 2001).

Case 2. Alta Bates Medical Center, Ashby Campus, Berkeley, CA, USA

The roof garden is located on the south side of the hospital complex, three floors above the ground. On the north side, it is bounded by a four-story wing containing patient rooms and offices in the maternity department. On the other three sides, the garden looks out onto expansive views: to the east, the wooded and partly residential Berkeley Hills; to the south, Berkeley residential neighbourhoods of single- family houses; to the west, a panoramic view of San Francisco Bay, the city of San Francisco, the Golden Gate Bridge, and the hills of Marin County. The garden consists of several distinct subareas. Upon emerging from the elevator, one walks out onto a square, brick-paved plaza bounded by flowered planters with seat-height concrete edges, and eight small carob trees in concrete boxes. In the middle of the plaza is a square flower bed with a small fountain at its center. On a wall bounding the eastern edge of this plaza, two ornate columns and a crest that formed the entrance to the hospital in 1928 were saved and placed here after the building was demolished in 1983. The feeling of this sub-area is of an urban plaza, with users sitting around the edge, exposed to each other.

The second major section of the roof garden is four steps below the plaza and has more of a garden feel to it (Visual 5). A small brick- and concrete-paved plaza accessed from a door in the maternity wing is bounded by seat-height concrete planters and a large raised lawn. Three maple trees offer some shade on hot days, and a lush expanse of red and purple climbing bougainvillea has grown to the third floor of the adjacent building. A third, small and hidden section of the garden consists of a walkway behind the planters on the west and south sides of the roof. Movable garden chairs have been carried here for a very private sitting, viewing, and conversation setting (Visual 6) (Marcus & Barnes, 1995).



Visual 5. Alta Bates Medical Center, roof garden (Marcus & Barnes, 1995)

A fourth sub-area is under a building overhang by the elevators where a drink and a snack machine are located. As discussed in a later section, this small “anteroom” to the garden proper is well used because it is near the elevators and near snack machines; on hot days it is sheltered from the sun’s glare; on frequent windy days it is screened from the breeze.



Visual 6. Movable chairs allow this staff person to create a private setting for a lunch break (Marcus & Barnes, 1995).

The background hum of a large air-conditioning/ heating unit is ever-present as one enters the garden, though it is not unduly intrusive everywhere, depending on where one sits. One is aware of bird-song, and in the large plaza area, of the sounds of the fountain. On a breezy day, the rustle of trees and vines is a soothing backdrop for garden-users. The garden is high enough off the ground so that traffic cannot be heard. Apart from the sounds of an occasional plane or helicopter, the roof garden is very quiet and peaceful. When seated in most parts of the garden, the views over the city are screened by planting, and one has the sense of being in a secluded city garden.

A design factor that may inhibit use is the lack of elements to ameliorate the wind or bright sun. For perhaps half of the year, it is warm enough to sit outside, and, depending on the time of day, many would prefer to sit in the shade. The choice of planting in the main plaza — short, squat carob trees — was a poor one; they create very little shade. The roof tends to be more windy than the adjacent streets. A screened area offering shelter from the prevailing winds would have been a welcome addition (Marcus & Barnes, 1995).

Case 3. Healing Garden, Good Samaritan Regional Medical Center, Phoenix, Arizona

In 1996 a healing garden was incorporated into the medical center in Phoenix, Arizona. The garden is a rooftop courtyard “bounded on three sides by two-story buildings, and on the fourth

side by a twelve-story tower, with porthole windows, that looms up in one corner of the garden.” (Cooper Marcus and Barnes, 1999) A water feature is the main focus throughout this garden. The water feature symbolizes “The Cycle of Life.” The different phases of life from birth to death are symbolized in various ways by means of quiet pools, as well as flowing streambeds. Throughout the site water is not only audible and visual but also touchable throughout the garden. Seating in the garden varies from movable chairs and tables to a curvilinear seat-wall, allowing for different levels of comfort and positions in sun and shade. Raised beds contain plants that have low water and maintenance requirements. Another major element featured in this garden is art. A tile artist was brought into the project to design colourful tiled columns that actively engage users of the site. The site is handicap accessible and also has capacity for walkers, gurneys, and wagons. A small coffee bar is a part of the garden that provides a social aspect for the garden users (Visual 7).



Visual 7. Banner Good Samaritan healing garden (URL 2)

“The garden-courtyard is well used: by visitors and inpatients who come together to enjoy a coffee or stroll; by visitors waiting for an outpatient who is at an appointment or undergoing a test; by staff, for breaks, lunch, or small group meetings; by physicians and hospital chaplains meeting with family members. A fairly large expanse of flat concrete allows beds to be wheeled out on occasions. Another, less direct form of use, is visual access. Outpatients attending a cardiac care unit can exercise on the StairMasters while looking out onto the garden via floor-to-ceiling glass windows. An intriguing monitoring device secreted in the tree canopies permits telemetry cardiac patients to continue to be monitored in the garden when exercising outdoors.” (Table 2) (Cooper Marcus and Barnes, 1999).

The authors who observed this healing garden for the most part praised the design of this space. They did express that a couple elements about the site needed to be reworked. The extensive amounts of concrete not only took away from the garden appeal of the space but it also produced high amounts of glare. The suggestion for decreasing the amount of glare is the use of earth-toned tint to be added to the concrete. Otherwise the garden was mostly successful, providing the sound and touch of water, native plants many of which had medicinal uses and reflected the changing season as well as encouraged wildlife. Seating was varied according to

type, material and location in sun or shade. The garden is open twenty-four hours a day which is great in a hot climate like Arizona where many garden users may be more inclined to use it when it is cooler at night and early morning hours. The addition of colourful art engages the garden visitor and the entry and navigation in the garden are straightforward. Patient rooms include 10 views down onto the healing garden. One of the best things about this garden is the fact that it is strongly supported by the hospital administration (Vapaa, 2002; Yang, 2010).

A water feature	The water can be touched. The water feature is composed of three parts: “The Source” fountain, “The Water Course” stream bed and “The Return” fountain. It represents a metaphor of “The Cycle of Life,” starting from the source fountain to the water course and completing at the return pool. The entire water feature is surrounded by a connected winding seat-wall providing more seating areas and opportunities to get close to the running water.
Terraced planters	The terraced planters bordered by concrete walls display a similar pattern as the water feature throughout the courtyard. The lowest level of planters serves as a seating area for gathering, accommodating more people in the site.
Seating areas	The seating walls are distributed throughout the garden, inviting patients, families and employees to stay.
Elevation change	The stairs and ramps serve as exercise equipment for cardiac rehabilitation patients participating in an exercise therapy program.
Plant material	Native plants with historical medicinal characteristics. The characters of the plant materials are low water-use, low maintenance and desert adaptation, producing colour, flowers and scent all year round and attracting wildlife into the site.
Art	The decoration of the columns along the site. Each of them is decorated in a different style presenting the concept of the garden— “the Cycles of Life”.
Access	Allowing disabilities, gurneys and wagons move around the site.
A coffee cart facility with tables and chairs	The coffee cart is isolated in the corner, providing a quiet space for people with different needs.

Table 1. Advantages of Good Samaritan healing garden (Yang, 2010)

Case 4. Joel Schnaper Memorial Garden, Terence Cardinal Cooke Health Care Center- New York City, NY

The Terence Cardinal Cooke Health Care Center, a long-term care facility located in East Harlem, provides services for the elderly and individuals with developmental disabilities and HIV/AIDS. Built in 1995 on a barren rooftop, the garden now welcomes all residents, visitors, and staff and provides a specialized therapeutic environment for the adjacent AIDS care wing. This early and influential project shows the effectiveness of gardens to enhance the quality of the health care environment.

The design focuses on the specific needs of individuals with HIV, including strength and stamina, varying sensory abilities, sunlight sensitivity, awareness, orientation, and the need for activity, interaction, privacy, and independence. The garden also hosts a horticultural therapy program linked to the Center's physical and occupational therapy programs. Dirtworks provided complete professional services on a pro-bono basis. The firm has stayed involved in the project since its inception, providing a unique opportunity for long-term post-occupancy research with particular design observations regarding issues of safety and security (URL 2). The garden also serves as a convenient location for social activities, ranging from parties to exercise classes to small gatherings. This project shows the effectiveness of gardens to influence and enhance the quality of the health care environment. It advances the idea that properly planned and operated gardens can reduce stress and encourage a sense of well-being for long-term health care patients (Visual 8) (URL 3).

Materials were chosen to extend the life of the garden for decades of enjoyment. Ms Fierle, Director of therapeutic recreation at Terence Cardinal Cooke Health Care Center, describes the Schnaper Garden as a "... healing garden, which has truly been a source of joy, delight, and inspiration for our residents and their families."



Visual 8. Joel Schnaper Memorial Garden (URL 3)

Case 5. Cancer Lifeline's O'Brien Center Gardens, Seattle, Washington

Three rooftop gardens, each with a distinct focus, are part of Cancer Lifeline's Dorothy O'Brien Center. The Earth and Sky Garden with its overhead sky opening is used for therapeutic sessions and ceremonies, and has space that can be reconfigured to accommodate groups of all sizes. The Asian-influenced Reflection Garden is designed for use by one or two people and offers privacy screens and rock and water garden elements appropriate for contemplation. The Celebration Garden, with input from a horticultural therapist, was planted with herbs as the basis for client and staff involvement. Designed and built in 1999 by University of Washington landscape architect students, the gardens seek to "restore a sense of order, safety and privacy for those dealing with the chaos induced by" cancer (Cancer Lifeline O'Brien Center, 2013). Programs, workshops and classes on relaxation, healing arts for creative expression, therapeutic horticulture, nutrition, and meditation are conducted at the rooftop gardens - all reflecting the therapeutic garden characteristic of "scheduled programming activity" (Visual 9) (Fleming, 2013).



Visual 9. Cancer Lifeline's O'Brien Center Gardens, Seattle, Washington (URL 4)

Case 10. Mesa Hospital Ankara, Turkey

Stepping out of a door into a healing garden is probably not possible due to illness, but in Turkey's Mesa Hospital in Ankara a Green Roof courtyard has been created so that patients can at least have a green view, even if they're not able to physically Access the garden. The 1,000 m² intensive Green Roof was established on the top of the underground garage.

The design of the Green Roof includes different flower beds, walkways and benches. The Green Roof area is visible and accessible to mobile patients and thus provides a healing atmosphere (IGRA, 2016).



Visual 10. Mesa Hospital Building (Beyhan & Erbas, 2013)

CONCLUSION

Design Criteria for Roof Gardens at Medical Facilities

Nowadays almost any building can be landscaped with modern green roof technology. The fields of application range from extensive green roofs that serve as ecological compensation areas for plants and animals to roof gardens with integrated paths, seats, play areas and ponds. While extensive green roofs only need to meet normal technical standards, roof gardens on medical facilities require comprehensive planning processes and the involvement of medical professionals (IGRA, 2012). Special features include barrier-free access, handrails along the pathways and a simple routing within the gardens as well as the perfect blend of retreat areas and places for community activities. Some parts of the garden must offer protection from sun and wind throughout the year. The plant selection should provide a varied mix of colours, shapes and scents that stimulate all the senses. The gardens should create a motivating environment that encourages the self healing powers of the patients and also allows them to focus on something other than their illness. When direct contact with nature leads to lower medical treatment costs, the additional investment for the installation and maintenance of roof gardens will pay off quickly. Other advantages include reduced building operating costs through the insulating and heat absorbing effects and the protection of the roof membrane by the vegetation layer. And we mustn't forget the environmental benefits of the new habitat for plants and animals and the positive impact of green areas on the urban climate. A classic win-win situation for all involved.

According to Marcus & Barnes (1999), it is important to remember that activities in healthcare outdoor space can range all the way from completely passive to very active, for example:

Potential activities in a healing garden range from passive to active

- Viewing garden through window
- Sitting outside
- Dozing/napping/meditation/prayer
- Gentle rehabilitation exercises
- Walking to preferred spot
- Eating/reading/doing paper work outside
- Taking a stroll
- Child playing in garden
- Raised bed gardening
- Vigorous walking
- Sports

To start to build a set of design guidelines for hospital outdoor space, one must begin with Roger Ulrich's Theory of Supportive Garden Design. In brief, this framework is based on the premise that gardens help to mitigate stress to the extent that they:

- Create opportunities for physical movement and exercise
- Provide opportunities to make choices, seek privacy and experience a sense of control
- Provide settings which encourage people to gather together and experience social
- Support
- Provide access to nature and other positive distractions

In addition to these four basic guidelines, this author's observation of more than one hundred hospital gardens in four countries (US, UK, Canada, Australia) suggests the need for consideration of the following, if the garden is to be used and reach its full potential:

- Visibility
- Accessibility
- Familiarity
- Quiet
- Comfort
- Unambiguously positive art

REFERENCES

- Beyhan, F., & Erbas, M. (2013). "A Study on Green Roofs with the Examples from the World and Turkey", *Gazi University Journal of Science*, 26(2), 303-318.
- Cooper Marcus, C., & Barnes, M. (1999). "Healing gardens: Therapeutic benefits and design recommendations". New York: John Wiley & Sons.
- Cancer Lifeline O'Brien Center (2013). Retrieved Feb. 23, 2013 from <http://larch.be.washington.edu/features/design-build-obrien.php>.
- Davis, B. (2002). "Healing the whole person: A post occupancy evaluation of the rooftop therapy park at Fort Sanders Regional Medical Center", Knoxville, Tennessee. Unpublished master's thesis). Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Baton Rouge.
- Fleming, L. (2013). "Healing Gardens for Cancer Populations". A Quarterly Publication Of The American Horticultural Therapy Association, 41(2).
- Gierlach-Spriggs, N. Kaufman, R. E., & Warner, S. B. Jr. (1998). "Restorative Garden: The Healing Landscape." New Haven, CT: Yale University Press.
- Hartig, T. & Evans, G. W. (1993). "Psychological foundations of nature experience." In T. Gärling & R. G. Golledge (Eds.), *Behavior and Environment: Psychological and Geographical Approaches* (pp. 427-457). Amsterdam: Elsevier/North Holland.
- Hartig, T., Mang, M., & Evans, G. W. (1991). "Restorative effects of natural environment experiences." *Environment and Behavior*, 23, 3-36.
- Hartig, T., Bök, A., Garvill, J., Olsson, T., & Gärling, T., (1996). "Environmental influences on psychological restoration". *Scandinavian Journal of Psychology*, 37, 378-393.
- Heerwagen, J. (1990). "The psychological aspects of windows and window design". In K. H. Anthony, J. Choi, and B. Orland (Eds.), *Proceedings of 21st annual conference of the Environmental Design Research Association*. Oklahoma City: EDRA, 269-280.
- Ignatieva M, Stewart SG, Meurk C (2011). "Planning and design of ecological networks in urban areas". *Landsc Ecol Eng* 7:17-25.
- Interanational Green Roof Association, (IGRA), 2016. *Green Roofs News. Global Networking for Green Roofs, Issue 1.* www.igra-world.com.
- Interanational Green Roof Association, (IGRA), 2012. *Green Roofs News. Global Networking for Green Roofs, Issue 1.* www.igra-world.com.
- Marx T., (2012). "The Yantalo Healing Garden: A More Meaningful Community Space", Bachelor thesis, Landscape Architecture, faculty of the Landscape Architecture, the University of California, Interanational Green Roof Association,
- Marcus, C. C., & Barnes, M. (1995). "Gardens in healthcare facilities: Uses, therapeutic benefits, and design recommendations". Concord, CA: Center for Health Design.
- Marcus, C. C., & Barnes, M. (1999). "Healing gardens: Therapeutic benefits and design recommendations." John Wiley & Sons.
- Martin, K. (2013). "Hospital Healing Garden Design and Emotional and Behavioral Responses of Visitors and Employees" (Doctoral dissertation, Auburn University).
- Martens, R., Bass, B., & Alcazar, S. S. (2008). "Roof-envelope ratio impact on green roof energy performance". *Urban Ecosystems*, 11(4), 399-408.
- Nektarios, P. A., Ntoulas, N., Paraskevopoulou, A. T., Zacharopoulou, A., & Chronopoulos, I. (2014). "Substrate and drainage system selection and slope stabilization in an intensive-type roof garden park: case study of Athens Concert Hall". *Landscape and ecological engineering*, 10(1), 29-46.
- Osmundson T (1999) "Roof gardens: history, design, and construction". W.W. Norton & Co. Ltd, New York.
- Pasha, S. (2011). "Usability of outdoor spaces in children's hospitals (Doctoral dissertation)", Texas A&M University).
- Pouya S. Bayrmaoğlu E, Demirel O, 2016. "Restorative Garden As An Useful Way To Relieve Stress In Megacities, A Case Study In Istanbul", İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt/Vol. 6 Sayı/No.13 .

- Relf, P. (2005). "The therapeutic values of plants. *Pediatric Rehabilitation*", 8(3), 235-237. doi:10.1080/13638490400011140.
- Sadler, B. (2001). "Design to Compete in Managed Healthcare." *Facilities Design & Management* (March).
- Taylor, A. F., Wiley, A., Kuo, F. E., & Sullivan, W. C. (1998). "Growing up in the inner city: Green spaces as places to grow." *Environment and Behavior*. 30 (1), 3- 27. Turner, A.
- Ulrich, R. S. (1991). "Stress recovery during exposure to natural and urban environments". *Journal of Environmental Psychology*, 11, 210-230.
- Ulrich, R. S. (1999). "Effects of gardens on health outcomes: Theory and research." In C.Cooper Marcus & M. Barnes (Eds.), *Healing Gardens: Therapeutic Benefits and Design Recommendations* (pp. 27-86). New York: John Wiley & Sons.
- Ulrich, R. S. (1981). "Natural versus urban scenes: Some psycho-physiological effects." *Environment and Behavior*, 13, 523-556.
- Ulrich, R. S. (1984). "View through a window may influence recovery from surgery." *Science*, 224, 420-421.
- Ulrich, R. S. (1992). "Effects of interior design on wellness: Theory and recent scientific research". *Journal of Healthcare Design*, 3, 97-109.
- Ulrich, R. S. (1991). "Effects of health facility interior design on wellness: Theory and recent scientific research." *Journal of Health Care Design*, 3: 97-109. [Reprinted in: Marberry, S.O. (Ed.) 1995. *Innovations in Healthcare Design*. New York: Van Nostrand Reinhold, pp. 88-104.]
- Ulrich, R. S. (2002). "Communicating with the healthcare community about plant benefits." In C. Shoemaker (Ed.) *Proceedings of the Sixth International People Plant Symposium*. Chicago: Chicago Botanic Garden.
- Vapaa, A. G. (2002). "Healing Gardens: Creating places for restoration, meditation, and sanctuary" (Doctoral dissertation, Virginia Tech).
- Whitehouse, S., Varni, J., Seid, M., Cooper Marcus, C., Ensberg, M. J., Jacobs, J. R., & Mehlenbeck, R. S. (2001). "Evaluating a children's hospital garden environment: Utilization and consumer satisfaction". *Journal of Environmental Psychology*, 21(3), 301-314.
- Yang, Y. C. (2010). "A Healing Garden for Adults with Posttraumatic Stress Disorder in Shiaolin Village, Taiwan" (Doctoral dissertation, Washington State University).
- URL 1. <http://www.healinglandscapes.org/blog/tag/healing-gardens/page/3/>
- URL 2. <http://www.healinglandscapes.org/blog/2010/07/therapy-in-the-desert-guest-post-by-brice-bradley-three-healing-gardens-in-the-phoenix-az-area/goodsam-3/>.
- URL 3. <http://dirtworks.us/joel-schnaper-memorial-garden/>
- URL 4. <http://horticulturaltherapynetwork.org/index.php/abouthorticulturaltherapy/>

RENK, DEKOR VE FORM AÇISINDAN 20. YÜZYILDA AVRUPA'DA ÜRETİLEN ENDÜSTRİYEL SERAMİK ÇAYDANLIKLAR

Arş. Gör. Öznur YILDIRIM*

Yard. Doç. Sadettin AYGÜN**

ÖZET

Zaman içinde sanat olgusuna dönüşen seramik ürünlerde estetik kaygı her zaman var olmuştur. Estetik kaygının yanı sıra üründen beklenen işlev, ergonomi unsurunu da beraberinde getirmiştir. Seramik tasarım ürünü olan çaydanlığın, çayın keşfi ile paralel olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. 20.yy'da değişen başka bir deyişle mekanik hale gelen dünyanın getirileri, yeni sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla tasarım anlayışını da farklı bir boyuta ulaştırmıştır. Bu makalede 20. yy'da Avrupa'da endüstriyel olarak üretilen seramik çaydanlıklar 1900'lerden 2000'lere kadar 10'ar yıllık periyotlarda ele alınmış, tarihsel süreçte renk, dekor ve form açısından değerlendirilmesi yapılmıştır. Kronolojik olarak ele alınan seramik çaydanlık tasarımlarının, üretildikleri ülkelerin kültürüne, coğrafyasına, teknolojisinin gelişmesine, dönemin sanat anlayışları ve akımlarına paralel olarak ne gibi değişikliklerin olduğu araştırılmaya çalışılmıştır. Sonuçta, endüstriyel olarak Avrupa'da üretilen seramik çaydanlıkların teknolojinin, ticaretin ve sanat akımlarının da etkisiyle biçim, renk ve dekor açısından çeşitlendiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çay, Çaydanlık, Tasarım, Endüstriyel seramik

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

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

20TH CENTURY INDUSTRIAL CERAMIC TEAPOTS PRODUCED IN EUROPE IN TERMS OF COLOUR, DECORATION AND FORM

Res. Assist. Öznur YILDIRIM*

Assist. Prof. Dr. Sadettin AYGÜN**

ABSTRACT

Aesthetic concern in ceramics products, which has turned into an artistic phenomenon in time, has always existed. Apart from aesthetic concern, function that is expected from the product brings the ergonomic factor along. It is known that the ceramic teapots occurred in parallel with the discovery of tea. The sense of design reached a different dimension with the occurrence of new artistic movements and the advantages of developments, which are, in other words, kind of mechanical, in the world in the 20th century. In this article, ceramic teapots produced in Europe in the 20th century were considered within ten-year periods from 1900 to 2000 and evaluated in terms of color, decor and form in the historical process. The changes in the ceramic teapot designs analyzed chronologically have been investigated in terms of the culture, geography, technology of the countries where they were produced as well as the perceptions and trends in art at that time. The analysis reveals that ceramic teapots industrially produced in Europe show varieties in terms of design, color and decor, being influenced by the technology, commerce and trends in art.

Key Words: Tea, Teapots, Design, Industrial ceramics

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

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

GİRİŞ

Tarihteki en eski seramik buluntuların M.Ö. 8000 yıllarına ait olduğu düşünülmektedir. Ateşin keşfiyle birlikte toprak pişirilerek daha dirençli hale getirilmiştir. İnsanoğlu gündelik kullanıma yönelik formların yanında Ana Tanrıça heykelcikleri, takı ve süs eşyaları, oyuncak, vb. ürünler de biçimlendirmiştir. Kullanım eşyalarının arasında çanak, çömlek, gaga ağızlı testi, riton, süzgeçli kap, sürahi, çaydanlık gibi formlar yer almaktadır. Çaydanlık seramik kullanım eşyaları içerisinde önemli bir yere sahiptir. Çay kültürünün en önemli parçası olan çaydanlık, zaman içinde Uzak Doğu'dan başlayarak tüm Avrupa'ya ulaşan bir ürün olmuştur. Bu bağlamda endüstri devriminde değerini kaybeden zanaat kavramını canlandırma ve makineleşmeye tepki olarak doğan ve 20. yy'ın ortalarında etkisini arttıran modernizmle birlikte tasarım alanında yeni kavramlar karşımıza çıkmaktadır. "Art and Craft" hareketi bu dönemde modern sanatın başlangıcı olarak görülebilir. "20. yy'ın sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorundaydılar. Dikkat çekmek için, geçmişteki büyük sanatçıların o hayranlık duyduğumuz ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, daha önce hiç denenmemiş bir şey yapmaları gerekiyordu" (Gombrich 2004, s.563). Gombrich'in sanatın bütün alanları için belirttiği bu görüş, seramik sanatı, tasarımı ve dolayısıyla endüstrisi için de geçerlidir.

Çaydanlık form olarak uzak doğudan çıkmış ve batıya hem çay kültürünün bir parçası olarak hem de sanatsal bir değer olarak taşınmıştır. Bu anlamda seramik çaydanlıklar renk, dekor ve form açısından bulunduğu coğrafyanın, kültürün, teknolojinin etkisiyle çeşitlenmiştir. 20. yy'da Avrupada İngiltere, Almanya, Macaristan, Fransa, İspanya ve Rusya gibi ülkeler sanat alanında olduğu gibi seramik endüstrisinde de ciddi atılımlar yaparak özellikle sofr seramiklerinde önemli fabrikalar ile tarihte yer edinmişlerdir.

Endüstrinin diğer alanlarında olduğu gibi seramik endüstrisinde de 20. yy. bir dönüm noktası niteliğindedir. Bu bağlamda, araştırma kapsamında 20. yy. endüstriyel seramik çaydanlıklar, çaydanlığın kısa tarihçesi ve gelişimi ile tasarımın temel taşlarından olan renk, dekor ve form açısından 1900'den 2000'e kadar 10'ar yıllık periyotlarda Avrupa ülkelerinden bazı örnekler seçilerek irdelenmiştir. Makale endüstriyel seramik çaydanlıklar ile sınırlandırılmıştır. Artistik seramik çaydanlıklara bu makalede yer verilmemiştir.

ÇAYDANLIĞIN TARİHÇESİ VE GELİŞİMİ

Çaydanlığın tarihteki yerine değinmeden önce, çayın ne zaman bulunduğu konusunu ele almak doğru olacaktır. Çayın keşfedilmesiyle alakalı birçok efsane vardır. Brothwell'in aktarımına göre çayın Çin'den, Hindistan'dan ya da Japonya'dan geldiğini öne süren efsaneler vardır. İlk olarak yaklaşık M.Ö. 2737'de yudumlandığı bilinen çayın, bilgin ve bitki bilimci olan Çin İmparatoru Shen Nung tarafından tesadüf eseri keşfedildiği düşünülmektedir. Efsaneye göre, kaynayan suya bir parça çay yaprağı düşer ve hoş kokusu imparatorun hoşuna gider. Hindistan ve Japonyada ki hikâyeye ise tefekkür etmek için yedi yıl boyunca uyumayan keşiş Darma ya da Dharuma'nın bunu çay yaprağını çiğneyerek veya çay yapraklarını etrafa yayarak yaptığı ile ilgilidir (Brothwell, 1998, s.172) (Görsel 1-2).



Görsel 1-2. Antik Çin'de Çay Hazırlama Sahneleri

<https://safedrinkingwaterdotcom.files.wordpress.com/2014/01/ancient-chinese-tea.jpg> (Erişim Tarihi: 02.01.2017)

<http://quatr.us/food/tea.htm> (Erişim Tarihi: 02.01.2017)

“Seramik çaydanlıkların ilk örnekleri Çin’in Yixing kentinde görülür” (Er, 2015, s.52). 1. ve 8. yy’lar arasında çay ipek yolu ticaretinin en önemli kaynaklarından birini oluşturmuştur. Avrupada ticaret yollarının öneminin artmasıyla, çay ve çaydanlık artık tüm Avrupada popüler hale gelmiştir. Çaydanlık ilk başlarda tek parça halinde kullanılmakta iken ilerleyen zamanda günlük ihtiyaçların giderilmesine yönelik olarak alt kısmı daha büyük olacak şekilde iki parçalı şekilde üretilmiştir. 17. yy. sonlarında Çin’den Avrupa’ya baharat olarak getirildiği bilinen çay ile birlikte çoğunluğu mavi-beyaz süslemeli porselen çaydanlıklar da Avrupa’ya gelmiştir. Daha sonra Avrupa, kendine özgü çaydanlık tasarımlarına başlamıştır. Avrupada üretilen ilk çaydanlıklar Çin’de tasarlananların aksine daha fonksiyonel ve daha estetik bulunmuştur. 18. yy’ın başında Doğu Hindistan şirketleri, batıda artan çaydanlık talebin karşılamak için ithalat yapmışlardır. Bu şirketler Avrupa’nın zevklerini, ön yargılarını, piyasa değerlerini çok iyi takip edip Çinli tasarımcılara bu çaydanlıkları yaptırmıştır. Bu tasarımlara baktığımızda armalı ve oryantal tasarımlı çaydanlıklar göze çarpmaktadır (Görsel 3-4).



Görsel 3-4. Armalı Çaydanlık 1785-1790, Oryantal Tasarım Çaydanlık 1780-1790,

<http://www.darwincountry.org/explore/001950.html>(Erişim Tarihi: 21.04.2013)

<http://www.darwincountry.org/explore/001919.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2013)

Armalı çaydanlıklar, tanınmış Avrupalı ailelerin armalarını taşıyan çaydanlıklardır. Bu çaydanlıklardaki hanedan armaları, o dönemde ailelerin tanınmışlığının en önemli simgelerindendir. Oryantal tasarımlı çaydanlıklar da armalı çaydanlıklar gibi kraliyet aileleri tarafından kullanılmaktadır. “Hollanda mavi beyaz seramikleri, Delft işi olarak adlandırılır ve 16. yüzyılın İslami, Oryantal etkili batı örnekleri olarak karsımıza çıkar. İskoçya’da da Delft bölgesi çömlekçiliği, 1748’den 1823’e kadar Glasgow’da işletilir. Danimarka’da Kraliyet Porselen Fabrikası, “Royal Copenhagen Porselenleri”ni üretmiştir (Aslıtürk, 2009, s.17). Aslıtürk’ün de belirttiği gibi armalı çaydanlıkların yanı sıra oryantal tasarımlı çaydanlıklar da o dönemde kraliyet fabrikalarında üretilmiştir.

Kuşkusuz porselenin keşfi ile çaydanlık tasarımında bir devrim yaşanmıştır. 17. yüzyılın sonlarında İpek Yolu ile Çin’den Avrupa’ya gelen tüccarlar porseleni Avrupa’ya tanıtmışlardır. Almanya’da Dresden civarında bulunan Meissen şehrinde Hans Friedrich Böttger tarafından yapılan birçok denemenin ardından Çin’den gelen porselenlere eşit kalitede porselen üretilmiştir. Porselen çaydanlıklar önceleri Çin porselenleri taklit edilerek dekorlanmıştır. Daha sonra söz konusu armalı çaydanlıklar kraliyet ve prenslik ailelerinin prestijini gösteren objeler haline gelmiştir. Gelişen teknoloji, fırınların kalitelerinin yükselmesi, kullanılan malzemelerin çeşitliliğinin artması, bünye ve sırn geliştirilmesi tasarım açısından da yenilikleri beraberinde getirmiştir.

19. yüzyılda gerek savaşlar, ihtilaller ve göçler gerekse mali desteklerin azalması birçok sanat dalını ve endüstrisini etkilemiştir. Seramik sanat dalı ve endüstrisi de bu olumsuzluklardan etkilenmiştir. Ancak 20. yy’da yeni sanat akımlarının da etkisiyle endüstri alanında yeni tasarım eğilimleri gelişmiştir. Bunlara örnek olarak Macaristan’da Herend, Almanya’da Meissen ve Dresden, Rusya’da Lomonosov, Fransa’da Limoges, Sevres ve İngiltere’de Wedgwood fabrikaları gösterilebilir.

20. YY’DA AVRUPA’DA ÇAYDANLIK TASARIM EĞİLİMLERİ

20. yüzyılın başlarında birçok seramik tasarımında 19. yüzyılın geleneksel bakış açısı görülmektedir. İngiltere ve Amerika’da Arts and Crafts anlayışının ürünleri olan el işçiliği tasarımların yanı sıra, Neo-klasik örnekleri de tekrar gündeme gelmiştir. 1910’larda Fransa ve Belçika’da Avrupa’nın Art Nouveau tarzı yansıtılmaya başlamıştır. Yine bu yıllarda tasarımcılar çaydanlıklar üzerinde oryantal etkileri kullanmışlardır. Biçim özelliklerine bakıldığında genel anlamıyla, geleneksel oryantal, Neo-klasik formların yorumu ve geometrik formlu Art Nouveau formları İngiltere’de öne çıkmaktadır. Renk olarak genellikle açık mavi, yeşil, beyaz ve krem renkler ile soluk, açık Neo-klasik tonlar kullanılmıştır. El dekorları, transfer baskı, Neo-klasik ve Art Nouveau motifler, sarmaşık ve süs bitki desenleri dönemin en moda dekor yöntemleridir. Çin etkili mavi beyaz dekorlu çaydanlıklar birçok dönemde olduğu gibi bu yıllarda da etkisini sürdürmüştür.

20. yüzyılda çaydanlık üzerindeki tasarım yaklaşımlarını etkileyen bir diğer önemli gelişme İngiliz Cristopher Dresser’in (1834-1904) bir çaydanlık tasarlayarak onu seri üretime geçirme-

sidir (Çaydere, O., 2016, s.49). Dresser'in ürettiği çaydanlık her ne kadar seramik olmasa da endüstriyel üretimde işlevselliğin yanında estetik kaygıların güdülmesinde bir başlangıç olarak çaydanlığın kullanılması açısından oldukça önemlidir.

20. yy'da gerçekleşen en önemli gelişmelerden biri Bauhaus okulunun kurulmasıdır. Walter Gropius tarafından kurulan bu okul sanat ve endüstriyi tek bir paydada toplayarak, 20. yüzyılda modern tasarım olgusunun gelişmesinde en etkili kaynaklardan biri olmuştur. İlk kez burada, elden makine üretimine geçişte teorik ve pratik yaklaşımlar akılcı bir biçimde, endüstri için tasarımcı eğitiminin temeline oturtulmuştur. Bu dönemde yeniden sorgulanan tasarımda ergonomi, fonksiyon ve renk, biçim ilişkileri günümüzde ki tasarım ilkelerinin de temelini oluşturmaktadır. Tasarımda farklı malzemelerin birlikte kullanımına ilişkin farklı birçok uygulamanın gerçekleştirildiği okul 20. yy'da kurulan birçok tasarım ve sanat okulunun da kurulmasına öncülük etmiştir. 20. yy. başlarından günümüze kadar farklı sanat hareketleri ve yaklaşımlar ürün tasarımlarını ve yüzey etkilerinin farklılaşmasına ve çeşitlenmesine kaynak oluştursa da Alman tasarım ekolü günümüzde dahi ürün tasarımında ki hakimiyetini hissettirmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. 1923-24 Bauhaus Tasarım Okulu Çaydanlık ve Fincan Tasarımı.
<http://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6355> (Erişim Tarihi: 25.05.2017)

1920'lerde 1. Dünya savaşının etkileri her alanda olduğu gibi sanat alanını ve dolayısıyla tasarımları da etkilemiştir. 1923'te ressam Kazimir Malevich'in yaptığı süprematist porselen çaydanlık formu, her ne kadar fonksiyon ön planda tutulmasa da dönemin sanat anlayışının ve disiplinlerarası etkileşimin en önemli örneklerindendir (Waal de, E., 2003, s.62-63). Bütüncül sanat hareketlerinin sonuncusu olan Art Deco tasarım anlayışında işlevselliğin yanı sıra dekoratif yüzey etkileri ön plana çıkmaktadır. Bauhaus tasarımlarında sıklıkla kullanılan geometrik formlar Art Deco'ya esin kaynağı olmuştur. Göbekli klasik çaydanlık formları bu dönemde yerini farklı geometrilerden oluşan formlara bırakmıştır. Özellikle bu yıllarda Almanya ve Fransa bu tarz çaydanlıklarla ön plana çıkmaktadır (Atterbury P., 2003, s.174-178). Parlak mavi, kırmızı, sarı, pembe, turuncu, yeşil gibi neon renkler sırlarda kullanılmıştır. El dekorları, transfer

baskı teknikleri, zengin sır efektleri, soyut çizgisel ve dairesel motifler bu dönem çaydanlıkların genel özellikleri olarak değerlendirilmektedir. 1920-1930 yılları arasında İngiltere’de seramik endüstrisinde Art Deco üslubuyla birçok eser ortaya koyan Clarice Cliff’in 6. görselde dönemin önde gelen Newport seramik fabrikası için tasarladığı; zengin ve canlı renklerin kullanıldığı, el dekoru ile dekorlanmış, geometrik formlu çaydanlık, bu üslubun özelliklerini açık şekilde yansıtmaktadır.



Görsel 6. Clarice Cliff, Bizarre Stampford "Orange Roof Cottage" Art Deco Çaydanlık, 1930
Miller, J., 2014, s.92.

Henüz 1. Dünya savaşının izleri silinmemişken 1940’ların başında 2. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle endüstride de duraklama dönemine girilmiştir. 1930’lu ve 1940’lı yıllar boyunca çağdaş soyut sanat etkilerini göstermeye başlamıştır. Parlak, canlı renkler; siyah, kırmızı, sarı, turuncu, kahverengi, yeşil, kirli beyaz, seladon renkleri ağırlıklı olarak çaydanlıklarda uygulanmış olsa da, bu dönemde önceki dönemlere göre oldukça sade formlar, tek renkli çaydanlık tasarımlarına da rastlanmaktadır. İngiliz tasarımcı Susie Cooper tarafından tasarlanan serigrafi ve el dekorunun birlikte kullanıldığı çaydanlıkta, form olarak kuş formundan esinlenildiği, renk olarak krem, bej, kahverengi, sarı ve tonlarının kullanıldığı görülmektedir (Görsel 7).



Görsel 7. Ağaçkakan Baskılı Çaydanlık, 1932,
Casey A., 2001, s.123

1950'lere geldiğimizde ise Yeni Dünya düzenine alışmaya çalışan toplumlar modernizm sürecine girmişlerdir. Bu bağlamda günlük yaşam, tatil, yiyecek içecek kültürü tamamıyla değişmiştir. Dolayısıyla tasarımın her alanına yansıyan bu akım, seramik endüstrisinde de çağdaş örnekleri beraberinde getirmiştir. 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesi ile birlikte fabrikalar yeniden aktif bir şekilde çalışmaya başlamış, seramik alanında sır ve üretim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ivme kazanmıştır. Bu gelişmeler daha sonraki yıllarda farklı yüzey önerileri geliştirme noktasında kaynak olarak kullanılmıştır. Savaş sonrası ekonomik açıdan ilerlemeye çalışan toplumlar seri üretilbilir ve düşük maliyetli ürünlere yönelmiş; bunun sonucunda ortaya el üretimi ürünlerin aksine mekanizasyona dayalı ürünler ortaya çıkmıştır. Formun yalınlığını destekleyecek genellikle pastel ve doğal renklerin kullanıldığı bu tasarımlarda siyah- beyaz, kontrast renkli tasarımlar da göze çarpmaktadır. Aşağıda yer alan görsel 8'de ki örnek renk ve form açısından bunlara örnek olarak gösterilebilir. Siyah üzerine beyaz dekorlu çaydanlık, Raymond Loewy tarafından Almanya'da Rosenthal fabrikası için yapılmıştır. Yalın formlu çaydanlığın gövde kısmı siyah mat sır ile sırlanarak üzerine çizgisel dekor uygulamaları yapılmıştır.



Görsel 8. Raymond Loewy, "Papageno", Siyah-Beyaz Çaydanlık, Rosenthal, Almanya, 1955
<http://www.design-is-fine.org/post/51511626185/raymond-loewy-papageno-teapot-with-charcoal>
(Erişim Tarihi: 25.05.2017)

1960'lı yıllarda çaydanlık tasarımlarında Op Art ve Pop Art gibi yeni yeni ortaya çıkan sanat akımlarının etkileri görülmeye başlanmıştır. İskandinav kökenli tasarımlar, soyut desenli, stilize edilmiş bitki motifli çaydanlıklarda mavi, turuncu, yeşil, kahverengi, pembe en öne çıkan renkleri oluşturmaktadır. Form olarak genellikle uzun silindirik, düz kapaklı özellikle kahve servisi için kullanılan demlikler yer almaktadır (Atterbury, P., 2003, s.12). Görsel 9'deki kahverengi geometrik bezemeli el dekorlu örnek John Clappison tarafından Hornsea Pottery'ye yapılmıştır. Kahve servisi için kullanılan bu tarz uzun silindirik formlar Almanya, İspanya ve Fransa'da da farklı dekorlar ile karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 9. Geometrik Bezemeli Çaydanlık, İngiltere, 1967
Casey A., 2001, s.297

1970'e gelindiğinde yalın formlar ve sadeleşen şekiller ve tasarımlarda çeşitli silindirik biçimler baskındır. Çaydanlık tasarımlarında renk olarak kahverengi, turuncu, yeşil, mavi tonlar kullanılmaktadır. Etnik kültürlerin etkisi, doğaya dönüş tasarımcıların etkilendiği konulardır. Bu konular ve çeşitli tekstil dokuları bu yıllarda genellikle serigrafi dekor tekniği kullanılarak formların üzerine aktarılmıştır. (Atterbury, P., 2003, s.14). Bu dönemin pazar ihtiyacına yönelik dekorlu çaydanlıkların yanı sıra, modernist estetiğin temiz hatları ve basit yalın geometrili çaydanlık tasarımları da kendini göstermiş, süslemeyi ve diğer sanat akımlarının inceliklerini ikinci plana atan, "işlevselliği" ön planda tutan tasarımlarda alıcıya ulaştırılmıştır. Yalın formu ile Martin Hunt'ın Hornsea Pottery için tasarladığı krem mat sırlı çaydanlıkta el dekoru ya da serigrafi dekoru kullanılmamış, yüzeyde çizgisel öğeler ile form hareketlendirilmiştir. Ayrıca metal kulp ile farklı malzemelerin bir arada kullanıldığı çaydanlıklara da örnek olarak gösterilebilir (Görsel 10).



Görsel 10. Concept, Martin Hunt, Hornsea Pottery, İngiltere, 1976
<https://drojkent.wordpress.com/2012/05/07/modernist-teapots/> (Erişim Tarihi: 25.05.2017)

1980'ler ve 1990'lar 20. yüzyılda en kaliteli porselenlerin üretildiği dönem olmuştur. Birçok yeni fabrika kurulmuş ve dolayısıyla ürün çeşitliliği artmıştır. Renk, dekor ve form açısından etkileyici yeniliklerin görüldüğü tasarımlarda, gerek el dekorlarıyla gerekse serigrafi dekorları ile geleneksel motiflere çağdaş yorumlar getirilmiştir. Çarpıcı renk kontrastlarının kullanıldığı görülmüştür. Çaydanlık formlarında ise bu yıllarda ağırlıklı olarak alışılmış formların dışında daha yenilikçi formlar bulunmaktadır (Atterbury, P., 2003, s.15). Görsel 11 ve 12 'de bulunan İsveç Signe Persson Melin'in Höganäs Studio için tasarladığı çaydanlık, yalın formu, sade rengi ve alışılmışın dışında kare formu ile karşımıza çıkmaktadır. Dekor öğelerini kullanılmadığı çaydanlıkta kapak kulpu, tutamak ve emzik formu ile hareket ve bütünlük sağlanmıştır.



Görsel 11-12. Signe Persson Melin'in Modernist Çaydanlığı, İsveç, 1980'ler.
<http://www.modernity.se/teapot-designed-by-signe-persson-melin-for-hoganas-studios/>
(Erişim Tarihi: 28.05.2017)

20. yy'ın sonları Avrupada çaydanlık tasarımları adına endüstriyel doyuma ulaşıldığı bir dönem olmuştur. Modern, yalın tasarımların yanı sıra, değişen dünya ile birlikte seramik sektöründe de artistik tasarımların ön plana çıktığı bu dönemde çaydanlık işlevsel bir obje olmanın yanında artık sanatçıların duygu ve düşüncelerini ifade eden kavramsal bir nesne olarak da karşımıza çıkmaktadır. Arman olarak bilinen Fransız Armand Piere Fernandez'in 1900'lerde Fransa'nın en ünlü porselen markası olan Limoges için tasarladığı kahve setinde işlevselliği ironik bir şekilde dışlayarak, sanatsal üslubunu tasarımına yansıtmıştır (Görsel 13-14).



Görsel 13-14. Armand Piere Fernandez Tarafından Limoges İçin Tasarlanan Kahve Seti, 1990.
<http://www.design-is-fine.org/tagged/1990s> (Erişim Tarihi: 28.05.2017)

SONUÇ

20. yy renk biçim form gibi tasarım unsurlarının yeniden sorguladığı endüstriyel ürün tasarımında, işlev ve ergonominin ön planda olduğu tasarımların dönemi olmuştur. Bu dönemde gerçekleşen en önemli gelişmelerden biri hiç şüphesiz Bauhaus tasarım okulunun kurulmasıdır. Bauhaus ile birlikte tasarımcının eğitimi yüzyılın en önemli konularından biri haline gelmiş ve bu bağlamda Avrupa'da birçok tasarım okulu kurulmuştur. 20. yy'da felsefi ve sanatsal birçok hareket, ürünlerin gerek biçimsel gerekse yüzeysel olarak değişip farklılaşmasına sebep olmuştur. 20. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan bireysel sanat anlayışları, çaydanlık tasarımlarında da etken rol oynamış, Bauhaus'un temelini oluşturan ergonomi, işlev ve biçimsellik kaygıları ön planda tutulduğu görülmüştür.

20.yy'ın ortalarında ivme kazanan seramik endüstrisi yüzyılın sonlarına doğru her renkte mat, parlak ve çeşitli görsel efektlere sahip sır üretimini mümkün hale getirmiş, bu gelişme ürünlerin yüzeysel etkilerinin de güçlenmesine ve çeşitlenmesine kaynak oluşturmıştır. 20. yy. baskı teknolojilerinde ki gelişmelerle birlikte özellikle, 19. yüzyılda sıklıkla kullanılan el dekorlarının yerini serigrafi baskı dekorlarının da aldığı görülmektedir.

Avrupa'da 20. yüzyılda endüstride üretilen seramik çaydanlıklar genel olarak değerlendirildiğinde ilk olarak işlevsellik ve renkli tasarımlar göze çarpmaktadır. Her dönemde bu çözümlemelerin tam anlamıyla yerine getirilmiş olması endüstriyel çaydanlık tasarımı için en temel gereksinimdir. İşlevselliğin yanında tasarımda son sözü söyleyecek renk, dekor ve form da en az işlevsellik kadar önem arz etmektedir. 20. yy. çaydanlık tasarımında bu çözümlemelerde doyuma ulaşılan dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu gelişmelerle birlikte Avrupa'da 20. yy. yeni sanat akımlarının ortaya çıkması, seramik endüstrisinde de form, renk, biçim açısından çeşitliliğin artmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca köklü bir geçmişe sahip olan çay ve çaydanlık, bulunduğu kültürün getirileri ile 1900'den 2000'e 10'ar yıllık periyotlarda endüstriyel seramik çaydanlık tasarımları form bakımından ele alındığında klasik yuvarlak formların yanı sıra silindirik uzun formlarında yer aldığı gözlemlenmektedir. Dekor açısından ağırlıklı olarak geleneksel el dekorları ve serigrafi dekorları kullanılırken, endüstrinin pazar talebine uygun olarak genellikle desen olarak çeşitli bitki motifleri, geometrik şekiller ve tekstil dokuları yer almaktadır. Teknolojinin gelişmesi, yeni tekniklerin bulunması, malzeme çeşitliliğinin artması ile endüstriyel çaydanlık üretiminde diğer seramik kullanım eşyalarında olduğu gibi kalitenin arttığından söz edilebilir.

Sonuç olarak 20. yy. diğer sanat ve endüstri alanlarında olduğu gibi seramik sanatı ve endüstrisi adına da bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemin çaydanlık tasarımında endüstriyel anlamda doyuma ulaşılan ve artistik formlara zemin hazırlayan bir dönem olduğu ifade edilebilir. Seramik sanatı, tasarımı ve endüstrisi adına en önemli dönemlerden olan 20. yy'da endüstri ürünü çaydanlıklarda renk, dekor ve form açısından yenilikler olduğu ve çeşitliliğin arttığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Atterbury, P. (2003) *20th-Century Ceramics*, Octopus Publishing\ London.
- Brothwell, D. ve Brothwell, P. (1998) *Food In Antiquity*, The Johns Hopkins University Press.
- Casey, A. (2001). *20th Century Ceramic Designers in Britain*, Antique Collectors' Club, Italya.
- Çaydere, O. (2016). *Tasarımdan Çağdaş Tasarıma*.
- Er, C. (2015) *Seramik Çaydanlık Formunun Kişisel Çalışmalar Üzerinden Değerlendirilmesi*, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı:13, 51-57
- Erbay Aslıtürk, G. (2009). 20. Yüzyılda Çağdaş Türk Seramik Sanatında Avrupa Kaynaklı Etkiler. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (16. Baskı). (çev. E. Erduran, Ö. Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/nwsafine/article/view/5000163091/5000150673>
- Miller, J. (2014) *Miller Field Guide Art Deco*, Alison Starling Puplicing ,London
- Waal de, E., (2003) *20th Century Ceramics*, Thames&Hudson Ltd, London,

Görsel Listesi

- Görsel 1-2: Antik Çin'de Çay Hazırlama Sahneleri
- <https://safedrinkingwaterdotcom.files.wordpress.com/2014/01/ancient-chinese-tea.jpg> (Erişim Tarihi: 02.01.2017)
- <http://quatr.us/food/tea.htm> (Erişim Tarihi: 02.01.2017)
- Görsel 3-4: Armalı Çaydanlık 1785-1790, Oryantal Tasarım Çaydanlık 1780-1790,
- <http://www.darwincountry.org/explore/001950.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2013)
- <http://www.darwincountry.org/explore/001919.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2013)
- Görsel 5: 1923-24 Bauhaus tasarım okulu çaydanlık ve fincan tasarımı. <http://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6355> (Erişim Tarihi: 25.05.2017)
- Görsel 6: Clarice Cliff, Bizarre Stampford "Orange Roof Cottage" Art Deco çaydanlık, 1930
- Miller, J., 2014:92.
- Görsel 7: Ağaçkakan Baskılı Çaydanlık, 1932,
- Casey A., 2001: 123
- Görsel 8: Raymond Loewy, "Papageno",Siyah- beyaz çaydanlık, Rosenthal, Almanya, 1955.
- <http://www.design-is-fine.org/post/51511626185/raymond-loewy-papageno-teapot-with-charcoal> (Erişim Tarihi: 25.05.2017)
- Görsel 9: Geometrik Bezemeli Çaydanlık, İngiltere, 1967
- Casey A., 2001: 297
- Görsel 10: Concept, Martin Hunt, Hornsea Pottery, İngiltere, 1976 <https://drojkent.wordpress.com/2012/05/07/modernist-teapots/> (Erişim Tarihi: 25.05.2017)
- Görsel 11-12: Signe Persson Melin'in modernist çaydanlığı, İsviçre, 1980'ler.
- <http://www.modernity.se/teapot-designed-by-signe-persson-melin-for-hoganas-studios/> (Erişim Tarihi: 28.05.2017)
- Görsel 13-14: Armand Piere Fernandez tarafından Limoges için tasarlanan kahve seti, 1990.
- <http://www.design-is-fine.org/tagged/1990s> (Erişim Tarihi: 28.05.2017)

TÜRKİYE CUMHURİYETİ TARİHİNİN İLK YILLARINDA AFİŞLERDE İMGE OLARAK KADIN: GÖSTERGE BİLİMSEL BİR ANALİZ

Yrd. Doç. Dr. Elif TARLAKAZAN*

ÖZET

Afiş, herhangi bir ürün ya da hizmetin geniş halk kitlelerine tanıtımını sağlayan basılı üründür. Açılış, oyun, tiyatro, sinema, gösteri ya da bir haberi duyurmayı amaçlar. Görsel-işitsel medyanın henüz yaygın olmadığı Cumhuriyet Döneminin ilk yıllarında da afiş; birçok kamusal faaliyette, sosyal içerikli mesajların iletiminde, ürün ve hizmet tanıtımlarında, dönemin yaygın kitle iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla bu yaygın kullanılan kitle iletişim aracı gösterge olma özelliğini kazanmıştır.

Tarih boyunca ev kadını, iş kadını, anne, eş, eğitici, politikacı vb. olarak çeşitli şekillerde karşımıza çıkan kadın, kimi afişlerde de ön planda yer almış ve almaktadır. Cumhuriyetten günümüze çeşitli alanlarda kullanılan afişlerde kadın imajı aynı zamanda afişin kullanıldığı dönemin toplum yaşantısını da gözler önüne sermektedir.

Cumhuriyet dönemi afişlerinde yer alan kadın görselini gösterge bilimsel açıdan inceleyerek, kültürümüz içerisindeki önemine dikkat çekmek, toplumsal hayatın tanıtımına katkı sağlamak çalışmanın temel amacıdır.

Gösterge bilim-simgeleyen bir şey olarak görülen- kültür içinde anlamı olan herhangi bir şey için uygulanabilir. Kitle iletişim araçları kapsamında radyo ve televizyon programları, filmler, karikatürler, gazete ve dergi yazıları, afiş ve diğer reklamlar da dâhil olmak üzere her tür medya üretimi ve bu medya metinlerini yorumlarken gösterge bilim çözümlemeleri uygulayabiliriz.

Anahtar Kelimeler: Afiş, Gösterge bilim, Grafik tasarım, Reklam grafiği, İmge.

*Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, Kastamonu / TÜRKİYE, etarlakazan@hotmail.com

WOMEN AS IMAGE ON THE POSTERS IN THE FIRST YEARS OF TURKISH REPUBLIC HISTORY: A SEMIOLOGICAL ANALYZE

Assist. Prof. Dr. ElifTARLAKAZAN*

ABSTRACT

Poster is a printed product which aims to introduce a product or service to the masses, such as openings, theatre plays, movies, exhibitions or news. At the beginning of Republic Period, when the audiovisual media was not common yet, the poster was used in many public activities to give social messages, promote products or service as a means of mass media tool, which therefore has given poster a semiological value.

Throughout the history, women with varying roles such as housewife, businesswoman, mother, wife, educator, politician and the like have taken place as the main figures in many posters. Since the foundation of Republic, the woman figure in posters has revealed the social life in the time period when the poster was used.

The aim of this study is to analyze the woman figure in posters in the Republic Period with a semiotilological perspective to shed light into the importance of it in our culture and to contribute to the introduction of the social life in that period.

Semiology helps analyze anything meaningful in a culture that is considered a symbol. Semiology may be practised to analyze and interpret media texts and productions of mass media tools such as radio and television programs, movies, comics, newsletters, magazines, posters as well as other advertisements.

Key Words: Poster, Semiological, Graphic design, Advertisement graphic, Image

*Kastamonu University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Graphic Design, Kastamonu / TURKEY, etarlakazan@hotmail.com

GİRİŞ

Günümüz insanının çoğu etkinlikleri, grafik imgelerle iletişim kurabilme yeteneklerine bağlıdır. Yaşadığımız dünyada bilgiler, kitap, gazete, dergi, afiş, broşür vb. gibi görsel araçlarla okuyucuya ya da izleyici kitlesine ulaşır. Uluslararası yol işaretleri ve emniyet sembolleri, grafik iletişimin ne kadar etkili olduğunu gösteren örneklerdir. Bir marketteki yüzlerce çeşit ürün arasından aradığımızı, ambalajında bulunan yazı ve resim gibi görsel göstergeler sayesinde ayırt ederiz. Tek yönlü, çift yönlü yolları, erkekler, kadınlar tuvaletini, ya da park edemeyeceğimiz yerleri yine grafik imgelerin yol göstericiliği ile öğreniriz.

Konu ile ilgili kavramların daha iyi anlaşılması için makalede sırasıyla afiş, gösterge bilim, göstergelerin anlamlandırılması, görsel göstergeler ele alındıktan sonra gösterge analiz süreci anlatılmıştır. Kadın ögesi kullanılan afişlerden örnekler göstergebilim tekniği ile incelenmesi başlığı altında araştırmanın örnekleme, araştırmanın modeli, yöntemi ve araştırmanın bulguları başlıklarına yer verilmiştir. Son olarak, araştırma bulguları göz önüne alınarak çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır.

Afiş

Afiş veya poster, Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre; "bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yere asılmış, genellikle resimli duvar ilanı, ası" şeklinde tanımlanmaktadır.

Afiş, reklam ya da propaganda yapmak, bir oyun, sergi, ürün ve benzerlerinin duyurulmasında kullanılır. Halka duyuru iletmek amacıyla el ilanı formunda hazırlanan ilk afişlerden bilinen en eskisi el yazmasıdır.

Ülkemizde afiş sanatının gelişimi grafik tasarımın gelişimine paralel olarak Osmanlı Devletinin son dönemlerinde İbrahim Müteferrika tarafından matbaanın kurulmasıyla başlamıştır. 1900'lerin başlarında yurtiçinde basılan ve çeşitli kuruluşlara yardım etmeye çağıran, tiyatro gibi etkinlikleri duyuran, salt tipografik afişlerin yanında Batıdan gelen resimli afişler, toplumsal yaşamda yer almaya başlamıştır. Resimli afişlerin konuları ilaç, giyim, çikolata, bisküvi gibi genel olarak tüketim ürünlerine yönelik olmuştur. Bu iki tür afişin ortak noktası ise sokaklardan çok, kahveler, tiyatro girişleri ve dükkânlar gibi iç mekânlara asılması olmuştur (Bektaş, 2003, s.195).

Türk grafik sanatlarındaki en büyük atılım Cumhuriyetin ilanından sonra olmuştur. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte kamusal ve siyasi alanlardaki reformların tanıtılması gerekliliği kitle iletişim araçlarına olan ilgiyi artırmış, dolayısıyla bu durum grafik sanatlara ve afişe önemli bir rol yaratmıştır. Bu döneme kadar herhangi bir uzmanlaşmanın görülemediği bu sanat dalının ülkemizdeki ilk öncüleri olarak Münif Fehim, İhâp Hulusi Görey ve Kenan Temizkan gibi sanatçıları sayabiliriz. İhâp Hulusi Görey ve Kenan Temizkan, grafik eğitimini Almanya'da almışlardır. Avrupa grafiğine karşı daha sonraları duyulan geniş ilgi de, bu sanatçılarla başlamış sayılabilir. Osmanlı ile Cumhuriyet Türkiye'si arasında bir geçiş köprüsü oluşturan İhâp Hulusi, çağdaş

Batı görenek ve zevklerine uygun afişleriyle yurt dışında bile kendini kabul ettirerek kısa sürede ülkemizin önemli tasarımcıları arasında yer almıştır (Yeraltı, 1995, s.51).

Birbirinden farklı birçok alanda hizmet vermesinden dolayı afiş; kültürel, sosyal ve ticari afişler olarak üç bölümde inceleyebiliriz.

Kültürel Afişler; Sinema, tiyatro sergi, seminer, konser, festival ve spor gibi kültürel etkinlikleri tanıtarak, bir yerde gerçekleştirilecek ya da gerçekleştirilmekte olan kültürel bir etkinliği kitlelere duyurarak insanların ilgisini bu tür organizasyonlara yönlendirmeyi hedefleyen afişlerdir. Kültürel afişlerin amacı bilgilendirmek ve etkinliğe davet etmektir.

Kültürel alanda üretilen afişlerde yaygın kullanım olanağına sahip sinema afişleri, festival, konser afişleri ve tiyatro afişleri ortaya konulan ürünün tanıtımının yapılması amacı ile kullanılır ve bu afişlerde ticari kaygı ağır basmaz. Sanatsal yön her zaman ön planda yer alır ve bu nedenle kültürel alanda eserler üreten tasarımcılar daha özgür düşünüp, daha özgür tasarımlar ortaya koyabilmektedirler.

Sosyal Afişler; Sağlık, çevre, trafik, eğitim, siyaset gibi konularda kullanılan sosyal afişler, toplumların yönlendirilmesinde; çeşitli bilgilerin, olayların, düşüncelerin ve öğretilerin yayılmasında önemli rol oynarlar. Sosyal afişlerin kullanıldığı alanları tek tek ele aldığımızda bunlardan en önemlilerinden birinin eğitim olduğunu söyleyebiliriz. Bu alanda kullanılan afişler bireyler üzerinde yarattıkları pozitif etkilerle insanları doğruya yönlendirebilmekte, örneğin sigara ve alkolün zararlarını, verem, AIDS gibi hastalıklara karşı korunma yollarını iletmektedir. Sosyal içerikli afişler özellikle günümüzde önemini çok daha artıran çevresel sorunlara karşı bir toplum bilinci oluşturarak çevreyi korumamıza yardımcı olacak faaliyetleri harekete geçiren bir araçtır. Satış ve tüketim amacı olmayan, toplum yararını gözetken sosyal içerikli grafik tasarımlar, toplumsal konularda izleyicide belirli bir düşünce biçimi ve tavır geliştirmek, tepki yaratmak, izleyiciyi harekete geçirmek ve bir eyleme katılmaya davet etmek için kullanılır. Topluma ve insan sağlığına fayda sağlamak isteyen dernekler, bu güne kadar reklamın ve grafik tasarım ürünlerinin iletişim gücünü ve geniş kitlelere yayılma özelliğini görüp kendi amaçları için sosyal içerikli mesajlar veren afişleri kullanmışlardır. 20. Yüzyıl içinde yaygınlaşan bu tarz, insanların yaşam standartlarını geliştirmek, milli ve kültürel değerler kurup yaşatmak ve sosyal yaşamla ilgili mesajlar vermek amacıyla kullanılmıştır (Dülgeroğlu, 2007, s.68).

Ticari Afişler; Kurumsal reklamcılık, endüstri, moda, basın-yayın, turizm gibi sektörlerde yaygın olarak kullanılan, bir ürün ya da hizmeti tanıtmak amacıyla hazırlanan afişler bu kategoride yer almaktadır. Ticari türdeki afişleri diğer türdekilerden ayıran en belirgin özelliği, üzerlerinde taşıdıkları bilgiyle, hedef kitleyi, alıcı hale getirmeyi amaçlamalarıdır. Ticari bir amaca hizmet etmelerinden dolayıdır ki; günümüzde yaşam alanlarımızı belirleyen sınırlar içerisinde bu tür afişlerle daha yoğun bir oranda karşılaşırız.

Yaşadığımız çevrede hemen hemen her yerde göz temasında bulunduğumuz ve bizi etki altına alarak tanıttıkları ürünü veya hizmeti bizlere pazarlamaya çalışan afişlerin sayısı az değildir.

Bu afişlerin tek görevi kuşkusuz ürünle tüketiciyi buluşturmadır. Ancak ürünü tüketiciye göstererek değil tüketiciyi ürüne yönlendirerek yerine getirirler bu görevi. Sosyal afişler, toplum yararını gözeten, sosyal içerikli mesajlarıyla tavır geliştirici nitelikte, kültürel afişler ise özgür düşünmeyi, özgür yaratılar sunmayı amaçlar nitelikte iken ticari afişlerde böyle bir amaç yoktur. Gerek resim ve metin seçiminde gerekse tasarımda kendi inisiyatifini kullanma özgürlüğüne sahip olmayan sanatçı, çalışmanın meydana getirilme sürecinde çeşitli şekillerde yönlendirilmekte ve belirli kalıplara sokularak sınırlandırılmaktadır.

Gösterge Bilim

Dilimizde özellikle dilbilim (Fransızca *linguistique*) sözcüğü örnek alınarak üretilmiş olan gösterge bilim (Fransızca *sémiotique* ya da *sémiologie*) terimi ilk bakışta “göstergeleri inceleyen bilim dalı” ya da “göstergelerin bilimsel incelemesi” olarak tanımlanır” (Rifat, 1992, s.5). Mehmet Rifat, Türkçe’de “gösterge bilim” terimiyle belirtilen bu bilim dalının, kendi içinde, uygulama farklılıkları dışında, kuramsal açıdan da değişik yaklaşımlar içermesinden dolayı yalnızca gösterge dizgelerini inceleyen bir dal olarak tanımlanamayacağından söz etmiştir. Rifat’a göre, söz konusu bilim dalının günümüzdeki anlamı, “gösterge bilim terimini oluşturan kavramların “gösterge” ve “bilim” anlamsal toplamına indirgenemez” (Rifat, 1992, s.5).

Gösterge bilim konu olarak, yaşamsal faaliyetler süreci içerisinde ortaya çıkan, doğal dil de dâhil her türlü iletişim etkinliklerinde yer alan gösterge dizgelerini ele alır. Bu gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceler ve betimler. Amacı, dizgelerdeki anlamsal katmanların yapısını ortaya çıkartmak ve anlamlı bir bütünü çözümlemektir. Ancak bunu yaparken anlamları değil, anlam üretiminin süreçlerini, yani anlamı oluşturan göstergelerin bir araya getiriliş yöntemlerini ortaya çıkarmaya çalışır.

Gösterge bilimin alanını kesin çizgilerle sınırlamak zordur. Ferdinand de Saussure’ün tanımına uygun olarak göstergebilim; “dilden kutsal törenlere, el, kol, baş hareketlerine, ezgili sesler ve nesnelere kadar bütün gösterge dizgelerini kapsayan genel bir bilim”dir (Karahana, 2003, s.4). F. de Saussure’e göre dilbilim, genel göstergeler biliminin yalnızca bir bölümünü oluştururken, Roland Barthes bu görüşe karşı çıkarak, gösterge bilimin dilbilimin bir bölümünü oluşturduğu düşüncesini savunur.

Barthes’e göre toplumsal yaşamda, insan dilinin dışında, belli bir genişlikte olan gösterge dizgelerinin bulunduğu hiç de kesin değildir. Barthes, bu görüşünü şu cümlelerle destekler: “Gösterge bilim şimdiye kadar yalnızca trafik kuralları (ulaşım kodu) gibi inceleme açısından pek fazla ilgi çekmeyen kodları ele almıştır; gerçek bir toplum bilimsel derinliği olan bütünlere geçildiğindeyse, yeniden dille karşılaşılır. Kuşkusuz nesneler, görüntüler, davranışlar anlam taşıyabilirler ve bunu çok sık olarak yaparlar, ama hiçbir zaman bağımsız bir biçimde olamaz bu; her gösterge dizgesi dille karışır” (Barthes, 2005, s.27).

Göstergelerin Anlamlandırılması

Her göstergenin bir gösteren bir de gösterilen boyutu vardır.

Düzanlam; Bu düzey, göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göstergesiyle ilişkisini betimler. Barthes bu düzeyi düzanlam olarak adlandırır (Fiske, 1996, s.116). Düzanlam düzeyinde göstergelerin bizde uyandırdığı çağrışımlar farklı olabilir. Bu durum insanların bireysel farklılıklarından ve kültür seviyelerinden kaynaklanabilir. Ortaya çıkan bu bireysel ve toplumsal farklara rağmen, mesajda iletilmek istenen düzanlam, izleyicinin çoğunluğu tarafından ortak bir yönde algılanır.

Yananlam; Anlamlandırmanın önemli ikinci düzeyi de yananlamdır. Alıcıların hepsi tarafından aynı biçimde algılanmayan ya da algılanamayan ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlamlara yananlam denir. Bir sözcük ile ilgili çağrışımsal değerleri ve değişebilir anlamları belirtir. Bu değişkenlik, düşünce, duygu, bireysel yaratım, vb. gibi öznel tutumlara bağlanabilir. Her göstergenin bir yananlamı mutlaka vardır. Çünkü her gösterge, izleyicinin zihninde en azından psikolojik çağrışımlar meydana getirmektedir. Bunun yanında bir göstergenin yananlamından bahsedebilmek için, o göstergenin birincil ve zorunlu anlamı, düzanlamı olmak zorundadır. Yananlam, görüntüsel bir boyuta sahip olmasına rağmen nedensizdir ve bir kültüre özgüdür. Anlamlandırmada farklılığı yaratan yananlamdır, çünkü yananlamda, göstergeler çok anlamlı, uzlaşımsal ve kişiden kişiye değişen bir düzeydedir (İmançer, 1999, s.10). Göstergelerin yoğun olarak kullanıldığı alanların en başında şüphesiz ki reklam sektörü gelmektedir. Fatma Erkman'a göre; Bir reklam bildirisi (ister afiş, ister film olsun), belli bir düzanlam şifresi taşır: Resimlerdeki görüntülerin tanınması, kullanılan konuşma dilinin anlaşılması gibi. Yananlam şifreleri ise, toplumda yaygın olarak saygınlık, beğenilen kişilik, seçkin sayılma gibi, bilinen toplumsal değer ölçülerine dayanır. İyi bir ev kadını olmak için hangi deterjanı kullanmanız ya da çocuğunuzun saçını hangi şampuanla yıkamanız gerektiği doğrudan doğruya söylenmez de, o marka deterjanı ya da şampuanı kullanan temsili bir kişi gösterilir. Bu kişinin davranışları, giyimi, hali tavrı, toplumun "iyi ev kadını" ya da "özenilen kişilik" anlayışıyla örtüştürülür (Erkman, 1987, s. 78). Reklamlar, özellikle herkes tarafından bilinen yaygın toplumsal değer ölçütlerini kullandıkları için yananlam kolayca çözümler. Yananlamın çözülmesinde düzanlamın rolü büyüktür. Bir kültür içerisinde düzanlamlar kesin olarak bilinmesine rağmen, farklı kültürlerde çok daha farklı biçimlerde algılanabilir ve dolayısıyla tanınmayabilir.

Araştırmanın Örnekleme

Bu araştırmanın çalışma evrenini; Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında ticari, kültürel ve sosyal alanlarda kadın görseli kullanılan afişler oluşturmaktadır. Araştırmada, analiz için kullanılan altı afiş; tesadüfi örneklem yöntemi kullanılarak seçilmiştir. Analizde kullanılan fotoğraflar jpg formatında kaydedildikten sonra, sırasıyla bulgular başlığı altında afişlerin analizi ve yorumları yapılmıştır.

Araştırmanın Modeli ve Yöntemi

Dil bilim ve yapısalcılık yöntemlerini başlangıç noktası olarak kabul edenlerin yanı sıra doğal diller dışındaki görsel gösterge dizgelerinin anlamsal düzenlenişini araştıran gösterge bilim, özellikle 1960'tan sonra hızla gelişen bir bilim dalı ve yaklaşım biçimi olmuştur (Yazıcı, 2007, s.19). Toplumlarda dilin iletişimde hâkim bir rol oynadığı ve genellikle üstün tutulduğu tartışılmaktadır. Fakat gerçek şudur ki sözlü olmayan görsel öğelerin de iletişimde önemli olduğu vurgulanmaktadır (Hawkes, 1997, s.124-125). Ayrıca fotoğrafların ve yazıların bulunduğu bir makaleyi baştan sona okumak yerine öncelikle fotoğraflar, amblemler, kısaltmalar, büyük puntolu yazılar, değişik renkteki bayraklar ve küçük yazılar içine serpiştirilmiş değişik büyüklükteki renk ve yazıların incelendiği göz önüne alındığında (Günay, 2002, s.161), görsel göstergeler ile ilgili çalışmalara neden daha çok ağırlık verildiği ortadadır. Afiş, resim, grafik, fotoğraf gibi anlatım biçimleri, görsel gösterge bilimin inceleme alanına girmektedir (Günay, 2002, s.159).

Çalışmada afişler incelenirken şu sıralama takip edilmiştir:

1. Dilsel İleti

a) Düzanlam: Burada afişin dilsel öğeleri gösteren boyutta belirlenecektir.

2. Düzanlam (İmge)

a) İmgenin Öğeleri ve Yapısı: Afiş imgeleri birbirinden bağımsız olarak düz anlamları ile belirtilecektir.

3. Yananlam (İmge)

a) Yananlam İletisi: Gösteren-Gösterilen ilişkisinden hareketle göstergelerin yan anlamları belirtilecektir.

b) Üst-Dil: Göstergenin üç boyutundan hareketle göstergedeki yan anlamların ikinci düzeyini kapsayan üst-dil belirtilecektir.

Bulgular Analiz ve Yorum

Kızılay Afişi



Görsel 1. Kızılay Afişi

1. Dilsel İleti

Afişin üst kısmında dilsel ifade olarak Kızılay yazısı yer almaktadır. Afişte kullanılan tek dilsel ifadedir.

2. Düzanlam (İmge)

a) İmgenin Öğeleri ve Yapısı: Afişin orta kısmında bir kadın ve çıplak kız çocuğu figürü yer almaktadır. Kızılay bayrağı kız çocuğunun üzerini örtmektedir.

3. Yananlam (İmge)

a) Yananlam İletisi: Afişin imgesel iletisi ise toplumu temsil eden modern giyimli kadın, koruyucu rolü ile heykel gibi dimdik ayakta ve yeni Türkiye'yi temsil etmektedir.

b) Üst-Dil: Afişin üst-dil iletisi olarak kadın imgesinin Kızılay'ı temsil etmesi yanı sıra zarafeti simgeleyen vücut dilini de iyi kullanmasıdır.

İncelenen afiş “afişin babası” olarak bilinen İhap Hulusi Görey tarafından yapılmıştır. İhap Hulusi, birçok gazete ilanı ve afiş siparişi almaya başlayınca 1929'da İstanbul'da ilk atölyesini kurmuştur. İhap Hulusi Görey'in, 1930- 1951 yılları arasında yapmış olduğu afiş, kitap kapağı ve milli piyango tasarım örneklerinde figürler tamamıyla batılı tarzda resmedilmiştir. Eserlerinde, topluma modernleşmeyi aşılama amacıyla, asker veya köylü tiplerinin dışındaki her insanı güler yüzlü, kravatlı ve takım elbiseli, kadın imgelerde ise anne olmak yanında ülke ekonomisine katkı sağlayan çalışan kadın figürü olarak çizer. Yenileşmenin yüzü olan İhap Hulusi, İş Bankası, Sümerbank, Kızılay, Milli Piyango ve diğer afişleri olmak üzere birçok çalışma ile halkı geliştirmiş ve onları çalışmaya, modernleşmeye teşvik etmiştir.

Piyale

Reklam grafiğinin Türkiye'deki öncüsü, modern grafik tasarımına öncülerinden biri olan İhâp Hulusi Görey, alanında birçok ilki gerçekleştirmiştir. Ulusal üretimin kalitesinin ve miktarının artırılmasının temel hedef kabul edildiği bir dönemde, her biri dünya standartlarında binlerce afiş ve ilan tasarımı yapmıştır (Durmaz, 2010, s.38).



Görsel 2. Piyale Afişi

1. Dilsel İletî

Afişin üst kısmında “size büyük bir kısmet var piyale yemeğe davet edileceksiniz” ve alt-sağ kısımda “piyale adı ağız tadı” yazısı yer almaktadır.

2. Düz Anlam (İmge)

a) İmgenin Öğeleri ve Yapısı: Afişin orta kısmında iki kadın figürü yer almaktadır. Başörtülü olan kadın diğer kadının elini tutmaktadır. İki kadın figürü Piyale makarna kutusu üzerinde oturmaktadır. Afişin sağ alt köşesinde ve kadınların oturduğu makarna kutusunun üzerinde Piyale logosu yer almaktadır.

3. Yan Anlam (İmge)

a) Yan Anlam İletisi: Afişin imgesel iletisi alıcıda söz konusu ürünü kullanan kadınların davetlerinin eksik olmayacağı, lezzetli yemeklerden dolayı övgü alacağı sanki fallarda çıkmış gibi ifade edilmektedir.

b) Üst-Dil: Afişte kadın giysisinin yeni formuna vurgu yapılmış, toplumsal bellekte kadın imgesinin yeni bir gösterene sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca el falının üst-dil okuması; hepimiz geleceğe çeşitli umutlarla bakarız ve o, tam ellerimizin içindedir. El falının gerçek önemi kaderimizi anlamamızda yardımcı olmasında yatmaktadır. Güçlü ve zayıf yanlarımızı, yetenek-

lerimizi ve sınırlarımızı anlamada tüm çok benli kişiliğimizi geliştirmede bize yardımcı olur. El falı sanatı (şiomansi, chirognomonie) Eski Mısır'a, Hindistan'a ve çok eski çağlara bağlanabilecek kadar uzak bir geçmişi olan bir gizli bilimdir. Özellikle Bohemyalılar (çingeneler) tarafından uygulanmış. Okültistler de (gizli bilimciler) bunu eski devirlerden beri uygulamaktadırlar.

İngiliz Harrison Çorap Makinaları



Görsel 3. Harrison Çorap Makinaları Afişi

1. Dilsel İleti

Afişin üst kısmında “İngiliz Harrison Çorap Makinaları” yazısı yer almaktadır. Öncelikle dikkat çeken ilk husus, bahsi geçen makinanın İngiliz markası oluşu ve bu tabirin afişin en üstüne yerleştirilerek vurgulanıyor olmasıdır. Bu vurgudan, afişin, hükümetin sıkı bir devletçilik politikası takip etmediği bir döneme ait olduğu yargısı çıkartılabilir. Bu dönemde, yabancı sermayeye açık olunmasının yanı sıra, ürünün ithal oluşu, ürün için artı bir özellik şeklinde, en üst kısma yerleştirilerek, toplum algısına sunulmuştur.

2. Düzanlam (İmge)

a) İmgenin Öğeleri ve Yapısı: Afişin orta kısmında bir kadın figürü yer almaktadır. Afişteki kadın sağ eliyle çorap makinesinin kolunu çevirmekte, afişin alt kısmında ise dokunmuş çoraplar yer almaktadır.

3. Yananlam (İmge)

a) Yananlam İletisi: Afişin imgesel iletisi alıcıda söz konusu ürünü kullanan kadınlar aile ekonomisine katkı yapacak aynı zamanda dokunmuş çoraplar sıcaklığı ifade etmektedir. Gelişen teknoloji ile el emeğine dayalı geleneksel üretim anlayışı yerini daha hızlı ve etkili olan makine-

ye bıraktığı görülmektedir. Türkiye tarihinin “ilk demokratik seçimi” olarak kayda geçen 1950 seçimlerinin ardından; Türkiye Cumhuriyeti’nin, 1929 Ekonomik Buhranı dolayısıyla rotasını çevirdiği devletçilik akımı, etkisini yitirmeye başlamış, modernizm ve kapitalizmin etkilerinin, iş dünyasından sosyal hayata kadar hızla yayıldığı bu süreçten, elbette reklamcılık sektörü de nasibini almıştır.

b) Üst-Dil: Afişte kadının toplumsal hayattaki anne, eş, kardeş gibi statülerinin yanında üretime de katıldığı görülmektedir. Aile ekonomisine katkı yaptığı söylenebilir. Ayrıca kişilerin bazı ihtiyaçlarının karşılanmasında hem geleneksel yöntemleri bırakıp sanayileşmenin getirdiği bazı avantajlardan ev kullanıcılarının faydalanıp çağın gereklerine ayak uydurmak gerektiği vurgusu öne çıkıyor. Afişte dikkat çeken bir özellik ise; makinayı kullanan kişinin, modern görünümlü bir kadın olarak seçilmiş olmasıdır. Modernizmin, toplum üzerindeki etkisini giderek artırdığı bu dönemde, kadınların da evlerinden çıkıp iş dünyasına dâhil olması adına gösterge bilimsel bir özellik taşıyan bu seçim; kadınları üretime destek ve dâhil olmaya davet ederken, İngiliz Harrison Çorap Manikalarının kadınlar tarafından kullanılmaya uygun olduğu algısını yaratıyor.

Ürünün tek bir kişi tarafından kullanılabilen bir çorap makinası olduğunu göz önüne aldığımızda, büyük fabrikaların seri üretim yaptığı bir dönemden ziyade; üretime teknolojinin dâhil edilmesiyle, profesyonel seri üretime geçiş yolunda bir dönemde olunduğu yargısı çıkarılabilir.

Bahsi geçen afiş üzerinden genel bir sonuç yargısına ulaşmak gerekirse; sosyoekonomik hayatın dış kültürler ile etkileşimde olduğu, üretim faaliyetlerinin bulunduğu, ithal ürünlere kapısı açık bir yönetim şeklinin benimsendiği, kadınları da iş hayatında aktif hale getirmeyi hedefleyen ve genel gelişim ivmesini yukarı çekmeyi amaç edinmiş bir Türkiye görülmektedir.

DYO Boyaları



Görsel 4. DYO Boya Afişi

1. Dilsel İleti

Afişin üst kısmında “Kalite için” ve sol-orta kısımda “siz de dyo boya çeşitlerini tercih ediniz” yazısı yer almaktadır.

2. Düz Anlam (İmge)

a) İmgenin Öğeleri ve Yapısı: Afişin orta kısmında bağdaş kurmuş oturan elinde boya tenekesi, önünde üç tane fırça olan bir kadın figürü yer almaktadır. Sol kenarda konuşma balonu içinde yazı yer almaktadır.

3. Yan Anlam (İmge)

a) Yan Anlam İletisi: Afişte yan anlam olarak evin duvarlarının rengini kadınlar belirliyor imajı verilmiştir.

b) Üst-Dil: Afişte kadının zarafeti, evine verdiği önem, seçtiği boyayla da gösterilmeye çalışılmıştır. Günümüzde de bir boya firması, kadın boya ustası fikrini ön plana çıkaran reklamlarında; kadının erkek gücü gerektiren işlerde de göz önünde olabileceğini, aynı işi yapabileceğini göstermektedir. Artık kadın-erkek eşitliği konusu tüm iş sahalarında kendini hissettirmektedir.

Yalova Kaplıcaları

Çoğu taşbaskısı olan yüzlerce çalışma ile İhap Hulusi yarım yüzyılı aşkın bir dönemin endüstri, kalkınma, ticaret ve sosyal yaşamın gelişmelerini belgelemiş, Cumhuriyet kuşaklarının belleklerinde yer etmiştir. Termal Kaplıcalarının gözde olduğu Cumhuriyetin ilk dönemlerinde İhap Hulusi GÖREY tarafından hazırlanmış olan aşağıda görülen afiş dünü bize anlatan en önemli belgelerden biridir.



Görsel 5. Yalova Kaplıcaları Afişi

1. Dilsel İleti

Afişin üst kısmında “Yalova Kaplıcaları” ve alt kısımda “her mevsim açıktır” yazısı yer almaktadır.

2. Düz Anlam (İmge)

a) İmgenin Öğeleri ve Yapısı: Afişte dikey olarak üçte birlik kısmını kadın figürü kaplamaktadır. Yine arka planda büyük bir ağacın dalları görünmektedir. Afişin alt kısmında yeşillikler arasında kaplıca binası bulunmaktadır.

3. Yan Anlam (İmge)

a) Yan Anlam İletisi: Dilsel iletiyle desteklendiğinde devasa kadın figürü elinde tuttuğu akan sular ve küçültülmüş kaplıca bina resmi ile büyük bir organizasyona işaret etmektedir.

b) Üst-Dil: Afişte üst-dil kültürel ideolojiye gönderme yapmaktadır. Kadın figürünün sağlam ve dik duruşu toplumun dinamiğini vurgulamaktadır. Ayrıca tam ortada kompoze edilmiş olması ataerkil toplumda kadının önemini vurgulamaktadır. Kadın imgesinin bir heykeli andırması ideal insanı fiziksel açıdan betimlemektedir.

Yalova Termal Kaplıcalarının kaderi, 19 Ağustos 1929 ‘da Ulu Önder M. Kemal Atatürk’ün gelmesiyle değişmiştir. Termale hayran kalan Atatürk, buranın dünyaca ünlü bir sağlık merkezi ve su şehri olması için büyük çaba sarf etmiştir. Türkiye’nin birçok yerinden meşhur ustaları getirerek buranın yeniden imar ve ihyasını sağladı. Bugün Yalova Termal Kaplıcalarının dünyaca üne sahip olması Atatürk’ün sayesinde.

Halıcı Kız



Görsel 6. Halıcı Kız Film Afişi

Türk Sineması'nın ilk renkli filmi olan "Halıcı Kız" afişini, Güzel Sanatlar Akademisi hocalarından Gevher Rıza Bozkurt yapmıştır. Akademisyenliğinin yanı sıra özel sektör için de çalışmış, 1960'ların Türkiye'sinde grafik ürünler vermiştir (Durmaz, 2010, s. 96).

1. Dilsel İleti

Afişte dilsel ileti olarak "Halıcı Kız" ve alt kısımda "İlk Renkli Türk Filmi", "Reji: Muhsin Ertuğrul" yazıları yer almaktadır.

2. Düz Anlam (İmge)

a) İmgenin Öğeleri ve Yapısı: Afişte arka planda kavga eden iki erkek figürü, ön planda ise yüzü izleyiciye dönük halı dokuma tezgâhının önünde bir kadın figürü bulunmaktadır.

3. Yan Anlam (İmge)

a) Yan Anlam İletisi: Dilsel iletiyle desteklendiğinde ön plandaki kadın figürü endişesi dikkat çekmektedir. Arka planda kavga eden iki erkek figürü bu endişeyi desteklemektedir. Ayrıca figürlerdeki gri renk endişeli ve kaygılı havayı yansıtmaktadır.

b) Üst-Dil: Afişte üst-dil kültürel ideolojiye gönderme yapmaktadır. Kavga eden erkek figürleri ataerkil toplumu vurgulamaktadır.

Güzelliğiyle çevresine ün salan işçi kız Gül'ün macera dolu yaşamının öyküsü, melodramatik bir öykü anlatılmaktadır. Isparta'da bir halı dokuma tezgâhında çalışan, patronun oğlu tarafından işgal edilen, kurtuluşu İstanbul'da arayan, her girdiği yerde erkeklerin ilgisini çeken güzeller güzeli Gül'ün öyküsüdür. İllüstrasyon tekniği ile tasarlanan afişte; Kasaba kent kültürünü gösteren, atölye içi çalışma yaşamına başlayan kadında görülebilecek değişiklikler, 1950'li yılların bakış açısı ile yansıtılır. Kadın figüründeki başörtüsü ve modern görünüm kadının konumunu göstermektedir. Arka planda sarmalı ayaklı tezgâh (yerli sanayi) üzerindeki Isparta halısı ile çizmeli, ceket, gömlek ve külot pantolonlu birbirleriyle tartışan iki erkek figürü yer almaktadır. Isparta halısı; yarım madalyon motifli göbek, rozet çiçek motifleri ve koçboynuzu ile kesit olarak verilmiştir. Motifteki koçboynuzu erkeklik gücü ve doğurganlığı ifade eder. Ön plandaki kadın figürünün büyük boyutlu tasvir edilmesi o yıllarda kadının sosyal konumuna dikkati çeker. Ayrıca; kadının yüzünün koyu renk yapılması filmin teması doğrultusunda kahramanın sosyolojik ortamdaki psikolojik yapısını (umutsuzluk, çaresizlik) görselleştirir. Arka planda tartışan iki erkek figürü ile kadın arasındaki ilişki toplumsal düzeyde erkek üstünlüğünü yansıtır.

Afiş, filmin konusunu; görüntü ögesi ve tipografik düzenlemesi ile yeteri kadar vurgulamaktadır. Kadın figürünün giyim ve duruşuyla, erkek figürlerin konumu ve halı unsurları dönemi yansıtmaktadır. Afişin kompozisyon düzenlemesinde kadının sosyo-kültürel açıdan toplumdaki değişimi yansıtılmaktadır. Kadının iş yaşamına katılması ile geleneksel kültürün çatışması ele alınmaktadır. Romantik bir yaklaşımla geleneksel yaşam anlatılmaktadır.

SONUÇ

Dil göstergesi de dâhil olmak üzere bütün göstergelerin ikili bir yapısı vardır. Bunlardan biri göstergenin fiziksel yanına vurgu yapan gösteren boyutudur. Örneğin; trafik işaretleri görsel göstergelerden oluşur. Göstergenin diğer boyutu ise kavramsal niteliği olan gösterilen yanıdır. Gösterilen, herhangi bir varlığın zihnindeki imgesine işaret eder. Kuş göstereninin zihnimize taşıdığı bir kuş imgesi soyut bir içeriktir, yani gösterilendir.

Gösteren ve gösterilen göstergenin içinde birlikte çalışır. Biri diğerinden soyutlanamaz (Saussure, 1998; Lidow 1999). Bu ayrım göstergebilim açısından son derece önemlidir. Çünkü dünyayı anlamak için değişik dizgeler içindeki göstergeleri ve bunları yöneten yasaları keşfetmek zorunludur. Lidow (1999) göstergebilimin zihinsel yaşamın kapsamlı ve karşılaştırmalı yapay görünümlerini yapılandırıldığını belirttikten sonra öyküler, resimler, jest, mimikler, ezgiler, değerler gibi yapay olguları (artifact) göstergeler ya da gösterge sistemleri olarak ele alır.

Gösterge bilim dünyanın anlamlı bir bütün olması görüşünden yola çıkarken, görselliği kullanan nesneleri sanatsal açıdan değerlendirmek gibi bir görev üstlenmekten özellikle kaçınmış, söz konusu nesnelerin bu anlamlı bütün içinde nasıl “anlama geldiğini” araştırmış, bir okuma olanağı, metin anlam katmanlarını kavrayacak tutarlı bir yöntemsel yöneliş olarak kendine özgü, sağlam bir yer edinmiştir. Bir tanıtım panosunu, bir fotoğrafı, bir tabloyu, bir yontuyu, bir afişi incelerken gösterge bilimci bu nesnelerin gerçeğin kaydı ya da yeniden biçimlendirilmesi olabilmesinden çok, nesnenin anlamlama yeteneğini göstermeyi amaçlar.

Cumhuriyetin ilk yıllarında afişlerde kadın imgesinin gösterge bilimsel okuma ile çözümlemenin amaçlandığı makalede aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Türk afiş sanatının gerçek temelleri 1925 yılından sonra, İhâp Hulusi Görey’in çalışmalarıyla atılmaya başlanmıştır. Afişler tasarlandıkları dönemin sosyokültürel yapısı, toplumun ihtiyaçları, ülkelerin ekonomik durumları gibi birçok konuda bize bilgi verebilirler. Afişler aynı zamanda birer tarihi belge niteliğindedir.

Kadınların afiş, piyango bileti gibi resmî görsel yayınlarda rastlanan imajları, devletin kadını algılama biçimini bize yansıtmaktadır. Bu algılama biçiminde, başlangıçta modernliğin simgesi yapılmış, vatan ile özdeşleştirilerek adeta kutsallaştırılmış bir kadın imajı vardır. Kadının statüsündeki değişimin, devletin kadını algılama biçimleriyle paralel seyretmesi önemlidir. Çünkü bu algılamaya göre devlet, kadınları desteklemiştir. Bu sürecin, afişlerde araştırılması, kadının Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren toplumda gösterdiği gelişmeyi takip etmek açısından önemlidir.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulduğu ilk yıllar, devlet ve vatandaş el ele vererek harcamaların kısıtlandığı, yerli ürünlerin kullanılmasının teşvik edildiği, tasarruflu davranılması gerektiği yıllardır. Bu durumun halk tarafından tanınması ve uygulanmasına ek olarak ulus bilinci kazandırmak amacıyla grafik tasarımın en önemli dalı olan afişler kullanılmıştır. Bugünkü grafik

sanatı tarihinin temeli bu dönemde atılmıştır. Kitle iletişim araçlarının kısıtlı ve teknolojisinin düşük olduğu dönemde, şehir meydanlarında sergilenen afişlerin çok önemli bir tanıtım elemanı olduğu belirtilmelidir.

Sonuç olarak, Cumhuriyetle birlikte, geleneksel kadın imajından -tüm hayatı evi ve ailesine hizmet etmekle geçen, hayatının hiçbir döneminde ve alanında erkeklerle eşit konuma gelememiş-, modern kadın imajına doğru olumlu bir gelişim kaydedilmiştir. Toplumsal değişimle birlikte kadın imajındaki modernleşmenin kabul görmesi, uzun zaman almıştır. Bu sürecin aşamalarının farklı afiş türlerinde incelenmesi, Cumhuriyetle birlikte oluşan kadın imajının geçirdiği evreleri daha iyi anlamamıza ve Türk kadınının toplumsal alandaki varlığına bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Barthes, Roland. (2005). Göstergebilimsel Serüven, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bassa, Zeynep. (2013). Çocuk Kitaplarında Resimleme. Çocuk Edebiyatı İçinde. Ed. Mübeccel Gönen. Ankara: Eğiten Kitap.
- Batı, Uğur. (2005). "Bir Anlam Yaratma Süreci ve İdeolojik Yapı Olarak Reklamların Göstergebilim Bir Bakış Açısıyla Çözümlemesi". C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:29 no:2.
- Batu, Bengü. (2011). "Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi". Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.
- Becer, Emre. (2007). Grafik Tasarım Dergisi. Sayı:6.
- Becer, Emre. (2002). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bektaş, Dilek. (2000). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bektaş, Dilek. (2003). "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Grafik Tasarım (1923-1943)", Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:89.
- Büyüköztürk, Şener, Çokluk, Ömay, Köklü, Nilgün (2010). Sosyal Bilimler İçin İstatistik. Ankara: Pegem Akademi.
- Danesi, Marcel. (2004). Messages, signs, and meanings: A basic textbook in semiotics and communication theory. Toronto: Canadian Scholars'Press Inc.
- De Saussure, Ferdinand, (1998). Genel Dilbilim Dersleri. İstanbul: Multilingual.
- Dülgeroğlu Yavuz, Seval. (2007). "Sosyal İçerikli Grafik Tasarım-1", Grafik Tasarım Dergisi, Ocak, sayı 4.
- Erkman, Fatma. (1987). Göstergebilim'e Giriş. İstanbul: Alan Yayınları.
- Ersoy, Ali ve Türkkan, Burçin. (2009). İlköğretim Öğrencilerinin Resimlerinde İnternet Algısı. 8(1), s.57- 53.
- Fiske, John. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş, (Çev. Süleyman İrvan), Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Guiraud, Pierre. (1977). Göstergebilim (la Semiologie). Çev. Mehmet Yalçın. Paris: Presses Universitaires de France.
- Günay, Doğan. (2007). Dil ve İletişim, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- İmançer, Dilek. (2006). Medya ve Kadın. Ankara: Babil Yayınları.
- Karahan, Çağatay. (2003). "Pop Art'ta Nesnenin Bir Gösterge Olarak Kullanımı". Sanatta Yeterlik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kıran, Zeynel ve Kıran, Ayşe Eziler. (2006). Dilbilime Giriş. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Şen Beytut, Dilek, Bolşık, Bahire, Solak, Ufuk ve Seyfioğlu, Umut. (2009). "Çocuklarda Hastaneye Yatma Etkilerinin Projektif Yöntem Olan Resim Çizme Yoluyla İncelenmesi". Maltepe Üniversitesi Hemşirelik Bilim ve Sanat Dergisi. 2/3. s.35- 44.
- Rifat, Mehmet. (1992). Göstergebilimin ABC'si. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Rifat, Mehmet. (2000). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2, İstanbul: Om Yayınları.
- Yeraltı, Gürol. (1995). "Cumhuriyet Döneminden Günümüze Afiş Sanatının Gelişimi", Anadolu Üniversitesi, S.B.E. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir.

Görsel Listesi

Görsel 1: Merter, Ender. (2003). 80. Yılında Cumhuriyet'i Afişleyen Adam İhap Hulusi Görey. İstanbul: Literatür Yayıncılık. s.39.

Görsel 2: www.leblebitozu.com/afis-sanatinin-turkiyedeki-uncusu-ihap-hulusi-gorey/

Görsel 3: www.meliseren.wordpress.com

Görsel 4: www.denizlerkitabevi.com

Görsel 5: Merter, Ender. (2003). 80. Yılında Cumhuriyet'i Afişleyen Adam İhap Hulusi Görey. İstanbul: Literatür Yayıncılık. s.91.

Görsel 6: Durmaz, Ömer. (2010). İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü. İstanbul Yüzleri Serisi-29. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları. s.97.

İSTANBUL HİRİSTİYAN MEZARLIKLARINDAKİ HAYVAN SEMBOLLERİ

Yrd. Doç. Dr. Selda ALP*

ÖZET

19. yüzyılda gayrimüslimlere tanınan sosyal haklar ve mülk edinme hakkıyla birlikte anıtsal nitelikli sosyal ve dini nitelikli yapıların yanında mezarlar da heykel ve kabartmalarla bezenmiş anıtlar olarak yaptırılmıştır. Mezar anıtları ailelerin ve dönemin sosyal istek ve ihtiyaçlarına bağlı olarak sanatçıların becerilerini, anıtsal heykel ustalarının bu yüzyılda bir meslek olarak ortaya çıktığını, mezheplerin ikonografik taleplerini ve Avrupa'da aynı yüzyılda görülen mezar anıtları ve heykellerinin yansımalarını sunmaktadır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'daki Hristiyan mezar anıtlarında ölü portreleri; melek, kadın, çocuk betimleri ile dini öykülerin yer aldığı heykel ve kabartmalar kullanılmıştır. Bunlar doğrudan Hristiyan inancını yansıtan semboller olduğu gibi daha çok yaşam, ölüm ve diriliş ile ilişkilidir. Sembollerde hayvan, ölüm, çiçek, bitki ve ağaç motifleri de görülür. Diğer yandan mezarlarda mason işaretleri, dünya ve gökyüzü sembolleri, dini obje ve kıyafetler gibi farklı tasvirlerle de rastlanılmaktadır.

Bu makalede söz konusu mezar anıtlarındaki hayvan sembolleri ikonografik anlamları ile ele alınarak, bunların özellikle ölüm ve Hristiyanlık ile ilintili anlamları üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mezar, Sembol, Hayvan figürü, Kabartma, Heykel, İstanbul

*Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE

salp@anadolu.edu.tr

Bu makale 2015 yılında tamamlanan "İstanbul'daki Rum, Ermeni ve Levanten Mezarlıklarında 19. Yüzyıl Figürlü Mezar Anıtları" adlı doktora tez konusunun bir bölümünü oluşturmaktadır. Çalışma Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi tarafından 1004E95 nolu araştırma projesi olarak desteklenmiştir.

ANIMAL SYMBOLS IN ISTANBUL CHRISTIAN CEMETERIES

Assist. Prof. Dr. Selda ALP*

ABSTRACT

The monumental conspicuous grave steles with sculptures and carvings are made like social and religious buildings along with the social rights and property acquiring right given to non-Muslims in 19th century. These monuments present the reflections of the social wishes and needs of the families, skills of the craftsmen, the emergence of the monumental sculpture artisans as an occupation in this century, the iconographic demands of the sects and grave steles and sculptures seen in Europe in the same century.

Symbols such as the portrait of the dead, angel, child, woman and religious stories were used in the statues and reliefs in the Christian tombs in Istanbul since the second half of the 19th century. Those symbols might both directly reflect Christian belief and are mostly related to life, death and resurrection. Animal, mortality, flower, plant and tree motifs were also crafted in the symbols. In addition to such motifs, many different descriptions including reliefs about with Christian traditions, mason symbols, world and sky symbols, religious objects and garments decorate the grave monuments.

In this article, the focus is on the animal symbols and iconographies depicted on the grave monuments. While dealing with the iconographic meanings of the symbols, mostly their meanings related to mortality and Christianity were discussed and the other meanings were ignored.

Key Words: Grave, Symbol, Animal figure, Relief, Statue, Istanbul

* Anadolu University, Faculty of Humanities, Department of Art History, Eskişehir / TURKEY
salp@anadolu.edu.tr

This article forms part of a thesis titled "Grave Monuments with Figures in 19th Century at Greek, Armenian and Levantine Graveyard in Istanbul" I completed in 2015. The study was supported by Anadolu University Scientific Research Project as a research project with 1004E95.

GİRİŞ

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'daki Hristiyan mezar anıtlarında mezar sahibi portreleri, melek, kadın, çocuk betimleri ve dini öykülerle birlikte ikonografik semboller tasvir edilmiştir. Bu semboller doğrudan Hristiyan inancını yansıttığı gibi daha çok ölüm ve sonraki yaşamla ilişkili hayvan, ölüm, çiçek, bitki ve ağaç motifleridir. Mezar geleneğinde sıkça kullanılan dünya ve gökyüzü sembolleri yanında dini obje ve kıyafetler gibi birçok farklı tasvir mezar anıtlarını süslemektedir. Farklı inanç ve kültürlerde olduğu gibi ölüm ve yeniden dirilişi sembolize eden hayvan motifleri İstanbul'daki Hristiyan mezar anıtlarında da tercih edilmiştir. Daha çok ölümü hatırlatan anlamları yanında sonsuz yaşamı, kısa süren hayatı, evliliğin kutsallığını sembolize eden hayvan figürleri anıtlara işlenmiştir.

İstanbul mezar anıtlarında yılan, güvercin, kelebek, salyangoz, leylek, kartal, kuzu ve yunus balığı gibi birçok hayvan figürü kabartmaları ve heykelleri tespit edilmiştir. Bahsi geçen hayvan figürleri bazı mezar anıtlarında bir arada kullanılırken, daha çok tek başlarına betimlenmiştir. Bu makalede mezar anıtları üzerinde tasvir edilen hayvan sembolleri aşağıda belirtildiği gibi farklı başlıklar altında ele alınmıştır.



Görsel 1. Feriköy Latin Katolik Mezarlığı, Adalea Sassiae Longobardae aile mezarı, ouroboros ve güvercin kabartması
Görsel 2. Şişli Rum Mezarlığı, Negrapontis aile mezarı, ouroboros ve kelebek kabartması

OUROBOROS VE YILAN

İstanbul mezar anıtlarında rastladığımız ouroboros kabartmaları burada yer verilecek ilk semboldür. Türkçe de “ouroboros” olarak adlandırılan bu sembol bir halka oluşturacak şekilde betimlenmiş, kendi kuyruğunu yutan bir yılanı gösterir. Antik Mısır kaynaklı ouroboros sürekli ve ebedi dönüşü kendini yeniden yaratmayı temsil eder. Yılan figürü ise eski bir sembol olarak Batı ve Doğu dinlerinde yaşam kudretini, yaşamsal değişimi sembolize etmektedir. Hem hayat hem de ölümlüdür, iyi ve kötü, şifa ve zehir, koruyucu ve yok edici, hem fiziksel hem de ruhsal olarak yeniden doğumdur (Cirlot, 2002, s.32-35). Bu motifte yılanın yarısı yok edici diğer yarısı da yeniden doğumu simgelerken; yok eden/ölüm ve doğum birbirini tamamlayan iki parçayı yani hayatın kendisini göstermektedir.

Yuvarlak bir madalyon oluşturan ouroboros motifi güvercin, kelebek, kanatlı kum saati kabartmaları ile birlikte İstanbul mezar anıtlarında üç farklı biçimde betimlenmiştir. Buna göre, Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'ndaki 1876 tarihli Adalea Sassiae Longobardae aile mezarında (Görsel 1) bir güvercinle, Şişli Rum Mezarlığı'ndaki Negrapontis (Görsel 2) ve Pashalis Tranos (Görsel 3) anıtlarında kelebek ile Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'ndaki Rossi ailesinin mezar şapelinde (Görsel 4) kanatlı kum saati ile tasvir edilmiştir. Kum saati zamanı ölçen ve yaşamın kısıtlığını gösteren bir alet olarak vanitas sembolleri arasında sıkça yer alır (Leppert, 2002, s.86).



Görsel 3. Şişli Rum Mezarlığı, Pashalis Tranos mezar anıtı, ouroboros ve kelebek kabartması

Görsel 4. Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'ndaki Rossi mezar şapeli, ouroboros ve kanatlı kum saati kabartması

Ouroboros betimleri dışında bazı mezar anıtlarındaki yılan figürleri ölen kişinin mesleğini gösteren semboldür. Şişli Rum Mezarlığı'ndaki Doktor Aleksandros Kamburoğlu'nun anıtında (Görsel 5) ayaklı bir kâseye dolanmış su içen yılan “şifaya işaret eder ve doktorluk” mesleğini sembolize etmektedir. Bunun yanında Şişli Gregoryen Ermeni Mezarlığı'ndaki Kazazyan aile mezarında amforalara sarılan yılan kabartması lahit biçimli anıtı süslemek için işlenmiştir (Görsel 6).



Görsel 5. Şişli Rum Mezarlığı, Doktor Aleksandros Kamburoğlu Mezarı, kadeh ve yılan kabartması

Görsel 6. Şişli Gregoryen Ermeni Mezarlığı, Kazazyan aile mezarı, yılan kabartmaları

GÜVERCİN

Figürlü mezar anıtlarındaki kabartma ve heykellerde güvercinler sevilen bir hayvan olarak aynı zamanda da sembolik anlamlarından dolayı sıkça kullanılmıştır. Hristiyan sanatında güvercin saflığın, barışın, yeniden doğuşun ve kutsal ruhun sembolüdür. Mezar anıtlarında daha çok yeniden doğuşu sembolize eden güvercin bu anlamından dolayı sevilen motiflerden biri olmuştur. Ele aldığımız mezar anıtlarında güvercin Kutsal Ruh'u temsilen gökyüzünde uçarken veya ağzında zeytin dalı, rulo ve çelenk taşıırken betimlenmiştir.

Şişli Rum Mezarlığı'ndaki 1870 yılında yapılan Anesti Simeon Taşçıoğlu mezarında Meryem Müjde sahnesinde Tanrı'nın (Kutsal Ruh'un) güvercin biçiminde simgelendiği görülmektedir. Bu kabartmada Meryem Kutsal kitabını okurken çevresinde olup bitenden haberdar değildir. Müjde sahnelerinde beklenen Cebrail bu kabartmada işlenmezken tek bir güvercinle sahne özetlenmiştir (Görsel 7).



Görsel 7. Şişli Rum Mezarlığı, Anesti Simeon Taşçıoğlu anıtı, güvercin kabartması
Görsel 8. Feriköy Latin Katolik Mezarlığı, Thalasso ailesi anıtı, güvercin kabartması

Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'nda 1865 yılına tarihlenen Thalasso ailesi anıt mezarında tufan sonrası başlayacak yeni hayat sembolize edilmiştir (Görsel 8). Eski Ahit'te Nuh tufanının anlatıldığı bölümde Nuh tarafından gönderilen beyaz güvercin ağzında zeytin dalı ile gelmiş ve bu sayede suların geri çekildiği anlaşılmıştır (Tekvin 8/12). Bu hikâyede güvercin Tanrı'nın insanlarla barış yaptığını ve yeni başlayacak hayatı haber veren bir görev üstlenmiştir. Bu konunun betimlendiği mezar kabartmalarında Thalasso anıtında olduğu gibi ağzında zeytin dalıyla betimlenen güvercin yeni hayatı ve yeniden doğuşu sembolize etmektedir. Şişli Rum Mezarlığı'ndaki Nikolopulos aile mezarında diğerlerinden farklı olarak ağzında rulo (tomar biçimli kağıt) tutan güvercin betimlenmiştir (Görsel 9). 1890 tarihli anıtın alınlığı üzerinde öne doğru kafasını eğmiş biçimde güvercinin ağzındaki ruloda ölen kişinin bilgilerini içeren kitabesi yazılıdır. Bu anıtta da yeniden doğuşu sembolize eden güvercinin ayakları altında kalan bölüm çiçeklerle bezenerek gerçek dünyaya gönderme yapılmıştır.

Güvercinin betimlendiği bir diğer mezar anıtı da Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'ndaki 1876 tarihli Adalea Sassiae Longobardae aile mezarıdır (Görsel 1). Burada güvercin ağzında çelenk tutarken betimlenirken ouroboros biçiminde madalyon içindedir. Kabartmada güvercin figürü Tanrı'nın ve yeni yaşamın habercisi olarak tasvir edilirken, ouroboros madalyonla bu anlamı pekiştirilmiştir.



Görsel 9. Şişli Rum Mezarlığı, Nikolopulos aile mezarı, güvercin kabartması

KELEBEK

İlk Hristiyanlar için ruhu sembolize eden kelebek, Katolik Hristiyanlıklarda yaşamın üç halini yaşam, ölüm ve dirilişi anlatmaktadır. Tırtıl hali sadece yiyen insanların yaşamları için fiziksel ihtiyaçlarını karşıladıkları dönemi, koza hali mezarı, kelebek hali ise yeniden doğuşu sembolize etmektedir.

Yunanlılarda Psyche “ruh” ve “kelebek” anlamlarında kullanılırken, Hristiyanlarda bu düşünceleri kendilerine göre benzer biçimde uyarlayarak kullanmıştır (Throne, 1947, s.222). Kelebek Avrupa sanatında daha çok Meryem ve çocuk İsa'nın betimlendiği resimlerde, İsa'nın elinde onun yeniden doğuşunu aynı zamanda tüm insanlığın yeniden doğuşunu sembolize etmektedir (Ferguson, 1954, s.13; Machine, 1953, s.163).

Ruh taşıyan Hermes'in omuzlarında betimlenen kelebek aynı zamanda Japon sanatında ölümsüzlük sembolü olarak kullanılmıştır (Frost, 1937, s.78; Weber, 1909, s.163). Kelebek aynı zamanda yaşamın kısıtlılığı ve kırılğanlığını gösteren tefekkürü akla getiren vanitas imgesi olarak değerlendirilebilir (Leppert, 2002, s.86). Şişli Rum Mezarlığı'ndaki Negropontis (Görsel 2) ve Pashalis Tranos (Görsel 3) anıtlarında kelebek motifinin kuyruğunu ısıarak bir madalyon oluşturan yılanla (ouroboros) birlikte tasvir edildiği görülmektedir. Bu anıtlarda kelebek ve ouroboros motifleri aynı ikonografik anlamla yeniden doğuşun sembolleri olarak ele alınmıştır. Bu örnekler yanında tek başına kelebek motifinin ele alındığı mezar anıtları azda olsa bulun-

maktadır. Kelebeğin tırtıl ve koza halinin mezar anıtlarında tercih edilmemesi heykeltıraşların daha çok yeniden doğuş düşüncesiyle ilgilendiklerini düşündürmektedir.

SALYANGOZ

Hristiyan sembolizminde salyangoz Meryem'in lekesiz hamileliği, tembel ve günahkâr kişinin sembolü olarak bilinirken bu anlamı dışında ölüm, yeniden doğuş ve doğurganlığı da sembolize etmektedir (Ferguson, 1954, s.25). Salyangozun kıvrımlı ve spiral biçimli kabuğundan dolayı kadın rahmine benzetilmiş ve doğurganlığı temsil ettiği düşünülmüştür. Aztek kültüründe “gebe kalma, hamilelik ve doğumu” sembolize eden salyangoz, bahsi geçen anlamlar düşünüldüğünde aşk ve evliliği akla getiren bir motif olarak sanat tarihinde bu ikonografik anlamıyla oldukça az betimlenmiştir (Simons, 2015, s.309).



Görsel 10. Feriköy Latin Katolik Mezarlığı, T. Locothetti mezarı, salyangoz kabartması

Francesco del Cossa'nın 1470 tarihli “Meryem'e Müjde” isimli çalışması salyangozun tasvir edildiği resimlerden biridir. Bu resimde salyangoz, doğurganlığın ve Tanrı'nın sembolü olarak tasvir edilmiştir (Arasse, 2009, s.34). Francesco del Cossa'nın “Meryem'e Müjde, Carlo Crivelli'nin “Aziz Francesco ve Aziz Sebastian ile Meryem ve çocuk İsa” altar panosu, Pietro di Francesco Orioli'nin “Sienalı Aziz Bernardino ve Padualı Aziz Antonios ile İsa'nın Doğumu” gibi resimleri dışında Avrupa sanatında pek de tasvir edilmeyen salyangoz motifleri Albrecht Dürer tarafından resimlenen İmparator Maximilian'ın dua kitabının kenar süslemelerinde de kullanılmıştır (Simons, 2015, s.310, Leopardi, 2007, s.36). Yukarıda adı geçen altar panolarında gebelik, doğum ve anne olarak Meryem karşımıza çıkmış, O'na Protestan azizler eşlik etmiştir. Daha sonraki yüzyıllarda Abraham Mignon'un resimlerinde bitkiler ve ölü kuşlar arasında farklı türlerdeki salyangozların daha çok vanitas resimlerini hatırlatacak biçimde betimlendiği görülmektedir. Yaşamın kısıtlılığını ve kırılabilirliğini sembolize eden salyangoz, cenaze resimlerinde yargı gününde diğer tüm ölümlerin yapacağı gibi kabuklarından çıkan bir hayvan olarak tasvir edilmiştir.



Görsel 11. Şişli Rum Mezarlığı, Michael Svoronos mezar anıtı, yunusbalığı ve salyangoz kabartması

Yukarıda kısaca anlatıldığı gibi, Avrupa sanatında az sayıdaki örnekte tasvir edilen salyangoz sembolünün İstanbul'da da karşımıza çıkması bizi oldukça şaşırtmıştır. İstanbul'da Katolik ve Ortodoks mezar anıtlarında sadece iki mezar anıtında salyangoz kabartması betimlenmiştir. Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'ndaki 1885 tarihli T. Locothetti mezarında (Görsel 10) mezar sahibinin portresine bakar biçimde işlenen salyangoz kabartması yeniden doğuş anlamından dolayı kazınmış olmalıdır. Bayan Locothetti'nin hamileliği veya doğum sırasında ölmüş olabileceği de akla gelmektedir. Bu anıt dışında salyangoz kabartmasına Şişli Rum Mezarlığı'ndaki Mikhael Svoronos (Görsel 11) anıtında rastlanmıştır. Bay ve Bayan Svoronos portresinin altında doğurganlığı sembolize eden yunus balığı ile birlikte işlenen salyangozun aynı sembolik anlamla kullanıldığı düşünülmektedir. Bu tür sembolik özellikleri yanında mezarlıkların habitatları arasındaki bahçelerde salyangozları sıkça görmek olasıdır. Mezarlıkların loş ve gölgeli alanlarında yaşam alanı bulan salyangozlar orada mezar taşı yapan ustayı etkileyerek ikonografik anlamı dışında da tasvir edilmiş olması da diğer bir olasılıktır.

LEYLEK

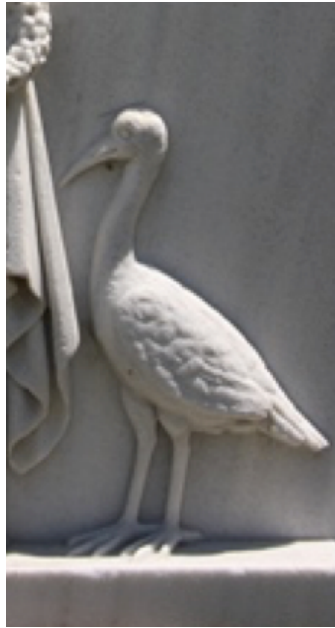
Uyanıklık, tedbirlilik, dindarlık ve iffet sembolü olarak ve birçok gelenekte yeni doğan bebekleri annelerine getirdiğine inanılan bir hayvan olarak leylek beğenilen bir semboldür (Ferguson, 1954, s.25). Meryem'e Müjde sahnelerinde İsa'nın doğacağını müjdeleyen leylek olmasa da bebeklerin geleceğini müjdelemenin bu gelenekten türediğine inanılmaktadır. İstanbul'daki

figürlü mezar anıtlarında da sadece bir mezar anıtında leylek figürünün betimlendiği görülmüştür. Şişli Gregoryen Ermeni Mezarlığı'ndaki 1910 yılında yapılan Koloyan mezarında, leylek figürü yanında yas tutan bir kadınla birlikte. Burada kadının yasına eşlik eden leylek figürü ayrıntılı bir işçilikle betimlenmiştir (Görsel 12).

İstanbul'da sadece tek bir mezar anıtında rastladığımız leylek kabartmasının Avrupa örnekleriyle benzerliği bizi oldukça şaşırtmıştır. 19. yüzyılın sonlarında heykeltıraş Camillo Torregiani tarafından yapılan Ferrara Certosa Mezarlığı'ndaki Monti ailesi anıtı Avrupa mezar geleneğinde de az sayıdaki leylek kabartmalarından biridir (Berresford, 2004, s.46; plate 51). Bu ve buna benzer az sayıdaki örnek Hristiyan mezar geleneğinde leylek figürünün çok tercih edilmediğinin göstergesidir.

KUZU VE KOÇ

Erken Hristiyan döneminden itibaren İsa'nın ikonografik sembolü olarak kullanılan kuzu "Tanrı'nın Kuzusu", "Kutsal Kuzu", "Agnus dei" gibi tanımlamalarla bilinmektedir. Hristiyan ikonografisinde bu anlamlarla resimlenen kuzu bir tepenin üzerindeki Tanrı'nın evinde, kilisenin yanında, İsa ile birlikte veya cennetin dört nehri yanında betimlenmiştir (Ferguson, 1954, s. 20). Yahya İncili'nde (Bap 1: 29) 'Dünyanın günahlarını alıp götüren Tanrı'nın kuzusuna bakın!' ifadeleri geçmektedir. "Tanrı'nın Kuzusu" ifadesi, Hristiyan ayinlerinde ve müziklerinde yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Genellikle İsa'yı ve havarilerini tanımladığı için kuzu haleli biçimde, haç veya haçlı sancak taşıırken, çoban asasıyla, Alpha/omega sembolleri ve İsa'nın baş harfleriyle birlikte "Agnus dei" olarak tasvir edilir (Keister, 2005, s.144).



Görsel 12. Şişli Gregoryen Ermeni Mezarlığı, Koloyan mezarı, leylek kabartması

Görsel 13. Şişli Rum Mezarlığı, George Zarifi anıtı, koç kabartması

Agnus dei, dini bir sembol olduğu için özellikle dini yapıların süsleme öğelerinde sıkça uygulanmıştır. Erken Hristiyan sanatının örneklerinde paganizmle ilişkilendirerek sonraki dönemlerde Hristiyanlığın yayılması ve tanınmasıyla birlikte liturjik öğelerde ve mezar anıtlarında kuzu figürü kullanılmıştır. Özellikle 19. yüzyılda Avrupa ve Amerika'da yapılan çocuk mezarlarında heykel ve kabartmalarda kuzu sevilen bir hayvan olarak sıkça tercih edilmiştir.

İstanbul Hristiyan mezar anıtlarında tespit edilen kabartma ve heykellerde sadece tek bir örnekte kuzu betimleri bulunmaktadır. Şişli Rum Mezarlığı'ndaki George Zarifi anıtında (Görsel 13) de arşitrav üzerinde yüksek kabartma tekniğinde gövdesinin yarısına kadar betimlenmiş koç figürlerinin tasvir edildiği anıtsal nitelikli tek örnektir. George Zarifi'nin iyilik seven kişiliğinin yansıması olarak havarilere ve İsa'ya gönderme yapılarak bu anıtta kullanılmıştır (Alp, 2015, s.257).



Görsel 14 . Şişli Ermeni Mezarlığı, Nerses Sırpazan mezarındaki kartal heykeli
Görsel 15. Balıklı Rum Mezarlığı, Sunpudoğlu aile mezarı, kartal kabartması

KARTAL VE ÇİFT BAŞLI KARTAL

Tarih boyunca güçlü kuş sembollerinden biri olarak birçok kültürde farklı anlam ve biçimlerde kartal tasvir edilmiştir. Gökyüzünün rakipsiz hâkimi kartal, Hristiyan sembolizminde diriliş, yeniden doğuş ve İncil yazarı Yahya'nın sembolü olarak betimlenmiştir (Ferguson, 1954: 19; Keister, 2005, s.81).

Kartal, Anadolu'da çağlar boyunca sevilen bir sembol olarak güç ve iktidarı yansıtan özelliklerinden dolayı sıkça kullanılmıştır. Nemrut dağı heykellerinde, Karakaş Tümülüs'ündeki sütun üzerinde, Anadolu Selçuklu dönemi yapılarının süslemelerinde güç ve koruma sembolü olarak kartal kullanılmıştır. 19. yüzyıla gelinceye kadar kartal kabartmaları ve heykellerinin yapı süslemeleri yanında gayrimüslim mezar anıtlarında da tasvir edilmiştir. Şişli Ermeni Mezarlığı'ndaki Nerses Sırpazan mezar anıtındaki (Görsel 14) kartal heykeli güç ve asaletin sembolüdür. Küre

üzerinde duran kartal figürünün sağ kanadı yukarıya doğru kalkık, sağ kanadı ise küreyi sarmalar biçimdedir. Kartalın yukarıya doğru kalkık başı sanki ses çıkarırken tasvir edilmiş yüzü oldukça etkileyicidir. Bu anıt dışında kartal figürünün gökyüzüne doğru uçarken ağzını açmış biçimde betimlendiği Balıklı Rum Mezarlığı'ndaki Sunpudoğlu aile mezarı da (Görsel 15) farklı biçimde anlatıldığı örneklerden biridir.



*Görsel 16 . Şişli Ermeni Mezarlığı, Harutyun Hanesyan mezarı, kartal kabartmaları
Görsel 17. Heybeliada Ruhban Okulu Bahçesindeki Patrik mezarı, çift başlı kartal kabartması*

Şişli Gregoryen Ermeni Mezarlığı'ndaki Harutyun Hanesyan anıtında (Görsel 16) kaidenin köşelerindeki kabartmalarda sivri gagaları, keskin bakışları, kıvrılmış kuyrukları ile mezar anıtını gökyüzüne taşıırken kartal figürleri tasvir edilmiştir.

Kartal tekli betimlemeleri dışında çift başlı kartal olarak Fener Rum Patrikhanesi'ni temsilen Patrik ve din adamlarının mezarlarında betimlenmiştir (Görsel 17). Patrikhaneyi temsil eden çift başlı kartal kabartmalarında Patrik başlığı, ayaklarında yılanların dolandığı asa, küre, haç gibi güç ve Hristiyanlık dinini anlatan diğer sembollerle birlikte işlenmiştir.

YUNUS BALIĞI

Hristiyan ikonografisinde yunus balığı genellikle dirilişi ve kurtuluşu sembolize eden hayvanlardan biridir (Ferguson, 1954, s.15). Mitolojide kurtarılan denizcileri, Tevrat kaynaklı hikâyelerde Yunus peygamberi, günümüzde ise arkadaş canlısı ve dost bir memeli olduğundan aşkı sembolize etmektedir. Aynı zamanda Yunus peygamberin hayatını anlatan İncil kaynaklı hikâyelerde de betimlenmiştir. Mezar anıtlarında yunus balığı daha çok çıpa,

gemi ve haçla birlikte Hristiyanların ruhlarını veya kiliseyi sembolize etmektedir (Keister, 2005, s.86). İstanbul'da sadece Şişli Rum Mezarlığı'ndaki Michael Svoronos anıtında yunus ba-

lığı kabartmasına rastlanmıştır (Görsel 11). Bu anıtın zengin anlamlar içeren diğer sembolleri ile çiftin birlikte yapılmış portresi düşünüldüğünde yunus balığı burada sonsuz aşkı ve birlikte yeniden dirilişi anlatmaktadır (Alp, 2015, s.393).

KUĞU

Kuğu mezar anıtlarında sembolik anlamından dolayı kullanılan bir hayvan değildir. Tevrat, Levililer (Bap 11, s.18) bölümünde temiz bir hayvan olmadığı için yenmesi uygun olmayan kuş cinsi olarak tanıtılmıştır. Kuğu kabartması sadece Saint Esprit Katedrali'nin kriptasında bulunan Sester ailesinin anıtında oval biçimli aile arması üzerinde tasvir edilmiştir (Görsel 18). Bu mezar anıtında madalyonun içindeki zırh ve başlık üzerinde betimlenen kuğu motiflerinin ölümle ve sonraki yaşamla bir ilişkisi bulunmadığı sadece aileyi tanımladığı düşünülmektedir. Sembolik bir anlamı olmadığı için kuğu kabartmaları mezar anıtlarında tercih edilmemiştir.

EJDERHA

Hayali ve efsanevi bir yaratık olan ejderha Hristiyan sanatında kanatlı ve kıvrımlı şeytani sembolize etmektedir. Ejderhalar daha çok mezar anıtlarında yılan biçiminde betimlenmiştir. Yılanın zehir tükürmesi, ejderhanın alev püskürtmesi birçok kültürde benzerdir. Yılan daha çok yeniden doğuşu sembolize eden zehir ve şifa dağıtan bir hayvan olarak ejderha ile ilişkilendirilir. Birçok kültürde yılan ve ejder kültürü karıştırılarak kullanılmaktadır. İstanbul mezar anıtlarında sadece Şişli Rum Mezarlığı'nda (Görsel 19) de Aziz Georgios'un ejderhayı öldürmesini anlatan kabartmada ejder motifi kullanılmıştır. Hristiyan sanatında bu anıtta olduğu gibi ejder daha çok Aziz Georgios'la birlikte işlenmiştir (Spitzing, 1989, s.130). Bu anıtta ikona ve resim sanatının sevilen bir konusu alışlagelmiş gelenekle ilişkilendirilerek işlenmiştir.



Görsel 18. Saint Esprit Katedrali kriptası, Sester ailesi anıtı, kuğu kabartmaları

Görsel 19. Şişli Rum Mezarlığı, Aziz Georgios ve ejderha kabartması

SONUÇ

Bu makalede 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul gayrimüslim mezar anıtlarına işlenmiş yılan, güvercin, kelebek, salyangoz, leylek, kartal, kuzu, yunus balığı ve ejderha gibi birçok hayvan figürünün kabartma ve heykelleri değerlendirilmiştir. Hayvan figürleri insanoğlunun yaşamında başlangıcından beri çeşitli özellikleriyle betimlenmiş ve yüzyıllardır farklı kültürlerin hikâye ve öykülerinin kahramanı olmuştur. İnsan hikâyelerinin anlatıldığı masallar yanında efsanelenmiş yaratıklara dönüştürülen hayvan figürleri yüzyıllardır birçok farklı kültürü etkilemiştir. Özellikle Katolik mezhebinde Hristiyan ikonografisindeki sembolik anlamından dolayı ele alınan hayvan hikâyeleri bulunmaktadır. Hayvan figürleri Hristiyan ikonografisinde İsa, azizler, azizeler, din şehitleri, meslek ve dini kurumlarını temsilen kullanılmıştır. Bu anlamları yanında daha çok yaşam, ölüm, ruh, öte dünya, sonsuzluk ve dirilişin sembolü olarak sanat tarihinde tasvir edilmiştir.

Lahit, pedestal, stel, tholos ve şapel gibi farklı mezar tipleri üzerine işlenen hayvan motifleri lahitlerin tekne yüzlerine, şapellerin alınlıklarına, anıtların kaidelerine, stellerin ön ve arka yüzüne işlenmiş daha çok mezarı ziyarete gelenlerin görebilmesi düşünülmüştür. Bu da bize sanatçı ve mezar ustasının tercihinin hayvan figürlerinin anıtların farklı yerlerinde betimlendiklerini göstermektedir. Mezar anıtlarına işlenen hayvan figürlerinin hangi anlamı taşıdığına önem verilmiş daha çok yaşam, ölüm, yeniden doğuş, ruhun ölümsüzlüğü ve öte dünyayı temsil edenlere öncelik verilmiştir.

Latin Katolik geleneğin yansıması biçiminde işlenen ouroboros motifi Avrupa mezarlarıyla aynı dönemde İstanbul mezar anıtlarında kullanılmıştır. Sürekli yeniden doğan (reenkarnasyon olan) ruhu ve aynı zamanda ruhun ölümsüzlüğünü sembolize eden ouroboros motifinde yılanın yarısı yok eden/ölüm ve diğer yarısı ise doğumu yani birbirini tamamlayan hayatın kendisini göstermektedir. Ouroboros gibi mezar anıtlarında yeniden doğuşu sembolize eden güvercin bu anlamından dolayı sevilen motiflerinden biri olmuş ve sıkça işlenmiştir. Güvercin saflığın, barışın ve Kutsal Ruh'un yani Tanrı'nın sembolü olarak günümüzde de en çok kullanılan hayvanlardan biridir. Ouroboros ve güvercinle benzer ikonografik anlamlar taşıyan kelebek motifi de İstanbul mezarlıklarında tercih edilmiştir. İnsan hafızasında bıraktığı görsel güzellikten dolayı sanatçılar arasında sevilen bir motif olan kelebek farklı sanat dallarında her zaman tasvir edilmiştir.

Ortodoks Rumlar ve Gregoryen Ermenilerin Ortaçağ'dan itibaren mezar geleneğinde kullanmadıkları hayvan motifleri 19. yüzyılda İstanbul anıtlarında görülmektedir. Bu dönemde Rum ve Ermeniler mezar geleneğinde Avrupa Katoliklerinin etkisinde kalmıştır. Özellikle Ortodoks ve Gregoryen mezhebin dini ikonografisinde yer almayan kelebek motifi 19. yüzyılda mezar anıtlarında tasvir edilmiştir. Katolik Hristiyanlar için kelebek motifi yaşamın üç hali olan yaşam, ölüm ve dirilişi hatırlatırken, İstanbul Rum Ortodoks mezarlıklarında bu anlamları yanında dekoratif ve usta imzası olarak da kullanılmıştır. Kartal, Doğu ve Batı kültürlerinde güç ve yönetimle ilgili olarak bilinse de Hristiyan inancında İncil yazarı Yahya'nın sembolüdür. Kartal

tek ve çift başlı olarak birçok kültür ve inançta tercih edilse de İstanbul'daki Rum Ortodoks mezarlıklarında sadece Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi'ni temsilen Patrik ve din adamlarının mezar anıtlarında işlenmiştir.

Mezar anıtlarında diriliş, ruhun ölümsüzlüğü ve sonraki yaşamı temsil eden hayvan figürlerinde yılan, güvercin, kelebek, yunus, kartal sembolleri tercih edilmiştir. Bu ikonografik semboller tasvir edildikleri yere göre farklı anlamlarla bilinse de mezar taşları ve anıtları düşünüldüğünde ölümden sonraki yaşama gönderme yapılabilecek anlamları öne çıkmaktadır.

Antik dönemde mezar koruyucusu olarak mausoleumların kapı girişlerine konulan aslan heykelleri, daha sonraki dönemlerde sarayların girişlerine güç ve iktidar imgesi olarak yerleştirilmiştir. Bu özellikleri yanında İncil yazarı Aziz Markos'un sembolü olarak da kanatlı aslan betimlenmiştir. Antik dönem ve Hristiyan sanatında tasvir edilen aslan kabartma ve heykelleri 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'daki gayrimüslim mezar anıtlarında kullanılmamıştır. İnsanlık tarihi boyunca güç ve yöneticileri simgeleyen aslan mezar anıtlarında sadece ayaklarının dekoratif biçiminden dolayı kullanılmıştır.

Bu makalede 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'daki gayrimüslim mezar anıtlarına işlenen hayvan figürleri ve ölümle ilgili ikonografik anlamlar anlatılmıştır. Kabartmalar ve heykeller farklı heykeltıraş ve mezar ustaları tarafından yapıldığı için birbirinden farklı özellikler taşımaktadır. Sanatçı farklılıklarına ve kabartmaların üsluplarına değinmeden sadece hayvan sembollerinin ikonografik anlamları üzerine durulmuştur. Ele aldığımız bazı hayvan figürleri ve taşıdıkları anlamlar Ortodoks ve Gregoryen mezarlıklarında daha önceki yüzyıllarda işlenen semboller olsa da İstanbul Hristiyan mezarlıklarında bu geleneğe uymayan kelebek, ouroboros, yunus balığı, leylek, salyangoz gibi 19. yüzyıl Avrupası'nda Katolik mezhebin mezar gelenekleri ilk defa kullanıldığı gösterilmiştir.

KAYNAKÇA

Alp, S. (2015). *İstanbul'daki Rum, Ermeni ve Levanten Mezarlıklarında 19. Yüzyıl Figürlü Mezar Anıtları. (Yayınlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.*

Buckland, R. (2005). *İşaretler, Semboller ve Alametler, İstanbul: Yeni Çizgi Yayın Dağıtım.*

Cirlot, J. E. (2002). *A Dictionary of Symbols. Newyork: Dover Publication.*

Cömert, B. (1980). *Mitoloji ve İkonogorafi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.*

Cooper, J. C. (1992). *Symbolic and Mythological Animals. London: Aquarian Press.*

Ferguson, G. (1954). *Sings & Symbols in Christian Art. London: Oxford University Press.*

Frost, S. W. (1937). *The Insect Motif in Art. American Association for The Advancement os Science, Vol. 44, No. 1, 78.*

Keister, D. (2004). *Stories in stone. A Field Guide To Cemetery Symbolism And İkonography. Salt Lake City: Gibbs Smith Publisher.*

Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi. (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.*

Machine, E. J. (1953). *Symbols in religion. The Journal of Bible and Religion. Oxford: Oxford University Press, 163-169.*

Moe, D. (1985). *Christina Symbols Handbook: Commetary & Patterns For Traditional and Contemporary Symbols. Minnaeapolis: Ausbug Pub. House.*

Simons, Patricia (2015) *Salience and the Snail: Liminality and incarnation in Francesco del Cossa's Annunciation (c. 1470). Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe: An Album Amicorum for Charles Zika. (Ed. Jennifer Spink and Dagmar Eichberger). Leiden: Brill, Lam edition, pp. 305-329.*

Spitzing, G. (1989). *Lexicon byzantinisch-christlicher Symbole. Dierrichs.*

Papazoğlu, G. K. (2005). *Taphika Nnēmeia tēs Polēs: A. Sisli-emporoi kai trapezites [Tafika Mnimia tis Polis; A. Şişli- Embori. Komotēnē (Yunanistan): Thrakikē Bibliothēkē.*

Parkes Weber, F. (1909). *Aspects of Death, And Their Effects On The Living As Illustrated By Minor Works of Art, Especially Medals, Engraved Gems, Jewels. The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society, Forthly. Vol. 10, 163-202.*

Throne, F. (1947). *Nature Ramblings: Pysche. Science News Letter. April, 222.*

İnternet Yayınları

[https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/overview/abraham-mignon;](https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/overview/abraham-mignon) <https://huntingforsnails.wordpress.com/tag/abraham-mignon/>

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carlo-crivelli-the-virgin-and-child-with-saints-francis-and-sebastian> (erişim tarihi, 3.10.2016)

<https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/overview/abraham-mignon;> <https://huntingforsnails.wordpress.com/tag/abraham-mignon/> (erişim tarihi: 7 Mart 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=K7tCMKuZCPE>.

Görsel Listesi

Makalede kullanılan tüm görseller Selda Alp tarafından fotoğraflanmıştır.

Görsel 1: Feriköy Latin Katolik Mezarlığı, Adalea Sassiae Longobardae aile anıtı, ouroboros ve güvercin kabartması

Görsel 2: Şişli Rum Mezarlığı, Negrapontis mezar anıtı ouroboros ve kelebek kabartması

Görsel 3: Şişli Rum Mezarlığı, Pashalis Tranos anıtı, ouroboros ve kelebek kabartması

Görsel 4: Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'ndaki Rossi ailesi mezar şapeli, ouroboros ve kanatlı kum saati kabartması

Görsel 5: Şişli Rum Mezarlığı, Doktor Aleksandros Kamburoğlu mezarı, kadeh ve yılan kabartması

Görsel 6: Şişli Gregoryen Ermeni Mezarlığı'ndaki Kazazyan aile mezarı, yılan kabartmaları

Görsel 7: Şişli Rum Mezarlığı, Anesti Simeon Taşçıoğlu mezar anıtı, güvercin kabartması

Görsel 8: Feriköy Latin Katolik Mezarlığı, Thalasso ailesi mezar anıtı, güvercin kabartması

Görsel 9: Şişli Rum Mezarlığı, Nikolopulos aile mezarı, güvercin kabartması

Görsel 10: Feriköy Latin Katolik Mezarlığı, T. Locothetti mezarı, salyangoz kabartması

Görsel 11: Şişli Rum Mezarlığı, Michael Svoronos mezar anıtı, yunuzbalığı ve salyangoz kabartması

Görsel 12: Şişli Gregoryen Ermeni Mezarlığı, Koloyan mezarı, leylek kabartması

Görsel 13: Şişli Rum Mezarlığı, George Zarifi anıtı, koç kabartması

Görsel 14: Şişli Ermeni Mezarlığı, Nerses Sirpazan mezarı, kartal heykeli

Görsel 15: Balıklı Rum Mezarlığı, Sunpudoğlu aile mezarı, kartal kabartması

Görsel 16: Şişli Ermeni Mezarlığı, Harutyun Hanesyan mezarı, kartal kabartmaları

Görsel 17: Heybeliada Ruhban Okulu bahçesindeki Patrik mezarı, çift başlı kartal kabartması

Görsel 18: Saint Esprit Katedrali kriptası, Sester ailesi anıtı, kuğu kabartmaları

Görsel 19: Şişli Rum Mezarlığı, Aziz Georgios ve ejderha kabartması

ŞAN TEKNİĞİNDE DOĞRU NEFES ALMANIN ÖNEMİ

Öğr. Gör. Tülay UYAR*

ÖZET

Kaynak tarama modeli ile yapılan bu çalışmada şan tekniğinde doğru nefes almanın önemi ve doğru nefes almanın şan tekniğine olan katkısı araştırılmaktadır.

Güzel şarkı söylemek ve kaliteli bir ses çıkarabilmek için iyi bir nefes tekniğine sahip olmak gerekmektedir. İyi nefes kullanma tekniği, çıkarılan sesin kalitesini, tonunu, entonasyonunu ve gürlüğünü belirlemektedir. Doğru nefes almak ve bu nefesi kontrollü bir biçimde sürdürebilmek için şancıların bu konuda çalışma ve egzersiz yapmaları büyük önem taşımaktadır.

Kaynak tarama modeli ile yapılan bu çalışma, şan pedagoglarına ve şan eğitimi alan öğrencilere nefes alma ve kullanma tekniklerinin, şan tekniğine olan katkıları açısından yol gösterici olması amacı taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şan Tekniği, Nefes Tekniği, Ses

* İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul / TÜRKİYE
tulayuyar@gmail.com

THE IMPORTANCE OF GOOD BREATHING IN SINGING TECHNIQUE

Lect. Tülay UYAR*

ABSTRACT

This article utilizing literature review model focuses on the breathing technique in singing and its contribution to singing technique.

Having a good breathing technique is crucial to sing beautifully and produce a good quality of voice. Good breathing technique controls the quality of the sound, the tone, the intonation and the volume. Therefore, it is essential for singers to do breathing exercises in order to breath efficiently and maintain breath control.

This article aims to provide guidance about the breathing techniques and its contribution to singing technique for singing teachers and for students at the opera department at the conservatories.

Key Words: *Singing Technique, Breathing Technique, Voice*

* İstanbul University, School of Music and Drama, Performing Arts, İstanbul / TURKEY
tulayuyar@gmail.com

1. GİRİŞ

Ses eğitimi, şan eğitimi olarak adlandırılmaktadır. Şan kelimesi dilimize Fransızca ‘Chant’ ‘şarkı söylemek’ kelimesinden geçmiştir. Şarkı söylemenin yüzyıllar boyunca onlarca farklı tarzı olmuştur. Güzel şarkı söyleyebilmenin ilk adımı iyi bir nefes almakla başlar. Bir şan sanatçısının enstrümanı olan bedenin rahatlığı çok önemlidir. Derin ve iyi alınmış nefes, çıkarılan sesin kalitesini ve şan tekniğinin seviyesini belirler.

“Her sanat dalı teknik, mekanik ve estetik bölümlerden oluşmaktadır. Birinci bölümdeki zorlukların üstesinden gelemeyen bir şarkıcı, ikinci bölümde asla mükemmeliyete ulaşamayacaktır. Hatta bir dahi olsa bile.” Mathilde Marchesi¹ (Miller, 2004, s.1).

Bu makalede, sesin oluşumu, güzel ve kaliteli ses çıkarabilmek için gerekli olan nefes ve nefes alma teknikleri araştırılmıştır. Bu bağlamda, doğru şan tekniği ve doğru nefes alma konusundaki birçok kitabı bulunan ve bu konuda ilk bilimsel çalışmaları yapmış olan Manuel Garcia’dan başlayarak günümüz yazarlarına dek nefes tekniği ile ilgili yazılmış belgeler ve kitaplardan yararlanılmıştır.

2. Yöntem

Bu araştırma nitel bir araştırma olup doküman incelemesi modeli kullanılarak yapılmıştır. “Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar” (Yıldırım, Şimşek, 2006, s.187). Araştırma yapılırken doküman inceleme aşamaları tek tek gerçekleştirilmiştir. Forster’e göre (1995, Akt, Yıldırım ve Şimşek, 2006) doküman inceleme aşamaları beş bölüme ayrılmaktadır. Bu çalışmada kaynak taranırken ve dokümanlar incelenirken bu aşamalar uygulanmıştır.

Dokümanlara ulaşma aşaması: Araştırma konusu belirlendikten sonra şarkı söylemede doğru nefes almanın önemi hakkında kaynaklara ulaşılmıştır.

Orijinalliğin kontrol edilme aşaması: Konu hakkında elde edilen dokümanların orijinal olup olmadığı yine derinlemesine bir araştırma ve kütüphane yardımı ile gerçekleştirilmiştir.

Dokümanları anlama aşaması: Elde edilen bulgular ve dokümanlar ayrı ayrı incelenerek anlama aşaması gerçekleştirilmiştir. Her kaynaktan belirli önem sırasına göre notlar tutularak diğer kaynaklarla ilişkisi olup olmadığı kontrol edilmiştir.

Veriyi analiz etme aşaması: Konu ile ilgili diğer aşamalar sonucunda elde edilen veriler analiz edilmiştir. Analiz aşamasında karşılaşılan ve anlaşılmayan yerler uzman kişilere sorularak çözümlenmesi sağlanmıştır.

3. Ses nasıl oluşur?

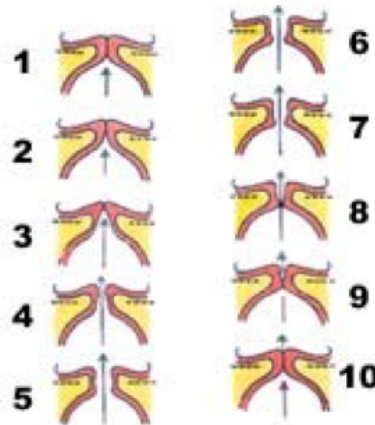
Ses çıkarmadan önce yaptığımız eylem nefes almaktır. Müzikal bir ses çıkarmak üç bölümden oluşmaktadır. Bu üç ana bölüm, güç kaynağı, titreşim ve rezonatör olarak adlandırılmak-

¹ Dünya çapında meşhur olmuş birçok opera sanatçısı yetiştirmiş şan duayeni Matilde Marchesi, 1854 yılında ilk kez laringoskopi icat eden bariton Manuel Garcia’nın öğrencisidir.

tadır. Güç kaynağı akciğerlerimizdir. Titreşimi (vibrasyonu) sağlayan ses kutusu olarak bilinen organımız gırtlaktır(larenks). Rezonatör bölgelerimiz ise boğaz, burun, ağız ve sinüslerimizdir. “İnsan sesinin oluşumu için güç kaynağı, titreşim ve rezonatör gereklidir. İnsan sesinin üretimi için gerekli güç kaynağı havadır. Vibrasyonu, titreşimi sağlayan organlarımız ses kaslarımızdır. Rezonatör bölgelerimiz ise boğaz, burun boşluğu, ağız, sinüslerdir” (Smith, 2007, s.13).

Sesin kuvveti aldığımız nefesle doğru orantılıdır. İyi bir ses üretebilmek için iyi nefes almak gerekir. “Beynin motor korteksindeki bir dizi itki üretilir ve sinir sistemi aracılığıyla konuşma yapılarına (konuşma merkezi) doğru gönderilir. Bu itkiler, bedenin çeşitli yerlerine, yumuşak ve uyumlu hareketlerin meydana gelmesini sağlayacak biçimde varmak üzere zamanlanır. İlk önce dudaklar ve burundan akciğerlere kadar olan ses sistemi açılır; havanın akciğerlere nispeten engellenmeden dolmasını sağlamak amacıyla, göğüs bölgesindeki basıncı azaltmak için, solunum kasları kasılır. İstenilen ses için gerekli olan yeterli miktardaki hava ciğerlere alındığında, solunum sistemi işlemleri tersine çevirir, şişirilmiş dokunun esnek bir biçimde geri çekilmesi ve hem karın hem de göğüs kaslarının kasılmasıyla oluşan güç, havayı ses sistemine göndererek, ağız ve burun yoluyla dışarı doğru iter (Linklater, 1976, s.16–17[L. Suner: Ses ve Oyuncu]). “Nefes aldığımız zaman, diyafram kası aşağı iner, göğüs kafesi genişler ve hava akciğerlere girer. Nefes verdiğimizde bu işlemin tersini meydana getirerek, akciğerlerden nefes borusunda (trakea) bir hava akımı yaratarak çıkar. Bu hava akımı, ses kaslarının gırtlakta (larenkste) ses üretimi için gerekli gücü sağlamaktadır. Ne kadar kuvvetli bir hava akımı olursa, o kadar kuvvetli ses oluşmaktadır.” (2015, American Academy of Otolaryngology).

Ses üretimi için gerekli olan ikinci adım titreşimdir. Sesin titreşimi ses tellerinde oluşur. “Gırtlak (larenks), yukarı doğru çıkan hava akımını biraz engellemek için ses tellerini kısmen kapatmıştır. Esnek ses telleri aralarından hava geçerken hemen senkronize bir biçimde titreşmeye başlar. Bu titreşimler, yukarıdaki ses sistemine giden hava akımını hava kümeciklerine böler. Bu hava kümecikleri yutaktaki (farenks) havayı harekete geçirirler ve üst ses sistemimizde sesi üretirler” (Linklater, 1976, s.16 –17 [L. Suner: Ses ve Oyuncu]).



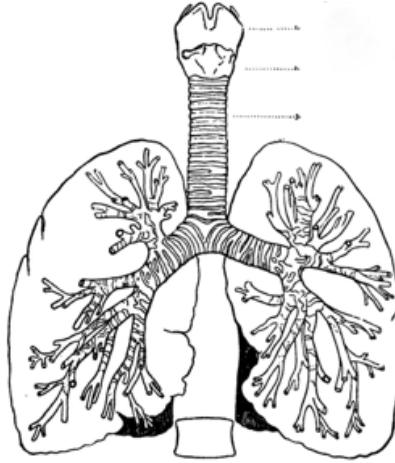
Şekil 1. Ses kaslarının (vocal fold) vibrasyon sırasındaki hareket diyagramı
(voicefoundation.org, Erişim Tarihi: 03/02/2017).

“Ses kaslarının titreşim sırasındaki ilk hareketinde (Şekil 1, n.1), ses kasları kapalı pozisyon-
da iken, hava akımı yukarı doğru çıkar. Daha sonraki (Şekil 1, n.2,3) aşamada hava akımı, ses
kaslarının alt tarafındaki titreşim bölgesini açar. Hava akımı yukarı doğru ses kaslarının üst
tarafına çıkmaya başlar ve ses kaslarını aralar. (Şekil 1, n.4,5). Hızlı hava akımının gerisinde
oluşan düşük basınç, Bernoulli hareketinin oluşmasını sağlar. Böylelikle ses kaslarının alt tarafı
kapanırken üst tarafı açılır (Şekil 1, n.6-10). Ses kaslarının kapanışı ile hava akımı kesilir” (Şekil
1, n.10) (voicefoundation.org). “Fonasyon sırasında, ses kasları birleşir. Hava ses kaslarının al-
tından yukarıya çıktıkça, ses kasları havanın baskısıyla birbirlerinden ayrılır. Ayrıldıkları zaman
hava geçer ve sonra tekrar birleşirler. Bu eylem fizikte Bernoulli hareketi olarak bilinmektedir.
Bernoulli hareketi iki cismin arasından havanın geçmesiyle çekilme hareketidir. Fakat fonasyon
sırasında ses kaslarında kapanma ve açılma hareketi olmamaktadır. Ses kasları hep birleşiktir
fakat havanın geçmesiyle birlikte saniyede birçok kez birbirlerine değip, ayrışarak titreşirler.”
(Smith, 2007, s.15).

Ses üretiminin üçüncü aşamasında rezonatör bölgeleri devreye girmektedir. “Rezonatörlerin
şekli, hacmi ve açıklığı, sesin temel tondan daha yüksekte bulunan yapısını (sesin armonik ya-
pısı) belirlerken, temel ses perdesi, ses tellerinin titreşme hızı tarafından belirlenir. Rezonansın
iki türlü olduğu düşünülebilir. Birincisi, amaçlanan konuşma sesi hiç göz önünde bulundurul-
maksızın, gırtlakta oluşturulan sesi şekillendirmek ve renklendirmek için kullanılır. İkincisi ise,
gırtlakta üretilen sesi belirli bir konuşma sesine dönüştürür. Birinci tür ses her zaman konuşma-
cıda mevcuttur. İkincisi ise konuşmacının ne demek istediğine bağlıdır. Buna bağlı hareketler
artikülasyonu oluşturur” (Linklater, 1976, s.16 –17 [L. Suner: Ses ve Oyuncu]).

4. Nefes alma ve nefes alma sırasında kullanılan organlar

Nefes alma sinyali beynimize iletilir. Beynimize ulaşan sinyalle nefes alma işlemi başlar.
“Beynimize ne kadar oksijen ihtiyacımız olduğu ile ilgili sinyaller ulaşmaktadır. Ne kadar ok-
sijen ihtiyacımız olduğu ne kadar aktif olduğumuzla ilgilidir. Örneğin, uyurken, bir yere koş-
tuğumuz zamankine göre daha az oksijene ihtiyaç duyarız bu sebeple yavaş nefes alıp veririz.
Beynimiz, ne kadar oksijen ihtiyacımız olduğunu anladığı zaman, nefes alıp verme sırasında
kullanılan kaslara sinirler aracılığıyla mesaj iletir. Sinirler, nefes alma sırasında kullanılan kasla-
ra nefes almasını söylediği zaman diyafram kası düzleşir. Aynı zamanda, göğüs kafesi yana ve
yukarı doğru genişler. Böylece akciğerler, nefesi içeri almak için gerekli genişlikteki alana sahip
olur” (blf.org.uk, Erşim Tarihi: 12/01/2017).



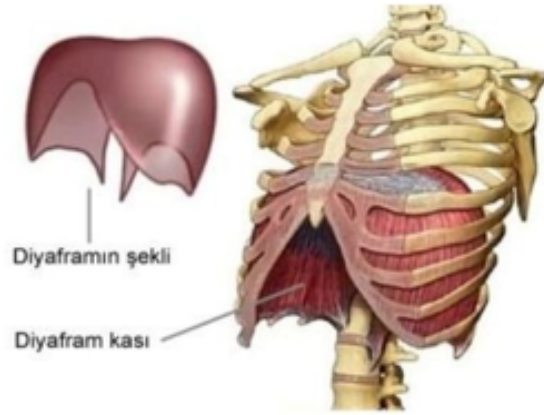
Şekil 2. Akciğerler, Nefes Borusu (Trakea), Gırtlak (Larenks)

1. Troid Kıkırdak (Kalkansı kıkırdak)
2. Krikoid kıkırdak
3. Nefes Borusu (Trakea) (Garcia, 1894: 3).

“Nefes aldığımız zaman, hava ağız veya burundan içeri girerek, boğazdan ve nefes borusundan aşağı iner. Nefes borusu, bronş olarak adlandırılan, biri sağ ciğere, diğeri ise sol ciğere giden iki adet hava borusuna ayrılır. Hava bronşlardan geçer. Bronşlar 15 ila 25 arasında bronşçuklar olarak adlandırılan küçük hava yollarına ayrılır. Bronşçuklardan geçen hava alveollere¹ ulaşır. Nefes verme işlemi ise diyafram ve kaburgaların arasındaki kasların gevşemesi ile gerçekleşir. Bu şekilde hava (karbondioksit) dışarı atılır ve akciğerler eski haline geri döner” (blf.org.uk, Erşim Tarihi: 12/01/2017).

Şarkı söylerken güçlü ve kaliteli bir ses üretebilmek için abdominal, diyaframa dayalı nefes almak gerekmektedir. Diyafram, nefes alırken kullanılan ana kastır. Kubbe şeklinde olan diyafram, solunumun ana görevini gören kastır. Güçlü ve kaliteli bir ses çıkarmak için diyafram kasının aktive olması gerekmektedir. Diyafram, göğüs boşluğunu, karın boşluğundan ayırmaktadır. Diyafram nefes aldığımızda kasılır ve düzleşir, nefes verdiğimizde ise genişler ve kubbe şeklini alır. “Nefes alıp verme işlemi solunumu oluşturur. Akciğerler solunum organlarıdır ve ses çıkarmak için gerekli olan havayı barındırırlar. Akciğerlere alınan hava, ağız, burun, yutak(farenks), glotis(nefes borusu ağzı) ve soluk borusuna iletilir. Solunumu nefes alma ve nefes verme işlemi oluşturmaktadır. Akciğerler, diyafram ile birlikte göğüs kafesinde bulunurlar. Diyafram kası solunumdaki en önemli kastır ve göğüs kafesinin alt kısmında yer alır. Kubbe şeklindedir ve solunumu kendi kontrolü altında gerçekleştirir” (Garcia, 1894, s.3-4).

2 Alveol: Akciğerlerde gaz değişiminin yapıldığı çok ince duvara sahip hava kesesi.



Şekil 3. Diyafram Kasının Şekli
(www.msxslabs.org, Erşim tarihi: 20/01/2017)

Yaşadığı dönemde dünyaca ünlü bir çok sanatçı ve şan pedagogu yetiştirmiş bariton Manuel Garcia Hints on Singing adlı kitabında diyaframı şu şekilde yazmaktadır. “Diyafram nefes almayı kontrol eder. Ses çıkarmak için diyafram kendini düzleştirir, mide hafifçe genişler ve nefes burundan, ağızdan veya her ikisinden aynı anda alınır. Abdominal yani karına alınan bu nefes alma sırasında kaburgalar oynamaz, akciğerler de bütün kapasitesi kadar dolmaz ve diyafram kasılır. Ancak bundan sonra, göğüs kafesi yükselir ve karın genişler. Bu nefes alma tekniğinde, akciğerler yana, arkaya ve öne doğru serbest hareket edebilmektedir. Bu nefese torakal (göğüse ait) nefes denilmektedir. Bu nefesi yavaş ve derin bir biçimde almak gerekmektedir” (Garcia, 1894, s.4-5).

5. Kaliteli ve güzel ses üretiminde iyi nefesin alınmanın önemi

“Kim iyi nefes almayı ve iyi telaffuz etmeyi biliyorsa, iyi şarkı söylemeyi biliyor demektir.” Pachiarotti. (Shakespeare, 1898, s.15).

Kaliteli ve güzel bir ses çıkarabilmek için, bir şancının enstrümanı olan bedenin çok rahat olması gerekmektedir. Aynı zamanda, iyi ve derin bir nefes almak ve bu nefesin kontrolünü sağlamak gereklidir. 1849-1931 yılları arasında yaşamış olan, Londra’da Royal Academy of Music profesörlerinden, İngiliz tenor John William Thomas Shakespeare The Art of Singing adlı kitabında şarkı söylerken gerekli olan nefes tekniği ile ilgili önemli bilgiler vermektedir. “Nefes çok iyi biçimde kontrol ediliyorsa, dil çok rahat bir pozisyonda ise ve telaffuzunuz iyi ise doğru şekilde şarkı söylüyorsunuz demektir” (Shakespeare, 1898:15). Shakespeare The Art of Singing kitabında, bir şarkıcının kaliteli ve güzel ses çıkarabilmesi için kaliteli bir nefese ihtiyacı olduğundan bahsetmektedir. Shakespeare kitabında, “Omuzlarımızın elastikiyetini kaybetmeden, serbest biçimde alabildiğimiz kadar derin bir nefes almalıyız” demektir (Shakespeare, 1898, s.11).

Ustaca şarkı söylemek için nefesi ustaca kullanmak gereklidir. Nefes ile desteklenen bir ses, iyi bir şarkıcının özelliklerindendir. İyi bir şarkıcının nefesini çok iyi kontrol edebilmesi ge-

rekmehtedir. “İtalyancada nefes kontrolüne appoggio denilmektedir. Appoggio, sesin desteği demektir. Nefese yaslanmak anlamına gelmektedir. İyi bir şarkıcı, kuvvetli bir biçimde nefesi dışarı verdiğinde bile, içinde hala hava bulundurmaktadır” (Shakespeare, 1898, s.22).

“Appoggio nefes tekniği, dar bir perspektiften bakılarak sadece şarkı söyleme sırasında hava akışının idare edilmesi demek değildir. Appoggio, yapısal desteğin bütün sistemini kapsamaktadır” (Miller, 2004, s.5).

Crescentini; “Şarkı söyleme sanatı için, boynun rahatlığı ve sesin nefesin üzerinde olması gerekmektedir” demektedir. “Boyun ve boynun; boğaz, dil, çene gibi herhangi bir parçası sıkışık olmamalı, bedenin içinde larenkse ulaşan nefes kontrollü olmalı ve söylenilen nota, sanki nefesin üzerinde dinleniyor şeklinde hissedilmelidir” (Shakespeare, 1898, s.15). Doğru nefes kontrolü, gırtlak ve dil rahatlığı olmadan, mükemmel şarkı söylemek mümkün değildir. Nefes kontrolü, boyun ve dil rahatlığı ile sesin nefes üzerinde kayması mümkün olmaktadır” (Shakespeare, 1898, s.15).

Eski İtalyan Ekolü şarkı söyleme tekniğinde, nefes çok önemlidir. Bu teknikte, önce ses başlar ve nefes ardından gelir. “Eski İtalyan Ekolünün duayen şan pegagogları iki çeşit nefes öğretmişlerdir; Uykumuzda kullandığımız, abdominal nefes denilen diyaframın kasının hareketiyle oluşan, abdominal duvarın çıkmasıyla ve düşük göğüsle oluşan nefes. Diğeri ise, bir performans sırasında hazırlanarak aldığımız nefes. Bu nefes, sahip olduğumuz bedenle sağlanan, yüksek ve süreklilik gerektiren miktarda bir gerginlik gerektiren bir nefestir. Eski İtalyan Ekolünün pedagogları ikinci tür nefesin şarkı söylemek için daha uygun olduğunu düşünmüşlerdir. Çünkü şarkı söylemek desteklenmesi gereken bir enerjiye ihtiyaç duymaktadır. Bu şekilde hiç güç gerektirmeyen doğal bir ses ortaya çıkmaktadır. Bu tarz nefeste, diyafram, fiziksel anatomik kurallar dahilinde otomatik olarak hareket etmektedir.” (Bloem-Hubatka, 2012, s.38-39). “Fakat günümüz şan tekniği için gerekli olan nefes tekniğinde, uykumuz sırasında aldığımız nefesin, şarkı söylerken kullanmak için daha uygun olduğu düşünülmektedir. Uyku sırasında, fiziksel bir pasiflik halinde oluruz. Genişlemiş göğüs ve gergin bel ile ele ele giden fiziksel aktivite durumdur. İyi şarkı söylemek için baş ve boyun rahat bir biçimde olmalı aynı zamanda göğüs geniş olmalıdır” (Bloem-Hubatka, 2012, s.38-39).

Bloem-Hubatka The Old Italian School of Singing adlı kitabında, günümüz şan tekniği ile eski dönem şan tekniği arasında farklılıklar bulunmakta olduğunu savunmuştur. Bloem-Hubatka, nefes ile ilgili farklılıkları şu şekilde ifade etmiştir. “Modern şarkı söyleme tekniklerinde ekspiratuar tekniği kullanılmaktadır. Ekspiratuar şarkı söylemek demek nefes ile ilerlemek nefes ile söylemek demektir. Modern şarkı söyleme tekniklerinde, her zaman nefes ile ilerlenmektedir. Nefes ile ilerlemek demek sesin nefesin akışında yüzmesi demektir. Eski dönem şarkı söyleme tekniğinde nefesin üzerinde şarkı söylemek geçerliydi, günümüz şarkı söyleme tekniğinde ise nefes ile şarkı söylemek geçerlilik kazanmıştır. Daha iyi örneklemek adına iki ok hayal edilebilir. Eski dönem şarkı söyleme tekniğinde, bir ok, larenksten göğüs kafesine doğru işaret ederken, diğeri ok mideden göğüs kafesine işaret etmektedir. Günümüz şarkı söyleme tekniğinde ise, bir ok aşağı doğru diyaframı iterken, diğeri larenksi geçerek kafaya ulaşmaktadır. Sonuç olarak, ne-

fesin akışı tonu, larenksin engeliyle karşılaşmadan kafaya doğru itmektedir” (Bloem-Hubatka, 2012, s.38-42).

Ünlü Amerikan şan pedagogu Richard Miller (1926-2009) *Solution For Singers* adlı kitabında, günümüz şan pegagojisinde, İtalyan terim *appogionun*³ bugünkü terim onsetsi⁴ getirdiğini savunuyor. Ve nefes ile ilgili şu yorumlarda bulunuyor. “Appoggio terimi İtalyanca destekle yaslanmak anlamına gelmektedir. Sanırım bu sebeple olsa gerek, bazı şan pedagogları nefese yaslanmak, nefesi tutmak gibi terimler kullanmaktadırlar. Başka bir yanlış kullanılan terim, nefesi tutmak terimidir. Nefesi tutmak terimi bilinçli olarak nefesi kesmeyi öneren çok talihsiz bir uyarıdır. Verimli bir nefes kullanımı bunun tam tersini gerektirir. Nefes alma başlangıcında, fonasyon sırasında, sesi çıkarma sırasında, yeni nefes alma sırasında nefes kesilmeden devam eder. Bir öğrenciye nefesi tut demek, doğru bir dil değildir, bu söz pedagojik sözlükten çıkmıştır” (Miller, 2004, s.18).

Bazı şan pedagogları, öğrenciye nefesi tarif ederken, günlük yaşamda olduğu gibi doğal nefes alması gerektiğini önermektedir. Amerikalı duayen şan pedagogu Richard Miller, kitabında bu konuyla ilgili şöyle demektedir. “Normal konuşma sırasındaki solunumda, nefes alma işlemi çok ender olarak 5 saniyenin üzerinde alınmaktadır. Shakespeare oyuncular ve sunucular, bu süreyi uzatmayı öğrenirler. Fakat elit bir şarkıcının, uzun süren müzikal cümlelerde, her tessituranın⁵ ve dinamikten söylemesi gerekmektedir. Bir şancının nefes kullanma idaresi konuşma sırasında kullanılan nefes kontrolüne göre çok daha üstün olması gerekmektedir” (Miller, 2004, s.18).

6. Ünlü şan pedagoglarının nefes ile ilgili önerdiği bazı egzersizler

Bir şancının enstrümanı bedenidir. İyi bir şancı, bedeninin farkında olan ve bedenini iyi tanıyan kişidir. Sesin ve nefesin nasıl oluştuğunu anatomik olarak bilmek çok önemlidir. Teorik olarak bilgi öğrenildikten sonra bedenin doğru nefes mekanizmasını otomatik olarak yapabilir hale gelebilmesi için nefes konusunda çalışma ve egzersizler yapmak gerekmektedir. Nefes geliştirilebilir? “Dr.Roth nefesi geliştirmek için şu egzersizleri önermektedir; “Dudaklarınızı hafif aralayarak, yavaş biçimde nefes alın ve serbest biçimde nefes verin. Serbest biçimde nefes alın ve yavaş bir şekilde nefes verin. Serbest biçimde nefes alın ve on saniye veya daha fazla nefesinizi tutmaya çalışın”. Nefes alırken yapılan en önemli hatalar, acele, hızlı, sesli nefes almak ve omuzları kaldırmaktır. Glottis, akciğerlerin etkisi altındadır. Ve akciğerlerden gelen havanın basıncını ayarlamak sesin oluşumu açısından çok önemlidir” (Garcia, 1894, s.4-5).

Richard Miller, nefesin nasıl alınması ve nasıl kullanılması gerektiği ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanmaktadır. “Nefesin çok yavaş bir biçimde burundan alınmasını öneririm. Sessiz bir biçimde burundan alınan nefes, nefes kapasitesini tamamen doldurmaktadır. Ayrıca, burundan sessizce alınan nefes, ses rahatlığı da sağlamaktadır. Gırtlak ve dil rahat biçimde aşağıda durur ve zigomatik⁶ kaslar, yanağın bağ dokularını yukarı kaldırmaktadır. Bu yavaş ve derin nefes

³ Appoggio: İtalyanca karşılığı destek demektir, şan pegagojisinde, nefesin üzerinde şarkı söylemek demektir.

⁴ Onset: Şan pegagojisinde nefesin üzerinde temiz başlangıç sesi elde etmek demektir.

⁵ Tessitura: Ses aralığı

⁶ Zygomatic: Şakak kemiği

alma, vokal bölge için ideal bir nefes alma yöntemidir. Gırtlak, abdominal duvarın kasları ve La lotta Vocale 'ye uygun zemin hazırlamaktadır. (Miller, 2004, s.20). La lotte iyi şan pedagoglarının üzerinde durduğu bir konudur. 1850 yıllarından itibaren Milano Konservatuari'nda şan pedagogu olarak görev yapmış ve dünyaca ünlü opera sanatçıları yetiştirmiş Lamperti The Art of Singing kitabında La lotte vocale' terimini şu şekilde anlatmaktadır. "Şarkı söylenen bir notayı tutmak için, nefes yavaş bir biçimde verilmelidir. Bunu elde etmek için, solunum kasları görevlerine devam ederken, akciğerlerdeki havayı korumaya gayret ederler ve expiratuar⁸ kaslara karşı olarak mücadele ederler. Buna la lotta vocale, vokal mücadele denmektedir". La lotte terimi, ne hava akışının aşırı olarak verilmesi ne de nefesin akışına karşı güçlü bir mücadeledir" (Miller, 2004, s.11).

Nefes çalışma egzersizleri düzenli olarak yapılmalıdır. Düzenli ve verimli çalışma yaparak iyi bir nefes kontrolüne sahip olunabilir. "Nefes kontrolü için beş nokta çok önemlidir; Sessiz başlangıç nefesi almak, cümleye temiz bir başlangıç sesi ile başlamak (onset), fonasyonun süresi (cümlelerin uzunluğu), cümle sonunun temiz ve net bir şekilde bitirilmesi, sessiz bir biçimde yeni nefes almak" iyi şarkı söylemek için çalışılması gereken hususlardır" (Miller, 2004, s.31).

Garcia yanlış nefes almanın düzeltilmesi için yavaş ve derin bir biçimde nefes alınmasını önermektedir. "Yavaş ve derin bir biçimde nefes almak glottisin genişçe açılmasının sağlamaktadır. Hızlı, acele ve sesli nefes alındığında glottis, yarım açılmaktadır" (Garcia, 1894, s.4-5).

Nefes sessiz biçimde alınmalıdır. "Sessiz nefes alma egzersizleri appoggionun farkındalığını arttırmaktadır. Sessiz nefese Farinelli Nefesi denilmektedir. Farinelli, aldığı iyi ve sessiz nefes ile tanınmaktadır. Farinelli nefesi, dört bölümden oluşmaktadır. (1) Yavaş tempolu nefes almak; (2) Nefesi içinde tutmak; (3)Nefesin verilme sürecinin kontrolü; (4) Nefesin hızlıca yenilenme süreci. İçinizden dörde kadar sayın. Her sayı için bir saniye tutun. Egzersizin ilk bölümünde, yavaş tempolu sessiz nefes alın ve dörde kadar sayın. Daha sonra nefesi aldığınız pozisyonda (inspiratuar) kalın ve dörde kadar sayın. Nefesi verirken yine dörde kadar sayın. Bu sayıları yavaş yavaş arttırın. İdeal süre 10'a kadar saydığınız süre olacaktır" (Miller, 2004, s.6).

"İkinci faydalı sessiz nefes egzersizi, tek bir nefes ile, kesik kesik (staccato) ve hızlı biçimde fonasyon olmadan sessiz harflerle verilen nefes çalışmasıdır. /s-s-s-s-s/. Bu çalışmayı sayısız şekilde tekrar ediniz. Üçüncü faydalı bir egzersiz ise, 5 adet mumu bir seferde söndürecekmiş gibi düşünerek hızlı bir biçimde /f-f-f-f-f/ sesi çıkararak yapılan nefes egzersizidir. Bu egzersiz de birçok kez tekrar edilmelidir. Dördüncü ses çıkarmadan yapılan sessiz nefes çalışmasında ise, genişleyerek nefes alınmalı ve /s/ sessiz harfi ile nefes verilmelidir. Bu egzersiz sırasında nefesinizi 20 saniye tutarak başlayınız ve yavaş yavaş süreyi arttırınız" (Miller, 2004, s.7-8).

"Her şarkıcının çalışması gereken nokta, cümlelerini bitirken sanki hayali başka notalar söyleyecekmiş gibi içeride yedek hava bulundurması gerektiğidir. Böylelikle, cümlelerin sonuna kadar sesinin kalitesini korumakla kalmayacak, bir sonraki cümle için gerekli nefesi alırken hızlı bir biçimde alabilecektir" (Shakespeare, 1898, s.22).

7 La lotta vocale: Şan pedagojisinde, vokal mücadele sözlük anlamına La lotta vocale, appoggio nefes tekniğinin bir parçasıdır. Nefes alma pozisyonunu, nefes alma, nefes verme ve yeniden sessizce nefes alma sırasında koruma mücadelesidir.

8 Expiratuar: (expiratory): Nefes vermekle ilgili

7.SONUÇ

Şarkı söylemek sadece ses kaslarıyla gerçekleştirilen bir eylem değildir. İyi bir teknik ile şarkı söyleyebilmek için, bedeni iyi tanımak ve sesin üretilme sürecini iyi bilmek gerekir. Bir şancının enstrümanı bedenidir. Bedeni serbest bırakmadan ve sesin kalitesini belirleyen nefesi doğru kullanmadan güzel şarkı söylemek mümkün değildir.

Bir şancının başarılı bir şan tekniğine sahip olabilmesi için beden rahatlığı ve nefes gelişimi konuları üzerine çalışma ve egzersiz yapması gerekmektedir. Doğru nefes almamak veya bedeni rahat bırakmamak eklemler, omurga, nefes alma mekanizması ve diğer organlarda basınç yaratarak, tiz notaların sıkışık çıkmasına sebep olur. Bu zorlukların üstesinden gelebilmek için düzenli egzersiz yapmak çok önemlidir. Teknik zorluk yaşayan opera öğrencileri beden farkındalığı ve beden rahatlığı üzerine çalışmalı ve nefes mekanizmasını öğrenip, bununla ilgili egzersizler yapmalıdır.

Bu makale ile, iyi bir şan tekniğine sahip olmak için gerekli olan nefes tekniğini, dünyaca tanınan şan pedagoglarının nefes üzerine yazdığı kitap ve makaleler aracılığıyla, şan dersi veren şan pedagoğlara ve şan öğrencilerine ulaştırmak amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Cevanşir, B.-Gürel, G. (1982). *Foniatri, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları*, 15.
- Garcia, M. (1894). *Hints on Singing*, Ascherberg, Hopwood Crew Limited, New York, 4-5.
- Bloem-Hubatka, D. (2012). *The Old Italian School of Singing*, McFarland&Company Publishers, North Carolina, 38.
- Linklater, K. (1976). *Freeing the Natural Voice*. New York: Drama Book Specialist
- Miller, R. (2004). *Solutions For Singers*, Oxford University Press, 3,4,5,11,18,20,31.
- Yıldırım, A. Ş., H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri Seçkin Yayıncılık*, 5. Basım, Ankara.
- Shakespear, W. (1898). *The Art of Singing* Londra, 11-15, 22.
- Süner, L. (2014). *Ses ve Oyuncu Dergipark Akademik*, Cilt 18, Sayı 18, 5.
- Süner, L. (2011). *Nefes ve Oyuncu Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 31:2011/1 • ISSN: 1300-1523
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, Erişim Tarihi: 03/01/2017 Ankara.
- American Academy of Otolaryngology-Head and Neck Surgery*, 2015. <http://www.entnet.org/content/how-voice-works>
Erişim Tarihi: 9/01/2017.
- Human voice production* www.voicefoundation.org, Erişim Tarihi: 03/02/2017.
- How do we breathe?* (www.blf.org.uk, Erişim Tarihi: 12/01/2017).
- Diyafram kası nedir?* (www.msxslabs.org, Erişim tarihi: 20/01/2017).

Şekil Listesi

- Şekil 1. Ses kaslarının (vocal fold) vibrasyon sırasındaki hareket diyagramı (Smith, 2007:15)
- Şekil 2. Akciğerler, Nefes Borusu (Trakea), Gırtlak (Larenks) (Garcia, 1894: 3)
- Şekil 3. Diyafram Kasının Şekli (www.msxslabs.org, Erişim tarihi: 20/01/2017)

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 çalışmalar.

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. Özetle, 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/tez-yazim-kilavuzu>

