

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

ISSN - 2458-8776

YAZ SUMMER 2019 • **SAYI** ISSUE 7



ISSN - 2458-8776

YAZ SUMMER 2019 • **SAYI** ISSUE **7**

© **ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ**
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

**AKADEMİK SANAT;
SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**

AKADEMİK SANAT;
JOURNAL OF ART, DESIGN AND SCIENCE

ISSN - 2458-8776

YAZ 2019 - SAYI 7

SUMMER 2019 - ISSUE 7

İNDEKS

INDEX INFORMATION

TÜBİTAK - ULAKBİM
Sosyal ve Beşeri Bilimler
Veri Tabanı (SBVT)

Social Sciences and
Humanities Database (SBVT)

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

Prof. Dr. Yusuf Tekin

DERGİ YÖNETİCİSİ MANAGER

Prof.Dr. Figen ZAIĞ

EDİTÖR EDITOR

Prof.Dr. Banu Hatice GÜRCÜM

EDİTÖR ASİSTANI ASSISTANT EDITOR

Arş.Grv. Oğuz KALKAN

GENEL YAYIN YÖNETMENİ DIRECTOR

Doç.Dr. Oğuz Sadık AYDOS

DİZGİ TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Arş.Grv. Kübra ÇİÇEKLİ

YAYIN DANIŞMA KURULU EDITORIAL ADVISORY BOARD

Prof.Dr. Saliha AĞAÇ,
Prof.Dr. Pınar GÖKLÜBERK ÖZLÜ, Prof.Dr. Mehmet YILMAZ
Prof.Dr. Esen ÇORUH,
Doç.Dr. Banu Hatice GÜRCÜM, Doç.Dr. Bülent SALDERAY,
Doç.Dr. Serda TÜRKEL,
Doç.Dr. Mithat YILMAZ, Doç.Dr.Hürrem Sinem ŞANLI

İLETİŞİM CONTACT

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Emniyet Mahallesi, Abant-1.Caddesi No:10/2 E Blok, Kat:9
06500 Yenimahalle/ANKARA
Tel: (0312) 202 81 10
Fax: (0312) 202 82 22
E-posta: akademiksanat@gazi.edu.tr

YAYIN TÜRÜ TYPE OF PUBLICATION

6 aylık, yerel, süreli - 6 months, national, periodical



AKADEMİK SANAT

Akademik Sanat Dergisi, 2015 yılı Ocak ayında yayın hayatına başlayan HAKEMLİ bir dergidir. Dergi, sanat ve tasarım alanlarında yapılan akademik çalışmaları yayımlama ve ilgililerin hizmetine sunmayı amaçlamaktadır. Dergideki makaleler; KIŞ(Ocak) ve YAZ(Haziran) dönemleri olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

Akademik Sanat dergisi; Türk Müziği, Resim, Bileşik Sanatlar, Heykel, Grafik Tasarımı, Temel Sanat Bilimleri, Görsel İletişim Tasarımı, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Medya Tasarımı, Fotoğraf ve Video, Radyo Televizyon Sinema, El Sanatları, Geleneksel Türk Sanatları, Moda Tasarımı, Tekstil Tasarımı ve Kültür Varlıklarını Koruma alanlarını içermektedir.

Akademik Sanat; sanat ve bilim araştırmalarını ilgili araştırmacılara ve okuyuculara ücretsiz sunmanın evrensel bilgi paylaşımını artıracaklarını benimseyerek, içeriğine anında açık erişim sağlamaktadır. Dergi, sürecin her aşamasında, hakemlerin ve yazarların isimlerinin saklı tutulduğu çift-kör hakemlik sistemini kullanmaktadır. Yayımlanacak yazıların sorumluluğu yazara, telif hakkı Enstitümüze aittir.

Academic Art Journal is a peer-reviewed journal, which was founded in January 2015. The Academic Art Journal aims to publish academic works of art and design area. Articles in the magazine are published twice a year as in Winter (January) and Summer (June).

Academic Art Journal includes; Turkish Music, Painting, Compound Art, Department of Sculpture, Graphics Design, Basic Art Sciences, Visual Communication Design, Industrial Design, Media Design, Photography and Video, Radio- Television and Cinema, Handicrafts, Traditional Turkish Arts, Fashion Design, Textile Design and Conservation and Restoration of Cultural Properties areas.

Academic Art Journal; maintains instant access for readers and researchers associated sharing universal knowledge of artistic and design area. Journal, has a system of double-blind peer-reviewed in each phase keeping names of writers' and referees' unknown. Article responsibility belongs to writers, as copyright belongs the Institute as well.

**AKADEMİK SANAT;
SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**
AKADEMİK SANAT;
JOURNAL OF ART, DESIGN AND SCIENCE

ISSN - 2458-8776
YAZ 2019 - SAYI 7
SUMMER 2019 - ISSUE 7

İÇİNDEKİLER CONTENTS

MAKALELER ARTICLES

Aslı ASLAN

DİJİTAL ÇAĞDA ÖZEL HAYATIN İFŞASI: SOPHIE CALLE'İN KENDİNE İYİ BAK ESERİ ÖRNEĞİ 10-25
Disclosure of Private Life in Digital Age: the Case of Sophie Calle's "Take Care of Yourself"

Ayşem YANAR

AZERBAYCAN HALI MÜZESİ 26-43
Azerbaijan Carpet Museum

A. Nazlı SOYKAN

KAPPADOKİA BÖLGESİNDEKİ KAPALI YUNAN HAÇI PLANLI KAGİR KİLİSELERİN MİMARİ
ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ 14-65
Investigation of the Cross in Square Plan Type Masonry Churches in Cappadocia Region in Terms
of Architectural Characteristics

Belkıs Gizem GÜRAN

RAUF YEKTÂ BEY VE SUPHİ EZGİ SİSTEMİNDE BULUNAN DOĞAL PERDE, ARALIK, TAĞYİR
İŞARETLERİ VE ANA DİZİ ANLAYIŞININ KARŞILAŞTIRILMASI 66-81
Rauf Yektâ Bey and Suphi Ezgi's Comparison Understanding the System of Natural Tone, Interval,
Accidentals and Main Scale

Deniz ŞAHİN

17. YÜZYIL YENİÇERİ ÂŞIKLARINDAN KÂTİBÎ VE BESTELENMİŞ ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ 82-101
A Janissary Minstrel From 17th Century Katibi and Musical Analysis of His The Composed Works

Esin DOĞAN

ACEM AŞIRAN MAKAMINDAKİ "BİR HABER VER EY SABÂ"ESERİ ÖRNEKLEMİNDE; KLÂSİK TÜRK MÜSİKİSİ
KADIN SES İCRÂÇILARINDAN MERAL UĞURLU VE SABİTE TUR GÜLERMAN'IN TAVİR ÖZELLİKLERİNİN
TAHLİLİ VE MUKÂYESESİ 102-121
The Analysis and Comparison of Turkish Classical Music Vocalists, Meral Uğurlu and Sabite Tur Gülerman,
Characteristist of Styles in the Case Of "Bir Haber Ver Ey Sabâ" Song in Acem Aşiran Makham

Fatma Sezin DOĞRUER

MÜZELERDE ÖNLEYİCİ KORUMA: TEMEL YAKLAŞIMLAR VE GELİŞİMİ 122-135
Preventive Conservation in Museums: Basic Approaches and Development

Mustafa SEVİNÇ

GÜNÜMÜZDE ZAYIF BİR HAKİKATİN MEKÂNI OLARAK SANAT ESERİ: TUNA KIYISINDAKİ
AYAKKABILAR ÖRNEĞİ 136-151
The Work of Art as A Space of Weak Reality Today: the Case of Shoes on the Danube Bank

Münevver ŞENDURAN, Serda Türkel OTER

ABDÜLKÂDİR MERÂĞİ'YE ATFEDİLEN KÂRLAR'IN FORM AÇISINDAN ANALİZİ VE ACEM KÂR'IN
RESTORASYONU 152-177
The Analysis of Kârs Which is Attributed to Abdülkâdir Merâği, in terms of Structure and the
Restoration of Acem Kâr

Nazlı GÜNBAY, Fatma YETİM

ANKARA ETNOGRAFYA MÜZESİNDE BULUNAN KEMER TOKALARI 178-209
Belt Buckles in Ankara Ethnography Museum

Negin Derakhshan Houreh, Ali Akın Akyol

DETERIORATION PROBLEMS AND PIGMENT ANALYSES OF THE QAJAR PERIOD WALL PAINTINGS FROM
SHAH BATH IN ISFAHAN 210-227
Kaçar Dönemi İsfahan Şah Hamami Duvar Resimlerinde Bozulma Problemleri ve Pigment Analizleri

Nurten YILMAZ

MEF 'ÜLÜ/ MEFÂ 'İLÜ/ MEFÂ 'İLÜ/ FE 'ÜLÜN VEZİNDE DEVR-İ KEBİR VE REMEL USÛLÜNDEKİ İKİ
ESERİN USÛL-EZGİ VE USÛL-VEZİN YÖNÜNDEN İNCELENMESİ 228-243
Examination of Two Musical Works in The Rhythm of Devr-I Kebir and Remel, the Meter of Mef
'Ülü/ Mefâ 'İlü/ Mefâ 'İlü/ Fe 'Ülün in Terms of Rhytm-Melody and Rhytm-Mete

**DİJİTAL ÇAĞDA ÖZEL HAYATIN İFŞASI: SOPHİE CALLE'İN
KENDİNE İYİ BAK ESERİ ÖRNEĞİ**
Aslı ASLAN¹

¹ Arş. Gör. Aslı ASLAN, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, (a.asliasan@gmail.com).

DİJİTAL ÇAĞDA ÖZEL HAYATIN İFŞASI: SOPHIE CALLE'İN KENDİNE İYİ BAK ESERİ ÖRNEĞİ

Özet

Gelişen teknoloji ile iletişimin hızlı bir şekilde değişmesi, günümüzde dijital çağın imkânları ile tamamen farklı bir bağlama ulaşmıştır. Zamana ve mekâna bağlı olmadan kullanım imkânı tanıyan dijital teknolojiler, merkezsiz yapılarıyla yaşamda kolaylık sağladığı gibi, aynı zamanda oluşturulan sosyal platformlarla iletişimin ve bilgi paylaşımının odağı olup, günlük hayatın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Yeni iletişim ve bilgi paylaşma merkezleri her ne kadar kullanıcıların günlük hayattaki eylemlerini ifade etmelerine belirli bir olanak sağlasa da, bu durum aynı zamanda özel hayatın ifşasına da neden olmuştur. Toplumun sosyal yapısındaki bu değişiklikler genellikle olumsuz yorumlansa da, sanat alanındaki yansımaları; ortak bir platformda toplanma, birlikte projeler gerçekleştirme, üretilen eserlerin dijital ortamda paylaşılması vb. olanaklarla görünür olmuştur. Bu makalede, Sophie Calle'in "Kendine İyi Bak" çalışması, dijital çağda özel hayatın teşhir edilmesi bağlamında incelenecektir. Calle'in çalışması göz önüne alındığında; sanatçı, eser ve izleyici arasında kurulan diyalogun, dijital imkânlarla ortak bir projeye dönüştüğü ve bu çoklu ortam aracılığıyla ortaya çıkan kültürel katmanların etkileşiminin, eserin anlamını antropolojik bir söyleme taşıdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sophie Calle, Dijital Çağ, Teşhir, İşbirliği Projesi, Sanat, İfşa.

DISCLOSURE OF PRIVATE LIFE IN DIGITAL AGE: THE CASE OF SOPHIE CALLE'S "TAKE CARE OF YOURSELF"

Abstract

The rapid change in communication with developing technology has reached a completely different context with the possibilities of the digital age. Digital technologies that are possible to use independently of time and space provide convenience in life with their decentralized structures and are at the focus of communication and information sharing with the social platforms and have become an indispensable part of daily life. Although new communication and information sharing centers provide a certain opportunity for users to express their actions in daily life, this situation has also led to the disclosure of private life. These changes in social structure of the society are often interpreted negatively, but their reflections in the field of art have been visible through the possibilities such as meeting on a common platform, creating projects together, sharing the arts created in a digital media etc. In this article, Sophie Calle's work called "Take Care of Yourself" will be studied in the context of disclosure of private life in the digital age. When Calle's work is considered, it was found that the dialogue established among the artist, work and audience has turned into a common project thanks to digital possibilities and the interaction of cultural layers which emerged through this multimedia has carried the meaning of work to an anthropological narrative.

Keywords: Sophie Calle, Digital Age, Exhibition, Collaboration Project, Art, Disclosure.

GİRİŞ

20.yüzyılın son çeyreğinden itibaren günlük hayatın içerisine giren elektronik ve dijital teknolojiler, insanların eylemlerini, iletişim kurma ve düşünme şekillerini de etkilemiştir. Sanal ortamda etkileşimli imkânlar sağlayan ve dolayısıyla mekâna/zamana bağlı olmayan bu yeni iletişim biçimleri yaygınlaştıkça, toplum içerisinde kişilerin birbirleriyle olan iletişimi de değiştirmiş, fiziksel temasların azaldığı ve sanal ortam etkinliklerinin arttığı yeni anlayışlar görülmeye başlamıştır. Nicolas Bourriaud, "...internet ve çokluortam gibi yeni tekniklerin ortaya çıkışı, biraraya gelinebilecek yeni alanlar yaratmaya ve kültürel nesnenin karşısında yeni uzlaşma (transaction) tipleri kurmaya yönelik ortak bir arzuya işaret ediyor ..." (Bourriaud, 2005, s. 42) diye belirtmektedir.

Sosyal hayatın bir parçası olan dijital ortamlar, merkezlessiz yapılarıyla her türlü bilginin yayılımını sağlamış ve kişiler üzerinde belli düşüncelerin yerleşmesine sebep olmuştur. Güzellik, ün, başarı vb. duyguların hazzını sağlayan türlü etkinlikler, görseller ve videolar insanların kendilerini değiştirme ihtiyacı duymasına neden olmuş ve özel olan bilgilerini de isteyerek paylaşmaya ortam sağlamıştır. Aynı zamanda hem başkalarını gözetlemeye hem de kendilerinin gözetlenmesine izin veren dijital teknolojiler, günümüz insanının sürekli görünür olma ihtiyacını da karşılamıştır.

1950'li yıllardan sonra gelişen elektronik sistemler, sanat alanında hem teknik imkânlar sağlamış hem de sanal ortamların materyal olarak kullanılmasına ön ayak olmuştur. Tarih boyunca sanat nesnesinin izleyici ile kurduğu diyalog, yeni imkânlar aracılığıyla, sanatçı-izleyici diyalogunu farklı bir boyuta taşımış; teşhir, gözetleme, deşifre, ulaşılabilirlik, işbirliği projeleri vb. kavramları sanat jargonuna eklemiştir. Günlük hayatın sanat aracılığıyla ifşa edilmesi yeni bir yaklaşım olmasa da teknik olanakların getirisi, bu yaklaşımları sanatın içsel sorunlarından dışa doğru yönelmiş ve kişiler arası iletişim olanaklarını öncelikli saymıştır.

Bu çalışmada, dijital çağda transparan hale gelen ve ifşa edilen yaşamların sanat alanında görünürlüğüne bir örnek olarak, Sophie Calle'in "Kendine İyi Bak" isimli çalışması irdelenecektir. Calle'in bu çalışması, hem sanatçının özelini teşhir etmesine hem de teşhir ettiği bu bilginin başka insanlar tarafından deşifre edilerek ortak bir proje haline dönüştürülmesine verilebilecek iyi bir örnektir.

1.1. Dijital Çağda Günlük Yaşamın İfşası ve Sanat İlişkisi

Marshall McLuhan, 1964 yılında yazdığı "Understanding Media" isimli kitabında, gelişen teknoloji ile birlikte değişen iletişim araçlarının ve bilgi paylaşım sistemlerinin insanlara olan etkisinden bahsetmiştir. Teknoloji dünyasının kendi talep dünyasını yaratma gücünün, insanların fiziksel ya da duyuusal ihtiyaçlarına bir cevap olarak ortaya çıktığını belirten McLuhan, ayrıca teknolojiyi sürekli kullanma dürtüsünü kamu programlarından ya da özel yaşam içeriğinden ayrı tutarak, teknolojiyi bedeninin bir parçası olarak belirtir (McLuhan, 1964, s. 67-68). Medya etkisinin bilinçsizce ve uysalca kabul edilmesinin insan kullanıcılarını duvarları olmayan bir hapisane içine soktuğunu söyleyen McLuhan (McLuhan, 1964, s. 20), bu düşünceleri ile 1960'larda başlayan dönüşümün uzantılarını öngörse de fikirleri 2000'li yıllarda yoğun bir şekilde günlük hayat içerisinde görülmüştür.

1960'lı yıllar sonrası başlayan teknolojik imkânlar hayat standartlarını kolaylaştırırken, David Vincent özellikle

1970’li yılları özel olanın korunmasıyla ilgili yoğun çalışmaların yapıldığı bir dönem olarak tanımlar (Vincent, 2017, s. 202). “1970’ler, kişisel verilerin toplanması ve kullanımıyla ilgili olarak, mahremiyetin korunmasına dair yoğun araştırma ve yasalaştırma faaliyetleri dönemi olarak tanımlanabilir. Bu süreçte kişisel bilginin savunusu uluslararası bir olay haline geldi” (Vincent, 2017, s. 202). 1980’li yıllardan itibaren eğitim, sağlık, sanayi, eğlence vb. birçok alanda hayatın içine giren dijital teknolojiler, 1990’lı yıllarda “Dünya Genelinde Ağ” (WWW) yapısının ortaya çıkmasıyla insanları edilgen konumdan çıkararak, çok yönlü iletişimin içerisine sokmuştur. Yaşamı şekillendirerek insanların birbirleriyle olan iletişimini değiştiren bu yeni teknoloji, “... katılımcı ve etkileşimli yapısı gereği kişileri birbirleri hakkında oldukça fazla bilgi öğrenmeye, paylaşmaya ve birbirlerine karşı bilinçli olmaya...” yöneltmiştir (Tuğal, 2018, s. 89).

Geleneksel iletişim araçlarının değiştiği günümüz toplumunda ise, her türlü bilginin paylaşıldığı ve bir araya geldiği medya teknolojileri, insanlara belli bir zamanda belli bir mekânda olma zorunluluğu vermeyip, bunun yerine yeni teknolojik araçlarla veri ulaşımını kolaylaştıran imkânlar sağlamıştır. Postmodern dönemle birlikte evrilen tüketim kültürü “...faydalılık nosyonunun reddiyle, imajların, kimliklerin ve fantazmaların uçucu hale büründüğü kendine özgü bir zaman mekân tasarımına işaret etmektedir” (Uğurlu, 2011, s. 250). İnsanlar arasındaki iletişim ortamını sağlayan sosyal paylaşım siteleri, basit kullanım imkânları ve akıllı telefon, bilgisayar, tablet gibi aletlerle kolay ulaşılabilir olması nedeniyle, bir merkezi olmadan insanları zaman/mekân içerisinde sınırlandırmamıştır. Böylece bu dijital ortamlar, iletişim, pazarlama, eğlence, eğitim vb. konular için uygun yöntemler üretmiş ve birey de zaman içerisinde bu ortama uyum sağlamıştır.

Dijital mecranın sürekli gelişen yapısı, her gün ortaya çıkan yeni uygulamalar, efektler, programlar vb. araçlarla, insanı kendisine bağlamış ancak bu bağlılık özgürce gerçekleşen bir bağlılık olmamıştır. Çeşitli programlar kullanılırken özgür iradeyle verilen bilgiler, bir anlamda gözetlenmenin de yolunu açmıştır. Eirik Lokke, 5 Haziran 2013 tarihinde The Guardian gazetesinin, ABD istihbaratının gözetleme programı hakkında binlerce bilgidir ilkinin yayımlayarak, özel alanla ilgili verilerin izlendiği varsayımlarının gerçekliğe kavuştuğundan bahseder. Bu gerçekliğin, distopik bir gelecek tanımından çıkarak, bugüne ait bir veri olduğunun ve bu durumla başa çıkılması gerektiğinin de altını çizer (Lokke, 2018, s. 11). Günümüzde istihbarat sistemlerine gerek kalmadan sıradan insanların da bir başka insanın özel hayatını, anılarını ya da kişisel bilgilerini herhangi bir sosyal medya platformundan öğrenebilir olması, aynı zamanda kendisinin de gözetlenebileceği anlamını taşır. Bu çift taraflı gözetim durumu her ne kadar bilinse de, teknolojinin sağladığı imkânlardan insanları uzak tutamamaktadır.

Sanal ortamda bir sosyal medya hesabının her an çevrimiçi olan takipçileri, aynı zamanda kişisel dünyalarını da hiç tanımadığı insanlarla paylaşır. Gerçek ile kurgunun ayrımının yapılamadığı sanal dünya, kişilere fotoğraf, yazı, video vb. içerikleri paylaşma imkânı verirken, bu paylaşımlar aynı zamanda özel olanın ne olduğu sorusunu da karşılıksız bırakır. Gerçek hayatta paylaşılmayan bilgiler ya da görsellerin internet ortamında paylaşılması, özel olan alanları kamusalılaştırdığı gibi, aynı zamanda bu durum gizli olan bilgilerin de ifşasına neden olmuştur. Hal Niedzviecki, 2008 yılında Webster’s New World Dictionary and Thesaurus editörlerinin bir araya gelerek ‘abartılı paylaşım’ tamlamasını yılın buluşu seçmesiyle, “Dikizleme Kültürü Çağı”nın başladığından bahseder (Niedzviecki, 2010, s.7). İnternet paylaşım sitelerinde dolaşma, güncelleme yapma, mesajlaşma vb. etkinliklerden farklı olarak, abartılı paylaşımı “eğlenceyi ve

eğlence anlayışını abartmak” olarak tanımlayan Niedzviecki, Dikizleme Kültürüyle ilgili de şunları söyler:

...’dikizleme’ dediğimiz şey tam da böyle çalışıyor: Daha işin başında, size iyi zaman geçirmeyi vaat ediyor, söyleyemediklerinizi dışavurmanızı kolaylaştırıyor, hayal bile edemediğiniz şeyleri yapmanızı sağlıyor. Kendinizi kaptırıyorsunuz ve üzerinde çok da fazla düşünmeden, normal bir ortamda uygunsuz bulacağınız davranışları benimseyiveriyorsunuz. Ancak bütün bunlara rağmen yine de ihtiyatlı olmakta fayda var; çünkü ‘abartılı paylaşım’ kavramı, dikizlemeye neden bu kadar merak saldığımızı henüz açıklamaya başlamadı bile. Karşı tarafta kim var, neden sevdiğimiz insanların fotoğraflarını teşhir ediyoruz, ne diye durup dururken sağlık problemlerimizi bütün detaylarıyla yazıyoruz, en beğendiğimiz on komedi filmini alt alta sıralamamızın gerisinde yatan gerçek ne? Bunu da henüz bilmiyoruz (Niedzviecki, 2010, s. 9-10).

Kitle iletişim araçlarıyla özel yaşamın kamuya sunulması, dikizleme kültürü ile birlikte “ifşa, teşhir, deşifre, seyircilik” gibi kavramları da günlük dile sokmuş ve bu kavramları normalleştirmiştir. Narsist bir dürtüden beslenen teşhir ne kadar normal görülüyorsa, merakla başkalarını gözetlemenin ve onların hayatını ya da paylaştıkları bilgileri deşifre etmenin de günümüz toplumunda normal olduğunu söyleyebiliriz. Hatice Budak, “Teşhirden birey kendi mahremiyetini sergilerken deşifrede ise başkalarının gizemi açığa çıkarılmaktadır. Seyircilik ise öznenin başkalarının mahremini izlemesidir.” diye belirtmektedir (Budak, 2018, s. 152). Teşhir edilen bilginin başka insanlar tarafından deşifre edilmesi, izlenmesi, yorum yapılması ya da beğenilmesi, bilgiyi paylaşan insanların günümüzde hayatını devam ettirmesi için olmazsa olmazlarından birisi haline gelmiştir. Çeşitli platformlar ya da uygulamalar aracılığıyla belli bir üne kavuşma ihtimali de, kişilerin bu sosyal ortamları kullanmasına ve gün geçtikçe “farklı, abartılı, eğlenceli...” paylaşımları sürdürmesine neden olmuştur. Zygmunt Bauman, özel olanın ifşa edilmesinin neden olduğu rahatsızlık ve yapılan paylaşımların beğenilmesinden kaynaklanan haz arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Bir yandan, eski panoptik tuzak (“ne zaman bedeninizi izlendiğinizi asla bilemezsiniz ve dolayısıyla zihninizde sürekli izlendiğiniz düşüncesini barındırırınız”) yavaş yavaş ama devamlı ve görünüşe göre durdurulamaz bir şekilde neredeyse genel bir uygulama haline alıyor. Öte yandan, eski panoptik kabus (“hiçbir zaman yalnız değilim”), şimdilerde “bir daha asla yalnız kalmama” (terk edilmeme, görmezden gelinmeme ve ihmal edilmeme, damgalanmama ve dışlanmama) umuduna dönüşüyor; ifşa edilme korkusu fark edilme hazzı tarafından bastırılıyor. (Bauman ve Lyon, 2016, s. 36)

İnsanlar tarafından fark edilme isteği ve sosyal ağlardaki beğeniyle birlikte gelen haz duygusu, elbette ki sanat alanında da bir karşılık bulmuştur. Çağlara göre değişen sanat anlayışı, teknoloji ve kitle iletişim araçlarının yoğun kullanımıyla birlikte, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi, kullanılan materyalleri ve teknikleri de başka bir boyuta taşımıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, performans, oluşum/happening gibi sanat hareketlerinin gündeme gelmesiyle birlikte, ‘temas ve dokunulabilirlik’ kavramları öne çıkmış, sanat eserleri karşılıklı katılımın ve diyalogun olduğu üretim şekline dönüşmüştür. Sanat, insanlık tarihinin başından beri sanatçı, eser ve izleyici arasında bir iletişimin gerçekleşmesine etken olsa da, çağdaş dünyada bu iletişim, “...dayanağı karşılıklı-öznel olan, merkezi tema olarak da birlikte-varolmayı, seyirciyle tablo arasındaki ‘karşılaşmayı’, anlamın kolektif olarak özümlemesini alan bir sanat biçimi.” (Bourriaud, 2005, s. 23) olarak dönüşüme uğramıştır. Modern dönem sonrası günlük hayat ve sanat eseri arasında kurulan ilişki bir adım daha ileriye giderek, günümüz sanatında kendisini ötekiyle iletişim kurma, bu ilişkileri keşfetme yönünde değiştirmiş, bu durum da sanatçıyı ve izleyiciyi şimdiki zamana bağlamıştır.

Günümüz teknolojisinin sağladığı imkânlarla sanat eseri üretim sürecinin her anını paylaşan sanatçılar, aynı zamanda kişisel hayatlarını da materyal olarak kullanmakta ve özel anlarını seyirciye sunarak hayatlarının bizatihi kendisini bir eser olarak sergilemektedirler. Niedzwiecki, sanatın teşhir için kullanılan bir araç olduğunu belirtirken, yeni kurgulama yöntemleriyle de eğlence olarak şekillendiğini belirtir (Niedzwiecki, 2010, s. 23). Günümüzde bir meslek haline gelen bu yeni eğlence anlayışı, ‘ne giydim, ne yedim, nereleri gezdim’ gibi sorulara cevap verirken, aynı zamanda sanat alanında da platformlar oluşmasına imkân tanır. Böylece mesafe sınırları olmadan insanlar birbirlerinin yaptığı çalışmalarını, galeride açılan bir serginin içeriğini ya da bir müzeyi online olarak dolaşabilir hale gelmiştir. Bourriaud sanatı, formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyun olarak tanımlamaktadır (Bourriaud, 2005, s. 17). Yani etkili araçları ve farklı bakış açılarını yakalamak, aynı zamanda değişen toplum yapısını ve gelişmeleri de takip etmeyi gerektirir. Bu bağlamda, başka insanlarla iletişime geçme, belli gruplara katılma ve o grupla birlikte etkinlikler düzenleme, fikir beyan etme, bir projeye katkıda bulunma gibi gelişen teknolojinin sağladığı olanakları reddetmek çok da makul görünmemektedir. Ayrıca dijital ortamın sağladığı bu imkânlarla işbirliği projelerinin de kapısının daha kolay ve ulaşılabilir bir şekilde açıldığı söylenebilir.

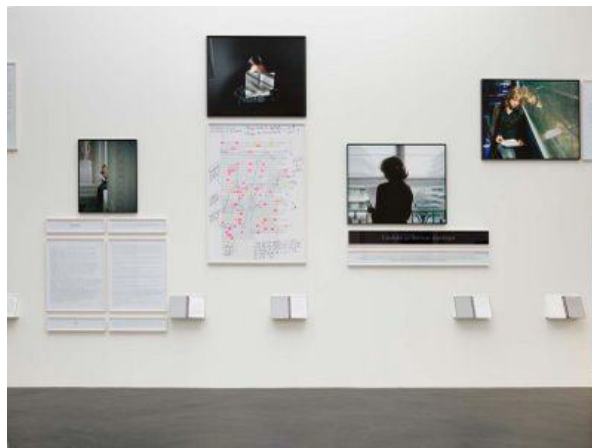
1.2. Sophie Calle’in “Kendine İyi Bak” Çalışması Örneği Üzerinden Sanatta Teşhir, Deşifre ve Seyircilik İlişkisi

Nicolas Bourriaud, sanatı; “...kendine özgü bir toplumsallığın üretildiği yer...” olarak tanımlar (Bourriaud, 2005, s. 24). Bugünkü toplumsal koşullar insanlar arasındaki ilişkileri kolaylaştıran imkânlar sağlasa da, aynı zamanda bu koşulların belli sınırlar yarattığını belirten Bourriaud, toplumsal işlevlerin makineleşmesi ile ilişkisel uzamın daraldığından, dolayısıyla bu durumun çağdaş sanatta sorunsallaştırıldığından bahseder (Bourriaud, 2005, s. 25-26).

İnsanlar arası ilişkilerin ya da gündelik hayattaki karşılaşmaların sanat eserine yansımaları her ne kadar çağdaş sanatın sorunsallaştırdığı bir durum olarak adlandırılabilirse de, bu konuların sanatta yer alması yeni bir durum değildir. Sanat tarihi boyunca sanat eserleri, gündelik yaşama ait verileri değişken şekilde yansıtmıştır. Ancak çağdaş sanatta ortaya çıkan yeni yönelim, gündelik hayatla sanat olgusu üzerinden farklı bir zaman/mekân diyaloguna işaret eder. Geçmişten günümüze kadar olan süreçte, bir mekânda sergilenen eseri gören seyirci, o eser ve eserin bulunduğu mekân içerisindeki anlamıyla birlikte bir karşılaşma anı yaşamıştır. Bu durum Mısır yazıtlarına bakan kişi ile Londra’da bir galerideki eserle karşılaşan kişi için benzerdir. Her iki durumda da çalışmanın izlenebilirlik şartları, ulaşım ya da mekânın açık olma saatlerine bağlı olsa da, sanat eserinin sergilendiği yer sabit olduğunda, eserin mekânsal bağlamı zamana göre değişkenlik göstermez. Çağdaş sanatın sorunsallaştırdığı nokta ise, zamansal sınırlamanın olduğu sanat etkinlikleriyle birlikte başlamıştır. Bir performans izleyebilmek için belli bir saatte belli bir mekânda olma zorunluluğu, sanat eseri ve izleyici arasındaki karşılaşmayı belli bir zaman/mekân arasına hapsedmiştir. Sanatın ne ve nasıl olması gerektiği üzerine sorgulamaların yapıldığı bu eserlerin sonrasında ise, makro toplumsal ilişki sorunlarından sıyrılarak bakışlar mikro evrenlere çevrilmiş ve bu bakış üretilen eserlerde temel bir rol üstlenmiştir.

Mikro evrendeki öykülerin peşine düşen ve eserlerinde bu verileri kullanan sanatçılardan birisi de Sophie Calle (1953, -)'dir. Özel hayattan yola çıkarak çalışmalar üreten Calle, karşılaşma anlarını yabancı insanlarla gerçekleştirmiştir. Bir otele temizlikçi olarak girip tanımadığı insanların odalarını incelediği çalışmada ya da kendi yatağında uyumaları için yabancı insanları davet ettiği ve uyku anlarını fotoğrafladığı eserinde, özel hayatın sınırlarını irdelemiş ve bu eserleri başka insanlarla işbirliği içerisinde gerçekleştirmiştir. Günlük hayattaki en özel anları gözler önüne sermesiyle bazen kendi hayatını teşhir etmiş, bazen de başkalarının özel eşyalarını/hallerini/düşüncelerini deşifre ederek ortaya çıkan verileri seyirciye sunmuştur.

Tanımadığı insanlarla işbirliği yaparak gerçekleştirdiği çalışmalardan birisi olan “Kendine İyi Bak (Prenez Soins de Vous)” isimli çalışması 2007 Venedik Bienali’nde sergilenmiştir (Görsel 1-2-3). Eski sevgilisinden gelen bir aylık e-postasını tanımadığı 107 kadına yollayan Calle, onlardan gelen yorum ve cevaplarla bu çalışmasını oluşturmuştur. Aylık postasının sonunda yazan kendine iyi bak dileği ile adlandırılan bu çalışma, sanatçının hayatını teşhir etmesi, yabancı insanlar tarafından bu bilginin deşifre edilmesi ve sergiye gelen izleyiciler ile seyirlik kısmının tamamlanması gibi çok yönlü anlamıyla farklı bakışlar sunmaktadır.



Görsel 1-2-3. Sophie Calle, 2007, Kendine İyi Bak sergi görüntüsü.

Erişim: 01.05.2019. <http://bit.ly/30sd85j>

“Kendine İyi Bak” çalışmasının çıkış noktasını sağlayan e-postayı Barbara Bolt şu şekilde aktarır:

G'nin yolladığı e-posta:

Sophie,

Bir süredir sana yazmak ve son e-postana yanıt vermek istiyordum. Ama aynı zamanda, seninle yüz yüze konuşmanın ve sana söyleyeceklerimi yüksek sesle söylememin daha iyi olacağını da düşündüm. Neyse, yine de en azından yazıya dökülmüş olurlar.

Herhalde farkına varmışsındır, son zamanlarda pek iyi değilim. Adeta kendi varlığım içinde kendimi tanıyamıyorum. Kaygılı bir ruh hali içindeyim, her zaman yaptığım gibi yola devam etmeye ve bastırmaya çalışmaktan başka bir şekilde mücadele edemediğim feci bir his...

Tanıştığımızda tek bir koşul öne sürmüştün: dördüncü olmak. Ben sözümü tuttum: “ötekilerle” aylardan beri görüşmüyordum, zira seni de onlardan biri yapmadan onlarla görüşmem, elbette mümkün değildi.

Bunun yeteceğini, seni sevmenin ve senin sevginin, sürekli olarak ileriye bakmama neden olan ve hiçbir zaman huzurlu, rahat ya da hatta sadece mutlu ve cömert olamayacağım anlamına gelen bu kaygıyı, seninle birlikte olduğumda dindirmeye yeteceğini düşünmüştüm; benim için beslediğin sevginin benim için en iyisi olduğundan, bugüne kadar başıma gelen en iyi şey olduğundan eminim, bunu biliyorsun. Yazmamın bir çare olacağını, böylece huzursuzluğumun dağılacaklarını ve seni bulabileceğimi düşünmüştüm. Ama hayır. Hatta daha da kötüleşti. Ne halde olduğumu, kendimi nasıl hissettiğimi sana anlatamam. Dolayısıyla bugün, “ötekileri” yeniden aramaya başladım. Ve bunun benim için ne anlama geldiğini ve beni nasıl bir döngüye sürükleyeceğini iyi biliyorum.

Sana hiç yalan söylemedim ve şimdi de söylemeye niyetim yok.

İlişkimizin başında öne sürdüğün başka bir kural daha vardı: Bir gün sevgili olmayı bırakırsak, beni bir daha göreceğini tasavvur edemiyordun. Bu kısıtlamayı bir felaket ve (sen B. ve R. ile hala görüşüyorken) haksızlık ve (elbette ki...) anlaşılır bulduğumu biliyorsun, dolayısıyla asla senin dostun olamam.

Ama verdiğim kararın ne kadar önemli olduğunu, benim senin iradene boyun eğmemden nasıl anlayabilirsin, üstelik seni görememek ya da seninle konuşamamak ya da insanlara ve şeylere nasıl baktığını yakalayamamak ve bana karşı gösterdiğin yumuşaklık gibi feci şekilde özleyeceğim bir sürü şey olmasına rağmen?

Ne olursa olsun, ilk tanıştığımızdan beri seni hep sevdiğim gibi, kendimce aynı şekilde sevmeye devam edeceğimi ve bu sevgiyi içimde taşıyacağımı ve eminim ki asla ölmeyeceğini sakın unutma.

Ama artık en az benim kadar sen de biliyorsun ki, sana duyduğum ve senin bana duyduğun sevginin standartları ile ölçüldüğünde, artık tamir edilemez hale gelen bu durumu daha fazla uzatmak en kötüsünden bir sahtekarlık olur. Aramızda yaşanan şeyin emsalsiz olduğunun ve öyle kalacağını bir kanıtı olarak şu anda seninle bu kadar açıksözlü olmaya beni iten de o sevgi. Keşke her şey başka türlü sonuçlansaydı.

Kendine iyi bak.

G. (Bolt, 2015, s. 25-26)

Eski sevgilisi G.'den gelen ayrılık postası karşısında şaşkınlığa uğrayan Calle, bu durumu atlatmak için, tanımadığı insanlardan e-postayı irdelemelerini ve onun için yorumlamalarını istemiştir (Görsel 4). David Vincent, sosyal medyayı kullanan insanların, kendilerini tanıyan kişiler tarafından paylaşımlarının anlaşılacağını düşündüklerini ya da diğer insanlara kendilerine dair bir ön bilgi vermek amacıyla bu paylaşımları yaptıklarından bahseder (Vincent, 2017, s. 216). Sophie Calle'in durumunda, e-postayı irdeleyecek olan kişiler Calle için yabancıdır, dolayısıyla Vincent'ın belirlenimiyle uymaz. Ancak bu durumun, hissiyatı paylaşma ve anlaşılma isteğine karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Calle'in burada kendi gerçekliğiyle yabancıları karşılaştırarak, izleyiciyi esere dâhil ettiği ve onları etken bir muhataba dönüştürdüğü çok açıktır. Çeşitli meslek gruplarından seçtiği kadınlarla birlikte oluşturduğu çalışması hakkında sanatçı şunları söyler:

Bana bittiğini söyleyen bir e-posta aldım. Nasıl cevap vereceğimi bilemedim. Neredeyse benim için değildi sanki. 'Kendine iyi bak' sözcükleriyle bitiyordu. Bu öneriyi tam anlamıyla aldım. Meslekleri veya becerileri için seçilmiş 107 kadına (ki aralarında iki ahşaptan bir de tüylü kadın vardı) profesyonel becerileri dâhilinde mektubu yorumlamalarını istedim. Analiz etmelerini, çözümlmelerini, harekete geçmelerini, onunla dans etmelerini, onu şarkı olarak söylemelerini istedim. Parçalarına ayırıp incelemelerini. Onu tüketmelerini. Onu benim için anlamalarını. Ona benim için cevap vermelerini. Ayrılmaya zaman ayırmamın bir yolu bu. Kendi hızımda. Kendime iyi bakmamın bir yolu (Rafael, 2014, s. 234).



Görsel 4. Sophie Calle, 2007, Kendine İyi Bak.

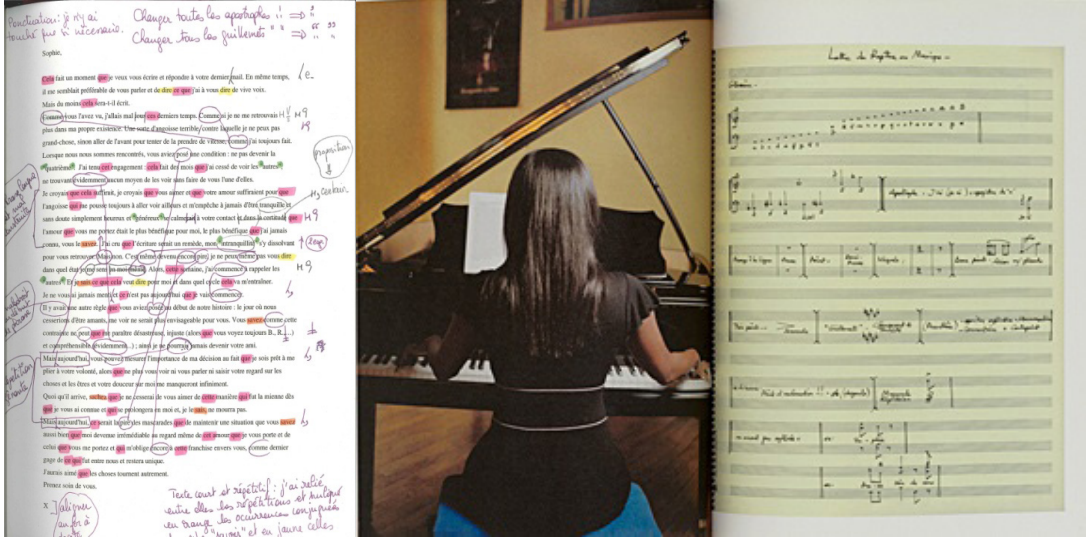
Erişim: 04.05.2019. <https://goo.gl/hmUa7p>

Özel hayatını teşhir ederek tanımadığı kadınların e-postayı onun için deşifre etmelerini isteyen Calle'in bu çalışmasında, yabancı kavramı da işin içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Georg Simmel, "Yabancıya, sık sık, yakın ilişki içinde olunan herkesten dikkatle gizlenen meseleler hakkında en şaşırtıcı cinsinden (bazen bir günah çıkarmayı bile andırabilen) ifşaat ve itiraflarda bulunulur." diye belirtir (Simmel, 2015, s. 151). Bu

durumu Mehmet Anık, kişisel sorunlarıyla baş edemeyen insanların, özel sorunlarını tanıdıklarına anlatmak yerine, yardım almak için hiç tanımadıkları bir psikolog ya da psikiyatrist ile görüşmeleri ile ilişkilendirir (Anık, 2019, s.125). Bu bağlamda Calle'in, ayrılığın getirdiği ruh halini tanıdıkları yerine yabancılarla paylaşarak, objektif bir bakış açısıyla içinde bulunduğu duruma cevap verdiği söylenebilir. Ayrıca seçilen kadınların Calle için yabancı olması, onlarla belki de hiç karşılaşmayacağı gerçeğinin, hem sanatçı hem de katılımcılar için bir rahatlık sağladığı, yapılan teşhir ve deşifrelerin özgürleştiği düşünülebilir. Ancak burada da sorulması gereken Calle'in şaşkınlığını ve acısını diğer kadınların ne kadar içselleştirdiğidir. Ortega y Gasset 'İnsan ve Herkes' isimli kitabında kişinin kendisinin ve diğerlerinin yaşadıkları duygular arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

...insan yaşamı ancak herkesin kendisininkindir, yalnızca benim yaşamım'dır. ...'Başkalarının yaşamı' dediğimiz, dostların ya da sevgilinin yaşamı da zaten benim yaşamımın sahnesinde beliren bir şeydir; yani herkesin kendi yaşamının, o yüzden de o yaşamın varlığını gerektirir. Ötekinin yaşamı, isterse o bizim en yakınımız ve mahremimiz olsun, benim için salt gösteridir, tıpkı bir ağaç, bir kaya ya da geçip giden bir bulut gibi. Gözüm görür onu, ama ben o değilimdir, yani yaşamam onu. Ötekinin dışı ağrıyorsa, yüzünden, kaslarının gerilişinden anlarım, yani benim için canı yanan birinin görünümüdür, ama onun dış ağrısını ben çekmem; bu nedenle, bende olan şey kendi dişim ağrıdığına olana hiç benzemez. (Gasset, 2017, s.52)

Meslekleri ya da becerileri nedeniyle seçilen 107 kadın gerçekten sanatçının duygusunu anladı mı, yoksa hayatlarıyla ilişkilendirdikleri bu duruma karşın Calle'e gelen e-postayı aracı olarak kullanarak kendi cevaplarını mı verdiler tartışılır. İki yönüyle de düşünülebilecek olan bu sorunun cevabı bilinmese de, dijital çağda merak duygusuyla sık sık başkalarının hayatının izlendiği ve paylaşılan bilgilerin deşifre edildiği bilinmektedir. Bu noktada, ister merak duygusuyla bu esere katkıda bulunulsun, ister kadınlar kendi cevaplarını versin, her iki durumda da mesleki uzmanlıklarına göre verilen cevaplar, çalışmanın çok yönlülüğünü arttırmış ve toplum içerisindeki benzer bir duruma cevap olarak çeşitli bakışlar sunmuştur. Farklı kültürel birikimlerin aktarıldığı her bir katılım örneği, dansla, oyunculukla, kelime avı gibi oyunlarla e-postayı birleştirerek, Calle'in ayrılığını nesnelleştirmiş ve bu duygu durumunu kolektif bir çalışmaya dönüştürmüştür. Musahih katılımcı metin içerisinde düzeltmeler yaparken (Görsel 5), bir katılımcı bestesini çalarak esere ortak olmuş (Görsel 6), muhasebeci metin üzerinde çeşitli hesaplar yapmış (Görsel 7), yüzünü göstermeyen istihbaratçı ise metni şifreli bir şekilde yeniden yazmıştır (Görsel 8). Barbara Bolt bu çalışma için: "Calle'ın Kendine İyi Bak'ı..., gündelik hayat üzerine bir meta-yorum getirir ve bu yorum onu antropolojik düzeye taşır." diye belirtmektedir (Bolt, 2015, s.34).



Görsel 5. Kendine İyi Bak sergi detayı, musahhah katılımcı (sol). Erişim: 01.05.2019. <http://bit.ly/2YuHiDG>

Görsel 6. Kendine İyi Bak sergi detayı, besteci katılımcı (sağ). Erişim: 01.05.2019. <http://bit.ly/2JtG7AH>



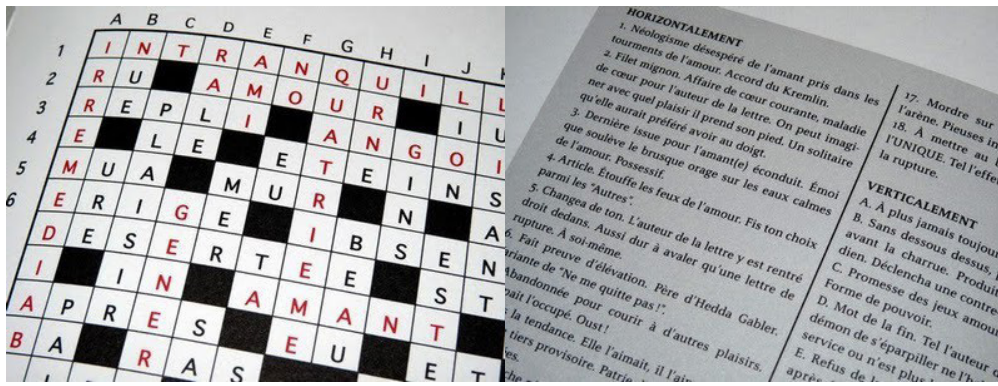
Görsel 7. Kendine İyi Bak sergi detayı, muhasebeci katılımcı (sol). Erişim: 01.05.2019. <http://bit.ly/2VMI1nM>

Görsel 8. Kendine İyi Bak sergi detayı, istihbaratçı katılımcı (sağ). Erişim: 01.05.2019. <http://bit.ly/2EgYBjM>

“Kendine İyi Bak” çalışmasının katılımcılarının yeni bir bakış açısıyla ürettiği her bir parça kendi başına anlamlı olsa da, aynı zamanda diğer üretimlerin de etkisini arttırmaktadır. Katılımcıların yaratıcı sürecin parçası olduğu bu çalışmada, var olan bir gerçeklik her bir katılımcı sayısı kadar kişiselleştirilmiştir. 107 kadının kişisel olarak karar vererek ürettiği cevaplar, gidişatının katılımcılar tarafından belirlendiği ve her birinin katkısı ile genişleyen bir hikâyenin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Başka bir şekilde söylemek gerekirse, günümüz dijital kültürünün ve medya olanaklarının sağladığı imkânlar ile tek bir hikâye deşifre edilmiş, katılımcılar bu hikâyeye dâhil olmuş ve sanatçı ile katılımcılar arasında diyalojik bir ilişki kurularak hikâyenin cevabı birlikte oluşturulmuştur (Görsel 9-10-11-12-13). Barbara Bolt Calle’in projesi hakkında

şunları söyler:

Calle'in projesinde yer alan her bir kadın, kendi dünya görüşlerini, yani kendi kültürel değerlerini ve tavırlarını, kendi yaşam ve aşk deneyimlerini, kendi kişisel tabiatlarını, kişisel ve mesleki becerilerini, e-postaya verdikleri yanıtı yansıtır. Her bir katılımcı ve her bir yanıt sıradan bir hayattaki, sıradışı bir olaya, farklı bir bakış, farklı bir düşünme biçimi ve farklı bir tepki getirir. Hakimin çözümlemesi hukuk bilgisini, içtihatı, yasal olguları ve adalet arzusunu yansıtır; yazı işleri baş yardımcısı grammer ve söz dizimi konusundaki engin bilgisini kullanarak, acımasız kalemiyle metni paramparça eder; satranç oyuncusu rakibin zekasını alt edecek stratejik hamleler geliştirir; psikanalist bilinçdışı yer değiştirme ve bastırma mekanizmalarından hareketle metni çözümler; bir artist metinle oynar ve Fado şarkıcısı da yiten aşka bir ağıt yakar. (Bolt, 2015, s. 28-29)



Görsel 9-10. Kendine İyi Bak sergi detayı, kare bulmaca üreten katılımcı.

Erişim: 01.05.2019. <http://bit.ly/30sd85j>



Görsel 11. Kendine İyi Bak sergi detayı, opera şarkıcısı katılımcı (sol). Erişim: 01.05.2019. <http://bit.ly/2WZD06o>

Görsel 12. Kendine İyi Bak sergi detayı, palyaço katılımcı (orta). Erişim: 01.05.2019. <http://bit.ly/2WRHEmY>

Görsel 13. Kendine İyi Bak sergi detayı, Paris Opera'sından dansçı katılımcı (sağ). Erişim: 01.05.2019. <http://bit.ly/30uD7sP>

Jacques Ranciere, tiyatro ve seyirci arasındaki ilişkiye değindiği "Özgürleşen Seyirci" isimli kitabında, seyirci ile izlenen arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar: "Seyirci bir görünüşün karşısına geçer, ama o

görünüşün üretim sürecini veya gizlediği gerçekliği bilmez. ...Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir.” (Ranciere, 2013, s. 10). Ranciere'nin bu düşüncesi üzerinden Sophie Calle'in "Kendine İyi Bak" çalışmasına bakıldığında, sanat tarihi boyunca edilgen konumda olan ve 20. yüzyıl başlarında bu konumdan ayrılarak eserle iletişime geçen izleyicinin, üretim sürecinin de içinde bizzat kendisinin bulunduğu görülmektedir. Sanatçı ile beraber eserle iletişim kuran ilk izleyiciler olarak düşünülebilecek olan katılımcıların, sanatçının doğrudan yönlendirmesine uymak yerine, kişisel bakış açıları aracılığıyla eserin hem yaratıcısı hem de nesnesi oldukları söylenebilir. Aynı zamanda katılımcılar bu süreçte kendi düşüncelerini ve yüzlerini teşhir etmişlerdir. Bu noktada çalışmadaki teşhir, öncelikle sanatçının kendi özelini teşhir etmesi, sonrasında ise katılımcıların yüzlerini, fikirlerini, evlerinden özel alanları... teşhir etmesi olarak iki taraflı görülmektedir. Calle'in çalışmasında, tek bir hikâyeden yola çıkarak farklı mekânlarda, farklı insanlarla ve farklı tarzlarda üretilen cevaplar, anlatımı kuvvetlendirmiş ve sergi izleyicisinin de eseri derinlemesine irdelemesine olanak sağlamıştır. Dolayısıyla, kendi alternatiflerini üretebilecek olan sergi izleyicisi de esere kişisel katkısını yapabilmiş ve anlam katmanlarını arttırabilmiştir.

Günümüz teknolojisinde bir izleği farklı mecralardan keşfetmeye alışan insanlar için, Calle'in hikâyesini derinlemesine irdelemek ve hikâyenin farklı anlatımlarını bulmak adına "Kendine İyi Bak" eserinin oldukça etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca katılımcıların sanatçının özel hikâyesi ile etkileşime girerek onu değiştirme özgürlüğünde olması, sergi izleyicilerinin de bu dinamik ilişkiyi farklı bakışlarda tüketmesine imkân tanımıştır. Bu bağlamda sergiye gelen izleyicilerin, hem Sophie Calle'in hem de katılımcıların özel hayatını gözlemlediği ve kişisel evrenlerini de bu çalışmaya dâhil ederek sanatçı ve izleyici arasındaki özel hayat sınırını kaldırdıkları düşünülebilir.

SONUÇ

20. yüzyılda gelişen teknoloji ile birlikte, akıllı telefonlar aracılığıyla bilgisayarın cebe taşınması, araştırma/inceleme alanlarının internetten kolayca erişilebilirliği gibi değişimler, hayatı kolaylaştıran imkânları hizmete sunmuştur. İletişim alanındaki dönüşüm ise, sosyal platformların internet aracılığıyla kullanılmasıyla birlikte, yüz yüze iletişimden sanal bir iletişime doğru evrilmiş, belli bir zamanda belli bir mekânda olma durumunu ortadan kaldırdığı için merkezsiz bir yapıyla insanlara kullanım kolaylığını sağlamıştır. Ancak bu yeni anlayışlar da, bilgi paylaşımının abartıldığı, gündend güne var olan sınırların esnetildiği örnekleri gözler önüne sermektedir. Bilgi gizliliğinin neredeyse hiçe sayıldığı paylaşımlarda, insanlar özel yaşamlarına dair verileri rahatlıkla internet ortamında paylaşabilmektedirler.

Günümüzde bir kitabı, filmi vb. derinlemesine incelemek isteyen insanlar için, transmedyal anlatımlarla çeşitli mecralardan hikâyeler sunulmakta ve bu hikâyelerin gidişatı da kullanıcılar tarafından belirlenmektedir. Ticari amaçlarla yapılan bu tarz kampanyaların birçoğu bugün insanın isteklerine cevap verir niteliktedir. Karşılıklı iletişimin olduğu bu interaktif ortamlar, hem alanla ilgili farklı bilgiler sunmakta hem de başka hikâyeler aracılığıyla projenin anlamını genişletmektedir.

Hayatın merkezine giren bu yeni algılayış biçimleri ve pazarlama stratejileri, günümüzde insanlar arası ilişkileri ve alternatif yollar yaratmayı öncelikli tutmuştur. Böylelikle her farklı insan için farklı çözümler, bakış açıları ya da avantajlar mevcut olmuştur. Her mecradan görünür olan bu yeni imkânların elbette ki sanat alanında yansımalarının olması şaşırılacak bir durum değildir. İnternet alanındaki sanat platformları; üretilen çalışmaların sergilenerek diğer insanlarla paylaşıldığı, müzelerin online gezildiği, bir gruba katılarak ortak çalışmaların üretildiği, yeni malzemelerin kullanım önerilerinin ve yeni tekniklerin öğrenildiği vb. birçok alanda sanat üretimini destekleyen ortamlara sahiptir. Ancak aynı zamanda, çalışmanın orijinal halini görememe, sanal ortamda eseri mekânla birlikte algılayamama, internetin hızlı yayılımından kaynaklı birçok kopya çalışmanın üretilmesi gibi negatif yönler de ortaya çıkmaktadır.

Sophie Calle'in "Kendine İyi Bak" isimli çalışması, dijital çağda teşhir edilen özel hayatlara dair verilebilecek iyi bir örnektir. Calle, birçok çalışmada doğrudan özel hayatı konu alsa da, bu çalışması, hem kendi özelini teşhir etmesi, hem de farklı kültürel birikimlere sahip yabancılarla işbirliği içerisinde üretmesi açısından önemli bir çalışmadır.

Eski dönemlerden itibaren sanatçı, eser ve izleyici arasında kurulan ilişkiyi, sanatçı/katılımcı/eser ve izleyici olarak dönüştüren Calle, bunu yapan ilk örnek olmasa da, "Kendine İyi Bak" çalışmasında kültürel farklılıkların ve becerilerin de esere dâhil olması, eserin anlamını oldukça genişletmiştir. Üç aşamada incelenebilecek olan bu çalışmanın ilk aşaması, ayrılık gibi özel bir durumun 107 yabancı kadınla paylaşılmasıdır. Bu aşama teşhir aşaması olarak adlandırılabilir. Dijital çağda paylaşımların teşhire ortam sağladığı gibi, aynı zamanda paylaşılan kişilerin yabancı olmasının da teşhirin boyutunu özgürleştirdiğini düşünebiliriz. Çalışmanın ikinci aşaması farklı becerilere ve uzmanlık alanlarına sahip 107 kadın katılımcının ayrılık e-postasını deşifre etmesidir. Belki de magazin sayfalarında ünlülerin hayat ayrıntılarını okuyan insanların sahip olduğu merak duygusuyla başlayan deşifre, katılımcıların kendi birikimleri ve hayatlarında edindikleri bilgilerle ayrılık metnine yaklaşmasıyla değişmiş, verilen cevap çeşitli uzmanlıklara göre farklılaşmıştır. Tek bir metine göre

üretilen her bir cevap, hem farklı bakış açıları sunmuş, hem de birbirini tamamlayan yapılara dönüşmüştür. Çalışmanın üçüncü aşamasında ise sergilenen eserlerin izleyiciyle buluşması örnek gösterilebilir. Sergi esnasında birbirinden farklı gibi görünen her bir katılımcı, kendi dünyalarıyla kurdukları ilişkileri izleyiciye sunmuş, böylece izleyici için de başka ihtimallerin doğduğu, sonu gelmeyen ilişkiler ağının oluşmasına neden olmuştur. Sergi izleyicisinin kendi hayatından da bir örnekle katkı sağlayabileceği “Kendine İyi Bak” çalışmasının, hem sanatçı hem katılımcı hem de izleyiciler için yeni ihtimallerin keşfedildiği; dans, çizim, oyunculuk, muhasebe, metin gibi günlük hayatın verileriyle ortak bir dünyanın kapısını aralandığı sonsuz bir çalışmaya dönüştüğü düşünülebilir.

KAYNAKÇA

- Anık, Mehmet. (2019). Sosyal Medyada Mahremiyetin İfşası: Georg Simmel Ekseninde Eleştirel Bir Değerlendirme. Nazife Şişman (Ed). Mahremiyet: Hayatın Sırları ve Sınırları, s. 119-133. İstanbul: İnsan Yayınları
- Bauman, Z., Lyon D. (2016). Akışkan Gözetim (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bolt, Barbara. (2015). Yeni Bir Bakışla Heidegger (M. Özbek, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap
- Bourriaud, Nicolas. (2005). İlişkisel Estetik (S.Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları
- Budak, Hatice. (2018). Sosyal Medya İletişiminde Mahremiyetin Serüveni. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi. 7/1, s. 146-170
- Gasset, Ortega y. (2017). İnsan ve «Herkes». (N.G.İşık, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Lokke, Eirik. (2018). Mahremiyet: Dijital Toplumda Özel Hayat (D. Başak, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- McLuhan, Marshall. (1964). Understanding Media The Extensions of Man. Erişim: 31.05.2019. <http://bit.ly/2Wz68EG>
- Niedzwiecki, Hal. (2010). Dikizleme Günlüğü. (G. Gündüç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Rafael, Marie-France. (2014). The Artist Taking Care of the Presentation. Sophie Calle's Prenez soin de vous., M. Butte, K. Maar, F. McGovern, J. Schaffaff, M.F. Rafael (Ed.). Assign and Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance., s. 233-251. Berlin: Sternberg Press
- Ranciere, Jacques. (2013). Özgürleşen Seyirci. (E.B.Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Simmel, Georg. (2015). Bireysellik ve Kültür. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tuğal, Sibel Avcı. (2018). Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Uğurlu, Özge. (2011). Postmodern Pazarlama Stratejisi Olarak Dönüşen Mahremiyet "Fulya'nın İntikamı" Viral Kampanyası Örneği- Postmodern Kodlarla İfşa Edilen Mahremiyet: Transparan Yaşamlar. Hüseyin Köse (Ed.). Medya Mahrem-Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar, s.247-263. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Vincent, David. (2017). Mahremiyet Kısa Bir Tarih. (D.C. Başaraner, Çev.). Ankara: Epos Yayınları

AZERBAYCAN HALI MÜZESİ

Ayşem YANAR¹

¹ Dr. Öğr. Üy. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

AZERBAYCAN HALI MÜZESİ

Özet

Azerbaycan Halı Müzesi sanat, zanaat ve kültürel miras çalışmalarıyla adından söz ettiren müzelerin başında gelmektedir. Müze türü olarak bir etnografya ve ihtisas müzesi olan Azerbaycan Halı Müzesi, Azerbaycan kültüründe önemli bir yeri olan halı ressamı Latif Kerimov'un yapmış olduğu sınıflandırma ile sergileme esasını belirlemiştir. Müze sergi alanı üç kattan oluşmaktadır. Birinci katında düz dokumalar ve etnografik ürünler, ikinci katında bölgelere göre sınıflandırılmış halılar ve etnografik ürünler, üçüncü katında ise halı ressamlarına ait ünik eserler ve yaşadığımız yüzyıla ait halı örnekleri sergilenmektedir. Bu çalışmanın materyalini Azerbaycan Halı Müzesi'nde sergilenen halı ve düz dokuma örnekleri, fotoğrafları ve konuyla ilgili literatür oluşturmaktadır. Çalışmanın yöntemi Halı müzesi sergileme esasları dikkate alınarak müze katlarına göre ve Latif Kerimov'un bölgelere göre sınıflandırması esas alınarak, düz dokuma, halı örnekleri motif ve kompozisyon özellikleri bakımından incelenmiştir. Koleksiyon yönetimi, sergi tasarımı, eğitim çalışmaları, koruma onarım laboratuvarıyla bulunduğu coğrafyanın çağdaş müzelerine örnek olarak gösterebileceğimiz Azerbaycan Halı Müzesi aynı zamanda halı ve düz dokuma konusunda çalışan uzmanlar için önemli bir araştırma ve uygulama merkezidir. Bu çalışmada, halı müzesinde sergilenen düz dokuma ve halıların kompozisyon ve motif özellikleri incelenerek halı müzesi birimleri irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Etnografya Müzesi, Halı Müzesi, Kompozisyon, Motif, El Sanatı.

AZERBAIJAN CARPET MUSEUM

Abstract

The Azerbaijan Carpet Museum is one of the leading museums with its art, craft and cultural heritage studies. As a museum of ethnography and a museum of specialization, Azerbaijan Carpet Museum, has made the classification of the exhibition of Latif Kerimov who has an important place in the culture of Azerbaijani culture. The museum exhibition area consists of three floors. Plain textiles and ethnographic products are displayed on the first floor, carpets and ethnographic products are displayed on the second floor according to the region, carpet works and the painters and examples of the current and contemporary carpets are displayed on the third floor. The materials of this study are the carpet and plain weave samples, photographs and literature about the subject. Method of study is verified according to Latif Kerimov's classification by region, composition characteristics and plain weaving and carpet samples which were examined in terms of patterns. The Azerbaijan Carpet Museum is an important research and application center for carpet and flat weaving experts as well as it is a significant example of contemporary museums of its geography where collection management, exhibition design, education studies and conservation repair laboratory. In this study, Carpet Museum units and flat weaving, carpet samples are examined the composition and motif features of exhibited in Museum.

Keywords: Museum Of Ethnography, Carpet Museum, Composition, Pattern, Handcraft.

GİRİŞ

Azerbaycan, Türkiye ve diğer Türk devletleri gibi geleneksel el sanatları bakımından tarihi ve zengin bir kültüre sahiptir. Kobustan kaya tasvirleri, prehistorik dönem sanatının ilk örnekleri olup, bunu izleyen dönemlerin müzelerde sergilenen seramik, metal, cam ve oyma sanatı örnekleri ile özellikle Ortaçağ'da dünyaca ün yapmış Tebriz'in dokuma ve minyatür sanatının ünik eserleri, tarihi ve kültürel zenginliğinin göstergesidir (Hasanova, 2013, s. 97). Tarihi ve kültürel zenginliğini belgeleme ve koruma altına alma adına çok sayıda müzesi bulunmaktadır.

Azerbaycan Bakü müzeleri; Tarih müzeleri, Sanat müzeleri ve galeriler, Edebiyat, tiyatro ve müzik müzeleri ve diğer müzeler olmak üzere 4 grupta toplanabilir. Birinci grupta yer alan tarih müzeleri, Milli Azerbaycan Tarih müzesi, Arkeoloji ve Etnografya Müzesi, Azerbaycan İstiklal Müzesi, Azerbaycan Devlet Din Tarih Müzesi, Gobustan Devlet Tarih-Bedii Rezervi, Şirvanşahlar Sarayı Kompleksi- Devlet Tarihi-Mimarlık Müzesi'dir.

İkinci grupta yer alan Sanat müzeleri ve galeriler, Rüstem Mustafayev adına Azerbaycan Devlet İncesanat Müzesi, Azerbaycan Halı Müzesi, Sattar Bahlulzade Sergi Salonu, Vaciye Samedova Sergi Salonu, Azerbaycan Minyatür İncesanat Merkezi, Azerbaycan Resim Galerisi, Büyük Kale Sergi Salonu, Kız Kulesi Sergi Salonu'dur.

Üçüncü grupta yer alan edebiyat, tiyatro ve müzik müzeleri, Nizami Gencevi Azerbaycan Edebiyat Müzesi, Cafer Cabbarlı Azerbaycan Devlet Tiyatro Müzesi, Azerbaycan Musiki Kültürü Devlet Müzesi. Bu müzeler dışında 11 adet hatıra müzeleri, hatıra müzeleri dışında ise diğer jeoloji, olimpiik, ilaç müzesi gibi 11 müze daha bulunmaktadır (Anonim, 2016).

Araştırmanın amacı, Azerbaycan müze sınıflandırılmasının ikinci grubunda yer alan Azerbaycan halı müzesi, müzede sergilenen halı ve düz dokumalar, bu dokumalara ilişkin kompozisyon ve motifler hakkında ayrıntılı bilgi vererek müzenin sergi tasarımı, eğitim çalışmaları ve koruma onarım laboratuvarıyla çağdaş işlevlerine odaklanmaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışma durum saptamaya yönelik olduğundan betimsel bir araştırma niteliği taşımaktadır. Öte yandan Azerbaycan halı ve düz dokumalarını ayrıntılı olarak ele alması bakımından temel bir araştırmadır. Araştırmada elde edilen veriler doküman analizi ve müze uzmanıyla yapılan yapılandırılmış görüşmenin betimsel analizi ile çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

Bununla birlikte çalışmanın materyalini Azerbaycan Halı Müzesi'nde sergilenen halı ve düz dokuma örnekleri, fotoğrafları ve konuyla ilgili literatür oluşturmaktadır. Çalışmanın yöntemi Halı müzesi sergileme esasları dikkate alınarak müze katlarına göre ve Latif Kerimov'un bölgelere göre sınıflandırması esas alınarak, düz dokuma, halı örnekleri motif ve kompozisyon özellikleri bakımından incelenmiştir.

1. BULGULAR VE YORUM

2.1. Azerbaycan Halı Müzesi

1992 yılından beri Neftçiler Caddesinde bulunan Halı Müzesi 2014 yılında eski müze binasından, Hüseyinov Caddesinde inşaatı tamamlandıktan (inşaatına 2008 yılında başlanmıştır) sonra katlanmış rulo halı şeklinde tasarlanan yeni müze binasına taşınmıştır (Görsel 1). Ayrıca müzenin uzun resmi adı kısaltılarak "Azerbaycan Halı Müzesi" olarak değiştirilmiştir.

Arkeolojik materyaller ve yazılı kaynaklar, Azerbaycan'da halı dokumanın Neolitik çağında başladığını göstermektedir. Bu düşünceyi destekleyen dokuma tasvirlerinin yer aldığı mezar taşları müzenin birinci katında sergilenmektedir (Görsel 2, 3).

2017 yılı itibarıyla Halı Müzesi ziyaretçi sayısı 80.000 civarındadır. Ziyaretçi profili İsrail, Amerika, İtalya, Fransa ve Almanya gibi ülkeler olup özellikle yaz aylarında Arap Emirlikleri ve Rusya gibi ülkelerdir

(A.Abasova¹, mülakat, 09.08.2018).



Görsel 1.Halı Müzesi, Carpet Museum, Xalça Müzeyi, Bakü, Azerbaycan (Yanar, 2018).



Görsel 2.(solda) Kadın mezar taşı, Urud, Azerbaycan (Env. no: 1113).

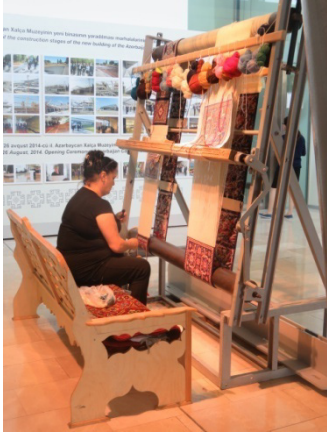
Görsel 3. (sağda) Erkek mezar taşı, Laçın, Karabağ, (Env. no: 1110).

Müze dört kattan oluşmaktadır. Eksi birinci katta depolar (halı, düz dokuma ve diğer etnografik eserlerin olduğu tekstil deposu), müze birimlerinden depo şubesi yani fond şubesi, ayrıca mücevherlerden oluşan altın ve gümüş takıların bulunduğu özel sergileme odası (bu oda haftada üç gün ziyaretçiye açılmaktadır), ayrıca koruma onarım laboratuvarı bulunmaktadır. Müzede sergilenen ve depoda bulunan yaklaşık 6.000'in üzerinde halı bulunmaktadır (A.Abasova, mülakat, 09.08.2018).

Giriş katında satış mağazası ve satışa sunulan halılar için hazırlanan bir sergileme alanı bulunmaktadır. Aynı zamanda müze yönetim katı ve birimlere ait ofisler, çocuklara yönelik faaliyetlerin yürütüldüğü çocuk müzesi de giriş katında yer almaktadır. Giriş katında, müzeye gelen ziyaretçilere dokuma gösterimi yapılmakta ve ziyaretçilerin dokuma denemeleri yapabilmesi içinde portatif tezgâhlar bulunmaktadır (Görsel 4,5). Bu tezgâhlarda usta dokuyucular tarafından çanta, cüzdan (pul kesesi) gibi ürünler dokunmaktadır. Giriş katının arka kısmında koruma onarım bölümüne ait bir de yıkama odası bulunmaktadır.

1

Abasova, A. Azerbaycan Halı Müzesi Rehberlik Hizmetleri, Bilimsel Yayın ve Kültürel Mirasın Korunması Şube Müdürü



Görsel 4.(solda) Müzede usta dokuyucuların ve ziyaretçilerin dokuma yaptığı tezgâhlar (Yanar, 2018)



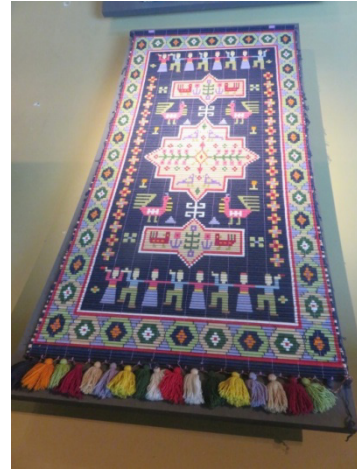
Görsel 5.(sağda) Müzede usta dokuyucuların ve ziyaretçilerin dokuma yaptığı tezgâhlar (Yanar, 2018)

2.1.1 Müzede Sergilenen Düz Dokuma Örnekleri

Müzenin birinci katında havsız dokumalar (Xovsuz Xalça /Havsız Halı - Düz dokumalar) bulunmaktadır. Bu dokumalar; çeten, hasır dokumalar, palaz, cecim, kilim, ladı, verni, şedde, zili ve sumak dokumalar, yüklük, heybe, torba, kaşıklık, tuzluk gibi etnografik ürünlerdir. Ayrıca kırkım makası, tarak, çıkrık, hallaç, tokmak gibi dokuma öncesindeve kirkit, heve, dokuma tezgahları gibi dokuma sırasında kullanılan araçlar sergilenmektedir.

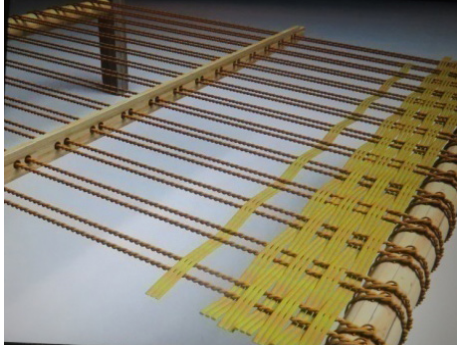


Görsel 6.(solda) Dokuma zeminde kullanılan kamyş



Görsel 7.(sağda) Çeten dokuma (Yallı),1993 (Env. No: 6756)

Çeten, dağlık bölgelerde yaşayanlar tarafından dokunan kargı kamyşı kullanılarak nar ve kiraz ağacının ince budaklarının soyularak üzerine ipliklerin spiral şeklinde sarılmasıyla yapılan dokumadır. Çeten, Kür ve Araz sahilinde Kazah, Karabağ ve Muğan bölgelerinde dokunmaktaydı. Eskiden can erik, kara erik, elma ve sebzeler çeten üzerine serilerek kurutulmaktaydı. Bölgede ipekböceği yetiştiriciliği yapıldı ve ipekböcekleri çeten üzerine yetiştirilirdi (Tağiyeva, 2015a, s. 25). Günümüzde ipekböcekçiliği de çeten dokumacılığı da eskisi kadar yaygın yapılmamaktadır.

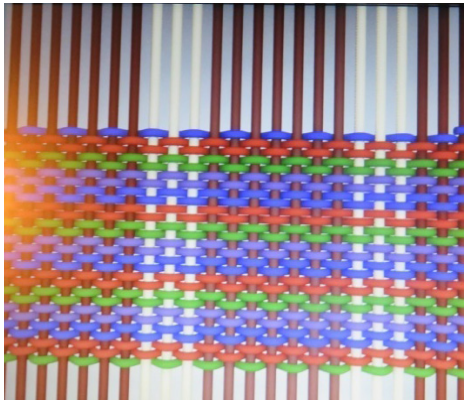


Görsel 8.(solda) Hasır dokuma, XX yüzyıl sonu, Lenkeran (Env. No: 8659)

Görsel 9.(sağda)Hasır dokuma, XX yüzyıl sonu (Env. No: 8859)

Hasır dokumalar, bitkisel lif ve kamışların kullanılması ile dokunmaktadır. Nakışlarına göre ‘Sana, çip, sade ve nelbaki’ olarak sınıflandırılmaktadır. Azerbaycan’da subtropik bölgelerde, Masallı, Lenkeran ve Astarasa gibi yerlerde rutubetten korunmak için kullanılmaktadır (Tağiyeva, 2015a).

Hasır dokumalar çözü telleri arasından atkının iki alt iki üstten atılması (ribs dokuma tekniği) suretiyle oluşturulmuştur. Bu dokumalara Azerbaycan’da Palaz dokuma denilmektedir. Yün, pamuk, ipek ve keten liflerinden dokunmaktadır. Zamanında Şirvan, Udulu ve Paşalı kentlerinin ipek palazlar dokunmaktaydı ve bu yöreler ipek palazlarıyla bilinmekteydi. Havsız halı, yani kilim gibi düz dokumalar yün, pamuk ve ketenden dokunurdu. Azerbaycan kilimleri dokunduğu yere göre “Senne kilim”, “Şamahı palazı”, “Şahseven kilimi” ve “Paşalı kilim”, hammaddesine göre; “Kendir kilim”, “Kenaf kilim” (Keten-kenevir), dokuma tekniğine göre; “Tırnaksız kilim”, “Gezmeli kilim”, “Kedirge” olarak adlandırılmaktadır. Ölçülerine göre; “Kilimce”, “Destkilim” (takım kilim), kullanıldığı yere göre; “Bucak kilim”, “Dal kilim”, “Çadır örtüsü”, “Gerdeklik kırmızı kilim”, “Kara kilim”, kapılık, namazlık, perde, şedde kilim, meşcit kilim, ev kilimi olarak ayrılmaktadır. Motiflerine göre, balçaklı kilim, güllü kilim, güllü palaz, zer palaz, nakışlı palaz, sumak kilim, çahmaklı kilim, damalı nakışlar gibi isimlendirilirler (Tağiyeva, 2015a, s. 45).



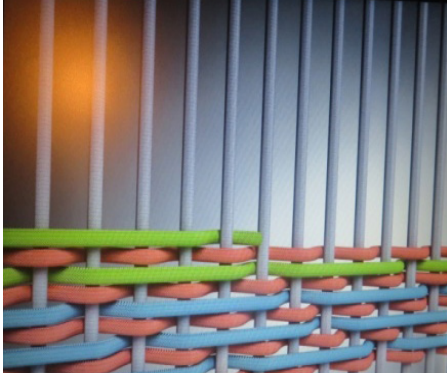
Görsel 10.(solda) Şedde dokuma örgüsü

Görsel 11.(sağda) Şedde Dokuma, XX yüzyıl (Env. No: 7914)

Şedde dokuma, çözgü tellerinin belirli sayılarda renkli çözülmesi yoluyla oluşturulan dokumalardır. Şedde dokumaların yaygın kullanımı dışında dış giyimde de kullanıldığı belirlenmiştir.

Dama şedde, kırmızı rengin yoğun olarak dokunduğu düz dokumadır. “Baht halısı” çille şeddesi olarak da bilinmektedir. Göyçe’de şedde ile ilgili inançlar bulunmaktadır. Örneğin, her yıl nevrüz sırasında yılın son

çarşambası genç kızlar, gelinler yere şedde serer ve üzerinde fal bakarlar, bir hafta süreyle ay, yıldız görsün ve dilekleri kabul olsun diye açık havada şedde dokumalar serili tutulur. Kırmızı renk şedde, düğün (toy), kavuşmak ve yeni hayat anlamı taşımaktadır (Tağiyeva, 2015a, s. 35).

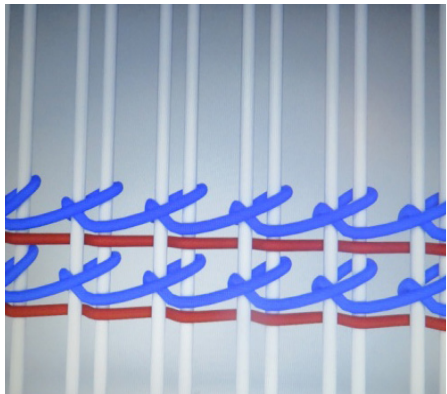


Görsel 12.(solda) Ladı dokuma örgüsü



Görsel 13.(sağda) Ladı Dokumalar XX yüzyıl (Env. No: 7882).

Ladı dokumalarda, atkı ipi çözgü telleri üzerinden üçlü atlamalarla dokunmaktadır. Ladı sözünün kökeni Kazah ve Karabağ bölgelerinde yaşamış Ladı ailesiyle ilgilidir. Ladı dokumaları geçirme tekniğiyle dokunmakta ve değişik adlar almaktadır; Karabağ'da "Zili", Göyçe'de "Derme", Lankeran'da "Geçirme Palaz" olarak da adlandırılırlar (Tağiyeva, 2015a, s. 90).

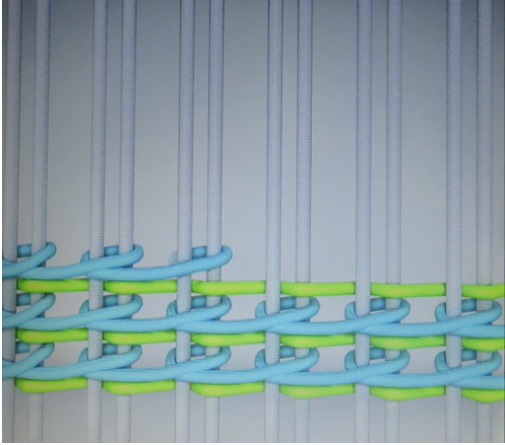


Görsel 14.(solda) Verni dokuma örgüsü



Görsel 15.(sağda) Verni, Karabağ dokumaları (Ejderha motifi), (Env. No: 6892).

Verni dokumalarda, atkı sarılarak atılmaktadır. Bir sırada iki çözgü teli saat yönünde sarılmakta ardı sırada ise atkı bir alttan bir üstten atılarak dokuma yapılmaktadır. Yünden, bazen pamuktan ve ipekten dokunmaktadır. Verninin motifi "kayık" tekniği ile dokunur, perde, çadır için örtü veya süs amaçlı kullanılmaktadır (Tağiyeva, 2015a, s. 125).

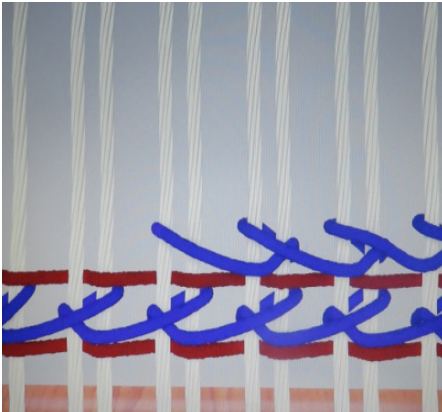


Görsel 16.(solda) Zili dokuma örgüsü



Görsel 17.(sağda) Zili Dokumalar, Karabağ, XX yüzyıl (Env. No: 5258).

Zili şedde, Göyçe'de üzeri kuş, hayvan motifi, deve kervanı tasviriyle süslenen şeddeye verilen addır. Zili dışında kayık palaz adını da alırlar. Deve kervanı olan şeddelere ise develi şedde adı da verilmektedir (Tağıyeva, 2015a, s. 155).



Görsel 18.(solda) Sumak dokuma örgüsü



Görsel 19.(sağda) Sumak Dokumalar, Şirvan grubu, XIX yüzyıl sonu (Env. no: 2589).

Sumak dokuma ilk sırada saat yönünde ardından bir alttan bir üstten atılan atkı geçirilmekte diğer sırada ise saat yönünün tersi yönünde sarılmasıyla saç örgüsü şeklinde yünden bazen de ipekten dokunan dokumalardır.

Birinci katta yer alan halıların tümü havsız düz dokumalardır. Genel olarak kırmızı, mavi, kum rengi (sarı ve tonları) renklerinden dokunmuştur. Kırmızı renk ateşi, mavi renk Hazar denizini ve kum rengi de doğada bulunan sarı rengin tonlarını ifade etmektedir.

2.1.2 Müzede Sergilenen Halı Örnekleri

Müzenin ikinci katında Havlı dokumalar(halılar) sergilenmektedir. Latif Kerimov Azerbaycan halılarını bölgelere göre sınıflandıran ilk halı ressamıdır. Halı ressamları, Azerbaycan'da halı dokuyan, halı desen raporu hazırlayan ve tasarım yapan kişilerdir. Halı müzesinde Kerimov'un çeşitli illerde dokuduğu yaklaşık 35 adet halı yer almaktadır. Ağaçlı, Hatai, bahar ve hayvanlar aleminde, asırların şarkısı adlı halıları bunlara örnektir (Malikova, 2016). Kerimov özellikle Efşan, Hatai ve Hatayisayak (Hatayisayaq) halıları ile dünyaca

tanınmıştır (Tağıyeva, 2006, s. 6). Müzenin envanterinde bulunan materyaller 1970-1980 li yıllar arasında satın alma ve bağış yoluyla toplanmıştır.

Azerbaycan halıları Latif Kerimov tarafından dört gruba ayrılmıştır. Bu gruplar, Kuba-Şirvan, Gence-Kazah, Karabağ ve Tebriz'dir. Grupların da kendi içlerinde alt grupları bulunmaktadır. Müzenin ikinci katında yer alan halılar Latif Kerimov'un yaptığı sınıflandırmaya göre sergilenmektedir.

İlk grup Kuba halılarından oluşmaktadır. Kuba (Quba), halıları zarif ve parlak olup, dokunma sıklığı fazla olan oldukça renkli halılardır. İnce iplikle dokunur ve yünü zariftir bu yüzden maddi değeri yüksektir. İnançlar, ayinler, mitler, felsefi düşünceler, motifleri oluşturmuştur. Kuba'nın Kimıl, Konakkend, Sırt Çiçi halılarında X formuna rastlanır bu form Türkçe'de Di sesini ifade eder. Üçbucak, romb, haç, dolanbaç, sekizbucaklı yıldız motifleri Kuba halılarında geleneksel olarak nesilden nesile aktarılmış ve korunmuştur (Muradov, 2012, s. 21).



Görsel 20.Kuba grubu, Azerbaycan, XIX yüzyıl, (Env. no: 9390)

Kuba Karakaşlı halılarında kuş tasviri bulunmaktadır. Halıların üzerine dokunan kuş motifi kutsal anlam taşıyan mistik dünyanın sembolüdür. Ölümden sonra ruhun ebediyete kavuşmasının tasviridir (Görsel 20). Kuba halılarında üzerinde kaligrafik yazıların bulunduğu halılara "Kadim minare"(Qedimminare) adı verilmektedir. Kufi motifleri de yer almaktadır. İslamiyetin gelişi ile birlikte motiflerin şeklide değişmiştir. Kuba halıları en çok kırmızı, mavi, renklindedir (Muradov, 2012, s. 25).



Görsel 21.(solda) Avcılık, Şirvan grubu, Azerbaycan, 1948, (Env. no:3404).

Görsel 22.(sağda) Kürdemir, Şirvan gurubu, Azerbaycan, XIX yüzyıl, (Env. no:565)

Şirvan halılarına, Şamahı, Mereze, Ağsu, Kürdemir, Kazımmemed halıcılık merkezlerinde dokunan Kobustan, Şamahı, Erciman, Çuhanlı, Nabur, Ceyirli, Cemcemli, Bico, Pirhesenli halıları da dahildir. Şirvan halılarının önemli ve bilinen halıları, Şirvan, Şamahı, Kabıstan, Erciman, Çuhanlı, Bico, Pirhesenli, Kebele ve Kürdemir'dir (Tağiyeva, 2015b, s. 49).

Baku, (Bakı) grubuna giren halılar sadece İçeri şehir ve Bayır şehir'de aynı zamanda Kale (Qala), Novhani (Novxanı), ve Maşağa'da dokunmaktadır. Qala olarak adlandırılan halılar, Abşeron yarımadasının Şimal'in Qala kenti ile ilişkilidir. Hile buta (Xile-buta) ve Hile efşan (Xile-efşan) en bilinen halılarından (Anonim, 2018).

Novhani'nda dokunan halılar Göredil ve Fatmayı'da dokunan halılarla benzerlik göstermektedir. Bu halıların göl kısmının çevrelerinde stilize edilmiş gül-çiçek motifleri bulunmaktadır. Halıların dokuma sıklığı fazladır, yaklaşık 1 m² sinde 160.000-200.000 ilme bulunmaktadır (Anonim, 2018, s. 63).



Görsel 23.(solda) Kazah grubu, Azerbaycan, XX yüzyıl öncesi, (Env. no: 5864)

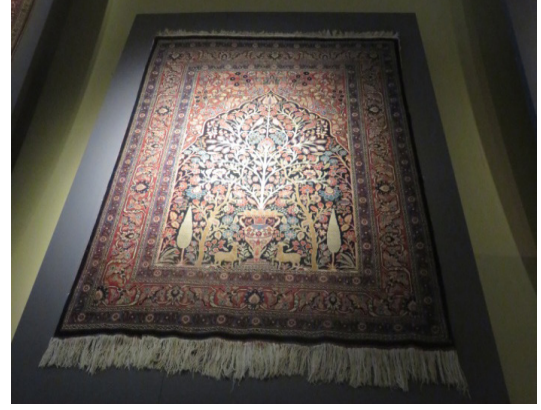


Görsel 24.(sağda) Kazah grubu, Azerbaycan, XX yüzyıl öncesi, (Env. no: 3053)

Karabağ (Qarabağ), Azerbaycan'ın tarihi bölgelerinden biridir. Karabağ 'büyükbağ, sefalı bağ' anlamına gelmektedir. Azerbaycan'ın diğer bölgelerinde olduğu gibi Karabağ grubu halılarında havlı ve havsız olmak üzere ayrılır. Havsız teknikle, hasır, çeten, palaz, cicim, kilim, verni, şedde, zili, sumak ve ladı adlı dokumalar dokunur. Atkı ipleri sade geçirme veya sade dolama yoluyla atılmaktadır. Havlı halılar düğümlenme usulü ile dokunur. Karabağ halılarının ilme sıklığı 30x30'dan 40x40'a kadardır. 1 m² de 90.000'den 160.000'e kadar ilme sayısı bulunur. Karabağ halılarında hayvan tasvirleri; evcil hayvanlar, vahşi hayvanlar, kuş tasvirleri görülür. Karabağ halılarında görülen renkler, kırmızı, sarı, mavi- lacivert (göy renk)'tir. Açma yumma, Kasımuşağı, Çelebi, Lamba, Atlı-itli, Malıbeyli Karabağ grubunun önemli halılarıdır (Muradov, 2011). Berde, Ağcabedi, Karayusifli, Çelebiler, Alpaut, Kosalar, Kuşçular, Kazahlar, Emirli, Lemberan, Terter Karabağ grubu halıların dokunduğu yerlerdir. En önemli halıları Lamba, Koca ve Balık halılarıdır (Tağiyeva, 2015b, s. 51).



Görsel 25.Şah Abbas, Tebriz grubu, Azerbaycan, XIX yüzyıl (Env. no:336)



Görsel 26.Ağaçlı, Tebriz grubu, XIX yüzyıl ortaları (Env. no:7298)



Görsel 27.Leçekturunç, Tebriz grubu, Azerbaycan, XIX yüzyıl, (Env. no:9450)



Görsel 28.Butalı, Tebriz grubu, Azerbaycan, XX yüzyıl öncesi, (Env. no:6774)



Görsel 29.Mir, Tebriz grubu, Azerbaycan, XIX yüzyıl sonu, (Env. no:519)



Görsel 30.Şah Abbasi, Tebriz grubu, Azerbaycan, XIX yüzyıl sonu, (Env. no: 9334)



Görsel 31. Azerbaycan Halı Müzesi,(Yanar, 2018).

Müzenin üçüncü katında halı ressamlarının hayatı, çalışmalarından kesitler, el yazıları, desen çalışmaları, fotoğraflar, kişisel eşyaları ve dokudukları halı örnekleri sergilenmektedir. Ayrıca 2018 yılında dokunan çağdaş sanat örneği halılar da bu katta sergilenmektedir.

2.1.3. Dokumaların Kompozisyon ve Motif Özellikleri

Türk kültüründe hayvancılık önemlidir dolayısıyla Türkçe de hayvan adlarının sayısı bir hayli fazladır ve bu adların kullanım alanı da geniştir. Şirvan halılarından avcılık adlı halıda da at motifi görülmektedir. Türkler yaşadıkları coğrafyadaki bitki örtüsünden dolayı bitkisel motifleri fazlasıyla kullanmışlardır (Karataş, 2013, s. 157).

Halı kompozisyon özelliği incelendiğinde, ana ve ara bordür (Azerice: Ana- Ara, Bala Haşiyeye) görülür. Ana haşiyeye yani ana bordür en kalın olan kenar bordürdür. Ara Haşiyeye, aradaki bordür, en içteki dar olan bordür ise bala haşiyeye olarak adlandırılır. Bordür, Şimal'deşam veya âlem, Karabağ'da yelen, Cenubi'de ise haşiyeye olarak adlandırılır.

Bordür dışında Bendi Rumi bulunmaktadır. Bendi Rumiler simetri kompozisyonudur. Bir diğer kompozisyon ögesi efşan'dır. Fişan da denilen Efşan yaygın görülen kompozisyon ögesidir. Bir diğer kompozisyon, Göllü, madalyon kompozisyonudur. Bu kompozisyonun "Göllü": "Tek göl", "Cüt göl" veya "Koşa göl" "Gölbendlik" olmak üzere üç çeşidi bulunmaktadır. İslimibendlik, XI. yüzyılda metal süslemelerde, XII. yüzyılda mimari süslemelerde kullanılmaktaydı. İslimibendlik kompozisyonu Bakü'de XV. yüzyıla ait olup Şirvanşahlar sarayında kullanılmıştır. Azerbaycan'da dokunan XVI-XVII. yüzyıla ait halı ve kilimlerde de görmek mümkündür (Tağiyeva, 2015a, s. 247). Leçekturunç, adı ile tanınan madalyon kompozisyonu Turunçlu (Göbekli) olarak da bilinmektedir (Tağiyeva, 2015a, s. 250).

Azerbaycan halıları çok renklidir. Kahverengi, beyaz, krem, kırmızı, siyah renkler çoğunluktadır. Bunun yanı sıra kahverengi- kırmızı, lacivert-kırmızı, siyah-kahverengi, kırmızı-mavi, mavi-lacivert karışımı renklerde görülmektedir. Anadolu'da bu tür renklere kırçılı renk denilmektedir. Çözgü ipi genellikle saf boyasız halde kullanılır. Halılarda halk arasında gülabi ilme diye anılan Türk düğümü hâkimdir. Ancak dolama ilme diye anılan, İran düğümü örneklerde vardır (Deniz, 2000, s. 157).

Azerbaycan halılarının kenar sularında ok veya kufi yazı şekilli süslemeler de görülür. Bu motifler Anadolu-Selçuklu halılarının kenar sularında görülen ve günümüzde Çanakkale-Ayvacık yöresinde halkın ok veya kilit dediği süslemelere benzerdir. Azerbaycan halı motiflerinde göl, honça, turunç, padnos gibi isimlerle anılan madalyon şemaları görülmektedir. Bitki motifleri geometrik motiflerinin arasını süslemede kullanılır. Hayvan figürleri arasında kuş, köpek, koç, koyun, deve, kedi motifleri görülmektedir (Deniz, 2000, s. 157).

Kubbe motifi (*Başlık (Kübbe)*), Leçekturunç kompozisyonunun bir parçasıdır, bu motife heykelbaşı da denilmektedir.

Bulut motifi (*Bulud*), XV.-XVI. yüzyıla ait Tebriz halılarında görülmektedir. Bu motifin en güzel örnekleri Şeyh Safi (Az: Şeyx Safi), Efşan (Efşan), Okçuluk (Az: Ovçuluq) ve Şahabbası halılarında görülmektedir (Tağiyeva, 2015a, s. 270).

Buta motifi, Hindistan, İran, Azerbaycan'da kullanılan ana motiflerden biridir. Buta da yine kendi içinde çeşitli isimler almaktadır farklı gruplar altında incelenmektedir. Muğan halılarında Muğan-buta, Hile-buta, Bakü-buta, Şirvan-buta gibi dokunduğu yere göre isimlendirilmektedir. Diğer bir grup, Bala buta, evli buta, küsülü buta gibi isimlendirilir. Üçüncü grup ise anlamlarına göre isimlendirilir: yazılı buta, lelekbuta, men buta gibi.. Dördüncü grup ise, muhtelif formları olanlardır. Eğri buta, Delikli buta, parmaklı buta gibi... (Tağiyeva, 2015a, s. 271). Od, ateş ve alev Türkler arasında var olan Tavuskuşu ile ilişkilendirilir. Buta bir çok efsanede baht tanrısı anlamını taşımaktadır (Esadova, 2013, s. 13).

Su yolu (*Dolangaç, (Meandr)*), Tunç devri Hanlar kurganlarından, Geneçay vadisi kurganlarından bulunmuş saksı kaplarında görülür. XIX. yüzyıl Kuba grubu halılarından Kollu Çiçi ve Tebriz halılarından Ağaçlı halısında ve Şirvan kilimlerinde de görülmektedir (Tağiyeva, 2015a, s. 273).

Ejderha motifi (*Ejdaha*), Türk medeniyetinde ejderha motifi nazara karşı korunma anlamına gelmektedir (Tağiyeva, 2015a, s. 275).

Gölmotifi yakın şark ve Orta Asya'da olduğu gibi Azerbaycan'da da yaygındır. İran'da torenc, Türkiye'de turence, Azerbaycan'da turunç, Rusya'da rozetka gibi adlar almaktadır. Azerbaycan Şimal ve Karabağ'da Honça olarak da bilinirler (Tağiyeva, 2015a, s. 277).

Haç motifi Türk şamanizminde her üç dünya arası üç madalyon şeklinde halıda işlenir. Şirvan halısı, Kuba'nın Sumak ve Kazah'ın Kemerli halılarında yer alır (Tağiyeva, 2015a, s. 281).

İslimi motifi, bükülmüş bitki yaprağı şeklinde taş ve ağaç oymalarda da görülen bir motiftir. İslimi motifinin sade, kanatlı, haçalı, butalı şeklinde formları bulunmaktadır (Tağiyeva, 2015a, s. 283).

Ketebemotifi, göllerden farklı olarak kompozisyonda kullanıldıkları yer farklıdır. Leçekturunç halı kompozisyonunda yer alırlar, göllerin üst tarafında göl ve kubbenin arasında yer alırlar. Eğer halının büyük bir bölümü ketebelere oluşmuşsa buna ketebabendlik denilir (Tağiyeva, 2015a, s. 285).

Çengel motifi (*Karmak (Qarmaq)*), Karmak, Kıynak, Çengel olarak da bilinmektedir. Ejderha motifi ile bağlantılıdır. Kilim, şedde, cecim, zili ve sumak dokumalarda kullanımı yaygındır (Tağiyeva, 2015a, s. 287).

Spiral motifi (*Piçek (Spiral)*), Efşan kompozisyonunda geniş yer tutmaktadır. Spiral şekilli formlar islimi motifi ile tamamlanır (Tağiyeva, 2015a, s. 289).

Romb motifi, esasen dayanıklılığı sembolize eder, ara sahanın kurulmasında birbirleriyle karşılıklı şekilde birbirini tamamlayarak kullanılır. Sumak halılarında romb gölün içerisine sekiz köşeli motif olarak yerleştirilir (Tağiyeva, 2015a, s. 290).

Şami (*Kufi*), dokumalarda Arap yazılarının yer almasıdır (Tağiyeva, 2015a, s. 291).

Lotus çiçeği (*Şanagülle (Lotos)*) Ön Asyada meydana çıkması buradan Kafkas, Orta Asyave Altay'a yayılması esasen bu motifin Mısır'dan veya Hindistan'dan gelmiş olduğunun göstergesidir (Tağiyeva, 2015a, s. 295).

Sekizköşeli yıldız(*Sekkizguşeli Ulduz*),motifinin anlamlarından biri kalp çakrasının sevgi merkezidir. Şirvan halılarında madalyonun merkezinde yer alan sekiz leçekli küçük çiçek formudur. Sekiz köşeli yıldız semavi kapı veya güneş kapılarına çıkış anlamında taşımaktadır. Sekiz köşeli yıldız ile sekiz cennet kapısı tasvir edilmektedir (Tağiyeva, 2015a, s. 297).

Çarkıfelek (*Svatstika (Çarx, Çarxi Felek)*) motifi orta tunç döneminden beri kullanıldığı görülmektedir. Gence kazah halılarının başlıca motifidir. Karabağ Malıbeyli, Kuba Kimil halılarında da görülmektedir (Tağiyeva, 2015a, s. 298).

Leçek,saya leçek, heykelvari leçek, sivri leçek, kesik hatlı leçek, kesikbaşı leçek, saçlı leçek, mürekkep formlu leçek gibi çeşitleri bulunmaktadır. Leçek seccade halılarında sıkça görünen bir formdur (Tağiyeva, 2015a, s. 300).

Vağ-Vağı, İnsan ve hayvan başı ile betimlenmiş motiftir. Sabahları yaprak açan, akşamları ise yapraklarını döken mitik efsanevi bir ağaçtır, Vağvağı motifi Tebriz Leçekturuç ve Karabağ Lamba halılarında tasvir edilmiştir (Tağiyeva, 2015a, s. 302).

Türk sanatında önemli bir yeri olan Anka figürlerinin sembolik anlamlarının kullanımı da yaygındır. İslamiyet'tensonra çok popüler olan bu kuş, İslamiyet'ten önce diğer bazı efsanevi kuşlarla ilişkilidir, bazen isim değişikliği bazen de aynı kuşun değişik kültürlerdeki farklı çeşitlemeleri olarak karşılaşılmaktadır. Anka, Divan edebiyatında renkli tüylerinden dolayı cennet kuşu olarak kabul edilmiştir. Türk ve İslam tasavvurlarında Anka ve Simurg, Hüma gibi düşünülen kuşlardan birisi de Phoenix'tir. Phoenix denen kuş Mısır mitolojisine aittir. Benu kuşu olarak da bilinir. Çin yıllıklarında Feng kelimesi de kutsal kuş yani Phoenix'tir (Çoruhlu, 2014).

Havsız dokumalarda, genel olarak ejderha, kuş, hayat ağacı, çengel, insan motiflerine rastlanmıştır. Anadolu motiflerinde kuş motifi ölümle ilgili motif iken Azerbaycan'da benzer anlamı taşıdığı ancak bazen yaşam ile ilgili anlam ifade ettiği anlaşılmıştır.

Azerbaycan'da Bakü'de bulunan Halı Müzesi dışında Nahçıvan'da da halı müzesi bulunmaktadır. Selçuk (2015, s. 194), Nahçıvan Devlet Halı Müzesinde bulunan düz dokumaların kilim, cicim, zili ve sumak teknikleriyle dokunduğunu belirtmektedir. Bu dokumaların bölgesel adlar aldığı örneğin cicim dokumalara şedde de denildiğini bildirmektedir. Bu motiflerin Anadolu halı ve düz dokumalarında yer alan motiflerle benzerlik gösterdiği Selçuk (2015) tarafından ifade edilmektedir. Nahçıvan Devlet Halı Müzesi'nde teşhir edilmekte olan v e genellikle Azerbaycan'a ait halı, kilim ve düz dokuma yaygılar; göbekli, köşe göbekli, serpme, mihraplı ve diyagonal kompozisyon şeklinde dokunmuşlardır.

SONUÇ

Azerbaycan halıcılığı ve kültürel mirasına önem veren bir ülkedir. Halıcılık sanat ve bilim dalı olarak Azim Azimzade Azerbaycan Devlet Ressamlık Okulu'nda, Azerbaycan Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi'nde, Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi'nde, ayrıca sanat odaklı kolejlerde eğitim verilmektedir. Meslek olarak halıcılık mesleki okullarda, çocuk resim galerilerinde öğretilmektedir (Anonim, 2013, s. 21). Böylelikle geleneksel bilgi gelecek nesillere aktarılmakta ve kültürün devamlılığı sağlanmaktadır.

Azerbaycan Halı Müzesi, Halı ressamı Latif Kerimov'un yapmış olduğu halı sınıflandırması üzerinden teknik ve estetik kalitesine göre Kuba-Şirvan, Gence-Kazah, Karabağ ve Tebriz olmak üzere dört grup altında incelenmekte ve bu düzen içerisinde sergilenmektedir. Sözü edilen dört gruba ayrılan Azerbaycan halılarının kompozisyon ve motif özellikleri birbirlerinden farklılık gösterir. Halı Müzesi dört kat olup, birinci, ikinci ve üçüncü katlarında halı, kilim gibi dokumalar, tarak kılıfı, geleneksel giyim gibi etnografik ürünler sergilenmektedir. Eksi birinci katta ise depolar ve mücevherat odası yer almaktadır. Mücevherat odası haftada üç gün ziyaretçi ile buluşmaktadır. Genel anlamda her katta usta dokuyucu ve dokuma tezgahı bulunmaktadır.

Müze, Şuşa şubesi, Sergileme şubesi, Uluslararası ilişkiler ve yenilik şubesi, Rehberlik hizmetleri, bilimsel yayın ve kültürel mirasın korunması şubesi, Depo şubesi, Geleneksel teknoloji şubesi ve Eğitim şubesi gibi birimlerden oluşmaktadır.

Şuşa şubesi (Şuşa Filialı), Şuşa bölgesinden alınan eserlerin sergilenmesi ile ilgilidir. Ermenistan'ın 8 Mayıs 1992'de Şuşa'yı işgal etmesiyle 246 adet eser içerisinde 183'ü Bakü'ye getirebiliyor geriye kalan 63 adet eser taşıma sorunu nedeniyle getirilemiyor. Bu 183 eserin 80'i havlı, 35'i havsız dokuma, 39'u mücevherat, 29'u işleme örtü ve giyim elemanıdır (Azizova, 2016, s. 26).

Sergi şubesi (Ekspozisiya Şöbesi), geçici sergilere hangi ürünlerin gönderileceği konusunda depo şubesiyle ortak çalışır. Sergilenmekte olan ürünlerden sorumludur buna güvenlik de dahildir. Sergide olan eserlerin koruma onarımı konusunda da konservatörlerle iş birliği içinde çalışmaktadır.

Uluslararası ilişkiler ve yenilik şubesi (Beynəlxalq Əlaqələr və İnnovasiya Şöbesi) müzenin iç ve dış organizasyon işlerini yürütmektedir. Bu şube müzecilik, halı, düz dokuma ve el sanatları konularında her yıl düzenli olarak sempozyum, seminer ve benzeri akademik etkinlikler düzenlemektedir. 2018 yılında 10-12 Ekim tarihleri arasında müzenin ev sahipliğinde ICOM Azerbaycan Milli Komitesi liderliğinde Dekoratif Sanatlar konferansı düzenlenmiştir. Konferansa 14 ülkeden 42 uzman katılmıştır.

Rehberlik hizmetleri, bilimsel yayın ve kültürel mirasın korunması şubesi, (Elmi Tədqiqat və Milli İrsin Qorunub Saxlanması Şöbesi), bilimsel yayınlar, kitaplar ve müzenin süreli yayın işlerini yürüten şubedir. Azerbaycan Halı Müzesi dekoratif sanat konularında süreli yayın (yılda 4 kez) yayınlanmaktadır. Müzenin bir kütüphanesi ve okuma salonu bulunmaktadır. Azerbaycan halı ve düz dokumaları üzerine alan yazınının bulunduğu zengin bir kütüphanedir.

Depolardan sorumlu depo şubesi (Fond şubesi) bulunmaktadır. Bu şube sergideki ve depodaki ürünlerin koruma onarım çalışmalarının yapılıp yapılmayacağına, sergilenip sergilenmeyeceğine karar verir, eserlerin müzeye geliş sırasına göre envanter numarasını verir ve kimlik kartlarını hazırlamakla sorumludur. Açık depo olarak adlandırılan kısımda sergilenen ürünler bulunmaktadır. Kapalı depoların sayısı beştir. Müzede Xalça malumatları yani halı ve düz dokuma dışında dokuma ürünlerin sayısı 1560'dır. Her ürüne DDK numarası vermektedirler. Envanter numarası dışında verilen bu numaralar ürünlerin müzeye geliş sırasını da takip etmektedir.

Geleneksel teknoloji şubesi, halılarda kullanılan motiflerin geleneksel yöntemlerle yani motiflerin kareli milimetrik kağıtlara elle çizimini yapan halı ressamlarının görev aldığı şubedir. Bu çalışmalar koruma

alanında yürütülen restitüsyon çalışmalarıdır. Halı motifleri desen çalışmalarıyla belgelenmekte aynı zamanda da müzede çalışan usta dokuyucular tarafından kullanılmaktadır. Halıların motif çizimleri tamamlandıktan sonra dokuyuculara dokutulan yeni örnekler müze sergileme salonunda sergilenmekte ve satışı yapılmaktadır.

Konservasyon şubesi (Xalça ve Dekorativ Tatbiqi Senet Üzre Konservasiya, Berpa ve Profilaktik Nezaret Şöbesi), halı ve düz dokumalara yönelik konservasyon çalışmaları yapmaktadır. Müzede çalışan konservatörlerin altı tanesi koruma laboratuvarında halı ve düz dokumalarda koruma çalışmalarını yürütmektedir. Konservatörlerin iki tanesi hem koruma hem de onarım, iki tanesi ise halı korumanın yanısıra düz dokumaların da korumasını yapmaktadır, bir tane de metal konservatörü bulunmaktadır. Metal konservatörü bazı etnografik eserleri ve özellikle takı ve mücevherat odasında bulunan eserlere yönelik çalışmaktadır. Laboratuvar depo şubesine bağlıdır. Depodan çıkarılan halılar düzenli olarak konservasyon çalışmalarına tabi tutulmaktadır.

Müzenin eğitim etkinliklerieğitim şubesi tarafından organize edilmekte ve bu şubeye bağlı bir de çocuk müzesi bulunmaktadır. Şube okullara yönelik eğitim etkinliklerinin yanı sıra haftada bir gün aile günü etkinliği de düzenlenmektedir. Çocuklar tarafından müze koleksiyonuna ilişkin gerçekleştirilen eğitim etkinliklerinin çıktıları çocuk müzesinde sergilenmektedir.

Azerbaycan Halı Müzesi iç ve dış mimari unsurlarıyla ve kullandığı çağdaş sergileme yöntemi ile dikkat çekicidir. Müzede sadece düz dokumalar değil mezar taşları ve çeşitli malzemelerden oluşan geniş bir koleksiyon kronolojik bağlamda, malzemeye göre ve tematik yöntemlerle sergilenmiş; sergi birçok galeride teknoloji ile desteklenmiştir. Müzede çağdaş teknoloji kullanımının önemli bir örneği olan hologramlar halı ve kilim motiflerini yansıtmak üzere müze içine yerleştirilmiş, ziyaretçinin serbest seçimli öğrenmesini destekleyecek biçimde audio rehberler yerleştirilmiş ve derinlemesine öğrenmeyi sağlayacak dokunmatik ekranlar ve kiosklar kullanılmıştır. Azerbaycan Halı müzesi müzelerin toplama, belgeleme, koruma görevlerinin dışında son yıllarda iletişim boyutunun da devreye girmesi ile ziyaretçilerini aktif katılımcı hale getirmek için çaba harcamakta, usta dokuyucularla ziyaretçiyi buluşturarak onlara dokumayı öğretmek ve ulusal kültürü farklı yaş gruplarına aktarmak için çalışmaktadır. Müze ayrıca geleneksel anlatım yöntemini de sürdürerek Rusça, İngilizce ve Azerice dillerinde rehberlik hizmeti vermektedir. Dolayısıyla koleksiyon yönetimi, sergi tasarımı, eğitim çalışmaları, koruma onarım laboratuvarıyla bulunduğu coğrafyanın çağdaş müzelerine örnek olarak gösterebileceğimiz Azerbaycan Halı Müzesinin aynı zamanda halı ve düz dokuma konusunda çalışan uzmanlar için önemli bir araştırma ve uygulama merkezi olduğu da söylenebilir. Azerbaycan Halı Müzesi sergilerin, uluslararası sempozyumların ve konferansların düzenlendiği araştırma-egitim, kültürel-egitsel merkezdir. Kurulduğu yıldan bu yana otuzdan fazla sergi organize etmiştir. 2010 yılında Mehriban Aliyeva'nın danışmanlığında Azerbaycan halıları Somut olmayan kültürel miras listesine girmiştir.

KAYNAKÇA

- Anonim (2013). Azerbaycan Kültürel Miras Örnekleri Unesco Listelerinde (turistler için kılavuz), Bakü: Golden book yayınevi.
- Anonim, (2016). Bakü Müzeleri. Azerbaycan Cumhuriyeti Medeniyet ve Turizm Nazirliyi.
- Anonim. (2018). Bakı Xalçaları. Yeni çeşniler. Zire Meddeniyet Merkezi- Eko park. Edt.:Leman Eliyeva.
- Azizova, S. (2016). Azerbaycan Xalçası ve Xalq Tatbiqi Sanati Devlet Müzesi. Şuşa Filialı.
- Çoruhlu,Y.(2014). Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi (Proto- Türk Devrinden, M.S. 14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme).Şelale ofset., Kömen yayınları 112,I. Baskı. Konya.
- Deniz,B.(2000). Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. Atatürk Kültür Merkezi Yayın:215., Ankara.
- Esadova, X. (2013). Bakı Şirvan Qubq Xalçaları. Milli Azerbaycan Tarixi Muzeyinin Kolleksiyasından. Katalog hazırlayanlar: Abdulova, G., Şiriyev,T., Seyidzade, N., Quliyeva, A, Usubova, Ü., Esedli, V. [Edt. Naile Velixanlı], Bakı.
- Hasanova,R.(2013). Azerbaycan'ın İlk Uzman Restoratörü Ferhat Hacıyev (Sanat Faaliyeti ve Ülke Restorasyonu Tarihindeki Yeri). Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi. 3(1), 97-117.
- Karataş,M.(2013). Türk Dilinde Yanış (motif) Adları-Anadolu Sahası-. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Yayınları Rektörlük Yayınları:88, Muğla.
- Malikova,Ş.Y. (2016). Azerbaycan Xalça Muzeyinin Kolleksiyasından Latif Kerimov'un Müellif Eserleri. Latif Kerimov. Edt: Aytan Ahmedova, Alison Barker, Svetlana Yanitskaya.
- Muradov, L. (2011). Azerbyacan Xalçaları. Qarabağ Qrubu. Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası, A.A. Bakıhanov adına Tarih Enstitüsü. Edt.Mahmudov,Y., Şükürov, K., Şireliyeva,A.
- Muradov,L.(2012). Azerbaycan Xalçaları. Quba Qrubu. Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası, A.A. Bakıhanov adına Tarih Enstitüsü. Edt.Mahmudov,Y., Şükürov, K., Elibeyli,E., Şireliyeva,A.[Lahihede Azerbaycan Respublikası Şahsi Kolleksiyon].
- Selçuk,K.(2015). Nahçıvan Devlet Halı Müzesi'nde Sergilenen Kilim, Cicim ve Sumak Tekniği ile Yapılan Düz Dokuma Yaygılar. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. Sayı:34,s:182-195.
- Tağiyeva,R. (2006). Latif Kerimov Fenomeni. Bakü. Azerbaycan Cumhuriyeti Medeniyet ve Turizm Nazirliyi. Latif Kerimov adına Azerbaycan Xalçası ve Xalq Tatbiqi Sanatı Dövlet Muzeyi. [Latif Kerimov adına Azerbaycan Halısı ve Halk Tatbiki Sanatı Devlet Müzesi].
- Tağiyeva,R.(2015a). Azerbaycan Xalçası Ensiklopediyası II. [Azerbaycan Halısı Ansiklopedisi]. Azerbaycan Cumhuriyeti Medeniyet ve Turizm Nazirliyi. JTİ yayıncılık.
- Tağiyeva,R.(2015b). Azerbaycan Xalçası Ensiklopediyası I. [Azerbaycan Halısı Ansiklopedisi]. Azerbaycan Cumhuriyeti Medeniyet ve Turizm Nazirliyi. JTİ yayıncılık.

KAPPADOKİA BÖLGESİNDEKİ KAPALI YUNAN HAÇI PLANLI KAGİR KİLİSELERİN MİMARİ ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

A. Nazlı SOYKAN¹

¹ Dr. Öğr. Üy. A. Nazlı SOYKAN, Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,
(nazlisoykan@gmail.com)

KAPPADOKİA BÖLGESİNDEKİ KAPALI YUNAN HAÇI PLANLI KAGİR KİLİSELERİN MİMARİ ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Özet

Kappadokia bölgesi, Bizans İmparatorluğu'nun her döneminde hem dini hem de sanatsal merkezlerden biri olma özelliğini korumuştur. Bölgede tercih edilen yapı malzemesi ise, genellikle tüm bölgede bulunan volkanik kalıntılardan elde edilen sert tuf taşıdır. Kappadokia bölgesinde kapalı Yunan haçı plan tipini yansıtan kayaya oyulmuş birçok yapı bulunur, buna karşılık plan tipini yansıtan kagir yapı sayısı ise oldukça azdır. Bu çalışmanın amacı Çekirdek Kappadokia olarak bilinen bölge içindeki kapalı Yunan haçı planlı beş kagir kilisenin, mimari özelliklerinin benzer ve farklı yönleri açısından değerlendirilmesidir. Bu bağlamda öncelikle yapılar kendi içlerinde karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş, sonrasında yapıların Bizans Dini Mimarisi içindeki yerlerinin belirlenebilmesi için hem bölge içindeki hem de bölge dışındaki benzer örnekleri ile birlikte ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kappadokia, Kapalı Yunan Haçı Plan Tipi, Bizans Mimarisi, Kilise, Bizans Sanatı.

INVESTIGATION OF THE CROSS IN SQUARE PLAN TYPE MASONRY CHURCHES IN CAPPADOCIA REGION IN TERMS OF ARCHITECTURAL CHARACTERISTICS

Abstract

The region of Cappadocia has remained one of the most religious and artistic centers of the Byzantine Empire. The preferred building material in the region is the hard tuff stone, which is usually obtained from the volcanic remains in the whole region. There are many buildings carved into the rock in the Cappadocia region, reflecting the Cross in Square Plan Type, whereas the number of masonry structures reflecting the plan type is quite limited. The aim of this study is to evaluate the similar and different aspects of the architectural features of the five stone churches with a cross in square plan type in the region known as Inner Cappadocia. In this context, first of all, the structures were evaluated in their own way and then they were dealt with similar examples both inside and outside the region in order to determine the place of the structures within the Byzantine Religious Architecture.

Keywords: Cappadocia, Cross in Square Plan Type, Byzantine Architecture, Church, Byzantine Art.

GİRİŞ

Kappadokia'nın sınırları tarih içinde birçok kez değişmiştir. Büyük Kappadokia, tarihin eski dönemlerinde, doğuda Dicle Nehri (Euphrates), batıda Tuz Gölü'nün (Tatta Limne) doğu sınırı, kuzeyde Karadeniz sıra dağlarının güney yamaçları, güneyde Torosların kuzey yamaçlarına kadar uzanan, neredeyse Anadolu Yaylası'nın tümünü içeren geniş bir bölgedir (Umar, 1998, s. 1). Kappadokia bölgesinin adına ilk olarak Herodot'un metinlerinde (Herodot, 1991, s. 38) ve İncil'de Petrus'un birinci mektubunun birinci bölümünde rastlanmaktadır¹. Bölgenin coğrafi sınırlarını ise ilk kez tarihçi ve coğrafyacı Strabon'un belirlediği bilinmektedir².

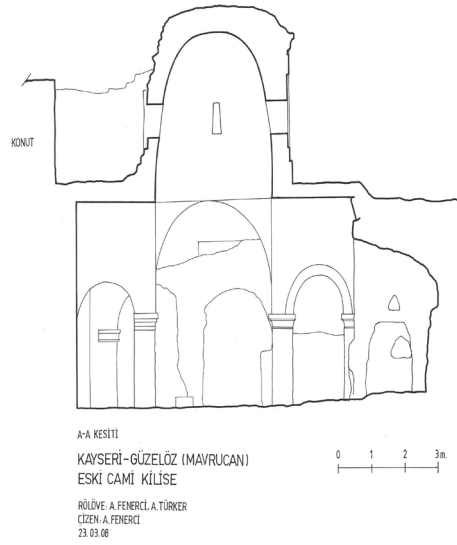
Çekirdek Kappadokia ise Kayseri (Kaisereia), Niğde (Nagkhita/Nagida), Nevşehir (Müşküre) ve Aksaray (Kolonias) dörtgenini kapsamaktadır. Orta Anadolu platosunun merkezinde bulunan Kappadokia, doğusunda Erciyes (Argaios – 3917 m), güneyinde Hasan Dağı (Argaios – 3268 m) ile sınırlanmakta, ayrıca kuzeyde Kızılırmak (Halys), güneybatıda Melendiz (Potamus) ve güneydoğuda Mavrucan gibi üç ana nehrin yataklarıyla çevrilmiştir (Ötügen, 1990, s. 1).

Kappadokia bölgesinin ve buradaki eserlerin tanınması ancak 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. Fransa kralı adına Akdeniz ülkelerinde geziler yapan Paul Lucas, 1704-1708 yılları arasında Anadolu'yu, böylece Kappadokia'yı da gezmiştir. Kitabında gravürlere yer veren Lucas, Kappadokia bölgesinden ve bölgedeki peri bacalarından bahsetmiştir (Lucas, 1720). Fransız arkeolog ve gezgin Charles Texier Kappadokia bölgesine iki büyük seyahat yapmıştır. Birinci seyahatini 1833-1837 yılları arasında, ikinci seyahatini 1843 yılında gerçekleştiren Texier, özellikle Kappadokia'daki yerleşim yerleri ve yaşam biçimlerine ilişkin bilgiler vermiş ve bölgenin o dönemdeki durumunu gravürlerle belgelemiştir (Texier, 2002). İngiliz William J. Hamilton, bölgeye 1836-1837 yılları arasında gelmiştir. Kayaya oyulmuş mağaralardan, peri bacalarından bahseden Hamilton, eserini 1842 yılında iki cilt halinde yayımlamıştır (Hamilton, 1842). W. F. Ainsworth 1839 yılında bölgede uzun bir inceleme gezisi yapmıştır. Ainsworth, bölge halkının yaşam koşullarından, peri bacalarından ve kayaya oyulmuş kiliselerden bahsetmiştir (Ainsworth, 1842). 1880-1884 yılları arasında eşiyile birlikte Türkiye'de yaşayan W. M. Ramsay, bu tarihten sonra Türkiye'nin çeşitli bölgelerine birçok seyahatte bulunmuştur. Anadolu'yu 1896 yılında ziyaret eden Ramsay, dar geçitlerden, bölge halkının yaşam koşullarından ve bölgede bulunan kiliselerden bahsetmiştir (Ramsay, 1897). Avusturyalı bir mimar olan Hans Rott bölgeye 1907 yılında gelmiştir. 1908 yılında yayımlanan kitabı, bölgede bulunan yapıların o günkü durumlarını belgelemesi açısından büyük önem taşımaktadır (Rott, 1908). Kayaya oyulmuş kiliseleri, manastırları ve yapıların duvar resimlerini sanat tarihi açısından sistematik olarak inceleyen ilk araştırmacı Fransız rahip Guillaume de Jerphanion'dur. Araştırmacı 1907-1912 yılları arasında bölgeyi gezmiş ve gezi notlarını yedi cilt halinde yayımlamıştır. Ciltlerin dördü metin, üçü yapıların fotoğraf, çizim ve planlarını içermektedir. Serinin ilk cildi 1925, diğer ciltler 1932, 1936 ve 1942 yıllarında basılmıştır. Yedi ciltlik büyük eser günümüzde hala önemini korumaktadır (Jerphanion, 1925-1942).

Kappadokia bölgesinde, yayınlarda adı geçen ve Bizans döneminde yapıldığı düşünülen, çeşitli değişikliklerle günümüze gelebilen beş kapalı Yunan haçı planlı kagir kilise bulunmaktadır. Bu yapılar Kayseri, Güzelöz (Mavrucan) H. Eustathios Kilisesi; Niğde, Yeşilyurt Sivri Kilise; Aksaray, Belisırma Karagedik Kilise; Aksaray, Akhisar Çanlı Kilise ve Aksaray, Güzelyurt (Gilveri) Kilise Cami'dir. Bu çalışmanın amacı Çekirdek Kappadokia olarak bilinen bölge içindeki kapalı Yunan haçı planlı beş kagir kilisenin, mimari özelliklerinin benzer ve farklı yönleri açısından değerlendirilmesidir. Bu bağlamda öncelikle yapılar kendi içlerinde karşılaştırmalı

1 Petrus'un I. Mektubu (1,2: 1). "Mesih İsa'nın elçisi olan ben Petrus'tan, Pontus, Galatya, Kappadokia, Asya ili ve Bithynia'ya dağılmış ve buralarda yabancı olarak yaşayan seçilmişlere selam! (İncil, 1993: 452)"

2 '...Ve Kappadokia da çeşitli kısımları olan bir ülkedir ve birçok değişiklikler geçirmiştir. Fakat bu ülkenin aynı dili kullanan sakinlerinin, güneyde Kilikia: Taurosları diye adlandırılan dağlar, doğuda Armenia ve Kolkhis ve değişik dil konuşan aradaki halklar ve kuzeyde Halys Irmağı'nın ağzına kadar Eukseinos ve batıda hem Paphlagonialı kabileler ve hem de Phrygia'da yerleşmiş olan Lykaonialılara kadar uzanan Galatyalılar ve Kilikia Trakheia'da oturan Kilikyalılar tarafından çevrilmiş oldukları söylenebilir...' (Strabon, 2009: 1).

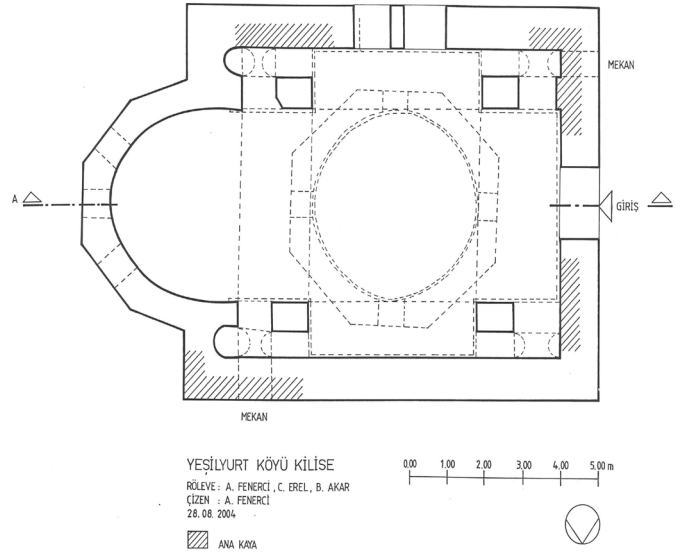


Çizim 2. Güzelöz (Mavrucan) H. Eustathios Kilisesi, Kuzey-Güney Kesiti
(Çizen: A. Fenerci)

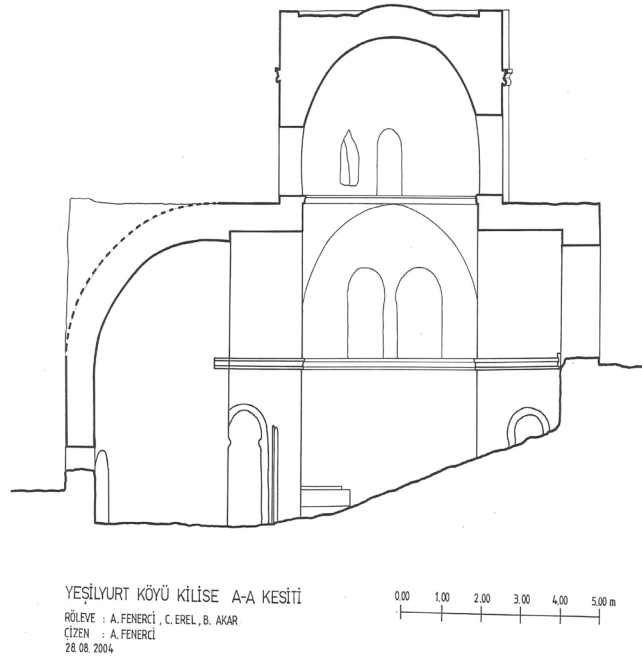
İkinci yapı, Niğde, Bor'a bağlı Yeşilyurt ilçesindeki Sivri Kilise'dir (Resim 3). Orijinal adı, kime ithaf edildiği ve yapım tarihi bilinmeyen kilise ilk defa 2008 yılında M. Sacit Pekak tarafından yayımlanmıştır (Pekak, 2008, ss. 85-113). Yapı, doğu-batı doğrultusunda uzanan kareye yakın dikdörtgen planlı, ortada payelerin taşıdığı, pandantif geçişli ve yüksek kasnaklı poligonal kubbe ile örtülü kare naos, dik eksenlerde beşik tonoz örtülü haç kolları, çapraz eksenlerde beşik tonoz örtülü köşe odaları ile kapalı Yunan haçı planının dört serbest destekli basit tip grubuna girmektedir (Çizim 3-4). Günümüzde kullanılmayan yapının, 18. yüzyılda mescit ve okul olarak kullanıldığı yöre halkı tarafından belirtilmektedir.



Resim 3. Yeşilyurt, Sivri Kilise, Batıdan Bakış (Pekak Arşivi)



Çizim 3. Yeşilyurt, Sivri Kilise, Rölöve (Çizen: A. Fenerci, Pekak Arşivi)



Çizim 4. Yeşilyurt, Sivri Kilise, Doğu – Batı Kesiti (Çizen: A. Fenerci, Pekak Arşivi)

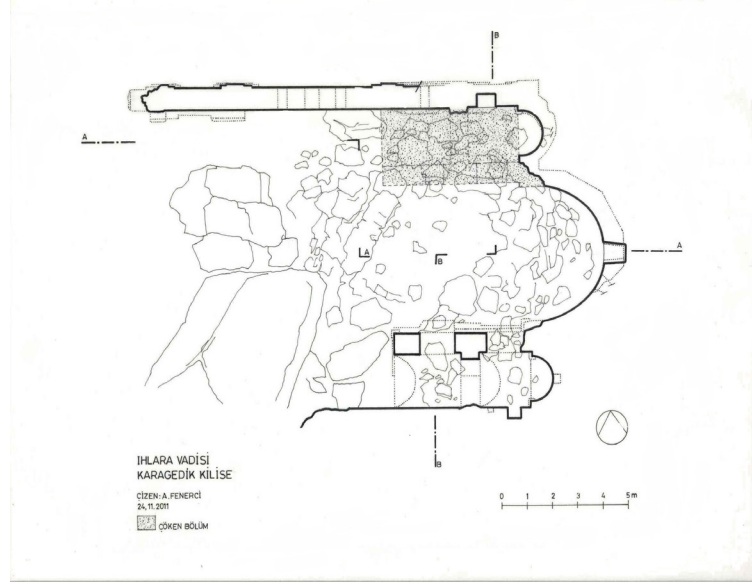
Üçüncü yapı, İhlara Vadisi'nde bulunan Belisırma, Karagedik Kilise'dir (Resim 4-5). Yapı, araştırmacılar tarafından 10. yüzyıl ile 11. yüzyıl arasına tarihlenmekte (Ramsay ve Bell, 1909, s. 422; Lafontaine-Dosogne, 1963, ss. 155-157; N. ve M. Thierry, 1963, ss. 24-36; Kostof, 1972, ss. 163-164; Restle, 1979, ss. 138-141; Ötüken, 1990, s. 53; Jolivet-Levy, 1991, s. 314; Androudis, 2008, s. 168) ve dört serbest destekli gelişmiş tipte kapalı Yunan haçı plan tipini yansıtmaktadır (Çizim 5-6-7). 2011 yılında yoğun kar yağışı nedeniyle prothesisi ve kuzeydoğu köşe odası yıkılan yapı günümüzde, kısmen ana apsis, kuzey yan apsis, güney yan apsis ve diakonikon, güneydoğu köşe odası ve kısmen kuzey cepheden ibarettir (Soykan, 2017, ss. 119-121).



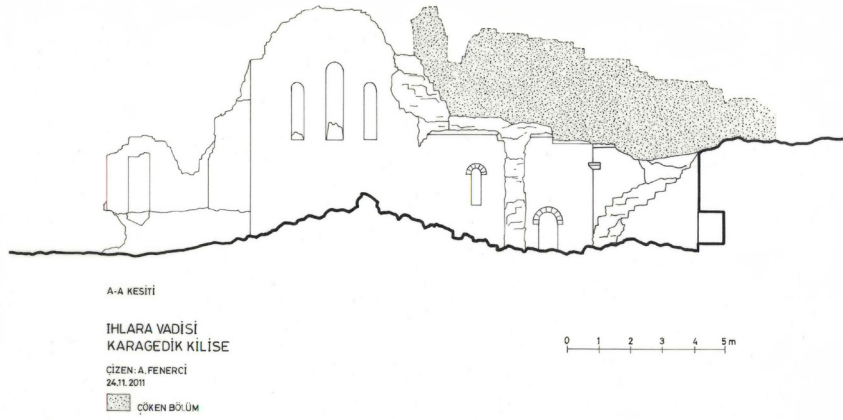
Resim 4. Karagedik Kilise, Kuzeydoğudan Bakış (2013).



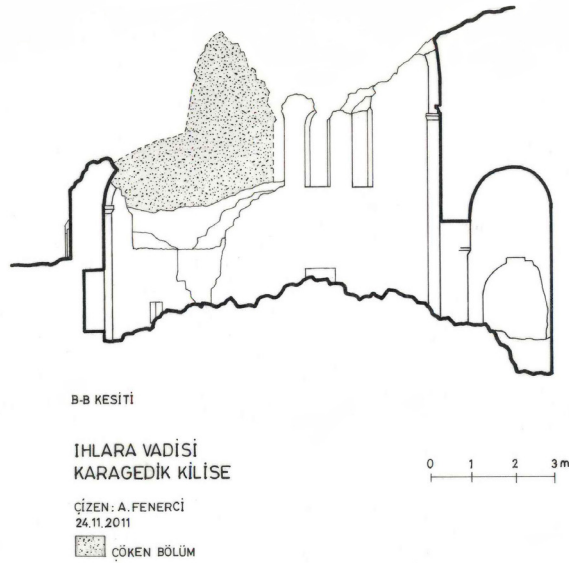
Resim 5. Apsis, Kuzeydoğu Köşe Odası, Prothesis, Batıdan Bakış (2011)



Çizim 5. Karagedik Kilise, Rölöve (Çizen: A. Fenerci)



Çizim 6. Karagedik Kilise, Batı-Doğu Kesiti (Çizen: A. Fenerci).



Çizim 7. Karagedik Kilise, Kuzey-Güney Kesiti (Çizen: A. Fenerci).

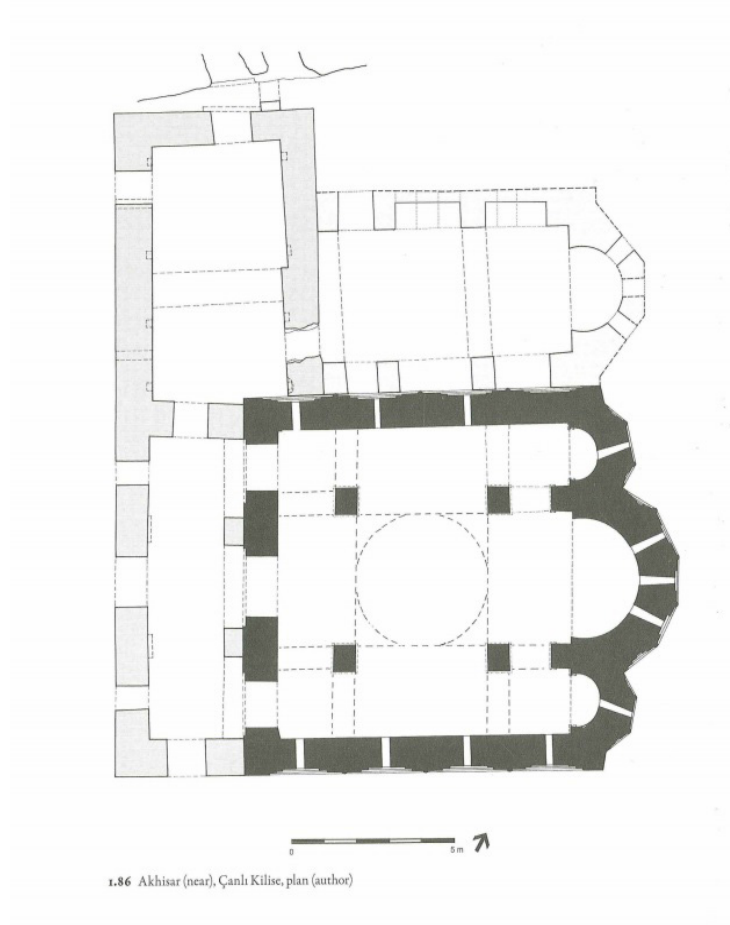
Dördüncü yapı, Aksaray'ın güneydoğusunda, Çeltek, Eskinuz ve Akhisar köyleri arasında, Hasan Dağı'nın kuzeyinde bulunan Çanlı Kilise'dir (Resim 6-7). Araştırmacılar tarafından 10. yüzyıl ile 11. yüzyıl arasına tarihlenen Çanlı Kilise (Strzygowski, 1903, ss. 156-157; Rott, 1908, ss. 258-262; Ramsay ve Bell, 1909, ss. 404-418; Diehl, 1925, s. 434; Thierry, 1963, ss. 21-22; Krautheimer, 1972, s. 252; Restle, 1979, s. 84; Rodley, 1985, ss. 230-236; Ousterhout, 2005), dört serbest destekli basit tipte kapalı Yunan haçı plan tipindedir (Çizim 8-9). Günümüzde kullanılmayan ve yer yer tahribatlar görülen yapının örtüsü yıkılmış durumdadır.



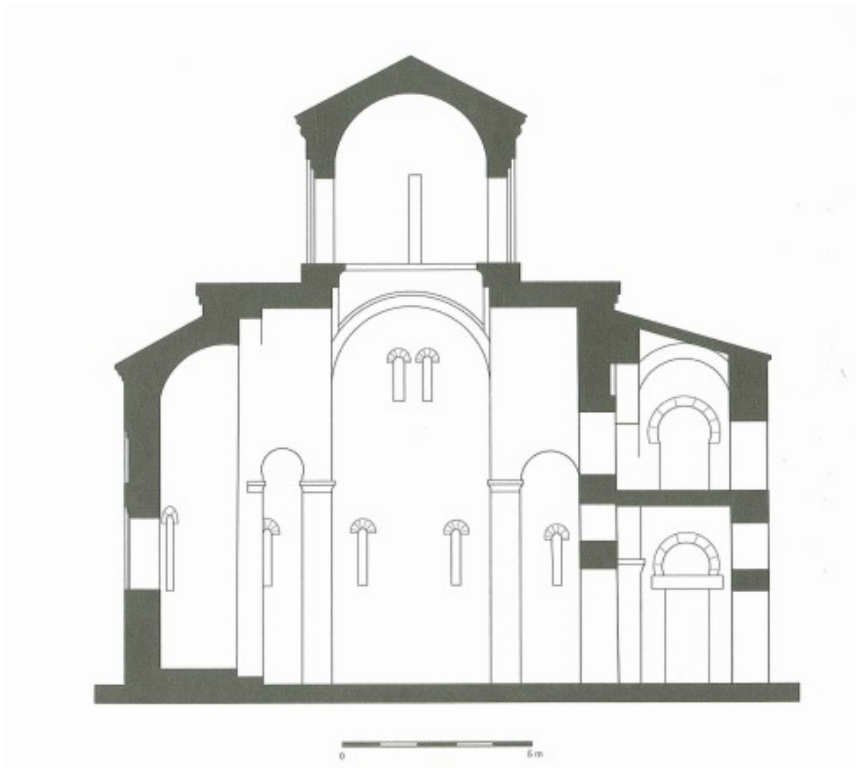
Resim 6. Çanlı Kilise, Kuzeydoğudan Bakış (2010).



Resim 7. Çanlı Kilise, Güneybatıdan Bakış (2013).



Çizim 8. Akhisar, Çanlı Kilise, Rölöve (Ousterhout, 2017, s. 92).

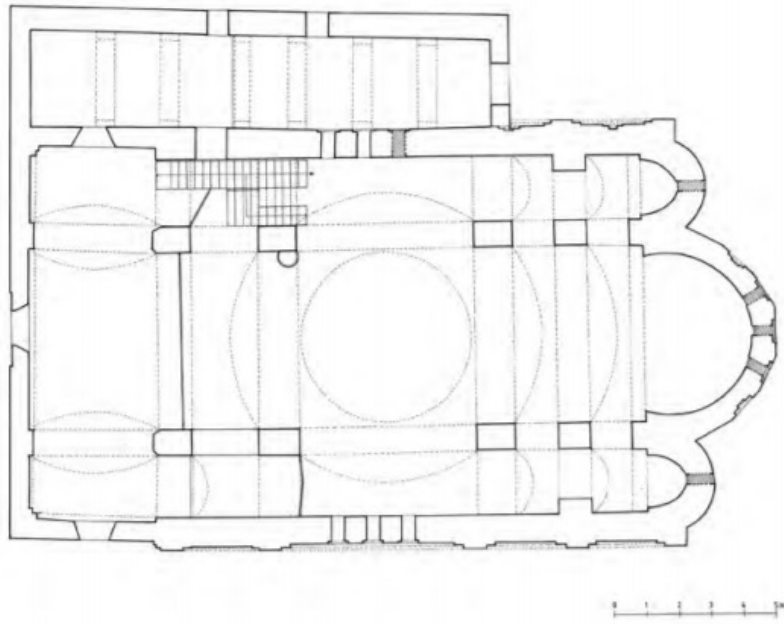


Çizim 9. Akhisar, Çanlı Kilise, Doğu-Batı Kesiti (Ousterhout, 2017, s. 94).

Sonuncu yapı Aksaray'ın 45. km doğusunda İhlara Vadisi'ne 15 km uzaklıkta olan Güzelyurt (Gelveri) ilçesinde yer alan Kilise Cami'dir (Resim 8)⁵. Araştırmacılara göre yapım tarihi eskilere dayanan yapının (Lebides, 1899, s. 126; Rott, 1908, ss. 151-153, 269-270; Ramsay ve Bell, 1909, ss. 421-422; Pekak, 1994, ss. 177-216), 9. yüzyılda kaybolmuş kitabesinde, ilk kilisenin Kutsal Haç "Timios Stavros'a" ithaf edildiği ve İmparator Theodosios tarafından yapıldığı belirtilmektedir (Rott, 1908, ss. 269-270). Yapının inşa tarihi hakkında çeşitli görüşler vardır. Lebides ve Andreadis'in tanıttığı ve günümüzde kaybolan kitabeye göre yapının ilk evresi 4. yüzyıla tarihlenmektedir. Fakat günümüzdeki kilise, dört serbest destekli basit tipte kapalı Yunan haçı planını yansıttığına göre Orta Bizans döneminde (843-1204) inşa edilmiş olmalıdır (Pekak, 1994, s. 190). Cami olarak kullanılan günümüzdeki yapı 19. yüzyılda büyük bir onarım görmüştür (Çizim 10).



Resim 8. Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami, Güney ve Doğu Cepheler, Güneydoğudan Bakış (2013).



Çizim 10. Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami, Rölöve (Pekak Arşivi)

⁵ Günümüzde Kilise Cami, Aşağı Cami, Büyük Cami adlarıyla anılmaktadır.

2. KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRME

2.1. Plan Özellikleri

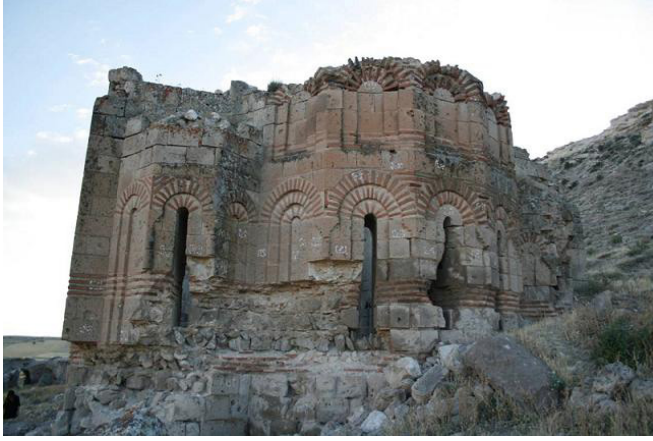
Bizans mimarisinde kapalı Yunan haçı planlı kiliselerin gelişimlerine bakıldığında, naoslarının kare plana yöneldiği gözlenmektedir: Ortada dört sütunun taşıdığı kubbe, dik eksenlerde eşit derinlikte haç kolları, eşit büyüklük ve biçimdeki köşe odaları bu tipin olgun örnekleri sayılmaktadır. Erken Bizans döneminin bazilikal veya merkezi planlı yapılarından farklı olarak, kapalı Yunan haçı planlı yapıların bir ortak özelliği de küçük olmalarıdır (Pekak, 2009, s. 147). Başkentteki yapıların bu ideal şemayı yansıttığı görülmektedir. Orta Anadolu'da ise kapalı Yunan haçı planlı kiliseler daha çok basit, dört destekli tipte yapılmıştır (Ousterhout, 2005, s. 65).

Araştırma kapsamında incelenen beş yapıdan sadece Belısırma Karagedik Kilise, naosunun kareye yakın ölçüleriyle, pastoforium hücrelerinin, köşe odalarının ve haç kollarının aynı boyutlarda olmasıyla gelişmiş tipteki kapalı Yunan haçı planlı kiliseler grubuna girmektedir (Çizim 5). Güzelöz (Mavrucan) H. Eustathios Kilisesi, Yeşilyurt Sivri Kilise, Akhisar Çanlı Kilise ve Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami ise haç kollarının, pastoforium hücrelerinin ve köşe odalarının farklı boyutlarda olmasıyla dört serbest destekli basit tipteki kapalı Yunan haçı planlı kiliseler grubuna girmektedir (Çizim 1,3,8,10).

Genellikle başkent ve başkent etkisindeki yapıların mimarisinde görülen naosun doğuda dikdörtgen planlı bema ve pastoforium hücreleri ile genişletilmesi uygulaması, incelenen yapılardan Belısırma Karagedik Kilise'de ve Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami'de görülmektedir (Çizim 5,10).

Bizans kilise mimarisinde doğuda üç apsis düzenlemesi, 5. yüzyıl sonları ile 6. yüzyıl başlarından itibaren yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Pekak, 2009, s. 154). Apsislerin düzenlenişi gerek dönemlere gerekse de bölgelere göre farklı özellikler yansıtmaktadır: örneğin İstanbul yapılarında, ilk dönemlerde yapılan dıştan üç cepheli apsisler zamanla gelişerek cephe sayıları artmaya başlamış, 10. yüzyıldan itibaren ise beş-yedi cepheli hale gelmiştir. Trabzon'daki çoğu geç döneme tarihlenen kiliselerde ise ana apsis çokgen, yan apsisler içten ve dıştan yarım dairedir (Pekak, 2009, s. 155).

İncelenen yapılarından Yeşilyurt Sivri Kilise (Çizim 3) ve Akhisar Çanlı Kilise'de (Resim 9) ana apsislerin dıştan beş cepheli içten yarım daire, Belısırma Karagedik Kilise (Çizim 5) ve Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami'de (Resim 10) ise dıştan yedi cepheli içten yarım daire olarak tasarlandıkları anlaşılmaktadır. Doğuda üç apsis uygulaması Belısırma Karagedik Kilise'de, Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami'de ve Akhisar Çanlı Kilise'de görülmektedir. Belısırma Karagedik Kilise ve Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami'de apsisler ortada dışa taşkın çok cepheli, yanlarda içten ve dıştan yarım daireyken, Akhisar Çanlı Kilise'de yan apsisler de dıştan çok cepheli, içten ise yarım dairedir (Çizim 5,8,10). Güzelöz (Mavrucan) H. Eustathios Kilisesi'nde de üç apsis uygulaması görülmektedir, fakat apsisler kayaya oyma olduğu için içten yarım dairedir (Çizim 1). İncelenen yapılar arasında yan apsis uygulaması görülmeyen tek yapı Yeşilyurt Sivri Kilise'de ana apsis dışa taşkın beş cepheli, içten yarım dairedir (Çizim 3).



Resim 9. Çanlı Kilise, Apsis Düzenlemesi, Doğudan Bakış (2010) Apsis Düzenlemesi.



Resim 10. Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami, Güneydoğudan Bakış (2013).

2.2. Kubbe ve Geçişler

Genellikle kapalı Yunan haçı planlı kiliselerin örtü sistemi, haç kolları ve köşe odalarında tonozla, orta mekanda kubbe ile sağlanmaktadır. Bu uygulama Yeşilyurt Sivri Kilise’de (Resim 11), Güzelöz (Mavrucan) H. Eustathios Kilisesi’nde (Resim 12), Belısırma Karagedik Kilise’de (Resim 13), Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami’de (Resim 14) ve Akhisar Çanlı Kilise’de görülmektedir (Resim 15).



Resim 11. Yeşilyurt Sivri Kilise, Güney Haç Kolu Örtü Sistemi, Kuzeyden Bakış (Pekak Arşivi).



Resim 12. Güzelöz (Mavrucan) H. Eustathios Kilisesi, Doğu ve Güney Haç Kolları Örtü Sistemi, Kuzeybatıdan Bakış (2013).



Resim 13. Karagedik Kilise, Doğu Haç Kolu Örtüsü, Güneybatıdan Bakış (Ramsay ve Bell, 1909: 420).

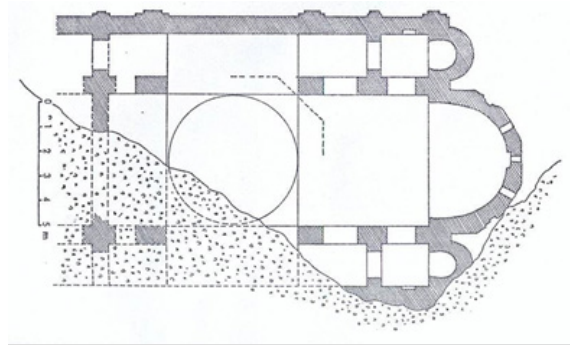


Resim 14. Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami, Haç Kolları Örtü Sistemi (2013).



Resim 15. Akhisar, Çanlı Kilise, Kubbe, Kasnak ve Tonozlar, Kuzeydoğudan Bakış (Ramsay ve Bell, 1909: 408).

İncelenen tüm yapılarda kubbenin yüksek bir kasnak tarafından taşındığı tespit edilmiştir. Kasnaklar Yeşilyurt Sivri Kilise’de (Resim 3), Güzelöz (Mavruca) H. Eustathios Kilisesi’nde (Resim 2) ve Belısırma Karagedik Kilise’de oktagonol (Çizim 11), Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami’de (Resim 8) ve Çanlı Kilise’de poligonaldır⁶ (Resim 15).



Çizim 11. Karagedik Kilise, Marcell Restle Çizimi, (Restle, 1969, s. 174).

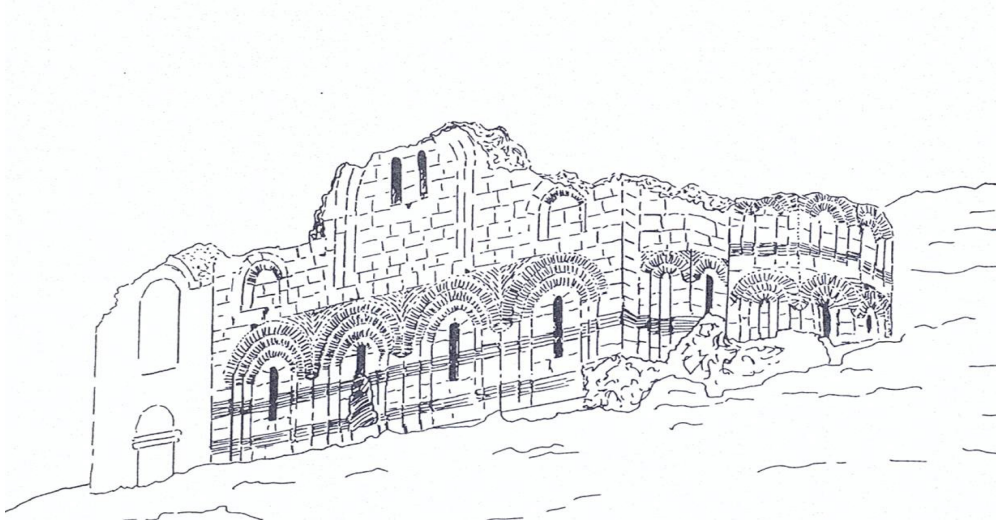
2.3. Cepheler

Orta Bizans döneminde özellikle İstanbul yapılarında Ćurćić’in “Zafer Takı” dediği, cephede büyük geniş bir kemerin haç kolunu, daha küçük iki kemerin köşe odalarını vurguladığı sistem kullanılmıştır (Ousterhout, 2005, s. 71). Buna benzer bir uygulama Belısırma Karagedik Kilise’nin kuzey cephesinde görülmektedir: cephe doğu-batı doğrultusunda dört bölüme ayrılmış, içteki bölümler kemerlerle dışa yansıtılmıştır (Çizim 12). Aynı uygulama Akhisar Çanlı Kilise’nin güney cephesinde üst seviyede (Çizim 13), Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami’nin ise güney cephesinde görülmektedir (Resim 16).

6 Günümüzde Belısırma Karagedik Kilise’nin ve Akhisar Çanlı Kilise’nin kubbe ve kasnakları yıkılmıştır. Fakat Ramsay ve Bell’in 1909 tarihli yayınlarında Çanlı Kilise’nin kubbe ve kasnağını gösteren fotoğraflar bulunmakta; Karagedik Kilise’nin kasnağı ile ilgili bilgilere de Restle’nin 1969 tarihli yayınındaki çiziminden ulaşılmaktadır.



Çizim 12. Karagedik Kilise, Kuzey Cephe, Rölöve.



Çizim 13. Çanlı Kilise, Güney Cephe, Güneydoğudan Bakış (Rodley, 1985, s. 233).



Resim 16. Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami, Güney Cephe, Güneyden Bakış (2013).

2.4. Malzeme ve Teknik

İncelenen tüm yapıların ana malzemesi düzgün kesme taştır. Tuğla ise cephelerde süsleme amaçlı kullanılmıştır. Bu uygulama Akhisar Çanlı Kilise'nin pencere kemerlerinde, Belisırma Karagedik Kilise'nin ise pencere kemerlerinde ve kuzey cephenin dekoratif amaçlı yapılmış kemerli düzenlemelerinde görülmektedir (Resim 17-18).



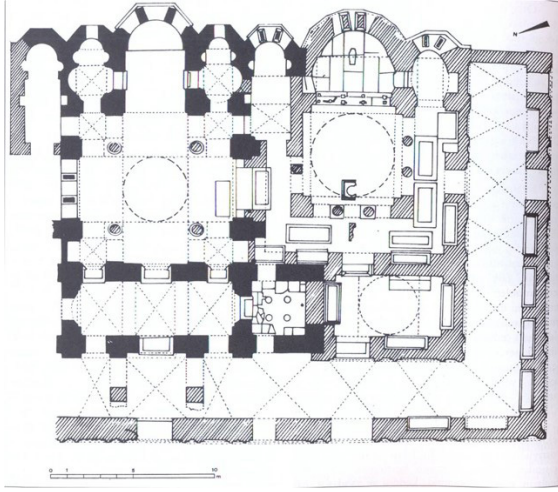
Resim 17. Karagedik Kilise, Kuzey Cephe, Kemerlerdeki Tuğla Kullanımı, Kuzeyden Bakış (2013)



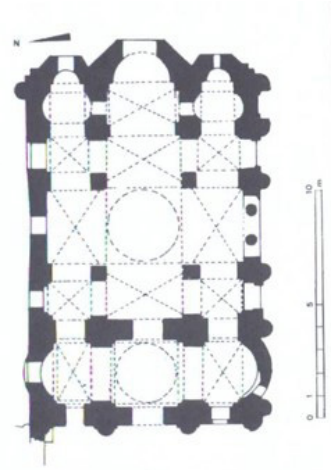
Resim 18. Çanlı Kilise, Güney Cephe, Pencere ve Kemerlerdeki Tuğla Kullanımı, Güneyden Bakış (2013)

SONUÇ

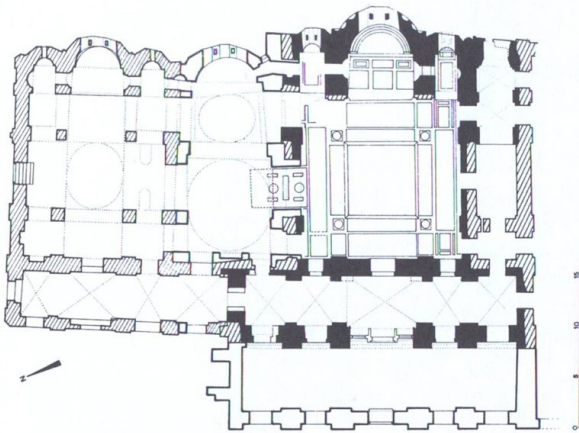
Kappadokia, Bizans İmparatorluğu'nun her döneminde hem dini hem de sanatsal merkezlerden biri olma özelliğini korumuştur. Bölgenin coğrafik yapısı inziva ve ibadet için uygun, savaş ve istilaya karşı önemli bir gizlenme ve korunma yeri olmuştur. Kappadokia bölgesinde yapı malzemesi, genellikle tüm bölgede bulunan volkanik kalıntılardan elde edilen sert tuf taştır. Bölgede kapalı Yunan haçı plan tipini yansıtan kayaya oyulmuş birçok yapı bulunur buna karşılık plan tipini yansıtan kagir yapı sayısı ise oldukça azdır. Çalışma kapsamında incelenen yapılar Orta Bizans döneminin karakteristik plan tipi olan kapalı Yunan haçının Kappadokia bölgesindeki az sayıdaki kagir örnekleri olması açısından önemlidir. İncelenen yapılar arasında Belisırma Karagedik Kilise, bu planın başkentte Konstantin Lips Manastırı kuzey kilisesinin (Çizim 14), Myrelaion Manastırı Kilisesi'nin (Çizim 15), Pantokrator Manastırı kuzey kilisesinin (Çizim 16) ve Pammakaristos Manastırı güney parekklesionun (Çizim 17) da dahil olduğu gelişmiş/başkent tipine girer ve İhlara Vadisi'ndeki tek kagir yapı olmasıyla da ayrı bir öneme sahiptir.



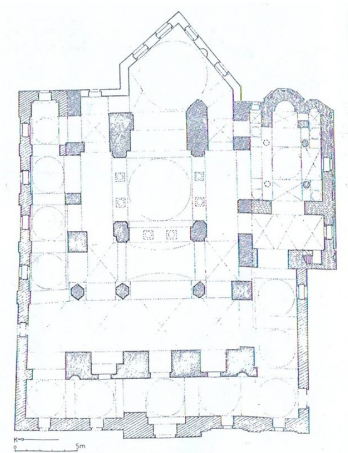
Çizim 14. Konstantin Lips Manastırı (Fenari İsa Cami), Kuzey Kilise (Mango, 2006, s. 162).



Çizim 15. Myrelaion Kilisesi (Bodrum Cami) (Mango, 2006, s. 166).

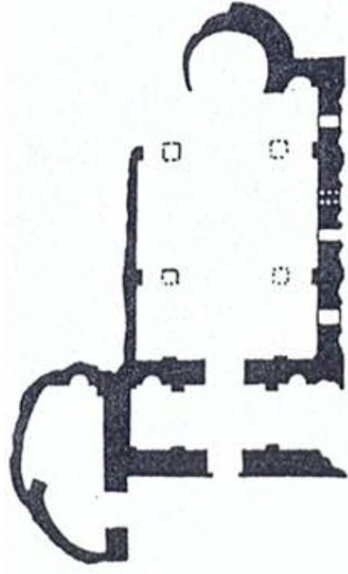


Çizim 16. Pantokrator Manastırı (Zeyrek Cami) Kuzey Kilise (Mango, 2006, s. 197).

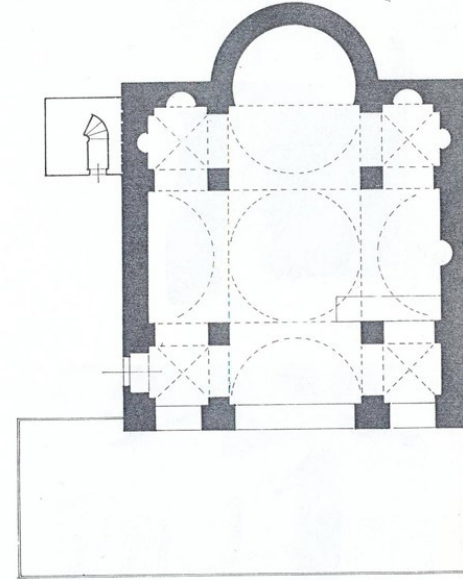


Çizim 17. Pammakaristos Manastırı (Fethiye Cami) Güney Parekklesionu (Eyice, 1980, s. 183).

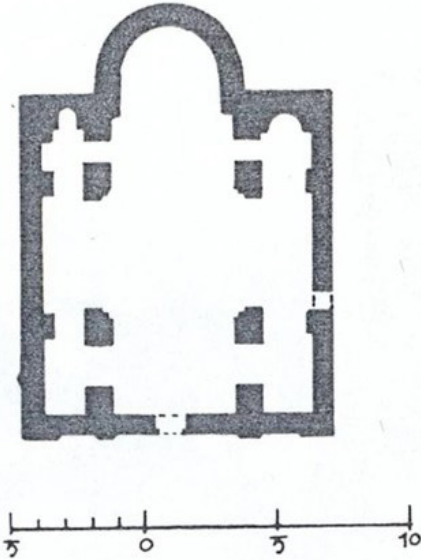
Akhisar Çanlı Kilise, Güzelyurt (Gelveri Kilise Cami, Güzelöz (Mavruca) H. Eustathios Kilisesi ve Yeşilyurt Sivri Kilise ise kapalı Yunan haçı planının Orta Anadolu'da Ala Kilise'de (Çizim 18), Fisandon Kilise'de (Çizim 19), Çet Dağı Kilise'de (Çizim 20) ve Değle Örenyeri 35 Nolu Kilise'de (Çizim 21) de görülen dört serbest destekli basit tipine girer.



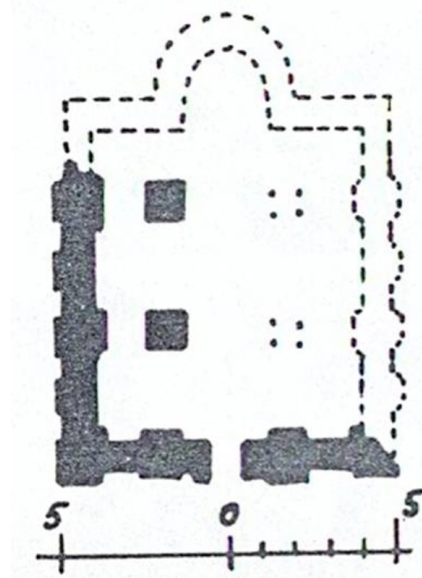
Çizim 18. Ala Kilise (Bell, 1909, s. 341).



Çizim 19. Fisandon Kilise (Eyice, 1971, s. 341).



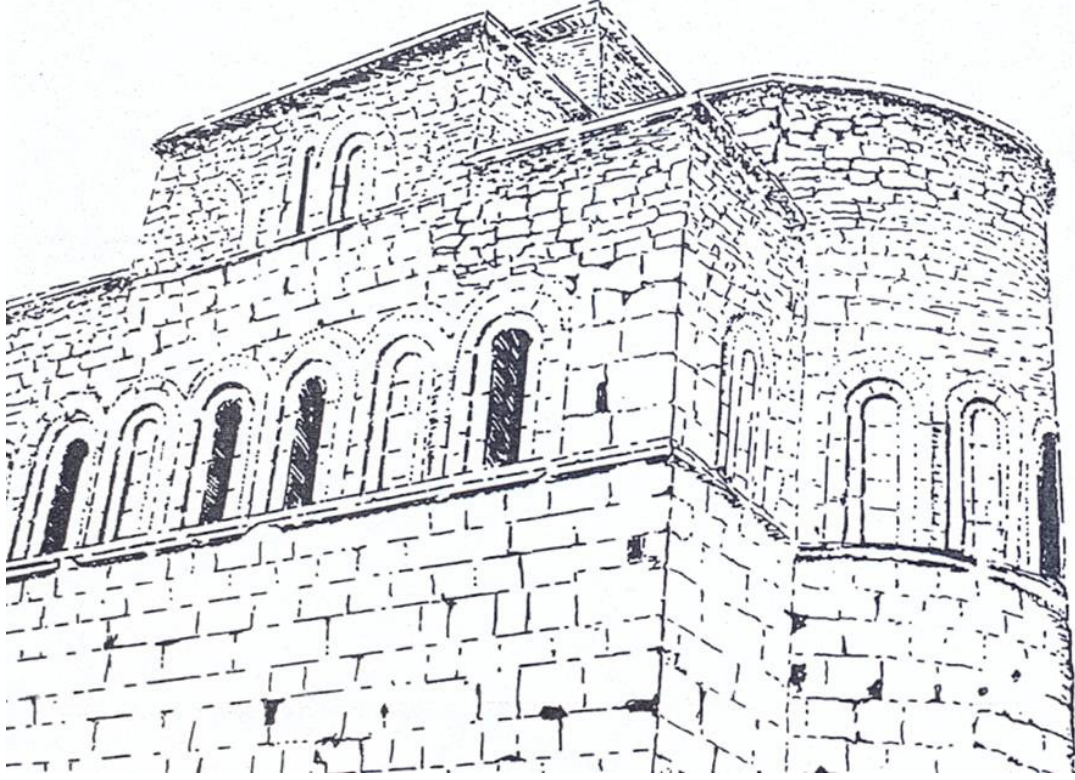
Çizim 20. Çet Dağı Kilise (Bell, 1909, s. 272).



Çizim 21. Değle 35 Nolu Kilise (Bell, 1909, s. 186).

Başkent yapılarında görülen, cephede büyük geniş bir kemerin haç kolunu, daha küçük iki kemerin köşe odalarını vurguladığı sistem incelenen yapılardan Akhisar Çanlı Kilise'nin, Belısırma Karagedik Kilise'nin ve Güzelyurt (Gelveri) Kilise Cami'nin cephe düzenlemelerinde karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle bu yapıların cephe düzenlemeleri incelendiğinde, yapıların başkent etkisinde yapılmış olabileceğini söylemek mümkündür.

Orta Bizans döneminde İstanbul yapılarında cepheler kör kemerler ve nişlerle hareketlendirilmiştir (Bokotopoulos, 1975, s. 145). Bu uygulamanın incelenen yapılardan Belısırma Karagedik Kilise ve Akhisar Çanlı Kilise’de, bölge içinde ise Çet Dağı Kilise, Değle 35 nolu Kilise ve Fisandon Kilise’de yapıldığı görülmektedir (Çizim 22).



Çizim 22. Fisandon Kilise, Güney Cephe, Güneydoğudan Bakış (Rodley, 1985, s. 233).

Yapım tarihleri tartışmalı olan, plan ve boyutlar açısından ufak değişikliklerle birbirleriyle benzerlik gösteren Güzelöz (Mavrucan) H. Eustathios Kilisesi’nde ve Yeşilyurt Sivri Kilise’de ise kazı ve sondaj çalışması yapılması, bu yapılar hakkında daha fazla bilgi sahibi olunmasını sağlayacaktır.

Araştırma kapsamında incelenen yapılardan Güzelöz (Mavrucan) H. Eustathios Kilisesi’nin, Akhisar Çanlı Kilise’nin ve Belısırma Karagedik Kilise’nin duvar resimleriyle bezeli olduğu araştırmacılar tarafından belirtilir (Jerphanion, 1925-1942, s. 235-236; Ousterhout, 2005; Soykan, 2017). Bahsi geçen yapılardaki duvar resimlerinin de korunması için önlemler alınmadığı, yer yer sıvalarının döküldüğü ve bazı sahnelerin de tanımlanamadığı görülür. Günümüzde Güzelöz (Mavrucan) H. Eustathios Kilisesi’nin kubbe ve kasnağında duvar resimlerinin izleri görülmekte fakat ne yazık ki bakımsızlıktan dolayı tasvirler yok olmak üzeredir. Aynı durum, Akhisar Çanlı Kilise ve Belısırma Karagedik Kilise için de geçerlidir. Belısırma Karagedik Kilise’de 2011 yılı öncesinde prothesis ve kuzeydoğu köşe odasında gözlemlenebilen duvar resimleri, aynı yılın Ağustos ayında yoğun kar yağışının neden olduğu baskıya daha fazla dayanamamış, bahsi geçen bölümler yıkılmış ve bu bölümlerde bulunan duvar resimleri de yok olmuştur (Soykan, 2017, ss.119-131).

Sonuç olarak Kappadokia bölgesinde hem mimari özellikleri hem de duvar resimleri ile önemli bir yere sahip olan bu yapıların biran önce korunmaya alınması, yok olmalarını önlemek ve sonraki nesillere aktarılması adına iyileştirme çalışmaları yapılması oldukça önemlidir. Aksi takdirde araştırma kapsamında incelenen yapıların kaderleri de, 19.-20. yüzyıl seyyahlarının gezi notlarında anlattıkları ve ne yazık ki günümüze kadar gelememiş birçok yapıyla aynı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Ainsworth, W. F. (1842). *Travels and Researches in Asia Minor, Mesopotamia, Chaldea and Armenia..* London: J.W. Parker.
- Androudís, P. (2008). Ο μεσοβυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου (Karagedik Kilise) στην κοιλάδα του Περιστρέμματος (Belışırma) της Καππαδοκίας. *Byzantina, Επιστημονικό όργανο Κέντρου Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη*. Τόμος 28ος Θεσσαλονίκη, σ.161.
- Bokotopoulos, P. (1975). *Kirchiche Architektur im Westlichen Griechenland um im Epirus des 7. bis zum Ende des 10. Jahrhundert.* Thessalonike: Byzantine Mnemeia.
- Diehl, C. (1925). *Manuel d'Art Byzantin.* Paris: A. Picard.
- Eyice, S. (1971). *Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman Çevresinde Arkeolojik İncelemeler.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Eyice, S. (1980). *Son Devir Bizans Mimarisi, İstanbul'da Palaiologoslar Devri Anıtları.* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Hamilton, W. J. (1842). *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia. Vol I-II.* London: J. Murray.
- Herodot. (1991). *Herodot Tarihi.* (çev: M, Ökmen). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jerphanion, G. de. (1925-1942). *Une Nouvelle Province de l'Art Byzantin, Les Eglises Rupestres de Cappadoce. 5 Volume.* Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Jolivet-Levy, C. (1991). *Les Eglises Byzantines de Cappadoce: Le Programme Iconographique de L'abside et de ses Abords.* Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Kostof, S. (1972). *Caves of God – The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia.* Massachusetts: MIT Press.
- Krautheimer, R. (1986). *Early Christian and Byzantine Architecture.* London: New Heaven, Yale University Press.
- Lafontaine-Dosogne, J. (1963). *Nouvelles Notes Cappadociennes.* Bruxelles. *Byzantion*, 33, 155-157.
- Mango, C. (1986). *Byzanz, Weltgeschichte der Architektur.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Mango, C. (2006). *Bizans Mimarisi.* (Çev. M. Kadiroğlu). Ankara: Rekmay Yayıncılık.
- Restle, M. (1979). *Studien zur Frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens – III.* Wien: VÖAW.
- Lebides, A. M. (1899). *Ai en Monolithas Monaites Kappadokias Kai Lykaomas.* Konstantinople.
- Lucas, P. (1720). *Voyage du Sieur Paul Lucas fait en MDCCXIV, &c. Par ordre de Louis XIV. Dans la Turquie, L'Asie, Sourié, Paletsine, Haute et Basse Egypte, C.I.* Amsterdam: Steenhouwer & Uytwerp.
- Ousterhout, R. (2005). *Byzantine Settlement in Cappadocia.* Washington: Harvard University Press.
- Ousterhout, R. (2017). *Visualizing Community: Art, Material Culture, and Settlement in Byzantine Cappadocia.* Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- Ötügen, Y. (1990). *Ihlara Vadisi.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pekak, M. S. (1994). *Güzelyurt'ta (Gelveri) Bulunan Bizans / Post-Bizans Dönemi Kiliseleri 2, Hacettepe*

Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cit 11, Sayı 1-2, s. 177-216. Ankara.

- Pekak, M. S. (2008). Kappadokia'da Bizans Dönemine Ait Haç Planlı İki Kilise. *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı 17/2, s. 85-113. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Pekak, M. S. (2009). Trilye (Zeytinbağı) Fatih Camisi, Bizans Kapalı Yunan Haçı Planı. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ramsay, W. M. (1897). *Impressions of Turkey during Twelve Years' Wanderings*. London: Hodder & Stoughton.
- Ramsay, W. A. ve Bell, G. L. (1909). *The Thousand and One Churches*. London: Hodder and Stoughton.
- Restle, M. (1969). *Byzantine Wall Painting in Asia Minor I-III*, (Çev. Irene R. Gibbons). Greenwich: Conn., New York Graphic Society.
- Rodley, L. (1985). *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, London: Cambridge University Press.
- Rott, H. (1908). *Kleinasiatische Denkmäler aus Psidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*. Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchhandlung.
- Soykan, A. Nazlı. (2017). *Aksaray-Belisırma Karagedik Kilise*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Strabon. (2009). *Geographika – Antik Anadolu Coğrafyası (Kitap XII-XIII-XIV)*. Adnan Pekman (Çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Strzygowski, J. (1903). *Kleinasien, Ein Neuland der Kunstgeschichte*. Leipzig: J.C. Heinrichische Buchhandlung.
- Texier, C. (2002). *Küçük Asya*, (Çev: Ali Suat), Cilt 3. Ankara: Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı Yayınları.
- Thierry, N ve M. (1963). *Nouvelles Eglises Rupestres de Cappadoce. Region du Hasan Dağı*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Umar, B. (1998). *Kappadokia – Bir Tarihsel Coğrafya Araştırması ve Gezi Rehberi*. İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Zäh, A. (2002). *Zwei im Grundriss Unbekannte Kreuzkuppelkirchen im Östlichen Anatolien*, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 52. Band, p.287-308. Wien: Verlag Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

**RAUF YEKTÂ BEY VE SUPHİ EZGİ SİSTEMİNDE BULUNAN DOĞAL
PERDE, ARALIK, TAĞYİR İŞARETLERİ VE ANA DİZİ ANLAYIŞININ
KARŞILAŞTIRILMASI**
Gizem GÜRAN¹

¹ Belkıs Gizem GÜRAN, Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara, (gizemguran23@gmail.com).

RAUF YEKTÂ BEY VE SUPHİ EZGİ SİSTEMİNDE BULUNAN DOĞAL PERDE, ARALIK, TAĞYİR İŞARETLERİ VE ANA DİZİ ANLAYIŞININ KARŞILAŞTIRILMASI

Özet

Rauf Yektâ Bey, Suphi Ezgi ve H. Sadeddin Arel, Türk mûsikisinde birbirine eşit olmayan ve 24 aralıktan oluşan ses sistemini esas alarak inşâ etmiş oldukları sistemi, riyâzi (matematiksel) ve hikmet-i tabîyye (fizikî ilkeler) ile de destekleyerek Türk mûsikisini nazarî anlamda sistematize etme çabasına girdikleri söylenebilir. Aynı ses sistemine dair kuramlar belirlemelerine rağmen Rauf Yektâ Bey'e ait nazarî anlayışın, Türk mûsikisindeki doğal nağmelerin yerlerinin tespiti ve düzenlenmesi gibi mühim konularda, Suphi Ezgi'den oldukça farklı bir anlayışa sahip olduğu görülmektedir.

Rauf Yektâ Bey'e ait "Türk Mûsikîsi Nazariyatı" ve Suphi Ezgi'ye ait "Nazarî ve Amelî Türk mûsikîsi" eserlerinde görülen bilimsel yaklaşımlar, teorilere dair ayrıntılı açıklamalar ve konuların ele alınış tarzı bakımından birbirlerine yakın olması dolayısıyla, bu eserler üzerinde inceleme yapılmıştır. Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve belirlenen eserler üzerinde çalışmalarda elde edilecek verilerde; doküman inceleme, kaynak tarama teknikleri kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda elde edilen veriler içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

Bu çalışmanın amacı; mezkûr (bahsi geçen) eserlerde yer alan iki ayrı anlayışa ait belirlenen konular dahilinde karşılaştırma yapmaktır. Elde edilen verilerin işlenerek yorumlanması doğrultusunda, eserde yer alan doğal perde, aralık, tağyir (değiştirici) işaretleri ve ana dizi hususunda günümüz sistemine göre farklılıklar olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yektâ Bey, Suphi Ezgi, Doğal Perde, Aralık, Tağyir İşaretleri, Ana Dizi.

RAUF YEKTÂ BEY AND SUPHI EZGI'S COMPARISON UNDERSTANDING THE SYSTEM OF NATURAL TONE, INTERVAL, ACCIDENTALS AND MAIN SCALE

Abstract

It can be said that Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi and H. Saadettin Arel attempted to systematize the Turkish music in theoretical terms by supporting the system they have built on the basis of the sound system consisting of 24 intervals which are not equal to each other in Turkish music. Although the theories of the same sound system are determined, it can be said that the theoretical understanding of Rauf Yektâ Bey is quite different from the Suphi Ezgi in the matters of determination and arrangement of the places of our natural rhythms in Turkish music.

Research has been made due to resemblance of their scientific approach, explanations of the theories and handling the subject on Rauf Yektâ Bey's "Türk Mûsikîsi Nazariyatı" and Suphi Ezgi's "Nazarî ve Amelî Türk mûsikîsi". In order to form the basis of the research and the data to be obtained in the studies on the determined works, document review and source scanning techniques were used. The data obtained from the study were analyzed by using the content analysis method.

The aim of this study is to make comparisons in the determined subjects of two different concepts in the works. According to the interpretation of the obtained data, it is understood that there are differences between the current system in terms of the natural tones, intervals, accidentals and main scales.

Keywords: Rauf Yektâ Bey, Suphi Ezgi, Natural Tone, Interval, Accidental, Main Scale

GİRİŞ

Rauf Yektâ Bey, 19. yüzyılda Türk Mûsikîsinde bir sekizlinin birbirine eşit olmayan 24 perdeye bölünmesiyle oluşturulan ses sistemine dair çalışmalar yaparak, günümüzde kullanmakta olduğumuz nazariyat sisteminin temellerini atmıştır. “Aslında bu dizi, 13. yüzyılda Urmiyeli Safiyüddin tarafından esasları ortaya konmuş olan 17 aralıklı dizinin tashih edilmiş şeklidir. Eski yüzyıllarda kaleme alınan bazı mûsikî risalelerinde 24’lü sistemden bahsedilmişse de diziyi bilimsel olarak inceleyen ilk kişi, Arap teorisyen Misel Meşakka (1800-1889) olmuştur”. Ancak ortaya atılan bu iki sistem perde sayıları bakımından benzer gözükmese de rağmen perde yerleri ve belirlenen sayısal oranlar açısından birbirlerinden oldukça farklılıklar gösteren sistemlerdir (Yüksel, 2001, s.18).

Rauf Yektâ Bey’in, dönemin konservatuarı olan Dârül Elhân’da okutulmak üzere, ders kitabı olarak hazırlanmış olduğu “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” eseri, Türk Mûsikîsi Nazariyatını konu alan bilimsel anlamdaki ilk çalışmadır. Eser, formalar (mebhas, bölüm) halinde yayınlanmış ancak yayın, 9 formada kalmış, harf devriminden sonra Latin harfleriyle basılmış olan 4 yaprakta bu formalara eklenmiştir. Her bölümün sonuna o bölümle ilgili sorular yer almaktadır (Çergel, 2007, s. 25-26).

Rauf Yektâ Bey bu eserde 24’lü sistemi esas alarak ortaya koyduğu nazarî anlayışını detaylı bir şekilde açıklamış olup batı mûsikîsinin teorisine ait kuramlar ile Türk mûsikîsi arasında karşılaştırmalar yapmış, geleneğe bağlı anlayışı gereği mûsikîmizdeki makam zenginliği, perde hassasiyeti gibi durumlardan kaynaklanan bazı değişmesi mümkün olmayan kurallar dışında batı mûsikîsinden yararlanılabileceğini vurgulayarak yeniliğe açık bir tavır sergilemiştir.

Suphi Ezgi’nin, “Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi” eseri toplamda 5 ciltten oluşmaktadır. Eserde yer alan Türk mûsikîsine ait kuramları ve nazarî anlayışı birbirine eşit olmayan 24 aralıklı ses sistemini esas alarak oluşturduğunu ve bu konuyla ilgili “Mûsikî refikim (arkadaşım) Rauf Yektâ Bey, çok eski zamanlardan beri mûsikîmizde kullanılmakta olduğunu tahmin ettiğim bir sekizli aralığının gayri müsvi yirmi dört buude taksiminden mütehassıl (eşit olmayan yirmi dört aralığa bölünmesinden meydana gelen) yirmi beş nağmenin aralık nisbetlerini (oranlarını) yirmi beş sene mukaddem (önce) bize tevdi (emanet) etmiş idi” (1933, s.6). açıklamasından bu sistemin temelini ilk olarak Rauf Yektâ Bey tarafından oluşturulduğu söylenebilir.

Rauf Yektâ Bey’e ait “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” ve Suphi Ezgi’ye ait “Nazarî ve Amelî Türk mûsikîsi” eserlerinde görülen bilimsel yaklaşımlar, teorilere dair ayrıntılı açıklamalar ve konuların ele alınış tarzı bakımından birbirlerine yakın olması dolayısıyla, bu eserler üzerinde inceleme yapılmıştır.

Bu araştırmada Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi’ye ait Doğal Perde, aralık, tağyir işaretleri ve ana dizi anlayışına dair karşılaştırma yapılmıştır. Araştırma ve tahlilin yapılacağı “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” ile “Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi” kitaplarında, var olan durumunun tespit edilebilmesi amacıyla Tarama Modeli kullanılmıştır. Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve önceden belirlenen amaçlara ulaşabilmek amacıyla, belirlenen eserler ve konular dâhilinde yapılan incelemeler sonucunda elde edilen verilerde doküman inceleme, kaynak tarama teknikleri kullanılmıştır. Çalışmada elde edilen veriler, içerik analizi yöntemi kullanılarak tahlil edilmiştir. Elde edilen verilerin işlenerek yorumlanması doğrultusunda, eserde yer alan doğal perde, aralık, tağyir işaretleri ve ana dizi anlayışı hususlarında günümüz sistemine göre farklılıklar olduğu anlaşılmıştır.

Bu makalenin amacı, adı geçen eserlerde belirlenen konular dâhilinde iki ayrı anlayış arasında karşılaştırma yaparak incelemektir. Bu çalışma, Rauf Yektâ Bey ve günümüz (ses/perde) sistemi arasındaki farklılıkları ortaya koyarak, Türk mûsikîsinde nazariyat alanında yapılacak araştırmalara kaynak sağlaması bakımından önemlidir.

1. RAUF YEKTÂ BEY’İN “TÜRK MÛSİKİSİ NAZARİYATI” ESERİNDEKİ DOĞAL PERDE, ARALIK, TAĞYİR İŞARETLERİ VE ANA DİZİ ANLAYIŞI

Rauf Yektâ Bey’in “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” eseri, batı mûsikîsinin teori bakımından ilmî olarak doğru bulunduğu kısımların, mûsikîmizin ihtiyaçları doğrultusunda, özünü kaybetmeden ilaveler yapılarak uygulanması temeline dayalı nazariyat sistemini içeren ve mûsikîmizin kuramsal sorunlarına dair çözüme dayalı, yeniliğe açık bir anlayışla ele alınan bir eserdir.

Eser toplamda on bölümden oluşmaktadır. Birinci ve dördüncü bölüme kadar olan kısım, mûsikînin fizik ve

matematik ilkelerine dair temel bilgilerin yer aldığı bölümlerdir. Beşinci bölümde önermiş olduğu sisteme ait doğal nağmeler, âhenk, ana dizi ve bu sistemin uygulanmasında karşılaşılabilecek sorunlar, itirazlara yönelik konular yer almaktadır. Altıncı bölümde ses ölçer üzerinde yapılan tecrübeler ile doğal ve nim perdeler arasındaki aralıkların belirlenmesi, bu aralıkların sayısal oranları ve isimleri bulunmakta, yedinci bölümde uyumlu ve uyumsuz aralıklar, büyük, orta ve küçük aralıkların isimleri ve sayısal oranları yer almaktadır. Sekizinci bölümde doğu ve batı teorisyenlerinin uyumlu aralıkların sayısal oranları hakkında görüş ayrılıkları ve sebepleri, aralıkların yaklaşık ve kesin oranları hakkında bilgiler, dokuzuncu bölümde Türk mûsikîsinde kullanılmakta olan batı nota sisteminin mûsikîmize uygunluğu, bemol ve diyezlerin kullanımı, mûsikîmizde kullanılan özel diyez ve bemol işaretleri, onuncu bölümde ise tadil sistemine ait açıklamalar yer almaktadır. Bilindiği üzere aralıklar, ana dizi ve bu diziyeye ait doğal perdeler, mûsikî sisteminin temellerini oluşturan kavramlardır. “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” eserinde incelenen konular dâhilinde, Rauf Yektâ Bey’in 24’lü sistem içinde nazârî anlayışı ile günümüz nazariyatı arasında oldukça önemli farklar olduğu görülmektedir. Bu kavramlar arasında bulunan mühim farklılıklardan anlaşılıyor ki, Rauf Yektâ Bey’in 24’lü sistem temelli nazariyat anlayışı, batı mûsikîsi ile eski mûsikîmizin ortak yönlerinin bulunduğu ilmî bir anlayışla düzenlenmiştir.

1.1. Rauf Yektâ Bey Sisteminde Doğal Perde Anlayışı

Rauf Yektâ Bey, kitabın beşinci mebhasında “Türk mûsikîsinde tabîî nağmeler” başlığı altında; dil öğrenimine başlanacağı zaman, ilk olarak o dilin alfabetini meydana getiren harflerin isimleri, şekilleri, sesleri öğrenildiği gibi, mûsikînin öğreniminin de bu dilin harfleri niteliğinde olan nağmeler hakkında etraflı bilgi edinilmesinin gerekliliğini vurgulamıştır. Rauf Yektâ Bey, dil öğreniminde öğrenilen harflerden nasıl ki kelimeler, kelimelerin de bir araya gelerek bir anlam ifade edecek şekilde düzenlenmesiyle de edebî eserler meydana gelmekte ise mûsikî’nin dili olan nağmelerin de ilmî kurallara bağlı olarak birleşmesiyle melodik cümleler, bu cümlelerin estetik bir biçimde şekillenmesiyle de mûsikî eserlerinin meydana geldiğini söyleyerek harfler ile nağmeler arasında bir bağ kurmuştur. Bir milletin mûsikîsine esaslı bir kuram belirlemek için öncelikle o mûsikînin kullandığı doğal perdelerin belirlenmesine ihtiyaç olduğunu belirtmiştir (Yektâ, 1924, s.54).

Nağmelerin bir diğeriyle yazılabilmesi ve gerekli kuralların uygulanabilmesi adına öncelikle mikyas-ı savt (ses ölçer) üzerinde nağmelerin yerlerinin tespit edilip bulunan aralıkların gerçek (tahkikî) ve yaklaşık (takribî) sayısal oranlarının belirlenmesi gerektiğini belirten Rauf Yektâ bey, bir mûsikînin teorisinin yer aldığı kitapta o mûsikîye dair üslûb ve icrâ geleneklerine dair ayrıntılı bilgilere yer verilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Yektâ, 1924, s.82).



Şekil 1. Mikyas-ı savt / Ses ölçer¹

1 Çam tahtasından yapılarak iki ayak üzerine bağlanmış içi boş bir uzun sandıktan oluşan bu aletin üstünde “a” ve “b” harfleriyle gösterilen sabit eşiklerin arası tam “bir metre” uzunluğundadır. Bu eşikler üzerine bir tel çekilmiştir. Bir ucu “c” noktasına bağlanan bu telin, diğer ucu da istenildiği kadar gerilebilmesi için “d” burgusuna sarılmıştır.

Aynı eşikler üzerine bir tel daha çekilerek bu telin bir ucu “e” noktasına tesbit edilmiş ve diğer ucu da bir makara üzerinden aşırıldıktan sonra aynı uca bağlanan ağırlığı belirli “v” ağır cismi ile gerilmiştir. Tellerin altında milimetreye bölünen bir cetvel ve bu cetvellerin üzerinde hareketli bir eşik mevcut olup bu eşik ile tellerin titreşen kısmının uzunluğu miktarını anlamak mümkün olur.

Rauf Yektâ Bey, doğal nağmelerin yerlerinin belirlenebilmesi için öncelikle Şekil 1.'de görülen ses ölçere ihtiyaç olduğunu, şayet böyle bir imkân mevcut değil ise bir marangoz tarafından imal edilebileceğini belirterek, ses ölçerin; 110 santimetre uzunluğunda ve 4 santimetre genişliğinde ve derinliğinde gürgenden düz bir tahtanın her iki tarafından beşer santimetrelik boşluk bırakılarak, işaretlenen kısımların tam üzerine aralarına 1000 milimetre tel gerilecek şekilde birer sabit eşik yerleştirilip daha sonra eşik yüksekliği çivi tarafında daha yüksek bırakılmak şartıyla eşğin birine burgu diğerine telin ucunu sabitlemek için çivi çakılması suretiyle elde edilebileceğini belirtmiştir.

Ses ölçer üzerindeki boş telin, Türk mûsikîsine ait makamların çoğunun yegâh perdesinde karar etmesi itibarıyla yegâh perdesine akord edilmesinin daha uygun olacağını belirten Rauf Yektâ Bey ayrıca ses ölçer üzerindeki telin sadece 1 metre olması gibi bir kuralın olmadığını başka herhangi bir uzunluktaki bir tel üzerine aynı kuralların uygulanması ile de aynı sonuçların elde edileceğini sadece perde yerlerinde biraz değişiklik olacağını belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey (1924, s.86), yegâh ve tiz nevâ arasında bulunan doğal perdelerin yerlerinin belirlenmesi konusunda eserinin altıncı bölümünde ses ölçer ile yapmış olduğu tespitler ve ayrıntılı açıklamalar sonucunda 15 doğal perdenin yerini sayısal oranlarıyla birlikte Tablo 1.'deki gibi aktarmıştır.

NAĞMELERİN İSİMLERİ	AÇIK TELE GÖRE ARALIK ORANLARI	NAĞMELERİN UMUMÎ TELİN NE KADARINDAN ÇIKTIKLARI
Yegâh	1	1000
Hüseyni Aşiran	9/8	888 8/9
Irak	8192/6561	800 925/1024
Rast	4/3	750
Dügâh	3/2	666 2/3
Segâh	32768/19683	600 2775/4096
Çargâh	16/9	562 ½
Neva	2/1	500
Hüseyni	9/4	444 4/9
Evc	16384/6561	400 925/2048
Gerdaniye	8/3	375
Muhayyer	3/1	333 1/3
Tiz segâh	65536/19683	300 2275/8192
Tiz çargâh	32/9	281 ¼
Tiz neva	4/1	250

Tablo 1. Rauf Yektâ Bey sisteminde doğal perdeler ve sayısal oranları

1.2. Rauf Yektâ Bey Sisteminde Aralık Anlayışı

Rauf Yektâ Bey (1924, s.99-104), aralıkları belirleyen sayısal oranların; alelâde belirlenen oranlardan oluşmayıp "icrada kullanılan perdelerin" tespit edilmesiyle elde edilmiş olduğunu belirtmiştir. Türk Mûsikîsinde kullanılan uyumlu aralıkları; dört büyük, iki orta ve on sekiz küçük olmak üzere toplamda 24 aralığı sayısal oranlarıyla birlikte aktarmıştır.

Büyük Aralıklar:

1. Sekizli aralık- 2/1
2. Sekizli ve dörtlü aralık- 8/3
3. Sekizli ve beşli aralık- 3/1
4. İki sekizli aralık- 4/1

Orta Aralıklar:

1. Beşli aralık- 3/2
2. Dörtlü aralık- 4/3

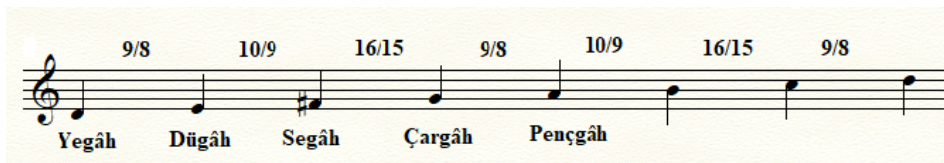
Küçük Aralıklar:²

1. Nâkıs dörtlü aralık- 320/243³
2. Fazla dörtlü aralık- 177141/131072
3. Zî'f tanini aralık- 81/64
4. Büyük üçlü-5/4 (8192/6561)
5. Orta üçlü- 6/5 (19683/16384)
6. Küçük üçlü aralık- 45/38 (32/34)
7. Zâid Tanini aralık- 7/6
8. Tanini aralık- 9/8
9. Büyük mücenneb aralık- 10/9 (65536/59049)
10. Nâkıs büyük mücenneb aralık - 12/11
11. Zâid küçük mücenneb aralık - 15/14
12. Küçük mücenneb aralık - 16/15 (2187/2048)
13. Zâid bakiyye aralık -135/138
14. Bakiyye aralık – 20/19 (256/243)
15. Orta bakiyye aralık - 22/21
16. Küçük bakiyye aralık - 25/24 (134217728/129140163)
17. İrha aralık- 36/35
18. Fazla- 74/73 (531441/524288)

1.3. Rauf Yektâ Bey Sisteminde Ana Dizi Anlayışı

Rauf Yektâ Bey, ana dizi (esasî süllem) kavramını, “bir mûsikî sisteminin esasını teşkil eden tabiî nağmelerin bir sıraya dizilmiş hâlidir” şeklinde tanımlamıştır. Türk mûsikî’sinin ana dizisini oluşturan doğal nağmelerin tarihsel sürecinin ilk olarak Farabî döneminde başladığını ve iki sekizli aralığında oluşan bu ana dizinin eski Yunan kaynaklardan yararlanarak Kitabü’l Mûsikî’ü’l Kebîr eserinde ele aldığını belirtmiştir (Yektâ, 1924, s.54).

Türk mûsikîsinde ana diziyeye ait perdelerin isimlendirmesinin, sistemci okul döneminde Safiyüddin Abdü’l Mü’min ile Abdükâdir Meragî’nin eserlerinde görüldüğünü ancak başlangıç perdesi yegâh olmak üzere dügâh, segâh, çargâh ve pencgâh olmak üzere yalnızca beş perdenin isimlendirildiğini ifade etmiştir.

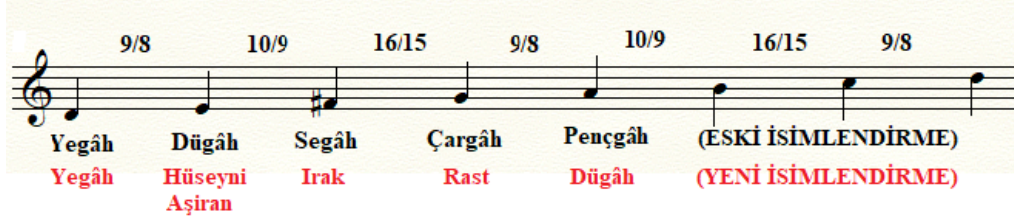


Şekil 3. Yegâh kararlı ana dizide kullanılan perde isimleri ve sayısal oranları

Rauf Yektâ Bey (1924, s.58), sistemci okulda kabul edilen ana dizide, yegâh perdesini başlangıç perdesi itibar etmenin icrada bazı sorunlara sebep olduğunu belirterek, icracıların ana dizinin ikinci nağmesi olan, eski ismiyle dügâh perdesini şimdiki hüseyini aşırın perdesini dört perde yukarıda bulunan pencgâh perdesinin yerine taşıyarak icrada yaşanan problemlere bu şekilde çözüm bulduklarını belirtmiştir.

2 Nâkıs: Eksik, Zâid: Artık, Zî'f: Bir şeyin miktarca iki katı anlamına gelmektedir.

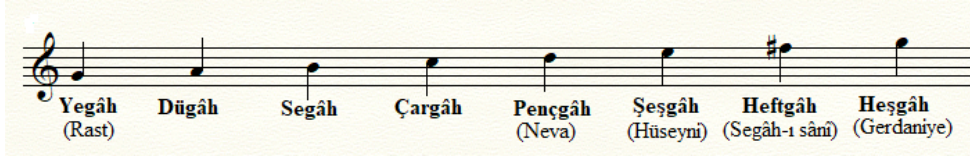
3 Aralık isminden hemen sonra aktarılan oran, aralığın “yaklaşık (takrîbi)” değeri olup parantez içinde gösterilen sayısal oran ise “gerçek (tahkîkî)” değeridir



Şekil 2. Yegâh kararlı ana dizide kullanılan eski ve yeni perde isimleri

Şekil 2.'de görülen nakil uygulaması sonucunda yegâh nağmesi de eski çargâh perdesinin yerine taşınmış olup yeni isim verilerek rast hâline gelmiştir. Rauf Yektâ Bey, birinci yer anlamına gelen yegâh nağmesinin isminin eskisi gibi korunmuş olsa da eski isimleriyle ikinci perde-dügâh, üçüncü perde-segâh, dördüncü perde-çargâh, beşinci perde-pencğâh olan perdeler hüseyini aşirân-ıraq-rast-dügâh isimlerini aldığını, yegâh ve dügâh perdeleri arasında bulunan hüseyini aşirân, ıraq, rast perdelerinin de bu süreçte isimlendirildiğini belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey (1924, s.59), bu dizinin icracılar tarafından bir süre daha kullanıldıktan sonra yegâh nağmesinin, bir dördütlü tiz tarafa (yeni ismiyle rast perdesi eski çargâh perdesi üzerine) taşınarak yeni bir dizi daha meydana getirildiğini belirterek, Hızır Bin Abdullah'ın Risâle-i Edvâr eserindeki bu ana diziyi aşağıdaki gibi aktarmıştır:



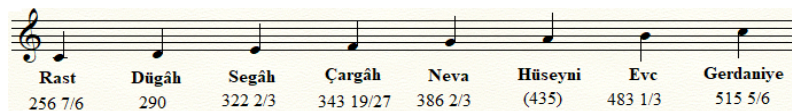
Şekil 4. Rast kararlı ana dizide kullanılan perde isimleri

Şekil 2.'de görülen ana dizi kullanımında ismi rast olarak değiştirilen yegâh perdesinin, Şekil 4.'de aktarılan dizide de aynı şekilde kullanılmış olduğu ve eski pencğâh perdesinin de dügâh olarak isimlendirilmiş olduğu görülmektedir. Daha önce isimlendirilmemiş olan segâh perdesinin, günümüzdeki yerini almakta olduğu, yegâh kararlı eski dizide beşinci yerdeki şimdiki dügâh perdesinde olan pencğâh perdesi bu dizide kararın rast perdesine taşınmış olmasıyla birlikte yine beşinci yere tekabül etmiş olup aynı zamanda günümüzde kullanılan neva ismini de almıştır. Yegâh kararlı dizide isimlendirilmemiş olan perdelerin şeşgâh-hüseyini (şeşgâh), segâh-ı sâni (heftgâh), gerdaniye (heşgâh) olarak belirlenmiş olduğu görülmektedir.

Rauf Yektâ Bey, frekans ve aralık uyumu bakımından batı mûsikîsine ait do majör dizisinin Rast'a en yakın dizi olması sebebiyle Türk mûsikîsinde kullanılmasını desteklemiştir. Türk Mûsikîsinde kullanılan rast-dügâh-segâh-çargâh ve neva-hüseyini-ıvc-gerdaniye perdelerinden oluşan iki dördütlü aralık ile do majör dizisinin aralıkları arasında bağlantı kurarak, rast perdesinin do perdesi üzerine aktarılmasıyla oluşan doğal ve ortak ses genişliğine uygun bir ana dizi önerisinde bulunmuştur.

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinde daha önce belirlenmiş olan muhtelif ana dizilerin, teorisyenler tarafından perde frekansları, icrâdaki akord sorunları gibi meseleler bakımından itilaf sebebi olduğunu ifade etmiştir. Çözüm olarak ise batı mûsikîsinin belirlemiş olduğu kuralları ve ana diziyi, Türk mûsikîsine göre düzenlemenin ve bir takım eklemeler yaparak kullanmanın ilmen en doğru yol olduğu görüşündedir.

Rauf Yektâ Bey (1924, s.64), doğal nağmelerin nasıl yazılması gerektiğini, bu nağmelerin isimlerini ve her nağmenin saniyede kaç adet titreşimden meydana geldiğini gösteren diziyi Şekil 5.'deki gibi aktarmıştır:



Şekil 5. Rauf Yektâ Bey'in önerdiği ana diziyi teşkil eden doğal perdeler ve sayısal oranları

Doğal perdelerin yukarıdaki şekilde teşkilinden anlaşılıyor ki segâh ve evc perdeleri doğal perde itibar edilmiş ve donanımda da hiçbir değiştirici işaret kullanılmamıştır.

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikisinde aynı Batılılar gibi do'dan başlayıp do perdesinde biten do majör adı verilen dizinin ana dizi olarak kabul edilebilmesi için bir takım düzenlemelere ihtiyaç olduğunu belirtmiştir. Aralıklarının batı mûsikîsi aralıkları ile uyuşmaması, doğal ve ortak ses genişliğini karşılamaması, sazlarımızda ileri gelen ahenk sorunları sebebiyet vermesinden dolayı, kaba çargâh-yegâh-hüseyni aşırancem aşırancem rast-dügâh-segâh-çargâh perdelerinin yerine rast-dügâh-segâh-çargâh-neva-hüseyni-evc-gerdaniye isimlerinin kullanılmasının daha ilmî ve en uygun yol olduğunu belirtmiştir. Bu şekilde, teorisyenler arasında yıllardır süregelen tartışma konusu olan Türk mûsikîsinin ana dizisini oluşturan nağmelerin hangileri olduğu ve tizlik-pestlikçe icracılar arasında değişkenlik gösteren titreşim sayıları ve akord sorununun çözülebileceğini ifade etmiştir.









1.4. Rauf Yektâ Bey Sisteminde Tağyir İşaretleri Anlayışı

Rauf Yektâ Bey'in sistemine ait, aralıklar, ana diziyi teşkil eden doğal perdeler ve ana dizi düzenlemesinde olduğu gibi tağyir (değiştirici) işaretler yani diyez ve bemollerin belirlenmesi hususunda da günümüz kullanımına göre farklılıklar bulunmaktadır.

Rauf Yektâ Bey'in belirlemiş olduğu diyez ve bemol aralıklarına ait tizlik ve pestlik dereceleri Tablo 2.'deki gibidir.

DİYEZ	ORAN	BEMOL	ORAN
Yarım Diyez	Bir doğal nağmeyi 531441/524288 oranında bir koma aralığında tizleştirir.	Yarım Bemol	Bir doğal nağmeyi 531441/524288 oranında bir koma aralığında pestleştirir.
Diyez	Bir doğal nağmeyi 256/243 oranında bakiye aralığı kadar tizleştirir.	Bemol	Bir doğal nağmeyi 25/24 oranında küçük bakiyeye aralığı kadar pestleştirir.
Noktalı Diyez	Bir doğal nağmeyi 2187/2048 oranında küçük mücenneb aralığı kadar tizleştirir.	Çengelli Bemol	Bir doğal nağmeyi 256/243 oranında bakiye aralığı kadar pestleştirir.
İki noktalı Diyez	Bir doğal nağmeyi 65536/59049 oranında büyük mücenneb aralığı kadar tizleştirir.	Çizgili Bemol	Bir doğal nağmeyi 2187/2048 oranında küçük mücenneb aralığı kadar pestleştirir.

Tablo 2. Rauf Yektâ Bey sisteminde bulunan diyez ve bemollere ait tizlik ve pestlik dereceleri

			
Yarım Diyez	Diyez	Noktalı Diyez	Büyük Noktalı Diyez
			
Yarım Bemol	Bemol	Çengelli Bemol	Çizgili Bemol

Şekil 6. Rauf Yektâ Bey'in kullanmış olduğu diyez ve bemol işaretleri

Şekil 6.'da görüldüğü üzere Rauf Yektâ Bey sisteminde diyez ve bemoller, isimlendirme ve işaretleri bakımından günümüz kullanımına göre oldukça farklıdır.

2. SUPHİ EZGİ'NİN “NAZARÎ VE AMELÎ TÜRK MÛSİKİSİ” ESERİNDEKİ DOĞAL PERDE, ARALIK, TAĞYİR İŞARETLERİ VE ANA DİZİ ANLAYIŞI

Suphi Ezgi, Türk mûsikîsine dair ayrıntılı izahatlarla verdiği tüm bilgileri “Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi” eserinde toplamıştır. Suphi Ezgi bu eserinde, Türk mûsikîsinin teori kısmının yanı sıra, eser tahlîli, form ve usûl bilgisi, bestekârlık, bestekârlara ait çok sayıda örnek nota nüshaları, mûsikî tarihi ve hamparsum notası gibi konulara da yer vermiştir. Eser, toplamda beş ciltten oluşmakla birlikte kapsam bakımından oldukça zengin ve özellikle Türk mûsikîsinin kuramsal kısmına yönelik, günümüz sisteminin anlaşılmasına dair önemli bir kaynak olması bakımından önemlidir.

Suphi Ezgi “Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi” eserinde; birinci ciltte aralık, tağyir işaretleri, Türk mûsikîsinde kullanılan sesler, 24'lü ses sistemi, dörtlü ve beşliler, dizi, makam, geçki konularına yer vermiştir. İkinci ciltte Türk mûsikîsi usûl bilgisi, üçüncü ciltte Türk mûsikîsinde bestekârlık, eser tahlîli, form bilgisi konularına ve 175 kadar örnek esere yer vermiştir. Dördüncü ciltte 70'e yakın bestekâra ait bilgi ve eserleri, Türk mûsikîsi tarihi bilgisi, bestekârlara ait resimler ve mezarlarının resimlerine yer vermiş olup, birinci ciltte olduğu gibi aralıklar, tağyir cetveli, 24'lü ses sistemi, Çargâh makamı ana dizisine yer vermiştir. Bu konuların haricinde Türk mûsikîsinin sisteminde yanlış addettiği kuramlara dair tenkitler yer almakta ve kadîm mûsikide bulunan makam, avâze, şube, terkip kavramlarının açıklamalarını yapmış olup, Türk mûsikîsinde usûller ile sonlandırarak usûllere beşinci ciltten devam etmiştir. Beşinci ciltte usûllerin devamı, bestekârlara dair bilgiler, 250'ye yakın örnek eser, form bilgisi ve son olarak hamparsum notasını açıklayarak örnek eserler aktarmıştır.

2.1. Suphi Ezgi Sistemindeki Doğal Perde Anlayışı

Suphi Ezgi (1933, s.50), eserin birinci cildinde, çargâh tabîî dizisine ait do, re, mi, fa, sol, la, si, do seslerini tabîî (doğal) seslerimiz olarak kabul ettiğini ve donanımında tağyir işareti olmadığını belirtmiştir. Daha önce Rauf Yektâ Bey sistemindeki doğal perde anlayışı başlığı altında incelediğimiz mikyasa-ı savt (ses ölçer) ile yapılan nağmelerin bilimsel olarak yerlerinin belirlenmesinde, Rauf Yektâ Bey'in ses ölçerinin açık telini yegâh perdesi kabul ederek yer tayininde bulunduğunu belirtmiştik. Suphi Ezgi ise açık teli Kaba çargâh kabul ederek tiz gerdaniye'ye kadar olan perdeleri, her biri birbirine eşit olmayan 24 aralığa sahip, üç sekizliden oluşan 73 perdeyi sayısal oran, isim ve notaları ile ayrıntılı şekilde açıklamıştır (1933, s.20). Aşağıda aktarılan Tablo 3. Suphi Ezgi'nin aktarmış olduğu kaba çargâh'tan tiz çargâh'a kadar olan doğal nağmeler ve sayısal oranlarını içermektedir.

NAĞMELERİN İSİMLERİ	AÇIK TELE GÖRE ARALIK ORANLARI	NAĞMELERİN UMUMÎ TELİN NE KADARINDAN ÇIKTIKLARI
Kaba Çârigâh	1	1000
Yegâh	9/8	888/888
Hüseyni Aşiran	81/64	790,123
Acem Aşiran	4/3	750
Rast	3/2	666,666
Dügâh	27/16	592,592
Puselik	243/128	526,7489
Çârigâh	2/1	500
Neva	9/4	444,444
Hüseyni	81/32	395,0617
Acem	8/3	375

Gerdaniye	3/1	333,333
Muhayyer	27/8	296,196
Tiz puselik	243/64	263,37449
Tiz çarigâh	4/1	250

Tablo 3. Suphi Ezgi sisteminde bulunan doğal perdeler

2.2. Suphi Ezgi Sistemindeki Aralık Anlayışı

Suphi Ezgi (1933, s.8) aralık kavramını “iki nağme arasındaki tizlik ve pestlik farkını bildiren sayısal oranlar” olarak tanımlamıştır. Diğer bir tarif olarak ise “her iki sesi çıkaran bir cismin bir saniyede oluşturduğu titreşimlerin sayısal oranları arasındaki belirli oranlardır” tanımlamasını yapmıştır. Her iki nağme arasındaki tizlik farkını gösteren sayısal oranların, iki nağmeden her birinin tel üzerinden çıktıkları yerlere göre kıyaslanan uzunluklarının yada iki nağmenin olduğu tel kısımlarının titreşimlerinin belirlenmesi ile ondalık olmayan kesir şeklinde tayin edilebileceğini belirtmiştir.

Suphi Ezgi (1933, s.10), Türk müzikisinde kullanılan aralıkları sekizli, iki sekizli, dokuzlu, onlu, on birli, on ikili, yedili, altılı, beşli, dördü, üçlü, ikili ve bazılarının da birden fazla çeşiti olduğunu belirterek, otuz altı adet aralığı Tablo 4.’deki gibi aktarmıştır.

ARALIK	SAYISAL ORAN
1. Sekizli	2/1
2. İki sekizli (On beşli)	4/1
3. Dokuzlu	9/4
4. Onlu	81/32
5. Küçük onlu	19683/8193
6. On birli	8/3
7. On ikili	3/1
8. Küçük yedili	16/9
9. Yedili	4096/2187
10. Orta yedili	59049/32768
11. Büyük yedili	243/128
12. Küçük altılı	128/81
13. Altılı	32768/19683
14. Orta altılı	6561/14096
15. Büyük altılı	27/16
16. Beşli	3/2
17. Orta eksik beşli	729/512
18. Büyük eksik beşli	262144/177147
19. Küçük eksik beşli	1024/729
20. Dördü	4/3
21. Artık dördü= küçük eksik beşli	1024/729
22. Eksik dördü	320/243
23. İki tanimli büyük üçlü	81/64
24. Büyük üçlü	5/4 – (8192/6561)
25. Orta üçlü	6/5 – (19683/16384)
26. Küçük üçlü	32/27
27. Tanini	9/8

28. Artık ikili	7/6 – (16777216/14348907)
29. Büyük mücenneb	10/9 – (65536/59049)
30. Eksik büyük mücenneb	11/10
31. Küçük mücenneb	16/15 – (2187/2048)
32. Bakiyye	20/19 – (256/253)
33. Artık bakiyye	135/138
34. Eksik bakiyye	25/24 – (134217728/129140164)
35. Fazla	74/73 – (531441/524288)
36. İrha	36/15

Tablo 4. Suphi Ezgi sisteminde bulunan aralıklar ve sayısal oranları

Suphi Ezgi (1933, s.155-157) birinci ciltte aktarmış olduğu bilgilerin bir kısmının eksik ve bazılarında da hata olması sebebiyle dördüncü cilde aralıkların düzenlenmesi ile ilgili bilgiler aktarmıştır.

Tablo 4.'de aktardığı dokuzlu aralığının üç çeşiti daha olduğunu, ikincisinin bir sekizli ve bir büyük mücenneb, üçüncüsünün bir sekizli ve bir küçük mücenneb, dördüncüsü ise bir sekizli ve bir bakiyeden oluşan dokuzlu, küçük onlunun da bir çeşiti daha olduğunu ve diğerinden bir koma daha pest olan bir aralıktan meydana geldiğini eklemiştir. 17. numaralı büyük eksik beşlinin kullanılmadığından çıkarılmasını, eksik üçlünün eklenmesini gerektiğini ve artık ikilinin iki çeşiti daha olduğunu belirtmiştir. Safiyüddin ve Rauf Yektâ Bey'den aktardığı 11/10 sayısal orana sahip eksik ikili⁴ aralığının yanlış olduğunu, bu oranla elde edilen uşşak makamında kullanılan segâh sesinin çok pest olduğunu ve tekrar yaptığı hesap ile bu oranı 1000/904 olarak tespit ettiğini ilave etmiştir.

3.3. Suphi Ezgi Sistemindeki Ana Dizi Anlayışı

Suphi Ezgi (1933, s.50) "Esasî ve tabîî dizi" başlığı altında; Türk mûsikî'sinde kullanılmakta olan dizilerin yazılabilmesi için, bu dizilerden birinin ana dizi olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Dizilerin kolay yazılmalarına ve şed uygulamasına en müsait olan dizinin Çargâh dizisi olduğunu bu yüzden esasî (ana) ve tabîî (doğal) dizi itibar ettiğini ifade etmiştir.

Çargâh makamı dizisinin pestten tize doğru, bir çargâh beşlisi ve bir çargâh dörtlüsünden oluştuğunu, donanımında taşıyıcı işaretini kullanılmadığını belirtmiştir.



Şekil 7. Çargâh makamı dizisine ait dörtlü ve beşli

Çargâh makamı dizisini teşkil eden doğal perde ve sayısal oranlar Şekil 7.'deki gibidir.



Şekil 8. Çargâh makamı ana dizisini teşkil eden doğal perdeler ve sayısal oranları

4 Bu aralık, Tablo 4.'de gösterilen 29 numaralı eksik büyük mücenneb aralığıdır.

2.4. Suphi Ezgi Sistemindeki Tağyir İşaretleri Anlayışı

Rauf Yektâ Bey sisteminde dört diyez, dört bemol olmak üzere toplam 8 adet tağyir işareti belirlemişken, Suphi Ezgi sisteminde (1933, s.19) beş diyez ile beş adet bemol ve tabîi (bekar) işareti dahil toplamda 11 adet tağyir işareti bulunmaktadır. S. Ezgi'nin eserin birinci cildinde aktardığı küçük aralıkların notada tağyir (değiştirme) işaretleri cetveli Tablo 5.'deki gibi aktarılmıştır.

KÜÇÜK ARALIKLARIN İSİMLERİ	TAĞYİR İŞARETLERİ		TABİİ İŞARETİ
Bir tanini diyezi	✕	Evvelinde bulunduğu notayı bir tanini tizletir.	h
Bir büyük mücenneb diyezi	#	Evvelinde bulunduğu sesi bir büyük mücenneb tizletir.	
Bir küçük mücenneb diyezi	≠	Evvelinde bulunduğu nağmeyi bir küçük mücenneb tizletir.	
Bir bakiye diyezi	#	Evvelinde bulunduğu nağmeyi bir bakiye tizletir.	
Bir fazla diyezi	≠	Evvelinde bulunduğu nağmeyi bir fazla tizletir.	
Bir tanini bemolü	bb	Evvelinde bulunduğu notayı bir tanini buudu pestletir.	
Bir büyük mücenneb bemolü	♭	Evvelinde bulunduğu nağmeyi bir büyük mücenneb pestletir.	
Bir küçük mücenneb bemolü	b	Evvelinde bulunduğu nağmeyi bir küçük mücenneb pestletir.	
Bir bakiye bemolü	♭	Evvelinde bulunduğu notayı bir bakiye pestletir.	
Bir fazla bemolü	♭	Evvelinde bulunduğu notayı bir fazla pestletir.	

Tablo 5. Suphi Ezgi sisteminde bulunan diyez ve bemollere ait tizlik ve pestlik dereceleri

Suphi Ezgi (1933, s.155) eserin birinci cildinde tağyir işaretlerine dair aktardığı cetvelde bir Tanini'de tizden peste doğru Büyük Mücennep bemolü bulunmadığı ve ihtiyaç görülmediği için bu cetvelden çıkardığını belirterek, dördüncü ciltte Büyük Mücennep bemolü bulunmayan yeni bir tağyir cetveli aktarmıştır.

DEĞİŞTİRME İŞARETLERİ CEDVELİ			
		Diyezler	Bemollar
256	Bakiye	♯	♭
248			♭
2187	Küçük	≠	b
2048			
10	Büyük	♯	
9			
531441	Fazla	≠	♭
524288			
9	Tanini	✕	bb
8			

Şekil 9. Suphi Ezgi sisteminde bulunan değiştirme işaretleri cetveli

Suphi Ezgi, Tablo 5.'de aktarılan tağyir cetvelinde aralıkların sayısal oranlarına yer vermemiştir. Şekil 9.'da aktarmış olduğu cetvelde ise oranlara da yer vermiştir ve Tablo 5.'e göre bakiye ve büyük mücennep diyezi işaretlerinde farklılık görülmektedir.

SONUÇ

“Türk Mûsikîsi Nazariyatı” ve “Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi” eserlerinde belirlenen konular dâhilinde yapılan tahlilde; Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi arasında doğal perde, aralık, ana dizi ve tağyir işaretleri anlayışları karşılaştırılarak sonuçlara ulaşılmıştır.

Doğal Perde Anlayışı

Rauf Yektâ Bey'in Türk Mûsikîsi Nazariyatı eserinde aktarmış olduğu perdelere bakıldığında günümüz kullanımına göre en önemli fark, irak, segâh ve evc perdelerini doğal perde olarak göstermiş olmasıdır. Suphi Ezgi'nin aktarmış olduğu perdelere kıyasla acem aşîrân, buselik ve acem perdelerini arızalı perde olarak kabul ettiği görülmektedir.

Aralık Anlayışı

SUPHİ EZGİ		RAUF YEKTA BEY	
ARALIK	SAYISAL ORAN	ARALIK	SAYISAL ORAN
Sekizli	2/1	Sekizli	2/1
İki sekizli (On beşli)	4/1	İki sekizli	4/1
Dokuzlu	9/4	-	-
Onlu	81/32	-	-
Küçük onlu	19683/8193	-	-
On birli	8/3	Sekizli ve dördlü	8/3
On ikili	3/1	Sekizli ve beşli	3/1
Küçük yedili	16/9	-	-
Yedili	4096/2187	-	-
Orta yedili	59049/32768	-	-
Büyük yedili	243/128	-	-
Küçük altılı	128/81	-	-
Altılı	32768/19683	-	-
Orta altılı	6561/14096	-	-
Büyük altılı	27/16	-	-
Beşli	3/2	Beşli	3/2
Orta eksik beşli	729/512	-	-
Büyük eksik beşli	262144/177147	-	-
Küçük eksik beşli	1024/729	-	-
Dördlü	4/3	Dördlü	4/3
Artık dördlü	1024/729	-	-
-	-	Fazla dördlü	177141/131072
Eksik dördlü	320/243	Nâkıs dördlü	320/243
İki taninili büyük üçlü	81/64	Zî'f tanini	81/64
Büyük üçlü	5/4	Büyük üçlü	5/4
	(8192/6561)		(8192/6561)

Orta üçlü	6/5 (19683/16384)	Orta üçlü	6/5 (19683/16384)
Küçük üçlü	32/27	Küçük üçlü	45/38 (32/34)
Tanini	9/8	Tanini	9/8
Artık ikili	7/6 (16777216/14348907)	Zâid tanini	7/6
Büyük mücenneb	10/9 (65536/59049)	Büyük mücenneb	10/9 (65536/59049)
Eksik büyük mücenneb	11/10	Nâkıs büyük mücenneb	12/11
-		Zâid küçük mücenneb	15/14
Küçük mücenneb	16/15 (2187/2048)	Küçük mücenneb	16/15 (2187/2048)
Bakiyye	20/19 (256/253)	Bakiye	20/19 (256/243)
Artık bakiyye	135/138	Zâid bakiye	135/138
-		Orta bakiye	22/21
Eksik bakiyye	25/24 (134217728/129140164)	Küçük bakiye	25/24 (134217728/12940163)
Fazla	74/73 (531441/524288)	Fazla	74/73 (531441/524288)
İrha	36/15	İrha	36/35

Tablo 6. Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi sisteminde bulunan aralıklar ve sayısal oranların karşılaştırması

Tablo 6.'da verilen karşılaştırmada, Rauf Yektâ Bey'in aktarmış olduğu aralıklarda günümüz kullanımına göre farklılıklar olduğu görülmektedir. Suphi Ezgi sisteminde bulunan 36 adet aralık ile Rauf Yektâ Bey'in belirlemiş olduğu 24 aralık karşılaştırıldığında, Rauf Yektâ Bey'in dokuzlu, onlu, küçük onlu, yedili, altılı ve beşli aralıkların üç çeşitine yer vermediği görülmüştür. Rauf Yektâ Bey'de bulunan 177141/131072 oranlı fazla dördü, 15/14 oranlı zâid (artık) küçük mücenneb ve 22/21 oranlı orta bakiyye aralığının ise Suphi Ezgi'de bulunmadığı belirlenmiştir. Ayrıca Rauf Yektâ Bey'de nâkıs (eksik) büyük mücenneb aralığının oranı 12/11 olarak belirlenmişken, S. Ezgi'de bu oran 11/10, dördüncü ciltte düzelttiği üzere 1000/904, aynı şekilde Rauf Yektâ Bey'de bakiyye aralığının tahkikî oranı 256/243 iken, S. Ezgi'de bu oran 256/253, irha aralığının oranı Rauf Yektâ Bey'de 34/35 iken, S. Ezgi'de 36/15 olarak aktarıldığı görülmektedir.

Ana Dizi Anlayışı

Rauf Yektâ Bey'in Türk mûsikîsine yeni bir ana dizi önerisinde bulunarak, sol (rast) perdesinin do perdesine nakli ile oluşturduğu ana dizi teşkilinde, segâh ve evc perdelerini doğal perde itibar etmiş olduğu, donanımda da hiçbir taşıyıcı işareti kullanmadığı görülmektedir.

Rauf Yektâ Bey belirlemiş olduğu ana diziyi oluşturan rast-dügâh-segâh-çargâh, diğeri neva-hüseyini-evc-gerdaniye doğal nağmelerinin düzenlenme şekli itibariyle batı mûsikîsinde kullanılan do majör ana dizisi ile benzer aralıklara sahip olduğunu belirtmiştir. Do majör dizisinin Türk mûsikîsine uygulanabilmesi için, iki

mûsikînin de ana dizisini teşkil eden iki dörtlü aralıkların aynı olması gerektiği, kaba çargâh perdesinden başlayıp çargâh perdesinde biten ana dizinin bu düzenlemeye uymadığını belirterek çargâh makamı ana dizisini de desteklemediği anlaşılmıştır.

Tağyir İşaretleri

Rauf Yektâ Bey'in aktarmış olduğu tağyir işaretlerinde, S. Ezgi anlayışına göre farklılıklar olduğu anlaşılmıştır. Rauf Yektâ Bey'in diyez ve bemollerde, kendine özel işaret ve isimlendirme kullandığı görülmüştür. Rauf Yektâ Bey'de dört diyez, dört bemol olmak üzere toplam 8 tağyir işareti mevcutken, Suphi Ezgi'de tabîi (bekar) işareti dâhil, beş diyez ve beş adet bemol olmak üzere toplamda 11 adet tağyir işareti bulunduğu ve iki anlayış arasında tizlik ve pestlik bakımından da farklılıklar olduğu belirlenmiştir.

SUPHİ EZGİ			RAUF YEKTA BEY		
DİYEZ	BEMOL	SAYISAL ORAN	DİYEZ	BEMOL	SAYISAL ORAN
Tanini Diyezi	Tanini bemolü	9/8	-	-	-
Bakiye Diyezi	Bakiye Bemolü	256/248	Diyez	Çengelli bemol	256/243
Büyük mücenneb diyezi	Büyük ⁵ mücenneb bemolü	10/9	İki Noktalı diyez	-	10/9
Küçük mücenneb Diyezi	Küçük mücenneb Bemolü	2187/2048	Noktalı Diyez	Çizgili bemol	2187/2048
Fazla Diyezi	Fazla Bemolü	531441/524288	Yarım Diyez	Yarım bemol	531441/524288
Tabîi (bekar) diyezi	Tabîi (bekar) bemolü	-	-	Bemol	25/24

Tablo 7. Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi sisteminde bulunan tağyir işaretlerinin karşılaştırması

Tablo 7.'de yapılan karşılaştırmada görüldüğü üzere Rauf Yektâ Bey'de tanini diyezi ve bemolü bulunmamaktadır. Tizlik ve pestlik bakımından karşılaştırıldığında ise Rauf Yektâ Bey'de bulunan iki noktalı diyez, Suphi Ezgi sisteminde büyük mücenneb diyez, noktalı diyez- küçük mücenneb diyezi, diyez-bakiye diyezi, yarım diyez ise fazla diyezi olarak, bemollerde ise Rauf Yektâ Bey'de yarım bemol Suphi Ezgi'de fazla bemolü, çengelli bemol- bakiye bemolü, çizgili bemol- küçük mücenneb bemolü olarak isimlendirildiği ve aynı aralıklara sahip olduğu görülmektedir. Şekil 9.'da görülen Suphi Ezgi'nin aktarmış olduğu 65536/59049 oranlı "Büyük mücenneb bemol" ü Rauf Yektâ Bey'de bulunmamakta buna karşılık bir doğal nağmeyi 25/24 oranında küçük bakiye aralığı kadar pestleştiren "bemol" aralığının da Suphi Ezgi'de bulunmadığı görülmüştür. Aralıklara ait verilen sayısal oranlar kıyaslandığında ise Rauf Yektâ Bey'de bulunan diyez ve çengelli bemol 256/243 iken Suphi Ezgi'de bulunan bakiye diyezi ve bemolü 256/248 olarak aktarıldığı görülmektedir.

Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi'ye ait doğal perde, aralık, ana dizi ve tağyir işaretleri anlayışlarının karşılaştırılması sonucunda; iki anlayış arasında farklar ortaya koyulmuştur. 24'lü ses sistemini esas almalarına rağmen, Rauf Yektâ Bey'e ait nazarî anlayışın, Türk mûsikisinde doğal nağmelerimizin yerlerinin tespiti ve düzenlenmesi gibi mühim konularda, Suphi Ezgi'den oldukça farklı bir anlayışa sahip olduğu söylenebilir.

5 Büyük mücenneb bemolü, eserin birinci cildindeki tabloda bulunmakta ancak Suphi Ezgi bu aralığı kullanılmadığı gerekçesiyle dördüncü ciltte bulunan tabloya eklenmemiştir.

KAYNAKÇA

- Arel, H. S. (1991). Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları/1347 Ankara.
- Çergel, M. A. (2007). Rauf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesinde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makaleleri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Ezgi, S. (1933). Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 1), Milli Mecmua Matbaası, İstanbul.
- Ezgi, S. (1933). Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 4), Milli Mecmua Matbaası, İstanbul.
- Yekta, Rauf. (1997). "Türk Musikisi Nazariyatı" Çevrim-yazısı ve Açıklaması Rauf Yekta Bey, (Çev.) Gönül Paçacı, Musikişinas Dergisi-Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını.
- Yüksel, H. İ. (2001). Rauf Yektâ Bey'in Esâtiz-i Elhân adlı eseri ve incelenmesi, Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

17. YÜZYIL YENİÇERİ ÂŞIKLARINDAN KÂTİBÎ VE BESTELENMİŞ ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

Deniz ŞAHİN¹

¹ Deniz ŞAHİN, Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara, (denizshahin@gmail.com)

17. YÜZYIL YENİÇERİ ÂŞIKLARINDAN KÂTİBÎ VE BESTELENMİŞ ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

Özet

Âşıklar, devrinin günlük olaylarını, sosyal ve kültürel hadiseleri, siyasi gelişmeleri şiirlerinde yansıtmışlardır. Resmi tarih anlatısının yanı sıra, âşıkların şiirleri ve bu sözlü aktarımlardaki tarihsel detaylar; dinleyenler tarafından ezberlenmiş, çırakları tarafından dilden dile aktarılmış, beğenenler tarafından cönlere kaydedilmiş ve günümüze ulaşmıştır. Bu durum, âşıkların şiirleri aracılığıyla tarihe farklı bir perspektiften bakabilmemizi sağlamaktadır. Farklı yaklaşımlarımıza zemin hazırlayan etkenlerden biri âşıkların içinde buldukları çevredir. Âşık tarzı şiirler yazan bu şairler çeşitli zümrelerde teşekkül etmişlerdir. Bu çalışmada, 17. yüzyılda yaşamış ve Yeniçeri Ocağı'na mensup âşıklardan olan Kâtibî'nin şiirlerinin sözlü kültür ve tarih aktarımına yaptığı katkılar tespit edilmiş ve incelenmiştir. Bu incelemenin sonucunda ise; etkileyici savaş sahnelerinden fethedilen şehirlere, tahta çıkan sultanlardan gündelik değerlerin yozlaşmasına, imzalanan antlaşmalara kadar oldukça çeşitli konularda tarihsel ve kültürel detaylara rastlanmıştır. Âşıkların şiirlerine ulaşabildiğimiz çok sayıda kaynak olmasına rağmen bu şiirlerin bestelenmiş hallerini içeren kaynakların sayısı pek fazla değildir. Bu çalışma alanında Mecmûa-i Sâz ü Söz; 17. yüzyıl müziğine ve şiirine dair, ulaşılabilen en önemli kaynaklardan biridir. Mecmûa-i Sâz ü Söz'de notalarıyla birlikte yer alan, Kâtibî'ye ait altı adet eser tespit edilmiş ve müzikal analizi yapılmıştır. Bu eserleri incelerken kullanılan analiz yönteminde makamsal ezgileri üreten en küçük birim olarak ezgisel çekirdeklerden faydalanılmıştır. Yapılan analiz neticesinde Kâtibî'nin eserleri, âşığın yaşamış olduğu yüzyıla ve günümüze ait nazariyat kitaplarında verilen tariflere göre değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kâtibî, Yeniçeri, Âşık, Makam, Ezgi Çekirdekleri.

KATİBÎ: A JANISSARY MINSTREL FROM 17th CENTURY AND THE MUSICAL ANALYSIS OF HIS THE COMPOSED WORKS

Abstract

The minstrels have reflected the daily events of the era, social and cultural occurrences, political developments in their poems. In addition to the records of the official history, the poems of the minstrels and the historical details beneath these poems were memorized by the listeners and the apprentices, recorded by followers and transferred to the future orally. This situation allows us to create a different perspective for historiography through the poems of the minstrels. One of the factors that pave the way for our different approaches is the environment in which minstrels live. These poets who wrote poems in the style of minstrel have been trained in various communities. In this study, Kâtibî, who is one of the minstrels living in the 17th century and included among to the Janissaries, contributions to oral culture and history transfer have been determined and examined. As a result of this review; historical and cultural details were found on various subjects ranging from impressive war scenes to conquered cities, from the sultans to the throne, to the degeneration of everyday values and to the signed treaties. Although there are a large number of sources to reach the minstrels' poems, there are not many sources for musical compositions using the lyrics of these poems. In this field, 'Mecmûa-i Sâz ü Söz' which is a 17th-century music and poetry manuscript is one of the most important sources enlightening such a lyrics-music combination. There are six works belonging to Kâtibî were identified with their notes at "Mecmûa-i Sâz ü Söz" and musical analysis was performed. In the analysis method which is used in examining these works, the melody cores were utilized as the smallest unit producing the maqam melodies. As a result of the analysis, the works of Kâtibî are evaluated according to the century in which the minstrel lived and the descriptions in the theoretical books of today.

Keywords: Kâtibî, Janissary, Minstrel, Maqam, Melody Cores.

GİRİŞ

Âşık; önceden hazırladığı veya doğaçlama olarak vücuda getirdiği şiirleri, saz eşliğinde ve edebiyatın kendine özgü kuralları içerisinde söyleyen şairdir (Sakaoğlu, 2014, s. 15). Âşıkların meydana getirdiği şiirlerden oluşan külliyata ise âşık edebiyatı veya âşık tarzı denmektedir (Çınar, 2008, s. 18). Âşıklar, diğer şairlerden farklı olarak şiirlerini saz eşliğinde söylemişlerdir. Yukarıdaki tanımda ve daha birçok araştırmacının çalışmalarında kullanmış olduğu “söylemek” tabiri; tesadüfi olmaktan uzaktır ve oldukça önemlidir. Zira, şiirini üretirken âşığın elinde kalem ve kâğıt değil sazı vardır. Şiirlerini saz eşliğinde söylemeyen âşıklar mevcut olmakla beraber tarihsel süreç içerisinde istisna kabul edilebilecek kadar az sayıdadırlar. Köprülü'nün konuyla ilgili değerlendirmesi; sözü geçen âşıkların 19. yüzyıldan itibaren gözlemlenebildikleri ve meslekten yetişme olmadıkları yönündedir (1962, s. 19).

Âşık şiiri kimi zaman, anonim bir edebiyat dalı olan halk edebiyatı çerçevesinde inceleniyor olsa da gerçekte anonim olmaktan çok uzaktır. Çünkü âşıklar, şiirlerinin son kıtalarına mahlas denen şiir adlarını yerleştirirler ve bu sayede şiirin kendine ait olduğunu belgeleyerek, bir nevi imzalarını atmış olurlar. İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi isimli kitabında, âşıkların profesyonel sanatçılar olduğunu belirten ve âşık edebiyatını divan edebiyatı ve halk edebiyatı arasında bir kol olarak değerlendiren Başgöz; âşık edebiyatının, bazı dönemlerde divan edebiyatının etkisinde kalışına rağmen, öz ve şekil bakımından halk edebiyatına yakın olduğunu eklemiştir (1968, s. 7). Şüphesiz ki aynı topluma ait olan birbirinden farklı bu edebiyat kolları birbirinden etkilenmişlerdir fakat Başgöz'ün de belirttiği gibi; âşık edebiyatı sözü geçen iki daldan öğeler barındırıyor olmasına rağmen farklı bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Âşıklar, oldukça geniş kitlelere hitap etmişler ve sanatlarını ülkenin dört bir yanında sergileme imkanı bulmuşlardır; kahvehanelerde, bozahanelerde, meyhanelerde (Köprülü, 1999, s. 175), panayırlarda, mesire yerlerinde (Köprülü, 1962, s. 20), medreselerde, tekkelere, hanlarda, kervansaraylarda, konaklarda, köy odalarında ve diğer toplantı yerlerinde şiirlerini söylemişlerdir (Artun, 2018, s. 41-46). Ülkenin dört bir yanında varlık göstermiş olan âşıklar, şüphesizdir ki ordu içerisinde de kendilerine yer bulmuşlardır. Ordudaki şairleri de göz önünde bulundurduğumuz takdirde, saydığımız icra ortamlarına; Yeniçeri Ocakları, savaş meydanları ve kaleler gibi askerlerin yoğun olarak yer aldığı ve savaşlar esnasında hayatlarını geçirdiği mekanları da ekleyebiliriz. Bazı âşıkların, sultanların takdirlerini kazandıkları ve onların huzurunda icralar yapıp, ödüllendirildikleri bilgilerinden yola çıkarsak; âşıkların icra ortamlarına, köşkleri ve sarayları da ekleyebiliriz (Koz, 2011, s. 279-280).

Âşık edebiyatına ait zengin ürünlerin, asla ihmal edilmemesi gerektiğini vurgulayan Köprülü, sadece edebiyat tarihinin değil, sosyal tarih araştırmalarının da bütünlüğü açısından bu şiirlerin incelenmesinin bir gereklilik olduğunu vurgulamıştır (1962, s. 46). Ülkenin her yerinde ve toplumun her kesiminde kendilerine yer bulmuş olan âşıkların, şiirleri aracılığıyla bizlere aktaracağı bilgilerin geniş bir yelpazede olacağına şüphe yoktur. Âşıkların şiirlerinde, yaşamış oldukları zamana ait düşünme ve inanış biçimlerinin, toplumsal değer yargılarının, sosyal ve ekonomik çarpıklıkların, yozlaşan ahlaki değerlerin, toplum psikolojisinin, halkın umutlarının ve daha birçok detayın izlerini gözlemlemek mümkündür (Artun, 2008, s. 155-156). Savaşlarda halkın içinde bulunduğu ortam, salgın hastalıklar, felaketler, savaşlar, kan davaları, işgal altında kalan halkın yaşadıkları sıkıntılar, devletin işleyişindeki aksaklıklar gibi toplumsal meselelerin yanında çarşılar, hamamlar, mesire yerleri, meyhaneler, eğlence yerleri, sanat ve zanaatlar gibi gündelik yaşantıya ait konular da âşık şiirinin konusu olabilmektedir (Artun, 2018, s. 235-236). Osmanlı Devleti'nin hemen her kesiminde kendilerine yer bulabildiklerini aktardığımız âşıkların şiirlerinde işledikleri konular da görüldüğü üzere oldukça geniştir. Köprülü, hayatın her alanında varlık gösterebilmiş ve toplumun yapısını, devletin işleyişini, büyük hadiseler karşısında halk kitlelerinin tutumlarını, tarihi şahsiyetler hakkındaki bilgileri şiirlerine konu etmiş olan âşıkların yaşadıkları dönemlere ait tarihi birer vesika oluşturmuş olduklarını söylemiştir (Köprülü, 1962, s. 46). Öztelli, âşıkların söyledikleri şiirler ile birer canlı tarih belgesi bıraktıklarını, hatta bu belgelerin; resmi tarih yazıcılığından farklı olarak onların yazamadıkları detayları da içerdiklerini şu

sözlerle aktarmıştır: “Tarihçi çok zaman olayların geçtiği yerlerden uzaktadır. Ancak, resmî belgelerden, görenlerden, duyanlardan aldığı bilgilere dayanmaktadır.” (1976, s. 13). Öztelli'nin aktardığı bilgilerden hareketle âşık şiirinin, resmi tarihi tamamlayıcı nitelikte olduğunu söyleyebiliriz.

1. YENİÇERİLER VE YENİÇERİLERİN ÂŞIKLIK BAĞLANTISI

Yeniçeri Ocağı'nın temelleri Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarından itibaren atılmaya başlanmıştır. Orhan Bey (1326-1359) zamanında artan, şehir ve kasaba fetihleri esnasında, atlı askerlerden oluşan akıncı birliklerinin kuşatma savaşlarında yeterli olmadığı ve bu sebeple piyade¹ sınıfına mensup askerlere ihtiyaç duyulduğu bilinmektedir (Küçükyağcı, 2009, s. 24). Yeniçerilerden farklı olarak daimî yaya birliği olmayıp sadece savaşlarda silah altına alınıyor olsalar da, onlara öncü birlik olarak kabul edilebilecek Azap² güçleri, bu dönemde orduda görülebilmektedir ancak tarihçiler arasında Yeniçeri Ocağı'nın kuruluşunun Edirne'nin fethinden (1361) sonra olduğu konusunda fikir birliği vardır (Küçükyağcı, 2009, s. 26). Orhan Bey zamanında gerçekleşen yeni fetihler sebebiyle, var olan askerler ihtiyaçları karşılamamaya başlamıştır ve bu ihtiyacı gidermek üzere savaş esirlerinden faydalanılmasına karar verilmiştir (Beydilli, 2013, s. 450-462). Savaşlarda elde edilen ganimetlerin beşte birinin dini kurallar gereğince devlete verilmesi gerekliliğinden hareket eden Kara Rüstem adındaki bir bilginin (Küçükyağcı, 2009, s. 26) ve Çandarlı Kara Halil adındaki bir kazaskerin (Küçükyağcı, 2009, s. 26) yönlendirmesiyle Sultan Murad, 1362 yılında Pençik Kanunu'nu çıkarmıştır. Fakat Beydilli, devşirme sisteminin sistematik hale gelişinin Sultan II. Murad zamanında gerçekleştiği bilgisini aktarmıştır (Beydilli, 2013, s. 450-462). Yeniçeriler, özenle seçilerek orduya alınan ve seçildikleri andan itibaren zorlu eğitimlerden geçen askerlerden oluşan bir birlik olması sebebiyle Osmanlı Ordusu açısından oldukça önemlidirler. Ok atmakta, kılıç ve tüfek kullanmakta maharetli olan (Goodwin, 1997, s. 138) ve ordu içinde oldukça seçkin bir konuma sahip olan Yeniçeriler, Osmanlı ordusu içerisinde sayıca çoğunluğa sahip olmasalar da silahlı kuvvetler içindeki etkileri büyük olmuştur (Goodwin, 1997, s. 65).

Âşıklar, Osmanlı Devleti'nin her kesiminde olduğu gibi yüzyıllar boyunca Osmanlı Ordusu'nun çekirdeğini oluşturan Yeniçeri Ocağı'nın içinde de yer almışlardır. Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren yapmış olduğu fetihleri, kazandığı başarıları, uğradığı bozgunları ve tarihinin tüm dönemlerden detayları Yeniçeri Âşıklar'ın şiirlerinde bulabiliriz (Boratav, 2000, s. 88). Yeniçeri Âşıklar, tarihi olayları şiirlerine konu etmişlerdir fakat bunun yanında, onların şiirlerinde askerlerin duygu ve düşüncelerini de bulabilmemiz mümkündür (Başgöz, 1968, s. 13).

Yeniçeri Âşıklar çeşitli mekanlarda icralarını gerçekleştirmişlerdir fakat, yaşadıkları hayat göz önüne alındığında; savaş meydanları, kaleler, uç beylikleri, kahvehaneler ve asker ocakları gibi yerlerde diğer âşıklara nazaran daha sık bulduklarından dolayı, buralardaki icralarının yoğunlukta olduğu söylenebilir. Vural, asker saz şairlerinin, sınır boylarında savaşan askerlerin moralinin yüksek tutulması için destanlar ve türküler söylediklerini kaydetmiştir (2013, s. 109). Koçu'nun “Yeniçeri kışlarının günlük hayatının sesleri arasında” andığı saz sesleri ile ilgili ve Yeniçeri Âşıklar'la ilgili aktardığı bilgiler şu şekildedir:

“Yeniçeri kışlarının günlük hayatının sesleri arasında da saz, bilhassa çöğürler, asırlar boyunca önemli bir yer almıştır, bunları daha evvel de kaydettik; yeniçeriler arasından yetişen ümmi halk şairleri çalarlardı; sazlarının nağmelerinde aşk yolunda yahut hamasi destanlar, kayabaşı türküleri veya ilahiler düzüp koşarlardı. Bu saz şairleri, mehterhanenin yanında, cenk alanlarındaki askeri de coştururlardı.” (2017, s. 105).

Osmanlı Sanat Tarihi alanında oldukça önemli çalışmalara imza atmış olan Goodwin, Yeniçeriler isimli kitabında; Yeniçerilerin sanata yaptıkları katkıların oldukça fazla olduğunu, Osmanlı'nın bu “acemi oğlanlarına” çok şey borçlu olduğunu aktarmış ve eklemiştir: “Yeniçeriler, Türk kültürünün yıllar boyunca

1 Yaya olarak savaşan askerlerin oluşturduğu sınıf.

2 Küçükyağcı'nın 16. yüzyılda İstanbul'da bulunmuş olan Pedro isimli bir İspanyol'dan aktardığı bilgilere göre: “...Azap serbest (hür) demektir. Hepsini anadan doğma Türk çocuğudur. Bunları savaş başında toplayıp savaş sonrasında terhis ederler.” (Küçükyağcı, 2009, s. 25).

bana aktardığı zenginliğin bir parçası oldu.” (1997, s. 12).

Artun, 16. ve 17. yüzyılda Yeniçeri Ocağı'ndan yetişen âşıklar için: “En güçlü Yeniçeri âşıkları bu dönemde yetişmiştir” ibaresini kullanmıştır (Artun, 2018, s. 57). Kâtibî, Artun'un sözünü ettiği; 16 ve 17. yüzyıllarda yetişmiş olan “en güçlü” âşıklardan biridir. Kâtibî'nin 17. ve 18. yüzyıllarda yaşayan diğer şairler üzerinde güçlü etki bıraktığını söyleyen Köprülü, Türk Saz Şairleri isimli kitabında şu sözleri sarf etmiştir: “Kâtibî'yi XVII. asrın ilk yarısındaki saz şairlerinin en meşhuru ve edebi bakımdan da en çok şahsi olanı yani en kıymetlisi saymak, yanlış değildir sanırım.” (1962, s. 124). 17. yüzyıldan günümüze ulaşan ve Yeniçeri Âşıklar'ın şiirlerini notlarıyla birlikte bulabildiğimiz yegane kaynak, Ali Ufki'nin kaleme almış olduğu Mecmuâ-î Sâz ü Söz'dür. Mecmuâ-î Sâz ü Söz'de bestelenmiş eserleri yer alan dokuz adet âşik tespit edilmiştir. Bunlar: Hayâlî ve Koroğlu, Kâtibî (Celeb Kâtibî), Kayıkçı Kul Mustafa, Koroğlu (Kuroğlu), Kuloğlu, Öksüz Âşik (Öksüz Ali), Şahinoğlu ve Tasbaz Ali'dir. Mecmuâ-î Sâz ü Söz'deki Yeniçeri Âşıklar arasında en fazla sayıda eseri olan şair ise Kâtibî'dir. Tüm bu bilgilerden hareketle; 17. yüzyılda yaşamış âşıkların “en meşhuru”, “edebi bakımdan en kıymetlisi” olan ve kendinden sonra gelen âşıklar üzerinde güçlü etki bırakmış olan Kâtibî, bu çalışmanın merkezinde yer almıştır. Çalışmamızda Kâtibî'nin şiirlerinde yer alan tarihi ve kültürel detaylar tespit edilerek dönemin tarih anlatısına katkı sağlamak ve kültürünü daha iyi anlamak amaçlanmıştır. Ayrıca Kâtibî'ye ait altı adet şiirin besteleri analiz edilmiş ve bu yolla Kâtibî'nin müziğe olan yaklaşımını algılamak amaçlanmıştır. Bu çalışma dahilinde Kâtibî'ye ait eserlerin müzikal analizi; Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de yer alan altı eser ile sınırlandırılmıştır.

Kâtibî'nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyirlerinin analizi yapılırken kullanılan analiz yönteminde izlenen süreç şu şekildedir: Eserde yer alan ezgi hareketleri analiz edilmiş ve belirlenen ezgi çekirdeklerinde yer alan merkez sesler tespit edilmiştir. Tespit edilen merkez sesler arasındaki ilişkilerden yola çıkılarak ezginin seyir özelliği tespit edilmiş ve makamsal analiz yapılmıştır³.

2. 17. YÜZYIL YENİÇERİ ÂŞIKLARINDAN KÂTİBÎ

Köprülü'nün deyişiyle 17. asırdaki saz şairlerinin edebi manada en kıymetlisi olan Kâtibî'nin Bursa'lı olduğu bilgisini Seyahatnamesinde aktaran Evliya Çelebi (2008, s. 300), onu çöğür sazendeleri arasında anmıştır (2008, s. 642). Kâtibî, kimi kaynaklarda Celeb Kâtibî olarak da yer almaktadır. Koz, Seyahatnâme'den Türk Halk Edebiyatı Üzerine Notlar adlı makalesinde celeb sıfatının Yeniçeri Ocağı'nda Acemilerin yazıcıları için de kullanıldığı bilgisini aktarmış ve Kâtibî'nin 17. yüzyılda yaşamış Yeniçeri Âşıklar'dan olduğunu söylemiştir (2011, s. 278). Öztürk de “Mehter Musikisi” adlı makalesinde, Kâtibî'nin Yeniçeri Ocağı'ndan olduğu bilgisini doğrulamıştır (2009, s. 209-269). Köprülü, IV. Murad'ın âşıklara gösterdiği alakadan ve onları himaye etmesinden Kâtibî'nin de “hisselerini aldığını” söylemiş ve âşığın bu devirde büyük bir şöhrete kavuştuğunu aktarmıştır (1962, s. 123-124).

Kâtibî'nin şiirleri sadece âşik tarzında değildir; hece ölçüsünün yanında, aruzla yazılmış şiirleri de mevcuttur. Hatta Çobanoğlu'nun aktardığı bilgiler, Kâtibî'ye ait bir divan olduğu yönündedir (2007, s. 247). Köprülü, onun aruzla yazmış olduğu şiirlerle ilgili şu yorumu yapmış: “Aruz ile yazdığı bazı mahdut manzumelerde hiçbir muvaffakiyet gösterememekle beraber, hece ile yazdığı koşma ve semailer, klasik edebiyata büsbütün yabancı olmadığını anlatıyor.” fakat “hece vezninin tekniğine çok iyi vakıf olduğunu” belirtmiştir (1962, s. 124). Kâtibî'nin, en çok kullanılan ve genel konuları işlerken bile, onlara bir tazelik ve şahsiyet kattığını söyleyen Köprülü; onun şiirlerinde “kuvvetli bir lirizm, ince bir hassasiyet, deruni bir ahenk” olduğunu eklemiştir (1962, s. 124).

³ Bu analiz tipi ile ilgili uygulamalar için Cenk Güray'ın Bin Yılın Mirası / Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği (2012, s. 116-137) adlı eserinin 116-137. sayfaları arasındaki kısmı ile Ertuğrul Bayraktarkatal ve Okan Murat Öztürk'ün “Ezgisel Kodların Belirlendiği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı-Hüseyini Makamının İncelenmesi” (2012, s. 24-59) adlı eserleri incelenebilir.

2.1. Kâtibî'nin Şiirlerinde Yer Alan Tarihi Ve Kültürel Detaylar

Kâtibî'nin şiirlerinde savaş, din, aşk, zamandan şikâyet, sultanlara övgü gibi temalara rastlayabilmekteyiz. Onun birçok savaşa katılmış olduğunu ve gazilik ünvanına sahip olduğunu, kendisine ait: “Şükür Hakk'a, gazi oldu adımız” (Öztelli, 1976, s. 57) dizesinden öğrenebilmekteyiz. Onun katıldığı seferlerden biri Sultan IV. Murad'ın gerçekleştirdiği İran seferidir. Kâtibî, bu sefere gidişini şu dizelerle anlatmaktadır:

“Bir Gazi Hünkarın peşine düşüp
Konup, göçüp, nice vadiler aşıp
Taşkın sular gibi kaynayıp coşup
Acem iklimine akıp gideriz” (Öztelli, 1976, s. 41).

İran seferine gidişini yukarıdaki şiirde anlatan Kâtibî, başka bir şiirinde ise Sultan IV. Murad'ı anlatarak: “Genç aslandır, ne heybetle bakınır”, “Böyle bir er gelmemiştir cihane”, “Kaçma Şah seyreyle Sultan Murad'ı” (Öztelli, 1976, s. 43) diyerek düşmana gözdağı vermiş ve Sultan'ı yüceltmıştır.

Sultan IV. Murad'ın Bağdat'ı alması ve sonrasında günümüzde bile hala geçerliliğini koruyan ve İran sınırlarımızın çizildiği Kasr-ı Şirin Antlaşması'nı müjdeleyen Kâtibî, “Barışlık oldu, kavga basıldı” demiş ve antlaşmayı “sınır kesildi” şeklinde şiirine konu etmiştir: “Şah'tan bir Han geldi, sınır kesildi” (Öztelli, 1976, s. 57). Kâtibî, Bağdat'ın alınması ve barışın sağlanmasının ardından Ordu'nun yurda dönüşünü: “İşte gider olduk senden / Kalındı Bağdat çölleri” dizeleriyle ifade etmiştir (Öztelli, 1976, s. 56).

Sultan IV. Murad'ın âşıklara ilgi gösterdiği ve onları himaye ettiği bilinmektedir (1977, s. 185). Âşıklar da bu alakadan memnun olacaklar ki, Sultan'a şiirlerinde çokça yer vermişlerdir. Şiirlerinde IV. Murad'a ait izler bulabildiğimiz âşıklardan biri de Kâtibî'dir. İran Seferi'ni anlattığı şiirlerinde IV. Murad'a, Gazi Sultan Murad (Öztelli, 1976, s. 57) diye hitap ederek onu onurlandırmış ve yine aynı seferin dönüşünü anlattığı bir başka şiirinde ise Sultan'ı gördüğünü ve bu karşılaşmadan duyduğu memnuniyeti şu şekilde aktarmıştır:

“Sultan Murad Han'ı gördük
Pâyine yüzümüzü sürdük
Henüz maksuduna erdik
Bilindi Bağdat çölleri” (Öztelli, 1976, s. 56).

Kâtibî'nin şiirlerinde övgüye bahsedilen tek sultan, IV. Murad değildir. Öztelli, Kâtibî'nin bir şiirinde rastlanılan, Sultan IV. Mehmed'e hitaben yazılan övgü ve biat sözlerini şu şekilde aktarmıştır: “Hükmünü yürüten dağ ile taşta / Sultan Mehmed'dir Hanımız bizim” (1976, s. 79).

Öztelli'nin aktarmış olduğu bilgilere göre 6 Nisan 1628 yılında vezir-i azamlık görevine getirilen, ardından da İran seferindeki başarısızlıklarından dolayı 25 Kasım 1631 yılında görevden alınan Hüsrev Paşa, sonrasında İstanbul'da çeşitli “entrikalar çevirmiş” ve tüm bu olaylar neticesinde; 11 Mart 1632 tarihinde Tokat'ta idam edilmiştir (1976, s. 499). Kâtibî, Paşa'nın idamıyla ilgili görüşlerini; yazdığı bir şiir aracılığıyla ortaya koymuştur. Bahsi geçen şiirde; bir yandan Sultan'a olan bağlılığını “Saadetlü Hünkarımız sağ olsun / Devletinde zevk-u sefa eyleriz” dizeleriyle dile getiren Kâtibî, aynı şiirin bir başka dizesinde Hüsrev Paşa'ya duyduğu muhabbeti de gizlemeyerek “Adaletli Gazi Hüsrev Paşa'nın / Beş vakit ruhuna dua eyleriz” demiştir (Öztelli, 1976, s. 499). Kâtibî'nin, Sultan Murad'a olan bağlılığını ve sevgisini şiirleri vasıtasıyla tespit etmiş ve yukarıda örneklemiştik fakat bu şiir bir farkla benzerlerinden ayrılmaktadır. Çünkü bu şiirde Kâtibî'nin “adaletli” olarak bahsettiği Hüsrev Paşa'nın idam edilmesinden rahatsızlık duyduğu, yani Sultan tarafından verilen bir kararı onaylamadığı görülebilmektedir. Fakat Kâtibî, söz konusu fikir ayrılığını dile getirirken kullandığı incelikli anlatım sayesinde Sultan'ı da karşısına almaktan kaçınmıştır. Şiirin son kıtasında:

“Kâtibî, mey ile gözlerim mesttir

Ruhumuz ferzane ...

Sazımız hüseyni, sözümüz rasttır

Bir bölük uşşakız, neva eyleriz” (Öztelli, 1976, s. 499).

Bu dizelerdeki “Hüseyni, Rast, Uşşak ve Neva” tabirleri birer perde ve aynı zamanda makam isimleridir. Şiirde sözü geçen dört makam, aynı aileye mensup olup bazı açılardan ortaklıklar barındırmaktadırlar. Bu makam isimlerinin bir arada kullanılmasının tesadüfi olmayıp âşığın makam nazariyatı bilgisinden kaynaklanan bir seçim olduğu düşünülmektedir. Rast ve Hüseyni makamları bazı açılardan birbirlerine benzemektedirler. İki makamın seyirlerini gerçekleştirirken kullandıkları perdelerin aynı olmasına rağmen ürettikleri ezgiler ve karar perdeleri birbirlerinden farklıdır. Yani tüm benzerliklere rağmen bu iki makamın birlikte duyurulması; yani sazın Hüseyni makamında çalınıp sözün Rast makamında söylenmesi, müzikal bir ikiliğe ve uyumsuzluğa yol açacaktır. Âşık, sazını ve sesini aynı anda kullanarak ortaya koyduğu şiirinin kendi içinde ikilik barındırmasını “sazının hüseyni”, “sözünün rast” olması mecaziyla bizlere anlatmaktadır; yani bir yandan Sultan’ı övüp bir yandan da onun emriyle yapılan idamı tasvip etmeyişi müzik üzerinden soyutlamıştır denebilir. Kâtibî’nin, makamların teknik detaylarından yola çıkarak sembolik anlatımlar yapabilecek seviyede makam nazariyatı bildiğini, bu verilerden yola çıkarak yorumlamak mümkündür. Şiirin son dizesinde geçen “Bir bölük uşşakız, neva eyleriz” sözleri ise şu şekilde değerlendirilebilir: Uşşak, âşık kelimesinin çoğuludur ve Neva ise ses, seda, makam gibi anlamlar taşımaktadır (Develioğlu, 1962, s. 988). Kâtibî’ye ait bu dizede geçen makam isimlerinin kelime anlamları göz önüne alındığında; âşıkların sazlarını çalıp şiirlerini söylediklerini ifade etmektedir diyebiliriz. Fakat Kâtibî’nin “uşşak” sözüyle hangi âşıkları kastettiği hakkında bilgimiz yoktur; genel olarak saz şairlerini kastetmiş olabileceği gibi, özelde Yeniçeri Âşıklar’dan da bahsediyor olabilir. Âşık geleneğinin birbirinden ayrılmaz iki temel unsuru olan söz ve müzik, Kâtibî’nin bu şiirindeki anlatımın müzikal terimler aracılığıyla desteklenmesi üzerinden bir kez daha görülebilmektedir.

Kâtibî’nin şiirlerinde toplumdan ve zamandan şikâyet konularına da rastlanmaktadır. Âşıkların yaşamış oldukları devirle ilgili aksaklıkları ve sorunları dile getirdikleri bu şiirler, bizlere o dönemlerden çeşitli detaylar sunmaktadır. Kâtibî, “Acep ahir zaman oldu gaziler / Büyük, küçük birbirini beğenmez” (Öztelli, 1976, s. 581) dizeleriyle başlayan şiirde, insanların davranışlarında yanlış ve eksik gördüğü yanları aktarmıştır.

Kâtibî, şiirlerinde dini konulara da sıkça yer vermiştir. Osmanlı Ordusu’nun İran seferine gidişini anlattığı şiirinde geçen: “İslam askeriyiz, gaza kasdına / Hazretin sancağın çekip gideriz” ve “Seri vermek için İslam yolunda / Günahlarımızı silkip gideriz” (Öztelli, 1976, s. 41) dizelerinden yola çıkarak; onun, savaşları sadece askeri bir görev algılamadığını, çıkılan seferin aynı zamanda din uğruna yapıldığı düşüncesini taşıdığını söyleyebiliriz. Dini kuralların hiçe sayılmasından ve din adamlarının yanlış uygulamalarından rahatsız olan Kâtibî’nin, bu durumu dile getirdiği şiirlerinden biri aşağıdaki gibidir:

“Hey gaziler, şimdi zamane halkı

Her biri bir türlü iş eylediler

Ayete, hadise iman etmeyip

Beyhude sözleri guş eylediler

.

.

.

Kimisi post-nişin, kimisi gezer

Kimi kendi aklınca fetva yazar

Kimi yol gösterir, kimisi bozar

Evliyanın sırrın faş eylediler

Katibi'm der, ahd-u aman vadeler
Alem bozuldu da döndü caddeler
Haram-hor demeyip şeyhler, dedeler
Elime geçeni nuş eylediler" (Öztelli, 1976, s. 580).

Görüldüğü gibi Kâtibî hem din adamlarının hem de halkın bir kesiminin dini kurallar dahilinde hareket etmeyişlerinden rahatsızdır. Kâtibî'nin şiirlerinde Bektaşilikle ilgili anlatılara da rastlanmıştır. Yine dönemin sıkıntılarında bahsettiği şiirlerinden birinde, Alevi-Bektaşî inancının temel öğretisi olan Dört Kapı Kırk Makam'dan şu şekilde bahsetmiştir:

"Gerçek er olmanın ihsanı çoktur
Bildim ki dört kapı, kırk makam haklı
Ehl-ullah olanın kıymeti yoktur
Şimdi hürmet, fesat Şeytan'a kaldı" (Öztelli, 1976, s. 582).

2.2. Kâtibî'nin Bestelenmiş Şiirlerinin Müzikal Analizi

Kâtibî'nin şiirlerine ulaşabildiğimiz kaynaklar olan cönkler, kitaplar ve antolojiler mevcuttur. Fakat bu şiirleri 17. yüzyılda yazılmış olan besteleri ile birlikte kayıt altına almış olan yegâne kaynak: Ali Ufki tarafından kaleme alınmış bir el yazması olan Mecmûa-i Sâz ü Söz'dür. Mecmûa-i Sâz ü Söz adı verilen ve içinde yaşadığı dönemin İstanbul'unda ve Osmanlı sarayında icra edilen çeşitli türlerde eserlerin kendi tarafından yazılmış notalarını barındıran eser, Ortadoğu Coğrafyası adına da ilk kapsamlı nota derlemesi olarak görülebilmektedir (Güray, 2012). Mecmûa-i Sâz ü Söz, Türk Müziği tarihinde porteli Avrupa notasının ilk kullanımlarından birini yansıtan önemli bir eser olarak dikkat çekmektedir. Karamahmutoğlu, "Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri" isimli makalesinde, Ali Ufki'nin yazmasında kullanmış olduğu notanın, Avrupa notasının eskiden kullanılmış bir hali olduğunu ve Osmanlıca'nın sağdan sola yazılması dolayısıyla güfte okumayı kolaylaştırması için sağdan sola doğru yazılmasının tercih edildiğini kaydetmiştir (2014, s. 755-773).

Mecmûa-i Sâz ü Söz'de yirmi iki farklı makamdan oluşan fasıllar halinde yer alan, beş yüz kırk dört adet sözlü ve sözsüz eser mevcuttur (Cevher, 1995, s. 30). Bu fasıllar, şu makamlardadır: Hüseyini, Muhayyer, Neva, Uşşak, Beyati, Acem, Saba, Çargah, Segah, Rast, Mahur, Evc, Irak, Nihavend, Uzzal, Nişabur, Sünbüle, Şehnaz, Nikriz, Buselik, Aşiran Buselik ve Hisar (Cevher, 1995, s. 30). İçerisinde; peşrev, saz semaisi, ilahi, murabba, raks, raksiyye, şarkı, türkü, varsağı, tekerleme, yeltme, tesbih, tevhid gibi sözlü ve sözsüz eserler bulunduran bu fasıllar 17. yüzyıl müziğini inceleyebilmemiz adına kritik bir önem taşımaktadır (Cevher, 1995, s. 30).

Mecmûa-i Sâz ü Söz'ün yazarı olan Ali Ufki hakkında bilgiler veren Behar (1990, s. 7), Ali Ufki ve Mezmurlar isimli kitabında Ali Ufki'nin; asıl ismi Wojciech Bobowski olan Polonya asıllı bir mühtedi olduğunu, 17. yüzyılın başlarında, bugün Ukrayna sınırları içerisinde kalan Lwow kentinde doğduğunu ve otuz yaşındayken esir düşüp İstanbul'a getirildiğini aktarmıştır. Hakkında bilinenler pek fazla olmamakla beraber, asilzade olduğu düşünülmekte ve iyi bir eğitim aldığı görülebilmektedir (Behar, 2008, s. 18). Ali Ufki'nin, bazı kaynaklarda on sekiz adet dil bildiği aktarılmış olsa da (Behar, 2008, s. 25) Cevher'e göre (1995, s. 10) on iki, Behar'a göre ise on üç dil bilmektedir (2008, s. 25). Cevher, Bobowski'nin İstanbul'a getirilişinin ardından Müslüman olduğunu ve Ali Ufki adını aldığını, saraya girdiğini; sonrasında ise Enderun'da eğitim gördüğünü aktarmıştır (1995, s. 7-9). Enderun'da santur çalmayı öğrenen ve besteler yapan Ali Ufki, aynı zamanda Ufki mahlası ile şiirler yazmış, çeviriler yapmış, sözlük ve gramer çalışmalarında bulunmuş ve tercümanlık yapmıştır (Cevher, 1995, s. 9). Ölüm tarihi net olarak bilinmemekle beraber 1673 ile 1677 yılları arasında olduğu düşünülen Ali Ufki, ardında pek çok eser bırakmıştır (Behar, 2008, s. 51).

Köprülü'nün deyişiyile "17. asrın ilk yarısındaki saz şairlerinin en meşhuru ve edebi bakımdan da en çok şahsi olanı yani en kıymetlisi" olan Kâtibî'nin, Mecmuâ-i Sâz ü Söz adlı eserde notalarıyla birlikte yer alan şiirleri mevcuttur. Sözü geçen eserler: Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste), Türki Beray-ı Seyrangah-ı Hazreti Eyyüb, Türki Şikâyet Ez Felek (Müsenna), Türki Beray-ı Muhabbet, Türki Beray-ı 'Aşk (Der Makam-ı Bestenigar) ve üzerinde başlığı yer almayan bir adet isimsiz eser olmak üzere toplamda altı tanedir (Cevher, 1995, s. 366, 368, 370, 383, 424, 902).

Kâtibî'nin Bestelenmiş Eserlerini İncelerken Kullanılan Müzikal Analiz Yöntemi

Kâtibî'ye ait olan altı adet eseri incelerken kullanılan analiz yönteminde makamsal ezgileri üreten en küçük birim olarak ezgisel çekirdeklerden faydalanılmıştır. Kantemiroğlu Edvarı'nda, Dimitri Kantemir; makamları ikiye ayırmıştır. Bunlar basit ve bileşik makamlardır (Tura, 2000, s. 40). Kantemir, basit makamları tanımlarken; bu yapıların bir diğeriyle karışıklığa mahal vermeyecek kadar karakteristik ve ayırt edilebilir ezgisel yapılar aracılığıyla özgün bir renk kazandığını söylemiştir. Bileşik makamları tanımlarken ise: "iki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğar" ifadesini kullanmıştır (Tura, 2000, s. 41). Bu manada bir makamı esas olarak var eden ve diğerlerinden belirgin bir biçimde ayıran temel yapının bu makamın ürettiği ezgi karakterleri olduğu mümkündür. Bu ezgi karakterleri belirli ses merkezlerinde yoğunlaşan ses gruplarının kendi içlerindeki hiyerarşik hareketleri vasıtasıyla oluşmaktadır. Bu hiyerarşinin merkezinde genelde bir merkez perdesi ve bu merkez perdesinin etrafında bu perdeye tabi olarak hareket eden uydu perdeler mevcuttur. Böylesi bir ezgi üretim ilişkisinden dolayı bu yapılar; ezgi çekirdekleri ya da ezgisel çekirdekler olarak adlandırılmaktadır (Güray, 2012, s. 116-137), (Bayraktarkatal & Öztürk, 2012, s. 24-59). Bu çekirdek merkezleri aynı zamanda ezgisel yapının sürekliliğini oluşturan diğer merkezlerle de benzer bir hiyerarşik ilişki oluşturmaktadır. Bütün ezgiyi kapsayan bu hiyerarşinin merkezi ise karar perdesidir. Tüm ezgi çekirdek merkezlerinin karar sesine nispetle birbirleriyle kurdukları ilişkiler ve bu manada ürettikleri ezgiler, makamın seyir adı verilen karakterini de ortaya çıkarmaktadır. İzlenecek makamsal analiz esnasında kullanılan yönteminin aşamaları şöyledir:

- a) 1. (Karar), 2. (Orta) ve 3. (Tiz) bölgedeki ezgisel hareketler ile bu bölgelerdeki ezgi çekirdeklerinin ve karakteristik ezgilerin tespiti,
- b) Çekirdekler içi ve arası ezgi hareketlerinin incelenmesi aracılığıyla makamsal ezgi özelliklerinin tespiti ve ilgili makamın başlangıç, gelişme ve bitiş hareketleri ile uyumlu olan çekirdek yapılarının belirlenmesi,
- c) Makamın temsil ettiği ses dizisinin ve bu dizide (farklı derecelerde) önem arz eden seslerin ve genel seyir yapısının tespiti."

Makamsal analiz yapılırken; Kantemiroğlu'nun ve Tanburi Küçük Artin'in Edvârları'ndan, Seyyid Mehmed Emin'in Musîki Risalesi'nden, Yakup Fikret Kutluğ'un Türk Musikisinde Makamlar ve Ekrem Karadeniz'in Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları isimli kitaplarından faydalanılmıştır.

Müzikal analizde kullanılan notalar için Hakan Cevher'in: "Ali Ufki Bey ve Haza Mecmü'a-i Saz ü Söz" isimli doktora çalışmasından faydalanılmıştır. Notaların yer aldığı kaynak olan; Mecmuâ-i Sâz ü Söz'ün, yazıldığı dönem itibarıyla segâh perdesi doğal perdeler içerisinde yer almaktadır. Bu nedenle verilen notalarda segâh perdesini ifade etmek için herhangi bir değiştirici işaret kullanılmamıştır.

1 - Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) - Kâtibî

İs lam 'as ke ri yüz ga za kaş dı na

Haz re tin san ca gın çe küb gi de riz

Her bi ri miz sey fi a lub des ti ne

'A du nun ha tu rın yı kub gi de riz

Nota 1. Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste)

1. Çekirdek - Muhayyer Başlangıç Çekirdeği

2. Çekirdek - Neva Gelişme Çekirdeği

3. Çekirdek - Neva Gelişme Çekirdeği

4. Çekirdek - Hüseyini Bitiş Çekirdeği

Şekil 1. Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste)

Eser, seyrine “Muhayyer Başlangıç Çekirdeği” içerisinde, tiz çargâh perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini muhayyer perdesi olarak konumlandırmıştır. Sonrasında iki adet “Neva Gelişme Çekirdeği” içerisinde seyrine devam eden eser, birkaç kere neva perdesinde merkezlenmiştir. Ezginin karar hareketi “Hüseyini Bitiş Çekirdeğinin” kullanılmasıyla oluşmaktadır. Eser karara gitmeden önce “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” dahilinde bir kez daha neva perdesinde merkezlenmiş ve ardından karar hareketine geçerek düğâh perdesine gelmiş ve burada karar etmiştir. “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” temel ezgisel hareket olarak, hüseyini perdesini merkez alan bir üretim şeklini sürdürmektedir ancak bu çekirdek içinde ve bu örnekte olduğu gibi neva perdesini merkez alan ezgiler de üretilebilmektedir (Güray, 2012, s. 117-118). Kâtibî'nin Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eserinin, “Muhayyer Başlangıç Çekirdeği” içerisinde muhayyer perdesini merkez alacak bir biçimde başladığı, neva perdesini merkez olarak kullanan “Neva Gelişme Çekirdekleri” aracılığıyla seyrine devam ettiği ve “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” dahilinde düğâh perdesinde sonlandığı tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bu eseri Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Muhayyer Faslı içerisinde kendine yer

bulmuştur. Kantemiroğlu Edvârı incelendiğinde bu eserin seyrine benzer anlatımlar, bazı temel farklılıklar içeriyor olmasına karşın Muhayyer, Baba Tahir ve Neva'da gözlemlenmiştir. Kantemiroğlu'nun anlattığı Muhayyer; seyrine hüseyini perdesinden başlamış, tiz perdeler çıkıp geri hüseyini perdesine gelmiş ve karara giderken "saba perdesini biraz okşayıp" düğâhta karar etmiştir (Tura, 2000, s. 69-70). Baba Tahir için Kantemir'in yaptığı açıklama ise şu şekildedir; hareketine muhayyer perdesinden başladıktan sonra neva perdesine gelmiş ve Bayati makamını tamamen gösterip Beyati makamı gibi düğâhta karar etmiştir (Tura, 2000, s. 109). Kantemiroğlu'nda Bayati tarifi ise şu şekildedir:

"Bayâti makâmının seslendirilisi hareketine düğâh perdesinden başlanır. Oradan Nevâ yüzünden segâh, çargâh ve nevâ'ya çıkılıp, nevâ perdesinde biraz durulur ve bayâti perdesi titretilir. Oradan, hüseyini perdesi atlanarak evc perdesine geçilir. Evc'den yukarı çıkılmak istenirse, tam perdeler üzerinden, tiz bayâti 'ye ve tiz hüseyini 'ye dek çıkmak mümkündür. Makam ince sesli perdelerden kalın seslere doğru inmek isterse, gene aynı yoldan geçip hüseyini perdesini aşarak ve kendi perdesini okşayıp nevâ perdesine güzelce basarak kendini ortaya koya. Nevâ'dan yegâh'a dek iner ve gene aynı yoldan dönüp düğâh perdesinde durur ve karârını verir" (Tura, 2000, s. 74).

Kantemiroğlu, Neva için iki farklı başlangıç ve bunun ardından gelen üç farklı bitiş tarifi vermiştir. Başlangıçların birincisi; düğâh perdesinden tam perdeler aracılığıyla neva perdesine gelmektedir, diğeri ise "tiz perdeler tarafından gelinir ise, o zaman da basit makam tarifi hükmedince, üç perde ile kendini gösterir" (Tura, 2000, s. 60-61) şeklinde açıklanmıştır.

2 - Türki Beray-ı Seyrangah-ı Hazreti Eyyüb - Kâtibî

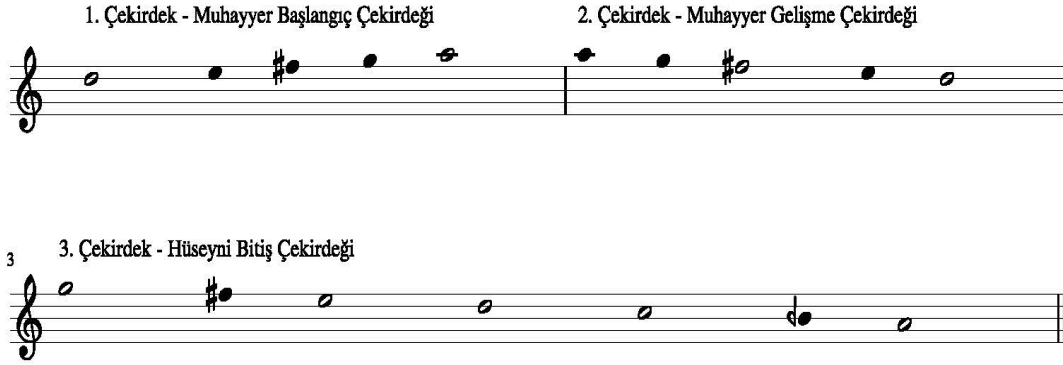
Dost lar be nim me ka nı mı a rar san

De yin Haz ret E ba Ey yüb en sa ri

Ve ol 'a ziz kim dir de yu so rar san

Haz re tin as ha bı hem 'a lem da rı

Nota 2. Türki Beray-ı Seyrangah-ı Hazreti Eyyüb



3 - Türki Şikayet Ez Felek (Müsenna) - Kâtibî

Çar hı fe lek be nim hat rım yık dın bi ke yık dın

Se nin da hi ha tır cı ğın sı na hey hey hey

Hic ra nın o dı na bağ rı mı yak dın

Ben ci le yin ka ra bağ rın ya na

hey ya na hey

Nota 3. Türki Şikayet Ez Felek (Müsenna)

1. Çekirdek - Gerdaniye Başlangıç Çekirdeği

2. Çekirdek - Neva Gelişme Çekirdeği

3. Çekirdek - Necid Hüseyini Bitiş Çekirdeği

Şekil 3. Türki Şikayet Ez Felek (Müsenna)

Eser, seyrine “Gerdaniye Başlangıç Çekirdeği” içerisinde, hüseyini perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini gerdaniye perdesi olarak konumlandırmıştır. Sonrasında “Neva Gelişme Çekirdeği” içerisinde seyrine devam eden eser, neva perdesinde merkezlenmiştir. Ardından karar hareketine başlayan eser “Necd-i Hüseyini Bitiş Çekirdeği” içerisinde düğâh perdesine gelmiş ve burada karar etmiştir. Eserin, “Gerdaniye Başlangıç Çekirdeği” içerisinde gerdaniye perdesini merkez alacak bir biçimde başladığı, neva perdesini merkez olarak kullanan “Neva Gelişme Çekirdeği” aracılığıyla seyrine devam ettiği ve “Necd-i Hüseyini Bitiş Çekirdeği” dahilinde düğâh perdesinde sonlandığı tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bu eseri Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de

Muhayyer Faslı içerisinde kendine yer bulmuştur. Kantemiroğlu Edvârı incelendiğinde bu eserin seyrine benzer anlatımlar, bazı farklılıklar içeriyor olmasına karşın Gerdaniye ve Neva tariflerine benzemektedir. Kantemiroğlu'nun Gerdaniye tarifi: "Gerdaniye makamı seslendirilirken, gerdaniye perdesinden harekete başlanır ve tam perdelerle, yani evc, hüseyni, neva, çargâh ve segâh perdeleriyle inilip düğâh perdesinde karar kılınır" şeklindedir (Tura, 2000, s. 68), Neva tarifi ise Kâtibî'nin Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eserinin analiz bölümlerinde aktarılmıştır. Eserin, Kantemiroğlu'nun tarif ettiği Gerdaniye ile arasındaki fark: karar hareketi esnasında evc perdesi yerine acem perdesini kullanıyor olmasıdır (Tura, 2000, s. 68). Kantemiroğlu'ndaki Neva anlatımı ile arasındaki farklılıklar ise, eserin başlangıçta gerdaniye perdesinde merkezlenmesi ve ardından karara giderken evc yerine acem perdesini kullanmasıdır (Tura, 2000, s. 60-61). Kantemiroğlu Edvârı'nda, Türki Şikayet Ez Felek (Müsenna) adlı eserin seyrine benzeyen iki tarife rastlanmasına karşın bu eserin, Gerdaniye tarifine uyduğu söylenebilir. Eserin seyrinin, Tanburi Küçük Artin'de yer alan Gerdaniye tarifiyle de örtüştüğü görülmektedir (Popescu-Judet, 2002, s. 51). Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Gerdaniye tarifi şu şekildedir:

"Makâm-ı Gerdâniyye cümle tâm perdelerden zuhura gelüb, hareketi râst perdesinin mukâbili olan perdeye bu makâmda gerdâniyye i'tibâr olunub, perde'-i mezkûrdan muhayyer gösterüb, gerdâniyye, evc, hüseynî, nevâ, çargâh, segâh, dahî düğâh perdesinde karâr ider. Eğer dilerse tiz çargâh ve tiz nevâ ile tekrar şürû' idüb ve gine bu üslûb üzre hareket idüb, düğâh perdesinde karar ider" (Daloğlu, 1993, s. 23).

Eserin seyrinin, Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Gerdaniye tarifine de uyduğu söylenebilir. Günümüzdeki nazariyat anlayışına göre ise bu şekilde seyreden bir eserin Gerdaniye (Kutluğ, 2000, s. 351-354); (Karadeniz, 2013, s. 98) makamında olduğu söylenebilir.

4 - (?) - Kâtibî

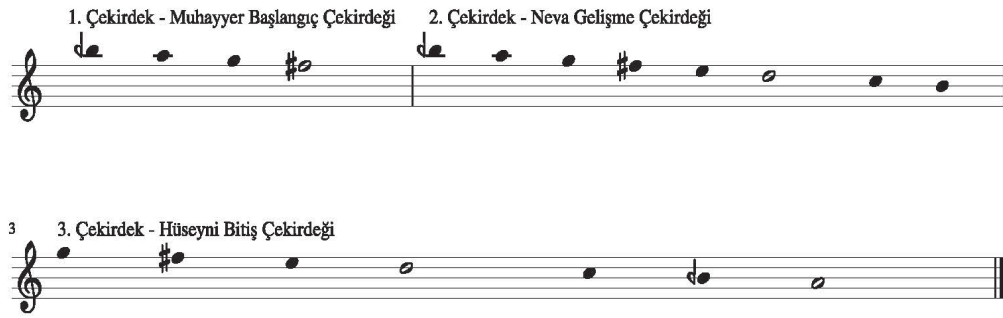
Na dan i le mün kir den ne ga mım var

Mu ra dım on la rı tes hir et mek dir

Her bi rin zañ mı na bin mer he mim var

'A rif o lan la ra teb şir et mek dir

Nota 4. (?)



Şekil 4. (?)

Eser, seyrine “Muhayyer Başlangıç Çekirdeği” içerisinde, evc perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini evc perdesi olarak konumlandırmıştır. Sonrasında “Neva Gelişme Çekirdeği” içerisinde seyrine devam eden eser, neva perdesinde merkezlenmiştir. Ezginin karar hareketi “Hüseyini Bitiş Çekirdeğinin” kullanılmasıyla oluşmaktadır. Eser karara gitmeden önce “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” içinde bir kez daha neva perdesinde merkezlenmiş ve ardından karar hareketine geçerek düğâh perdesine gelmiş ve burada karar etmiştir. “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” temel ezgisel hareket olarak, hüseyini perdesini merkez alan bir üretim şeklini sürdürmektedir ancak bu çekirdek içinde ve bu örnekte olduğu gibi neva perdesini merkez alan ezgiler de üretilebilmektedir (Güray, 2012, s. 117-118). Eserin, “Muhayyer Başlangıç Çekirdeği” içerisinde evc perdesini merkez alacak biçimde başladığı, neva perdesini merkez olarak kullanan “Neva Gelişme Çekirdeği” aracılığıyla seyrine devam ettiği ve “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” dahilinde neva perdesinde merkezlenmesinin ardından düğâh perdesinde sonlandığı tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bu eseri Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Muhayyer Faslı içerisinde kendine yer bulmuştur. Kantemiroğlu Edvârı incelendiğinde bu eserin seyrine benzer anlatımlar, bazı temel farklılıklar içeriyor olmasına karşın Muhayyer, Baba Tahir ve Neva tariflerinde gözlemlenmiştir. Kantemiroğlu'nun Muhayyer, Baba Tahir ve Neva tarifleri Kâtibî'nin Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eserin analiz kısmında verilmiştir. Kantemiroğlu Edvârı'nda isimlessiz olarak yer alan eserin seyrine benzer anlatılara rastlansa da bu seyre tam manasıyla uyan bir anlatıya rastlanmadığı tespit edilmiştir. Tanburi Küçük Artin'de yer alan Evc tarifi bu eserin seyrine uymaktadır denebilir (Popescu-Judetz, 2002, s. 52). Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Muhâlif-i 'Irâk tarifi şu şekildedir: “... nevâ ile hareket ide ve evc nağmeleriyle nağme idüb, düğâh karar iderse Muhâlif-i 'Irâk olur” (Daloğlu, 1993, s. 21). Bu bilgilerden hareketle Kâtibî'nin isimlessiz eserinin Seyyid Mehmed Emin'deki Muhâlif-i 'Irak tarifine uyduğu söylenebilir. Günümüzdeki nazariyat anlayışına göre bu şekilde seyreden bir eserin Tahir makamında olduğu söylenebilir (Kutluğ, 2000, s. 348-349), (Karadeniz, 2013, s. 96).

5 - Türki Beray-ı Muhabbet - Kâtibî



Nota 5. Türki Beray-ı Muhabbet



Şekil 5. Türki Beray-ı Muhabbet

Eser, seyrine “Hüseyini Başlangıç Çekirdeği” içerisinde, segâh perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini neva perdesi olarak konumlandırmıştır. İncelenen ezginin herhangi bir gelişme bölümü tespit edilememiştir. Eser giriş bölümünün ardından doğrudan karar hareketine başlamıştır. Başlangıç hareketinin ardından “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” içinde bir kez daha neva perdesinde merkezlenen eser sonrasında karar hareketine geçerek düğâh perdesine gelmiş ve burada karar etmiştir. “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” temel ezgisel hareket olarak, hüseyini perdesini merkez alan bir üretim şeklini sürdürmektedir ancak bu çekirdek içinde ve bu örnekte olduğu gibi neva perdesini merkez alan ezgiler de üretilebilmektedir (Güray, 2012, s. 117-118). Kâtibî'nin Türki Beray-ı Muhabbet adlı eserinin, “Hüseyini Başlangıç Çekirdeği” içerisinde neva perdesini merkez alacak bir biçimde başladığı ve ardından “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” içerisinde neva perdesinde merkezlenerek düğâh perdesinde sonlandığı tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bu eseri Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Muhayyer Faslı içerisinde kendine yer bulmuştur. Kantemiroğlu Edvârı incelendiğinde bu eserin seyrine benzer anlatımlar, bazı farklılıklar içeriyor olmasına karşın Hüseyini ve Neva'da gözlemlenmiştir. Kantemiroğlu'nun Neva tarifi; Kâtibî'nin Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eserinin analiz kısmında verilmiştir. Kantemiroğlu'nun Hüseyini tarifi ise; hareketine düğâh perdesinden başladıktan sonra segâh, çargâh ve neva perdelerinden geçerek hüseyini perdesine gelip “kendini gösterdikten” sonra tam perdeler aracılığıyla yine düğâh perdesine dönerek burada karar etmiştir şeklindedir (Tura, 2000, s. 63). Bu bilgiler ışığında Kantemiroğlu Edvârı'nda, Türki Beray-ı Muhabbet adlı eserin seyrine benzeyen iki tarife rastlanmasına karşın; bu eserin, Edvâr'da yer alan Neva tarifine uyduğu gözlemlenmiştir (Tura, 2000, s. 60-62). Tanburi Küçük Artin'de yer alan Beyati tarifi, Türki Beray-ı Muhabbet adlı eserin seyrine uymaktadır denebilir (Popescu-Judet, 2002, s. 43). Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Arazbar tarifi şu şekildedir:

“Makâm-ı ‘Arazbar segâh, dahi çargâh, nevâ, hüseyini, ‘acem ve bu perdelerden birer mızrab ile ‘acem perdesinden gerdâniyye perdesinde hoşça neğmeler idüb, çıkdığı gibi inüb düğâh perdesinde karâr ider. Dahî dilerse muhayyer ile âgâze idüb ve tiz nevâ'ya çıkdıkda gerü ‘avdet idüb, muhayye, gerdâniyye ve ‘acem ile hüseyini perdesinden gine bu üslûb üzre gine düğâh perdesinde karâr iderse ‘Arazbâr olur” (Daloğlu, 1993, s. 23).

Bu bilgiler ışığında bahsi geçen eserin seyrinin Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Arazbar tarifine benzediği söylenebilir. Günümüzdeki nazariyat anlayışına göre bu şekilde seyreden bir eserin Hüseyini (Güray, 2012, s. 117-118) makamında olduğu ancak bitiş hareketi itibarıyla Uşşak (Kutluğ, 2000, s. 164-170); (Karadeniz, 2013, s. 93-94) makamıyla da paralellik gösterdiği söylenebilir.

6 - Türki Beray-ı 'Aşk (Der Makam-ı Bestenigar) - Kâtibî

Ag la yu ag la yu der de düş mü şüm

Ki me da di de yim dost lar 'aş kın e lin den

Nota 6. Türki Beray-ı 'Aşk (Der Makam-ı Bestenigar)

1. Çekirdek - Irak Başlangıç Çekirdeği

2. Çekirdek - Irak Bitiş Çekirdeği

Şekil 6. Türki Beray-ı 'Aşk (Der Makam-ı Bestenigar)

Eser, seyrine “Irak Başlangıç Çekirdeği” içerisinde, evc perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini önce evc, ardından neva perdesi olarak konumlandırmıştır. İncelenen ezginin herhangi bir gelişme bölümü tespit edilememiştir. Ezginin karar hareketi “Irak Bitiş Çekirdeğinin” kullanılmasıyla oluşmaktadır. Eser “Irak Bitiş Çekirdeği” içinde evc ve neva perdelerinde merkezlenmesinin ardından karar hareketine geçerek segâh perdesine gelmiş ve burada karar etmiştir. Eserin, “Irak Başlangıç Çekirdeği” içerisinde evc ve neva perdelerini merkez alacak bir biçimde başladığı, ardından evc ve neva perdelerini merkez olarak kullanan “Irak Bitiş Çekirdeği” dahilinde segâh perdesinde karar vermiştir. Türki Beray-ı 'Aşk isimli eser Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Bestenigar makamında olduğu bilgisi ile birlikte yer almasına karşın Buselik Faslı içerisinde kendine yer bulmuştur. Kantemiroğlu'nun eski Edvâr'lara göre vermiş olduğu tariflerden “Yirmi Dört Terki” içerisinde anılan Beste-Nigar'ın açıklaması şu şekildedir: “Evc'den hareket edip Segâh'da karar kılar” (Tura, 2000, s. 150). Aynı kaynakta Beste-Nigar'dan “Görünüşte (Sözde) makamlardan Beste-Nigar” olarak bahsedilmiş ve ses verme hareketine gerdaniye perdesinden başlayıp tam perdeler aracılığıyla indiği segâh perdesinde karar ettiği kaydedilmiştir (Tura, 2000, s. 92). Bu bilgilerden hareketle, Türki Beray-ı 'Aşk (Der Makam-ı Bestenigar) isimli eserin seyrinin, Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan “Yirmi Dört Terki” içerisinde anılan Beste-Nigar tarifine uyduğu söylenebilir. Tanburi Küçük Artin ve Seyyid Mehmed Emin'de bu eserin seyriyle örtüşen bir anlatıya rastlanamamıştır. Günümüzdeki nazariyat anlayışına göre ise bu şekilde seyreden bir eserin; Segâh makamıyla benzerlik gösterdiği söylenebilir (Kutluğ, 2000, s. 408-411) (Karadeniz, 2013, s. 111-112).

SONUÇ

Âşıklar, gelecek kuşaklara hem tarihi olayları hem günlük yaşantıyı hem de dini konuları, şiir ve müzik vasıtasıyla aktarmışlardır. Âşık tarzı, belli bir sınıfa, zümreye, mesleki gruba ve tarikata ait değildir. Osmanlı toplumunun her katmanında olduğu gibi orduda da âşıklara rastlanabilmektedir. Yeniçeri Ocağı'nın içinde de söz konusu âşık geleneğini devam ettiren ve bir vakanüvis işlevi gören Yeniçeriler mevcuttur. Bahsi geçen Yeniçeri Âşıklar'ın en önemlilerinden biri ise 17. yüzyılda yaşamış olan Kâtibî'dir.

Yapılan araştırmalar sonucunda âşığın; katılmış olduğu seferler, tahta çıkan sultanlara karşı söylemiş olduğu övgü dolu sözler ve sultanların âşıkları himaye etmeleri gibi detayları içeren şiirleri tespit edilmiştir. Günümüzde bile halen geçerliliğini koruyan ve İran sınırlarını belirleyen Kasr-ı Şirin Antlaşması'nın imzalanmasın, onun şiirinde kendine yer bulduğunu gözlemlenmiştir. Kâtibî'nin, yaşadığı dönemin toplumsal ve dini değerlerinin yozlaşmasından duyduğu rahatsızlıkları içeren şiirlerinden yola çıkarak âşığın dini değerlere bağlı olduğu ve hem Yeniçeri oluşundan kaynaklı olarak hem de şiirlerinin içeriğinden yola çıkarak Bektaşî olduğu tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bir şiirinde geçen, makam ve perde isimlerinden yola çıkılarak yapılan soyut anlatımlar vasıtasıyla âşığın, makam nazariyatı bildiği tespit edilmiştir.

Yapılan müzikal analiz neticesinde; âşığın bestelediklerine ulaşabildiğimiz şiirlerinin seyir ve makam yapıları tespit edilmiştir. Tespit edilen seyir özellikleri, 17-18. yüzyıllarda ve günümüzde yazılmış olan müzik nazariyatı eserlerindeki makam tariflerine göre değerlendirilmiş, teori kitapları ve eserler arasında yer alan benzerlikler ve farklılıklar tespit edilmiştir. Kantemiroğlu Edvarı'nda, bahsi geçen altı adet eserden üçünün seyrine benzer anlatımlara rastlanmış olsa da Kâtibî'nin eserleriyle birebir uyan anlatımlara rastlanamamıştır. Kalan üç eser ise Edvâr'da yer alan Gerdaniye, Neva ve Beste-Nigar tariflerine uymaktadır. Tanburi Küçük Artin'de, Kâtibî'nin altı adet eserinden beşinin seyrine uyan anlatılara rastlanmasına karşın, incelenen eserlerden birinin tarifi bulunamamıştır. Artin'deki Tahir, Gerdaniye, Evc ve Beyati tarifleri, incelenen eserlerin seyrine uymaktadır. Seyyid Mehmed Emin'de ise altı eserden üçünün seyir özelliklerine benzer anlatıya rastlanmıştır. Bahsi geçen eserler, Seyyid Mehmed Emin'deki Gerdaniye, Muhalif-i Irak ve Arazbar makamlarındadır. Analiz edilen altı eser, günümüz nazariyat kitaplarına göre değerlendirildiğinde ise üç tanesinin Tahir, diğerlerinin ise Gerdaniye, Hüseyini ve Irak makamlarında oldukları saptanmıştır.

Tüm bu tespitlerden yola çıkılarak, 17. yüzyılda yaşamış Yeniçeri Âşıklar'dan biri olan Kâtibî'nin, Osmanlı müzik kültüründe ve kültür tarihinde bir aktarıcı görevi gördüğü söylenebilir. Kâtibî'nin şiirlerinde müzikal unsurların sözel anlatımı destekleyici biçimde kullandığı, bunu yaparken âşığın makam nazariyatı bilgisini kullandığı ve ortaya koyduğu ürünlerin, bu nazariyata katkı sunduğu tespit edilmiştir. Kâtibî'nin şiirlerinin resmi tarihin yazmadığı detayları da içermesi bakımından Osmanlı kültürü, müziği ve sosyal tarihi konusunda gizli kalmış detayları açığa çıkarabilmemizde bize yol gösterici olması bakımından önem teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Artun, E. (2008). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi.
- Artun, E. (2018). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Başgöz, İ. (1968). *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Ararat Yayınevi.
- Bayraktarkatal, E., & Öztürk, O. M. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı - Hüseyini Makamının İncelenmesi. *Porte Akademik*, 24-59.
- Behar, C. (1990). *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beydilli, K. (2013). Yeniçeriler. TDV İslam Ansiklopedisi Cilt 43 (s. 450-462). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Boratav, P. N. (2000). *Halk Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Cevher, H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmü'a-i Saz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Çınar, S. (2008). *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelebi, E. (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. İstanbul: İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Daloğlu, Y. (1993). *Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risâlesinde Anılan Perdeler ve Makamlâr*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.
- Develioğlu, F. (1962). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Doğu Matbaası.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Goodwin, G. (1997). *Yeniçeriler*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Köprülü, M. F. (1962). *Türk Saz Şairleri*. Ankara: Kültür Kitabevi.
- Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Küçükyağcı, E. (2009). *Turna'nın Kalbi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karamahmutoğlu, G. (2014). *Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri*. *Yeni Türkiye Sayı 57*, 755-773.
- Koçu, R. E. (2017). *Yeniçeriler*. İstanbul: Doğan Egmond Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Koz, S. (2011). *Seyahatnâme'den Türk Halk Edebiyatı Üzerine Notlar*. S. Tezcan, & Nuriye Tezcan içinde, *Evliyâ Çelebi (s. 275-290)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Levendoglu Öner, O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

- Öztürk, O. M. (2009). Mehter Musikisi. O. Elbaş içinde, Mehter. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Öztelli, C. (1976). Uyan Padişahım. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Popescu-Judetz, E. (2002). Tanburi Küçük Artin. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sakaoğlu, S. (2014). Âşık Edebiyatı Araştırmaları. Konya: Kömen Yayınları.
- Tura, Y. (2000). Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mûsîkî 'ala vechi'l-Hurûfât. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. (1977). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Vural, T. (2013). Tuğ, Nevbet, Mehter. Konya: Çizgi Kitabevi.

**ACEM AŞİRAN MAKAMINDAKİ “BİR HABER VER EY SABÂ”ESERİ
ÖRNEKLEMİNDE; KLÂSİK TÜRK MÛSİKİSİ KADIN SES
İCRÂCILARINDAN MERAL UĞURLU VE SABİTE TUR GÜLERMAN’IN
TAVIR ÖZELLİKLERİNİN TAHLİLİ VE MUKÂYESESİ
Esin DOĞAN¹**

¹ Esin DOĞAN, Yüksek Lisans, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, (e.esin_dogan@hotmail.com)

ACEM AŞİRAN MAKAMINDAKİ “BİR HABER VER EY SABÂ”ESERİ ÖRNEKLEMİNDE; KLÂSİK TÜRK MÛSİKİSİ KADIN SES İCRÂCILARINDAN MERAL UĞURLU VE SABİTE TUR GÜLERMAN’IN TAVİR ÖZELLİKLERİNİN TAHLİLİ VE MUKÂYESESİ

Özet

Klâsik Türk Mûsikîsi eserleri, neredeyse 20. yüzyıla kadar “meşk” ile varlığını sürdürmüş, bu mûsikînin üslûbu da meşk halkasında şekillenerek, günümüze kadar ulaşmıştır. Bugün, icrâcılarının birbirinden farklarını ortaya koyma ihtiyacı sebebiyle icrâ tavırlarını tanımlamaya ve birbirinden ayırmaya yönelik çalışmalar yapılmakta, bu çalışmalarla yeni yetişen icrâcılara kaynak oluşturmak amaçlanmaktadır. Bu nedenle, Klâsik Türk Mûsikîsi’nin kabul görmüş kadın hânendelerinden Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın tavırlarının incelenmesi, çalışmamıza konu olmuştur. Bu icrâcılarının yorumlarındaki benzerlik ve farklılıkları göstermek amacıyla, ortak icrâ ettikleri Acem Aşîran makamındaki “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser tercih edilmiş, icrâcılarının kullanmış oldukları süsleme teknikleri, ifade unsurları, nota dışı icrâ unsurları ile benzer ve farklı yönleri notaya alınarak asıl nota ile karşılaştırılmıştır. Sonuç olarak, her iki icrâcının aynı süsleme tekniklerini benzer ve farklı yerlerde kullandıkları tespit edilmiş, ayrıca eser icrâlarında, Uğurlu’ya göre Gülerman’ın tartımsal çeşitleme unsurunu daha çok kullandığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Mûsikîsi, Meşk, İcrâ, Üslûp, Tavir.

THE ANALYSIS AND COMPARISON OF TURKISH CLASSICAL MUSIC VOCALISTS, MERAL UĞURLU AND SABİTE TUR GÜLERMAN, CHARACTERISTICS OF STYLES IN THE CASE OF “BİR HABER VER EY SABÂ” SONG IN ACEM AŞİRAN MAKHAM

Abstract

Classical Turkish Music Works maintained its existence almost until the 20th century with Meşk and the style of this music reached present day by taking its shape in its Meşk circle. Today, due to the necessity of revealing the differences between the performers, studies are carried out to define and differentiate the performing styles of the performers, and thus studies aim to create a resource for the newly trained performers. For this reason, the study of performing styles of Meral Uğurlu and Sabite Tur Gülerman, two of the recognized famous singers of Classical Turkish Music, have been the subject of our study. In order to show the similarities and differences in the interpretations of these performers, their mutually performed song “Bir haber ver ey sabâ” in Acem Aşîran makham is preferred. The ornamentation techniques used by the performers, elements of expression with non-musical elements, similar and different aspects are scored then compared with the genuine notes. As a result, it is determined that both performers use the same ornamentation techniques in similar and different places, in addition it is seen Gülerman’s according to Uğurlu’s uses the rhythmological variation component more in the performing musical pieces.

Keywords: Classical Turkish Music, Meşk, Performance, Style, Performing Style.

GİRİŞ

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin gelişimi ve öz kimliğini buluş sürecinde, çoğunlukla notanın kullanılmadığı görülmektedir. Türk toplumunda, yüzyıllar boyunca, farklı müzik yazı sistemleri ortaya çıkmış fakat genellikle bu sistemler, zamanın mûsikîşinasları tarafından benimsenmemiş ve kullanılmamıştır (Ak, 2002, s.23). Dolayısıyla, Klâsik Türk Mûsikîsi, XX. yüzyıla kadar çoğunlukla tekrar ve hafızaya dayanan bir öğretim biçimi olan, “meşk” ile varlığını sürdürmüştür. Arapça bir kelime olan meşkin sözlük anlamı; “Bir öğretmenin, aynısını yazmaları için öğrencilerine verdiği yazı örneği, yazı veya müzikte alışmak, öğrenmek için yapılan çalışma, el alıştırmaları” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2011, s.1664). Mûsikî'deki anlamı ise, “Bir örneği taklit etmek suretiyle öğrenmek veya öğretmek” şeklinde ifade edilmektedir (Öztuna, 2006, c.2, s.45). Meşkte; eserlerin, fem-i muhsin de denilen usta bir ağızdan dinlenerek, iyice kulağa yerleştirilmesi en önemli husustur. Bunu sağlamak için de talebenin, makamların nasıl kullanıldığını kavraması yani temel bilgi birikimine sahip olması gerekmektedir (Sezgin, 1982, s.3). Meşk, mûsikî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı bir terimdir ancak bu terim mûsikîde, hat sanatından önemli bir farkla ayrılmaktadır. Bu öğretim biçiminin farkı; öğrencinin, hocasının kullandığı teknik, üslûp ve icrânın yanında, var olan müzik dağarcığını yani repertuarını da öğrenmiş olmasıdır (Behar, 1992, s.11-12). Bu bilgiler ışığında meşkte, günümüz anlayışıyla, icrâ, repertuar, nazariyat derslerinin bir arada sürdürüldüğü önemli bir öğretim biçimi olduğuna ve meşkin usta bir ağızdan dinlenilmesi gerekliliği ifadesi ile üslûp ve tavır özelliklerine vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde üslûp ve tavır, vazgeçilmez en önemli iki unsurdur. Sözlük anlamı olarak üslûp; “Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz” olarak tanımlanmasının yanı sıra, “bir sanatçıya ya da bir çağa özgü teknik, renk, kompozisyon ya da biçimlendirme yolu” şeklinde de açıklanmaktadır (TDK, 2011, s.2287). Mûsikî'de ise; “Sanatkârın kullandığı malzemeye verdiği yön, bu malzemeyi kullanım tarzı” olarak ifade edilmektedir (Öztuna, 2006, c.2, s.471). Tavır ise, sözlük anlamı olarak; “Belli bir durum veya davranış biçimini benimsemek” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2011, s.2287). Yine mûsikî yönüyle bakıldığında tavır; “Klâsik Türk Musikisi'nde, okuyuş (tegannî) üslûp ve usûlü” olarak açıklanmaktadır” (Öztuna, 2006, c.2, s.382). Üslûp ve tavır kelimeleri anlamları bakımından, bu şekilde ifade edilmiş olsalar da bu konuda çeşitli görüşler vardır. Bir görüşe göre üslûp; Bir eserin formunu bozmadan, bestekârın estetik anlayışına, güftesine, uygun bir ifade tarzı ile makamın özellikleri doğrultusunda, kendi estetik anlayışını da katarak icrâ etme olarak tanımlanmakta, ayrıca icrâ üsluplarının; notanın kullanılmaya başlanmasından önce, icrâcılarının yetenekleri ve eserler üzerindeki hâkimiyetlerine göre şekillendiği belirtilmiştir (Beşiroğlu, 1998, s.137). Klâsik Türk Mûsikîsi'nin, bugün yaşayan en önemli ses icrâcılarında biri olan, Alâeddin Yavaşça ise üslûbu tanımlarken; Öncelikle, bestekârın çok iyi incelenmesi gerektiğini, bunun zor bir mesele olduğunu ancak bestekârın ruh yapısının ve nerede nasıl duygular ifade etmeye çalıştığının kavranmasıyla bu zorlukların aşılabileceğini belirtmiş, bu şekilde üslûbunun anlaşılabilirliğini vurgulamıştır. (Özbilen, 2007, s.81-82). Bu ifadeler göz önünde bulundurulduğunda, icrâcının eserleri yozlaştırmadan, aslına sadık kalarak icrâ etmesinin önemi ve icrâ etmeden önce bestekârı özümsemesi yani mûsikî bilgisinin, tecrübesinin geniş olması gerekliliği üzerinde durulmaktadır. Böylece, iki görüşün de üslûbun bestekâra ait olduğu konusunda fikir birliğine vardıklarını söyleyebiliriz. Üslûba farklı bir bakış açısından yaklaşan bir diğer görüş ise; üslûp ve tavrın ayrı unsurlar olduğuna fakat bunun ayırımına kesin olarak varılamadığına vurgu yapmaktadır. Bu görüşe göre; Türk Mûsikîsi'nde üslûp-tavır terimlerinin anlam bakımından birbirinin içinde olduğu, bu terimlerin mûsikîşinaslarımızca yapılan tanımlarda farklı kabul edildiği ancak hangisinin kişisel olduğu konusunda fikir birliğine varılamadığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden her ikisini de kullanmanın daha doğru olacağına değinilmiştir (Şen, 1998, s.96).

Bunun tam tersi olan başka bir görüş ise; bu iki terimin birbirinden kesin olarak farklı olduğunu, tavrın icrâcıyla, üslûbun ise yalnızca yaratıcı ile yani bestekârla ilgili olduğunu söylemektedir. Örneğin, bir udînin ya da tanbûrinin tavrının olabileceğini ama üslûbunun olamayacağını, bunun yanında Mozart, Dede Efendi, Yaşar Kemal gibi isimlerin, eserlerini iştince ya da okuyunca o eserin kime ait olduğunun anlaşılacağını

belirtmektedir (Akdoğan, 2016). Tüm bu görüşlerin yanında bir başka görüş ise; Klâsik Türk Mûsikîsi'nde üslûp teriminin, "icrâ üslûbu" ifadesiyle şahsi bir özellik kazandığını ifade etmektedir. Ayrıca bu durumun, 19. Yüzyıl kayıt teknolojisiyle birlikte gelişerek, saz ve ses icrâcılarının kullanmış oldukları süsleme tekniklerini açıklama ihtiyacından kaynaklandığını, bu nedenle tavrı sözcüğünün üslûp kavramından ayrılabilceğini belirtmektedir (Oter, 2018, s.362). Tüm bu ifadeler doğrultusunda, kişiye has bir özellik olan tavrı, zaman içerisinde çeşitli icrâ şekilleri nedeniyle kendi içerisinde farklı isimlerle anılmaya başlamıştır. Bu tavrılar genel olarak, hâfız tavrı, klâsik tavrı, radyo tavrı ve piyasa tavrı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Türk Mûsikîsinde Hâfız tavrına baktığımızda; "Kur'ân'ı bütünüyle ezbere bilen kimse" (TDK, 2005, s.827) olarak tanımlanan hâfızların, Kur'ân'ı geleneksel bir biçimde mûsikî ile okumaları sebebiyle, mûsikîyi de bilmeleri gerekmektedir. Mûsikî bilgileri ve okuyuş tarzları ile dikkat çeken hâfızlar, "hâfız tavrı" denilen bir tavrın meydana gelmesini sağlamışlardır. Klâsik Türk Mûsikîsi'nin geçmişi incelendiğinde, birçok bestekârın ve icrâcının, bu gelenekle mûsikîye başladıklarını görebilmekteyiz. Klâsik tavrı ise, "Klâsik türlerde meydana getirilmiş, Klâsik mûsikîmizin üslûbuna bağlı olarak belli dönemlerde mükemmeliyete ulaşmış, estetik ve teknik yapıda eserlerin, sade ve abartısız icrâ şeklini tanımlamak için kullanılmaktadır" (Oter, 2018, s.363). Bu tavrı diğerlerinden ayıran bir özellik, içerisinde hâfızlık eğitimi almış ya da sadece mûsikî eğitimi almış kişileri barındırmasıdır. Çünkü bu tavrın içerisinde sadece hâfızlık değil, mûsikî eğitimi almış olan kişiler de kabul görmüşlerdir. Örneğin babası hâfız olan ve çocuk yaşta birçok hâfızla meşk eden Bekir Sıtkı Sezgin'e karşılık, hâfızlık eğitimi almayan Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu bu tavrın en önde gelen isimleri olmuşlardır. Klâsik tavrı icrâcılarında, hâfızlık eğitimi görmüş kişilerin yanı sıra yurt dışında Batı Mûsikîsi eğitimi alarak yeni açılım getiren kişilerin de bu tavra mensup olduğundan bahsetmek gerekir. Bunun belki de ilk örneği, Münir Nurettin Selçuk'tur. Selçuk, Darülelhan ve Muzika-i Hümayun'da görev yapmış, Cumhuriyet döneminde Paris'e gitmiş, piyano, şan ve solfej dersleri almış (Ak, 2002), batı şan tekniğini, klâsik eserler üzerinde ustaca kullanmıştır. Bunu yaparken eserlerin üslûbunu bozmadan, klâsik tavra, yeni bir icrâ biçimi kazandırmıştır. Şayet buna farklı bir isim koymak gerekirse, Klâsik tavrı içerisinde "yenilikçi tavrı" şeklinde adlandırabiliriz. Münir Nurettin Selçuk'un yanı sıra, Sabite Tur Gülerman ve Nesrin Sipahi gibi isimlerin de klâsik tavrı içerisinde yenilikçi tavrın temsilcilerinden olduklarını söyleyebiliriz. 1938 yılında Ankara radyosunun açılmasıyla bir nevi okul görevini üstlenen, öğretim kadrosu ile nazariyat, icrâ, usûl gibi dersler eşliğinde eğitim vermeye başlanan (Ak, 2002, s.123) bu kurumda, bahsettiğimiz tavrıların dışında bir tavrı meydana gelmiştir. Radyonun açılmasından önce, 1930'lu yıllarda Mesut Cemil'in önderliğinde, erkek icrâcılardan oluşan topluluk, unison koro adı ile eser icrâlarında, prozodik nefes bölmeleri, gırtlak nağmeleri ve süsleme unsurlarına dikkat ederek, bütünlük sağlamışlardır (Oter, 2018, s.364). Bu durum eser icrâlarında bütünlüğe önem veren radyo tavrının oluşmasına örnek teşkil etmiştir. Daha önceleri notanın ön planda olduğu, sanatkârların notaya daha bağımlı kalarak sade okuyuş tarzını benimsediği, sonradan ise daha abartılı ve süslemeli hale gelen bu tavrı, mûsikî camiasında radyo tavrı olarak anılmıştır. Radyo'da çalışan icrâcılar, zaman içerisinde gazino gibi yerlerde de sahne almaya başlamışlardır. Bunun sonucunda, mûsikî çevrelerince benimsenmeyen ancak halk tarafından ilgiyle karşılanan, söyleyiş tarzı bakımından abartılı olan bu icrâlar, "piyasa tavrı" olarak adlandırılmıştır. Günümüzde ses icrâcısı olmak isteyenler, tavrıyı ayırt etmekte zorlanmakta ve doğru icrâ tavrına ulaşmaya çalışmaktadır. Bu çalışma, kullandıkları icrâ teknikleriyle farklı tavrıya sahip olan icrâcılarının nasıl ayrılabilceğine bugün cevap arandığı çalışmalara katkıda bulunmak ve yeni yetişen icrâcılara bir yöntem geliştirmek amacıyla, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın eser icrâları üzerinden mukayese edilmiştir. Bu mukayese için Acem Aşîran makamında icrâ ettikleri "Bir haber ver ey sabâ" adlı eser tercih edilmiş, icrâcılarının kullanmış oldukları süsleme teknikleri, müziksel ifade unsurları, nota dışı icrâlarının tahlili ile icrâ tavrıların benzer ve farklı yönlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve önceden belirlenen amaçlara ulaşabilmek amacıyla doküman inceleme, kaynak tarama, arşiv tarama teknikleri kullanılarak veriler elde edilmiştir. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, icrâ şekilleri ayrıntılarıyla gösterilmiş, yapılan dikte, alanında uzman akademisyenlere teyit ettirilmiştir.

Bu çalışmada; kaynak tarama, doküman inceleme ve arşiv tarama elde edilen veriler ile içerik analizi yönteminin kategorisel türü kullanılarak tahlil edilmiştir.

Bu doğrultuda;

Acem Aşîran makamındaki“Bir haber ver ey sabâ” eseri örneğinde; Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın, icrâ tavırları tahlil edilirken;

1. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın kullandıkları süsleme teknikleri notaya alınan “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser üzerinde tespit edilmiş ve tahlil edilerek açıklanmıştır.
2. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın kullandıkları müziksel ifade unsurları, notaya alınan “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser üzerinde tespit edilmiş ve tahlil edilerek açıklanmıştır.
3. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın kullandıkları nota dışı icrâ unsurları, notaya alınan “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser üzerinde tespit edilmiş ve tahlil edilerek açıklanmıştır.
4. Meral Uğurlu ve Sabite Gülerman’ın icrâ tavırları bakımından benzer ve farklı yönleri “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser üzerinden tahlil edilerek açıklanmıştır.
5. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın icrâlarında perde hâkimiyetini dikkate alarak bir metronoma bağlı kalmadıkları, saz icrâcılarının da bu doğrultuda kendilerine refakat ettikleri belirlenmiş, bu yüzden, metronom bilgisi verilmemiştir.
6. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın icrâları notaya alınırken, Windows Media Player programı yardımıyla yavaşlatılarak dinlenmiş, eser icrâlarında görülen tüm unsurlar ayrıntılı bir şekilde tespit edilmiştir.
7. Karşılaştırmalı notalardaki, süsleme teknikleri ve müziksel ifade unsurları, Batı müziğindeki işaretleri gibi kullanılmış, grupetto, mordan gibi teknikler birden fazla şekilde kullanıma sahip olduklarından, açık bir şekilde yazılarak gösterilmiştir.
8. Eser tahlil bölümünde, başlıkları Batı Müziğindeki isimleri ile açıklamaları yapılırken ise Türkçe karşılıkları kullanılmıştır.
9. Geleneksel seyir anlatım tarzı örnek alınarak, “tiz durak”, “asma karar”, “tam karar”, “seyir” gibi ifadeler kullanılmıştır.
10. Eser icrâlarının notaya alınması işlemi sırasında Finale (Versiyon 2013) programı, kullanılmıştır.
11. Tahlillerin daha iyi anlaşılabilmesi için, notada icrâlara dair süsleme teknikleri, müziksel ifade unsurları, nota dışı icrâ unsurları ile ilgili terimler ve açıklamaları verilmiştir.

Süsleme Teknikleri

Çarpma

“Süs işaretlerinden sayılan çarpma, ekseriya bir pest veya tiz sesin esas sese çarpılmasıdır ki, küçük bir nota halinde esas notaya ince bir bağla bağlanarak gösterilir” (Öztuna, 2006, C.1, s.205). Genellikle çarpma notası bir bağ ile asıl notaya bağlanır, böylece değerini hangi notadan aldığı belirginleşir (Turgay ve Ayangil, 2016). Bu nedenle çarpma tekniği kendi içerisinde türlere ayrılmaktadır. Bu çalışmada, çarpma türlerinden, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma türleri kullanılmış olup aşağıdaki görsel nota örneğinde sırasıyla gösterilmiştir.

Çarpma Türleri



Örnek 1

Mordant

“Esas bir notanın iki veya üç kere çarpma yapmasıdır, yani iki veya üç çarpmalı trildir. Bu çarpmaların kapışları dolayısıyla: Kapıveren veya ısırın anlamında olarak “mordant” denilmiştir” (Gazimihal, 1961, s.158). Çeşitli kullanımları ve gösterimi olan mordant, bu çalışmada icrâ şekliyle açıkça gösterilmesi sebebiyle, aşağıdaki görsel nota örneğindeki şekliyle gösterilmiştir.



Örnek 2

Grupetto

“Grup notaları (it. Grupetto, ing. turn): Vokal ve enstrümantal müzikte kullanılan bir süsleme çeşididir. Grup notaları, esas notanın etrafında dolanan yaklaşık dört ya da beş notadan oluşan figürü içerir” (Özçelik, 2002, s.88). Mordant gibi çeşitli kullanımları ve işaretleri olan bu teknik, bu çalışmada icrâ şekli ile açık bir şekilde aşağıdaki görsel nota örneğindeki şekliyle gösterilmiştir.



Örnek 3

Trill

“Notada üzerine konulu bulunduğu sesi bir veya yarım ton üst tarafındaki sesle sık ve nöbetleşe çarpırdıran işaretin adıdır. Tril kelimesinin ilk baş harfi (tr. şeklinde) notanın tepesinde işaretli bulunur” (Gazimihal, 1961, s.256). Tril ya da trill olarak yazılan bu teknik, bu çalışmada, trill olarak yazılmış ve notanın üzerinde “tr” şeklinde gösterilmiştir.

Vibrato

“Titrek, dalgalı, seslerin dalgalı izlenimini verecek biçimde çıkarılması” (Sözer, s.735). Bu çalışmada, notanın üzerinde “vib.” şeklinde gösterilmiştir.

Glissando

Türkçe karşılığı kaydırma ya da kaydırarak (Gazimihal, 1961, s.103). Bu çalışmada, kullanılan nota yazım programı doğrultusunda, Glissando ve Gliss. şeklinde gösterilmiştir.

Portamento

Ses kaydırması olarak tanımlanan bu teknik, aralıklı iki nota arasındaki seslerin bağlı bir şekilde hızlıca bağlanmasıdır diyebiliriz (Gazimihal, 1961, s. 203). Bu çalışmada iki nota arasında “Port.” şeklinde gösterilmiştir.

Müziksel İfade Unsurları

Piano (p.); Hafif (Hafif kuvvette)

Mezzo forte (mf); Yarım kuvvetli, orta kuvvetli

Forte (f); Kuvvetli

Fortissimo (ff); Çok kuvvetli

Kreşendo; (Crescendo); Hafiften kuvvetliye doğru gidileceğini gösterir (Öztuna, C.2, s.141).

Nota Dışı İcrâ Unsurları**Çeşitleme**

“Varyasyon. Bir melodiye, ikinci derecedeki öğelerini değiştirerek bir başka biçim verme sanatı. 1)Melodiyi oluşturan notaların tümü ya da bir bölümü yerine, aynı süreyi kapsayacak biçimde, daha küçük değerdeki notalardan oluşan kümeler koymak. 2) Tempoyu ya da usûlü değiştirmek” şeklinde açıklanmaktadır (Sözer, s.196). Bu çalışmada, tartımsal çeşitleme şeklinde ifade edilmiş, icrâ notaları üzerine “ttm” şeklinde gösterilmiştir.

Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersî

Klâsik Türk Mûsıkîsi geleneğinde sıklıkla başvuru olan bir icrâ unsurudur. “Sus işaretlerinin nota ile doldurulması melodiyi zenginleştirirken; es’lerin eklenmesi ritmik yapıyı zenginleştirir” (Turgay ve Ayangil, 2016).

1. MERAL UĞURLU VE SABİTE TUR GÜLERMAN'IN TAVİR ÖZELLİKLERİNİN MUKAYESESİ

Bu başlık kapsamında, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın Acem Aşîran makamındaki eserin icrasında, kullandıkları süsleme teknikleri, müziksel ifade unsurları, nota dışı icrâ unsurları, icrâ tavırları bakımından benzer ve farklı yönleri 1,2,3 ve 4 numaralı sorulara yönelik elde edilen bulgular doğrultusunda, başta verilen karşılaştırmalı görsel nota sonrası, başlıklar halinde tahlil edilerek yorumlanmıştır.

Asıl Nota : TRT Müzik.D.B

ACEM-AŞİRAN ŞARKI
BİR HABER VER EY SABÂ N'OLDU GÜLİSTÂNIM BENİM

İcrâ Notaları/Notaya Alan
Esin DOĞAN

BESTE: BİMEN ŞEN

USÛLU: AĞIR AKSAK

ASIL NOTA

M. UĞURLU

S.T. GÜLERMAN

Bir ha ber ver ey sa bâ nol

du gü lis tâ nım be nım sâz

Şekil 1

1.1. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, eser icrâlarında kullandıkları süsleme teknikleri nelerdir? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problemde, belirlenmiş olan ses icrâcılarının kullandıkları süsleme teknikleri tahlil edilerek yorumlanmıştır.

1.1.1. Meral Uğurlu

Yapılan tahlil sonucunda; Meral Uğurlu süsleme tekniklerinden, çarpma, mordan, grupetto, vibrato, glissando ve portamentoyu kullandığı, trilli kullanmadığı belirlenmiştir.

Çarpma Kullanımı

Bu başlıkta, Meral Uğurlu'nun çarpma kullanımı tahlil edilmiştir. Yapılan tahlil doğrultusunda, değerini kendisinden önceki notadan alan tek çarpmayı, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı ve değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpmayı kullandığı tespit edilmiştir.

Şekil 2 is a musical score for three parts: ASIL NOTA, M.UGURLU, and S.T. GÜLERMAN. The score is written in a single system with three staves. The lyrics are: "Kim ler i le sa lı nır ser vi hı ra mâ nım be nim (saz.....) Bül bü li müş tâ kı nın ağ". The ASIL NOTA staff is in treble clef with a key signature of one flat. The M.UGURLU and S.T. GÜLERMAN staves are in bass clef. The score includes various musical notations such as Port., p, Glissando, vib., f, ttm, and Rub. The S.T. GÜLERMAN staff has a "Rub." marking below it.

Şekil 2

Şekil 3 is a musical score for three parts: ASIL NOTA, M.UGURLU, and S.T. GÜLERMAN. The score is written in a single system with three staves. The lyrics are: "la dı ğın yâr i şı dip (saz.....)". The ASIL NOTA staff is in treble clef with a key signature of one flat. The M.UGURLU and S.T. GÜLERMAN staves are in bass clef. The score includes various musical notations such as ttm, Port., vib., Gliss., f, and ff.

Şekil 3

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Meral Uğurlu bu çarpma türünü, üçüncü, dördüncü ve sekizinci ölçülerde birer, ikinci ölçüde iki, eser icrâsı boyunca sadece beş kere kullanmıştır. Bunu genellikle, inici seyreden perdelerde, asıl notanın bir üst perdesini göstererek yapmıştır. Örneğin, üçüncü ölçüde bu çarpma türünü kullanarak, dördüncü ölçüdeki muhayyer perdesine dikkati çekmiş, bununla birlikte nevâ perdesi üzerindeki Buselik dizisinin duygusunu kuvvetlendirmiştir. Ayrıca, dördüncü ölçüde, bu çarpma türünü yine aynı şekilde kullanmış, acem perdesi üzerindeki çargâh dizisinin duygusunu güçlendirmiştir. Meral Uğurlu'nun, Acem-Aşîran Makamı'nın, gereği olan dizileri gösterirken bu çarpma türünü kullanmasını, perde hâkimiyetine önem vermesine ve makamın seyir duygusunu ortaya koymak istemesine bağlayabiliriz.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Meral Uğurlu bu çarpma türünü, birinci, ikinci, beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci, onuncu, on ikinci ölçülerde birer, on birinci ölçüde iki kere kullanmıştır. Eser icrâsı boyunca on kere kullanmıştır. Bu çarpma türünü, perde pestleşmelerinin önüne geçmek için yapmıştır diyebiliriz. Örneğin, birinci ölçüde gerdaniye perdesinden sonra muhayyer perdesini göstermeden bu çarpma türünü kullanmasının nedenini, bir sonraki gerdaniye perdesinin pestleşmesini önlemek için yapmış olduğunu düşünebiliriz.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma kullanımı

Meral Uğurlu bu çarpma türünü, ikinci, on birinci ölçülerde birer kere, üçüncü ölçüde ise iki kere kullanmıştır. Bu çarpma türünü, eser icrâsı boyunca dört kere kullandığı belirlenmiştir. Bu çarpma türünü, makam dizilerinin başlangıç perdeleri üzerinde kullanmıştır. Bunu yapmasının nedenini, dizileri öne çıkararak, makamın seyir özelliklerini tam olarak hissettirebilmek adına yapmış olduğunu düşünebiliriz.

Mordan kullanımı

Meral Uğurlu, bu süsleme tekniğini, dördüncü ölçüde bir, onuncu ölçüde iki, eser icrâsı boyunca üç kere ve inici seyreden diziler üzerinde, asma karar perdelerini göstermeden kullandığı belirlenmiştir. Uğurlu bu teknikte, ezgisel akışı hareketlendirirken, abartılı icrâ şekline uzak durmuş, makamın dizilerini ön plana çıkarmış ve seyir özelliklerini güçlendirmiştir diyebiliriz.

Grupetto kullanımı

Meral Uğurlu, bu süsleme tekniğini, on birinci ölçüde bir, yedinci ölçüde iki, eser icrâsı genelinde üç kere kullanmıştır. Uğurlu'nun, çıkıcı seyreden perdeler üzerinde yapmış olduğu bu tekniği, icrâyâ hareketlilik kazandırmak için kullandığını söyleyebiliriz.

Vibrato kullanımı

Meral Uğurlu'nun, bu süsleme tekniğini, birinci, üçüncü, dördüncü, altıncı, yedinci, sekizinci, dokuzuncu, on birinci, on ikinci ölçülerde, özellikle büyük değerli notalar üzerinde ve eser genelinde dokuz ölçüde kullandığı belirlenmiştir. Bu tekniği, seyir esnasında, bir sonraki perdeyi seslendirmeden önce, seyir duygusundan çıkmamak ya da güftenin manâsını ortaya çıkarmak adına yapmış olduğu düşünülebilir. Örneğin, "Bir haber" derken son hece ile güftedeki nidâyı güçlendirmek için kullanmış olabileceği fikri akla gelmektedir.

Glissando kullanımı

Meral Uğurlu, kaydırma olan bu süsleme tekniğini özellikle inici seyreden seslerde yapmıştır. Dördüncü ölçüde muhayyer perdesinden nevâ perdesine, muhayyer perdesinden acem perdesine, beşinci ölçüde gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine, yedinci ölçüde düğâh perdesinden acem aşîran perdesine, dokuzuncu ölçüde tiz çargâh perdesinden tiz segâh perdesine, on ikinci ölçüde muhayyer perdesinden acem perdesine, düşüşler yaparak kullanmıştır. Eser icrâsı genelinde, altı kere kullandığı tespit edilmiştir.

Uğurlu bu tekniği, inici perdeler üzerinde, asma karar perdelerine düşerken göstermiştir. Bu tekniği, perde pestleşmelerini, makamın seyir özelliklerine ve eserin üslûbuna uygun bir şekilde duyurmak için kullandığını söyleyebiliriz.

Portamento kullanımı

Meral Uğurlu, süzülerek kaydırma olan bu süsleme tekniğini, beşinci ölçüde acem perdesinden muhayyer perdesine doğru ve on birinci ölçüde çargâh perdesinden gerdaniye perdesine doğru, on ikinci ölçüde nevâ perdesinden muhayyer perdesine doğru, çıkıcı seyreden sesler arasında kullanmıştır. Bu tekniği, eser icrâsı boyunca yalnızca üç kere kullandığı belirlenmiştir. Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü icrâsında, aralıklı perdelerde Batı Müziği tekniğindeki gibi perdeleri ayrı ayrı duyurmak olağan dışı bir tavır göstergesidir. Bu nedenle, süzülerek kaydırma unsuru, eser üslûbunun bir gereğidir diyebiliriz.

1.1.2. Sabite Tur Gülerman

Sabite Tur Gülerman, yapılan tahlil doğrultusunda, süsleme tekniklerinden, çarpma, mordan, grupetto, vibrato, trill, glissando ve portamentoyu kullandığı tespit edilmiştir.

Çarpma Kullanımı

Bu başlıkta, Sabite Tur Gülerman'ın çarpma kullanımı tahlil edilmiştir. Yapılan tahlil sonucunda, değerini kendisinden önceki ve sonraki notadan alan tek çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma türlerini kullandığı belirlenmiştir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Sabite Tur Gülerman bu çarpma türünü, üçüncü ölçüde bir, on ikinci ölçüde üç ve dördüncü ölçüde altı kere kullanmıştır. Bunun yanı sıra, birinci, altıncı, onuncu ölçülerde birer ve toplamda on beş kere kullanmıştır. Gülerman, bu çarpma türünü, inici seyreden perdelerde ard arda ve bir üst perdeyi göstermek suretiyle kullanmıştır. Bu şekilde kullanmasını, hem ezgisel yapıyı süslemek hem de perde baskılarını bir bütünlük içerisinde göstermek istemesinden dolayı yapmış olduğunu söyleyebiliriz.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Sabite Tur Gülerman bu çarpma türünü, birinci, ikinci, üçüncü, altıncı, dokuzuncu ölçülerde birer, yedinci ölçüde iki, eser icrâsı boyunca toplamda yedi kere kullanmıştır. Gülerman'ın, bu çarpma türünü, asma karar perdelerini göstermeden yaptığı belirlenmiştir. Bu şekilde kullanmasının sebebini, makamın seyir özelliklerini gözeterek ve eserin üslûbuna uygun olarak, perdeleri doğru baskı ile icrâ etmek istemesine bağlayabiliriz.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma kullanımı

Sabite Tur Gülerman, bu çarpma türünü ikinci, üçüncü, on birinci ölçülerde birer kere olmak üzere eser icrâsı sırasında sadece üç kere kullanmıştır. Gülerman, bu çarpma türünü, çıkıcı perdeler üzerinde göstermiş ayrıca müziksel ifade unsurları ile birlikte, eser icrâsında farklı bir duygusal etki yaratmak ve eseri durağanlıktan çıkarmak istemesi sebebiyle kullanmış olduğunu söyleyebiliriz.

Mordan Kullanımı

Sabite Tur Gülerman bu süsleme tekniğini, birinci, yedinci, sekizinci, dokuzuncu, on ikinci ölçülerde birer ve eser icrâsı boyunca toplamda beş kere kullanmıştır. Bu tekniği, asma karar perdelerini göstermeden önce, devam eden makam seyrini hareketlendirmek için yapmış olduğunu düşünülebilir.

Grupetto Kullanımı

Sabite Tur Gülerman, bu süsleme tekniğini, yedinci ve on birinci ölçüde ikişer kere kullanmıştır. Eser icrâsı boyunca dört kere kullandığı belirlenmiştir. Gülerman'ın bu tekniği uygulamasını, bir sonraki tartımsal kalıpların daha hareketli olmasına ve ezgisel hareketliliği dengede tutarak, makam seyrini uyum içerisinde icrâ etmek istemesine bağlı olarak yapmış olduğunu düşünebiliriz.

Trill Kullanımı

Sabite Tur Gülerman bu süsleme tekniğini, sadece onuncu ölçüde, dörtlük değerdeki sünbüle perdesi üzerinde kullanmıştır. Bunun nedenini, sünbüle perdesinden sonra tekrar sünbüle perdesinin gelmesine böylelikle farklı değerlerde aynı perde ile devam eden seyirde, perde pestleşmesinin önüne geçip, icrâya renk katarak, asma kalış perdesini göstermek istemesine bağlayabiliriz.

Vibrato Kullanımı

Sabite Tur Gülerman, birinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci, dokuzuncu, onuncu, on birinci ve on ikinci ölçülerde uzun değerli notalar üzerinde kullanmıştır. Bu tekniği, on bir ölçüde kullanması dikkati çekmektedir. Gülerman'ın bu tekniği, uzun değerli notalar üzerinde kullanmasının yanı sıra Batı Müziği şan tekniğindeki kullanımına yakın olarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Glissando Kullanımı

Sabite Tur Gülerman, bu kaydırma tekniğini, ikinci ölçüde hüseyini perdesinden çargâh perdesine doğru, beşinci ölçüde acem perdesinden gerdaniye perdesine doğru, yedinci ölçüde kürdi perdesinden düğâh perdesine doğru, on birinci ölçüde muhayyer perdesinden sünbüle perdesine doğru ve muhayyer perdesinden gerdaniye perdesine doğru kullanmıştır. Eser icrâsı boyunca, altı kere kullandığı belirlenmiştir. Gülerman'ın bu tekniği, inici-çıkıcı seyreden perdeler üzerinde, perde pestleşmeleri ve tizleşmelerini, eserin üslûbu doğrultusunda duyurmak istemesinden dolayı kullandığını söyleyebiliriz.

Portamento Kullanımı

Süzülerek kaydırma olan bu süsleme tekniğini, beşinci ölçüde acem perdesinden muhayyer perdesine doğru, dokuzuncu ölçüde ise yine aynı şekilde kullanmıştır. Eser icrâsı genelinde sadece iki kere kullandığı belirlenmiştir. Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü icrâsında, bu teknikten çokça bahsedilmese de genel olarak eser üslûbu ile ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bu nedenle, Gülerman'ın tavrı doğrultusunda, eserin üslûbuna uygun bir icrâ şekli benimsediğini söylemek doğru olacaktır.

1.2. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, şarkı formundaki eser icrâlarında, kullandıkları müziksel ifade unsurları nelerdir? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problemde, belirlenmiş olan ses icracılarının, eser formuna ve güftesine göre kullandıkları müziksel ifade unsurları incelenmiştir. Bu eserin icrâsında, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, mezzo forte, forte, kreşendo unsurlarını kullandıkları belirlenmiştir. Sabite Tur Gülerman, ayrıca fortissimo nüansını da kullanmıştır. Bu unsurları kullanırken, eser güftesinin manâsını da göz önünde bulundurmuş oldukları fikri akla gelmektedir.

Klâsik Türk Mûsikîsi formları içerisinde, şarkı formuna ait olan bu eserin bestekârına kısaca değinmek doğru olacaktır. Kendi döneminin, ünlü mûsikişinasları ile çalışma fırsatı bulmuş ve en çok da Hacı Arif Bey'den çok şey öğrenmiş olan Bimen Şen'in, öncelikli olarak sesi ile ön plana çıktığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra bestekâr kimliği ile Klâsik Türk Mûsikîsi'ne birbirinden güzel, özellikle şarkı formunda eserler kazandırmıştır (Ak, 2002, sy.146-147). Klâsik Türk Mûsikîsi'nde dört mısralı ve terennümsüz olarak yazılan sözlü eserlere "Şarkı" denilmekte ve Giriş-Nakarat-Meyan-Nakarat kuralı ile oluşturulmaktadır (Öztuna,

C.2, s.331). Şarkı Formundaki bu eserin güftesi, şu şekildedir:

Bir haber ver ey sabâ, n'oldu gülistânım benim – Giriş

Kimler ile salınır, serv-i hırâmanım benim- Nakarat

Bülbül-i müştâkının ağladığın yar işidip-Meyan

Hârler ile mi açılır verd-i hândanım benim – Nakarat

1.2.1. Meral Uğurlu

Uğurlu, eserin girişinde yer alan, “Bir haber ver ey sabâ” kısmını orta kuvvette seslendirmiştir. İcrâsı sırasında, sekizlik değerdeki sus işaretini kullanmamasıyla dikkati çeken Uğurlu'nun, bunun nedenini, sabah rüzgârının esintisini hissettirmek ve seyir esnasında bütünlük yaratmak istemesi adına yapmış olabileceğini düşünebiliriz. Giriş mısrasının devamı olan, “n'oldu gülistânım benim” derken ise bir yakarış ifadesi uyandırmak istercesine güçlü bir icrâ şekli benimseyerek, güftenin manâsına vurgu yapmıştır diyebiliriz. Nakarat bölümünde ise “Kimler ile” derken hafif bir şekilde icrâ tarzı benimsemesini, yine güftenin manâsına uygun, üzgün ve endişeli olduğunu hissettirmek için bu şekilde bir icrâ sergilediğini düşünebiliriz. Bunun yanı sıra, eserin meyan kısmını, kuvvetli bir biçimde icrâ ederek, güftedeki manâyı, süsleme teknikleri ve unsurları ile desteklemiştir diyebiliriz.

Piano (p.) nüansını:

Beşinci ölçüde muhayyer perdesi üzerinde ve sekizinci ölçüde karar perdesine doğru inerken,

Mezzo Forte (mf) nüansını:

Eser genelinde ve meyan bitiminde,

Forte (f) nüansını:

Eserin meyan bölümünde, üçüncü ölçüde ani ses çıkışlarında,

Kreşendo nüansını:

Çıkıcı seyreden perdelerde, gürlük artışlarında, kullandığı belirlenmiştir.

1.2.2. Sabite Tur Gülerman

Eserin giriş kısmında yer alan “Bir haber ver” güftesinin bulunduğu bölümü, bir nidâ ifadesi ile güçlü bir şekilde seslendirmiştir. Giriş bölümünün devamı olan “ey sabâ” kısmını ise sabah rüzgârının dinginliğini hissettirmek istercesine orta kuvvette icrâ etmiştir. Yine giriş bölümünde yer alan, “gülistânım benim” kısmını ise gül bahçesine benzettiği sevgiliye sesini duyurmak ve onu bulmak için feryâd edercesine çok güçlü bir şekilde seslendirmiş olduğunu düşünebiliriz. Eserin nakarat bölümünde “Kimler ile” derken hüznü ve kırılganlığını hissettirmek adına güçlü bir şekilde icrâ ettiğini söyleyebiliriz. Meyan bölümünü ise bülbül edasında çok kuvvetli bir şekilde icrâ eden Gülerman, bunu hançere olarak da belirtebileceğimiz trill tekniğini kullanarak desteklemiş olduğu belirlenmiştir. Sabite Tur Gülerman'ın, müziksel ifade unsurlarını kullanımı şu şekildedir:

Piano (p.) nüansını:

Sekizinci ölçüde karar perdesine doğru inerken,

Mezzo Forte (mf) nüansını:

Eser genelinde ve ikinci ölçüde,

Forte (f) nüansını;

Birinci ölçüde eser başlangıcında ve beşinci ölçüde,

Fortissimo (ff) nüansını;

Üçüncü ölçüde ani ses çıkışlarında, meyan bölümünde,

Kreşendo nüansını;

Çıkıcı seyreden perdelerde, gürlük artışlarında, kullandığı belirlenmiştir.

1.3. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, eser icrâlarında kullandıkları, nota dışı icrâ unsurları nelerdir? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problemde, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın kullanmış oldukları, nota dışı icrâ unsurları tahlil edilmiştir.

1.3.1. Meral Uğurlu

Yapılan tahlil doğrultusunda, tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleme ve sus işaretlerinin nota ile doldurulması ya da tersi unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir.

Tartımsal Çeşitlemelerle Yapılan Süslemelerin Kullanımı;

Birinci ölçünün ilk sesi olan dörtlük değerdeki hüseyni perdesini, noktalı onaltılık değerinde hüseyni, sekizlik değerlerde hüseyni-nevâ perdeleri ile yorumlamıştır. İkinci ölçüde noktalı sekizlik değerinde hüseyni ve onaltılık değerde nevâ perdesinden oluşan dörtlük kalıbı, noktalı onaltılık değerinde hüseyni, otuz ikilik değerde acem ve onaltılık değerlerde hüseyni-nevâ perdeleri ile seslendirmiştir. Yine, ikinci ölçünün ikinci dörtlüğünün yarısı, onaltılık değerlerde olup hüseyni-nevâ perdelerinden oluşan sekizlik değerdeki kalıbın yerine, aynı değerde terâzi kalıbı ile hüseyni-hüseyni-nevâ perdelerini kullanarak seslendirmiştir. Onuncu ölçü sonunda yer alan, sekizlik değerlerde hüseyni ve nevâ perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, noktalı onaltılık değerinde hüseyni, otuz ikilik değerde acem, onaltılık değerlerde hüseyni-nevâ perdeleri ile seslendirmiştir. Klâsik Türk Mûsikîsi'nde, eser üslubunu, diğer bir deyişle eserin karakteristik yapısını bozmadan, bu tür nota dışı icrâlar gerçekleştirilmektedir. Uğurlu'nun, bu unsuru, eserin karakteristik yapısını bozmadan, seyir özelliklerine uygun bir şekilde icrâ ettiğini söylemek doğru olacaktır.

Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersin Kullanımı

İkinci ölçüde yer alan sekizlik değerdeki sus yerine, aynı değerde olan çargâh perdesini kullanmıştır. Meral Uğurlu'nun bunu ezgisel akışı bozmamak ve sabâ makam dizisini yumuşak bir şekilde duyurmak için yapmış olduğunu düşünebiliriz. Sekizinci ölçüde, sekizlik değerdeki rast perdesinin yerine yine aynı değerde sus işaretini kullanmıştır. Bunu ise, pest seslerin nefes desteği ile daha belirgin duyulmasını sağlamak için yapmış olduğu düşünülebilir.

1.3.2. Sabite Tur Gülerman

Yapılan tahlil doğrultusunda, tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleme ve sus işaretlerinin nota ile doldurulması ya da tersi unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir.

Tartımsal Çeşitlemelerle Yapılan Süslemelerin Kullanımı

İkinci ölçüde noktalı sekizlik değerinde hüseyni ve onaltılık değerde nevâ perdesinden oluşan dörtlük kalıbı, noktalı onaltılık değerinde hüseyni, otuz ikilik değerde acem ve onaltılık değerlerde hüseyni-nevâ perdelerini kullanarak seslendirmiştir. Beşinci ölçüde, noktalı sekizlik değerinde gerdaniye ve onaltılık

değerde acem perdesinden oluşan dörtlük kalıbı, noktalı onaltılık değerinde gerdaniye, otuz ikilik değerde muhayyer, onaltılık değerlerde gerdaniye-acem perdeleri şeklinde yorumlamıştır. Altıncı ölçüde, iki tane onaltılık değerde neva-çargâh perdelerinden oluşan sekizlik kalıbı, onaltılık değerlerde nevâ-hüseyini-nevâ-çargâh perdeleri şeklinde seslendirmiştir. Yine altıncı ölçüde, iki tane sekizlik değerde hüseyini-nevâ perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, noktalı onaltılık değerinde çargâh, otuz ikilik değerde nevâ, onaltılık değerlerde çargâh-kürdi perdelerini kullanarak icrâ etmiştir. Yedinci ölçüde dörtlük değerdeki acem aşîran perdesini ise noktalı onaltılık acem aşîran, otuz ikilik değerde rast ve sekizlik değerde acem aşîran perdelerini kullanarak seslendirmiştir. Yedinci ölçüde sekizlik değerlerdeki çargâh-nevâ perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, otuz ikilik değerlerde çargâh-nevâ, onaltılık değerde çargâh ve sekizlik değerde nevâ perdelerini kullanarak yorumlamıştır. Onuncu ölçünün ilk dörtlüğünün yarısı olan onaltılık değerlerde tiz segâh ve muhayyer perdelerinden oluşan sekizlik kalıbı, otuz ikilik değerlerde tiz segâh-muhayyer ve onaltılık değerde tiz segâh perdelerini kullanarak seslendirmiştir. Gülerman'ın, eserin seyir özelliklerine uygun bir şekilde, icrâya hareketlilik katmak için bu unsuru kullandığını söyleyebiliriz.

Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersî Kullanımı

Üçüncü ölçüde dörtlük çargâh perdesinin değerinin yarısını alarak yerine, sekizlik değerde sus işaretini kullanmıştır. Bunu çargâh perdesinden gerdaniye perdesine çıkarken, kaydırma tekniğini kullanmadan, güçlü bir nefes desteğiyle perdelerin daha net duyulabilmesi için yapmış olduğunu düşünebiliriz. Sekizinci ölçüde, sekizlik değerdeki rast perdesinin yerine sus işaretini kullanmasını, pest perdeleri nefes desteği ile net bir şekilde göstermek istemesi olarak düşünebiliriz.

1.4. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, icrâ tavırları nasıldır? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorum

Bu başlıkta, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın icrâ tavırları tahlil edilmiştir.

1.4.1. Meral Uğurlu

Uğurlu, eserin giriş kısmında tartımsal çeşitleme kullanarak, makamın tiz durağı olarak kabul edilen acem perdesini ön plana çıkarmıştır. Süsleme tekniklerinden, en çok çarpmayı kullanarak, perdeleri makam dizilerindeki kullanımına uygun olarak (tizlik-pestlik) icrâ etmiştir. Ayrıca, eserin bazı ölçülerinde, ezgisel akışı hareketlendirmek için mordan, grupetto gibi süsleme tekniklerinin yanı sıra tartımsal çeşitleme unsurunu da kullandığı görülmektedir. Kaydırma tekniğini (glissando) inici seyreden perdeler üzerinde, süzülerek kaydırma (portamento) tekniğini ise çıkıcı seyirdeki perdeler üzerinde kullanmıştır. Eseri genel olarak orta kuvvette seslendiren Uğurlu, müziksel ifade unsurlarından piano, forte, kreşendo gibi nüans elemanlarını da kullanmıştır.

1.4.2. Sabite Tur Gülerman

Sabite Tur Gülerman, eserin giriş kısmında mordan tekniğini kullanarak, makamın tiz durağı olarak kabul edilen acem perdesini ön plana çıkarmıştır. Eser icrâsında, tartımsal çeşitlemelerle ön plana çıkan Gülerman, bunun yanı sıra süsleme tekniklerinden mordan, grupetto, trilli de kullanmıştır. Kaydırma tekniğini (glissando) inici ve çıkıcı seyreden sesler arasında, süzülerek kaydırma (portamento) tekniğini ise çıkıcı seyreden sesler arasında kullanmıştır. Genel olarak eseri orta kuvvette seslendiren Gülerman, müziksel ifade unsurlarından, piano, forte, fortissimo ve kreşendo gibi nüans elemanlarını kullanmıştır.

SONUÇLAR

Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, eser icrâlarında kullandıkları süsleme teknikleri nelerdir? Sorusuna ilişkin sonuçlar

Bu başlıkta, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, Acem Aşîran Makamındaki “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser örneğinde; eser icrâlarında kullanmış oldukları süsleme tekniklerine yönelik sonuçların benzer ve farklılıkları ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

Çarpma Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Yapılan tahlil doğrultusunda her iki icrâcının, değerini kendisinden önceki notadan alan, değerini kendisinden sonraki notadan alan ve değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma türlerini kullandıkları belirlenmiştir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Bu çarpma türünü, eser icrâsında Uğurlu beş kere kullanırken, Gülerman'ın on beş kere kullanması dikkati çekmektedir. Her iki icrâcının da genellikle inisi seslerle seyreden perdeler üzerinde bu çarpma türünü, özellikle asma karar perdelerini daha net duyurmak için yapmış olabilecekleri sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Meral Uğurlu, bu çarpma türünü kullanarak makamsal perde hâkimiyetini ortaya koymuştur. Birinci ölçüde acem perdesi üzerindeki Çargâh dizisini, ikinci ölçüde çargâh perdesi üzerinde Sabâ makam geçkisi olan Hicaz dizisini ve altıncı ölçüde düğâh perdesi üzerinde Kürdi dizisi ile kalışı kuvvetlendirmek için bu çarpma türünü kullandığı belirlenmiştir. Bu çarpma ile çarpma yapılan perdelerin dik basılması makam seyrinin bir gereği olarak kabul edilmektedir. Sabite Tur Gülerman ise bu çarpma türünü ikinci ölçüde Meral Uğurlu gibi makam seyrinin bir gereği olarak kullanmış, ayrıca asma karar ve tam karar perdelerini göstermeden, perde kalışlarını kuvvetlendirmek için yine bu çarpma türünü kullanmış olduğu belirlenmiştir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Meral Uğurlu'nun dört, Sabite Gülerman'ın ise üç kere kullandığı bu çarpma türünü genel olarak acem ve çargâh perdeleri üzerinde yaptıkları belirlenmiştir. Bunu, makamın merkez aldığı perdeleri güçlendirmek için yapılmış olduğu düşünülebilir.

Mordan kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Bu süsleme tekniğini, Meral Uğurlu'nun, perde pestleşmeleri ve kaydırma unsurunu kullanmadan önce yaptığı belirlenmiştir. Uğurlu'nun mordanı bu şekilde kullanmasının sebebini, ezgide çoğunluk yaratarak, perde pestleşmelerinin daha net duyulmasını sağlamak adına yapmış olduğu düşünülebilir. Sabite Tur Gülerman'ın ise bu süsleme tekniğini, asma kalış perdelerini göstermeden önce yaptığı görülmüştür. Gülerman'ın kullanımını ise asma kalış perdelerini, daha net duyurmak adına bunu yaptığı düşünülebilir. Sonuç olarak, her iki icrâcının bu tekniği kullandığı ancak kullanım biçimlerinin farklı olduğu tespit edilmiştir.

Grupetto kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Her iki icrâcının, bu süsleme tekniğini, birbirine komşu, çıkıcı seyreden perdelerde ve bunun yanı sıra makam seyrinin bütünlüğüne renk katmak adına kullanmış olduklarını söyleyebiliriz.

Vibrato Kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Her iki icrâcının, bu tekniği uzun değerli perdeler üzerinde sıklıkla kullandıkları belirlenmiştir. Gülerman'ın vibrato kullanımı, Meral Uğurlu'ya göre daha belirgin olup, batı müziği şan tekniğindeki kullanım biçimine

daha yakın olduğu sonucuna varılmıştır.

Glissando Kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin gelenekten gelen, vazgeçilmez unsuru olan, kaydırma tekniğini, eser icrâsında Meral Uğurlu altı, Sabite Tur Gülerman ise beş kere kullanmıştır. Meral Uğurlu'nun sadece inici, Sabite Tur Gülerman'ın ise hem inici hem de çıkıcı olarak, bu tekniği kullandığı belirlenmiştir. Her iki icrâcının da bu tekniği, perde pestleşmelerini eserin üslûbuna uygun bir şekilde duyurmak istemeleri sebebiyle kullanmış olduklarını düşünebiliriz.

Portamento Kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Her iki icrâcının, kelimeleri bölmek ve makamsal seyri kesintiye uğratmamak adına bu tekniği kullanmış olduklarını düşünebiliriz. Bir başka açıdan değerlendirildiğinde ise, eser üslûbunda var olan bu tekniği, doğru bir tavır şekli ile göstermiş olduklarını söyleyebiliriz.

Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, eser icrâlarında kullandıkları müziksel ifade unsurları nelerdir? Sorusuna ilişkin sonuçlar

Bu bölümde, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın Acem Aşîran makamındaki eserin icrâsında kullanmış oldukları müziksel ifade unsurlarına yönelik sonuçlar ele alınmıştır.

Her iki icrâcıda, Acem Aşîran makamındaki bu eseri orta kuvvette seslendirmişlerdir. Eserin, meyan ve tiz bölümlerinde Meral Uğurlu kuvvetli bir icrâ tarzını benimserken, Sabite Tur Gülerman daha kuvvetli bir icrâ tarzını benimsemiştir. Karar perdesine doğru, Uğurlu hafif kuvvette, Gülerman ise orta kuvvette inmiştir. Bu nüans farklılıklarının nedenlerinden biri, Gülerman'ın Batı müziği şan tekniğindeki gibi güçlü nefes kullanımından, bir diğeri ise dinlenen kayıttaki mikrofon sesinin yüksekliğinden kaynaklı olduğu düşünülebilir. Sonuç olarak, eser icrâlarında aynı müziksel ifade unsurlarını, benzer ve farklı yerlerde kullandıkları, bazı çıkıcı seslerde ses gürlüklerini kuvvetlendirip müziksel ifade unsurlarını ön plana çıkaran bir icrâ tavrı sergilemiş oldukları sonucuna varılmıştır.

Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, kullandıkları nota dışı icrâ unsurları nelerdir? Sorusuna ilişkin sonuçlar

Tartımsal Çeşitlemelerle Yapılan Süslemelerin Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Bulgular ve yorum bölümünde, nasıl kullanıldıklarını belirttiğimiz bu unsuru, eser icrâsı boyunca, Meral Uğurlu, beş kere, Sabite Tur Gülerman ise dokuz kere kullanmıştır. Bu unsuru, eserin durağan sayılabilecek perdeleri üzerinde, icrâyâ hareketlilik katmak için yaptıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersî Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Her iki icrâcı da kelimeyi bölmeden nefes desteği ile pest seslerin daha belirgin duyulması için sus işareti kullanmışlardır. Meral Uğurlu farklı olarak, ikinci ölçüde sus işaretinin olduğu yerde bu hakkını kullanmayarak ezgisel akışı devam ettirmiş, bunu Sabâ makam duygusunu sözlerle bütünleştirmek için yapmış olduğu düşünülebilir. Sonuç olarak, kelimeleri bölmeden, perdelerin duyumunu netleştirmek için bu unsuru kullandıkları sonucuna varılmıştır.

Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, icrâ tavırları bakımından benzer ve farklı yönleri nelerdir? Sorusuna ilişkin sonuçlar

Benzer Yönleri

Her iki icrâcı da aynı çarpma türlerini kullanmışlardır. Çarpma türlerinden en çok, değerini kendisinden önceki notadan alan tek çarpmayı, sonra sırasıyla değerini kendisinden sonraki notadan alan tek ve çift çarpmayı kullanmışlardır. Çarpmanın yanı sıra, süsleme tekniklerinden, mordan, grupetto, vibrato ve

portamentoyu da kullandıkları belirlenmiştir. Büyük değerlerdeki perdeler üzerinde vibrato yapıp, çıkıcı seyreden sesler arasında süzülerek kaydırmayı (portamento) kullanmışlardır. Nota dışı icrâ unsurlarından tartımsal çeşitlemeleri ve sus işaretlerinin nota ile doldurulması ya da tersi unsurlarını kullanmışlardır. Kelimeleri ve kelime köklerini bölmek için kaçak nefes destekleri ya da eserin üslûbuna uygun yerlerde nefes alarak icrâlarını sürdürmüşlerdir. Eserin tiz bölümlerini kuvvetli bir şekilde seslendirmişler fakat bunda ısrarcı olmayıp, eseri genel olarak orta kuvvette seslendirerek abartılı bir icrâ tavrından uzak durmuşlardır. Eser icrâlarında kullanmış oldukları, tüm teknik ve unsurları, makamın seyir özelliklerine ve eserin üslûbuna uygun olarak kullandıkları sonucuna varılmıştır.

Farklı Yönleri

Sabite Tur Gülerman, eser icrâsına mordan ile başlarken Meral Uğurlu tartımsal çeşitlemeyle başlamıştır. Gülerman'ın çarpma unsurunu kullandığı bazı yerlerde, Uğurlu mordan kullanmış, Uğurlu'nun notaya bağımlı kaldığı bazı yerlerde ise Gülerman tartımsal çeşitleme kullanmıştır. Gülerman eser icrâsı genelinde Uğurlu'ya göre, süsleme tekniklerini ve tartımsal çeşitlemeleri daha çok kullanmıştır. Uğurlu ise Gülerman'a kıyasla daha sade bir icrâ gerçekleştirmiştir. Gülerman, eser icrâsında süsleme tekniklerinden olan trill unsurunu kullanırken, Uğurlu bu tekniği hiç kullanmamıştır. Vibrato tekniğini, Gülerman'ın, Batı müziğindeki şan tekniğine yakın bir tarzda kullandığı görülmüştür. Eser icrâsında, Batı müziği şan tekniğini, makamsal seyirde, perde hâkimiyetini bozmadan sıklıkla kullanan Gülerman, bu tekniğin doğru kullanımının Klâsik Türk Mûsikîsi adına faydalı olabileceğinin de bir kanıtı olmuştur.

Sonuç olarak, Klâsik Türk Mûsikîsi'nde, sadece notaya bağımlı kalarak bir icrâ gerçekleştirilemeyeceği bilinen bir gerçektir. Yaptıkları teknik kullanımları, eserin üslûbunu bozmadan güçlendirmek ise son derece ustalık gerektirmektedir. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın kullanmış oldukları tüm teknik ve unsurlar, eserin üslûbuna uygun olarak, icrâyaya hareketlilik ve duygu katmıştır. Acem Aşîran makamındaki “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser icrâlarındaki benzerlik ve farklılıklarından yola çıkarak, Meral Uğurlu'nun klâsik tavra, Sabite Tur Gülerman'ın ise klâsik tavır içerisinde yenilikçi tavra mensup olduklarını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, günümüzde bir nevî meşk yöntemi olan, icrâcıların taklit edilmesinin yanı sıra Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü icrâlarında, Uğurlu ve Gülerman'ın, uyguladıkları tekniklerin açık bir şekilde notada gösterilmesiyle, tavırlarını kazanmanın mümkün olduğu ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

- Ak, A.Ş. (2002). Türk Musikîsi Tarihi. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Behar, C. (1992). Zaman, Mekân, Müzik.,Afa Yayıncılık,İstanbul.
- Beşiroğlu, Ş. (1998). Türk Mûsikîsinde Üslûp ve Tavrı Açısından Meşk. İstanbul Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Gazimihal, M.R.(1961). Musiki Sözlüğü. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Oter, S.T.(2018, 15-20 Temmuz). Uluslararası Müzik Eğitim Birliği. 33. Dünya Konferansı, Türk Dünyası Oturumu. Bakü, Azerbaycan,359-364.
- Özbilen, N.Ö. (2007). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Temel Bilimler Ana Sanat Dalı, Türk Sanat Müziği Programı, İstanbul.
- Özçelik, S. (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi. (Cilt.22). Sayı.3, ss.77-91.
- Öztuna, Y. (2006). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi.(Cilt.1). Kültür BakanlığıYayınları, Ankara.
- Öztuna, Y. (2006). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi.(Cilt.2). Kültür BakanlığıYayınları, Ankara.
- Sezgin, B.S. (1982). Düşündüklerimiz. San'at ve Kültürde Kök, (14).
- Sözer, V. (2005). Müzik Ansiklopedik Sözlük. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Şen, H.O. (1998). Alâeddin Yavaşca. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Turgay, N.Ö., Ayangil, R. (2016). Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. Rast Müzikoloji Dergisi. (Cilt.4). Sayı.1, ss.1165-1184.
- Türk Dil Kurumu, (2005).Türkçe Sözlük. TDK, Ankara.
- Türk Dil Kurumu, (2011).Türkçe Sözlük. TDK, Ankara.
- İnternet Kaynakları:
- Akdoğu, O. (2016). Doğru Bilinen Yanlışlar. Müzik Eğitimcileri Sitesi. Erişim:<http://www.muzikegitimcileri.net/forum/viewtopic.php?f=17&t=1093/Yayın.Htm>(29.01.2019)

MÜZELERDE ÖNLEYİCİ KORUMA: TEMEL YAKLAŞIMLAR VE GELİŞİMİ ¹

Fatma Sezin DOĞRUER²

¹ Bu makale, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalında Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener Danışmanlığında Hazırlanan “Türkiye’nin Arkeolojik Eser Barındıran Seçilmiş Müzelerinde Önleyici Koruma Bağlamında Müze Tasarımlarının İrdelenmesi” başlıklı tezden hazırlanmıştır.

² Dr. Fatma Sezin DOĞRUER, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Uzmanı (sezin.dogrueer@hotmail.com).

MÜZELERDE ÖNLEYİCİ KORUMA: TEMEL YAKLAŞIMLAR VE GELİŞİMİ

Özet

ICOM Müzecilik Etik Yasası'na (2006) göre "korumaları altındaki koleksiyonlar için –ister depoda ya da sergideyken, ister bir yerden bir yere taşındıkları sırada– koruyucu bir ortam oluşturup bu ortamı korumak" müzelerin önemli görevleri arasında yer almaktadır. "Yapı malzemelerinin ve objelerin bozulma hızı ve oranının yavaşlatılması, malzemelerin istikrarının sağlanması ve bozulmaya neden olan faktörlerin azaltılması için alınması gereken koruyucu önlemler bütünü" olarak tanımlanan önleyici koruma çalışmaları ile koleksiyonun maruz kaldığı bozulma etkenlerinin engellenmesi, sınırlandırılması veya minimum düzeye çekilmesi; bu şekilde gün içinde algılanamayan fakat zaman içerisinde birikerek çoğalan bozulmalar ve aniden gelişen büyük hasarlar önlenilmekte veya sınırlandırılmaktadır. Bu bozulma etkenleri, fiziksel kuvvetler, hırsızlık ve vandalizm, yangın, su, zararlılar, kirlenici maddeler, uygun olmayan ışık, morötesi ve kızılötesi ışınlar, uygun olmayan sıcaklık ve bağıl nem ile bilgi ve önem kaybı olarak belirtilmektedir. Dünyadaki korumaya dair çalışmalarda 1960'lı yıllara doğru bozulmaları önlemeye dair bilinç oluşmaya başlamıştır. Yıllar içerisinde uluslararası alanda geçerliliği olan kurumlar, uluslararası koruma örgütleri ve koruma enstitüleri tarafından çalışma grupları oluşturulmuş; kongreler düzenlenmiş; uyulması gereken standartlar belirlenmiş; yayınlar ve el kitapları hazırlanmıştır. Türkiye'de ise devlet müzelerinde, eserlerin konservasyon işleri ve önleyici korumaya yönelik uygulamalar müzelerdeki laboratuvar birimleri veya Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarları tarafından yürütülmektedir. Çok yönlü bir çalışma olan önleyici korumada zaman içerisinde gelişen anlayışlara bağlı olarak değişen uygulamalar ile gerek tasarım aşamasında gerekse sonradan yapılacak düzenlemelerde eserlerin bozulmasının önlenmesi veya sınırlandırılması sağlanabilecektir.

Anahtar Kelimeler: Koruma, Önleyici Koruma, Bozulma Etkenleri, Müzecilik, Müze.

PREVENTIVE CONSERVATION IN MUSEUMS: BASIC APPROACHES AND DEVELOPMENT

Abstract

Providing and conserving a protective environment for the artefacts under conservation whether in the storage or exhibition or under transit are among the main duties of the museums according to the ICOM Code of Ethics for Museums (2006). By preventive conservation works defined as a combination of protective measures in order to reduce the rate of deterioration of building materials and artefacts, ensure the stability of materials and reduce the factors causing deterioration, the agents of deterioration to the museum collection could be avoided, blocked or minimized; by this way deterioration that is not perceived in day but accumulated and increased in time could be avoided or blocked. These agents of deterioration are stated as physical forces, thieves and vandals, fire, water, pests, pollutants, incorrect light, ultraviolet and infrared light, incorrect temperature, incorrect relative humidity and dissociation. In the studies on conservation in the world, consciousness about preventing the deterioration has started to develop towards the 1960s. Over the years, working groups have been formed by internationally recognized institutions, international organizations and conservation institutes; congresses have been arranged; standards have been determined; and publications and handbooks have been prepared. In Turkey, conservation works and practices for preventive conservation works have been carried out by the laboratory units or Region Laboratories for Restoration and Conservation in the state museums. In preventive conservation, which is a multi-facet study, it would be possible to prevent or limit the deterioration of the artefacts in the design phase and/or in later arrangements with the changing applications depending on the developing understandings.

Keywords: Conservation, Preventive Conservation, Agents Of Deterioration, Museology, Museum.

GİRİŞ

Kültürel, sosyal ve ekonomik boyutu giderek artan bir önem taşıyan ve toplumsal kimliğimizin ayrılmaz bir parçası olan kültür varlıklarının korunması birçok bilim dalı ve değişik meslek gruplarını ilgilendiren kapsamlı bir konudur. Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) tarafından “kâr amacı gütmeksizin toplumun ve onun gelişiminin hizmetinde ve halka açık olan; çalışma, eğitim ve zevk amacıyla insanlığa ve çevresine ait maddi delillerden sergiler oluşturan, koruyan, araştıran, tanıtan daimi kuruluş”¹ olarak tanımlanan müzeler kültür mirasının korunması kapsamında önemli görev üstlenmektedir.

Koleksiyon yönetimi, tüm müze personelinin koleksiyona karşı sorumluluklarının belirlendiği ilkeler bütünüdür. Koleksiyon yönetimi kapsamında, koleksiyonun hangi amaçla, kimler tarafından, nasıl ve ne süre ile kullanılacağı hususları belirlenerek programlanmalıdır (Kökten, 2007, s. 45). Koleksiyon yönetimi sırasında dikkat edilmesi gereken ana unsur eserlerin korunması olmalıdır. ICOM Müzecilik Etik Yasası (2006) madde 2.23'e göre,

“Müzelerin görevi, doğa, kültür ve bilim mirasını korumaya bir katkı olarak koleksiyonlar edinmek, bu koleksiyonları korumak ve geliştirmektir. Müze koleksiyonları, önemli bir kamusal miras olup, yasada özel bir yere sahiptirler ve uluslararası mevzuat tarafından korunurlar. Önleyici koruma, müze politikasının ve koleksiyon bakımının önemli bir ögesidir. Korumaları altındaki koleksiyonlar için –ister depoda ya da sergideyken, ister bir yerden bir yere taşındıkları sırada– koruyucu bir ortam oluşturup bu ortamı korumak, müze mesleği üyelerinin asli sorumluluklarından biridir”².

Önleyici koruma, “yapı malzemelerinin ve objelerin bozulma hızı ve oranının yavaşlatılması, malzemelerin istikrarının sağlanması ve bozulmaya neden olan faktörlerin azaltılması için alınması gereken koruyucu önlemler bütünü” olarak tanımlanmaktadır (Beşkonaklı, 2010, s. 23). Müzelerdeki önleyici korumanın amacı, koleksiyona zarar veren öğelerin engellenmesi, sınırlandırılması veya minimuma indirgenmesidir. Önleyici koruma teknikleri kullanılarak gün içinde algılanamayan, fakat zaman içerisinde birikerek çoğalan bozulmalar ile aniden gelişen büyük hasarlar önlenilmekte veya sınırlandırılmaktadır (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015). Önleyici koruma teknikleri kullanılmadığı takdirde etkin (direkt/doğrudan) koruma uygulamalarına ihtiyaç duyulmaktadır (Milli Park Servisi, 2006, s. 3:1).

1. MÜZE KOLEKSİYONLARININ BOZULMA ETKENLERİ VE ÖNLEYİCİ KORUMA YAKLAŞIMLARI

Koleksiyonun maruz kaldığı bozulma etkenleri, fiziksel kuvvetler, hırsızlık ve vandalizm, yangın, su, zararlılar, kirletici maddeler, uygun olmayan ışık, morötesi ve kızılötesi ışınlar, uygun olmayan sıcaklık ve bağıl nem ile bilgi ve önem kaybı olarak sıralanmaktadır (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015). Bozulma etkenleri “konfor koşullarını oluşturan parametrelerde meydana gelebilecek riskler” olarak tanımlanmıştır (Kuzucuoğlu, 2010, s. 68).

“Fiziksel kuvvetler” darbe, şok, titreşim, ağırlık ile uygun olmayan destek ve temas olarak sıralanmaktadır. Bu bozulma etkenleri, felaketlerden kaynaklı olabileceği gibi insan kaynaklı da olabilmektedir. Fiziksel kuvvetlere neden olabilecek felaketlere deprem, yer kayması ve savaş örnek gösterilebilir. İnsan kaynaklı durumlar ise personelin yanlış tutması/dokunması/taşınması olarak belirtilebilir (Beşkonaklı, 2010, s. 204). Fiziksel kuvvetlere maruz kalan eserler, bulunduğu yerden düşme veya devrilme; hareket ederek başka bir nesneyle çarpışma; sarsılma ve başka bir nesnenin üzerine düşmesi sonucunda³ kırılma, bozulma, delinme, yamulma, çizilme ve/veya aşınma görülebilirler (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015).

“Hırsızlık ve vandalizm”, insan kaynaklı oluşan bozulma etkenleridir. Hırsızlık faaliyetleri müze koleksiyonunda sayıca azalma ile sonuçlanmaktadır. Siyasi, etnik, dini nedenler ile öfke, kafa karışıklığı, eğlence veya

1 Kökten, 2007, s. 29

2 ICOM. (2006). Müzecilik Etik Yasası, Erişim: <http://icomturkey.org/tr/icom-m%C3%BCzecilik-etik-yasas%C4%B1> (12.03.2019).

3 Podany, 2001, s. 3

cehalet vandalizme neden olmaktadır (Hekman, 2010/2015, s. 15). Kıрма, şeklini bozma ve yakma gibi vandalizm faaliyetleri sonucunda ise eserin değerinde azalma veya değerini yitirmesi görülmektedir.

“Yangın”, sıcaklığın yükseldiği ve yağış miktarının düştüğü mevsimler veya deprem gibi çevresel etkenler ve/veya mekân içindeki sebeplerden kaynaklanan bir bozulma etkenidir. Yangın nedeniyle, eserlerde tahrip, yanık ile duman ve is yüzünden kirlenme oluşmaktadır (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015). Çevresel etkenlere örnek olarak, depremler, sıcaklığın yükselmesi veya yağış miktarının düşmesi, çevrede yangın çıkma olasılığı yüksek binalar bulunması verilebilir (Milli Park Servisi, 2006, s. 54).

“Su” çevresel nedenlerden veya müze binasından kaynaklanabilen bir bozulma etkenidir. Çevresel nedenler olarak yağmur ve kar yağışı, su baskını gibi doğa olayları belirtilebilir. Müze binasından kaynaklanan nedenlere örnek olarak çatının akması, pencerelerden su sızması, sıhhi tesisattaki bozukluklar sıralanabilir. Müzedeki eserler, bu bozulma etkenine karşı farklı tepkiler göstermektedir. Metal malzemelerde korozyon, organik malzemelerde deformasyon, parçalanma, şişme, ayrılma bunlardan birkaçıdır (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015). Müze depo mekanlarının kalorifer kazan daireleri, su dağıtım sistemlerinin bulunduğu bodrum katında yer alması, eserlerin su baskınına maruz kalmasına sebep olabilmektedir (Kocaeli ve Eskici, 2017, s. 57).

“Zararlılar” böcek, kemirgen, kuş ve diğer hayvanlar ile küf ve mikroplar olarak sıralanan bozulma etkenidir. Bunlar kumaş zararlıları, ahşap zararlıları, depolanan malzeme zararlıları, nem zararlıları ve genel zararlılar olarak da belirtilebilir (Milli Park Servisi, 2006, s. 5:3). Zararlıların müzede bulunmasının nedenleri arasında müze içi ve bahçesinde yeterli temizliğin yapılmaması, atıklar, müzede kullanılan taşınabilir unsurların malzemesi, müzeye getirilen yeni eserlerin kontrolünün yapılmaması sayılabilir. Zararlıların eserlere etkileri ise zararlı türüne göre değişiklik göstermektedir. Böcekler, organik malzemeleri tüketme ve zarar verme, kemirgenler organik malzemeleri kemirme, küçük eserlerin yerini değiştirme, eserleri kirlenme, küf ve mikroplar ise eserleri zayıflatma şeklinde zararlar vermektedir (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015).

“Kirleticiler”, iç mekânda kullanılan unsurlardan ve/veya dış mekândan kaynaklanabilen bir bozulma etkenidir. Farklı büyüklük ve formlarda (parçacıklı ve gazlı) olabilmektedir. İç mekân kaynaklı parçacıklı kirleticiler, mekânda kullanılan halı ve kumaş gibi lifli malzemeler, sigara dumanı ve yemek pişirme mekânlarından kaynaklanmaktadır. Dış mekân kaynaklı kirleticiler ise yoğun trafikten kaynaklanan egzoz gazları, döşenmemiş yollardan ve hava şartlarından kaynaklanan toz parçacıkları olabilmektedir. Gazlı kirleticiler ele alındığında, atıklar, yeni üretilmiş malzemeler (halı gibi), taşınabilir unsurlardaki kirlenici yayılımı yapan malzemeler (sunta, yapıştırıcı gibi) kaynak olarak gösterilebilir (Weintraub, 1992, s. 28). Eserlere dokunma sonucunda bulaşabilecek cildin doğal yağı da eserlerde korozyona neden olabilmektedir (Biasiotti, 2006, s. 25).

“Uygun olmayan ışık, morötesi ve kızılötesi ışınlar”, müze koleksiyonunun maruz kaldığı bozulma etkenlerindedir. Işık, dalga uzunluğuna göre üç kategoriye ayrılan devamlı bir enerji spektrumudur. Bu kategoriler morötesi ışınlar (UV), kızılötesi ışınlar (IR) ve görülebilir ışıktır. Morötesi ışın, radyasyonun kısa ve en çok enerji barındıran formudur. Kızılötesi ışın (IR), ışık spektrumunun sonunda yer almaktadır. Görülebilir ışık ise spektrumda mor ötesi ve kızıl ötesi ışınların arasındadır (Weintraub, 1992, s. 21). UV'den kaynaklanan yüksek enerji, organik eserlerde belirgin bir değişime neden olmaktadır. Uzun dalga boyların kısa dalga boylarından daha az zararlı olmasına karşın, emilen enerji eserin yüzeyini ısıtacağı ve kimyasal bozulmayı hızlandıracağı, aynı zamanda bağıl nemde instabiliteye neden olacağı için bu ışınlar da eserlerde bozulmaya neden olmaktadır (Weintraub, 1992, s. 20). Doğrudan güneş ışığı 100.000 lüks'e kadar bir değer iken dolaylı güneş ışığı 10.000 lüks, parlak spot lambalar ise 2.000 lüks değerinde ışık vermektedir (Michalski, 2004, s. 78). Işığın sebep olacağı bozulma, ışığa maruz kalınan süre ve yoğunluktan ve ışık kaynağından yayılan radyasyon tipinden etkilenmektedir (Rose ve Hawks, 1995, s. 3). Sergileme mekânlarında kullanılacak aydınlatmalar belirlenirken, eserin ışık hassasiyeti, ışığa maruz kalma süresi, ışık seviyesi, kullanım amacı, eserin rengi gibi konuların dikkate alınması önemlidir (Milli Park Servisi, 2006, s. 4:36).

“Uygun olmayan sıcaklık”, sıcaklığın yüksek, düşük veya değişken olması olarak açıklanabilir. Müzelerin sergileme, depolama ve çalışma alanlarında önerilen sıcaklık değerleri 18-20 °C arasındadır (Milli Park Servisi, 2006, s. 4:9). Yüksek sıcaklıkta eserlerde parçalara ayrılma, rengin bozulması gibi bozulmalara, düşük sıcaklıkta gevrekleşme ve kırılma gibi bozulmalara, günlük veya mevsimsel olarak tespit edilen değişken sıcaklıkta ise kırılma, katmanlara ayrılma gibi bozulmalara rastlanılmaktadır (Weintraub, 1992, s. 22). Sıcaklık değerleri ayrıca ortamın bağıl nem değerini de etkilemektedir (Milli Park Servisi, 2006, s. 4:9).

“Uygun olmayan bağıl nem” bağıl nemin düşük, yüksek veya değişken olması olarak ele alınmaktadır. Bağıl nem, “kapalı bir ortamda havadaki su buharı yüzdesi ile havanın tam doygunlukta taşıyabileceği su buharı miktarı arasındaki orana” denilmektedir (Weintraub, 1992, s. 23). Eserlerdeki nem ile ilgili bozulmalar, havadaki nem miktarından değil, bağıl nemden kaynaklanmaktadır. Bağıl nemin yükselmesinde yağmurlu iklim koşulları, çevredeki su kaynakları gibi dış faktörler ile tesisattaki bozukluklar, su ile temizliğin kurulanmaması, kalabalık ziyaretçi grubunun nefesi ve terlemesi gibi iç faktörler rol oynamaktadır (Kökten, 2007, s. 101). Yüksek bağıl nem olması durumunda metallerde paslanma, organik malzemelerin boyutlarında kalıcı bozulma ve biyolojik bozulmalar oluşması, organik malzemelerin kimyasal bozulmalarında hızlı artış görülmektedir (Weintraub, 1992, s. 24). Düşük bağıl nem olması durumunda ise organik eserlerde boyutta küçülme ve esneklik kaybı oluşmaktadır. Eserler, bağıl nem dalgalanmalarından da etkilenmektedir (Weintraub, 1992, s. 25).

“Bilgi ve önem kaybı” eserin koleksiyon ile bağlantısının, esere ait açıklayıcı bilgilerin eksik olması veya kaybolması olarak tanımlanmaktadır. Eserin doğru yere konulmaması ve eser hakkında yeterli bilginin verilmemesi buna neden olmaktadır. Bu bozulma etkeni sebebiyle eserin değeri ve müzede bulunabilirliği azalabilmektedir (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015).

Müze koleksiyonunun maruz kaldığı bozulma etkenlerini önlemek veya sınırlandırmak amacıyla kullanılan önleyici koruma teknikleri, eserlerin sergilenmesi, depolanması veya taşınması sırasında bozulmalarını veya bozulmalarını en aza indirmek için alınan tedbirlerdir. Bozulma etkenleri incelenirken, eserlerin duyarlılığı, yapının korunaklılığı, çevresel koşullar, kullanımdan kaynaklanan riskler ve müze yönetiminden kaynaklanan riskler değerlendirilmelidir (Kökten, 2007, s. 57). Bozulma etkenleri yüzünden oluşan bozulmalar eserlerin hem organik hem de inorganik bileşenlerinin fiziksel bütünlüğünü etkilemekte; kimyasal yapılarını değiştirmekte; değerlerini tehlikeye düşürmektedir (Rose ve Hawks, 1995, s. 2).

Önleyici koruma, temel olarak dört aşamada ele alınmaktadır:

- “- Bozulma etkenlerini önlemek,
- Önlenemeyen etkenleri sınırlamak,
- İzleme çalışmaları ile bozulma etkenlerini sınırlamak için kullanılan metotları test etmek,
- İzleme çalışmaları ile elde edilen bilgilere müdahale etmek” (Milli Park Servisi, 2006, s. 4:3).

Müze koleksiyonunun koruma durum tespiti, izleme ve değerlendirme çalışmaları sonucunda elde edilen veriler ışığında uygulanacak önleyici koruma yöntemleri,

- “-Koleksiyonun bulunduğu ortamdaki çevresel koşulların düzenlenmesi ve sürekli kontrolü,
- Depolanmış koleksiyonun doğru şekilde paketlenmesi ve ambalajların koruyucu özellikli olması
- Koleksiyonun depolanmasında kullanılan raf, dolap, çekmece gibi sistemlerin objelerin sağlıklı korunmasını sağlayacak şekilde olması,
- Sergilenen koleksiyonun bulunduğu çevresel koşulların düzenlenmesi kadar, ziyaretçilerden kaynaklı tahribatı engelleyecek önlemlerin alınması,

-Sergileme sırasında kullanılan tefriş ve destek malzemesinin sergilenen objelere zarar vermeyecek özellikte olması,

-Sergilemenin yapıldığı vitrin ve sergi salonlarının bakım temizliğinin düzenli olarak yapılması,

-Sergilenmesi öngörülen aşırı hassas objelerin dönemler halinde ve birden fazla örneğinin olduğu durumlarda dönüşümlü biçimde sergilenmesi,

-Koleksiyonun taşınmasını gerektiren durumlarda gerekli güvenlik önlemlerinin alınması ve objelerin taşınmasının niteliğine uygun biçimde paketlenmesi,

-Koleksiyonla teması gerektiren tüm işlemler süresince farklı objelere nasıl muamele edileceği” olarak sıralanmaktadır (Kökten, 2007, s. 47, 48).

Ziyaretçi yönetimi de önleyici koruma başlığı altında ele alınan önerilerdendir. Fazla ziyaretçi sayısı, müzelerde vücut ısısı, nem ve kirlenmeye sebep olmaktadır (Ladkin, 2004, s. 28). Ziyaretçi yönetimi kapsamında müze ziyaretçi sayılarının izlenmesi sonucu çözümlenme yapılarak, düzenleme temelli uygulamalar ve alan odaklı uygulamalar önerilmektedir.⁴

Önleyici korumanın verimli olması için, en başta yönetim düzeyinden koleksiyon bakımına kadar inen bir süreç olması gerekmektedir (Rose ve Hawks, 1995, s. 1). Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO), ICOM, Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS), Uluslararası Kültürel Varlıkları Koruma Araştırma Merkezi (ICCROM), Uluslararası Tarih ve Sanat Eserlerini Koruma Enstitüsü (IIC) gibi uluslararası mesleki organizasyonlar aracılığıyla müzecilik alanında uyulması gereken standartlar hakkında bilgi edinilmesi önerilmektedir (Roberts ve Hutchins, 2009/2016, s. 23). Önleyici korumanın başarısı, müze koleksiyonuna zararlı olabilecek çevresel faktörleri azaltmak ve çözüm önerilerini uygulamak için gerekli tüm bilgiyi toplama, kaydetme ve değerlendirmeye dayanmaktadır (Milli Park Servisi, 2006, s. 4:4).

2. ÖNLEYİCİ KORUMANIN DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE GELİŞİMİ

2.1. Dünyada Önleyici Korumanın Gelişimi

Önleyici korumaya dair uluslararası alanda geçerliliği olan kurumlar (Milli Park Servisi, National Trust), uluslararası koruma örgütleri (UNESCO, ICOM, ICOMOS, IIC, ICCROM) ve koruma enstitülerinin (Getty Koruma Enstitüsü, Kanada Koruma Enstitüsü) çalışmalarının araştırılması sonucu aşağıdaki bilgilere ulaşılmıştır.

Uluslararası koruma örgütlerinin çalışmaları incelendiğinde, ICOM’un ilk genel konferansı 1948 yılında Paris’te toplanmış ve önemli Avrupa müzelerinin müdürleri, restoratörler ve bilim insanlarından oluşan ilk ICOM komisyonu ve ICOM Müze Laboratuvarları Komitesi kurulmuştur. Bu komite 1963 yılında ICOM Koruma Komitesi adını almıştır. 1986 yılında ICOM tarafından oluşturulan Profesyonel Etik Yasası’nda⁵ önleyici korumaya dair yöntem ve tekniklerle ilgili bilgilere önem verilmesi gerektiği vurgulanmıştır.⁶ A.B.D.’de 1990 yılında gerçekleştirilen “Tarihi Binalarda Müzeler Konferansı” sonrası yayımlanan New Orleans Tüzüğü’nde tarihi binalar içindeki koleksiyonlar için düşük riskli çevreler oluşturulması önerilmiştir (Finke, 2008, s. 13). ICOM Koruma Komitesi tarafından terminolojide “önleyici koruma” kavramının kullanılması da ilk olarak 1990’lı yıllara tarihlenmektedir. “Aydınlatma ve İklim Kontrolü”, Taşınan Eserlerin Korunması”, “Biyolojik Bozulmaların Kontrolü” gibi küçük boyutlu çalışma grupları oluşturulmuştur (Boersma, 2016, s. 4).

1950 yılında kurulan IIC’nin 1958 yılında yayımladığı “Antikaların ve Sanat Eserlerinin Korunması” (The

4 Ayrıntılı bilgi için bkz. Tandoğdu, Huriye İlke. (2015). Tarihi Anıt ve Sitlerde Önleyici Koruma Olarak Ziyaretçi Yönetimi: Topkapı Sarayı Müzesi Örneği, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

5 2001 ve 2004 yıllarında gözden geçirilerek “Müzecilik Etik Yasası” olarak ismi güncellenmiştir (ICOM, 2006).

6 Illinois Teknoloji Enstitüsü. (1986). Profesyonel Etik Yasası, Erişim: <http://ethics.iit.edu/ecodes/node/3805> (14.10.2018).

Conservation of Antiquities and Works of Art) başlıklı kitapta⁷ bozulma mekanizmalarının ilk sistematik açıklamaları ve bunları önlemeye dair olasılıklar yer almıştır. Zaman içerisinde müzeciler tarafından bir koruma felsefesi geliştirilerek bozulmaların kaçınılmaz olmadığı ve koleksiyonu bu bozulmalardan koruyabilmek için yollar aranması gerektiği gerçeği ortaya konulmuştur (Ward, 2010, s. 3).

Kanada'nın Ottawa şehrinde 1994 yılında "Önleyici Koruma: Deneyim, Teori ve Araştırma" konulu ilk uluslararası konferans düzenlenmiştir (Boersma, 2016, s. 5). Aynı yıl, Kanada Koruma Enstitüsü müze koleksiyonlarına dair önleyici koruma stratejilerini ele alan bir çerçeve çalışma, poster olarak yayımlanmıştır. Bu çalışmada, koruma alanında bozulma etkenlerini ilk defa ön plana çıkaran koruma uzmanlarından biri olan Stefan Michalski'nin tanımları ve bunlara dair öneriler yer almıştır (Rose ve Hawks, 1995, s. 3). Bu öneriler, 2015 yılında geliştirilerek yenilenmiş ve bir poster ortaya çıkmıştır. Posterde müzelerde önleyici koruma konusunda çok kapsamlı ve güncel öneriler yer almaktadır. Önleyici korumaya dair Ottawa'da gerçekleştirilen ilk kongreden 24 yıl sonra gerçekleştirilen ikinci kongre, IIC tarafından 10-14 Eylül 2018 tarihleri arasında Torino'da (İtalya) "Preventive Conservation: The State of the Art" adı altında gerçekleştirilmiş ve önleyici koruma tüm yönleriyle ele alınmıştır.⁸

2000 yılında Finlandiya'nın Vantaa şehrinde konservasyon eğitmenlerinin toplantısı sonrasında hazırlanan Avrupa Önleyici Koruma Stratejisi'nde Doğru Vantaa Belgesi'nde, önleyici korumanın organizasyonel açıdan nasıl başarılıcağına yoğunlaşılmıştır (Boersma, 2016, s. 5). ICCROM tarafından Avrupa'da bulunan müzelerdeki önleyici koruma çalışmalarında yürütülen takım çalışmaları hakkında çeşitli araştırmalar yapılmıştır.⁹ İngiltere'de kültürel mirasın korunması faaliyetleri ile ilgilenen National Trust'ın koruma anlayışında belirlediği ilkeler kapsamında ise, kültür varlıklarının önleyici koruma kapsamında 'az ve sık' korunması gerektiği belirtilmektedir (Lithgow ve Thackray, 2009, s. 18).

Önleyici koruma konusuna değinen çeşitli deklarasyonlar da yayınlanmıştır. Yeni Delhi'de 2008 yılında gerçekleştirilen bir konferansta yayınlanan deklarasyonda ise korumaya dâhil kavramlar tanımlanmış, önleyici koruma da eserlerde bozulma ve kayıp oluşmasını engellemek veya en aza indirmek amacıyla alınan tüm önlemler ve yapılan eylemler olarak belirtilmiştir. Örnek olarak da kayıt altına alma, depolama, taşıma, paketleme güvenlik, çevrenin yönetimi, acil durum planlaması, personelin eğitimi, toplumun bilinçlendirilmesi verilmiştir (Boersma, 2016, s. 5). ICOM Koruma Komitesi ve IIC'nin 2014 yılındaki deklarasyonunda ise koleksiyonların bakımında pasif yöntemlerle, sağlanması kolay basit teknoloji, hava sirkülasyonu ve düşük enerjili çözümlerin düşünülmesi gerektiği bildirilmiştir (Boersma, 2016, s. 15).

UNESCO, ICOM, ICOMOS, ICCROM gibi uluslararası mesleki organizasyonlar ve koruma konusunda uluslararası bilgi ve deneyime sahip koruma enstitüleri (Getty Koruma Enstitüsü, Kanada Koruma Enstitüsü) aracılığıyla müzecilik alanında uyulması gereken standartlar belirlenmiş ve el kitapları yayımlanmıştır. A.B.D.'de koruma alanında etkin çalışmalar yürüten Getty Koruma Enstitüsü, 1999 yılında müzeler ve diğer kültür kurumlarına acil eylem planı oluşturmak için rehberlik yapmak üzere bir kitap¹⁰ hazırlamış ve birikimlerini paylaşmıştır. Acil eylem planı, müze yönetimindeki acil durumlara yönelik görev dağılımlarını kapsamaktadır. Acil Durum Hazır Bulunuşluk Komitesi'nin görevleri arasında tehlikelerin değerlendirilerek önleyici koruma tedbirleri alınması konusu işlenmiştir (Dorge ve Jones, 1999).

ICOM tarafından 2004 yılında müzeciliğin tüm yönlerini barındıran "Running a Museum: A Practical Handbook" bir el kitabı yayımlanmış ve müzecilik politikaları ve koleksiyon bakımının önemli bir bileşeni olarak önleyici koruma konusu ele alınmıştır (Lewis, 2004, s. 9). Bu çalışmadan iki sene sonra, A.B.D.'de

7 Plenderleith, H. J. (1958). The Conservation of Antiquities and Works of Art. UK: International Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works (IIC).

8 ICC. (2018). Turin Congress, Erişim: <https://www.iiconservation.org/congress/2018turin> (15.10.2018).

9 Putt, N. ve Slade, S. (2004). Teamwork for Preventive Conservation, ICCROM. Erişim: https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_01_Teamwork_en.pdf (13.03.2019).

10 Dorge, V. ve Jones S.L. (1999). Building an Emergency Plan, A Guide for Museums and Other Cultural Institutions, A.B.D.: The Getty Conservation Institute.

koruma alanında çalışmalar yürüten Milli Park Servisi (National Park Service) tarafından detaylı tanım ve bilgilerin yer aldığı bir müzecilik el kitabı¹¹ hazırlanmıştır. Müze Yönetimi Programının Bakım ve Koruma Takımı tarafından koordine edilen çalışmada kurumun görevleri ve işleyişinden, müze koleksiyonunun bozulma etkenlerinden korunmasına kadar geniş alanda bilgiler sunulmuştur.

2006-2010 yılları arasında UNESCO tarafından müzelerde güvenlik, müzeler için afet risk yönetimi, depodaki koleksiyonların elleçlenmesi, koleksiyonların belgelenmesi v.b. konuları içeren Kültür Mirasını Koruma El Kitabı¹² hazırlanarak müzecilik alanında çalışan kişilere yönelik öneriler sıralanmıştır. ICOM tarafından 2010 yılında yayımlanan “Müzeler İçin Acil Durum Prosedürleri El Kitabı”nda¹³ ise müzede karşılaşılabilecek acil durumlar tanımlanmış ve bu durumlara hazırlıklı olunması için alınması gereken önlemler sıralanmıştır.

2.2. Türkiye’de Önleyici Korumanın Gelişimi

Ülkemizde kültür varlıklarının korunması, Anayasa kapsamında güvence altına alınmış; önceleri Milli Eğitim Bakanlığı’na, daha sonra Kültür Bakanlığı’na ve son olarak ise değişen isimle Kültür ve Turizm Bakanlığı sorumluluğuna verilmiştir (Atagök, 2010, s. 9). Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı İstanbul Arkeoloji Müzeleri bünyesinde Kimyahanede 1937-1940 yılları arasında müzedeki eserlerin kimyasal analizleri, onarımları ve fumigasyon işlemleri yapılmaya başlanılmıştır. 1973 yılında Maden Tetkik ve Arama Genel Müdürlüğü tarafından maden analizlerinin yapılmaya başlanması, modern ve bilimsel konservasyon anlamında önemli bir adım olarak görülmektedir. Kültür Bakanlığı’na bağlı İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuvarı Müdürlüğü ise 1984 yılında kurulmuş ve bilimsel konservasyon ve restorasyon işlemlerinin yürütüldüğü devlete bağlı ilk kurum olmuştur (Bingöl, 1999, s. 12-14).

2863 sayılı Kültür Varlıklarını Koruma Kanunu kapsamında Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü bünyesindeki devlet müzelerinde, eserlerin konservasyon işleri ve önleyici korumaya yönelik uygulamalar müzelerdeki “Laboratuvar” birimi veya “Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarları” tarafından yürütülmektedir. 2012 yılında çıkarılan Bakanlar Kurulu Kararı ile Bakanlığa bağlı müzelere hizmet veren restorasyon ve konservasyon bölge laboratuvarı sayısı 10’na çıkmıştır. Bu laboratuvarlarda, müze ve ören yerlerinde bulunan taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının restorasyon ve konservasyon çalışmaları ile yapı malzemesi analiz çalışmalarının yanında, müzelerde uygun iklimlendirme, sergileme ve depolama ortamlarının araştırılması çalışmaları da yürütülmektedir (Kocaeli ve Eskici, 2017, s. 53). Laboratuvarlarda, müze koleksiyonunun sağlıklı ve güvenli şekilde korunmasını sağlayacak işlevsel ve etkili strateji geliştirmek amacıyla koruma planlaması çalışmaları yapılmaya başlanmış olup, müzelerin mevcut koşulları fiziksel ve kurumsal açıdan incelenmektedir.

Ankara Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü tarafından bölge müzelerine yönelik bir eylem planı hazırlandığı öğrenilmiştir. Bu çalışma tespit, müdahale ve izleme aşamalarından oluşmaktadır. Tespit aşamasında müze içerisinde eser barındırılan tüm ortamların incelenmesi ve olumsuz

11 Milli Park Servisi. (2006). Müzecilik El Kitabı, I.Bölüm, Erişim: <http://www.nps.gov/museum/publications/handbook.html> (13.03.2019).

12 Biasiotti, A. (2016). Müzelerde Güvenlik. (Çev. M. Aydın ve B. Özdemir). Kültür Mirasını Koruma El Kitabı. UNESCO. İstanbul: Kültürel Mirasın Dostları Derneği Yayınları. (Eserin orijinali 2006’da yayımlandı).

Roberts, B.O. ve Hutchins, J.K. (2016). Müzeler İçin Afet Risk Yönetimi. (Çev. M. Aydın). L. Macdonald (Ed.). Kültür Mirasını Koruma El Kitabı. UNESCO. İstanbul: Kültürel Mirasın Dostları Derneği Yayınları. (Eserin orijinali 2009’da yayımlandı).

Rujiter, M. (2016). Depodaki Koleksiyonların Elleçlenmesi. (Çev. M. Uğuryol, ve M. Aydın). N.H. Denis, B. Egger, H. Gipoulou, N. Boudjemai ve M.C. Areto (Editörler). Kültür Mirasını Koruma El Kitabı. UNESCO. İstanbul: Kültürel Mirasın Dostları Derneği Yayınları. (Eserin orijinali 2010’da yayımlandı).

Stiff, M. (2016). Koleksiyonların Belgelenmesi. (Çev. R. Bozkurtan ve M. Aydın). A. Paolini, M. Jabbour ve L. Macdonald (Editörler). Kültür Mirasını Koruma El Kitabı. UNESCO. İstanbul: Kültürel Mirasın Dostları Derneği Yayınları. (Eserin orijinali 2007’de yayımlandı).

13 Hekman, W. (Ed.). (2015). Müzeler İçin Acil Durum Prosedürleri El Kitabı. (Çev. B. Gündaş). ICOM International Committee on Museum Security. İstanbul: Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği. (Eserin orijinali 2010’da yayımlandı). Erişim: <http://mmkd.org.tr/wp-content/uploads/2015/10/AcilDurumProsedurleri-TR.pdf> (13.03.2019).

koşulların tespiti amacıyla raporlanması; müdahale aşamasında sergilemeye ve depolamaya yönelik kullanılan yöntem ve malzemeler ile ilgili önerilerin projelendirilmesi ve uygulanması; izleme aşamasında ise çevresel koşulların ve uygulamaların geçerliliği ve kalıcılığı ile etkin koruma yapılan eserlerin izlemesi yapılmaktadır.¹⁴

Devlet müzelerinde acil eylem planlarının hazırlandığı/hazırlanmakta olduğu ve önleyici korumaya dair çalışmalar planlandığı bilgisi de müze çalışanları ile yapılan görüşmelerden anlaşılmaktadır. 3-5 Mart 2017 tarihleri arasında İstanbul'da gerçekleştirilen III. Milli Kültür Şurası'nda da "... müzeler ve müze çalışmaları için afet ve risk yönetimi ile acil müdahale eylem planları oluşturulması ..."na yönelik eylemler belirlenmiştir.¹⁵

Ülkemizde bulunan üniversitelerde koruma ilgili bölümlerin kurulması müzecilik alanında önemli bir gelişme olarak görülmektedir.¹⁶ Bu bölümlerin mezunlarının müzelerde görev alması ve böylece müzelerde akademik eğitim almış kişilerin çalışması ideal olarak düşünülmektedir (Özesen, 2016, s. 52).

Farklı kurumlar tarafından da müzecilikte önleyici korumaya dair çalışmalar yürütülmektedir. T.C. Başbakanlık, Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığına (AFAD) depremlerin neden olabileceği fiziksel, ekonomik, sosyal, çevresel ve politik zararı önleme, etkilerini azaltmak ve depreme dayanıklı bir çevre oluşturmak amaçlarıyla bir Ulusal Deprem Stratejisi ve Eylem Planı (UDSEP) oluşturulmuştur. Bu strateji belgesinin Eylem. B.2.1.5'e göre¹⁷; müzelerdeki eserlerin depremlere karşı hasar görebilirliğini azaltmaya yönelik yöntemler geliştirilmesi önerilmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sorumlu kuruluş, Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM), Üniversiteler, AFAD, Meslek Odaları, Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Türkiye Belediyeler Birliği'nin (TBB) ilgili kuruluşlar olarak görev alacağı eylemin açıklaması olarak da "Deprem sırasında müzelerde bulunan nesnelere boyut, dengesizliğe neden olacak ve nesneyi olumsuz yönde etkileyebilecek kritik yer hareketi vb. gibi faktörler açısından değerlendirilerek bu nesnelere hasar görebilirliğini azaltacak yöntemlerin geliştirilmesi gerekmektedir." ifadesi kullanılmıştır.

T.C. Cumhurbaşkanlığına 9-10 Haziran 2014 tarihlerinde Uluslararası Önleyici Koruma Sempozyumu düzenlenmiştir.¹⁸ Bu sempozyumda ülkemizde yürütülen önleyici koruma çalışmaları hakkında "Önleyici Koruma", "Kazı Alanında Koruma", "Uluslararası Kurum ve Kuruluşlar", "Risk Yönetimi, Güvenlik, Zararlılarla Mücadele", "Belgeleme ve Kayıt" ve "Paketleme, Taşıma ve Depolama" gibi konularda Türk ve yabancı bilim insanları tarafından bilgi ve deneyimler paylaşılmıştır.

Türkiye'deki özel müzelerin önleyici koruma anlayışları hakkında araştırma yapılırken ziyaret edilen özel müze internet sitelerinden Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi ve Vakıf Eserleri Müzesi'nde eserlerin sağlıklı şekilde saklanması, sergilenmesi ve belgelenmesi üzerine çalışmaların yapıldığı konservasyon birimleri ve Şehit Cuma Dağ Tabiat Tarihi Müzesi'nde (MTA) gemoloji (değerli taşlar bilimi) laboratuvarı bulunduğu öğrenilmiştir.¹⁹

14 Restoratör/Konservatör Emine KOÇAK ve Restoratör/Konservatör Deniz IRMAK'ın 02.05.2017 tarihinde Ankara Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarında sunduğu "Çorum Müzesi Koruma Planlaması Çalışmaları" başlıklı sunumunda edinilen bilgilerden derlenmiştir.

15 Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2017). III. Milli Kültür Şurası 03-05 Mart 2017. Şûra Kitabı. İstanbul.

16 Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Restorasyon Programı (1964); Ankara Üniversitesi, Restorasyon-Konservasyon Programı (1990); Ege Üniversitesi, Eser Koruma Programı (1995); İstanbul Üniversitesi, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü(1996); Batman Üniversitesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü (2009); Gazi Üniversitesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü (2013); Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanar Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü (2013); Ankara Üniversitesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü (2016); Yıldız Teknik Üniversitesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü (2018) üniversitelerde koruma alanında açılan bölümlerdir. Bilgiye, Prof.Dr. Yaşar Selçuk ŞENER'in 29.11.2018 tarihinde Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğünde yaptığı sunumda ulaşılmıştır.

17 T.C. Başbakanlık, Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı (AFAD). Ulusal Deprem Stratejisi ve Eylem Planı (UDSEP-2023), Erişim: https://www.afad.gov.tr/upload/Node/2403/files/udsep_1402013_kitap.pdf (04.05.2018).

18 Uluslararası Önleyici Koruma Sempozyumu, Erişim:

<http://tasinabilirkultur.edebiyat.istanbul.edu.tr/tr/haber/onleyici-koruma-sempozyumu-4B00670058006E0065007600330056007600410049003100> (13.03.2019).

19 Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi. Konservasyon, Erişim: <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/>

SONUÇ

Bu çalışma ile müzelerde önleyici koruma hakkında temel yaklaşımlar, konunun dünyada ve Türkiye’de gelişimi incelenmiştir. Önleyici koruma kapsamında alan seçiminden, mekânsal ve yapısal özelliklere ve taşınabilir unsurlara kadar yapılacak düzenlemeler ile koleksiyonun maruz kaldığı bozulma etkenlerinin engellenmesi, sınırlandırılması veya en aza çekilmesi sağlanmakta ve böylece zaman içinde birikme ile çoğalan bozulmalar ve aniden gelişen hasarlar önlenilmekte veya sınırlandırılmaktadır.

Özetlemek gerekirse, dünyada 1960’lı yıllara doğru, eserlerde oluşan bozulmaların onarımının yanında bu bozulmaları önlemenin de gerektiği konusunda bir bilinç oluşmaya başlamıştır. Yıllar içerisinde uluslararası alanda geçerliliği olan kurumlar, uluslararası koruma örgütleri ve koruma enstitüleri tarafından çeşitli çalışma grupları oluşturulmuş; kongreler düzenlenmiş; uyulması gereken standartlar belirlenmiş; yayınlar ve el kitapları hazırlanmıştır.

Türkiye’de ise kültür varlıklarının korunması konusu Kültür ve Turizm Bakanlığı sorumluluğuna verilmiştir. Korumaya dair müze bazında çalışmalar 1940’lı yıllara doğru İstanbul Arkeoloji Müzelerinde başlanılmıştır. 1973 yılında ise Maden Tetkik ve Arama Genel Müdürlüğü tarafından malzeme analizlerinin yapılmaya başlanması ile bilimsel konservasyon anlamında önemli bir adım atılmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde 1985 yılında faaliyete geçen İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuvarı’nda malzeme analizleri ve korumaya dair çalışmalar yapılmaya başlanılmıştır. Halen devlet müzelerinde, eserlerin aktif ve pasif korunmasına yönelik uygulamalar müzelerdeki laboratuvarlar veya şu an sayısı 10 olan Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarları tarafından yürütülmektedir. Deprem ile ilgili çalışmalarda Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın yanında, Türkiye Büyük Millet Meclisi, Üniversiteler, AFAD, Meslek Odaları, Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Türkiye Belediyeler Birliği’nin ilgili kuruluşlar olarak görev almasının gerektiği eylem planlarında da belirtilmektedir.

Sonuç olarak, çok yönlü olan önleyici koruma çalışmalarında zaman içerisinde değişen anlayışlara bağlı olarak değişen uygulamalar ile gerek tasarım aşamasında gerekse sonradan yapılacak düzenlemelerde eserlerin bozulmasının önlenmesi veya sınırlandırılması sağlanabilecektir. Yeni müze tasarlayacak veya teşhir çalışmalarını projelendirecek mimarların koruma bilincinin olmasının ve önleyici korumaya yönelik alınacak tedbirleri projelerine yansıtmasının; taşınabilir unsurların ise uygun malzeme, tasarım ve yerleşim ile kullanımının gerekliliği anlaşılmaktadır. Bu çalışmaların konuyla ilgili mevzuatı ve güncel uygulamaları bilen, takip eden alanında iyi yetişmiş başta müzeci olmak üzere, mimar, arkeolog, sanat tarihçi vb. meslekler ile koruma uzmanlarının koordineli çalışmaları ile titizlikle yapılması gerekmektedir. Bu şekilde eserler için uzun ömürlü bir koruma elde edilmiş olur.

konservasyon (15.10.2018).

Şehit Cuma Dağ Tabiat Tarihi Müzesi. Erişim: <http://www.mta.gov.tr/v3.0/muze/anasayfa> (13.03.2019)

Vakıf Eserleri Müzesi. Erişim: <https://www.vgm.gov.tr/faaliyetler/kültürel-faaliyetler/muzeler> (13.03.2019)

KAYNAKÇA

- Atagök, T. (Temmuz 2010). Müzecilik ve Türk Müzeciliği, Ege Mimarlık Dergisi, 2010/3 (74), ss. 8-11.
- Beşkonaklı, Jale. (2010). Dolmabahçe Sarayı'nda Endirekt Koruma Yöntemleri, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Biasiotti, A. (2016). Müzelerde Güvenlik. (Çev. M. Aydın ve B. Özdemir). Kültür Mirasını Koruma El Kitabı. UNESCO. İstanbul: Kültürel Mirasın Dostları Derneği Yayınları. (Eserin orijinali 2006'da yayımlandı).
- Bingöl, I. (1999). Türkiye'de Konservasyonun Tarihi, I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu, 6-7 Mayıs 1999, Ankara, ss. 9-15.
- Boersma, F. (2016). Preventive Conservation-more than 2dusting objects? An Overview of the development of the preventive conservation profession, Journal of the Institute of Conservation, 39 (1), ss. 3-17. Erişim: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19455224.2015.1136463> (13.03.2019).
- Dorge, V. ve Jones S.L. (1999). Building an Emergency Plan, A Guide for Museums and Other Cultural Institutions, A.B.D.: The Getty Conservation Institute.
- Finke, Alice Louise. (2008). Implementing Preventive Arcitectural Conservation: Do Historic Property Stewards in the United States Possess The Tools To Meet the Challenge?, Pennsylvania Üniversitesi Tarihi Koruma Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, A.B.D., Erişim: http://repository.upenn.edu/hp_theses/103 (13.12.2017).
- Hekman, W. (Ed.). (2015). Müzeler İçin Acil Durum Prosedürleri El Kitabı. (Çev. B. Güntaş). ICOM International Committee on Museum Security. İstanbul: Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı). Erişim: <http://mmkd.org.tr/wp-content/uploads/2015/10/AcilDurumProsedurleri-TR.pdf> (13.03.2019).
- ICC. (2018). Turin Congress, Erişim: <https://www.iiconservation.org/congress/2018turin> (15.10.2018).
- ICOM. (2006). Müzecilik Etik Yasası, Erişim: <http://icomturkey.org/tr/icom-m%C3%BCzecilik-etik-yasas%C4%B1> (13.03.2019).
- Illinois Teknoloji Enstitüsü. (1986). Profesyonel Etik Yasası, Erişim: <http://ethics.iit.edu/ecodes/node/3805> (14.10.2018).
- Kanada Koruma Enstitüsü. (1994). "Framework For Prevention of Collections" Posteri. Kanada.
- Kanada Koruma Enstitüsü. (2015). "Framework For Preserving Heritage Collections" Posteri, Kanada.
- Kocaeli, F. ve Eskici, B. (2017). İç Anadolu Bölgesi Müzelerinde Önleyici Koruma Sorunları Üzerine Bir Değerlendirme, Restorasyon–Konservasyon Çalışmaları Dergisi, (20), ss. 53-64.
- Kökten, H. (2007). Müzede Koruma. B. Eskici, S. Çelik, D. Hepdinç, H. Kökten, ve Y.S. Şener (Ed.). Müzelerde Önleyici Koruma Uzaktan Eğitim Programı, Ankara: Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Yayınları (ANKUZEM).
- Kuzucuoğlu, A. H. (2010). Müzelerde İklim Ölçümleri ve Pasif Konservasyon. Restorasyon–Konservasyon Çalışmaları Dergisi, (6), ss. 17-22.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2017). III. Milli Kültür Şûrası 03-05 Mart 2017. Şûra Kitabı. İstanbul.
- Ladkin, N. (2004). Collections Management. In P. J. Boylan (Ed.). Running a Museum: A Practical Handbook. France: ICOM. pp.17-30.

- Lewis, G. (2004). The Role of Museums and the Professional Code of Ethics. In P. J. Boylan (Ed.). *Running a Museum: A Practical Handbook* (ss.1-16). France: ICOM.
- Lithgow, K. ve Thackray, D. (İlkbahar 2009). The National Trust's Approach to Conservation. *Conservation Bulletin*, (60). Erişim: <https://www.nationaltrust.org.uk/documents/the-evolution-of-conservation-principles.pdf> (13.10.2018).
- Michalski, S. (2004). Care and Preservation of Collections. In P. J. Boylan (Ed.). *Running a Museum: A Practical Handbook*. France: ICOM. pp.51-90.
- Milli Park Servisi. (2006). Müze El Kitabı, I.Bölüm, Erişim: <http://www.nps.gov/museum//publications/handbook.html> (13.03.2019).
- Özesen, E. (Mayıs 2016). Prof. Dr. Ayşen SAVAŞ ile Söyleşi, *Kültür ve Turizm Dergisi*, (28), ss. 48-54.
- Plenderleith, H. J. (1958). *The Conservation of Antiquities and Works of Art*. UK: International Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works (IIC).
- Podany, J. (Eylül 2001). Müze Koleksiyonları İçin Sismik Güvenlik Çalışması, İstanbul Afete Hazırlık Eğitim Projesi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Kandilli Rasathanesi ve Deprem Araştırma Enstitüsü.
- Putt, N. ve Slade, S. (2004). *Teamwork for Preventive Conservation*, ICCROM. Erişim: https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_01_Teamwork_en.pdf (13.03.2019).
- Roberts, B.O. ve Hutchins, J.K. (2016). *Müzeler İçin Afet Risk Yönetimi*. (Çev. M. Aydın). L. Macdonald (Ed.). *Kültür Mirasını Koruma El Kitabı*. UNESCO. İstanbul: Kültürel Mirasın Dostları Derneği Yayınları. (Eserin orijinali 2009'da yayımlandı).
- Rose, C.L. and Hawks, C.A. (1995). A Preventive Conservation Approach To The Storage of Collections. In C.L. Rose, C.A. Hawks and H.H. Genoways. (Eds.). *Storage of Natural History Collections: A Preventive Conservation Approach*. (Vol. I) (ss. 1-33). A.B.D.: Society for the Preservation of Natural History Collections.
- Rujiter, M. (2016). *Depodaki Koleksiyonların Elleçlenmesi*. (Çev. M. Uğuryol, ve M. Aydın). N.H. Denis, B. Egger, H. Gipoulou, N. Boudjemai ve M.C. Areto (Editörler). *Kültür Mirasını Koruma El Kitabı*. UNESCO. İstanbul: Kültürel Mirasın Dostları Derneği Yayınları. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı).
- Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi. *Konservasyon*, Erişim: <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/konservasyon> (15.10.2018).
- Stiff, M. (2016). *Koleksiyonların Belgelenmesi*. (Çev. R. Bozkurtan ve M. Aydın). A. Paolini, M. Jabbour ve L. Macdonald (Editörler). *Kültür Mirasını Koruma El Kitabı*. UNESCO. İstanbul: Kültürel Mirasın Dostları Derneği Yayınları. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı).
- Şehit Cuma Dağ Tabiat Tarihi Müzesi. Erişim: <http://www.mta.gov.tr/v3.0/muze/anasayfa> (13.03.2019)
- Tandoğdu, Huriye İlke. (2015). *Tarihi Anıt ve Sitlerde Önleyici Koruma Olarak Ziyaretçi Yönetimi: Topkapı Sarayı Müzesi Örneği*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- T.C. Başbakanlık, Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı (AFAD). *Ulusal Deprem Stratejisi ve Eylem Planı (UDSEP-2023)*, Erişim: https://www.afad.gov.tr/upload/Node/2403/files/udsep_1402013_kitap.pdf (04.05.2018).
- Uluslararası Önleyici Koruma Sempozyumu, Erişim: <http://tasinabilirkultur.edebiyat.istanbul.edu.tr/tr/haber/>

onleyici-koruma-sempozyumu-4B00670058006E0065007600330056007600410049003100
(13.03.2019).

Vakıf Eserleri Müzesi. Erişim: <https://www.vgm.gov.tr/faaliyetler/kültürel-faaliyetler/müzeler> (13.03.2019)

Ward, P. (2010). The Nature of Conservation: A Race Against Time, A.B.D.: The Getty Conservation Institute.

Weintraub, S. (1992). Creating and Maintaining the Right Environment. In H. Welchel (Ed.). Caring for Your Collections (ss. 18-29). New York: Harry N.Abrams, Inc.

**GÜNÜMÜZDE ZAYIF BİR HAKİKATİN MEKÂNI OLARAK SANAT
ESERİ: TUNA KIYISINDAKİ AYAKKABILAR ÖRNEĞİ**

Mustafa SEVİNÇ¹

¹ Arş. Gör. Mustafa SEVİNÇ, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Kayseri,
(m.m.sevinc@windowslive.com)

GÜNÜMÜZDE ZAYIF BİR HAKİKATİN MEKÂNI OLARAK SANAT ESERİ: TUNA KIYISINDAKİ AYAKKABILAR ÖRNEĞİ

Özet

Hakikat, gerçek, varlık gibi felsefenin konusu olan kavramlar, günümüze kadar sanat eserinin varlık yapısıyla belirli bir diyaloga girer ve bu çerçevede bir tartışma platformunun gerçekleşmesine aracılık eder. Martin Heidegger'in sanatı varlık meselesi altında sorgulaması ve eseri hakikatın bir mekânı olarak görmesi, süre giden bu tartışmanın farklı şekilde kavranmasını sağlar. Postmodernizmin hakikat ve gerçek gibi kavramlara karşı duruşu, bu olguların sanat nesnesi üzerinden tartışılmasını giderek anlamsızlaştırır. Dönemin şüpheli yaklaşımları varlık ve hakikat söylemini zayıflatırken, aynı zamanda bu olgular çerçevesinde sanat eserinin yeni bir yorum potansiyeline de temel bir anlam alanı yaratır. Bu yazıda hakikat, gerçek, varlık gibi söylemlerin günümüzde sanat nesnesi üzerinden yeniden yorumlanmasının olanağı tartışılacaktır. Bu tartışmanın verileri 'Tuna Nehri Kıyısındaki Ayakkabılar' yapıtı üzerinden yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hakikat, Zayıf Hakikat, Sanat, Sanat Yapıtı, Tuna Nehri Kıyısındaki Ayakkabılar.

THE WORK OF ART AS A SPACE OF WEAK REALITY TODAY: THE CASE OF SHOES ON THE DANUBE BANK

Abstract

The concepts which are the subject of philosophy such as reality, truth and being engage in a certain dialogue with the existence structure of the work of work until today and mediate the emergence of a discussion platform in this context. Martin Heidegger's questioning of art under the question of existence, and his view of the work as a space of reality, provides a different comprehension of this ongoing discussion. Postmodernism's stance against concepts such as reality and truth makes it increasingly insignificant to discuss these phenomena through the object of art. While the skeptical attitudes of the time weaken the discourse of existence and reality, it also creates a basic space of meaning for a new interpretation potential of the work of art in line with these phenomena. In this article, the possibility of reinterpreting the discourses such as reality, truth and being through the object of art will be discussed. The data of this discussion will be interpreted based on the memorial called "Shoes on the Danube Bank".

Keywords: Reality, Weak Reality, Art, Work of Art, Shoes On The Danube Bank.

GİRİŞ

Martin Heidegger'in sanata yönelik soruşturması, varlığa ve hakikate ilişkin felsefi yaklaşımıyla eş bir manzara çizer. Platon'dan beri varlık ve hakikat'ın anlamı; değişmez, sabit, kalıcı bir öze dayandırılarak ortaya konmuştur. Heidegger'in Varlık meselesini ele alışı ise, özne-nesne diyalogu çerçevesinde Varlık'ın varolanlar üzerinden açıklanmasından öte, varlığı bir olay şeklinde ortaya koyar. Dünyadaki tüm özne ve nesnelere varlıklardır, Varlık varolanların hepsinde ortak olan şey olsa dahi, onlardan farklıdır. Bu fark Varlık ile özne-nesne arasındaki ontolojik bir ayrımı ifade eder. Dolayısıyla Varlık'tan herhangi bir varolan gibi bahsedilemez, onun anlamı çok daha karmaşıktır (Vattimo, 1999, s. 16). Varlığın varlıklar üzerinden tanımlanamazlığını Ernesto Grassi şu şekilde bildirir: "Varlık'ın ne olduğuna ilişkin her tanımlama denemesi bizi onun varlıklardan biri olduğu şeklinde tanımlamaya zorlar ki bu da Varlık'ı tanımlayamamak demektir." (Vattimo, 1999, s. 16).

Varlık'ın özerk bir biçimde sorgulanması, bilen öznenin¹ varlık üzerindeki tahakkümünü askıya alarak, onun felsefedeki merkezi temelini sarsar. Heidegger'e göre özne temelinde ifade edilen varlık anlayışı, varlığın unutulmuş bir modelini ortaya koyar (Vattimo, 1999, s. 17). Dolayısıyla Heidegger, Varlık'ı kesin bir tanım içinde ortaya koymaya girişmez. Bu anlamda Varlık, belirsiz ve geçici bir anlam alanıyla varlıkların varlık olarak kavranmasını sağlayan temel bir arka plandır. Yine Heidegger'in hakikat söylemi; hakikati ebedi, değişmez ve kendinde mevcut bir şey olarak tanımlamaz. Hakikat, zamanla ilişkilenecek oluş halinde olan bir şeydir (Direk, 2010, s. 111). Zeynep Direk, Heidegger'in hakikat düşüncesini şu şekilde bildirir.

Hakikat oluş halinde bulunan bir şey, bir meydana gelişir. Ama bunu kabul etmek hakikatin göreliliğini savunmak anlamına gelmez. Heidegger hakikat meselesini ebediyetten değil, bir açılıştan itibaren ele alır. Varolanlarla dolu bir yeri mümkün kılan şey olanın açılışıdır. Bu açıklık bir aydınlık, bir "Lichtung" dur aynı zamanda. Olanlar bu açıklığa ve aydınlığa gelir, orada ortaya çıkar, kendilerini gösterirler. Hakikat bu Lichtung dışında bir yerde, "kendinde" mevcut olmadığı için, hakikat bir oluş, bir varıştır (Direk, 2010, s. 111).

Heidegger'de, Varlık ve hakikat anlayışı insan varoluşunu temellendirirken, insan varlığını tanımlayan şey ise Dasein'dir. Heidegger'in insanın varoluşunu çözümlemekte kullandığı Dasein'in anlamı, onun "dünya-içinde-varolmak" lığına dayanır. "Dünya-içinde-varolmak, dünyanın ta kendisini anlamaktır" (Levinas, 2010, s. 31). Bu bağlamda Dünya sorusu, insanın varoluş tarzı olan Dasein'den ayrı düşünülemez. Dasein, insan varlığının her zaman dünyadaki varlık biçimine işaret ederken, benliğin varlığını dünya söylemi ile birleştirir. Yeni bir şekilde ortaya çıkan Dünyanın analizi ise, Dasein'in temel varlık biçimini "terk edilmişlik, anlama, imkân, Dünya-içinde-olmak, uzamda-olmak, düşüş vb." olarak nitelendirir (Levinas, 2010, s. 43). Dasein'in temel varlık biçimine dayanan dinamik varoluşu salt kendinde yalıtık bir içsellik tarzında ifade edilemezken, insanın dünyada oluşu hem kendi varoluşuna hem de kendisiyle beraber bütün varolanların açıklığa çıkmasına imkân sağlar. Varolanın deneyimlenmesi ise zaman sorusuna bağlanır. Heidegger'de Varlık'ın anlamı zamanla eşleşirken, zaman varlığın hakikatinin açığa çıkmasının imkânıdır (Karakaya, 2004, s. 44-45). Başka türlü söylemek gerekirse "...zaman açıklığa diğer bir anlatımla varlığın hakikatine işaret eder." (Karakaya, 2004, s. 44-45). Bu ilişkiler çevresinde insan varoluşunu tanımlayan Dasein'in varlığının anlamı da temelde zamansaldır (Direk, 2010, s. 119). Dasein'in zamansallığı onun sonlu varoluşuna işaret ederken, sonlu bir varoluş tarzı olarak soyut bilinci, somut insan verilerine taşır. "Dasein'in varoluşunun özü varlığın hakikatiyle bir ilişkidir. Dasein'in özü varoluşunda yatar demek, Dasein'in özünü hakikatle ilişkidir, hakikatin gelişinden bağımsız olarak düşünemeyiz demektir; çünkü o açıklığın içinde durur." (Direk, 2010, s. 119).

Heidegger'in varoluşa yönelik sorgulaması varlık mefhumunun üstüne temellenirken, Heidegger için sanat eseri de varlık meselesini aydınlatmanın bir yolunu verir. Dolayısıyla Heidegger'in sanat eserini

¹ Burada işaret edilen Rene Descartes'in öznesidir. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz Ahmet Cevizci'nin Felsefe Tarihi isimli kitabı, s. 483-510.

sorgulaması, temelde varlığın ve hakikatin ne olduğunun kavranmasına yöneliktir. Heidegger'in, varlık ve hakikat olgularıyla sınırdığı sanat eserinin, gerçekte nasıl bir hakikat ortaya çıkardığı bir tartışma platformu başlatmıştır. Bu bağlamda Meyer Schapiro, Jacques Derrida gibi düşünürler sanat eserinin hakikatle olan ilişkisine farklı perspektiflerde değinerek, sorgulama alanını genişletmişlerdir. Ayrıca postmodern dönemin hakikat, gerçek gibi kavramlara şüpheci bakışı, bu olguları zayıflatmış ve sanat eseri aracılığıyla hakikat, gerçek gibi konuların tartışılmasını giderek anlamsızlaştırmıştır. Heidegger'in düşünceleri üzerine felsefi yaklaşımını temellendiren Gianni Vattimo'ya göre ise, varlık ve hakikatin zayıfladığı bu dönemde, sanat eseri aracılığıyla bu olguları farklı bir biçimde yeniden tartışmak mümkündür.

Bu çalışmada ilk olarak Heidegger'in varlık nedir sorusu altında sanat eserini ele alışı genel bir perspektifte tartışılacaktır. Devamında Schapiro'nun ve Derrida'nın konuya ilişkin görüşlerine yer verilecektir. Bunun yanı sıra postmodern dönemde eser ve imgenin, gerçek ve hakikatle kurduğu diyalogun dönüşümü, bu ilişkileri günümüze doğru tartışmanın bir olanağı olarak çalışmaya dâhil edilecektir. Çalışmanın son kısmında bir Holokost anıtı olan "Tuna Nehri Kıyısındaki Ayakkabılar" yapıtı bu veriler ışığında açıklanmaya çalışılacaktır.

1.1. Hakikat ve Hakikatin Yokluğu Olarak Sanatta Ayakkabı İmgesi

"...sanat hakikatin bir oluşu ve olup bitmesidir."

Martin Heidegger.²

Heidegger, varoluşu varlığın hakikatine yönelik olarak sorgularken, sanat eserini de varlık meselesini aydınlatmak ve varlığın hakikatini açığa çıkartmak için yeni bir düşünce pratiği olarak görür. Daniel Palmer, Heidegger'in sanat eseri üzerinden varlığın anlamına yönelik soruşturmasını şu şekilde belirtir:

Heidegger'in düşüncesi, başından sonuna, varlığın anlamı hakkındaki bu tek bir temel soru etrafında döner. Heidegger sanatı araştırdığında, bunu insan deneyiminin özel ve diğer deneyimlerden yalıtılmış bir alan olarak sanatın özelliklerini belirlemek amacıyla değil, sanatın varlığın anlamını deşifre edebilecek muhtemel bir ipucu olarak gördüğü için yapar (Bolt, 2015, s. 14).

Heidegger, "Sanat Eserinin Kökeni" adlı denemesinde, sanat eserine 'hakikatin bir mekânı' olarak işaret eder. Heidegger için sanat eseri, "belli bir tarihsel ve kültürel dünyayı inşa eden ve belli bir tarihsel insanlığın onda kendi tecrübesini oluşturan özellikleri gördüğü bir eylemdir." (Vattimo, 1999, s. 118). Sanat eseri aracılığıyla kurulan bir dünya söylemi tekil bir durumu ortaya koyarak, her daim farklı olarak açığa çıkar ve hakikati sabit bir şekilde değil, her zaman bir olay şeklinde ifade eder. Sanat eserinin olayla ilişkilendiği bu süreç, onu yaratıcı bir kişiselleştirmenin ötesine taşıyarak sanatçı, eser ve sanat arasındaki diyalogu farklı bir açıdan vurgular. Heidegger, makalesinin başlığında yer alan köken kavramını şöyle açıklar:

Köken kelimesi burada, bir şeyin nereden, ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu anlamında kullanılmaktadır. Oluş ve nasıl oluşa, şeyin varlığı diyoruz. Bir şeyin kökeni, onun varlığının kaynağıdır. Sanat eserinin kökeni sorusu, onun özünün kökeni sorusunu da içerir. Bilinen görüşlere göre, eser sanatçının faaliyetinden ve bu faaliyeti sayesinde doğar. Sanatçı nereden ve nasıl oluşur? Elbette eser sayesinde ortaya çıkar. Zira eser ustasını över, yani eser sanatçıyı sanatçı olarak ortaya çıkarır. Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser, sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olamaz. Tek başına biri diğeri yerine geçemez. Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur sayesinde hem kendi içlerinde ve hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü unsur dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve esere adını verir, işte bu sanattır (Heidegger, 2011, s. 9).

Heidegger'e göre sanat, eserin ve sanatçının kökeni iken, sanatın varlığının nesnel bir çerçevede sorgulanması ise, bir tür döngü içinde yeniden sanat eserinin varlığına dayanır. Eserin çözümlenmesi; nesne (şey), araç ve eser olarak farklı biçimde adlandırılan varolanların arasındaki ilişkilerin ortaya konmasıyla

2 (Yıldız, 2017, s.186)

gerçekleşir. Geniş anlamıyla nesne bu varlık biçimlerini kendinde toplarken, bunların arasındaki ayrım ilk olarak hizmet ve üretilmişlik özelliklerinin aracılığıyla ortaya çıkar. Aracın hizmet ve üretilmiş olma özelliği nesnelere diyarından ayrı bir şekilde kavranmasına imkân sağlar. Araç, üretilmiş olma durumuyla esere yaklaşarak, nesne ve eserin anlaşılmasına olanak verir. Ancak aracın varlığının hizmet özelliği altında ortaya konması, eserde varolan kendinde oluşun özelliğini kapsamaz. Bu, eserin ve aracın varlığının birbirinden ayrı oluşunun temel niteliğini açıklar. Heidegger'e göre, aracın araçsal varlığı hizmet içinde ortaya çıkarken, araçsallık özelliğini onun kullanılırken düşünülmemiş olma durumunu bildiren güvenilirliğiyle açıklar. Bu manada aracın araçsallığı kendi üzerinden değil, eser aracılığıyla kavranır. Heidegger, sanat eserinin, aracın araç varlığının hakikatte ne olduğunu bildirmesini, Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" (Görsel 1) eserini örnek göstererek tanımlar. Heidegger şunları söyler:

Ayakkabı aracının boş içinin, karanlık ağızından iş basamaklarının güçleri adeta sızıyor. Ayakkabının sert yapılı ağırlığında, üzerinde sert rüzgârların estiği tarlanın uzun, birbirini hatırlatan çizgiler yardımıyla uzun gidişin uysallığı toplanır. Derinin üzerinde nem ve toprağın çukurları var. Tabanlarda, çöken akşamdan dolayı tarla yolunun yalnızlığı karışır. Ayakkabıda toprağın sessiz çılgılığı, olgun başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış tenha tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmeğin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinç, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikâyetsiz korkusunu hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitiklikten kendi içindeki dinginliğini yaratır (Heidegger, 2011, s. 27).



Görsel 1. Vincent van Gogh, Bir Çift Ayakkabı, 1886 (Van Gogh, 1886)

Heidegger, ayakkabı aracının araçsal varlığını Van Gogh'un yapıtı üzerinden sorgulayarak, ayakkabının sanat eseri aracılığıyla açığa çıkan hakikatinin bir açılımını yapar. Bu anlamda tablo, hem ayakkabıların hakikatte ne olduğunu, hem de ait olduğu köylü kadınının dünyasını bizlere açar. Heidegger; "Var-olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar. "Koyma" durdurmak anlamındadır. Bir varolan, yani çiftçi ayakkabıları eserde varlığın ışığına durur. Var-olanın varlığı onun görünümünün sürekliliğine girer." der (Heidegger, 2011, s. 29). Hakikatin eserde durdurulması; Varlığın eserde bir oluş şeklinde açığa çıkmasıyla ilişkilidir. Heidegger'in makalesinde verdiği Yunan Tapınağı örneği, eser aracılığıyla bir dünyanın açılışını bildirir.

Mimari eser Tanrı'nın bir görünümünü kapsar ve bunu, bu gizlilikte, açık sütunlarla kutsal alanlara götürür. Tanrı Tapınak sayesinde tapınakta mevcut olur. Tanrı'nın bu mevcudiyeti, kendi içinde kutsal bir alan olarak, alanın genişliği ve sınıridir... Mimari eser orada durarak kayalık zeminde dinlenir. Eserin bu dinlenişi kayadan bükümlenmemiş ve hiçbir şeye zorlanmamış taşımanın karanlığını alır. Durduğu yerde mimari eser, güçlü rüzgârlara karşı kor ve böylece görünümünde rüzgârları da gösterir. Kayaların ihtişam ve parlaltısı, güneşin yardımıyla günün ışığını, gökyüzünün genişliğini gecenin karanlığını gösterir. Emin yükselme havanın gözükmeyen mekânını görünür kılar. Eserin sarsılmazlığı yağmurlara inatla karşı koyar ve kendi sakinliğinde yağmurun tıptırtılarını hissettirir. Ağaç, çayır, kartal, boğa, yılan ve çırçır böceği onun yüce görünümüne girer ve zaten kendisi oldukları görünümle gözükürler (Heidegger, 2011, s. 37).

Sanat eserinde hakikatin bir olay tarzında açığa çıkması, onda aydınlığa çıkan varolanların çokluluğuna işaret ederek, onun sadece yaratıcı bir öznellik içinde ifade edilemez olduğunu da ortaya koyar. Bu belirlenim, sanat düşüncesi içindeki sanatçı, eser diyalogundan başka bir ilişkiyi; sanat eserindeki Dünya ve Yeryüzünün çekişmesini vurgular. Heidegger, "Eser varlığı demek bir dünya kurmaktır" der (Heidegger, 2011, s.39). Eserin varlığı Dünya ve Yeryüzü çekişmesiyle açıklanır. Dünyanın ne demek olduğunu şöyle bildirir:

Dünya, mevcut sayılabilir ve sayılamaz, bilinen ve bilinmeyen nesnelerin öylesine toplamı değildir. Dünya kafadan uydurulmuş, mevcutlara eklenmek üzere tasarlanmış bir çerçeve de değildir. Dünya dünyada bulunur ve bizim gizli gizli yurdumuzda hissettiğimize inandığımız dokunulabilir ve işitilebilir olarak var-olandır. Dünya önümüzde duran ve kendisine öylesine bakılabilen bir nesne değildir. Ölüm ve doğum, rahmet ve lanet bizi varlığa götürdüğü sürece, dünya kendisine tabi olduğumuz genellikle nesneyle alakalı olmayandır. Kendi tarihimizin önemli kararları nerede alınır, tarafımızdan benimsenir, terk edilir, ret edilir ve hakkında sorular sorulursa, dünyada orada dünyalaşır (Heidegger, 2011, s. 39).

Yeryüzünü ise şu şekilde tanımlar; "Eserin kendini koyduğu yere, bu kendini koyuşta ortaya çıkmasına biz yeryüzü deriz. O, ortaya çıkan gizli olandır. Yeryüzü hiçbir şeye zorlanmamış yorulmasız ve emeksizdir." (Heidegger, 2011, s. 41). Eserin aracılığıyla açığa çıkan dünya (açan) ve yeryüzü (gizleyen, kapatan) çekişmesi birlikte bir belirişin imkânını verir. Eserdeki bu mücadele varolanı açıklığa çıkararak, hakikatin eserde vuku bulmasını bildirir. Bu anlamda eser aracılığıyla gerçekleşen hakikatin özü, yalnız daima bir açıklık ve aydınlıkla değil, aynı zamanda gizlenim içinde olanla ilişkisini içerir. Kısacası eserde Dünyanın kendini açması, dünyanın 'diğeri' olarak yeryüzüne kalıcı bir şekilde bağlanır ve sanat eseri hakikatin bir mekânı olarak anlam kazanır (Vattimo, 1999, s. 113). Heidegger, sanat aracılığıyla varlığın hakikatine yönelik sorgulamasını; yaratma, yırtık, iz, yarık/çizgi, biçim, tekne gibi kavramlarla beraber çok geniş bir alanda gerçekleştirir. Bu sorgulama alanı çerçevesinde eseri hakikatin bir mekânı olarak görür ve sanat aracılığıyla varlığın hakikatine işaret eder.

Heidegger'in sanat eserini hakikat mefhumuyla ilişkili olarak sorgulaması, aynı zamanda sanat eserinde vuku bulan hakikatin ne olduğuna yönelik bir tartışma platformu başlatmıştır. Bu bağlamda Heidegger'in görüşlerine, Meyer Schapiro ve Jacques Derrida eleştirel bir perspektifte yaklaşmışlardır. Sanat tarihçisi olan Schapiro'nun Heidegger'e eleştirisi, Heidegger'in "Sanat Eserinin Kökeni" denemesinde örneklediği Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" yapıtı üzerine temellenir. Schapiro, Heidegger'in bu eser için yaptığı analizdeki ayakkabıların aidiyetini köylü kadına vermesini çürütmekle işe başlar. Ayrıca bu eleştiride yapıtın sanatçısının görmezden gelindiğini vurgular. Schapiro ilk olarak sanatçının bu yapıtının bir seri olmasından dolayı, Heidegger'in hangi yapıttan bahsettiğinin öğrenmek için Heidegger'e bir mektup yazar ve Heidegger'in cevabı üzerine, bu tablonun sanatçının F255/JH1 124 numaralı yapıtının olduğu çıkarımında bulunur (Yıldız, 2017, s. 215-218) (Bkz.Görsel 1). Schapiro bahsi geçen yapıttaki ayakkabıların kime ait olduğunu belgelere dayandırarak açıklar. Bu kapsamda Gauguin'in bir metnini ve François Gauzi'nin anılarını ortaya sürer (Yıldız, 2017, s. 249). Gauzi'nin konuya ilişkin anısını, ayakkabının gerçekte kime ait olduğu konusunu açıklamak için kullanır. Gauzi'nin anısı şöyledir:

(Van Gogh), o zamanlarda bitirmek üzere olduğu bir natürmort yapıtı göstermişti. Bitpazarından eski, yıpranmış bir ayakkabı satın almıştı, sokak satıcısından alınmış bir ayakkabı, ancak her şeye rağmen temiz ve yeni cilalanmış olan. Görünüşü sade ancak sağlam ayakkabılardı. Yağmurlu bir öğleden sonra bu ayakkabıları giydi ve surlarda yürüyüşe çıktı. Çamura bulandıklarında daha ilginç gözüktüler. Bir çalışma illa da bir resim olmak zorunda değildi; asker botları ya da güller de aynı oranda iş görebilirdi. Vincent sadık bir biçimde ayakkabıları kopyaladı. Bu düşünce, pek de çığır açıcı olmayan, bazılarımızanın stüdyodaki yoldaşlarına-garip gelmişti, çünkü çivi ile çakılarak oluşturulmuş bir bota eşlik eden bir öge olarak bir yemek odasında duran elma dolu tabağı hayal edemiyorduk” (Yıldız, 2017, s. 249-250).

Schapiro'nun eleştirisinin, Heidegger'in sanat yapıtını genelleyerek, onun biricikliğini ve sanatçısını geri plana attığı konusunda haklı olduğunu söyleyebiliriz. Fakat Schapiro'nun, eserin gerçeğini ve hakikatini ayakkabının kime ait olduğu şeklinde yorumlayarak Heidegger'e getirdiği eleştiri haksızdır. Çünkü Heidegger, bu sanat yapıtını varlık ve hakikat temelinde incelerken, ne sanat eserinin sanat tarihi açısından bir analizine yönelir, ne de onun için temelde eserde yer alan ayakkabıların kime ait olduğu önemlidir. Heidegger, bu eserin varlığın hakikatine ilişkin bir yaklaşımla nasıl bir dünya açtığını, köylü kadının dünyasıyla ilişkilendirerek örnekler. Dolayısıyla Heidegger ve Schapiro'nun Van Gogh'un eseri aracılığıyla ortaya koydukları gerçek ve hakikat söylemleri birbirinden oldukça farklıdır.

Bu tartışma Derrida'nın konuya yaklaşımıyla farklı bir boyut kazanır. Derrida'nın konu hakkında getirdiği temel eleştirisi, öncelikle buradaki aidiyet sorununun bir yorum sorunundan kaynaklı olduğunu bildirerek, daha sonrasında resmin kendi dışında bulunan tek bir hakikate ve gerçeğe işaret etmesinin mümkün olup olamayacağı üzerinde gerçekleşir. Derrida, resimde bulunan gerçek ve hakikat olgularının tek bir biçimde ifade edilemez oluşuna ve bu anlamda resmin farklı şekillerde sonsuzca yorumlanmasının imkânına işaret eder (Yıldız, 2017, s. 346-347). Derrida, söylemini açıklamak için resmin yorumunu çoğul bir platformda tartışarak, bu yorumlar aracılığıyla resmin sabit bir gerçeğe ve hakikate denk gelip gelemeyeceğini tartışır. Bu girişim düşünürün felsefi yaklaşımında kullandığı yapı-söküm tekniğine dayanarak, resim aracılığıyla oluşan anlamın kararsızlığına dikkat çeker. Derrida, resimdeki ayakkabıların resmin dışındaki bir özneye bağlanmasının olanağını sorgulayarak, hem Heidegger'in hem de Schapiro'nun görüşlerine eleştirel olarak yaklaşır. David Sayer, Derrida'nın aidiyet sorusuna yaklaşmasını şu şekilde açıklar:

Derrida hem Heidegger'in ayakkabıları bir köylü kadına hem de Schapiro'nun van Gogh'un kendisine iade etmesini sorgular. Bir sanat yapıtının böyle iki karşıt görüşü destekleyebilmesi Derrida'nın bir yapıtın birden çok yoruma açık olduğu ancak bunların hiçbirisinin asıl gerçek olan olmayı iddia edemeyeceği yönündeki görüşünü kanıtlar. Derrida'nın şüpheli duruşu-yapıtın merkezlessiz yapısının belirlenimsizliğinde temellenen-yorumun kendisinin olanağını da ortaya çıkarır. Eğer yapıtın özsel belirlenimsizliği olmasaydı, bir yapıtın anlamı üzerine herhangi bir tartışma olmazdı (Yıldız, 2017, s. 267).

Derrida'nın burada bildirdiği eserdeki aidiyet ilkesinin temelsizliği ve sürekli yorumlanma potansiyelinin, bir anlamda Heidegger'in sanat eserini varlık çatısı altında sorgulamasıyla yaklaştığını belirtebiliriz. Çünkü Heidegger'in sanat aracılığıyla açığa çıkan hakikati oluş halinde açıklaması ve sanat eseri aracılığıyla aydınlanan dünyayı bir dünya olarak söylemesi, eserin sürekli farklı ilişkilerle açığa çıktığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu anlamda Derrida ve Heidegger'in görüşleri tam olarak birbiriyle karşıt olarak konumlanmaz.

Derrida, ayakkabının psikanaliz bir açılımına, çift ya da eş olup olmaması üzerinden özdeşlik ve ayırım gibi kavramlara, ayakkabının gerçekte kullanılan bir ayakkabı mı ya da resimdeki ayakkabı mı olduğuna ilişkin Platon'un mimesis kavramına ve tüm bunların bir arada ne ifade edeceğine gönderimde bulunarak, Van Gogh'un yapıtı üstüne temellenen bu tartışmayı derinleştirir (Yıldız, 2017, s. 271). Ayrıca düşünür nesne-özne diyalogu çerçevesinde vuku bulan tartışmayı; ayakkabı, ayak, beden ilişkisi içinde yeni bir bakışla dile getirerek, ayağın bu süreçte fetiş bir unsura dönüştüğü konusuna da değinir. Fetişize edilen ayak, ait olduğu bedenin geri kalanını önemsizleştirerek, ona hiçbir yer bırakmaz. Yine fetiş kavramıyla Freud'un

ayakkabı nesnesine eril ve dişil bakışını bu tartışmadaki hakikatinin ne olduğu konusunu açıklamak için ele alır (Yıldız, 2017, s. 286-288). Derrida'nın konuyu çok geniş bir alana yayması, resim veya metinde ortaya çıkan anlamın merkezsiz, değişken yapısına işaret ederek, post-modern dönemde hakikat ve gerçek anlayışlarının çözüldüğü bir süreci resmeder.

Post-modern dönemde hakikatin tecrübesi sanatın ölümüyle ilişki içindedir. Gianni Vattimo bu dönemde sanatın ölümünü; ilk olarak sanat eserinin artık belirli bir olguya denk gelmediğini, sanatın belirleyici özellikleri olan 'özü' ve 'orijinalitesi'nin diğer şeyler içinde çözüldüğünü ve bu yolla kitlemel üretim çağında kopyalanarak sınırsızca üretilen imajların etkisiyle, sanat eserinin ayrıcalıklı yapısındaki çözülmeyi vurgulayarak açıklar. Vattimo'nun buradaki ifadesi Walter Benjamin'in sanatın 'aura'sının kaybolduğuna yönelik düşüncelerini temel alır. Yine kitle üretimindeki 'kitsch' olgusuna karşı duran sanatçıların da estetiğin güzel ve yüce kavramlarına karşı duruşlarını, sanatın ölümü söyleminin anlaşılması için farklı bir biçimde anlam alanı yarattığını bildirir (Vattimo, 1999, s. 28-29). Vattimo için bu dönemde varlığın da sabit bir şekilde ifade edilemez oluşu, sanat eseri aracılığıyla ortaya konan hakikat anlayışının silik ve geri plana çekilmiş bir modelini verir.

Eserdeki hakikatin silik bir şekilde ifadesi, ondaki 'süs' unsurunu ön plana taşır. Dolayısıyla bu süreç eserin gerçek ve önemsiz addedilen özelliklerini birbiri içine kaynaştırarak, eserde bunların ayrımını bildirecek bir özün yokluğunu da gösterir (Vattimo, 1999, s. 34). Kitle iletişim araçlarının yoğun imaj üretimine maruz kalan sanat, tüm gerçek, ebedi, hakiki özelliklerini kaybetmiştir. Post-modern dönemde imaj dünyasının sanatın bu olgularını nasıl dönüştürdüğünü, Andy Warhol'un yapıtları oldukça iyi bir şekilde özetler. Fredric Jameson, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" adlı kitabında postmodernizm kavramının kapsamını sorgularken, bu süreçte estetik üretimin meta üretimi tarafından kuşatılmasını, Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" ve Warhol'un "Elmas Tozu Ayakkabı" (Görsel 2) yapıtlarının arasındaki ayrıma değinerek açıklar. Jameson, dönemin en bariz biçimsel özelliğini, derinlikten yoksun olan yeni bir yüzeysellik durumuyla ifade eder (Jameson, 2011, s. 38).



Görsel 2. Andy Warhol, Elmas Tozu Ayakkabılar, 1980 (Warhol, 1980)

Bu dönemde Van Gogh'un resminden hareketle ulaşılmaya çalışılan derin bir gerçekliğin varlığından bahsedilemez. Jameson, Van Gogh ve Warhol'un yapıtları üzerine şunları söyler:

Andy Warhol'un Elmas Tozu Ayakkabıları açıkça bize, Van Gogh'ın köylü ayakkabıları'nın dolaysızlığı ile hitap etmezler: Gerçeği söylemek gerekirse, bize hiç hitap etmezler. Bu tabloda, açıklanamayan bir doğal nesnenin tüm olasılığı içinde kendisiyle bir müze koridorunun köşesinde ya da bir galeride karşılaşan bir izleyici için minimal de olsa herhangi bir konum örgütleyen hiçbir özellik yok. İçerik düzeyinde, gerek Freudcu, gerek Marksçı anlamda, açıkça fetiş nesnelere karşı karşıyayız (Jameson, 2011, s. 37).

Warhol'un yapıtları meta üretimine odaklanarak ve dönemin meta fetişizmini ön plana çıkararak, içerik sorununu kaybeden imgenin mutasyonunu yansıtır (Jameson, 2011, s. 38-39). "Elmas Tozu Ayakkabılar" yapıtı, içerimlediği ölü nesnelere kümesiyle yaşamla ilişkisini ve bağlamını kopartarak, "Bir Çift Ayakkabı" yapıtının yorumsamacı bakışında olduğu gibi bir dünyanın olası bir açılımını dile getirmeyi ya da kendi dışında olan yaşanmış bir gerçeğe bağlanmaz. Jameson, postmodern dönemde imgenin mutasyonunun diğer bir özelliğini duygulanımın silinmesi üzerinden açar ve bunu Van Gogh, Warhol'un yapıtlarıyla beraber Rene Magritte'nin "Kırmızı Model", Walker Evans'ın "Floyd Burroughs'un İş Ayakkabıları" eserlerini örnek göstererek, bunların birbiriyle kurduğu ilişkiyi Remo Ceserani'nin dördü imge biçimine dayandırarak yorumlar (Görsel 3-4).



Görsel 3. (solda) Rene Magritte, Kırmızı Model, 1934 (Magritte, 1934)

Görsel 4. (sağda) Walker Evans, Floyd Burroughs'un İş Ayakkabıları, 1936 (Evans, 1936)

Dönemin yeni imgesinde duygulanımın silinmesi tüm öznelliğin ve duyarlılığın tümüyle yitilmesi anlamına gelmez (Jameson, 2011, s. 39). Jameson'a göre: "Warhol tarafından ele alındığında bir önceki yılın modellerinin rastgele seçimini andıran görünüm, Magritte'in insan ayağının tensel bir gerçekliğini yansıtır ve böylece, üzerine basıldığı deriden daha fantazmatik bir nitelik kazanır" (Jameson, 2011, s. 39). Magritte modern/postmodern arasında bir geçiş; eski bir ayakkabı veya ayağın organik gizemine karşı, imgenin şimdiki zaman içindeki büyüleyici özelliğiyle, ifadeden yoksun bir durum oluşturarak başarmıştır (Jameson, 2011, s. 39). Van Gogh ve Magritte'in yapıtlarının modern dönem içinde vurgulanan biricik ya da aura söylemine, Warhol'un ve Evans'ın yapıtları yeniden üretilebilir olgularıyla kayıtsız kalır. Aynı zamanda Evans'ın fotografik gerçekliğinin duygulanımsal boyutu, Van Gogh-Heidegger ayakkabılarının şaşırtıcı "modernist" ifadeciliğinin acı çekme özelliğiyle bağlanır (Jameson, 2011, s. 39-40). Postmodern dönemde imgenin mutasyonu birçok örnek aracılığıyla genişletilebilir. Örneğin Olaf Nicolai'nin "Büyük Sneaker" yapıtı; imgenin üzerindeki duygulanımın silinmesini ve nesnenin metalaşmasını, modern söyleme ait yüce mitini ironikleştirerek işaret eder (Görsel 5). Bu yapıtta ifadenin silinmesiyle açığa çıkan imgenin, Heidegger'in, Van Gogh'un yapıtı üzerinden gerçekleştirdiği varlığa ve hakikate yönelik yorumun tam karşıtı

olarak kendini konumlandığını söyleyebiliriz.



Görsel 5. Olaf Nicolai, Büyük Sneaker, 2001 (Nicolai, 2001)

Postmodernizmin, modernin özne, ifade, gerçek, hakikat gibi kavramlarına karşı geliştirdiği tutum, süreç içinde imgenin bu olgular üzerinden değerlendirilmesini anlamsızlaştırır. Hakikat ve gerçekliğin, imgeyle ilişkilenen çeşitli aşamalarını Jean Baudrillard “Simulakrlar ve Simülasyon” kitabında şu şekilde sıralar:

- derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
- gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin simülakrı olan imge (Baudrillard, 2010, s. 20).

İmgenin bu aşamaları onunla ilişkilenen öz, gerçek, hakikat gibi kavramların giderek yorum dışına çıktığı bir süreci resmeder. Heidegger, “Sanat Eserinin Kökeni” adlı denemesinde her ne kadar doğrudan bir imge soruşturmasına girişmese de, onun sanata ait bütüncül yaklaşımının, Jean Paul Sartre’ın imgeyi varoluşun bir imkânı olarak sorgulamasıyla belirli açılardan ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Sartre’ın, Husserl’in yönelmişlik kavramını temel alarak “İmge bir şey değil, bir edimdir. İmge bir şeyin bilincidir” (Sartre, 2017, s. 154) saptamasının postmodern dönem içinde varlığını sürdürmediğini belirtebiliriz. Dolayısıyla Heidegger’in sanatı varlığın hakikatine yönelik sorgulamasına karşı, postmodern dönem hakikat ve gerçek gibi olgulara karşı bakışıyla, bu olguları sanat nesnesinden tasfiye etmiştir.

1.2. Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar Örneğiyle Sanat Hakikat İlişkisine Yeni Bir Bakış

Gianni Vattimo, Heidegger’in felsefi yaklaşımları üzerine düşüncelerini temellendirerek, post-metafizik dönemde sanat eseri üzerinden, varlığın zayıf ve silik modelini felsefi bir sorgulama alanı içinde tartışır. Vattimo’ya göre; “kitle iletişim araçlarının sonsuz mesajları tarafından dönüştürülen ve tüm ‘gerçek’ ve ‘ebedi’ iddialarından vazgeçen post-modern sanat eseri tıpkı ona eşlik eden zayıf varlık gibi yaşadığımız çağın gerçekliğini yansıtır...” (Vattimo, 1999, s. 31). Postmodern dönemin varlık, hakikat, gerçek gibi kavramları silikleştirmesi, varlığın sabit ve ebedi bir anlamını çözümlürken, aynı zamanda tüm hakikat iddialarını da bir yorum potansiyeli olarak ortaya çıkarır. Varlığın ve hakikatin geri plana atıldığı bu dönemde, sanat eseri hala hakikatin bir mekânı olarak konumlanabilir. Ancak sanat eserinin ortaya koyduğu bu hakikat olgusu, metafiziğin değişmez, sabit ve ebedi özellikler aracılığıyla anlamlandırdığı hakikate işaret etmez. Vattimo için: “Sanat eseri, post-modern yahut post-metafizik dönemde hakikatin oturduğu bir mekândır. Bu post-metafizik hakikat asla durağan, nesnel ve doğrulanabilir bir bilgi şeklinde düşünülmemelidir; tam

tersine o,... daima bir iz yahut hatırlanma olarak kendini gösterir.” (Vattimo, 1999, s. 33-34).

Varlığın iz veya hatırlama olarak ele alınışı, sanat eserinin de varlık minvalini değişime uğratar ve onun zamanla olan ilişkisini açar. Heidegger'e göre; "...sanat eseri daima zamanın etkilerini yahut zaman içinde varolan her şeyin faniliğini yansıtır... Başka bir söyleyişle zaman içinde çalışma "başkaları için bir kişinin izlerini ve hatırasını taşır", ve bir abide olarak zamansallığın ve ölümcüllüğün etkilerine bağlanır" (Vattimo, 1999, s. 31-32). Bu anlamda sanat eserinin zamanla kurduğu diyalog ölümcüllüğün, geçiciliğin anlamını açarak, onun aracılığıyla ortaya çıkan hakikatin değişmez ve kalıcı olan anlamının dışında, ondaki geçiciliğin ve değişkenliğin tecrübesini sunar. Dolayısıyla sanat eserinin abideliği, hem eserin anlamının daima bir değişim içinde olduğunu, hem de onunla beraber kavradığımız hakikatin sabit bir yapıya sahip olmadığını, onun bir olay şeklinde tezahür ettiğini ortaya koyar. Başka türlü söylersek, sanat eserinin abide formülünde açığa çıkan hakikat, derin ve asli bir hakikati ortaya çıkarmaz (Vattimo, 1999, s. 136). Vattimo'ya göre; "sanat eseri, gücü sayesinde değil, zayıflığı sayesinde kalıcı olur." (Vattimo, 1999, s. 136). Eser zayıflığı sayesinde, varlığı ve varoluşumuzu deneyimlememizi ön plana taşır ve kendisini bu deneyimin arka planı olarak konumlandırır.

Eserin zayıf bir anlama gelmesi, onun aracılığıyla aydınlanan tüm hakikat iddialarını sonsuz bir yorum olanağına dayandırarak açıklar. Günümüzde sanat eserinde hakikat, gerçek gibi söylemlerin zayıflığını kavramamıza, Vattimo'nun düşünceleri yeni bir alternatif yol sunar ve sanat eserine ait ilişkileri yeniden düşünmemize aracılık eder. Sanat eserindeki hakikat, gerçek gibi kavramları bu perspektifte değerlendirmemize bir Holokost anıtı olan "Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar" (Görsel 6) yapıtı temel bir anlam alanı sağlayabilir.

"Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar" orijinal adıyla "Cipök a Duna-parton" yapıtı; Gyula Pauer ve Can Togay tarafından, Budapeşte'de Yahudi Soykırımı'nda ölenlerin anısına 2005 yılında gerçekleştirilen bir anıttır (Görsel 6-9). Anıt, bu tarihi olayın gerçekleştiği Tuna Nehri kıyısında beton zemine sabitlenen altmış çift demir ayakkabıdan oluşur. Anıtta konu olan hikâye, II. Dünya Savaşı'nın son yıllarında Nazi ideolojisini destekleyen faşist Oklu Haç Partisi milislerinin yaklaşık 20.000 Yahudi'yi, Tuna Nehri kıyısında katletmesine dayanır. Milisler, kurbanları ayakkabılarını çıkartarak Tuna Nehri'ne atlamaya zorlamış ve nehre atlayanları vurarak infaz etmişlerdir. Ölen kurbanlardan artakalan ayakkabılar, insanlık tarihinin bu büyük trajedisinin sonrasında, katliamın bir anısı olarak Tuna Nehri'nin kıyısında metrelerce uzanmıştır (Demir ayakkabılar hikâyesi, 2018). Can Togay, "çocukluğumda duydum, ilk kez Tuna Nehri'nin kıyısındaki infazları... Ruhumda derin yaralar açtı" (Macaristan'da bir Türk'ün, 2016) diyerek, bu toplumsal travmanın kendi belleğinde nasıl güncellendiğini dile getirmiştir. Sanatçılar, yaptıkları onlarca çift demirden ayakkabılarla, kurbanların kişiliklerine ait göndermelerde bulunarak, yaşanan olayların ve olayın kurbanlarının asla unutulmamasını, anıtsal bir ifade aracılığıyla sağlamışlardır.

"Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar" yapıtı, Heidegger'in "Yunan Tapınağını" örnek göstererek varlığı ve hakikati yorumladığı gibi, çevresindeki varolanları yeni bir biçimde açığa çıkarır, aydınlığa getirir. Ve orada bulunan her şeyin faniliğini yansıtarak, bizler için bir iz ve hatıra taşır. Eser aracılığıyla bizlere ulaşan bu iz ve hatıralar; yeni duygu/algı boyutları açarak, zaman içinde varolanı deneyimlememize, onu kendi varlığımızla yeniden yorumlamamıza aracılık eder. Her ne kadar eser tarihsel bir olaya doğrudan işaret etse de, eserin açıklığında kavradığımız bu olay, kişiden kişiye ve zaman içinde değişen yeni bir anlam ve duygu potansiyeliyle, sabit bir şekilde ortaya çıkan bir hakikate işaret etmez. O, daha çok kendi insanlık durumumuzun değişken hakikatini ve gerçeğini anlamamıza temel bir anlam alanı açar. Dolayısıyla buradaki hakikatin tecrübesinin, Heidegger'in işaret ettiği hakikatin bir olay şeklinde kavranmasıyla ilişkili olarak ortaya çıktığından bahsedebiliriz.



Görsel 6. Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005 (Pauer ve Togay, 2005a)



Görsel 7. Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005 (Pauer ve Togay, 2005b)

Eserdeki demirden yapılmış ayakkabıların farklı biçimleri; çocuk, kadın, erkek ayakkabılarını temsil ederek, cinsiyet, kimlik, meslek gibi ayrımlara gönderimde bulunur ve eser üzerindeki aidiyet sorusunu yeniden açar. Yapıtın bu biçimsel özelliği, onu eser dışındaki bir özneye yönelerek yeniden açıklamamıza imkân sağlar. Böylelikle Heidegger'in, Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" eserinde ayakkabı ve köylü kadının dünyasına ait yorumuna benzer bir çağrışım vuku bulur. "Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar" yapıtı, ayakkabı aracılığıyla bize onları kullananların, olayın kurbanlarının dünyasını açar. Yine eser sayesinde, ayakkabı aracının kullanımda olduğu süre içinde onu düşünmememizin aksine, bu aracın hakikatte ne olduğunu yeniden tartışırız.

Yapıttaki demirden ayakkabıların, ayakkabı nesnesinin kullanımına dair derisindeki kırışıklıkları göstermesi, ifadeci bir yönelimle ilişkilendirilir. Dolayısıyla eser bu yönüyle post-modern dönemin ifadesiz imgesi ve meta nesne vurgusunun karşısında durur.



Görsel 8. Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005 (Pauer ve Togay, 2005c)

Eserdeki demirden ayakkabılar, hem ayakkabı nesnesinin kullanım değerindeki eskimeyle, hem de eserin malzemesi olan demirin paslanmasıyla zamanın izlerini ve ondaki ölümlülüğü gösterir. Böylelikle eserdeki kalıcılık söylemi, doğrudan eserin nesnesine bağlı olan tek ve sabit bir anlam aracılığıyla dile gelmez, bu daha çok onunla ilgili deneyimimizin sürekli olarak yenilenmesi olarak anlam kazanır. Bu yolla eseri, varlığın ve hakikatin silik ve zayıf bir modeli söylemiyle ilişkili olarak düşünebiliriz.

Eserdeki ayakkabıların kırışması/eskimesi, onda bedenın ağırlığını gösterir ve onunla ilişkilenen bedenın varlığını vurgular. Eserde kurbanların bedenlerinin doğrudan ifade edilmemesi ya da ayakkabı aracıyla silik bir şekilde ifade edilmesi, ayakkabıyla ilişkili bedenleri, kişileri yeniden ve farklı tarzlarda düşünmemizi sağlar. Eserin bu yönelimi, geleneksel anıt mantığının konu olan kişinin benzerliğini amaçlayarak geliştirdiği figüratif dille ayrılır. Başka türlü söylersek eser, bütün kurbanları onlara ait bir parçayla anarak, sürekli olarak kurbanlar hakkında düşünmemizi kışkırtır. Eserdeki bu anma biçimi, ayakkabı nesnesi aracılığıyla bedenın bir uzvu olan ayağı bedenın önüne taşır ve Derrida'nın ayağın fetiş bir unsur haline gelmesi vurgusunu yeniden canlandırır. Eserde ayakkabıların biraz önce çıkarılmış gibi görünmesi olayı şimdiye taşırken, diğer bir yandan nesnesi üzerindeki zamana bağlı olan eskimeyle, olayın geçmiş kipinin varlığını açığa çıkarır. Eser zamanda varlığını sürdürerek, dönemin olaylarını izler ve hatıralar aracılığıyla bizlere bildirir ve yeni bir anlam dünyası kurar. Dolayısıyla eser, bir dünyayı inşa ederek, onun tecrübesini sağlayan bir imkan yaratır.



Görsel 9. Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005 (Pauer ve Togay, 2005d)

SONUÇ

Hakikat ve Varlık olgularının farklı şekillerde kavranışı, onun söylemiyle belirli bir diyalog geliştiren sanat eserinin de varlık minvalini değişime uğratmıştır. Heidegger'in varlığa ve hakikate, olay ve oluş tarzında işaret etmesi, sanat eserinin de farklı ilişkiler çerçevesinde yeniden yorumlanmasının imkanını yaratmıştır. Heidegger'in düşünceleriyle ilişkilenen Vattimo'nun felsefi yaklaşımında sanat eseri, varlığın ve hakikatin zayıfladığı bir çağda, yeniden hakikatin mekanı olarak görülebilir. Ancak, bugün eserin aracılığıyla ortaya çıkan hakikat, sürekli olarak yorumlanabilen, yaratılabilen, kişiye göre değişen bir olgu olarak karşımıza çıkar. Eser üzerinden okunan gerçeğin ve hakikatin bu şekilde yorumlanması, günümüzde bu olguların zayıflığını ortaya koyar. Ayrıca bu olguların kesin olarak addedilememesi, değişim içinde olması, bu ilişkileri tecrübeye dayalı olarak yeniden açıklar. Vattimo'nun 'Zayıf düşünce' metaforu, sanat eserinin günümüzde hakikat ve gerçeğe olan ilişkisini farklı şekilde kavramamıza aracılık eder. Dolayısıyla tüm bu süreç içinde zayıf bir hakikatin mekanı olarak sanat eseri, sonsuz yorum ve anlam potansiyeliyle değişken deneyimimizin arkaplanı olarak varolur.

KAYNAKÇA

- Baudrillard, J. (2010). Simülakrlar ve Simülasyon. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bolt, B. (2015). Yeni Bir Bakışla Heidegger. (M. Özbank, Çev.). İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Cevizci, A. (2010). Felsefe Tarihi. İstanbul: Say Yayınları.
- Direk, Z. (2010). Heidegger'in Sanat Anlayışı. Cogito, 64, s.106-123.
- Heidegger, M. (2011). Sanat Eserinin Kökeni. (F. Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (N. Pülimer ve A. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap
- Karakaya, T. (2004). Jean-Paul Sartre ve Varoluşçuluk. İstanbul: Elis Yayınları
- Levinas, E. (2010). Martin Heidegger ve Ontoloji. Cogito, 64, s. 19-49.
- Sartre, J. P. (2017). İmgelem. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Vattimo, G. (1999). Modernliğin Sonu. (Ş. Yalçın, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık
- Yıldız, E. (2017). Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida. İstanbul: Dergah Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Van Gogh, V. (1886). Bir Çift Ayakkabı. <http://bit.ly/2JOzGrb> adresinden 01.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Warhol, A. (1980). Elmas Tozu Ayakkabılar. <http://bit.ly/2HQf6UX> adresinden 01.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Magritte, R. (1934). Kırmızı Model. <http://bit.ly/2WboSdj> adresinden 02.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Evans, W. (1936). Floyd Burroughs'un İş Ayakkabıları. <http://bit.ly/2LU5UUM> adresinden 02.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Nicolai, O. (2001). Büyük Sneaker. <http://bit.ly/2HrufNg> adresinden 03.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Demir ayakkabılar hikâyesi ile herkesi duygulandırdı. (2018, 30 Nisan). Cumhuriyet gazetesi. <http://bit.ly/2VF84qY> adresinden 10.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Macaristan'da bir Türk'ün yarattığı Holokost anıtı. (2016, 21 Eylül). Şalom gazetesi. <http://bit.ly/2LTVJPM> adresinden 02.07.2019 tarihinde alınmıştır.
- Pauer, G. ve Togay, C. (2005a). Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar. <http://bit.ly/2YEjvAV> adresinden 05.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Pauer, G. ve Togay, C. (2005b). Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar . <http://bit.ly/2Hruxnd> adresinden 05.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Pauer, G. ve Togay, C. (2005c). Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar. <http://bit.ly/2HBsgox> adresinden 05.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Pauer, G. ve Togay, C. (2005d). Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar . <http://bit.ly/2wa65QQ> adresinden 05.05.2019 tarihinde alınmıştır.

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'YE ATFEDİLEN KÂRLAR'IN FORM AÇISINDAN ANALİZİ VE ACEM KÂR'IN RESTORASYONU

Münevver ŞENDURAN¹

Serda Türkel OTER²

1 Öğr. Gör. Münevver ŞENDURAN, A.H.B.V Üniversitesi, T.M.DK (muneversenduran@gazi.edu.tr)

2 Doç. Dr. Serda Türkel OTER, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, (turkelsolda@hotmail.com)

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'YE ATFEDİLEN KÂRLAR'IN FORM AÇISINDAN ANALİZİ VE ACEM KÂR'IN RESTORASYONU

Özet

Form ile ilgili kaynaklar araştırıldığında; Kâr formu, biçim açısından oldukça serbest olarak tanımlanmasıyla dikkati çekmektedir. Klâsik formlar içerisinde Kârdan daha küçük olan Beste ve Semâî biçimlerinin, sistematik bir işleyiş gösterdiği dikkate alındığında, Kâr formunun bu işleyişin dışında olduğunu düşünmek imkânsız hale gelmektedir. Özellikle bugün kullanılan form analizi yöntemlerinin Türk Mûsikîsi'nin sözlü eserlerini biçim yönünden incelemeye imkân vermemesinden olsa gerek akademik çalışmalarda da Kârlar'ın işleyişi hakkında kesin ve net bilgiler verilememiştir. Kâr formunun sistematik bir yapısı olup olmadığı sorusuyla yola çıktığımız bu çalışmada, sözlü eserlere yönelik önerilen yeni bir analiz yöntemi ile Abdülkâdir Merâğî'ye atfedilen 11 Kâr betimsel araştırma yöntemi kullanılarak genel tarama modeli ile incelenmiş; mısra sayıları, meyan ve terennümlerin kullanımına bağlı olarak bu formun belli biçimlere sahip olduğu belirlenmiştir. Bu biçimler içerisinde Acem Kâr, gerek bestelendiği dönemin nazarî anlayışının dışında farklı bir perdede karar etmesiyle, gerekse form açısından düzensiz bir yapı göstermesi nedeniyle dikkati çekmiştir. İncelemeler neticesinde, Abdülkâdir Merâğî'nin Kârlar'ından edindiğimiz bilgiler doğrultusunda Acem Kâr'ın form açısından analiz edildiği bu incelemede, eserin meşk silsilesi sırasında biçim açısından bir takım deformasyonlara uğradığı ve eksiklerinin olduğu tespit edilmiştir. Buna bağlı olarak, eser güfte yapısına ve mısraların besteleniş biçimine göre düzenlenmiş, eksikleri tamamlanmış ve restore edilerek yeniden yazılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk Mûsikîsi Formları, Mısra, Terennüm, Kâr formu, Abdülkâdir Merâğî, Acem Kâr.

THE ANALYSIS OF KÂRS WHICH IS ATTRIBUTED TO ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ, IN TERMS OF STRUCTURE AND THE RESTORATION OF ACEM KÂR

Abstract

When resources on structure are researched Kâr stands out with its rather free structure. Among classical structures Beste and Semâî, which are smaller than Kâr, when their systematic process is taken into consideration, it is impossible to think that Kâr structure is outside this process. Especially, due to the fact that contemporary structure descriptive analysis methods do not make it possible to study oral pieces in terms of structure, no certain information could be given on the process of Kâr in academic studies. In this study, in which we set off with the question whether Kâr has a systematic structure or not, it has been found out that it has certain structures by studying 11 Kâr, which are attributed to Abdülkâdir Merâğî, depending on their number of verses, their use of middle and singing with the help of a novel analysis method suggested for oral pieces. Among these forms, Acem Kâr stands out both for being apart from the pitch of theoretical understanding of the era in which it was composed and its fairly distorted structure. As a result of the study, in which Acem Kâr is analysed with the information gained through the Kâr pieces of Abdülkâdir Merâğî, it is determined that the work was distorted during its practice chain and has flows. In accordance with these findings, the piece is arranged according to the lyric structure and composition style of verses, flows are corrected and rewritten through restoration.

Key Words: Classical Turkish Music Structures, Verse, Singita, Kâr Structure, Abdülkâdir Merâğî, Acem Kâr.

GİRİŞ

Form; bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2011, s.1290). Bir tasarımda rol oynayan en önemli öğelerden biri; biçim yani formdur. Her tasarım tasarı haline geçerken, yani maddeleşirken belirli çevre çizgileriyle sınırlanır ve bir kalıba bürünür (Güngör, 1972, s.12). Doğada var olan her cismin ve varlığın bir formu vardır. Her varoluş kendi iç ve dış şartlarına göre sınırları olan bir bütündür. Genel olarak her varoluşun, dış görünüşü onun şeklini (formunu) oluşturur. Yani bir bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüş formdur. Fakat zaman gibi iç ve dış koşullardaki değişiklikler her bütünün genel görünüşünü daha değişik bir hale, görünüşe getirebilir (Atalayer, 1994, s.162).

Güzel sanatların her dalında biçimler (formlar) vardır. Heykel, mimari ve resim gibi görsel sanatların yanı sıra, mûsikî ve edebiyat gibi işitsel sanatlarda da biçimlerin olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte her formun da kendine has bir kuruluş düzeni olduğundan bahsetmek gerekir. Sözelimi; edebiyatta bir form olan roman, bölümlerden meydana gelmektedir. Bu bölümler içerisinde bölümcükler bölümcükler içerisinde de cümlecikler ve sözcükler mevcuttur. Aynı işleyişi mûsikîde de görmek mümkündür. Mûsikî düşünüldüğünde form, ezgilerin besteleniş şekilleri bakımından kuruluş biçimlerini ve yapısal unsurlarını istenilen şekle sokma yöntemi olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla mûsikîde de her formun bir şekli olduğu muhakkaktır. Klâsik Türk Mûsikîsi'nde günümüze örnekleri ulaşan pek çok form bulunmaktadır. Bu formlar, tarihsel süreç içerisinde kültürel mirasımızın aktarımı bakımından büyük önem taşır. Geçmiş mûsikî kültürümüzün doğru aktarılması ve doğru icrası da kullanılan formların doğru anlaşılmasına bağlıdır.

Türk Mûsikîsi'nde, eser analizinin önemli parçası olan form, eserlerin gidişatını, bestenin iskeletindeki matematiği anlamak bakımından oldukça önem arz eder. Bu iskeletin doğru bir şekilde anlaşılması, ağırlıklı meşk yöntemiyle günümüze ulaşan eserlerdeki tahribatlar veyahut eksikliklerin tespitinin sağlanması ve bu eserlerde yapılabilecek restorasyonlar bakımından da çok önemlidir (Oter, 2018, s.293).

Restorasyon; Kültürel mirâsın korunmasını, geleceğe aktarılmasını ve tarihi eserlerin hasar gören kısımlarının daha fazla tahrip olmasını önlemek amacıyla aslına uygun biçimde yenilemek için yapılan çalışmalardır (<https://g.co/kgs/4WcbGk>, 14.05.2019). Klâsik Türk Mûsikîsi eserleri, günümüze hafızaya dayalı bir yöntem olan meşk usûlü ile ulaştığından, eserlerin güfte, biçim, ezgi gibi unsurlarında zaman zaman bir takım deformasyonlar söz konusudur. Bu deformasyonlar ancak eserlerin en eski şekilleri incelendiğinde tespit edilebilmektedir. Dolayısıyla Klâsik Türk Mûsikîsi'nde yüzyıllar içerisinde farklı unsurlara bağlı olarak hasar gören eserlerin korunmasını, aslına en uygun şekliyle aktarımını sağlamak ve daha fazla bozulmasını önlemek, diğer sahalardaki restorasyonlar kadar kıymetlidir. Çalışmamız bu yönüyle Klâsik Türk Mûsikîsi'nde bir ilk olup, bu alanda yapılacak araştırmalara yön verecek niteliktedir.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin, son 150 yıl içinde ciddi eğitim, araştırma ve icrâ kurumlarından mahrûm kalışı nedeniyle süregelen meşk halkaları büyük ölçüde kırıldığından, gelenekten gelen makâm, usûl ve form kullanımı, besteleniş üslupları ve icrâ özellikleri bakımından bugün, dünkü zenginlik ve niteliğinden uzaklaşmış ve yapısal olarak çok farklılaşmıştır (Çevikoğlu, 2017, s.20).

Günümüzde mûsikî tarihimizin anlaşılıp aktarılmasında ve öğrenilmesinde karşı karşıya kalınan en büyük zorluk, geçmiş devirlerden günümüze intikal eden bilgilerin belge dayanağının eksikliği, diğer bir deyişle münhasıran mûsikîye ilişkin belgelerin neredeyse yok mesabesinde az oluşudur. Hâl böyle olunca, gerek mûsikî hayatı, gerekse bestekârlar ve eserleri hakkında “dolaylı kaynaklar” içinde iz sürmek kaçınılmaz olmaktadır. Mahiyeti itibari ile meşk, “şifahî, bellek kudretine ihtiyaç gösteren, ezberlemeye ve sürekli tekrarlamaya dayalı” ve hafızadaki mevcutlara nazaran (mahfûzât) bir sanatkârın mûsikî ilim ve san'atındaki mertebesinin ölçülmesine imkân sağlayan bir yöntemdir (Ayangil, 2014, s. 469).

Sözlü mûsikîmizin meşk yolu ile günümüze ulaşmış klâsik formları konu olduğunda; bugün akla ilk olarak Kâr, Beste ve Semâiler'de gelmektedir. Bu klâsik formlardan en büyüğü olan Kâr, yapısı bakımından oldukça karmaşık görünmekte ve anlaşılammaktadır. Bu sebeple Kârlar'ın sistemli bir işleyişinin olmadığı düşünülmektedir. Oysa doğada her varlığın bir biçimi olduğu gibi, Kârlarda da bir biçim söz konusudur ve bu formun çerçevesinin çizilebilmesi çok önemlidir. Yapılan akademik çalışmalarda, Kârlar'ın bugün icrâ edilen şekilleri incelenerek form işleyişleri tespit edilmiş ancak bu tespitlerin doğruluğu ve yanlışlığı

üzerine tenkitli bir değerlendirme yapılmamıştır. Bu da Kârlar'ın doğru işleyişlerinin saptanması konusunda bir yol alınmasında ve Kâr şemalarının ortaya konmasında sıkıntıya neden olmuştur. Bu zamana kadar hal-i hazırdaki icrâ edilen şekillerinin ötesine geçerek Kârlardaki bu şemaların oluşturabilmesi öncelikle formun günümüze ulaşan en eski örneklerini incelemekle mümkün olacaktır.

Bu konuda yapılan araştırmalarda Kâr formunun ilk örnekleri XV. yüzyılda yaşamış Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilmektedir. Abdülkâdir Merâgî'nin doğum tarihi tahminlere dayanır. Mevcut kaynaklarda 1353 ile 1360 arasındaki yıllarda değişim gösterir. "Merâgî" (Merâğa'lı) nisbe'si¹, doğum yerini göstermektedir. Eserlerini, yüzyıllarca ilim ve sanat dili olarak kullanılan Arap ve İran dillerinde yazdığı için, batılı araştırmacıların bir türlü tedavi olamadıkları eski hastalıkları depreşmiş ve bu Azebeycanlı Türk'ü de İranlı Mûsikî Nazariyatçısı olarak kabul etmişlerdir (Özalp, 2000, s.733).

XIV. ve XV. yy. da yaşamış olan Abdülkâdir Merâgî'nin, Câmi-ül Elhân, Mekasid-ül Elhân, Kenz-ül Elhân Kitab-ül Edvar, Şerh-ül Edvar adlı kitapları ve elimize ulaşan Kâr formundaki eserleri, tüm İslam dünyasının ve Osmanlı Mûsikîsi'nin temelini teşkil eder (Ergüner, 2014, s.733).

XIV. yüzyılın sonları ile XV. yüzyılın ortalarında Azerbaycan ve Türkistanda yaşamış olan Merâgî, ünlü bir Türk bilgini, müzikolog ve bestekârdır. Mûsikî ilmini hem nazarî hemde ameli olarak ele almış ve aynı zamanda birçok ilme vâkıf olmuş bestekârın eserleri, birçok mûsikî bilginin başvurduğu yazılı kaynaklar arasındadır (Kolukırık, 2009, s. 31).

Kaynaklarda Merâgî'ye atfolunmuş Kâr sayıları farklılıklar gösterse de günümüze 11 Kâr'ının ulaştığı, Darülelhân Külliyyatı, Suphi Ezgi, Rauf Yekta, Ruhî Ayangil ve Ahmet Hatipoğlu özel arşivleri taranarak tespit edilmiştir.

Rauf Yekta Bey, Türk Mûsikîsi'nin sözlü beste biçimlerinden "Kâr" formunun, bilinen ilk temsilcisi olarak Merâgî'nin öne çıktığını ve mûsikî tarihinde Üstad-ı Sâlis, olarak bilinen Merâgî'ye atfolunmuş bestelerin büyük bir bölümünün "Kâr" formunda olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir.

"Kâr", "nakiş" tabir olunup bugün metruk (kullanılmaktan vazgeçilmiş) ve mehcür (unutulmuş) kalmış olan âsâr-ı atıkayı (eski), yani mûsikîmizin esasını mülkümüze ilk defa kendi ithal ettiği, teracim-i (tercümeler) ahval (oluşlar) ve âsârını (eserlerini) yazdığımız ve fi-mâ-bad (bundan sonra) da yazacağımız esâtîze-i (üstatlar) Osmâniyye'nin hâce-i (hoca) evveli bulunduğu nazar-ı dikkate alınırsa bu zatın kıymet ve ehemmiyeti derhal takdir olunur (Yekta, 2000, s.73).

Mevcut kaynaklarda Kâr formu ile ilgili olarak yapılan tariflerin tam olarak formun biçimsel yapısını yansıtmadığı ve çok genel ifadelere yer verildiği görülmektedir. Bunun form analizi yöntemlerinin sözlü eserleri analiz etmeye yeterli olmayışı ile ilgili olduğu düşünülebilir. Çünkü bugün bilinen kaynaklarda Kârlar'ın biçim şemasına dair herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Bu durum Kârlar ile ilgili bu yönde yapılacak çalışmalar açısından bir sorun teşkil etmektedir.

Acem Kâr'ın konu edinildiği bu çalışmada Merâgî'ye ait olan Kârlar'ın biçim şemalarını ortaya koymak için sözlü eserlere yönelik olarak önerilen yeni bir form analiz yöntemi kullanılacaktır.

Bu analiz yönteminde ana yönlendirici güftedir. Analizde, bütün kaynaklarda kabul gören ve ezgileri ifade eden harf sistemi kullanılarak, büyük mûsikî cümleleri büyük harflerle (A, B, C, D,,gibi), cümlecik olarak ifade ettiğimiz asma karâr yerleri küçük harflerle gösterilmektedir (a,b,c,d,...). Bu konudaki tek istisna "T" harfidir. "T" harfi, bu yöntem içerisinde daima terennümler için kullanılacak ve bir ezgiyi ifade etmek maksadıyla asla tekrar yer almayacaktır. Bu yeni form analizi yönteminde en önemli yenilik, güfteleri ifade etmek maksadıyla sayıların kullanılmasıdır. Bu uygulama üç şekilde yer alacaktır. Bunlardan ilki, güftenin mısralarını göstermek amacıyla, harflerin hemen sol tarafına yazılacak olan sıralı sayılardır. Örneğin birinci mısrayı ifade etmek için "1." ve mısranın ezgisini belirtmek için de "A" harfi kullanılarak "1.A" şeklinde bir tanımlama tercih edilecektir. Sayıların ikinci kullanım şekli; terennümlerdeki söz değişikliğine yönelik düşünülmüştür. "T" harfinin sağ tarafında sayılar yer alacak ve bu şekilde sözel değişikliklere dikkat çekilebilecektir. Bu sebeple "T" harfinin boşluk vermeksizin hemen sağına sözel olarak kaçınıcı terennüm

1 **Nisbe:** Araplarda isim söylendikten sonra soyunu, doğum yerini söylemektir.

olduğunu gösteren bir sayı (T1., T3. gibi) ve bu terennüm, analizde sırada hangi ezgiyi karşılıyorsa onun ifadesi için yine sayının yanında onun gösterildiği harfle (T1.D, T2.F gibi) yer alacaktır. Formların en genel şekillerini tespit etmeyi amaçlayan bu yöntemde, öncelikle büyük cümlelerin kullanımı önem arz etmektedir. Bu sebeple sözlü eserlerde her mısra bir cümle olacak şekilde bir analiz yoluna gidilecek, bu cümleler içerisinde yine söze bağlı olarak cümlecikler yer alıyorsa, onlar büyük cümlenin bir parçası olarak 1.A (1.A.a+1.A.b) + 2.B (2.B.a+2.B.b+2.B.c) + T.1.C (T.1.C.a+T.1.C.2.b) şeklinde parantez içerisinde gösterilecektir. Parantez içerisindeki gösterimler, kendinden önce ifade edilen kısmın açılımı niteliğinde düşünülmüştür. Bu kullanım, formun hem en genel şemasını hem de detaylarını rahatlıkla göstermeyi amaçlamaktadır. Sadece bağlantı terennümleri ve ezgileri itibarıyla küçük değişiklik arz eden kullanımlar, üssü (') işareti kullanmak suretiyle belirtilecek ve çok benzer olduğu kendinden önceki ezgiden farklı bir harfle gösterilmeyecektir (Oter, 2018, s.294,295).

Kâr'ın usûl yapısına bakıldığında, İncelenen nüshaların yedisinde eserin usûlü Muhammes olarak gösterilmekte olup, ikilik, dörtlük ve sekizlik mertebelerde yazılmıştır.² Eser Şevknâme'de bulunan notasında Hafif usûlünde ve 32/4' lük mertebede gösterilmektedir. Suphi Ezgi, Merâgî döneminde Acem Makamı ve 32 zamanlı Muhammes usûlü bulunmadığından bahsetmektedir (Ezgi,1953,s.239).

Ne var ki, Merâgî'ye ait yazılı kaynaklar araştırıldığında Muhammes usûlünün 16, 8 ve 4 zamanlı şekillerine rastlanmıştır (Sezikli,2007,s.236). Muhtemelen Suphi Ezgi, Muhammes usûlünün bugün kullanılan şeklinin o dönemde var olmadığına dikkat çekmek istemektedir. Konu ile ilgili olarak Çevikoğlu³ ile yapılan görüşmede, Hafif usûlünün dörder zamanlı sekiz cümlecikten; Muhammes usûlünün ise sekizer zamanlı dört cümlecikten oluştuğunu ifade etmektedir.⁴ Bu açıdan incelendiğinde eserin Hafif usûlünde olacağı düşünülmüş ve tarafımızdan Hafif usûlüne uygun şekilde notaya alınmıştır.

1. TÜRK MÛSİKİSİ KAYNAKLARINDA KÂR TARİFLERİ

Bu formun biçim açısından en eski tanımı, Dimitrie Cantemir tarafından kaleme alınan ve yazılı kaynaklar arasında önemli bir yer tutan "Kitâbu İlmî'l-Mûsikî 'alâvechi'l Hurûfât" adlı eserde yer almaktadır. 18. yy da yazılan bu kaynakta Kâr formu üç başlıkta ele alınmış ve şu şekilde tarif edilmiştir: "Kâr'lar üç türlü olur. Biri iki beyitli, yâni dört mısra'lı; biri üç beyit'li, altı mısra'lı ve (Zeyl'li, Ek'li); biri de (üç beyit'li altı mısra'lı, fakat Zeyl'siz (Ek'siz) dir" (Tura, 2001. s. 177).

Ezgi "Amelî, Nazarî Türk Mûsikîsi" kitabında bu forma dair şu bilgilere yer vermiştir:

"Kârlar gayri dini söz mûsikîsinin en büyük ve musanna eserleridir; onların teşekkül sahası geniştir; hâne veya bend tesmiye olunan iki veya üç, dört, beş mûsikî parçalarından mürekkeb olur ve her hâne muhtelif mûsikî cümlelerini hâvidir. Kârlar'ın güfteleri dörtlü, altılı ve sekizli şiir kıtalarıdır. Her hâneyi teşkil eden mûsikî cümle ve devreleri ba'zan müretteb bir terennüme ve bazende mısra'larına terfik edilen lahinlerdir" (Ezgi, 1953, s. 143).

Bu bilgilerin dışında Özkan Kârlarla ilgili şunları söylemiştir:

"Genellikle büyük, bâzan da aksak olmayan küçük usûllerle ölçülmüşlerdir. En büyük Kâr bestekârı kabul edilen Abdülkâdir-i Merâgî'nin bu formdaki eserlerinin güftesi Farsça olduğu için daha sonraki bestekârlar ona hürmeten veya takliden genellikle Farsça güfteler kullanmışlarsa da Türkçe güfteli Kârlar da az değildir. Kâr güfteleri 4, 6, 8 veya daha çok mısralı olabilir. Merâgî'yi takliden Kârlar genelde terennümle başlarsa

² Suphi Ezgi ve Ahmet Hatipoğlu nüshalarının, 32/4'lük mertebede yazılmasına rağmen eserin icrası düşünülerek güfte dağılımlarının 8'lik olacak şekilde notaya alındığı görülmektedir.

³ Dr. Timuçin Çevikoğlu, yapılan bireysel görüşmede; Eski yazılı kaynaklardan çevirilerde yahut sözlü gelenekle günümüze ulaşan eserlerin notaya alınmasında, usûl zamanları ve mertebelerde ve hatta ölçü çizgilerinin yerleştirilmesinde farklı tercihlere rastlandığını, repertuvardaki notalarda hemen her usûl için bu yönden farklı nüshalar olduğunu belirtmiştir. 17.05.2018

⁴ Eski yazılı kaynaklardan çevirilerde yahut sözlü gelenekle günümüze ulaşan eserlerin notaya alınmasında usûl zamanları ve mertebelerde ve hatta ölçü çizgilerinin yerleştirilmesinde farklı tercihlere rastlanmaktadır. Repertuvardaki notalarda hemen her usûl için bu yönden farklı nüshalar vardır.

da İtrî'nin Nevâ Kâr'ı gibi doğrudan güfte ile başlayan ve hiç terennümü olmayan örnekler de vardır. Kâr formunda terennüm, diğer hiçbir büyük formda olmadığı kadar uzun ve önemli bir yer alır. Kârlar zeyilli veya zeyilsiz olabilir. faslın ilk sözlü eseri olan Kâr peşrevle birinci bestenin arasında yer alır. Üslûpları ciddi, ağır başlı ve ihtişamlı, hatta gösterişlidir” (Özkan,2006,s.111).

Öztuna Kâr formunu öncekilerden farklı olarak;

“Beste ve Semâi gibi güfte ile değil terennüm ile başlar. Güfte, 4 mısradan fazladır(6,8 ve ya daha fazla mısra). Terennüm kısımları çok uzun tutulmuştur. Beste ve Semâinin sıkı kompozisyon kaideleri geçerli değildir. Bestekâr formu adeta kendisi oluşturur. Üstadlık eseri sayılır. Şarkı, Semai ve Beste gibi formlarda maharet kazanan ve en sıkı kaideleri uygulamaya alışan bestekâr artık Kârda daha serbest bir sahaya açılır” (Öztuna,1988,s.80) şeklinde tanımlamıştır.

Yavaşca'ya göre (2002, s. 403-404) “1353- 1435 yılları arasında yaşamış olan Merâgalı Abdülkâdir'e ait olduğu söylenen 15 civarında Kâr elimizde olduğuna göre, Kâr formunun yaklaşık beş yüz elli yıllık bir tarihi var demektir. Kârlarda yapı farkları olmakla beraber, genelde uzun terennümlerin ihtişamı içinde esere girilir. Eser boyunca ya her dizinin sonunda veya ikişer dizinin sonunda terennümler yer alır. Terennümler, Kârlar'ın bina edilişinde, adeta yapının harcıdır. Kârlar'ın kuruluş alanı gayet geniştir. Hâne veya Bend ismi verilen 2-3-4-5 bölümden oluşan bir yapıyı taşır. Her bend, çeşitli mûsikî cümleleri içerir. Kâr'ların güfteleri, dörtlü, altılı, sekizli, vs. kıt'alardan (dörtlülüklerden)vücut bulur. Kâr'lar büyük formda olmasına rağmen dinamik bir bünye taşır. Şiir bünyesi Mesnevî tarzındadır. Mesnevîler uzun süren şiirlerdir. Her beyti meydana getiren dizeler kendi aralarında kafiyelidir (uyaklıdır)”.

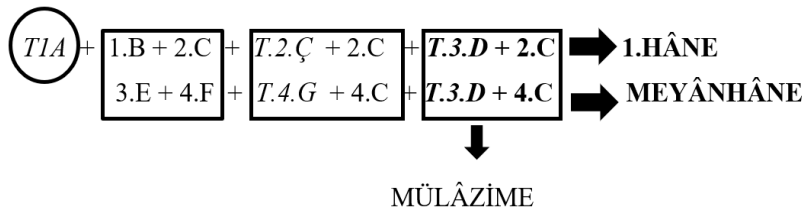
Özalp'e göre (1992, s.12) “Kâr bir beste formu olarak, diğer beste şekilleri gibi fazla bağımlı değildir. Her sanatkar içinden geldiği gibi bestelemiştir. Kullanılan usûl yönünden de böyledir. Büyük usûllerin bazıları ile bestelendiği gibi küçük usûllerle de ölçülmüşlerdir. Hiç terennüm bölümü olmayan Kârlar vardır. Türk mûsikisinde pek çok Kârın bestelenmiş olduğu eski güfte mecmualarında kayıtlı ise de bunların çok azı günümüze gelebilmiştir.

2. ABDÜLKÂDIR MERÂĞÎ'NİN KÂR FORMUNDAKİ ESERLERİNİN BİÇİM ANALİZİ

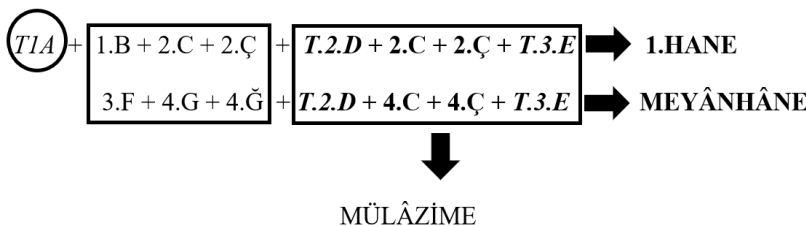
Elimizde Merâğî'ye ait 11 Kâr'ın notaları mevcuttur. Mısra sayılarına göre tasnif edildiğinde; altı tane 4 mısralı ve beş tane 6 mısralı Kâr bulunmaktadır. 6 mısralı Kârlardan 3'ü zeylidir. Buna göre Kârları, Murabba (Dört mısralı) Kârlar, Murabba Nakış Kârlar, Müseddes (Altı mısralı) Kârlar, Müseddes Zeylli (Altı mısralı, çift meyânlı), Müseddes Nakış Kârlar, Müseddes Zeylli Nakış Kârlar olarak gruplandırdığımız Kârlar'ın şemaları aşağıda verilmiştir (Şenduran,2019,30).

2.1. Murabba (Dört mısralı) Kârlar

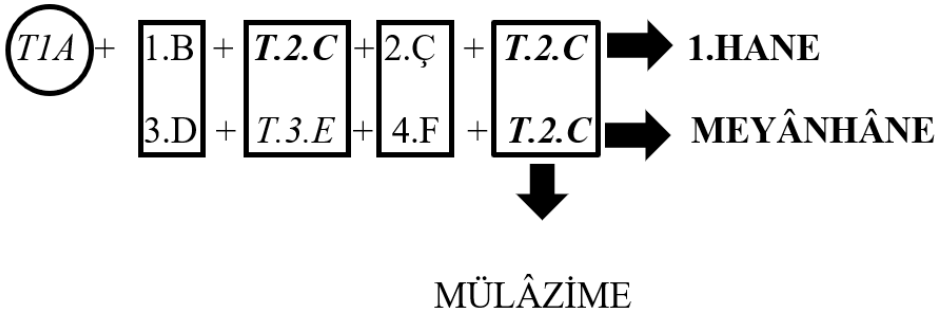
2.1.1. Uşşak Murabba Nakış Kâr



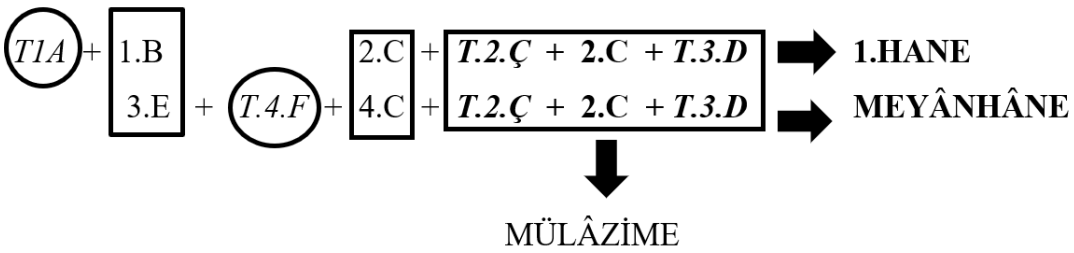
2.1.2. Segâh Murabba Nakış Kâr



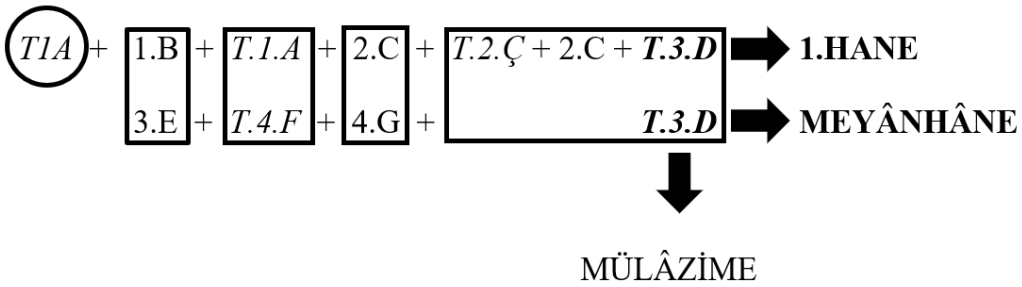
2.1.3. Rast Murabba Kâr-ı Muhteşem



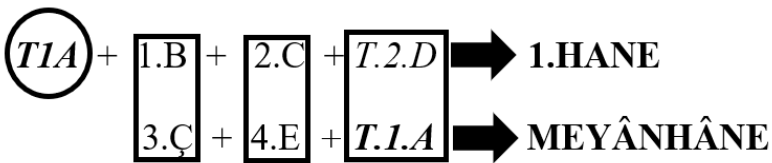
2.1.4. Rast Şevknâme



2.1.5. Hüseyinî Murabba Kâr

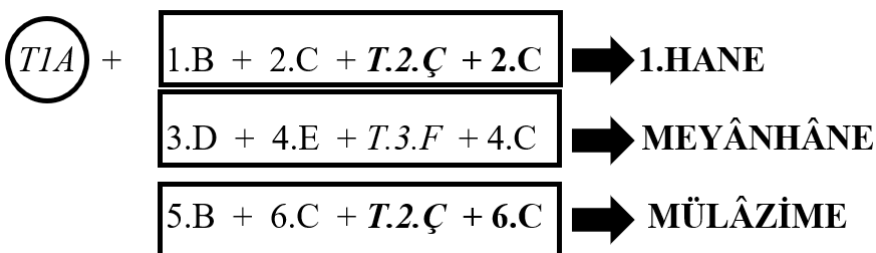


2.1.6. Pençgâh Murabba Kâr



2.2. Müseddes Kârlar

2.2.1. Mâhur Müseddes Nakış Kâr



2.2.2.Rast Haydarnâme Kâr

$$\boxed{1.A + 2.B + T.1.C} \rightarrow 1.HANE$$

$$\boxed{2.B + T.2.Ç + 2.B} \rightarrow 2.HANE$$

$$\boxed{3.A + 4.B + 5.D + T.3.E} \rightarrow MEYÂNHANE$$

$$\boxed{6.B + T.2.Ç + 6.B} \rightarrow MÛLÂZİME$$

2.3. Zeylli Müseddes Kârlar

2.3.1. Acem Müseddes Zeylli Kâr

$$\boxed{1.A + T.1.B + 1.A + T.1.B} \rightarrow 1.HANE$$

$$\boxed{2.A + T.1.B + 2.A + T.1.B} \rightarrow MÛLÂZİME$$

$$\boxed{3.C + T.2.D + 3.C + T.2.D} \rightarrow MEYÂNHANE$$

$$\boxed{4.A + T.1.B + 4.A + T.1.B} \rightarrow MÛLÂZİME$$

$$\boxed{5.E + T.3.F} \rightarrow ZEYLHÂNE$$

$$\boxed{6.A + T.1.B} \rightarrow MÛLÂZİME$$

2.3.2. Nihâvend-i Kebir Müseddes Zeylli Kâr

$$\boxed{1.A} + \boxed{T.1.B} + \boxed{2.A} \rightarrow 1.HANE$$

$$\boxed{3.C} + \boxed{T.2.Ç} + \boxed{4.A} \rightarrow MEYÂNHÂNE$$

$$5.D + T.3.E + \boxed{6.A} \rightarrow ZEYLHÂNE$$

$$\downarrow$$

$$MÛLÂZİME$$

2.3.3. Rast Müseddes Zeylli Kâr

$$\boxed{1.A} + \boxed{T.1.B} + \boxed{2.A + T.1.B} \rightarrow 1.HANE$$

$$\boxed{3.C} + \boxed{T.2.Ç} + \boxed{4.A + T.1.B} \rightarrow MEYÂNHÂNE$$

$$\boxed{5.D} + \boxed{T.3.E} + \boxed{6.A + T.1.B} \rightarrow ZEYLHÂNE$$

$$\downarrow$$

$$MÛLÂZİME$$

2.4. Şemalara Göre Merâğî'nin Kârlar'ında İşleyiş

Merâğî'nin Kâr'ları, biçim açısından incelendiğinde; Murabba Kârlar'ın her zaman terennümle başladığı, bir istisna dışında (Müseddes Mâhur Kâr) Müseddes Kârlar'ın ise; terennümsüz başladığı tespit edilmiştir. Misra sayısının artmasına bağlı olarak Kârlarda zeylli yapının ortaya çıktığı görülmekte, bu sebeple 6 mısralı Kârlarda böyle bir yapıyla karşılaşıldığı anlaşılmaktadır. Kârlar'ın biçim şemaları göz önünde bulundurulduğunda oldukça sistematik bir işleyiş yapısı ile bestelendikleri dikkati çekmiş ve Acem Kâr'ın eksik biçim yapısı diğer Kârlar'ın düzenli şemaları göz önünde bulundurulduğunda ayrıca incelemeye tâbi tutulmuştur

3. ACEM KÂR'IN FORM AÇISINDAN ANALİZİ

3.1. Farsça Güfte Metni ve açıklaması

1	دراد ناب هکاس لب نس ز لگ درگ هک مراد کت ب	—	دراد ناوغرا نوخ هب کطخ ش ضراع راهب
2	بر اک شخردی شروخ دی ناشوبن طخ رابغ	—	دراد نادواج نسح هک هد شن نادواج تاسح
3	دوصقم رهوگ مدرب هک مرتفگ مردشکم فشاع وچ	—	دراد ناشف نوخ چوم هچ اکرد نیسا هک مرتسنادن
4	مرنکبکم هک وس ره زک درب دکاشن ناج تمشچ ز	—	دراد نامرک ردنا رکت و تسه درک کاهشوگ زانیکمک
5	قاشع رطاخ درگ ز دانشفا هرط مراد وچ	—	دراد ناهن امر زار هک دیوگ ابص زامغ هب
6	ونشب لد له لاج و کاخ رب کاهعرج ناشفکب	—	دراد ناتساد ناوارف ورسخیک و دشمج زا هک
7	لدلب کا شمراد رد وشم لگ ددنبخ تکیور رد وچ	—	دراد ناهج نسح رگ تسین کدامتعا لگ رب هک
8	سلجمه نخبس کا وا زاناتب نم داد ار ادخ	—	دراد نارگرس نم اب و تسه دروخ کیرگکد اب کم هک
9	نک مردیص دوز ار ادخ کدنبکم ره را کارتف هب	—	دراد ناکز ار بللط و ریخات رد تساهتفآ هک
10	ار مرمشچ مورحم نکم تکیوچلد دق ورس ز	—	دراد ناور کبآ شوخ هک ناشن ب شاهممشچرس نیکدب
11	یراد نأ دیمرا رگا نک نمیرا مرجه فوخ ز	—	دراد نامرا رد تیکادخ ناشیکدنادب مرمشچ زا هک
12	بوشآرهش رایع نأ هک مریوگ دوخ تبخ رذع هچ	—	دراد ناهد رد رکش و ار ظفاح تشک کیخلت هب

Yukarıdaki Farsça gazel, Hâfız Şirâzi'ye ait olup, Gölpinarlı'nın "Hâfız Divânı" tercümesinden alınmıştır(Gölpinarlı,2013,s.190).

Acem Kârdaki gazel bazı nüshalarda 11 beyit, İran'daki çalışmalarda 12 beyittir. Gölpinarlı tercümesinde, beyitlerin yeri farklıdır ve gazelin 6. beyti yoktur. Buna göre; bazı kaynaklarda 1, 8 ve 12. beyitleri, Gölpinarlı'nın tercüme sırasına göre ise; 1, 10 ve 11.beyitlerin bestelendiği tespit edilmiştir.⁵

Büt-î dârem / ki gird-î gül/ zi sünbül sâ/yebân dâred

Bahâr-î â/rızeş hatt-î /be hûn-î er/guvân dâred

Hudârâ dâ/d-ı men bistân/ e z ô ey şih/ne-î meclis

Ki mey bâdî/gerî hordes/t u bâ men ser/gerân dâred

Çi ozr-î bah/t-ı hod gûyem / ki ân ayyâ/r-ı şeh-r-âşûb

Be telh-î küş/tü Hâfız râ /vü şekker der / dehân dâred

Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün.

1-Bir güzelim var ki, gül gibi yüzünün çevresinde sünbül gibi gölgeliği var: bahara benzeyen yanağından erguvanın kanyla yazılmış bir ferman mevcut.

2-Yeni bitmiş sakalı, güneş yüzünü kapladı, örttü. Ya Rabbi, ebedi bir güzelliği var, ona ebedi ömürler ver!

5 Güfte ile ilgili tespitler Ali Bektaş' a aittir.

- 3-Âşık olunca maksat incisini buldum, dedim. Bu denizin ne kanlar saçan dalgaları varmış bilmedim.
- 4-Gözünden canımı kurtarmaya imkan mı var, görüp duruyorum. Yayına okunu kurmuş her bucakta pusuda.
- 5- (10)Gözümü, gönül alıcı selvi boyundan mahrum etme, o boy-posu bu kaynağa dik; bak ne güzel akarsuyu var
- 6- (9) Beni terkiye bağlayacaksan Allah aşkına bağla! Hemencecik de avla vakit geçirme. Çünkü bir işi geciktirmede afetler vardır. Sonra maksadına ulaşmak isteyen ziyana düşer.
- 7- (5)Zülfünün tuzağını âşıkların gönüllerine yayarken, gammaz sabah rüzgarına; sırrımızı git, tut, der.
- 8- (7) Ey bülbül, gül, yüzüne gülerse sakın aldanma, cihanın bütün güzelliğine sahip olsa yine güle inanmak doğru değil.
- 9- (11)Tanrı'nın seni kem gözden saklamasını dilersen bana ayrılık korkusuyla emniyet verme, beni kendinden ayırma.
- 10- (8)Ey meclis şahnesi; Allah hakkı için ondan öcümü al benim, çünkü başkalarıyla şarap içiyor da bana cefa ediyor.
- 11- (12)Bahtıma ne özürler getireyim, Hafız'ı öldüren, yayından oku eksik olmayan ve şehri birbirine katan o güzeldir.

Güfte, Kantemiroğlu'nun "Kitâbu İlimi'l-Mûsikî 'alâvechi'l Hurûfât" adlı kitabında bulunan şekline sadık kalınarak yazılmış ve tespit edilen yazım farklılıkları, Gölpinarlı'nın tercümesine istinâden Bektaş⁶ tarafından yeniden düzenlenmiştir. Merâğî'ye atfedilen 6 mısralı Kârlar içerisinde çift meyanlı oluşuyla Acem Kâr, müseddes zeyli Kârlar içerisinde yer almaktadır. 5. mısranın 3. mısra gibi meyan biçiminde bestelenmiş olması sebebiyle bu Kâr zeyli'dir. Kâr'ın dokuz farklı nüshası tespit edilmiştir.⁷Eser, Darülelhân Külliyyatı'nda yer almadığından mevcut nüshalar incelenmiş, bu incelemelerde usûl, tartım, perde, güfte farklılıkları, bununla beraber eserde form açısından ciddi eksiklikler ve eserin bitişiyle ilgili önemli hatalar tespit edilmiştir.

Acem Kâr'ın mevcut nüshalarında eser, "hüseyinî" perdesinde karar etmektedir. Ancak, makam geleneği olarak Kâr'ın, düğâh perdesinde bitmesi gerekmektedir. Nitekim hüseyinî perdesindeki bu karar, geleneğe uygun olmamakla birlikte, eserde bitiş hissi de uyandırmamaktadır.⁸



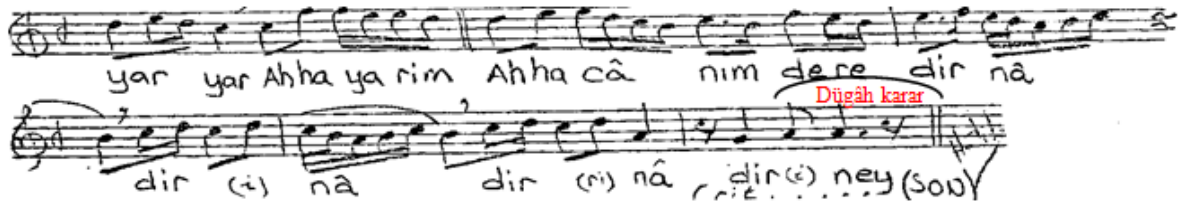
Şekil 1: Hüseyinî perdesinde karar eden Suphi Ezgi nüshası.

Bu nüshaların tek istisnası Ahmet Hatipoğlu yazımıdır. Muhtemeldir ki Ahmet Hatipoğlu eserde hüseyinî perdesi ile bitiş hissi uyandırmayan bu kısmı değiştirerek, kararı hüseyinîden düğâh perdesine göçürmüştür.

6 Acem Kârın Güftesi ve açıklaması Ali Bektaş'a aittir.

7 Bu nüshalar; Ahmet Hatipoğlu, Cüneyd Kosal, Murat Bardakçı, Ekrem Karadeniz, Suphi Ezgi, İsmâil Hâkkı Bey ve Ruhi Ayangil tarafından yazılmış olup, bir diğeri "Şevknâme" adlı Abdülkâdir Merâğî'ye atfedilen notaların yer aldığı bir çalışmadan alınmıştır. Bununla beraber bir nüshası da Osmanlıcadır.

8 Bkz. şekil nota 11'de mevcut olan en eski nüsha olan Suphi Ezgi'ye ait olan nota örneğinde Acem Kâr'ın "hüseyinî" perdesinde karar eden şekli gösterilmiştir. Aynı şekilde karar eden diğer 7 nüshaya bu sebeple yer verilmemiştir.



Şekil 2: Dügâh Perdesinde Karar Eden Ahmet Hatipoğlu Nüshası

Hüseyinî perdesindeki bu kalışla birlikte eser form açısından incelendiğinde, altıncı mısradan sonra gelen terennümün eksik olduğu tarafımızca tespit edilmiş, şayet bu terennüm tamamlanırsa eserin dügâh perdesinde karar edeceği kanaati ortaya çıkmıştır. Bu kanaat neticesinde, eserde bir tamir yoluna gidilmiş ve terennüm tamamlanmıştır. Böylelikle eser, doğal olarak makamın gerektirdiği gibi dügâh perdesinde karar etmiştir.



Şekil 3: Terennümün Eklenmesi İle DÜgâh Perdesinde Karar Eden, Tarafımızdan Notaya Alınan Nüsha.

Eserde dikkati çeken bir başka husus mevcut nüshalarda güftenin her mısra'ının, küçük bir terennüm ile usûl başında yer alırken, 4. mısranın, usûlün dördüncü düzumüne denk gelmesidir. Var olan düzenin dışındaki bu uygulamanın form açısından mümkün olamayacağı fikri meydana çıkmıştır. Konuyla ilgili yaptığımız araştırmalar neticesinde, Kantemiroğlu'nun, Kârları konu aldığı bölümde Merâgî'ye ait olan Acem Kâr'ın açıklamasına rastlanmış ve bu fikrimizin doğruluğunu destekleyecek bir işleyiş görülmüştür (Tura, 2001, s.180).

Kantemiroğlu, "altı mısradan ve zeyl ile olur" şeklinde tanımladığı bu eserin güfte ve terennüm bölümlerini yazılı biçimde ifade ederek, Kârın form düzenini şu şekilde açıklamıştır:

Der makâm-ı Acem, Kâr-ı hâce, Usûleş Muhammes (Hâce'nin Acem mâkamında, Muhammes usûlünde Kâr'ı)

1. Hey hey / **Bütidârem ki gird-i gül zisünbül**, yâr yâr, hey hey hey, yârâh, **ki gird-i gül zi sünbül / sâyebân dâred**, cânım âha, yârim âhâ, cânım, dere dil lâ dir nâ dir nâ dir/ ni dir dir teni teni te ne ni tâ ni tâ nâ dere düm, **yâr, zi sünbül sâyebân / dâred**, cânım, âhâ, yârim, âhâ cânım.

İkinci Hâne: 2. **Bahâr-ı arizeş**, yâr yâr, hey / hey hey yâr, **arizeş hatt-ı be- hûn-ı erguvân dâred**, cânım âhâ, yârim âhâ / hânım (tâ âhiren)(sonuna dek)

Miyân-hâne: 3. **Hudârâ dâd-ı men**, hey hey hey, yâr bistân / yâr vây, dost, **ez ö ey şahne-i** hey hey hey, yâr, **meclis**, yâr, vây / tânâ dir ni dir dir tâ nâ dir ni tâ nâ dir ni dir dir tâ nâ dir ni dir dir / ne ni ne ni tâ ne ni tâ ni tâ nâ de re düm ye le lâ

4. **Ki mey bâd gerân**, yâr yâr /hey hey hey yâr bad gerân **hôr dest u bâmâ sergerân dâred**, cânım âhâ / (tâ âhîrâ) (sonuna dek)

Zeyl: 5. Çe özr-ı baht-ı hûd gû gû gû gûyem ki ân / âgâr-ı şeh-âşûb. Âhâ hey yâr, âhâ hey, âşûb,

Son Hâne:6. Betelh-i küşt Hâfız, yâr yâr hey hey hey, yâr küşte hâfız râvu sükker / der dehân dâred

Eseri bu şekilde terennüm ve mısralarına göre yazılı olarak sıraladıktan sonra Acem Kâr'ın ezgi yapısıyla ilgili şu detaylara yer vermiştir:

“Dikkat edersen, birinci mısra ile terennümlerinin birinci hâneyi meydana getirdiğini görürsün. Sonraki mısra birinci terennüm'le birleşerek ikinci hâne olur. Üçüncü mısra kendi terennümleri ile miyân-hâne'yi meydana getirir. Dördüncü mısra birinci hâne'nin bestesiyle aynı terkîbedir. Beşinci mısra kendi terennümleri ile birlikte zeyl'i (ek'i) meydana getirir. Altıncı mısra, birinci hâne'nin bestesiyle aynı terkîbedir ve birinci hâne'nin terennümleri onunla da tekrarlanmaktadır”(Tura,2001,s.179.180.181).

Buradaki târif-i Kâr dikkate alındığında, 4. ve 6. mısraların, 1. mısranın terkibi ile aynı olduğu açık bir biçimde ifade edilmiştir. Bu sebeple 2., 4. ve 6. mısralardan sonraki terennümler yeniden yazılmamış ve “tâ âhiren” yani “sonuna dek” ifadesi kullanılarak, terennümün birinci hânedeki şekliyle okunacağı belirtilmiştir. Bu açıklamalar doğrultusunda 4. ve 6. mısralar, birinci hânenin bestesi ile aynı olacak şekilde yazılmış ve var olan eksikler doğal olarak tamamlanmıştır. Böylelikle mevcut nüshalarda usûlün dördüncü düzümünden başlayan 4. mısra, gerektiği gibi usûl başında yer almıştır.



Şekil 4: Suphi Ezgi Nüshası 4. Mısra Bölümü



Şekil 5: Şevknâme Nüshası 4. Mısra Bölümü⁹



Şekil 6: Tarafımızdan Notaya Alınan 4. Mısra Bölümü

Aynı zamanda bu mısralardan sonra “sonuna dek” tekrar etmesi gereken ve eksik olan terennümler de notaya eklenmiştir (Bkz.s.18-19, 177-236. Ölçüler arası). Nitekim Kantemiroğlu'nun tarifine göre; 4. mısradan sonra ilave ettiğimiz terennüm diğer nüshalarda yer almamaktadır.

9 Bu kısım diğer nüshalardan farklı olarak 1. mısradaki olduğu gibi pes tarafta yazılmış ancak ezgi olarak yine eksik bırakılmıştır.



Şekil 7: Suphi Ezgi Nüshasında Terennümün Yer Almadığı 4. Mısra¹⁰



Şekil 8: Suphi Ezgi Nüshasında Bulunan 6. Mısranın Ardından Terennümün Yarım Bırakıldığı Bölüm.

Tarafımızdan restore edilerek yazılan nüshada 305. ölçü ile 338. ölçüler arası 6. mısra ve ardından tamamlanan terennüm bölümünü göstermektedir.¹¹

3.2. Acem Müseddes Zeyli Kâr Restorasyonlu Biçim Şeması

1.A + T.1.B + 1.A + T.1.B	
2.A + T.1.B + 2.A + T.1.B	➡ 1.HANE
3.C + T.2.D + 3.C + T.2.D	➡ MEYÂNHANE
4.A + T.1.B + 4.A + T.1.B	➡ MÜLÂZİME
5.E + T.3.F	➡ ZEYLHÂNE
6.A + T.1.B + 6.A + T.1.B	➡ MÜLÂZİME

10 Bu kısımda 4. ve 5. mısralar ard arda yer almaktadır.

11 Bkz. sayfa 23

3.3. Acem Kâr'ın Güfte ve Terennüm Dağılımları

Serhâne = 1.A (1.A.a + t.b + 1.A.b) + T.1.B (T.1.B.a, T.1.B.b) + 1.A.b' + T.1.B.a'

(Birinci mısranın ilk bölümü + terennüm bağlantısı + birinci mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi ve ikâi terennümler + birinci mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi terennümün ilk bölümü.)

Hey hey Büt-î dârem ki gird-î (1.A.a)

Yâr yâr hey hey hey yâr (t.b)

Âh ki gird-î gülzi sünbül sâyebân dâred cânım (1.A.b)

Âh hâ yârim âh hâ cânım de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî (T.1.B.a)

Dir dir te ni te ni te ne ni tâ nî tâ nâ de re düm (T.1.B.b)

Gülzi sünbül sâyebân dâred cânım (1.A.b')

Âh hâ yârim âh hâ cânım (T.1.B.a')

Serhâne = 2.A (2.A.a' + t.b + 2.A.b) + T.1.B (T.1.B.a, T.1.B.b) + 2.A.b' + T.1.B.a'

(İkinci mısranın ilk bölümü + terennüm bağlantısı + birinci mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi ve ikâi terennümler + birinci mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi terennümün ilk bölümü.)

Bahâr-î ârizeş hattî (2.A.a')

Yâr yâr hey hey hey yâr (t.b)

ârizeş hat t-î be hûn-î erguvân dâred cânım (2.A.b)

âh hâ yârim âh hâ cânım de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî (T.1.B.a)

dir dir te ni te ni te ne ni tâ nî tâ nâ de re düm (T.1.B.b)

âh be hûn-î erguvân dâred cânım (2.A.b')

âh hâ yârim (âh hâ cânım) (T.1.B.a')

Hâne-i Sâlis (Meyânhane)= 3.C (3.C.a + T.2.D.a + 3.C.b)+ T.2.D (T.2.D.a', T.2.D.b, T.2.D.c)

(Üçüncü mısranın ilk bölümü + ikinci lâfzî terennüm + üçüncü mısranın ikinci bölümü + ikinci ikâi terennümler.)

Hudârâ dâd-ı men (3.C.a)

Hey heyhey yâr bistân yâr vâv dost (T.2.D.a)

ez ô ey şihne-î (3.C.b)

Hey hey hey yâr meclis yâr vâv (T.2.D.a')

Tâ na dir ni dir dir tâ nâ dir ni (T.2.D.b)

Dir dir te ni te ni te ne ni tâ nî tâ nâ de re düm (T.2.D.c)

Serhâne = 4.A (4.A.a' + t.b + 4.A.b) + T.1.B (T.1.B.a, T.1.B.b) + 4.A.b' + T.1.B.a'

(Dördüncü mısranın ilk bölümü + birinci lâfzi terennüm + dördüncü mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi ve ikâi terennümler + dördüncü mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi terennümün ikinci bölümü.)

Yel lel lâ Ki mey bâ dîgerî (4.A.a)

Yâr yâr hey hey hey yâr **(t.b)**

Hordest u bâ men sergerân dâred cânım **(4.A.b)**

Âh hâ yârim âh hâ cânım de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî **(T.1.B.a)**

de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî dir dir te ni te ni te ne ni tâ ni tâ nâ de re düm **(T.1.B.b)**

bâ men ser gerân dâred cânım **(4.A.b')**

âh hâ yârim (âh hâ cânım) **(T.1.B.a')**

Zeylhâne = 5.E (5.E.a + 5.E.b) + T.3.F

(Beşinci mısra + üçüncü lâfzi terennüm.)

(âh hâ cânım) Çi ozr-î baht-ı hod gû **(5.E.a)**

gûyem ki ân âyyâr-ı şeh-âşûb **(5.E.b)**

Âh hâ hey yâr âh hâ hey (â şûb) **(T.3.F)**

Serhâne = 6.A (6.A.a' + t.b + 6.A.b) + T.1.B (T.1.B.a, T.1.B.b) + 6.A.b' + T.1.B.a'

(Altıncı mısranın ilk bölümü + birinci lâfzi terennüm + altıncı mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi ve ikâi terennümler + altıncı mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi terennümünün ikinci bölümü.)

(â şûb) Be telh-î küştü hâfız **(6.A.a')**

Yâr yâr hey hey hey yâr **(t.b)**

küştü hâfız râvü şekker der dehân dâred cânım **(6.A.b)**

âh hâ yârim âh hâ cânım de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî **(T.1.B.a)**

de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî dir dir te ni te ni te ne ni tâ ni tâ nâ de re düm **(T.1.B.b)**

râvü şekker der dehân dâred cânım **(6.A.b')**

âh hâ yârim âh hâ cânım **(T.1.B.a')**

3.4. Acem Kâr'ın Restorasyonu Yapılmış Yeni Nüshası

ACEM KÂR
Büt-î dârem ki girđi gülzi sünbül sâyebân dâred

♩ = 64
Usûlü: Hafif
Beste: Abdülkâdir Merâğî
Güfte: Hâfız-ı Şirâzî

1.A

1.A.a

Hey__ hey__ Bü tî__ dâ rem__ ki

t.b

gir__ dî Yâr__ yâr__ hey hey hey__ yâr

1.A.b

âh__ ki gir__ dî gül__ zi

sün bül sâ__ sâ__ ye__ bân

dâ__ dâ

T.1.B

T.1.B.a

red__ câ__ num âh hâ yâ__ rim

âh hâ__ câ__ num de__ re__ dil__ lâ³ dir

nâ³ dir__ nâ dir__ nî

T.1.B.b

dir dir te³ ni te³ ni te__ ne__ ni

tâ nî__ tâ__ nâ de re dîm

49 **1.A.b'**

gül _____ zi sün bül sâ _____

53

sâ _____ ye _____ bân dâ _____

60 **T.1.B** **T.1.B.a'**

dâ red _____ câ _____ nim âh hâ yâ _____ rim

65 **2.A** **2.A.a'**

âh hâ câ _____ nim _____ Bâ

67

hâ rî â _____ ri zeş _____ hat tî

73 **t.b** **2.A.b**

Yâr _____ yâr _____ hey hey hey yâr â _____ ri

79

zeş hat tî _____ be hûn er

85

er _____ gu _____ vân dâ _____

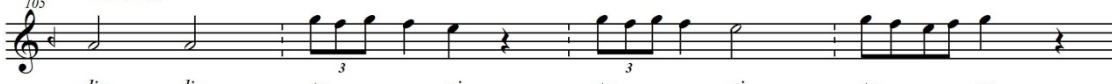
91 **T.1.B** **T.1.B.a**

_____ dâ red _____ câ _____ nim âh hâ yâ _____ rim


97

âh hâ _____ câ _____ nim _____ de _____ re _____ dil _____ lâ³ _____ dir

101  *nâ* ³ *dir* *nâ* *dir* *nî*

T.1.B.b
105  *dir* *dir* *te* ³ *ni* *te* ³ *ni* *te* *ne*


109  *ni* *tâ* *ni* *tâ* *nâ* *de re diim*


2.A.b'
113  *âh* *be* *hû* *nî*

117  *er* *er* *gu* *vân*

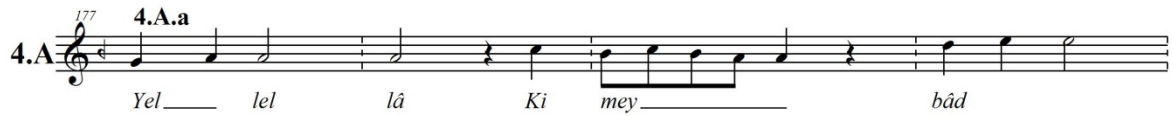
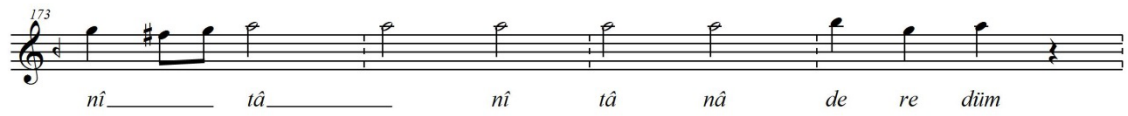
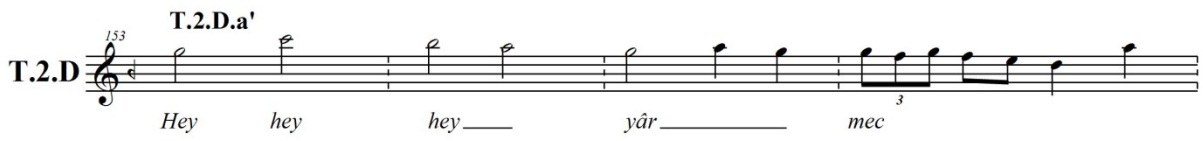
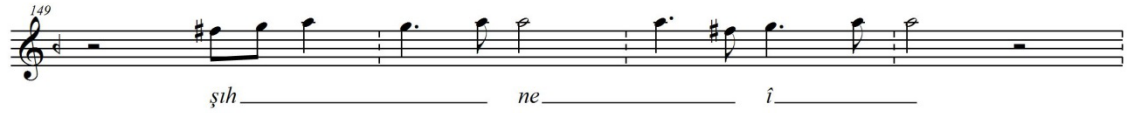
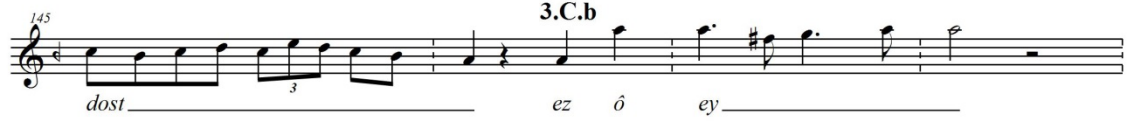
121  *dâ* *dâ*

T.1.B **T.1.B.a'**
125  *red* *câ* *nm* *âh* *hâ* *yâ* *rim*

3.C **3.C.a**
129  *âh* *hâ* *câ* *nm* *Hu* *dâ* *râ*

133  *dâ* *di* *men*

T.2.D
137  *Hey* *hey* *hey* *yâr* *bis* ³



181


 (i) ger (i)

185 **t.b**


 Yâr yâr hey hey hey yâr

189 **4.A.b**


 hor des tu

193


 bâ men ser

197


 ser ser ge rân

201


 dâ dâ

205 **T.1.B** **T.1.B.a**


 red câ nim âh hâ yâ rim

209


 âh hâ câ nim de re dil lâ³ dir

213


 nâ³ dir nâ dir nî

217 **T.1.B.b**


 dir dir te³ ni te³ ni te ne ni

221



tâ ni tâ nâ de re diim

225 **4.A.b**



bâ men ser

229



ser ser ge rân

233



dâ dâ

237 **T.1.B** **T.1.B.a'**



red câ num âh hâ yâ rim

241 **5.E.a**



âh hâ câ num Çi oz rî

245



bah tu hod gû

249



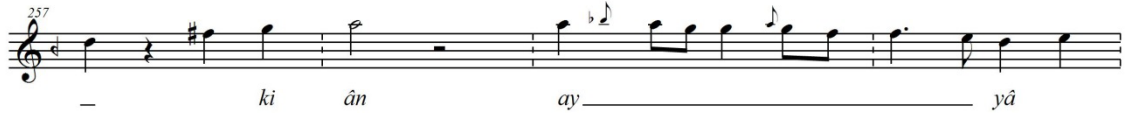
gû gû

253 **5.E.b**



gû yem

257



ki ân ay yâ

261
ri *şeh* *r* *â* *şüb*

T.3.F 265
Âh *hâ* *hey* *yâr* *âh* *hâ*

269
hey *â* *şüb*

6.A 273 **6.A.a**
Be *tel* *hî*

277
küş *tü* *hâ* *fiz*

t.b 281
Yâr *yâr* *hey* *hey* *hey* *yâr*

6.A.b 285
küş *tü* *hâ* *fiz*

râ *vü* *şek* *ker*

293
der *der* *de* *hân*

297
dâ *dâ*

T.1.B ³⁰¹ *red* *câ nim* *âh hâ yâ rim* **T.1.B.a**

³⁰⁵ *âh hâ câ nim de re dil lâ³ dir*

nâ³ dir nâ dir nî

T.1.B.b ³¹³ *dir dir te³ ni te³ te³ ni nî*

6.A.b' ³¹⁷ *tâ nî tâ nâ de re düm*

³²¹ *râ vü şek ker*

³²⁵ *der der de hân*

T.1.B ³²⁹ *dâ dâ* **T.1.B.a'**

³³³ *red câ nim âh hâ yâ rim*

³³⁷ *âh hâ câ nim SON* *Münevver Şenduran*

SONUÇ

Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen Kârlar'ın form açısından analiz edilerek, elde edilen verilerle Acem Kâr'ın restore edildiği bu araştırmada; restorasyonun sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi amacıyla elimize ulaşmış Kârlarla ilgili ilk örnekler olması bakımından Merâgî'ye atfolunmuş 11 Kâr form açısından yeni bir analiz yöntemiyle genel olarak incelenmiştir. Bu veriler doğrultusunda; mısra sayılarına göre tasnif ettiğimizde; altı tane 4 mısralı ve beş tane 6 mısralı Kâr olduğu tespit edilmiştir. Kantemiroğlu'nun tarifine göre değerlendirildiğinde 6 mısralı Kârlar'ın 3 tanesinin zeylli olduğu görülmektedir. Bu bilgiler ışığında tasnif ettiğimiz Kârlar tarafımızdan, Murabba (Dört mısralı) Kârlar, Murabba Nakış Kârlar, Müseddes (Altı mısralı) Kârlar, Müseddes Zeylli (Altı mısralı, çift meyânlı), Müseddes Nakış Kârlar, Müseddes Zeylli Nakış Kârlar olarak isimlendirilmiş ve tasnif edilmiştir. Aynı zamanda Murabba Kârlar'ın her zaman terennümle başladığı, bir istisna dışında Müseddes Kârlar'ın ise; terennümsüz başladığı tespit edilmiştir. Bu incelemelerde Kârlar'ın sistematik bir biçim şeması ve yapısı olduğu tespit edilmiştir. Mevcut halleri incelenen Kârlar içerisinde Acem Kâr'ın eksikleri olduğu ve deformasyona uğradığı anlaşılmıştır.

Acem Kâr'ın güfte, terennüm dağılımlarının gösterildiği Kantemiroğlu Edvarı'ndaki bilgiler ve diğer Kârlardaki sistemli işleyişler göz önünde bulundurularak, Acem Kâr'ın 4. ve 6. mısralarından sonraki terennümlerinin eksik olduğu tespit edilmiş ve tamamlanmıştır. Kâr'ın tüm mısralarının ölçü başında yer almasına rağmen, 4. mısranın usûlün dördüncü düzümüne denk geldiği ve ezgisel olarak değişime uğradığı anlaşılmış ve yine Kantemiroğlu Edvarı'ndaki bilgiler ışığında olması gerektiği şekle getirilmiştir.

Eser tarafımızdan tasnif edilmiş biçimi ile yeniden notaya alınacağından usûlü bakımından da değerlendirilmiş, bu değerlendirmeler neticesinde Kâr'ın Hafif usûlüne daha uygun olduğu düşünülerek yeni nüsha bu şekilde yazılmıştır.

KAYNAKÇA

- Atalayer, F.(1994). Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Ayangil, R.(2004). XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi, Yeni Türkiye Dergisi, Türk Mûsikîsi Özel Sayısı.
- Çevikoğlu, T.(2017). Bir Hayâlin Peşinde, Edebiyat Ortamı Yayınları, Ankara.
- Erguner, K. (2014). Dünden Bugüne Mûsikîmiz, Yeni Türkiye Dergisi, Türk Mûsikîsi Özel Sayısı
- Ezgi, Dr. S (1935). Amelî Türk Mûsikîsi, Bankalar Basımevi, İstanbul.
- Gölpınarlı, A.(2013). Hâfız Divanı, İstanbul.
- Güngör İ.H. (1972). Temel Tasar, Afa Matbaacılık, İstanbul.
- Kolukırık, K. (2009). Abdülkâdir Merâgî ve “Şerhu’l-Edvâr” adlı eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara.
- Sezikli, Ubeydullah.(2007). Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu’l-Elhân, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları bilim Dalı Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul.
- Oter, S.(2018). Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Sözlü Eserlere Yönelik Olarak Yeni Bir Form Analizi Yöntem Önerisi, Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi, Sayı.39.ss.292-298.
- Özalp, M. (1992). Türk Mûsikîsi Beste Formları, TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Özalp, M. (2000). Türk Mûsikîsi Tarihi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Özkan, İ.H. (2006). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, İstanbul.
- Öztuna, Y.(1988). Abdülkaadir Merâgî, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Şenduran, F. M. (2019). Türk Mûsikîsi’nde Kâr Formunun Yapısı ve Değişimi Üzerine İnceleme, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara.
- Tura, Y.(2001). Kitâbu İlmi’l-Mûsikî Alâvechi’l Hurûfât, Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu, (2011). Büyük Türkçe Sözlük, Farabi Sürüm No:1,0, Ankara.
- Yekta, R.(2000).Esâtîz-i Elhân, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Yavaşça, A.(2002).Türk Mûsikîsi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.
- Erişim: <https://g.co/kgs/4WcbGk>, (14.05.2019).

ANKARA ETNOGRAFYA MÜZESİNDE BULUNAN KEMER TOKALARI

Nazlı GÜNBAY¹

Fatma Yetim²

1 Nazlı GÜNBAY, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, El Sanatları Anasanat Dalı (gunbaynazli@gmail.com).

2 Prof. Dr. Fatma YETİM, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, El Sanatları Anasanat Dalı (fadimay@gazi.edu.tr)

ANKARA ETNOGRAFYA MÜZESİNDE BULUNAN KEMER TOKALARI

Özet

Sanat insanlık tarihi kadar eskidir. Tarih boyunca insanoğlu kendini ifade etme biçimi olarak 'sanatı' kullanmıştır. Zengin bir kültürel birikime sahip olan el sanatları, o dönemleri tanıma ve yorumlama olanağı verir. Bu birikimlerden biri yaşayan takı sanatıdır. Takı çeşidi olan kemer tokaları; Anadolu tarihindeki insanların ve toplumların Türk giyimindeki gelenek ve göreneklerini yansıtarak günümüze kadar gelmiştir. Altın, gümüş, pirinç ve bakır gibi madenlerden yapılan kemer tokaları; delik işi, telkâri, mıhlama, mine, kakma, kabartma, granülasyon teknikleri ile süslemesi yapılarak üzeri bitkisel, geometrik ve sembolik motifleriyle bezenerek işlenmişlerdir. Bu teknikler birçok eser üzerinde uygulanabildiği gibi bir arada da uygulanabilmektedir. Araştırmanın amacı; Ankara Etnografya Müzesinde sergilenen ve depoda bulunan bazı kemer tokalarının incelenerek günümüzdeki durumu, teknik, ham madde, motif, bezeme konuları ve kompozisyon özelliklerinin belirlenmesiyle değerlendirilmeye çalışılmıştır. Araştırmanın örneklemini on iki adet kemer tokası oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, El Sanatları, Takı, Kemer Tokaları, Süsleme.

BELT BUCKLES IN ANKARA ETHNOGRAPHY MUSEUM

Abstract

The art is as old as the history of humanity. Through history, humans used "art" to express themselves. Handicrafts which have cultural richness give us an opportunity to identify and understand those periods. One of these cultural accumulations is jewelry design. Jewelry belt buckles come until today by reflecting customs in Turkish clothing of people and society in Anatolian history. Buckles that made of gold, silver, and copper are embroidered with the techniques of hemstitch, filigree, mıhlama, mine, inlaying, embossing, and granulation. These techniques can be used either alone or all together. The aim of the research tried to be evaluated by determining the themes of the present-day situation, technique, material, motif, decorating, and the characteristics of the composition by analyzing the buckles that exhibited and in stock in Ankara Ethnography Museum. The samples of the research include twelve buckles.

Key Words: Art, Handicrafts, Jewelry, Belt Buckles, Ornament.

GİRİŞ

Sanat insanlık tarihi kadar eskidir. Tarih boyunca insanoğlu kendini ifade etme biçimi olarak ‘sanatı’ kullanmıştır. Her toplum sanata, zevk ve anlayışına göre öz benliğinden ve geleneğinden izler katmıştır. Sanatın var olması yaratıcısına, yani sanatçıya bağlıdır. Sanat, sanatçının yaratıcılığı ve hayal gücüyle bir eserde hayat bulur.

Sanat; duyguların, düşüncelerin, amaçların, durumların ya da olayların, beceri ve düş gücü kullanılarak anlatılmasına ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı insan etkinliğidir (Alpaslan, 2003, s. 1). Sanatçı, özgün eylemin estetik değerlendirmeye, düş gücüne ve özgünlüğe bağımlı olarak bir sanatı uygulamada özel yeteneğe sahip olmalıdır (Erzen, 1997, s. 1607). Kaplan (2003, s. 99-100) Sanatçıyı şu şekilde tanımlamıştır. “Sanatçı–Sanatkar; doğuştan yetenekli kişilerin atölyelerde bir usta gözetiminde ya da eğitim kurumlarında belli bir eğitimden geçerek yetişmesi sonucu onların değişik biçim, tasarım ve özelliklerde içine kendi kişiliğini de katarak yeni eserler ortaya koyan kişidir”.

El sanatları toplumun kendine özgü değerlerini, kültürel birikimini; çeşitli teknik, biçim ve renklerle bütünleştirip bunlardan motif ve kompozisyonlar yaratarak bugüne kadar gelmiştir. “El sanatları bir milletin kültürel kişiliğinin en canlı belgeleridir” (Alpaslan, 2003, s. 11). “Zengin konu, üslup ve tekniklerle üretilen el sanatları; insanların yeteneklerini, yaşama biçimlerini ve coğrafi yapılarına göre tarihte gelişmeler göstermiş her yeni dönemde yeni bir anlayışla yaşamıştır” (Akpınarlı, 2004, s. 2).

“Maden sanatı; bu sanatın malzemesini oluşturan madenlerin bulunması ve özelliklerinin anlaşılmasına bağlı olarak hızla gelişmiştir. Eski çağlarda gerçekleştirilen madenlerle ilgili bu buluşlar yeni bir maden sanatı tekniğinin doğmasına öncülük etmiştir” (Erginsoy, 1978, s. 7).

“Maden çağı insanların tunç yapmasını öğrendikten sonra ve kendilerine çeşitli aletler yapmayı keşfetmesinden itibaren gelişmiştir. Bakırla kalayı karıştırıp tunç yapan insanlar; madenleri daha yakından tanımayı, bu konu üzerine düşünüp araştırmayı öğrenerek bilimin temeli olan incelemeye doğru yönelmişlerdir” (Yeni Hayat Ansiklopedisi, 1990, s. 3066). “Madeni takıların ve süs eşyalarının ana malzemesi altın, gümüş, bakır, bronz ve pirinç gibi işlenmeye uygun madenlerdir” (Özbağı, 1989, s. 12).

Erginsoy (1978, s. 7-8) Maden sanatı ustasının uygulama yaparken dikkat etmesi gereken noktayı şu şekilde ifade etmiştir. Maden sanatı ustası, üzerinde çalışacağı malzemeyi çok iyi tanımak, kullanacağı madenin özelliklerine göre uygulayacağı teknikleri seçmek ya da istediği tekniğe göre malzemesini seçmek zorundadır. Çeşitli maden sanatı tekniklerini büyük maharetle uygulamış olan İslam devri ustalarının, madenlerle ilgili bilgileri çok iyi bildikleri anlaşılmalı ve kullandıkları tekniklere göre daima en uygun malzemeyi seçmiş oldukları görülmektedir.

Takılar farklı kültürlerde; büyü, korunma, inanç, gösteriş, asalet, süslenme ve en önemlisi de beğenilme amacıyla insanların baş, kulak, burun, boyun, gövde, kol, parmak, bel ve ayak bileği gibi vücudun belirli bölümlerini süslemektedirler (Köroğlu, 2004, s. 1).

Bu bölümlerinden biri olan kemer tokaları Anadolu tarihinde insanların ve toplumların Türk giyimindeki gelenek ve göreneklerini yansıtarak günümüze kadar gelmiştir. Tarihi dönemlerden günümüze kadar her çağda kadın güzel görünmek için süslenmiştir. Bu süslemelerin bir çeşidi olan kemer tokaları farklı form ve malzemelerle yapılmışlardır. Kemer tokaları; kemerde süslemelerin uygulandığı en göze çarpan bölümdür.

Kemer tokası; örgü, kumaş ve metal kemerlerin ön tarafında iki ucu bir tokayla bağlanan altın, gümüş, pirinç ve bakır gibi madenlerden yapılan takı çeşididir (Önder, 1998, s. 138). Acar (2005, s. 108) Kemer tokası ilgili şu şekilde tanımlama yapmıştır. “Toka, ‘iliştirmek, takmak, birleştirmek’ anlamındaki Türkçe ‘tokmak’ sözcüğünden gelir. Kemer ve kayışın iki ucunu birbirine bağlayan ve bu gibi nesnelere istenilen genişlikte sabit tutmaya yarayan, çeşitli biçimlerde yapılmış halkanın adıdır.”

Çalma-kazıma, kabartma (repousse), kalıpla kabartma (stamba basma), delik işi (ajur), telkâri (filigre) ve güverse (granülasyon), kakma, niello (savatlama), değerli taş, renkli cam ve mine ile süsleme, kaplama ve yıldızlama kuyumculuk teknikleridir (Erginsoy, 1978, s. 32).

Altın, gümüş, pirinç ve bakır gibi madenlerden yapılan kemer tokaları; delik işi, telkâri, mıhlama, mine, kabartma, granülasyon teknikleri ile süslemesi yapılarak üzeri bitkisel, geometrik ve sembolik motifler ile bezenerek işlenmişlerdir. Bu tekniklerin her biri birçok eser üzerinde uygulanabildiği gibi bir arada da uygulanabilmektedir.

“Süsleme sanatı; herhangi bir nesnenin ya da mekanın doğal karakterini ve işlevini değiştirmeden sadece onu güzelleştirmek amacıyla yüzeyleri üzerine renkli, renksiz, çizgi ya da oyma, kabartma vb. çeşitli tekniklerle süslemeler yapma sanatıdır” (Alpaslan, 2003, s. 13).

Süslemenin temel malzemesi olan motifler ise kaynakları, tarihi gelişmeleri, kullanım şekilleri ve üsluplaşması ile büyük önem taşımaktadır. Motifler; bir milletin kendine özgü sanatını, kültür seviyesini ve sosyal sembollerini içinde taşır (Biol, 2001, s. 13).

Anadolu kültür mirası içerisinde Ankara Etnografya Müzesi, geçmişteki kültürleri öğrenme açısından önemli bir yere sahiptir. Çeşitli eserlerin sergilendiği müzede Türk işleme sanatı, halı ve kilim sanatı, maden sanatı, ahşap sanatı, yazma eserler, takı, çini ve cam eserlere ait örnekler bulunmaktadır.

Türk giyiminin tamamlayıcısı olan kemer tokaları da Etnografya Müzesinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu nedenle yapılan araştırmalara kaynak oluşturan müzede eserleri incelemek ve belgelemek son derece önemlidir.

Kültürel değerlerin unutulmaması için Ankara Etnografya Müzesinde bulunan kemer tokalarının ham madde, teknik, bezeme konuları, kompozisyon vb. özelliklerini inceleyerek bu alanda belge oluşturmak araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

1.2. Tarihi Kemer Tokaları

Türk kültüründe yaşatılmaya çalışılan eserlerden biri kemer ve tokalarıdır. Geleneksel kıyafetlerin tamamlayıcısı olan kemer ve tokaları süslemenin önemli bir parçası olmuştur. Kullanıldığı malzeme, yapım tekniği bakımından farklı özelliklere sahip kemer ve tokalarının Anadolu'nun hemen her yöresinde kadınlar ve erkekler tarafından kullanıldığı bilinmektedir.

Kemer daha çok erkekler tarafından kullanılmış bir kuşam aracı olmakla birlikte, sonraları kadınlar arasında yaygınlaşmış; yün ve ipek kumaşlardan, demir, bakır, pirinç, tunç, tuya, gümüş ve altın gibi madensel gereçlerden ve yılan, timsah, manda domuz gibi hayvanların derilerinden yapılan kemerler, Ortaçağda kadınların da erkeklerin de taktığı bir süslenme aracı haline gelmiştir. Tokalar da, kemerin değeri ve süsü oranında zenginliğe kavuşmuştur (Acar, 2005, s. 108-109). (Bkz. Resim 1)

Bugün şarkı, şiir ve eski resimlerde kalmış olan kemer tokaları dünkü giyinme ve süslenme ile hayatımızın bir parçası idi. İktimai durumu ve cinsiyeti ne olursa olsun, herkesin çeşitli durumlar için kuşandığı birkaç kemeri olurdu. Bu kemerler bir devirde o kadar rağbet görmüştür ki dervişler bile etrafi madenle çerçevelemiş akik, kantaşı, yeşim vb. den yapılmış tokalı kemerler takarak tarikatlarının alameti sayılırdı (Kuşoğlu, 1994, s. 53).



Resim 1. Pirinç Döküm Deniz Subayı Tokası (Acar, 2005, s. 108)

Acar (2005, s. 109) Antik Dekor dergisinin “Eski Kemer Tokaları” çalışmasında kemer ve tokaları şu şekilde anlatmıştır. Kemer, 2-5 parmak eninde olur. Tokasıyla bir bütün olarak sanat değeri taşıyan kemerler bulunmakla birlikte, çoklukla sanat eseri olan bu kemerin tokalarıdır. Günümüzde kullanımı hayli azalmış ve ancak asker ve polis gibi birkaç mesleğe inhisar etmiş olmasına karşı, geçmiş dönemlerde kemerler, sosyal konumu, ekonomik durumu, cinsiyeti ve mesleği ne olursa olsun, dervişlerden padişaha değin herkesin kullandığı bir kuşam aracıydı.

“Kemer; süs olarak ya da bir pantolonun, bir eteğin düşmesini engellemek amacıyla bele takılan, genellikle bir tokayla tutturulan kumaş, deri ya da herhangi bir maddeden yapılmış kuşaktır” (Büyük Larousse, 1986, s. 6610).

Kuşoğlu (1994, s. 53) “Dünkü Sanatımız ve Kültürümüz” adlı kitabında “Osmanlı Kemer ve Tokaları” konusunda kemer tokasının tanımını şöyle ifade etmektedir. “Toka kelimesi Türkçe olup eski manasıyla iki akarsuyun birleştiği yer demektir. Zamanla dilde birçok şekillerde kullanılmıştır. Tokalaşmak iki elin birleşmesi, karşılıklı mutabakat, anlaşma, birleşme manalarında olup, manadan maddeye geçişte kemer tokasına ifade kazandırmıştır.”

Kemer ve tokalarının tarihi çok eskilere dayalıdır. Bu eserlerinin tarihi ile ilgili yazılı kaynaklarda çeşitli ifadeler yer almaktadır.

Acar (2005, s. 108) konuyla ilgili olarak “Arkeolojik buluntular Türklerin en eski çağlardan beri toka kullandıklarını göstermektedir. Orta Asya ile Doğu ve Orta Avrupa’da yapılan kazılardan, Hun kültüründe tokanın önemli bir yeri olduğu anlaşılmıştır. Volga bölgesinde Hunlara ait altın tokalar bulunmuştur. Bu tokalarda at gövdeli, kuş başlı yaratıklar ve aslan motifleri ile kıvrık dallar ve yaprakların yan yana getirilmesiyle oluşturulan süsler kullanılmıştır” şeklinde ifade etmektedir.

Kemer, atalarımızın bize, MÖ ikinci asırlardan yani adına atlı bozkır kültürü denilen zamanlardan kalma bir hediyesidir. O zamanlarda bile Türkler, kemeri bir ihtiyaç ve süs vasıtası olarak kullanmışlardır. Türk mezarları olarak bilinen kurganlarda yapılan kazılarda elde edilen birçok eserin yanı sıra, çok sayıda, değişik teknik ve üsluplarda, altından, gümüşten, bakırdan ve diğer madenlerden yapılmış kemer tokaları bulunmaktadır. İşte bu kemer ve kemer tokaları Türklerin kurdukları çeşitli devletlerden sonra, onların torunları olan Anadolu Türklerinin elinde yoğurularak kemer ve tokalarla noktalanıyordu (Kuşoğlu, 1994, s. 53).

Erginsoy (1978, s. 307) Selçuklu dönemine ait bir kemer tokası eserinde kullanılan teknikler ve kompozisyon özelliklerini şu şekilde açıklamıştır. Selçuklu devri ziynet eşyalarından Batı Berlin Devlet Müzesinde sergilenen bir altın kemer tokası bazı araştırmacılar tarafından İran’a, Ettinghausen tarafından ise Anadolu’ya mal edilmiştir. Delik işi ve kazıma teknikleri ile süslü olan bu 6 x 7.5 cm boyutlarındaki kenarları dilimli, baklava biçimindeki toka, Tiflis dolaylarında bir mezarda ele geçmiştir. Berlin’deki

tokanın bir yüzünde kıvrım dallarla kaplı bir zemin üzerinde karşılıklı oturan, başları geriye doğru çevrilmiş iki kanatlı tavşan; diğer yüzünde yine aynı pozda tasvir edilmiş, iki kanatlı grifon figürü yer almaktadır. Aralarında “hayat ağacı” sembolü olduğu anlaşılan iri bir palmet motifi bulunan bu hayvanlardan grifonların “Güneş’i, tavşanların da “Ay’ı temsil ettikleri düşünülmektedir. (Bkz. Resim 2)



Resim 2. Batı Berlin Devlet Müzesinde Sergilenen Altın Kemer Tokası (Erginsoy, 1978, s. 143)

Anadolu'nun farklı yörelerinde kemerler, milli karakterlerinin de dışında, bölgelere göre karakter kazandırmışlardır. Mesela Karadeniz yöremizde altından veya gümüşten hasır örgü kemerler, Doğu Anadolu da savatlı gümüş kemerler, Orta Anadolu savatlı gümüş kemerler, Orta Anadolu ve Trakya'da telkâri kemer bağlamak düğün ve eğlencelerde adet haline gelmişti. Özellikle İstanbul kemerleri kıymetli kumaşlardan yapılmış olup tokaları altın ve gümüşten idi. Bu altın veya gümüşten yapılmış tokaların üzerleri genellikle mihlama tekniği ile yapılmış kıymetli taşlar (yeşim ve mercan) ile süslenmiştir (Kuşoğlu, 1994, s. 54).

Acar (2005, s. 109) Osmanlı Döneminde kullanılan kemer tokalarıyla ilgili şöyle bir bilgi vermiştir. “Osmanlı kemer tokaları demir, tunç, pirinç, bakır, gümüş ve altından yapılmıştır. Gümüş tokalar savat ve mihlama gibi, gümüş, bakır ve pirinç tokaların civayla yaldızlanmış ve tombaklanmış türleri, dahası değerli taşlarla bezenmişleri de vardır.”

1.3. Ankara Etnografya Müzesinde Bulunan Kemer Tokaları

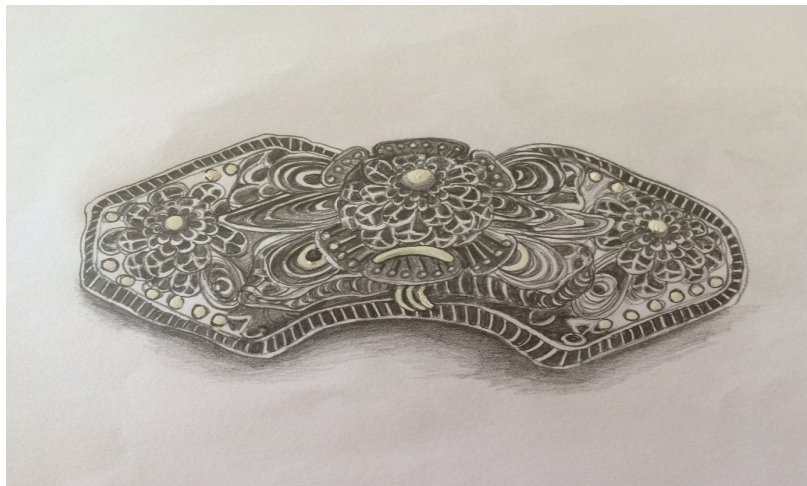
BİLGİ FORMU 1



Resim 3. Kemer Tokası

Eser No	: 1
Envanter	: 3567
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müzeeye Geliş Tarihi	: 25 Temmuz 1928
Müzeeye Geliş Şekli	: Satın Alma (Şarki Anadolu, Tokat'ta dükkan sahibi Abdülkerim'den satın alındı)
Müzedeki Yeri	: Takı-D-3-d-D-r
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 5 cm
Uzunluk	: 11 cm
Ağırlık	: 53,60 gr
Kullanılan Ham Madde	: Gümüş
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Telkari, granülasyon
Bezeme Konuları	
Bitkisel bezeme	: Çiçek, tohum
Geometrik bezeme	: Küre
Eserin Bugünkü Durumu	: Eser iyi durumdadır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması : Kemer tokası gümüşten yapılmış olup fiyonk formundadır. Telkâri işçilikle bezenmiştir. Göbek kısmında kat kat işlemeli çiçek motifi ve yaprakları vardır. Tokanın ortası ve yanları granülasyon tekniğiyle çevrili olup yine kat kat işlemeli çiçek motifleri yer almaktadır. Tokasının altındaki çıkıntı, üç ilik yerinden birine geçerek kapanmaktadır.



Çizim 1. Kemer Tokası Karakalem Çizimi

BİLGİ FORMU 2**Resim 4.** Kemer Tokası

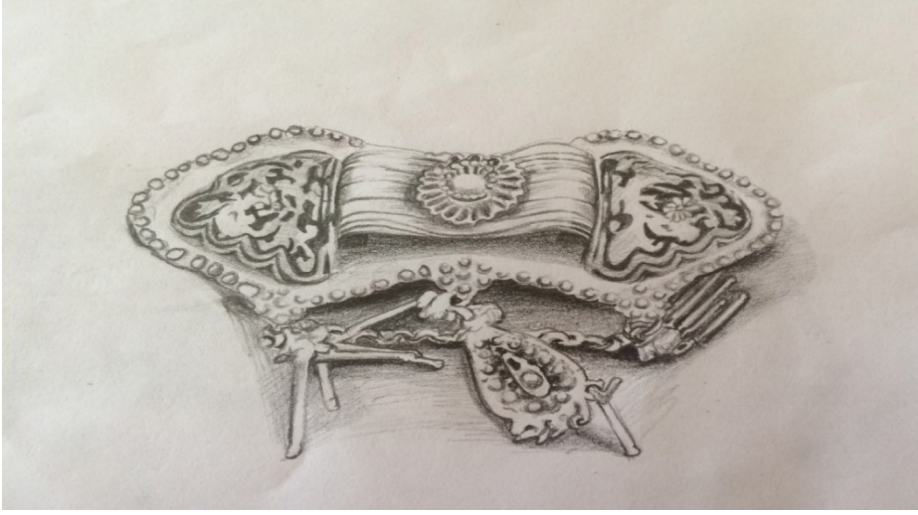
Eser No	: 2
Envanter No	: 24779
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müze Geliş Tarihi	: 18 Mart 1986
Müze Geliş Şekli	: Satın Alma (İbrahim Halil Özgünay 40.Sokak No:14 Balgat)
Müzedeki Yeri	: Sünnet Odası
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 3 cm
Uzunluk	: 12,5 cm
Ağırlık	: 85 gr
Kullanılan Ham Madde	: Gümüş
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Döküm, telkari, çalma - kazıma, delik işi, savat, kaplama granülasyon
Bezeme Konuları	
Bitkisel bezeme	: Çiçek, kıvrımlı dal, tohum
Geometrik bezeme	: Küre, oval çizgi

Eserin Bugünkü Durumu

: Eser iyi durumdadır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması

: Kemer tokası tek parça, fiyonk formundadır. Parçanın göbek kısmı granülasyon tekniği ile çevrelenmiştir. Ortasında sarı kaplamalı telkâri süsleme vardır. Yan kısımlarında savat tekniği kullanılmış olup üzeri bitkisel süslemeler ile bezenmiştir. Tokanın kenar bordürü granülasyon tekniği ile tamamlanmıştır. Kemer tokasının alt kenarından bir zincire bağlı olarak yay şeklinde parçalar ve ortada armudi formu süsleme parçası vardır. Bu armudi form granülasyon ve delik işi tekniği ile süslenmiştir.

**Çizim 2.** Kemer Tokası Karakalem Çizimi

BİLGİ FORMU 3**Resim 5. Kemer Tokası**

Eser No	: 3
Envanter No	: 3566
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müze Geliş Tarihi	: 25 Temmuz 1928
Müze Geliş Şekli	: Satın Alma (Şarki Anadolu, Tokat'ın Beyazıt Mahallesi'nin 141 numaralı dükkan sahibi olan Abdülkerim'den satın alındı.)
Müzedeki Yeri	: Takı-D-3-d-D-r
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 9 cm
Uzunluk	: 12 cm
Ağırlık	: 131, 85 gr
Kullanılan Ham Madde	: Pirinç
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Döküm, telkari, granülasyon, mıhlama
Bezeme Konuları	
Bitkisel bezeme	: Çiçek, kıvrımlı yaprak, tohum

Geometrik bezeme : Küre

Eserin Bugünkü Durumu : Eser iyi durumdadır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması : Kemer tokası şemse formundadır. Eserin göbek kısmında büyük çiçek motifi kırmızı bir taş vardır. Çiçek motifleri tokenin genelinde bezenmiştir. Bunu çevreleyen irili ufaklı yaprakları vardır. Telkari tekniği ile üretilmiştir. Üç zincir sallantısı olan tokenin ortasındaki zincirin ucundaki form granülasyon süsleme tekniği ile bezenmiştir.



Çizim 3. Kemer Tokası Karakalem Çizimi

BİLGİ FORMU 4**Resim 6.** Kemer Tokası

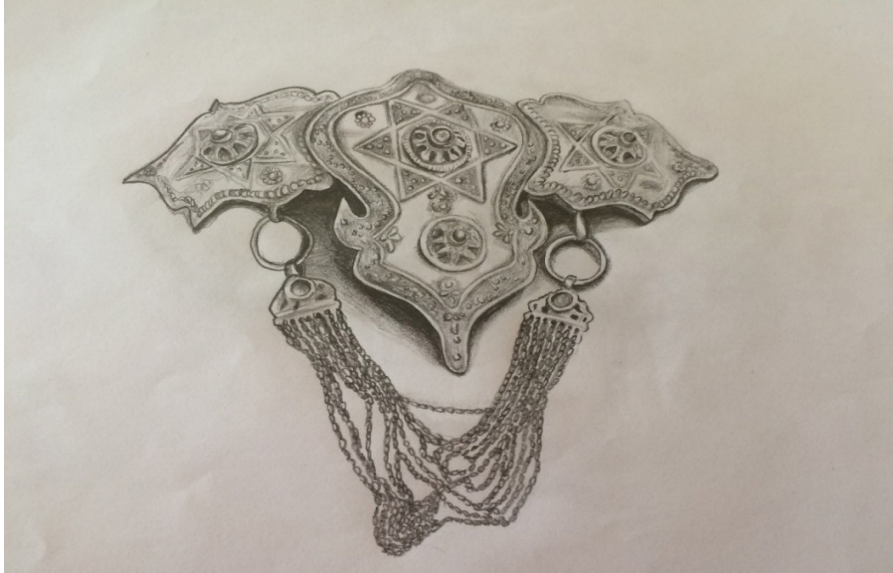
Eser No	: 4
Envanter No	: 20432
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müzeeye Geliş Tarihi	: -
Müzeeye Geliş Şekli	: Satın alma (Kütahya Sarraflar içi No:16'da oturan Halil Temizer'den satın alınmıştır)
Müzedeki Yeri	: Takı-D-3-d-D-r
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 6-15 cm
Uzunluk	: 23,7 cm
Ağırlık	: 265,50 gr
Kullanılan Ham Madde	: Pirinç
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Telkari, kabartma, çalma-kazıma, delik işi, mıhlama granülasyon

Bezeme Konuları

Bitkisel bezeme	: Çiçek
Geometrik bezeme	: Yuvarlak, küre, eğik çizgi
Sembolik bezeme	: Yıldız, Mührü Süleyman

Eserin Bugünkü Durumu : Eser iyi durumdadır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması : Kemer tokası pirinçten yapılmış olup üç parçanın birleştirilmesiyle oluşmuştur. Kenarlarının bordürü granülasyon tekniği ile süslenmiştir. Ortada mavi taşlı bir Mührü Süleyman ve çevresinde yeşil taşlı üç tane Mührü Süleyman motifi vardır. Genel olarak küçük çiçek motifleri serpiştirilerek bezenmiştir. Kemer tokasının göbek kısmının ve yanlarının merkezinde yıldız formu kullanılmıştır. Tokanın geneli kabartma tekniği ile süslenmiştir. Alt kısmında iki halkaya bağlanmış, uçları yeşil taşlı yedi sıra zincir mevcuttur.

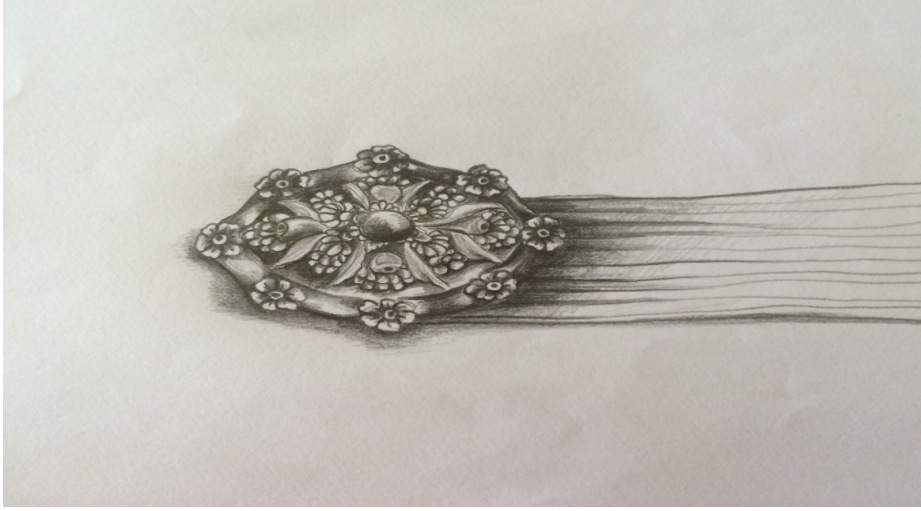


Çizim 4. Kemer Tokası Karakalem Çizimi

BİLGİ FORMU 5**Resim 7. Kemer Tokası**

Eser No	: 5
Envanter No	: 3582
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müze Geliş Tarihi	: 01 Ağustos 1926
Müze Geliş Şekli	: Satın Alma (Kemaliye'de kahveci Ömer ağa zevcesi namına Bahattin'den satın alındı)
Müzedeki Yeri	: Teşhir Kahve vitrini
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 3,5 cm
Uzunluk	: 7,5 cm
Ağırlık	: 70 gr
Kullanılan Ham Madde	: Gümüş
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Döküm, delik işi
Bezeme Konuları	
Bitkisel bezeme	: Çiçek, kıvrımlı yaprak, tohum
Eserin Bugünkü Durumu	: Eser iyi durumdadır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması : Eser şemse formundadır. Kemer tokası gümüşten yapılmış olup üzeri bitkisel motifler ile bezenmiştir. Bu bitkisel bezemeler stilize çiçek ve kıvrımlı yapraklardan oluşmaktadır. Tokanın tam merkezinde büyük bir çiçek motifi ve ortasında büyükçe yuvarlak bir tohum vardır. Tek parçalı tokenin kenarlarında belli aralıklarla birbirini tekrar eden çiçek motifleri vardır.

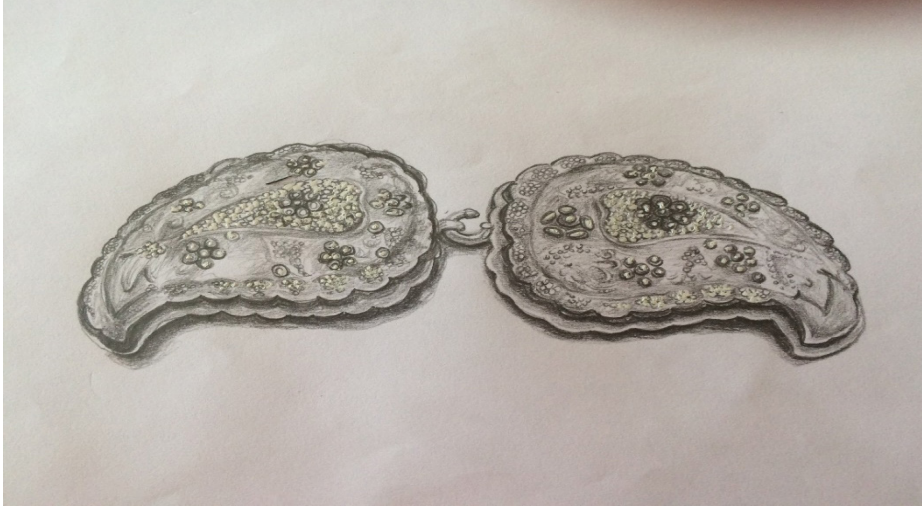


Çizim 5. Kemer Tokası Karakalem Çizimi

BİLGİ FORMU 6**Resim 8.** Kemer Tokası

Eser No	: 6
Envanter No	: 13942
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müzeeye Geliş Tarihi	: 29 Mart 1948
Müzeeye Geliş Şekli	: Satın alma (Etnografya Müzesi Müdürü emekli Ferit Sağlam'dan satın alınmıştır)
Müzedeki Yeri	: Kıyafet salonu 4. vitrin
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 9 cm
Uzunluk	: 22,5 cm
Ağırlık	: 280 gr
Kullanılan Ham Madde	: Gümüş
Kullanılan Kuymculuk Tekniği	: Döküm, mıhlama, telkari, granülasyon
Bezeme Konuları	
Bitkisel bezeme	: Çiçek, yaprak
Sembolik bezeme	: Kalp
Eserin Bugünkü Durumu	: İncilerin bazıları dökülmesine rağmen eser iyi durumdadır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması : Kemer tokası gümüşten yapılmıştır. İki parçadan oluşan toka içe kıvrık yaprak formundadır. Birbirine çengelle tutturulmaktadır. Kahverengi deri üzerine sarı telle inci işlemelidir. Ortada, içi inci ve sarı telle süslü kalp vardır. Kalp formunu çevreleyen büyükçe bir yaprak; kenarlarında çiçek motifleri ve ikişer yeşil taş bulunmaktadır. İnciler yer yer dökülmüştür.



Çizim 6. Kemer Tokası Karakalem Çizimi

BİLGİ FORMU 7**Resim 9. Kemer Tokası**

Eser No	: 7
Envanter No	: 17700
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müze Geliş Tarihi	: 22 Ekim 1964
Müze Geliş Şekli	: Devir (Milli Eğitim Bak. Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünden 23-9-1964 tarih ve 862/04436 sayılı yazıları ile Türk ocağından devredilmiştir)
Müzedeki Yeri	: Teşhir kıyafet 4.vitrin
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 12,5 cm
Uzunluk	: 21,5 cm
Ağırlık	: 240 gr
Kullanılan Ham Madde	: Gümüş
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Telkari, granülasyon, döküm, mıhlama, telkâri
Bezeme Konuları	
Bitkisel bezeme	: Karanfil, çiçek, yaprak, kıvrım dal

Geometrik bezeme : Küre, düz çizgi, eğik çizgi

Sembolik bezeme : Kubbe

Eserin Bugünkü Durumu : İncilerin bazıları dökülmesine rağmen eser iyi durumdadır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması : Kemer tokası gümüşten yapılmıştır. Üç plakadan oluşan toka iki parçanın birbirine kilit sistemiyle birleştirilmesiyle oluşmuştur. Bu plakaların merkezi; kubbe formunda işlenmiş ortalarında iki yeşil, bir kırmızı taşı vardır. Süslemesi sarı tezyinatla zenginleştirilmiştir. Büyükçe karanfil ve yıldız formundaki çiçekler tokaya stilize edilerek bezenmiştir. Yaprak motiflerinin bordürü granülasyon tekniği ile yapılmıştır. Bir köşesinden diğer ucuna pullu zincirler simetrik olarak bağlanmıştır.



Çizim 7. Kemer Tokası Karakalem Çizim

BİLGİ FORMU 8



Resim 10. Kemer Tokası

Eser No	: 8
Envanter No	: 20154
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müzeeye Geliş Tarihi	: 3 Eylül 1971
Müzeeye Geliş Şekli	: Devir (Milli Eğitim Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün 2.6.1971 tarih ve 862.1(04)-3334 sayılı emirleri gereğince Sanayi Bakanlığı Sanayi Dairesi Reisliğinden devredilmiştir)
Müzedeki Yeri	: Takı-D-3-d-D-r
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 7 cm
Uzunluk	: 22 cm
Ağırlık	: 270 gr
Kullanılan Ham Madde	: Pirinç
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Telkari, mıhlama, granülasyon, döküm
Bezeme Konuları	
Geometrik bezeme	: Eğik çizgi, küre

Sembolik bezeme

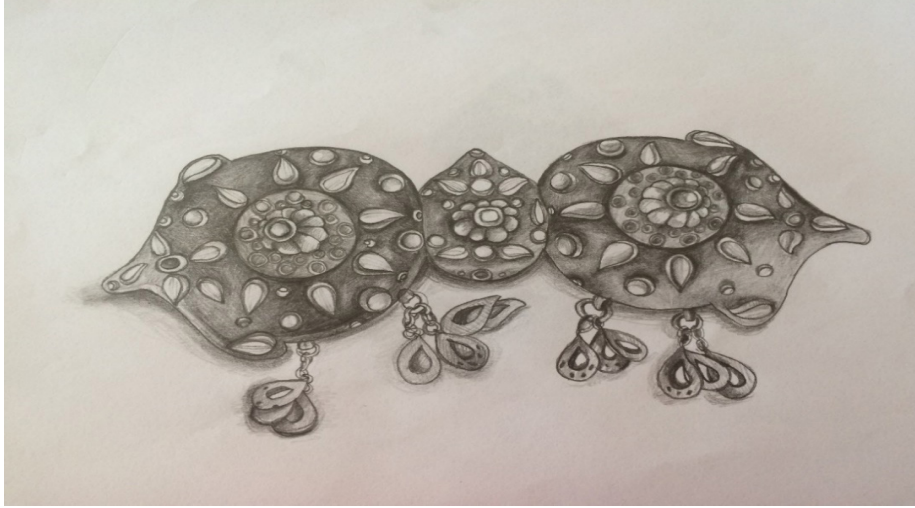
: Kubbe

Eserin Bugünkü Durumu

: Taşlar ve mercanlar yer yer dökülmüş ve kırılmıştır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması

: Kemer kaba telkâri olup üç parçadan ibarettir. Üzeri irili-ufaklı mavi, beyaz, kırmızı, pembe, sarı adi taşlarla ve ucu camlarla süslüdür. Üç parçanın merkezinde kubbe formu vardır. Kubbe formların ortasında kırmızı taşlar vardır. Bir tanesi noksandır. Her birinde üçlü, iki sallantı vardır. Ortadaki parça da ikili bir sallantı mevcuttur. Mercanlar badem formundadır. Taşlar ve mercanlar yer yer dökülmüştür. Mercanların bazıları kırıktır. Ortadaki parça tel ile bağlanmıştır.



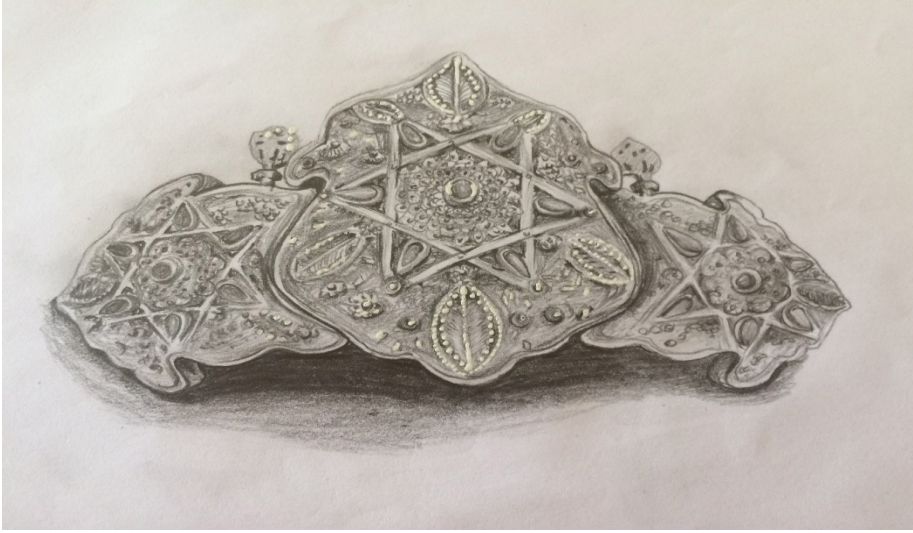
Çizim 8. Kemer Tokası Karakalem Çizimi

BİLGİ FORMU 9**Resim 11.** Kemer Tokası

Eser No	: 9
Envanter No	: 8401
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: 25 Mayıs 1934
Müzeeye Geliş Şekli	: Satın alma (Ankara Çocuk Sarayı Caddesi No: 23, Ankara kuyumcusu M. Zakir efendiden alındı)
Müzedeki Yeri	: Takı-D-3-d-E-r
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 17 cm
Uzunluk	: 12,5 cm
Ağırlık	: 770 gr
Kullanılan Ham Madde	: Gümüş
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Telkari, mıhlama, granülasyon, delik işi, döküm
Bezeme Konuları	
Bitkisel bezeme	: Çiçek, yaprak, tohum
Geometrik bezeme	: Küre, düz çizgi
Sembolik bezeme	: Yıldız

Eserin Bugünkü Durumu : Eser de kararmalar vardır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması : Gümüşten yapılmış olan kemer tokası genel olarak telkâri işlemelidir. Üç parça birbirine geçmelidir. Üç parçanın her birinde yedişer tane kırmızı taş vardır. Bu taşlar yıldız formunda köşe kısmına gelecek şekilde dizayn edilmiştir. Yine yıldız formlarının tam merkezine çiçek motifi telkâri işçilikle bezenerek ortasına kırmızı taş konulmuştur. Eserin yaprak formları granülasyon tekniği ile bezenmiştir. Tokanın yan taraflarında kozalak şeklinde iki tane zincir sarkıtılmıştır.



Çizim 9. Kemer Tokası Karakalem Çizimi

BİLGİ FORMU 10



Resim 12. Kemer Tokası

Eser No	: 10
Envanter No	: 17692
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müzeeye Geliş Tarihi	: 22 Ekim 1964
Müzeeye Geliş Şekli	: Devir (Milli Eğitim Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünden 23-9-1964 tarih ve 862/04436 sayılı yazıları ile Türk Ocağından devredilmiştir).
Müzedeki Yeri	: Takı-D-3-d-D-r
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 5,7 cm
Uzunluk	: 8 cm
Ağırlık	: 24,60 gr
Kullanılan Ham Madde	: Gümüş
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Telkâri, mıhlama

Bezeme Konuları

Bitkisel bezeme : Çiçek, kıvrımlı dal, tohum

Eserin Bugünkü Durumu : Eser tektir, karşılığı yoktur.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması : Kemer tokası gümüşten yapılmış olup telkâri süsleme tekniği ile kat kat işlenmiştir. Ortası çiçek motifli olup merkezinde bir tane kırmızı taşı vardır. Serbest biçimdeki dal motifleri ile kemer tokası tamamlanmıştır.



Çizim 10. Kemer Tokası Karakalem Çizimi

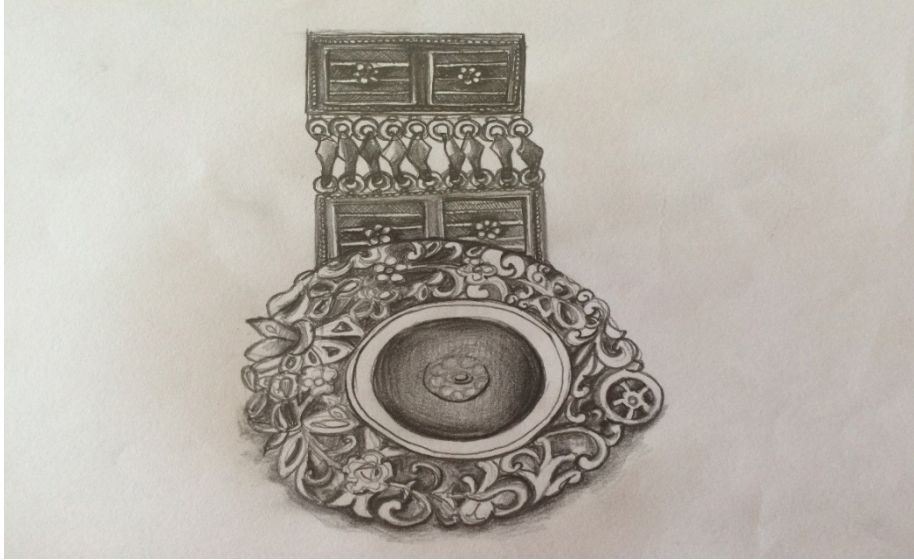
BİLGİ FORMU 11**Resim 13.** Kemer Tokası

Eser No	: 11
Envanter No	: 3581
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müze Geliş Tarihi	: 22 Temmuz 1928
Müze Geliş Şekli	: Satın alma (Şarkı Anadolu Malatya da dellal pazarında 3 numaralı dükkandaki Bektaş oğlu İbrahim'den satın alındı).
Müzedeki Yeri	: Takı-D-10-d-A-r
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 8 cm
Uzunluk	: 7 cm
Ağırlık	: 150 gr
Kullanılan Ham Madde	: Gümüş
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Delik işi, savat, kabartma, döküm
Bezeme Konuları	

Bitkisel bezeme : Çiçek, kıvrımlı dal, yaprak

Eserin Bugünkü Durumu : Eser iyi durumdadır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması : Kemer tokasının göbek kısmı savat tekniği ile bezenmiş olup ay formunu oluşturan kısmı delik işi tekniği ile süslenmiştir. Delik işi tekniğinin kullanıldığı desenlerde üsluplaştırılmış çiçek ve dallar kullanılmıştır. Kemer kısmıyla birleşen tokanın kısmı kabartma tekniği ile bezenmiştir. Ay yıldız formunun uç kısmındaki yuvarlağın içinde yıldız formu vardır.

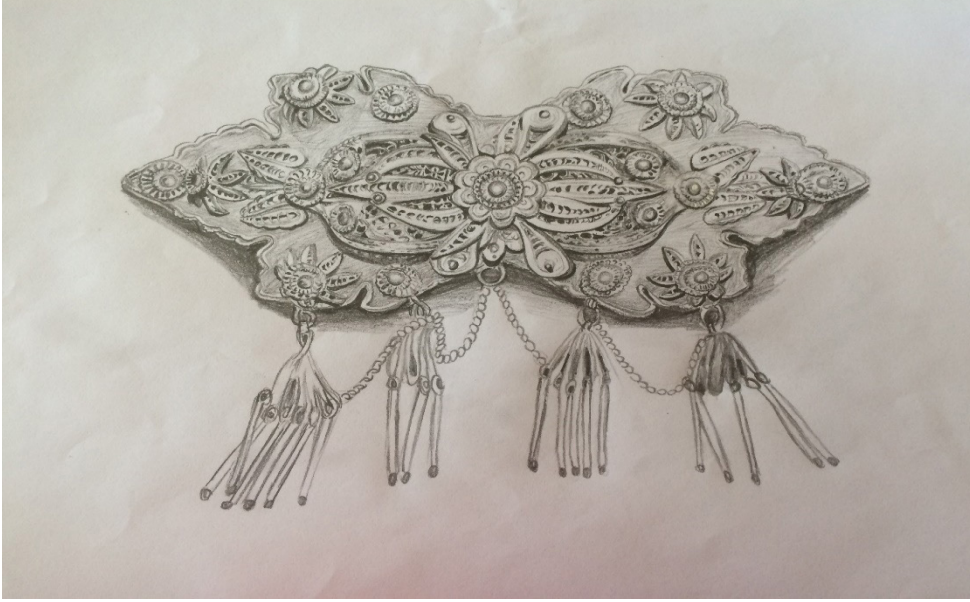


Çizim 11. Kemer Tokası Karakalem Çizimi

BİLGİ FORMU 12**Resim 14.** Kemer Tokası

Eser No	: 12
Envanter No	: 12899
Eserin Adı	: Kemer tokası
İlgili Koleksiyon	: Etnografya Müzesi-Ankara
Müzeeye Geliş Tarihi	: 11 Mart 1943
Müzeeye Geliş Şekli	: Satın alma (Ankara Anafartalar Caddesi No: 199'da kuyumcu Zakir Ekni'den satın alındı)
Müzedeki Yeri	: Takı-D-10-d-A-r
İnceleme Tarihi	: 02.03.2017
Eserin Boyutları	
Genişlik	: 8 cm
Uzunluk	: 20 cm
Ağırlık	: 246 gr
Kullanılan Ham Madde	: Gümüş
Kullanılan Kuyumculuk Tekniği	: Telkâri, kabartma
Bezeme Konuları	
Bitkisel bezeme	: Çiçek, kıvrımlı yaprak, tohum
Geometrik bezeme	: Eğik çizgi, yuvarlak, küre
Eserin Bugünkü Durumu	: Eser de kararmalar olmasına rağmen iyi durumdadır.

Bezeme Öğelerinin Açıklanması : Telkâri ve kabartma tekniğiyle yapılmış olan toka fiyonk formundadır. Merkezde ve yanlarda olmak üzere yedi tane kabartma formunda çiçek motifi vardır. Bu çiçek motiflerinin ortasında tomurcuk süs vardır. Merkezdeki çiçeğin alt zemini de dalgalı yaprak motifleri ile bezenmiştir. Yaprak formları telkâri tekniği ile kat kat işlenmiştir. Kemer tokası dört zincir sallantılıdır. Fiyonk formundaki tokanın altındaki çıkıntı üç ilik yerinden birine geçerek kapanmaktadır. Eserin iç taraftan dışlarına doğru kararmalar olmuştur.



Çizim 12. Kemer Tokası Karakalem Çizimi

SONUÇ

Etnografya Müzesi, maddi ve manevi değerleri toplayan, koruyan ve sergileme amacı taşıyan kuruluştur. Değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir yere sahip olan müzelerde öğrenilen bilgiler yaşayarak gerçekleştirildiği için daha kalıcı olur. Bu yüzden eğitim sadece okul ile sınırlı tutulmayıp okul dışı kurumlarda da devam ettirilmelidir. Çünkü eğitim zaman ve mekan sınırlandırması olmadan yaşamın her anında, her yerinde gerçekleşen bir durumdur.

Etnografya Müzesi giysiler bölümünde; geleneksel Türk kıyafetlerimiz kemer tokası eserleriyle zenginleştirilerek süslemesi tamamlanmıştır. Bununla beraber kemer tokalarının teşhir bölümündeki vitrinlerde sergilendiği ve depoda muhafaza edildiği görülmektedir. Malzeme, teknik ve bezeme özelliklerin ön plana çıktığı 12 adet kemer tokası eserleri incelenerek sunulmuştur.

Araştırma yapılırken teşhir ve depoda; yerinde ve doğru değerlendirme olması için görevli kişinin eşliğinde eserler çıkartılarak incelenmiştir. Bunun sonucunda kemer tokalarına ayrılan bölümlerin sınırlı olduğu görülmüş olup çoğunluğunun depoda muhafaza edildiği tespit edilmiştir. Kemer tokalarının müzeye geliş şekillerinin satın alma ve devir yoluyla gerçekleştiği görülmektedir.

Müze de araştırılan kemer tokalarında kullanılan ham maddeler maddi değeri çok yüksek olmayan madenlerden oluşmaktadır. Gümüş ve pirinç gibi madenlerin kullanıldığı altın gibi değerli madenlerin kullanılmadığı görülmüştür. Bu durum kemer tokalarının maddi amaçlı değil de süslenme amaçlı kullanıldığını göstermektedir.

Kemer tokalarında uygulanan yapım teknikleri, ham maddesi, kompozisyon özellikleri incelenip bilgi formlarına kaydedilmiştir. Bir kemer tokasında birden çok teknik bir arada kullanılmış olup süslemelerin el işçiliği ile incelikte işlendiği görülmüştür. Tarihte toplumların farklı bölgelerde yaşamaları ve farklı kültürlere sahip olmaları kemer tokası eserlerin de bitkisel, geometrik, sembolik anlamda çeşitli olmasını sağlamıştır.

Kullanılan kuyumculuk tekniğinde telkâri, granülasyon (güverse), telkari, delik işi, savat, kabartma, döküm, mihlama, kabartma, çalma-kazıma, mine ve kaplama teknikleri bir kemer tokasında bir arada kullanılmıştır.

Bezeme konularında bitkisel, geometrik, sembolik motifler kullanılmıştır. Bitkisel motifler ağırlıkta kullanılıp form olarak daha çok çiçek, yaprak, tohum ve kıvrımlı dalların kullanıldığı görülmüştür. Bezemeler tek tek kullanıldığı gibi birlikte de kullanılmıştır. Geometrik bezeme motiflerinde yuvarlak, küre, düz ve oval çizgi, üçgen, dikdörtgen formlarının kullanıldığı belirlenmiştir. Sembolik bezemelerde; yıldız, kubbe, mühür-i Süleyman formları dikkat çekmektedir. Mühür-i Süleyman motifi evrendeki birliği sembolize ettiği bilinmektedir.

Eserlerin bugünkü durumu incelendiğinde bazılarında kararma, oksitlenme ve çatlakların olduğu görülmektedir. Bazılarının ise pim, klips, geçme mili, zincirinin noksan olduğu görülmüştür.

Tüm bulguların değerlendirilmesi sonucunda; kemer tokalarının büyük çoğunluğunun depoda muhafaza edilmesi, teşhir bölümünde sergilenenlerin sayıca çok az olması nedeniyle, eserlerin depodan çıkarılarak vitrinlerde bir düzenleme yapılması gerektiği görülmüştür.

Depoda yer alan kemer tokalarının ise korunum koşullarının çok iyi olmadığı, bu şekilde kemer tokalarının gelecek kuşaklara aktarılmasında sorunlar yaratabileceği varsayımı ortaya çıkmıştır. Kemer tokaları korunumunun sağlanması için toplu halde değil de her tokaya ait özel kutular hazırlanarak korunumunun sağlanabileceği düşünülmüştür. Tokaların bugünkü durumu genel olarak iyi olmasına rağmen bazı kemer tokalarının onarımı gerekmektedir.

Çalışmanın ana amacı doğrultusunda araştırılan kemer tokası eserlerin genel özellikleri (kompozisyon, bezeme, teknik, ham madde) bakımından başarılı sonuçlar elde edilmiştir.

Ülkemizin kültürel miraslarını doğru tanıtmak açısından müzelerin önemi daha çok gündeme gelmelidir. Sanal müzeler daha etkili oluşturularak ve okullarda gezilere yer verilerek köklü geçmişe sahip maddi-manevi kültür öğelerimizin yaşatılması için çalışmaların yapılması gerekmektedir.

Uzun yıllar yaşamış medeniyetlerin kültürel özelliklerine sahip çıkarak bu alanda yapılan geliştirici çalışmalar için destek verilmelidir. Geleneksel değerlerimiz ve eserlerimizin ince işçilikle, özenle yapıldığını unutmamız gerektiği gibi her zaman bunun bilincinde olunması gerekir.

KAYNAKÇA

- Acar, Ş. (2005). Eski Kemer Tokaları, Antik Dekor Dergisi, 86, 108-114.
- Akpınarlı, F. (2004). Kırım El Sanatlarının Dünü ve Bugünü. Ankara: Arma Organizasyon ve Yayıncılık
- Alpaslan, E. (2003). Tasarım Mesleki Resim. (1.Basım). İstanbul: Turan Ofset Yayıncılık.
- Biröl, İ. A. ve Derman, Ç. (2001). Türk Tezyini Sanatlarında Motifler. (3. Baskı). İstanbul: Seçil Ofset.
- Erginsoy, Ü. (1978). İslam Maden Sanatının Gelişimi, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erzen, J. N. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.
- Kaplan, K. (2003). Türkiye 'de Kuyumculuk ve Altın. İstanbul: Ticaret Odası.
- Kemer. (1986). Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, (13. Cilt). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Köroğlu, G. (2004). Anadolu Uygarlıklarında Takı. İstanbul: Ege Yayınları.
- Kuşoğlu, M.Z. (1994). Dünkü Sanatımız- Kültürümüz. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş. Yayını.
- Maden Sanatı. (1990).Yeni Hayat Ansiklopedisi. (1. Cilt) İçinde. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Önder, M. (1998). Antika ve Eski Eserler Kılavuzu. (1. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özbağı, T. (1989). Ankara ilinde Yaşayan Kadınlarda Bulunan Geleneksel Gümüş Takılar. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

DETERIORATION PROBLEMS AND PIGMENT ANALYSES OF THE QAJAR PERIOD WALL PAINTINGS FROM SHAH BATH IN ISFAHAN

Negin Derakhshan HOUREH¹

Ali Akın AKYOL²

1 Master Student Negin Derakhshan Horeh, Ankara Hacı Bayram Veli University, Institute of Graduate Education, Program of Conservation of Cultural Properties, Ankara (derakhshan.negin66@gmail.com).

2 Assoc. Prof. Dr. Ali Akın Akyol, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, Department of Conservation and Restoration of Cultural Properties, Ankara (ali.akyol@hbv.edu.tr).

DETERIORATION PROBLEMS AND PIGMENT ANALYSES OF THE QAJAR PERIOD WALL PAINTINGS FROM SHAH BATH IN ISFAHAN

ABSTRACT

Throughout history, Iranian painting has encountered heterogeneous cultures and traditions of the East and West. Different kinds of paintings have been seen in Iran but one of the most common is wall painting. In Iran, one of the most impressive period of wall painting decoration was the 15th century Qajar period. In this period, the style of Qajar paintings is a combination of wall painting style in the Safavid period and classical European painting. At the beginning of Qajar period, Iranian inspiration was more prominent than the follow-up times. At the end of this period, the influence of the European style becomes more dominant on Iranian paintings. In Qajar period, even the baths were also covered with wall paintings. In this study, one of the best examples of bath, Shah Bath, was examined in terms of architectural, historical, archaeological, material characteristics and their deterioration problems. In addition, the chemical analysis has been applied to the wall paintings to determine the type of pigments. The wall paintings were also investigated in terms of construction techniques. As a result, the effects of the deterioration of the wall paintings and the damages caused by different reasons and the effects on the paintings were evaluated.

Keywords: Iran, Tempra, Gypsum, FTIR, Spot Tests

KAÇAR DÖNEMİ İSFAHAN ŞAH HAMAMI DUVAR RESİMLERİNDE BOZULMA PROBLEMLERİ VE PİGMENT ANALİZLERİ

ÖZET

Tarih boyunca İran resmi, Doğu ve Batı'nın heterojen kültürleri ve gelenekleriyle karşılaşmıştır. İranlı ressamlar, her şeyi en basit çizgilerle ve ikna edici görünen en saf renklerle göstermişlerdi ve Batı geleneklerinin adaptasyon döneminin aksine, İran resimlerinde naturalizmin belirtisi bulunmamaktaydı. İran'da, duvar resmi dekorasyonunun en etkileyici dönemlerinden biri de, 15. yüzyıl Kaçar dönemi idi. Bu dönem, Qajar duvar resimlerinin tarzı, hem Safavi döneminin hem de klasik Avrupa resminin birleşimini içermektedir. Kaçar döneminin başında İran etkisi, dönemin ortasında ise Avrupa etkisi daha fazlaydı. Bu sürecin sonunda, Avrupa resim stiline etkisi İran resmi üzerinde daha baskın bir hale gelmiştir. Kaçar döneminde hamamlar bile duvar resimleriyle kaplanmıştır. Bu çalışmada, Kaçar dönemi hamamların en güzel örneklerinden biri olan Şah Hamamı, mimarisi, tarihi, arkeolojisi, maddi özellikleri ve bozulma sorunları açısından incelenmiştir. Bununla beraber, hamamın duvar resimlerinin pigment türlerinin belirlenmesine yönelik kimyasal analizler de uygulanmıştır. Ayrıca duvar resimleri yapım teknikleri açısından da incelenmiştir. Sonuç olarak, söz konusu duvar resimlerinin bozulmalarının kaynağı ve farklı nedenlerden kaynaklanan zararları ile resimler üzerindeki etkileri bu çalışmada değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İran, Tempra, Alçı, FTIR, Spot Testler

1. INTRODUCTION

Wall paintings are one of the most important decorations in historical monuments and perhaps the flourishing periods of this art are the products of thoughtful adaptations and new innovations. However, despite all the transformative effects, there is a kind of inner affinity in the historical developments of Iranian paintings (Pakbaz, 2001, p.30). The apparent resemblance to the surviving episodes of the pre- and post-Islamic Era, including the similarity of the hunting session, in the three Parthian periods, the Umayyad, and the Safavid, suggests the formation of surviving episodes from a certain pattern, although surviving episodes reflects different tastes and desires (Pakbaz, 2001, p.31).

This similarity is due to the continued prolongation of artistic traditions in Safavid period in Iran. The Iranian artist has been focusing on idealizing prototypes and has been keen to portray the world of his imaginations. When it comes to the world around him, he will not want to imitate the three-dimensional space, light and shadow, form, and the color of objects.

The Iranian painters show everything with the simplest lines and the purest colors, which seems convincing, and in contrast to the period of the adaptation of Western traditions, there is no sign of naturalism in Iranian paintings. In return, abstracting and symbolizing have been common since the oldest times in the visual art of this land. The basic aesthetics of Iranian painters have also been shaped and developed on the basis of this abstract understanding of the world (Pakbaz, 2001, p.32). In the approach to pure aesthetics, the Iranian painter has never forgotten to notice human and human values. Also, heroes and events have emerged from the depths of collective memory.

2. HISTORICAL AND COMPARATIVE STUDIES

2.1. History of Isfahan

History of Isfahan dates back to the history of Iran. The construction of Isfahan is attributed to Tahmooreth, the third king of the Pishdadiyan dynasty. Isfahan was named (Gay) in ancient history in Persian. The city was the intersection of major roads and the royal residence of the Achaemenid kings.

The Greek geographer Strabon, 2000 years ago, referred to Isfahan as the center of the country of Iran. The Muslims named this city (Jay) and throughout history it was called the Ispahan or the city of riders, as well as Safahan and Safahoon. The entrance of Islam and its expansion, the deep impact of Islamic culture on the construction of the city of Isfahan, and existence of Iranian artists in this city made Isfahan one of the most beautiful religious cities in the world with valuable cultural displays, including mosques, minarets, and religious Islamic schools. In the Deylamian period, Sahib bin Ebad turned Isfahan into a center of science and art and brought scientists and scholars there. At the same time, a Baro was built with 21,000 steps in Isfahan. During the Seljuk period, Isfahan flourished by the mosques, palaces, gardens, and majestic mansions. Mogul invasion brought many injuries to this city and its boom was diminished (Westerman, 2004).

2.2. Isfahan During the Qajar Period

After the Qajars took Iran, Aqa Muhammad Khan chose Tehran as the capital, and the ruined and forgotten Isfahan remained in a halo of forgetfulness (Loti, 1993, p.20). Even Mirza zel al-Sultan, who ruled and resided in Isfahan, did not do much to organize it. From time to time, the Qajars were only paying attention to repair or restore the buildings which they settled in.

Several of the Qajar Revolutionaries relied on repairs of mosques, schools, etc., and even occasionally constructing these buildings, including Mohammad Hussein Khan Sadr Isfahani, Chahar Bagh Sadr street, which is imitated from Chahar Bagh Shah Abbasi, Sadr high school in bazar, and Paye Ghale school (Loti, 1993, p.20).

2.3. History and Architecture of Shah Bath

Shah Bath is located at the beginning of the bazaar and close to the Mullah Abdullah school. There is no historical inscription in the Shah Bath, however, according to the sources, it seems that Shah Abbas I Safavid commanded to build this bath (Honarfar, 1971, p.470). No information is available about its creators. Jean Shardin mentioned in his travel letter to the bath that Shah Abbas I had built this bath for bathing and allowed the public to use it on some days (Chardin, 1995, p.1420).

Shah Bath has been built during the Safavid period and probably at the same time with the Mullah Abdullah school which is near it (Honarfar, 1971, p.471). This building has been restored in the contemporary period and has been used till a few years ago (Honarfar, 1971, p.472).

Shah Bath, like most baths, consists of two main spaces: the Sarbineh and the Garm khaneh. The Chal hoz is beside the Garm khaneh, which is a big part of the building. The base of the Sarbineh is octagonal shape, which is covered by a formal arc. On the four sides of this space, large platforms are located above the floor, which have a shorter ceiling. In this way, there are separated places on the four sides of the Sarbineh. Lighting of the middle space of the Sarbineh comes from the light platform at the middle of its roof and other platforms have separate lighting. The base of Garm khaneh is also octagonal shaped and has booths around. On the north-east side of the Garm khaneh, there was a space called the Kise kesh khaneh, where the water was coming from a large pool which was located in the next area. On the opposite side, there is a space with a vast pool in the middle. Also, on the south-east of Garm khaneh, Khazineh of the bathroom is located and the Tun is behind it. The entrance to Khazineh is through a small entry that is blocked today.

The bath has two entrances in different directions. The main entrance is located next to the bazaar (Fig. 1). On top of the main entrance door there are painting on the gypsum and tiling. In the Hashti part of this bath, paintings can be seen on the gypsum.

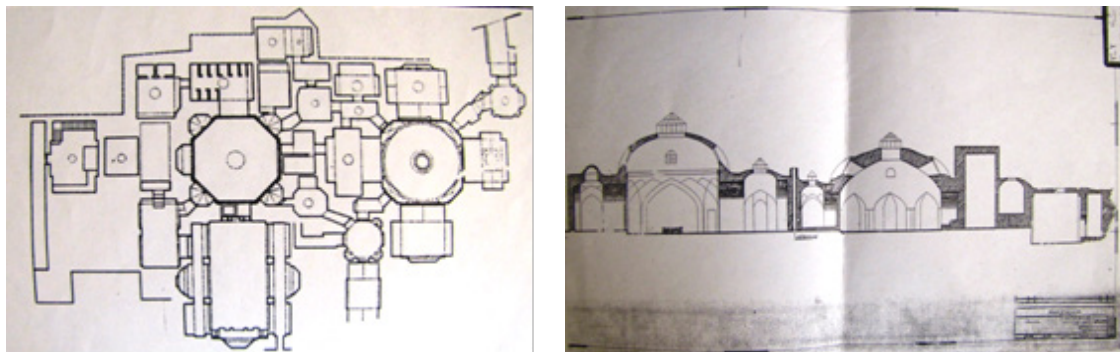


Figure 1. Plan of Shah bath in Isfahan (on the left), view of Shah bath in Isfahan (Cultural Heritage Documentation Center in Isfahan)

2.4. Decorations in the Shah Bath

Various decorations have been used in the Shah bath (Fig. 2a-2g). These decorations are related to different historical periods. In the Hashti part of the bath that leads to the Sarbineh, there are two decorative layers: the later layer is painting and the older layer is decoration with lime (Fig. 2c). This decoration with lime belongs to the Safavid era. It has flowers and bush motifs and is made of dark blue (Fig. 2e). On this decoration with lime there is another layer of painting on the gypsum that shows a sitting hero who is related to the Qajar period (Haji Ghasemi, 2004, p.5).

In the western part of the Shahneshtin, there are also three layers of painting (Fig. 2d). The latest layer is related to the Qajar period and depicts heroes. It cannot specifically be determined which period the two older layers are related to. However, since this bath was built during the Safavid period, it can be said that

the older layers may be related to the Safavid period. There is also a painting on the gypsum in the eastern side of Shahneshin, which was hidden behind a wall. This painting behind the wall was discovered during excavations and studies (Fig. 2g). The design of this painting is in Slimi motif which is drawn by arch lines and is similar to the paintings in Ali Gholi Agha bath (Fig. 2f).

There are carvings in the Sarbineh which is the place of shoes and dresses of those who took a shower in this bath. At the top of these carvings, there are tiles that are blue and yellow. Under the dome of the Sarbineh, there are also slimi motifs that most likely belong to the Safavid period. These slimi motifs are known as snake slimi. Beside these slimis, there are paintings which depict angels who have interconnected eyebrows. Interconnected eyebrows show that this painting is related to Qajar period. There were numerous decorations in the Shah Bath, some of which were repaired by Mr. Aqajan. On top of these Slimi, there are tangled motifs around the dome of the Sarbineh some of which have been restored (Fig. 2c).

Finally, on top of the main entrance of this bath, there is also a painting on the gypsum which is related to the Qajar period. In this paper, this painting will be evaluated.

2.5. A Brief Description of the Qajar Period Paintings

The style of Qajar paintings includes a combination of wall painting style in the Safavid period and classical European painting. At the beginning of Qajar period, Iranian influence is more dominant. In the middle of Qajar period, Iranian source is equal to European source. Finally, at the end of this period, gradually the influence of the European style becomes more than Iranian source to the point of causing Iranian painters making copies of Renaissance paintings. The reign of Mohammad Khan Qajar has not left good paintings, but in contrast, many oil paintings from the reign of Fath Ali Shah and Mohammed Shah have remained. In the reign of Fath Ali Shah, the painters of the court drew many portraits of him. Now more than twenty portraits remain. Examples of those portraits can be seen in Iranian museums from painters such as (Mirzababa) and (Mehr Ali) (Sharif Zadeh, 1996).

The style of painting in this period at the beginning was similar to the oil painting of Zandieh period, and many painters of the court of Zandieh also painted in the court of Fath Ali Shah. The greatest differences between Qajar and Zand paintings are in the colors of these images. The dominant colors in Zandieh era were green and other colors that are in harmony with green. In Qajar era the dominant colors were different tones of red (Pakbaz, 2001, p.51).

2.6. The History of the Paintings on the Gypsum in Iran

The painting on the gypsum dates back to a much earlier time. The first example of gypsum painting dates back to the Achaemenid period and in the Persepolis, with no traces remaining and only speculation. There are also some paintings in the Dahaneye Gholaman in the province of Sistan and Baluchestan, which are on the gypsum substrate (Seyf, 2000).



a)

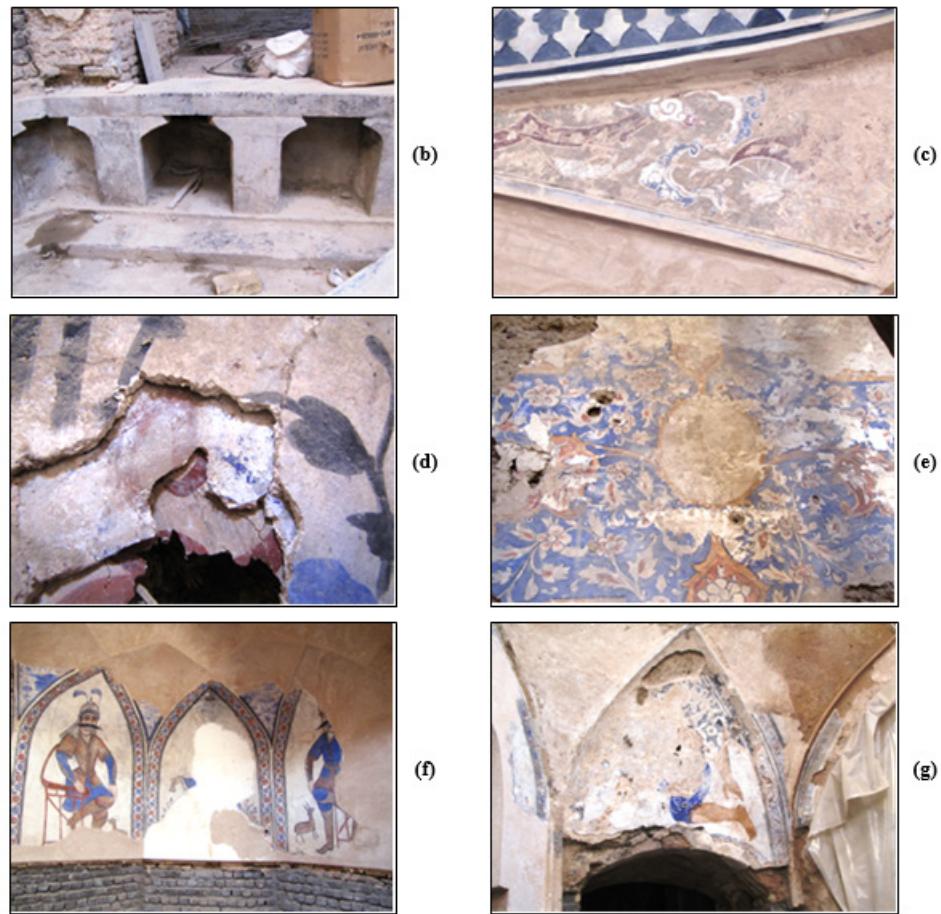


Figure 2. Decoration of Shah Bath; general view (a), entrance (b), slimi motif (c), layers of the wall (d), decoration on gypsum plaster (e), figures on the gypsum plastered wall (f) and details of the wall paintings (g).

After that, valuable paintings have remained from the era of Partian that were affected by Achaemenid art. These paintings are generally related to Khajeh Mount. During the Sassanid period, the use of gypsum in the construction of the building and the decoration was very expanded. Gypsum also provides a wide, flat surface that makes a perfect flat for painting. Like the walls of Doraropus from the reign of Shapur I which were decorated with paintings (Fig. 3).

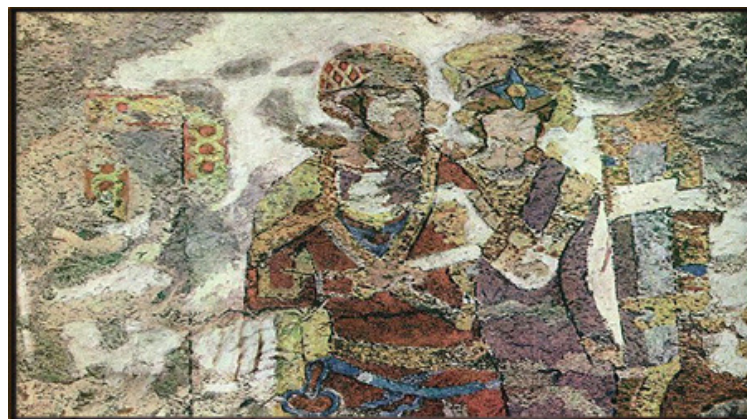


Figure 3. Wall painting of Doraropus

At the beginning of the Islamic era, especially in the first two centuries, no wall paintings were created in Iran, due to the intellectual transformation of the people and the ban on the portrayal and iconography of Islam. Previously, with the exception of paintings of Mani, paintings in Iran were created by the images of man and nature, which limited the work of painters after Islam. The first paintings on the gypsum after Islam, are located in the palace of Khalife Mu'tasim Abbasi near Samaria. But in Iran, the rebirth of plastering after Islam dates back to the Samanid era, which can be seen in Neyshabur and Khorasan. However, over time, the use of tiles in buildings was developed and led the painters to focus on the visualization of books. But again, during Safavid period, wall paintings have been created based on the imitation of commonly painting methods on gypsum and in costly buildings by foreign and Iranian painters.

In Zandieh era, painting on gypsum and carving were improved together. This process continued in the following periods till painting on canvas was entrenched in Iran and after that there was no longer any interest in painting on gypsum.

2.7. Introduction of the Paintings above Shah Bath Entrance

The mentioned painting is on the gypsum substrate of Shah bath in Isfahan. The Shah bath is located on the northeastern side of the Naghsh -e- Jahan Square and at the end of the Ghannadha Bazaar. This bathroom is next to the Caravansarai and the Shah Zarab Khaneh. The Shah bathroom has two entrances: the first entrance from the Shah bazaar and the second entrance from the Davat Garaha bazaar (Haji Ghasemi, 2004, p.5). This painting is located at the entrance to the Shah bazaar and belongs to the Qajar period.

The design of this painting is a combination of blue Slimi motif, angel, and bird motifs. The angels are symmetrically arranged on both sides of the painting, creating a hypothetical square. One of the angels has been repaired in the past incorrectly (Fig. 4).



Figure 4. Paintings above Shah Bath entrance

2.8. A Comparison Between the Paintings above Shah Bath Entrance with the Roof Paintings of the Vasigh al-Dawleh House in Isfahan

The common theme of these two paintings is the use of the angel motif in both. So, angel motifs which are used in these two paintings will be compared. The angels that have been painted on the roof of the Vasigh al-Dawleh house are females with long black hair and interconnected eyebrows. However, the angels that have been painted above Shah bath entrance are male. The wings of both angels are green, and the shape of their wings are roughly the same. Only the wings of angels in the Vasigh al-Dawleh house are bigger and the tip of these wings are narrower and sharper. The angel's wings of the painting in Shah Bath are smaller and the tip is wider. The angel's hands in the Vasigh al-Dawleh house are located on the same side of the body, but the angel's hands that have been drawn in Shah bath are open and express a flight condition. The shapes of the legs of both angels are slightly bent and apart. Only the angel's legs in the Shah bath are

more open than the other angel. Eventually, the form and motion of the angel in the Shah bath is smoother and more realistic than the angel in the house of Vasigh al-Dawleh (Fig. 5).



Figure 5. Paintings above Shah Bath entrance (on the left) and roof paintings of the Vasigh al-Dawleh house (on the right) in Isfahan.

3. ARCHAEOLOGICAL STUDIES

3.1. Sulphate Test

The first step in conducting laboratory studies of the painting was the identification of the substrate. Since the substrate was similar to the gypsum, sulfate test was used (Feigl, 1966).

Steps to perform the sulphate test:

1. A small amount of the substrate sample was powdered.
2. The sample was poured in a test tube.
3. The sample was dissolved in distilled water.
4. Barium chloride (BaCl_2) was added to the sample.
5. Observing white sediment shows that sample is gypsum.

The result of the sulfate test was positive. So, the substrate of the painting has been determined as gypsum.

3.2. Identification of Pigments Used in the Paintings

The pigments were identified by wet chemical analyses. This method is a qualitative identification method and specifies the type of pigments.

3.2.1. White Pigment

The following two tests were performed to identify the white pigment:

1. The effect of the Sodium hydroxide (NaOH) on white pigment:

A small amount of the white pigment was dissolved in distilled water. After that some Sodium hydroxide (NaOH) was added to the sample and had no effect on it.

2. The effect of the Hydrochloric acid (HCl) on white pigment:

A small amount of the white pigment was dissolved in distilled water. After that a few drops Hydrochloric acid (HCl) was added to the sample and it was observed that the sample was dissolved in Hydrochloric acid and Carbon dioxide gas was released and started to boil.

From these two tests, it was concluded that white pigment was calcium carbonate white (CaCO_3).

3.2.2. Red Pigment

Two tests were performed to identify red pigment:

1. The effect of the Sodium hydroxide (NaOH) on red pigment:

A small amount of red pigment was dissolved in distilled water. After that some Sodium hydroxide (NaOH) was added to the sample and had no effect on it.

2. The effect of the Potassium ferricyanide $\text{K}_3[\text{Fe}(\text{CN})_6]$ on red pigment:

A small amount of red pigment was dissolved in distilled water. After that a few drops of Nitric acid was added to the sample in order to create acidic medium. At the end, a few drops of the potassium ferrocyanide was added to the sample and it was observed that Prussian blue sediment was created which indicates the presence of Iron cations. According to these two tests, it can be concluded that the red pigment was Indian red.

3.2.3. Blue Pigment

The following test was performed to identify the blue pigment:

A few drops of dilute acid was added to the sample, the pigment was dissolved, and the Hydrogen sulfide gas was released. Also, at the bottom of the test tube, the sulfur sediment and a silica residue remained. The release of hydrogen sulfide gas can be detected due to its specific smell. This particular smell reflects that the blue pigment was Lapis lazuli.

3.2.4. Green Pigment

The following two tests were performed to identify the green pigment:

1. The effect of the Potassium ferricyanide $\text{K}_3[\text{Fe}(\text{CN})_6]$ on green pigment:

A: A small amount of green pigment was dissolved in distilled water.

B: A few drops of reagent of potassium ferrocyanide $\text{K}_3[\text{Fe}(\text{CN})_6]$ was added to the sample.

C: In the presence of iron cations, the solution becomes Prussian blue color.

For this sample, the test was answered positively.

2. The effect of the Ammonia (NH_3):

A: A small amount of green pigment was dissolved in distilled water.

B: A few drops of ammonia solution was added, and white gelatinous sediment was created.

According to these two tests, it can be stated that the green pigment was silo green.

3.2.5. Black Pigment

The following two tests were performed to identify the black pigment:

1. The effect of Aqua regia ($\text{HNO}_3 + 3\text{HCl}$) on black pigment:

A small amount of black pigment was poured into Aqua regia and after some minutes it was observed that the sample was dissolved in Aqua regia.

According to this test, it can be said that the sample was not soot, because the only black pigment that is not soluble in the Aqua regia is soot.

2. The effect of Ammonium Thiocyanate (NH_4SCN) on black pigment:

To the dissolved sample in aqua regia, some ammonium thiocyanate was added, and the solution turned to red color which indicated that the sample has some quantity of iron cationic (Fe^{3+}).

3.3. Checking the Painting Layers

Checking of the painting layers was done to determine which layers the painting is made of. To check the painting layers, first of all, the thin section of painting was prepared, and this thin section was assembled by resin and hardener (Araldite).

First, a drop of Japanese glue was poured onto the sample and after drying, the sample was placed in a small mold and 50.50% resin and hardener were poured onto it to cover the sample. After 24 hours, the surface of the resin was flattened with a soft sandpaper to reach the surface of the sample. At this time, the sample was prepared for examination under the microscopy of metallography. The sample was examined under a metallographic microscope and it was concluded that the sample contains the following layers: paint layer, intonachino layer, and substrate layer (Fig. 6).

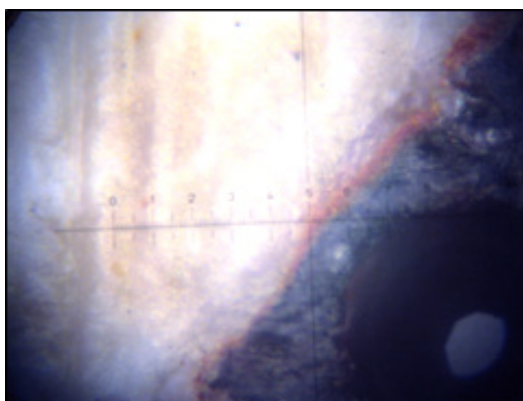


Figure 6. Painting layers (paint layer, intonachino layer, and substrate layer)

3.4. Identification of Binder

Wet chemical analyses did not respond to the identification of the paint binder. For this reason, FTIR analysis was used. FTIR analysis was used to determine the paint binder which was used in the Lapis lazuli pigment. FTIR analysis shows that the binder is gum arabic.

4. TECHNOLOGY

4.1. Technique of Wall Paintings

The wall paintings on the gypsum, both on the wall and on the ceiling, were not so easy to paint. First, the wall or the ceiling for painting were covered with a mortar which is made of clay and straw. This mortar

covered the surface of the bricks. The ceiling or the wall, which was covered with clay and straw mortar, then was covered with additional layers of gypsum. When the gypsum dried, the wall or the ceiling was covered by an oil which is made of linseed oil and sandarac resin. The wall or the ceiling was covered by this oil two or three times. Sometimes for more consistence, glaze of tragacanth plant gum was used.

To keep the paint on the wall or ceiling, when the painter intended to use watercolor instead of the oil painting, he often mixed the tragacanth plant gum and starch together and covered the gypsum surface. After the completion of these steps by a hard-working expert, painter started to draw the motif or pattern on the wall or ceiling—but before, he drew it on the paper. After that the design was pierced with a needle and the design paper was attached onto the wall or ceiling. At this time, the pollen of charcoal was rubbed on paper which revealed the original design. Then, as a final work, the painter painted and applied the colors to his taste. The painters generally used the three main colors, which were red, blue, and yellow. The combination of these three colors also created other colors. Pigments were all natural. Pigments were also divided into two categories from the viewpoint of the painter: the first group was physical pigments and the second group was transparent pigments.

Nontransparent pigments came from the earth, like mineral colors. Examples of transparent pigments which came from the ground are Lapis lazuli, that was a special stone which was found in Badakhshan, Afghanistan; and pigments found in mountains and foothills such as Acre or Golmashi; as well as other natural pigments that the painter used which were beautiful and delicate. Because of the application of these physical and transparent pigments and their vibrant and freshness, even after one or two centuries, viewers think that these painting on the wall or ceiling are new (Plenderleith, 1997).

4.2. Different Layers of Paintings

The paintings on the wall, including watercolor and oil paintings, have a special technique. To paint on the wall, you must first prepare the layers and then do the painting.

4.2.1. Brick (Support)

Support or wall is a part which painting layers are applied on. Generally, the support in the murals were clay, brick, and stone. The support layer which is used in the painting above the Shah Bath entrance was brick.

4.2.2. Clay and Straw Mortar

The layer of the liners is called a layer, which makes the support surface flat and, in this way, making the other layers easier and better. Lining layer could be clay or gypsum mortar.

The lining layer which was used in the painting above the Shah Bath entrance was a clay and straw mortar. The main material of this mortar was clay and added straw to improve its strength and quality.

4.2.3. Gypsum

The substrate layer is the connection between the support layer and the paint layer. The substrate layer also helps to smooth the lining layer.

The substrate layer in the wall paintings is thinner than the lining layer, and the fineness is smaller. In some cases, the substrate layer is also divided into two layers which are called under- and over-layers. For applying the substrate layer, first, lining layer was humidified and then the gypsum mortar was applied on it.

The substrate layer which was used in the painting above the Shah Bath entrance was gypsum.

4.2.4. Intonachino Layer

After the substrate layer has dried completely, the intonachino layer is applied. The intonachino layer is a combination of binder and fillers. The most common binders which are used in Iranian paintings are: herbal binder such as Arabic Gum, tragacanth plant gum, Date Sap, Grape Juice, and Animal binders (protein) such as gelatin of rabbit and fish, and egg yolk.

The most common fillers used in intonachino layer are the calcium carbonate, calcium sulfate, zinc oxide powder (white zinc), and white lead. This layer causes the work to be easier with the brush on the wall surface, reducing the amount of suction paint and binder by gypsum, as well as maintaining transparency.

4.2.5. Preparatory Drawings

The transfer of the drawing was applied in two ways:

1. Directly using brush and paint.
2. Piercing the design paper with a needle and attaching the design paper onto the wall or ceiling while applying pollen of charcoal on paper. Finally, the original design is revealed.

4.2.6. Painting Layer

The painting layer contains pigments, binders, fillers, and additives.

Pigment: A fine-grained colored material that is suspended in the binder. Pigments are used as inorganic and organic. Mineral pigments are more stable and more transparent than organic ones. Mineral pigments have chemical compounds such as oxides, sulfates, carbonates, etc.

The pigments are used in the mentioned painting are as follows:

1. White calcium carbonate: The chemical composition is CaCO_3 and it has natural and mineral sources.
2. Indian red: The chemical composition of this pigment is $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{NH}_2$ or Fe_2O_3 , and it has natural and mineral sources. Indian red has been used since the prehistoric times.
3. Lapis lazuli: The chemical composition is $3\text{Na}_2\text{O} \cdot 3\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 6\text{SiO}_2 \cdot 2\text{Na}_2\text{S}$ and it has natural and mineral sources.
4. Silo green: The chemical composition is $k[(\text{Al}, \text{Fe}^{3+}) (\text{Fe}^{2+}, \text{Mg})] (\text{AlSi}_{39} \text{Si}_4) \text{O}_{10} (\text{OH})_2$. It has natural and mineral sources and has been used since ancient times.

Paint binder: Through the FTIR analysis of the Lapis lazuli, it was determined that the binder of the pigment of the painting was gum arabic.

Filler: It is a material that reduces the cost of pigments and increases the coverage power and durability of pigments. The most common fillers are zinc oxide and magnesium silicate (talcum powder).

4.2.7. Protective Layer

After finishing the painting, a protective layer is applied on the painting that makes the painting more beautiful, creates harmony at the painting surface, and deepens the painting (Plenderleith, 1997, p.211).

The protective layer protects the painting layer and prevents direct contact with dirt, contaminants, etc. However, protective layer also needs to be restored after a while because it is gone and cracked. The most common material which used as a protective layer is egg whites. The mentioned painting was devoid of protective layer.

5. DETERIORATION PROBLEMS

All damages on the painting were the results of physical, chemical, and biological factors. First step for pathology is documentation. For this reason, photographs were taken of all painting damages, and then the damages and the causes were investigated.

5.1. Damages Caused by Technical Weakness

This type of damage is due to inappropriate material use which ultimately leads to chemical changes and internal mechanical pressures (Beyrami, 2008).

In the painting, the lower layer was found under the gypsum mortar layer, which is a technical weakness, because a mixture of straw and clay mortar was used, and straw absorbs moisture and gets inflamed. By creating mechanical pressure on the next layers (gypsum, painting, etc.) these layers will drop over the years. The other problem of straw is the termite attack.

5.2. Damage Caused by Moisture

Due to absorbing moisture in various forms, evaporations from the surface, crystallization of soluble salts or underlying surfaces, the paint became weak and dropped. The absorbance of moisture in the paint has happened in 3 ways: ascending, descending, and sweating.

5.3. Anthropogenic Damages

5.3.1. Knocking a Nail on the Painting

Due to knocking a nail on the painting, the painting layers were pierced. The perforation of the painting surface results in weakening of the paint, penetration of moisture, dust, atmospheric pollution, and microorganisms (termites) and all of these factors can damage the paintings (Fig. 7a).

5.3.2. Sticking a Card Plaque on Paintings

The municipality has stuck a card plaque on the right side of the painting which caused damages and destruction. The card plaque was stuck to the painting with the gypsum mortar that initially caused part of the painting to be hidden under the card plaque, and secondly, the mortar on the painting damaged the paint layer. Even to remove the card plaque from the painting, part of the paint layer will be removed unwisely and damage the painting (Fig. 7b).

5.3.3. Pouring the Paint on the Underlying Parts of the Painting During Paints Upper Part of the Paintings

The green paint was poured on the lower part of the painting while the painter was painting the wing of angel green and it remained in the form of green spots on the painting (Fig. 7c).

5.3.4. Improper Restoration

One of the angels of the painting has been restored in a way which did not respect the principles of restoration. For example, the color used is not suitable, and the design of the angel is different from the original angel (Fig. 7d).

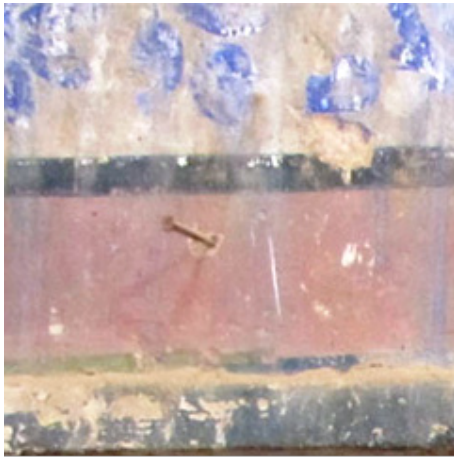
5.3.5. Cracks

Cracks are caused by internal mechanical pressures (generally related to the intrinsic process of selected materials), and external pressures such as effects of temperature, humidity, and heat (Fig. 7e).

Contraction cracks are created during the drying of the paint layer. Drying a paint layer may take years or

centuries. Extending traction forces the paint layer to form contraction cracks. These cracks are irregular and like branches, and they extend from the surface to the first layer of the painting.

Aging cracks, these cracks are caused by the passing time, the moisture fluctuations, external mechanical forces, the support motion due to the drift of the earth, the dryness and fragility of the paint, and substrate layers. Aging cracks are like straight line and are spread evenly.



a)



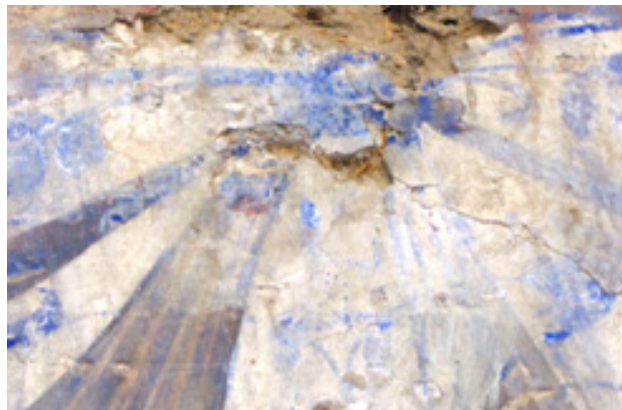
b)



c)



d)



e)

Figure 7. Deteriorations of the wall paintings; Knocking a nail on the painting (a), sticking a card plaque on painting (b), pouring the paint (c), improper restoration (d) and cracks (e).

5.3.6. Damages Caused by Atmospheric Pollution

On the painting, there is a layer of dirt and pollution that is formed from the dust in the air. It has more dust on some part of the surface which results in darkening of the colors and also eliminates the transparency of the colors (Fig. 8a, 8b).

5.3.7. Loosing of the Paint Layer

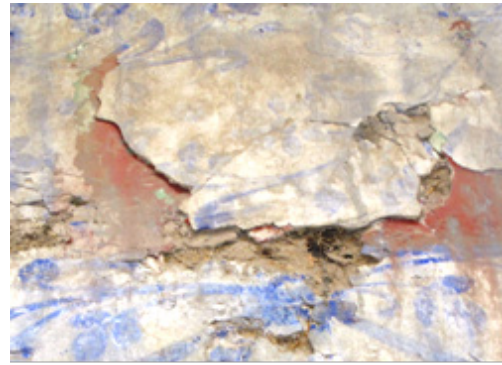
Loss of pain binder results in loss of paint on the substrate layer. The binder causes the paint to stick to the paint layer, losing its adhesion to the substrate, and its removal from the surface of the substrate (Fig. 8c).

5.3.8. Loosing of the Paint and Substrate Layers Together

Due to the absorption of moisture (ascending, descending and sweating) by the straw in the mortar, this layer is swollen and pushes the next layers of the painting like substrate and paint layers by internal mechanical pressure and causes the layers to drop. Drift of the earth causes a waste of the bond between the layers and, as a result, the layers are separated and fall. External mechanical pressure by humans, such as knocking down the nail, cause the layers to fall (Fig. 8d).



a)



b)



c)



d)

Figure 8. Deteriorations of the wall paintings; damages caused by atmospheric pollution (a and b), loosing paint layer (c) and loosing paint and substrate layers together (d)

6. CONCLUSION

Among the massive collection of humanity and their products, those monuments that remain from the past generations, have cultural and artistic values and play a useful role in the development of the life of today and future. In order to keep these artifacts, the two categories of conservation and restoration are mutually effective, and it is clear that conservation and restoration must be sustained; otherwise, access to the restoration goals are not possible.

Among the remained artifacts from the past, the wall paintings have a special place. Based on the studies, the substrate of the painting in this study was determined to be gypsum. According to the analysis technique (tempra on gypsum), the substrate has been affected by several factors and has been damaged, which must be quickly restored and conserved.

Also, according to laboratory studies (wet chemical and FTIR Analysis), pigments and paint binder have been identified, which are mostly natural and mineral pigments. Also, different layers of painting were examined under a metallographic microscope. After analyses it was proved that the substrate of mentioned wall paintings was gypsum. In Qajar period using gypsum as a substrate was common. Also, it was proved that the white pigment was calcium carbonate white. Red pigment was Indian red and blue pigment was Lapis lazuli. Furthermore, green pigment was silo green and black pigment was iron cationic.

REFERENCES

- Beyrami, T. (2008). Protecting and Restoration of oil Paintings of Haft Tanan Mansion in Shiraz (Zandieh), Unpublished Undergraduate Thesis, Zabol University, Zabol.
- Chardin, J. (1995). Journey of the Travel letter of Chardin, Translation: Iqbal Yaghmaei, Tehran, Toos, p. 1420.
- Feigl, F. (1966). Spot Test in Organic Analysis, Elsevier Publication Company, Amsterdam.
- Haji Ghasemi, K. (2004). Baths, Rosen Publication, Tehran, p. 5.
- Honarfar, L. (1971). The Treasure of the Historical Works of Isfahan, Saghafi, p. 470, 471, 472.
- Loti, P. (1993). Towards Isfahan, Translation: Badruddin Ketabi, Tehran, Eghbal, 1993, p. 20.
- Pakbaz, R. (2001). Iranian Painting from Past to Today, Zarrin and Simin Publications, 2nd Edition, p. 30, 31, 32.
- Plenderleith, H. (1997). Conservation, Maintenance and Restoration of Cultural Properties, Translation by Dr. Rasool Vatan Doust, Art University, Tehran.
- Seyf, H. (2000). Painting on Gypsum, Soroush Publication, Tehran.
- Sharif Zadeh, A.M. (1996). Historiography in Iran, Tehran.
- Westerman, M. (2004). Isfahan Negin of Iran, Translated by Seraj Zahedi, Tehran.

**MEFÂ 'ÎLÜ/ MEFÂ 'ÎLÜ/ FE 'ÛLÜN VEZİNDE DEVR-İ KEBİR VE
REMEL USÛLÜNDEKİ İKİ ESERİN USÛL-EZGİ VE USÛL-VEZİN
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**
Nurten YILMAZ¹

¹ Nurten YILMAZ, Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, (nurtenyilmaz_1@hotmail.com).

MEF 'ÜLÜ/ MEFÂ 'İLÜ/ MEFÂ 'İLÜ/ FE 'ÜLÜN VEZİNİNDE DEVR-İ KEBİR VE REMEL USÛLÜNDEKİ İKİ ESERİN USÛL-EZGİ VE USÛL-VEZİN YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Özet

Usûl, Klâsik Türk Mûsikîsi'nin en önemli öğelerinden bir tanesidir. Özellikle güfteleri Dîvân şiirlerinden seçilen Klâsik formlar söz konusu olduğunda, şiirin ölçüsü olan vezinler ile mûsikînin ölçü birimi olan usûller arasında görülen ilişki, birçok araştırmacının konusu olmuş, akademik bu çalışmaların pek çoğunda; vezin hecelerinin usûlün darplarına dağılımları gösterilmiş ve bu alanda birçok araştırmacıya yol gösterici olmuştur. Bu araştırmada; usûl ile vezin ilişkisinin yanı sıra ezgilerin nasıl bir seyir gösterdiği ve bu seyrin eserdeki makam anlatımıyla olan münasebetine de yer verilmiştir. Bu sebeple araştırmamızda mef'ûlü/ mefâ'ilü/ mefâ'ilü/ fe'ûlün vezin kalıbı kullanılarak, Remel ve Devr-i Kebîr usûllerinde bestelendiği tespit edilen iki adet Beste formunda eser incelenmiştir. Aynı vezinde olan bu iki eserde usûlün ne şekilde boğumlandığı ve ne tür farklılıklar arz ettiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Eserler; bestelendikleri makamların seyir özelliklerinin ölçüldükleri usûller ile ilişkileri ve veznin iki ayrı usûle dağılım özellikleri yönünden de ele alınarak incelenmiştir. Bu sebeple yapılan bu araştırma, eser analiziyle ilgili farklı bir bakış açısının oluşturulması bakımından önemlidir. Sonuç olarak; eserler bestelenirken vezinler usûl kalıbına yerleştirilmekte, Aynı zamanda eserlerin makamları da bestelendikleri usûlün kalıbına göre yerleştirilmekte olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Usûl, Remel, Devr-İ Kebîr, Vezin-Usûl, Usûl-Ezgi Uyumu.

EXAMINATION OF TWO MUSICAL WORKS IN THE RHYTHM OF DEVR-İ KEBİR AND REMEL, THE METER OF MEF 'ÜLÜ/ MEFÂ 'İLÜ/ MEFÂ 'İLÜ/ FE 'ÜLÜN IN TERMS OF RHYTHM-MELODY AND RHYTHM-METER

Abstract

Rhythm is one of the most important elements of Classical Turkish Music. When classical forms are concerned, especially the ones chosen from Divan poem, the process seen between the meter which is measurement of poem and rhythms which are measurement unit of music have been subject to many research , and most of those academic research consisted in showing the beats of rhythm and distribution of syllables of meter. In distribution of rhythm and meter, the course the melodies show and the relationship of this course with the expression of composition has not been mentioned in any way. For this reason, in our research, by using the pattern of mef'ûlü/ mefâ'ilü/ mefâ'ilü/ fe'ûlün meter , two musical workS in the form of compositions which were found to be composed in Remel ve Devr-i Kebîr methods were examined. In these two classical workS which are in the same rhythm, it was tried to determine how the style is articulated and what kind of differences are present. The musical works were examined in terms of their relations with the rhythm in which their characteristics were measured and the distribution characteristics of the meter to two separate procedures. For this reason, this research is important in terms of creating a different perspective on the musical work analysis. As a result, it was determined that while musical works were being composed, meters were placed in pattern of rhytm, at the same time, the course of musical works were being placed according to the pattern of the rhythm in which they were composed.

Key Words: Rhythm, Remel, Devr-İ Kebîr, Meter-Rhythm, Harmony of Rhythm&Melody.

GİRİŞ

Türk Mûsikîsi ritim kalıpları itibariyle usûllerden meydana gelmektedir. Abdülkâdir-i Merâğinin “Cami’ül Elhan” adlı kitabında; düzümlerden oluşan usûller, nağmelerin düzenini sağlayan darpların, belirli bir sayıyla özel bir kalıp teşkil etmesinden bahsetmektedir. (Sezikli, 2007. s.80-82). Hurşit Ungay ise usûlü; belirli düzümlerden yapılarak kalıplar halinde saptanmış ölçülerdir şeklinde tanımlamıştır. (Ungay, 1981, s. 5). Her iki tanımdan da anlaşıldığı gibi usûl; birbirine orantılı darpların düzümler ile özel bir kalıp meydana getirilmesidir ve bu kalıplarla nağmeler ölçülerek usûl ile birlikte belirli kalıplara girer.

Usûl kavramı tarif edilirken başvurulan ancak usûl kavramı kadar açıklanmaya ihtiyaç duyulan en önemli unsur düzüm kavramıdır. Usûllerin anlaşılabilmesi için düzümün de doğru ifade edilmesi gerekir. Kimi zaman bir usûl kalıbı olarak karşılaşılan düzüm, çoğu zaman da bu tanımlanmış usûl kalıbının dışında, aynı süreye sahip darp kümeleri şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak dört zamanlı bir düzümde bahsedildiğinde; Sofyan usûlünü, aynı zamanda bir düzüm olarak ifade edilmektedir. Bununla birlikte, Sofyan’la aynı vuruş düzeninde gitmeyen dört zamanlı bir nota kümesini de düzüm olarak adlandırılmaktadır. Burada ayırımına varılamayan husus; usûl ile aynı kalıpta olmayan darp kümelerinin, bilinen usûllerle isimlendirilmesidir. Çünkü her usûl bir düzüm olmakla birlikte, her düzüm bir usûl değildir. Dolayısıyla özel kalıplar olduğu belirtilen usûllerin, bu özel kalıpların dışında aynı isimle zikredilmelerinin doğru olmadığı düşünülmektedir. Bu bağlamda düzümü; ard arda gelen kuvvetli ve zayıf darpların sıralanmasıyla bir durak hissi veren birim zamanların, darp kümesi oluşturması şeklinde tanımlanabilir. Darp ise; nağmelerin uzunluk, kısalıklarıyla birbirleri arasındaki mesafe miktarlarının ölçüldüğü vezindir. Buna usûl mertebesinin belirlenmesinde kullanılan “birim zaman” da denilebilir.

Bu bilgilere yeteri kadar hâkim olunmaması usûl konusunda hayatî derecede önemli bazı sorunların doğmasına sebep olabilmektedir. (Karaman, 2014,461). Örneğin; 28 zamanlı 4’lük birimde ve Devr-i Kebîr usulünde yazılmış olan bir eserin, aynı birim ve zamana sahip Remel veya Firengi Fer usûllerinde yazılabilmesi matematiksel olarak her zaman ihtimal dâhilindedir. Ancak Devr-i Kebîr usulünde yazılmış olan bir eser Remel usûlü vurularak icra edildiğinde eserin anatomisinin bozulacağı ve dolayısıyla akıcı bir icra olamayacağı kanaatindeyiz. Çünkü Devr-i Kebîr, Remel ve Firengî Fer usûlleri birbirleriyle eşit zamanlarda terkip edilmiş olsalar da, yapısal olarak farklıdırlar. Aynı şekilde düzümlere ayrılmazlar. Eserler hem melodi cümleleri açısından hem de vezin ilişkileri açısından bestelendikleri usûllerle uyum içerisindedirler. Çünkü çalışma konusu olan usûllerin genellikle bestekârlar tarafından tercih edildikleri vezin kalıpları vardır. Dolayısıyla; Devr-i Kebir usulündeki bir eser Remel usûlü vurularak icra edilirse, aynı uyumun olmayacağı düşünülmektedir.

Usûl konusunda bir diğer önemli sorun, eserlerin notaya alınması sırasında ritim ve ölçülendirme sistemindeki problemlerle karşımıza çıkmaktadır. Usûl konusunda yeterli bilgi birikimine sahip olmayan ya da bu konuyu önemsemeyen kişiler tarafından notaya alınan eserlerde; melodi ve söz öbeklerinin usûl düzümlerine uygunluğu gözetilmeksizin bölümlere ya da ölçülere ayrıldığı tespit edilmektedir. (Karaman, 2014, 461). Bu durum, usûlün eser ile uyumunun algılanmasında güçlükler sebep olmakta ve eserin icrasını olumsuz yönde etkilemektedir. Türk Mûsikîsi’ndeki bu usûl ve düzümlere ait sistemi karşılayamayan nüshaların; icracıları Klâsik Türk Mûsikî eserlerinin icrasında usûl duygusundan uzaklaştırdığı ve bu durumun bazı icra hatalarına ya da eksikliklerine yol açtığı düşünülmektedir. Örneğin Berefşân usulünde bir eserin; usûlün ilk düzümündeki 6 zaman gözetilmeksizin eserin 4 zamanlı ölçülere ayrılarak notaya alınması, eserde ciddi hatalara yol açacaktır. Bu durumda usûl düzümleriyle ezgi ve söz öbekleri uyum sağlayamayacak ve bu uyumun algılanmasında yaşanacak güçlük, icrayı da zorlaştıracaktır. Türk Mûsikîsi’nin usûl yapısı düşünülmeden notaya alınan eserlerin sayısı azımsanmayacak kadar olmakla beraber, yeterli derecede usûl bilgisine sahip olmayan kişiler tarafından tekrar notaya alındığı sürece de artmaya devam edecektir.

Türk Mûsikîsi’nde pek çok usûlde görülen bu meselelerin gerek sanat gerek akademik camiada, usûl kullanımının azalmasına ve usûl bilgisinin zayıflamasına yol açtığı bir gerçektir. Bu sebeple aynı birim zamanda olan usûllerin birbirleriyle düzümler, darplar ve vezinler açısından kıyaslanması ile ilgili çalışmalar yapılmasının önem arz ettiği kanaatindeyiz.

Türk Mûsikîsi’nde usûl ile ilgili meselelerden birisi de usûllerin arûz vezni kalıplarıyla olan ilişkileridir. Bu konuda yapılmış birçok araştırmada eserlerin usûllerinin arûz vezinleriyle olan münasebetleri incelenmiş ve

mûsikî kültürümüze önemli katkılar sağlanmıştır. Fakat bu çalışmalardan sonra, bir usûlün ilgili vezinden başka bir vezinde bestelenemeyeceğine dair bir algı oluşmaya başlamıştır. Usûllerin; eserlerde prozodik açıdan oluşabilecek hatalara mümkün olduğunca yer vermemek veya en aza indirmek amacıyla tercih ettikleri vezinler olabilir. Fakat bu durum usûllerin yalnızca bir vezin ile bestelenebileceği anlamına gelmemelidir. Eserlerde vezin ile usûl arasında dengeli bir münasebet kurmak, bestekârın donanımıyla besteleme tekniklerindeki kudrettendir. Eğer ki bir usûl; tespit edilmiş bir vezinle bağlanmak zorunda kalıp, başka bir vezinle asla bağlanamayacak olsaydı mûsikîmizdeki eserlerin tekdüze olması kaçınılmazdı. Hatta bunun ötesinde Klâsik Türk Mûsikîsi'nin en önemli bestekârlarından Dede Efendi'nin aynı vezinde ve aynı usûlde bestelediği eserlerinin pek çoğunda farklı bir dağılım görüldüğü bilinmektedir (Oter, 2019, s. 27).

Mûsikîmizde eserlerin makam ve usûl unsurlarıyla bütünlük sağlayıp sanatsal düzenini oluşturan ve eserin nasıl icra edileceğine dair bizlere fikirler veren form olarak adlandırdığımız biçimleri vardır. Onur Akdoğu'ya göre biçim; bir eserin kurgusal bütünlüğünü sağlamak amacıyla, eseri oluşturan cümlelerin ve bölümlerin sırasal ve sanatsal düzenlenmesi biçimi oluşturur. Her eserin mutlak suretle bir biçimi vardır. (Akdoğu, 1995, s.64). Mûsikîmizde form adını verdiğimiz kavramı Akdoğu, biçim olarak tanımlamaktadır ve bunlar aynı kavramlardır.

Araştırmamıza, mûsikîmizin klâsik ve sözlü formları arasında yer alan beste formunda iki eser konu edilmiştir. Günümüzde Türkçe karşılığı "bağlamak" olan beste formunu Alâeddin Yavaşca; Klâsik Türk Mûsikîsi'nde, "Kâr"dan sonra gelen bir biçimdir. Eğer icra edilen makamda Kâr yoksa Peşrev'den sonra en başta yer alır. Güfteleri divan edebiyatının gazel tarzındadır. 4 mısradan oluşan çoğu zaman ikâi ve lafzî terennümleri olan büyük usûllerle ölçülen bir kompozisyon şekli olarak tanımlamıştır (Yavaşca, 2002, s.474). Besteler "nakış" ve "murabba" olmak üzere ikiye ayrılır. Bu iki beste formunun birbirinden farkı; murabba bestelerde her mısraın sonunda terennüm bölümleri bulunur. Yavaşca'nın söylediğine göre az da olsa terennümsüz bestelere de rastlamak mümkündür. Nakış bestede ise; iki mısraın sonunda terennüm bölümleri vardır ve bu terennümler uzun, sanatsal bakımdan zengin, renkli ve coşkuludur.

Remel ve Devr-i Kebîr usûllerinde mef'ûlü/ mefâ'ilü/ mefâ'ilü/ fe'ûlün vezninde Beste formunda 2 eserin karşılaştırıldığı bu çalışma; ezgi ve makam seyrinin analizin bir parçası olarak dâhil edilmesi yönünden usûl ile vezin işleyişine dair bu zamana kadar yapılan bütün çalışmalardan farklılık arz etmektedir. Çalışmada vezne göre ve ezgisel kalıplar dikkate alınarak her iki usûlün ne şekilde boğumlandığı ve farklılık gösterdiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada ele alınan Devr-i Kebîr usûlündeki eserin, mef'ûlü/ mefâ'ilü/ mefâ'ilü/ fe'ûlün vezninde bestelenmiş olan tek eser olması incelenme bakımından ayrıca önem arz etmektedir. 17.yy'dan Zekâi Dede Efendi'ye kadar olan dönemde yapılmış Beste formunda ve Devr-i Kebîrusûlündeki eserlerin hiçbirinde mef'ûlü/mefâ'ilü/ mefâ'ilü/ fe'ûlün vezin kalıbı kullanılmamıştır. Bu döneme ait olan Devr-i Kebîrusûlündeki eserlerin tamamı fâ'ilâtün/ fâ'lâtün/ fâ'ilâtün/fâ'ilün vezin kalıbındadır. Yine aynı döneme ait Remel usûlündeki bestelerde birkaç farklı vezin olmakla birlikte genel olarak mef'ûlü/mefâ'ilü/ mefâ'ilü/ fe'ûlün vezin kalıbı kullanılmıştır. Bu usûle ait özelliklerden biri de bütün eserlerin güftelerindeki hecelerin usûlün 2'lik mertebesine yerleşmiş olmasıdır. Çalışmamıza konu olan eserler bu sebeple veznin usûl, darp ve zamanlarına dağılımları açısından değerlendirilerek, usûllerleriyle uyumu açısından da ele alınmıştır.

Eserler Dârü'l-elhan nüshalarına bağlı kalınarak yeniden notaya alınmış, usûl düzümlerine dikkat edilmek sûretiyle ölçülendirme yapılarak güvenilir nüshalar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada öncelikle eserlerin makamsal özelliklerinin kullanımı yönünden; ezgilerin usûle veya usûl düzümleriyle ilişkili olup olmadığını inceleme yoluyla tespit etmek amaçlanmıştır. Beste formunda; güfteleri mef'ûlü/ mefâ'ilü/ mefâ'ilü/ fe'ûlün vezin kalıbında olduğu tespit edilmiş Remel ve Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş 2 eser, ezgi ve vezin bakımından usûlle olan ilişkisi yönünden ele alınarak incelenmiştir. Ayrıca eserler vezin-usûl uyumu ve hecelerin usûl darplarına dağılımı konusundan da ele alınmıştır.

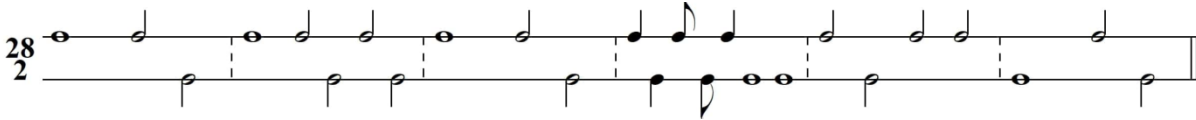
Eserlerde usûl ile arûz vezni ilişkisine de yer verilip şemalar oluşturularak tespitler yapılmış, bir veznin iki farklı usûlde nasıl kullanıldığı incelenmiş ve eserler birbirlerinden ayrıştırılmıştır. Ayrıca, makamın usûl ile ilgili münasebeti ele alınarak her iki eserde de ezgiler gerek usûlün tamamına göre gerekse usûlün düzümlerine göre incelenmiştir.

Araştırmamızın analizinde; formun gereği olarak her mısra vezin açısından simetrik dağılım gösterdiğinden analizde sadece eserlerin zemin bölümleri ele alınmıştır. Bunun yanı sıra usûller iki eşit parçaya bölünerek ilk ve son on dört zamanlar bölümler halinde incelenmiş ve ilgili düzümler yorumlanmıştır. Vezinlerin usûl ile olan münasebetleri anlatılırken gösterilen şemalarda, usûl şemasının altına bir mısraın vezin tef'ilelerinin dağılımı gösterilmiştir.

Çalışmaya Konu Olan Usûller

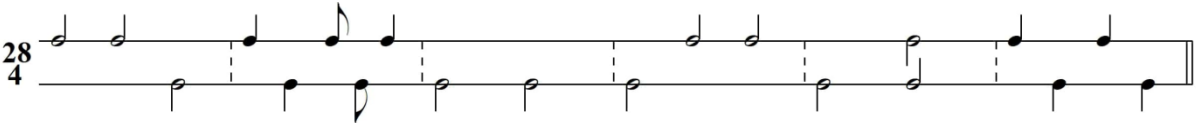
Remel Usûlü

Remel usûlü; 28 zamanlıdır. Türk Mûsikîsinin büyük usûlleri arasında yer alır. 4+6+4+6+4+4 olmak üzere 6 adet düzümden oluşur. Hurşit Ungay Remel usûlünü şöyle tanımlamıştır. Vezin anlamına gelir. Beste ve peşrev yapımlarında kullanılmıştır(Ungay, 1981, s. 188). Büyük formlarda kullanıldığı bilinen bu usûlün kârlarda usûl geçkisi olarak terennüm bölümlerinde ve Darbeyn Bestelerde kullanılmıştır.



Devr-i Kebîr Usûlü

Devr-i Kebîr usulü büyük usûller içinde çok önemli bir yeri olan usûldür. 28 zamanlıdır. Büyük ve birleşik bir usûldür. Birleşen düzümleri ise; 6+4+4+6+4+4 olmakla beraber 6 adet düzümdür. Büyük dönüş ve büyük devir anlamlarına gelen bu usûlün Mevlevî mûsikîsinde önemli bir yeri vardır. Ayinlerin öncesinde icra edilen Peşrevlerde, Mevlevî Âyinlerinin 3.Selamlarında kullanılır. Ayrıca Peşrev, Beste ve Kârlarda da kullanılmıştır. Zincir Usûlünün dördüncü halkasını teşkil eder(Ungay, 1981,s. 180).



ESERLERİN ANALİZİ VE YORUMLANMASI

Remel Usûlünde İsfahâne Bestenin Notası

İSFÂHÂNEK BESTE

BİR BEN GİBİ OL ÂFETE ÜFTÂDE Mİ VARDIR - 1 -

AĞIR REMEL

GÜFTE: ŞÂKİR EFENDİ
BESTE: KÜÇÜK MEHMED AĞA

§

BİR BEN GİBİ OL ÂFETE ÜFTÂDE Mİ VARDIR - 1 -

LÂ Lİ LE BE ÜF Â
ŞÂ KİR Gİ Bİ BİR BEN

FE TE ÜF TÂ TÂ
DE VÜ DİL DÂ DÂ
DE İ Â ZÂ ZÂ

DE Mİ VAR DIR E FEN DİM
DE Mİ VAR DIR E FEN DİM
DE Mİ VAR DIR E FEN DİM

NAZ LI YÂ RİM Şİ VE KÂ RİM DİN LE

BE NİM A HÜ ZÂ RİM YAR A MAN

BE Lİ YÂ Rİ MEN HEY CÂ NİM MEN HEY CÂ NİM

DER GÂ HI NA BİN CÂN

İ LE EY NAZ

LI Cİ VÂ NİM E FEN DİM

İSFÂHÂNEK BESTE

BİR BEN GİBİ OL ÂFETE ÜFTÂDE Mİ VARDIR - 2 -

GÜFTE: ŞÂKİR EFENDİ
BESTE: KÜÇÜK MEHMED AĞA

20
NAZ LI YÂ RİM şİ VE KÂ RİM DİN LE

22
BE NİM A HÛ ZÂ RİM YAR A MAN

24
BE Lİ YÂ Rİ MEN HEY CÂ NİM

O. UĞURBAŞ

BİR BEN GİBİ OL ÂFETE ÜFTÂDE Mİ VARDIR
LÂL-İ LEBE ÜFKENDE VÜ DİLDÂDE Mİ VARDIR
DERGÂHINA BİN CÂN İLE EY NAZLI CİVÂNİM
"ŞÂKİR" GİBİ BİR BENDE-İ ÂZÂDE Mİ VARDIR

İsfahânek Makamı: Makamın mucidi III. Sultan Selim Han'dır. Fakat kendisinin bu makamda herhangi bir eseri günümüze ulaşmamıştır. Dolayısıyla makamın seyir takibi konusunda edinilen bilgiler mucidin ifade etmek istediği gibi olup olmadığı konusunda bir net fikir verememektedir. Fakat III. Selim'in musahiplerinden olan Seyit Ahmet Ağa ile Küçük Mehmet Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri makamın seyri konusunda bizlere yeterli güveni vermektedir. İsfahânek makamı; nevâ'da buselik dizisinin bir bölümü, düğâh'ta Rast dörtlüsü ve yerinde sabâ dörtlülerinden oluşmaktadır. Genellikle seyre güçlü perde olan nevâ'dan başlar, bu perde üzerine kurulu buselik dizisi ve düğâh üzerine kurulu rast dizisi içinde dolaşır. Tekrar nevâ civarında bûselikli dolaştıktan sonra yerinde sabâ makamına geçilir ve sabâ çeşnisi içinde düğâh'ta karara varır (Kutluğ, 2000, s.366).

Eserin birinci mısraını oluşturan bölüm:

BİR BEN Gİ Bİ OL Â
LÂ LEBE ÜFKENDE VÜ DİLDÂDE Mİ VARDIR
ŞÂKİR Gİ BİR BENDE-İ ÂZÂDE Mİ VARDIR

3
FE TE ÜF TÂ TÂ
DE VÜ DİL DÂ DÂ
DE İ Â ZÂ ZÂ

5
DE Mİ VAR DIR E FEN DIM
DE Mİ VAR DIR E FEN DIM
DE Mİ VAR DIR E FEN DIM

Şekil 1. İsfahânek eserin birinci mısraını oluşturan bölüm.

Eserin birinci mısraı 1 usûlde bestelenmiştir.

Eser nevâ perdesi civarından seyre girmiş buselik sesleriyle gezinip nevâ perdesinde kalış yaptıktan sonra yine bu civarda aynı çeşniyle dolaşıp, nevâ perdesine bemol almış ve çargâh perdesinde sabâ çeşniyle kalış yapmıştır. Sabâ seslerini duyurduktan sonra tekrar nevâ perdesi civarında buselikli dolaşmış yine yerinde sabâ makamına geçmiş ve düğâh'ta sabâ çeşniyle karar vermiştir.

Usulün ilk yarısını oluşturan 14 zamanı içeren bölüm:

BİR LÂ ŞÂ BEN Lİ KİR Gİ LE Gİ Bİ BE Bİ OL ÜF BİR Â KEN BEN

FE DE DE TE VÜ İ ÜF DİL A

Şekil 2. Isfahânek eserin birinci mısraında usûlün ilk yarısını oluşturan bölüm.

Seyre nevâ civarından başlanarak buselik sesleriyle gezinilmiş ve bu perde üzerinde buselik çeşniyle kalış yapılmıştır. Nevâ perdesinde yapılan kalışla ezgide boğumlanma meydana gelmiştir. Bahsi geçen kalış usûlün 6 zamanlı düzumündedir. Usûl şemasına bakıldığında 6 zamanlı düzumün içinde “düüüüm-teek-kaa, teek-kaa” ikalarından da anlaşılacağı gibi Sofyan ve 2 zamanlı düzum bulunmaktadır. Sofyanlı bölümünde nevâdaki buselik çeşnili kalışla bir ezgi cümlesinin meydana geldiği görülmektedir. Dolayısıyla usûldeki düzumlenme; ezgide de güçlü perde üzerinde yapılmıştır. Kalan 2 zamanlı düzumde seyre devam edilerek yeni bir ezgi cümlesi başlamıştır. Yine nevâ perdesinde buselikli gezinerek 4 zamanlı düzüm girilmiş ve hicaz perdesi alarak çargâh perdesine doğru yönelmiştir. Düzumün sonuna kadar herhangi bir kalış görülmemiştir ancak usûlün ikinci yarısındaki ilk düzumde görülen çargâh perdesindeki kalış, aşağıda usûlün ikinci yarısını oluşturan bölümde ele alınmıştır.

TÂ DÂ ZÂ TÂ DÂ ZÂ

DE Mİ VAR DE Mİ VAR DE Mİ VAR DIR DIR DIR E FEN E FEN E FEN DİM DİM DİM

Şekil 3. Isfahânek eserin birinci mısraında usulün ikinci yarısını oluşturan bölüm.

İkinci yarıda ilk düzüm çargâh perdesinde kalış yapılarak girilmiştir. Bu kalış ilk yarının son düzumünde bahsettiğimiz kalıştır. Bu bölümde sabâ makamı ile seyre başlanmış ve çargâh perdesinde sabâ çeşniyle kalış yapılmıştır. Ezgide ikinci boğumlanma meydana gelmiştir. Buradaki kalışla; eserin zeminini oluşturan ve birinci mısraın bestelendiği bölümde meydana gelen ikinci ezgi cümlesidir. Dolayısıyla ezginin ikinci kez düzumlendiğinden bahsetmekteyiz. Ezgideki boğumlanma 6 zamanlı düzumün ilk iki darbını içeren zamanda meydana gelmiştir. Sabâ çeşni 2 birim daha devam etmiş, düzumün son iki zamanında da acem perdesi alınıp yine nevâda buselik sesleriyle devam etmiştir. Bu bölümde ezginin düzümüne yerleşmesi bize Hurşit Ungay'ın bahsettiği; iki farklı şekli olan Remel usûlünün şekillerinden birini hatırlatmıştır. Bu şekil; usûlün ikinci 6 zamanlı düzumünde yer alan darpların farklılığıdır. Görülen farklılık ise; usûlün ikinci yarısındaki 6 zamanlı düzumde yer alan “düm, tek, te-ke, düm, teek, teek” darplarının, “düüm, düüm, teek” olmasından ibarettir. Aslında her iki şekilde de anlaşılacağı gibi usûlün ikinci yarısındaki 6 zamanlı düzum; kendi içerisinde 2+2+2 olarak düzumlenmiştir. Eserin bu düzumünde meydana gelen kalış dikkate

alındığında bu düzümün 2+2+2 şeklinde olduğuna kanaat getirilmiştir.

İlk yarının sonuna kadar başka bir kalış olmadan son düzümde nevâda buselik çeşniyle asma kalış gösterilmiş ve ezgideki üçüncü boğum meydana getirilmiştir. Böylelikle eserin bir mısraı bestelenirken ezginin 3 kez boğumlanarak cümleler oluşturduğu görülmüştür. Bu cümleleri ezgisel düzüm olarak adlandırmaktayız.

Eserin birinci mısraını oluşturan bölümde görülen ezgisel düzüm olarak adlandırdığımız, ezgi cümleleri ve düzüm analizleri 17.yy'dan itibaren Zekâî Dede Efendi'ye kadar olan dönemde bestelenmiş bütün Remel bestelerde görülmektedir.

Birinci mısradaki arûz vezninin usûle dağılımı:

Mef â lü-me fâ î lü-me fâ î lü-fe â lün

Bir ben gi-bi ol â fe-te üf tâ de-mi var dır

Şekil 4. Isfahânek Eserin Birinci Mısraında Veznin Usûl Darplarına Dağılımı.

Güftede herhangi bir vezin kusuru bulunmamaktadır. Veznin kısa olan heceleri 2 zamanlı sürelerle, uzun olan heceleri ise 4 zamanlı sürelerle yerleştirilmiştir. Hece dağılımlarının doğruluğu bakımdan da son derece uyumlu görülmektedir.

Eserin zemin bölümünde meydana gelen ezgisel düzümlerde yer alan heceler koyu renkle belirtilmiştir. Bu heceler “fâ”, “fâ”, ve “lün” heceleridir. Ezgideki düzümlenme ile vezinde de düzümlenmenin gerçekleştiği kanaatindeyiz. Bu düzümler ise; (mef‘ülü, me fâ), (‘ilü, mefâ) ve (‘ilü fe‘ülün) olarak tespit edilmiştir. Birinci mısradaki 14 heceli arûz vezninin Remel usûlünde 5+4+5 olarak düzümlendiği tespit edilmiştir.

Devr-i Kebîr Usûlünde Dilnişin Beste

DİLNIŞİN BESTE

BÜLBÜL GİBİ OL GONCE DEHANE ÇENE ÇALMA

DEVİR-İ KEBİR

BESTE: RÂŞİD EFENDİ



BÜL BÜL Gİ Bİ OL GON CE DE HA
BİR BÜ SE SİN AL SİY Bİ ZA KİN
GÜN DÜZ GÖR İ ŞİN HER NE İ SE

NE ÇE NE ÇAL MA E FEN DİM
DEN ÇA LIP AL MA E FEN DİM
GE CE YE KAL MA E FEN DİM

TİR YE LE LEL Lİ CA NİM BİR BİR DA
NEM GEL GEÇ KAL MA
HEN GÂ MI HA TÂ VAS
Lİ ÇÜN OL MA MÜ TE RAK KİB E FEN DİM
TİR YEL LE LEL Lİ CÂ NİM BİR BİR TÂ
NEM GEL GEÇ KAL MA

BÜLBÜL GİBİ OL GONCE DEHANE ÇENE ÇALMA
BİR BÜSESİN AL SİYB-İ ZAKİNDEN ÇALIP ALMA
HENGÂM-I HATÂ VASL İÇÜN OLMA MÜTERAKKİP
GÜNDÜZ GÖR İŞİN HER NE İSE GECEYE KALMA

Dilnişin Makamı: Hüseyinî seyredip rast perdesinde karar eder. Tarihi tespit edilemeyecek kadar eski bir terkiptir. Literatürde “dilnişin” adına rastlanmasa da bu makamın Fatih Sultan Mehmet Han veya oğlu III. Bayezid dönemlerinde bulunmuş olabileceği tahmin edilmektedir. Evvela hüseyini makamı doyurucu bir şekilde kullanılır ve acem açılmak suretiyle seyre devam edilirken çargâh perdelerle daha uyumlu olur daha sonra rast makamının sesleri içinde seyir gösterilir. Rast makamı hüseyinî kadar geniş işlenmez, rast çeşnisi belli edildikten sonra karara varılır (Kutluğ, 2000, s.326).

Eserin birinci mısraını oluşturan bölüm:

BÜL _____ BÜL _____ Gİ_ Bİ_ OL_ GON _____ CE DE HA _____
 BİR _____ BÜ _____ SE_ SİN_ AL_ SİY _____ Bİ ZA KİN _____
 GÜN _____ DÜZ _____ GÖR İ_ ŞİN_ HER _____ NE İ_ SE _____

4

NE _____ ÇE _____ NE _____ ÇAL _____ MA E_ FEN _____ DİM
 DEN _____ ÇA _____ LIP _____ AL _____ MA E_ FEN _____ DİM
 GE _____ CE _____ YE _____ KAL _____ MA E_ FEN _____ DİM

Şekil 5. Dilnişin bestenin birinci mısraını oluşturan bölüm.

Bir mısra bir usûlde bestelenmiştir.

Eser; düğâh perdesinden başlayıp hemen güçlü perdesi olan hüseyni civarına yönelerek bu bölgede hüseyni çeşniyle gezinmiş hüseyni perdesinde yarım kalışlar yaparak hüseyni makamını seyretmiş ve son düzümde hüseyni perdesinde tam kalış yaparak birinci mısraa ait olan bölümü tamamlamıştır. 28 zamanlı bir ezgi cümlesi bulunmaktadır.

Usûlün ilk yarısını oluşturan 14 zamanı içeren bölüm:

BÜL _____ BÜL _____ Gİ_ Bİ_ OL_ GON _____ CE DE HA _____
 BİR _____ BÜ _____ SE_ SİN_ AL_ SİY _____ Bİ ZA KİN _____
 GÜN _____ DÜZ _____ GÖR İ_ ŞİN_ HER _____ NE İ_ SE _____

Şekil 6. Dilnişin bestenin birinci mısraında usûlün ilk yarısını oluşturan bölüm.

Düğâh civarından girilerek ilk düzümde yerinde hüseyni çeşni gösterilmiş ve ilk yarının sonuna kadar yerinde hüseyni dizisi sesleriyle gezinilmiş ancak ezgide bir asma kalış olmadığından boğumlanma görülmemiştir.

Usûlün ikinci yarısını oluşturan 14 zamanı içeren bölüm:

NE _____ ÇE _____ NE _____ ÇAL _____ MA E_ FEN _____ DİM
 DEN _____ ÇA _____ LIP _____ AL _____ MA E_ FEN _____ DİM
 GE _____ CE _____ YE _____ KAL _____ MA E_ FEN _____ DİM

Şekil 7. Dilnişin bestenin birinci mısraında usûlün ikinci yarısını oluşturan bölüm.

İkinci yarıdaki ilk düzümde hüseyni perdesi tutularak girilmiş ve bu düzümde hüseyni dizisinin güçlü perdesi olan hüseyni üzerinde uşşak çeşni gösterilmiştir. Bu perde üzerinde aynı çeşniyle seyre devam edilmiş ve son düzümde hüseyni perdesinde uşşaklı kalış yapılarak ezgide boğumlanma meydana getirilmiştir.

Genel olarak bölüm içinde boğumlanmayı meydana getirecek bir kalışa rastlanmamıştır. Görülen tek boğum cümle sonundaki hüseyni perdesindeki kalışla gerçekleşmiştir. Bir mısra bir ezgisel cümlede usûl ile bütünleşmiştir.

Ancak ikinci yarının 6 zamanlı olan ilk düzümlerinde diğer Devr-i Kebîr bestelerde olduğu gibi makamın yapısına özel bir çeşni gösterilmiştir.

Birinci mısırda arûz vezninin usûle dağılımı:

Mef û-lü me-fâ î lü me fâ î lü fe 'û lün

Bül bül gi bi-ol gon ce de hâ ne çe ne çal ma e fen dim

Şekil 8. Dilnişin bestenin birinci mısırında veznin usûl darplarına dağılımı.

“û”, “fâ”, “î”, hecelerinin edebî olarak 1,5 vuruş oldukları bilinmektedir. Bestekârın edebî olarak uzun olan bu heceleri en az 1,5 vuruşa sığdırmak istediği düşünülmektedir. Uzun olan “mef” hecesi 2 vuruşa, “û” hecesi 1,5 vuruşa, “lü” hecesi kısa hece olduğu için yarım vuruşa, “me” hecesi 1,5 vuruşa ve “fâ” hecesi de yarım vuruşa yerleştirilmiştir. Görüldüğü gibi “me” ve “fâ” hecelerinde dağılım açısından uyumsuzluk vardır. Kısa hecenin uzun süreye, uzun hecenin de kısa süreye yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Böyle durumlarla karşılaşıldığında güftenin sözlerine bakılması ve ilgili düzümde anlam bütünlüğünün aranması gerektiği düşünülmektedir.

Veznin son hecesine denk gelen sürede bir kalış görülmediğinden “lün” hecesi koyu renkle gösterilmemiştir. Ancak vezin bittikten sonra hem usûlün tamamlanması hem de terennüme bağlamak için kullanılan bağlantı lafzının son hecesindeki boğumlanma nedeniyle “dim” hecesi koyu renkle belirtilmiştir.

Güftenin vezni mef’ûlü/ mefâ’îlü/ mefâ’îlü/ fe’ûlün olarak belirlenmiştir. Devr-i Kebîr usûlünde ve beste formundaki eserlerin daha önce de belirtildiği gibi genellikle fâ’ilâtün/ fâ’ilâtün/ fâ’ilâtün/ fâ’ilün vezniyle bestelendiği bilinmektedir. Dilnişin Beste ise Devr-i Kebîr usulünde ve mef’ûlü/ mefâ’îlü/ mefâ’îlü/ fe’ûlün vezinde olan günümüze gelebilmiş tek eser olarak bilinmektedir. Her iki veznin tef’ileleri içindeki hecelerin uzunluk kısalık oranları birbirinden tamamen farklı olmasının yanı sıra biri 14 heceli diğeri ise 15 heceli kalıplardır.

Güftede ifade bütünlüğünü bozmamak için usûl düzumüne yerleştirilirken istisnai durumların olabileceği ihtimalinden dolayı sözlere dikkat edilerek tekrar incelenmiştir. “Bül bül gibi ol goncedehâne çene çalma” mısraının usulün ilk düzumüne yerleşen heceleri; bül, bül, gi, bi ve ol heceleri. Bu heceler bir nefeste söylenildiğinde “bül bül gibi ol” ifadesi oluşmaktadır. Fakat bu ifade mana olarak eksik kalmış ya da “ol” hecesinin aynı düzumde yer almasından dolayı, söz konusu düzümüne fazla gelmektedir. “Ol” hecesi isme işarettir. İsim işaretine “lam” harfi ilavesiyle hâsıl olmuştur ve edebiyatta çok kullanılmıştır. Yalnız medh makamında ve kitabet-i resmiyetin bazı tâbiratlarında isti’mal olunur. (Sami, s.217). Bu bağlamda “ol” hecesi “gonca dehâne” yani sevgiliye işaret eden “o sevgiliye” manasındadır. Şöyle ki eğer; “ol” hecesi diğer düzumde bulunsaydı, mısraın “bül-bül-gi-bi” heceleri kendi arasında ifade bütünlüğüne göre bir düzum oluşturacaktı. Oysaki ilgili düzumde hatta usulün ilk yarısına kadar olan bölümde güfte bakımından ifade bütünlüğü bulunmamaktadır. Bu durumda tek bir ihtimal üzerinde durmaktayız. Veznin ilk 5 hecesi olan mef-’û-lü-me-fâ heceleri usulün ilk 6 zamanlı düzumünde gruplanmıştır. Bu gruplanma bize mef’ûlü/ mefâ’îlü/ mefâ’îlü/ fe’ûlün vezinde olan ve Sengin Semâî usulünde bestelenmiş şarkı formundaki eserlerin yalnızca ilk ölçülerindeki hece dağılımını hatırlatmıştır. 6 zamanlı olan Sengin Semâî usulünde ve şarkı formunda olup ilk ölçüleri usulün son darbiyle başlayan şarkılar hariç olmak üzere; bu usülle bestelenmiş şarkılarda mef-’û-lü-me-fâ heceleri usulün ilk ölçüsüne yerleşmektedir. Bestekârın bundan esinlenmiş olabileceği de ihtimal dâhilindedir. Sonraki hecelerin de bu düzümüne göre yerleşmiş olduğu düşünülmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi çalışma konusu eserlerden biri olan mef’ûlü/mefâ’îlü/mefâ’îlü/fe’ûlün vezinde ve Devr-i Kebîr usulünde bestelenmiş elimize ulaşan tek eserdir. Bu yüzden Devr-i Kebîr usulünde aynı vezne sahip başka bir eseri inceleme fırsatı bulunamamıştır. Fakat aynı vezin; farklı bir usule bağlandığı

zaman, aynı hecelerin usûl düzümüne göre gruplanmış ya da düzümlenmiş olması, bizi bu çıkarımı yapmaya yönlendirmiştir.

Görüldüğü gibi veznin kısa heceleri de uzun heceleri de birbirleriyle eşit sürelerle yerleştirilmişlerdir. Burada da ifade bütünlüğü aramak için güfteye bakılmış ve “ne-çe-ne-çal-ma” hecelerin bir araya gelmesinde ifade bütünlüğüne rastlanmamıştır. Mef‘ûlü/mefâ‘îlü/mefâ‘îlü/fe‘ûlün vezninde, Remel usûlünde bestelenmiş eserde güfthenin son beş hecesinin usûlün ikinci yarısına yerleştirilmiş olması dikkat çekicidir. Fakat belirtildiği gibi eserin birinci mısraını içeren bölümde belirgin kalıplar/ boğumlar tespit edilememiştir. Bu yüzden bestekârın ifade bütünlüğünü tüm satırda sağlamış olduğu, hem ezgiyi hem de güfteyi boğumlandırmak istemeyip tek parça halinde bütünü oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir.

Bu eser ezginin ve veznin ya da güfthenin boğumlanması bakımından diğer Devr-i Kebîr usulündeki bestelerle de farklılık göstermektedir. Bu farklılığa neden olabilecek iki ihtimal düşünülmektedir. Birincisi; makam özellikleri açısından Dilnişin makamının seyir alanının dar olması sebebiyle cümle oluşumunda bestekârın kendini özgür hissetmemesinden dolayı zengin motiflerin yer almayışı veya bestekârın seyir anlayışı gereği sade bir üslup kullanma isteğidir. İkincisi ise; bestekârın genel olarak Devr-i Kebîr usulünde yapılan bestelerde kullanılan vezinden farklı bir vezni tercih etmesinden dolayı olabileceğini düşünmekteyiz. Hangi vezin kalıbında olursa olsun bestekârın, eseri makam, usûl ve vezin kalıbını bir bütün olarak düşünüp besteleyerek ortaya koymuş olduğu görülmektedir.

Bu vezin Devr-i Kebîr usulünde bestelendiğinde, hece dağılımları açısından çok fazla hataya sebebiyet vereceği konusunda bir genelleme yapılamamıştır. Devr-i Kebîr usulünde mef‘ûlü/mefâ‘îlü/mefâ‘îlü/fe‘ûlün vezninde günümüze ulaşan başka eser olsaydı veznin usûle dağılımı ile ilgili genellemeler yapmak mümkün olabilirdi. Fakat Devr-i Kebîr usulünde çalışma konusu olan tek örnek eserin konuyailişkin genelleme yapmak için yeterli olmadığı kanaatindeyiz.

SONUÇ

Mef'ûlü/ Mefû 'îlü/ Mefâ'îlü/ Fe'ûlün Vezninde Devr-i Kebîr ve Remel Usûllerindeki eser üzerinde yapılan incelemede;

1. Remel bestede; makamın kullandığı çeşni, asma kalış gibi seyir özellikleri usûlün belirli düzümlerinde uygulanmıştır. Bu sebeple Remel usûlündeki 6 zamanlı düzümlerin makam özellikleri gösterilmesi bakımından önemli olduğu, görülmüştür.
2. Remel usûlünün ilk yarısındaki 6 zamanlı düzümün Sofyan+ 2 olmak suretiyle 4+2 şeklinde, usûlün ikinci yarısındaki 6 zamanlı düzümün ise 2+2+2 olarak kendi içinde biçimlendiği, görülmüştür.
3. Remel usûlündeki bestede ezginin, usûlün saptanan düzümlerinde gösterdiği kalışlar nedeniyle gerçekleşen boğumlanmalara göre 8+8+12 şeklinde biçimsel bir yapı oluşturarak üç cümle ile düzümlendiği görülmüştür.
4. Remel bestede sıklıkla mef'ûlü/ mefâ'îlü/ mefâ'îlü/ fe'ûlün vezin kalıbının kullanıldığı ve bu vezin kalıbının (mef'ûlü/ mefâ), ('îlü/ mefâ) ve ('îlü/ fe'ûlün) şeklinde boğum oluşturarak 5+4+5 şeklinde düzüm oluşturduğu, görülmüştür.
5. Çalışmamıza konu olan Dilnişin Beste, makam ve vezin kullanımı bakımından diğer Devr-i Kebîr bestelerle farklılık gösteren tek eserdir. Diğer Devr-i Kebîr eserlerde fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün vezin kalıbıyla bestelenmiş ve bir mısra iki usûlde bestelenirken Dilnişin Beste'de bir mısra bir usûlde bestelenmiştir. Diğer Devr-i Kebîr bestelerin vezin hecelerinin usûlün düzümlerine dağılımı konusunda, hece dağılımları itibarıyla Dilnişin Beste'ye göre daha uyumlu olduğu, görülmüştür.
6. Devr-i Kebîr Beste'de yapılan incelemede görülen hece dağılımları diğer Devr-i Kebîr bestelerle kıyaslandığında; bu usûlde genellikle fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün vezninin tercih edilmesinin tesadüfi olmadığı, anlaşılmıştır.
7. Devr-i Kebîr usûlünün 6 zamanlı düzümlerin ikisinde de makama özel bir çeşninin yer alması bakımından önemli olduğu görülmüştür.
8. Makam, vezin ve usûlün birbirinden ayrı parçalar olarak değil, bu unsurların hepsinin bir bütünü oluşturan öğeler olduğu, anlaşılmıştır.
9. İncelenen eserlerden yola çıkılarak; eserler bestelenirken güçlü perde, asma kalış gibi makamsal özelliklerin usûlden tamamen bağımsız olmadıkları ve makamın, usûlün yapısına göre uyum içinde seyrettiği kanaatine varılmıştır.
10. Her usûlün farklı vezinlerle de bestelenebileceği görülmüştür.
11. Makamın usûle göre kalıba girerken, güftenin vezne göre, veznin de usûle göre kalıba girmiş olduğu sonuçlarına varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Yavaşca, A. (2002). Türk Mûsikîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.
- Ungay, H. (1982). Türk Mûsikîsinde Usuller ve Kudûm, Üsküdar.
- Kutluğ, Y. F. (2000). Türk Mûsikîsinde Makamlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Akdoğu, O. (1995). Türler ve Biçimler, Bornova Can Ofset, İzmir.
- Sami, Ş. (1998). Kâmûs-ı Türkî, İstanbul.
- Sezikli, Ubeydullah. (2007). Abdülkâdir Merâğî ve Câmîu'l-Elhan, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul.
- Türkel Oter, Serda. (2019). Dede Efendi'nin "Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün" Vezni ile Bestelediği Eserlerinde Usûl-Vezin Kullanımı, Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler II, Ankara.
- Karaman, Sibel. (2014). Türk Mûsikîsinde Kullanılan 9 Zamanlı Usûllerde Adlandırma ve İcra Hataları, Türkiyat Araştırmaları Dergisi (35), Konya.

