



Atatürk Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YIL/YEAR: EKİM 2019 SAYI/ISSUE: 43 ISSN: 1300-9206 E-ISSN: 2687-4288

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
**DERGİSİ**



Atatürk Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YIL/YEAR: EKİM 2019 SAYI/ISSUE: 43 ISSN: 1300-9206 E-ISSN: 2687-4288

# Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi

GSED-43

## Journal of Fine Arts Institute

“Hakemli ve Bilimsel Bir Dergidir”  
Yılda İki Sayı (Mart-Ekim) Yayımlanır



Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Tübitak Ulakbim TR Dizin, Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ**  
**ATATURK UNIVERSITY JOURNAL OF FINE ARTS INSTITUTE**

**Yıl/Year: Ekim 2019 Sayı/Issue: 43**  
**ISSN: 1300-9206 - E-ISSN: 2687-4288**

**Yayın Sahibi / Publisher**

Yönetim Kurulu Adına

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü / In the Name of Administrative Board Director of Fine Arts Institute  
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

**Baş Editör / Editor in Chief**

Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK

**İngilizce Editörü / English Editor**

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Aras

**Editör Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Bilal SEZER	Uşak Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Eran ÇİFTÇİ	İnönü Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Ksenija AYKUT	Belgrad University/Serbia
Prof. Dr. Mirjana TEODOSIJEVIĆ	Belgrad University/Serbia
Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ	Kâtip Çelebi Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Yasemin YAROL	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Attila DÖL	Ömer Halisdemir Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Aydın ZOR	Akdeniz Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Barış DEMİRCİ	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Erhan ÖZDEN	İstanbul Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Gökâlpar PARASIZ	Balıkesir Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU	Yıldız Teknik Üniversitesi/Türkiye
Doç. Önder YAĞMUR	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Yavuz ŞEN	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Emrah LEHİMLER	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER	Atatürk Üniversitesi/Türkiye

**Yazı İşleri / Editorial Secretary**

Nejla Yiğit

**Adres / Address**

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

25240 - ERZURUM

Tel: +90 442 2311470

E-mail: [gsem@atauni.edu.tr](mailto:gsem@atauni.edu.tr)

Dizgi / Typesetting & Teknik Redaksiyon / Technical Reducation

Dr. Öğr. Ü. Koray ÇELENK +90 442 2315455

## Amaç ve Kapsam

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'nin temel amacı; Güzel Sanatlar Sanat ve Bilim alanlarında (Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Seramik, Sinema-TV, Tekstil ve Moda Tasarımı v.b.) çalışma yapan bilim insanlarının bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaştıkları bilimsel bir platform oluşturmak, güncel ve özgün değeri olan orijinal araştırma makaleleri, derleme makaleleri, olgu sunumu türlerinde yazıları yayımlayarak güzel sanatlar alanındaki bilimsel çalışmalara ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktır.

1995'den beri ISSN 1300-9206 Süreli yayınlar numarası ile yılda iki kez Mart ve Ekim aylarında yayınlanmakta olan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır. Derginin kısaltılmış ismi "GSED" dir. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi ULAKBİM-TÜBİTAK Sosyal Bilimler (TR Dizin), Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Bu dergide Türkçe ya da İngilizce dillerinden birinde hazırlanan ve daha önce başka bir dergide yayınlanmamış veya başka bir dergiye eşzamanlı olarak sunulmamış, Güzel Sanatlar Sanat ve Bilim alanlarında (Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Seramik, Sinema-TV, Tekstil ve Moda Tasarımı v.b.) hazırlanmış orijinal araştırma makalesi, derleme makalesi ve olgu sunumu türü bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayınlanır.

## Aim and Scope

The main purpose of Atatürk University Journal of Fine Arts Institute is to create a scientific platform who scientists working in the field of Fine Arts, Art and Science where they share their suggestions the knowledge, experience, evaluation and opinion. It is also aimed to contribute to the national and international scientific studies in the field of fine arts by publishing research, review and case report articles which are of current and original value.

Since 1995, Atatürk University Journal of Fine Arts Institute with ISSN 1300-9206 number which has been published twice a year in March and October is a national, peer-reviewed and scientific official organ. The abbreviated name of the journal is "GSED". Atatürk University journal of Fine Arts Institute is indexed by ULAKBİM-TÜBİTAK Social Sciences (TR Index), Academia Social Science Index (ASOS) and Acar Index. Original research articles, review articles and case report type scientific research papers prepared in one of the Turkish or English languages which in the field of Fine Arts, Art and Science (Photography, Traditional Turkish Arts, Graphics, Sculpture, Music, Painting, Performing Arts, Art History, Ceramics, Cinema-TV, Textile and Fashion Design, etc.) are published in this journal. Manuscripts must not have been previously published in another journal or submitted to another journal simultaneously.

## Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Yayın İlkeleri

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'ne gönderilen yazıların inceleme ve değerlendirmeye alınabilmesi için aşağıdaki şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.
2. Editörler kurulu yazım kurallarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.
3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Çifte Kör Hakemlik (Peer Review) sürecine girerek, yayın kurulunun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerin herhangi birinden olumsuz rapor gelmesi durumunda, yazı üçüncü bir hakeme yönlendirilir. Üçüncü hakemden gelen rapor doğrultusunda ve editör kararı ile yazının yayınlanması uygun görülürse dergide basılır.
4. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyen yazarlar ön kontrol aşamasında Dergipark sistemi üzerinden geri çekme işlemini kendileri yapabilirler. Ön kontrol aşamasını geçmiş yazıların geri çekilmesi için, editöre sistem üzerinden geri çekme talebi bildirilmelidir.
5. Dergiye gönderilen yazılar için telif devir hakkı formu doldurulmalıdır. Yazılar için telif hakkı ödenmez.

6. Yazıların, Türk Dil Kurumu “Yeni Yazım Kılavuzu”, Türkçe yazım kuralları ve APA 6 yazım formatına uygun olması gerekmektedir.
7. Dergiye gönderilen makalelerin uluslararası araştırma ve yayın etiğine uygunluğu ilkesine dayalı olarak, bilimsel yazılarda ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)' un editör ve yazarlar için uluslararası standartları dikkate alınmaktadır.
8. Dergiye gönderilen makalelerde her yazara ait Orcid Id belirtilmesi zorunludur.
9. Dergiye gönderilen makaleler benzerlik oranı için “Crossref Similarity Check Powered by iThenticate” ile kontrol edilmektedir. Benzerlik oran sınırını aşan makaleler hakeme yönlendirilmeden reddedilir.

### **Journal of Fine Arts Institute the Principals of the Publication**

The following conditions must be met in order for the manuscripts sent to the Journal of Fine Arts Institute to be examined and evaluated.

1. Submitted manuscripts must be original manuscripts that have not been previously published in any form or submitted to any publication organ for publication.
2. The editorial board is authorized to not publish the articles that do not comply with the editorial rules, send them back to the author for editing and edit them in format.
3. After the technical evaluation stage, the manuscripts submitted for publication are entered into the double blind referee process and evaluated by at least two referees approved by the editorial board. In case of a negative report from any of the referees, the article is forwarded to a third referee. In accordance with the report of the third referee and the decision of the editor, it is published in the journal if it is deemed appropriate.
4. Authors who wish to withdraw their manuscripts submitted for publication due to delays or other reasons may withdraw their manuscripts through the Dergipark system at the pre-check stage. In order to retract previous articles that have passed the pre-check phase, the journal editor must be notified of the withdraw request via the system.
5. Copyright transfer form must be filled in for the manuscripts sent to the journal. Copyright is not paid for articles.
6. Manuscripts must comply with the Turkish Language Association's “New Spelling Guide”, Turkish spelling rules and APA 6 spelling format.
7. Based on the principle that the articles submitted to the journal are in conformity with international research and publication ethics, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) recommendations and international standards of COPE (Committee on Publication Ethics) are taken into consideration in scientific papers.
8. It is mandatory to mention the Orcid Id of each author in the articles sent to the journal.
9. The manuscripts submitted to the journal are checked with “Crossref Similarity Check Powered by iThenticate” for similarity rate. Manuscripts exceeding the similarity ratio limit are rejected without being referred to the referee

## Makale Yazım Düzeni

*Dergimize gönderilecek yazuların aşağıdaki şekil özelliklerini taşıması yayın birliği açısından zorunludur.*

Metin boyutu, sayfa kenar boşlukları 2,5 cm (sağ, sol, üst, alt) olacak şekilde Times New Roman 10 pnt ve 1 satır aralıklı verilmelidir. Paragraf başları boşluk verilmeden sol başa yaslı başlatılmalıdır. Satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6 nk boşluk bırakılmalıdır. Tablo ve resim adı 10 pnt ve tablo ifadesi ile tablo açıklaması düz karakterle verilmeli; tablo açıklaması tablo ifadesinin bir satır altından sola dayalı olarak gösterilmelidir. Görsel ifadeleri (resim, şekil, fotoğraf, grafik v.b.) ise düz karakterle ortalı olarak gösterilmelidir. Tablo ifadeleri tablonun üstünde, görsel ifadeleri ise görsel altında belirtilmelidir. Tablo ve görsel açıklamalarında ilk kelime baş harfi büyük diğer kelimelerin tamamı (Özel isimler hariç) küçük harfle başlatılmalıdır. Tablo içeriği 8 pnt olarak belirlenmelidir. Tablolarda sütun çizgileri kaldırılmalı sadece satır çizgileri gösterilmelidir. Ayrıca tablolarda satır aralığı 1pnt'ya düşürülmeli ve satır öncesi ve sonrası boşluklar 0 nk olmalıdır.

İlk sayfada, Türkçe makale isminin (18 punto) ve İngilizce makale isminin (14 punto) kelimelerinin ilk harfi büyük diğer harfler küçük karakterle verilmelidir. Hiçbir başlıktan önce satır boşluğu bırakılmamalı, sadece satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6nk ayarlanmalıdır. Makale eğer tez, bildiri v.b. başka bir çalışmadan üretilmişse ilk sayfada yazar isim ya da isimlerinden hemen sonra üslü gösterim şeklinde ve 9 pnt olarak verilmelidir. Yazar isim ya da isimleri İngilizce başlığın altında Bold (Koyu) 11 pnt, Ünvan, Kurum, e-mail ve Orcid Id bilgileri ise yazar isminin hemen altında 9 pnt karakterle verilmelidir. Öz ve Abstract 8 pnt ve 1 satır aralığı ile oluşturulmalıdır. Öz bölümünde araştırmanın amacı, çalışma grubu, yöntem ve elde edilen sonuçlarla ilgili öz bilgilere mutlaka yer verilmelidir. Öz ve Abstract altında en az 3 en fazla 8 adet anahtar kelime mutlaka belirtilmelidir.

Makaleler 1. Bölüm Giriş bölümü, 2. Bölüm Yöntem bölümü, 3. Bölüm Bulgular ve Yorum bölümü ve 4. Bölüm Sonuç, Tartışma ve Öneriler bölümü olarak düşünülmeli; Ana bölüm başlıkları (1, 2, 3 gibi), 1. derece alt başlıklar (1.1, 1.2 gibi) ve 2. derece ve üstü alt başlıkların tamamı (1.1.1, 1.1.2, 1.1.1.1 gibi) sola dayalı ve ilk kelime baş harfi büyük diğer kelimelerin tamamı (Özel isimler hariç) küçük harfle başlatılmalıdır.

Metin içerisindeki alıntılarda dipnot kullanılmamalı, alıntıların tamamında (dolaylı ya da dolaysız) Yazar soyadı, Yayın yılı, s. sayfa no kuralına uyulmalıdır [Örneğin (Sönmez, 1998, s. 76)]. Doğrudan ya da dolaysız alıntılarda, yapılan alıntı 40 kelimeyi geçmiyorsa tırnak içerisinde gösterilmeli;

40 kelimeyi geçiyorsa sıkıştırılmış paragraf olarak (paragrafın tamamı soldan 1 tab (1 cm) içeriden verilerek ve tırnak işareti koyulmadan gösterilmelidir.

Kaynakça ve varsa görsellerin kaynakçası (görsel kaynakçası başlığı ile) açık şekilde belirtilmeli; metin içerisinde yapılan alıntılar ile kaynakça birebir örtüşmelidir. Kaynakçada, gösterilen kaynak bir satırı geçiyorsa, iki ve daha sonraki satırlar 1cm içeriden verilmelidir. Makale yazım düzenine ait bir şablon dergi sayfası üzerinde mevcuttur. Yazarlar makale şablonunu indirip hazırlayacakları makaleyi bu şablon içerisinde oluşturup gönderim sağlamalıdır. Kaynak gösteriminde, gönderilen makaleler **APA 6** formatına uygun olarak hazırlanmak zorundadır. Makale şablonuna, yazım kurallarına ve kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmayan makaleler, ön kontrol aşamasında hakem değerlendirmesine yönlendirilmeden elenecektir. Bu konuda sorumluluk tamamen yazara aittir. Referanslar aşağıdaki örneklerde olduğu gibi gösterilmelidir.

## **Sürelî Yayınlar:**

Makalenin doi numarası varsa bu numara yoksa erişim adresi linki verilmelidir. Sürelî yayınlarda uyulması gereken genel referans biçimi şu şekildedir:

Soyisim, A. A., Soyisim, B. B., & Soyisim, C. C. (Yıl). Yazının başlığı. *Sürelî Yayının Başlığı*, Cilt (Sayı), sayfa aralığı. doi:xx.xxxxxxxx

Örnek:

Can, D. (2009). Geçti bu demde cihandan Piri Mimar Sinan... *İSMEK El Sanatları Dergisi*, 10(8), 24-37. Erişim adresi: [http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el\\_sanatlari/elsanatlaridergisi8y.pdf](http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatlari/elsanatlaridergisi8y.pdf)

Uray, G., & Gümüş, D. (2017). Aksaray ili Güzelyurt ilçesinde Tanrıça Tanit'in izleri. *Turkish Studies*, 12 (21), 519-530. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12207>

## **Kitap:**

Bir kitaba atıf yapmak için şu kaynakça formatları kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. Yer: Yayıncı.

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. Erişim adresi: <http://www.xxxxxxxx>

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. doi:xxxxxxx

Soyisim, A. A. (Ed.). (Yıl). *Eserin başlığı*. Yer: Yayıncı.

Örnek:

### **Tek yazarlı kitap**

Abisel, N. (2006). *Sessiz sinema*. Ankara: Deki.

Zizek, S. (2009). *Matrix: ya da sapkınlığın iki yüzü*. (B. Turan, Çev.). İstanbul: Encore.

### **Çok yazarlı kitap**

Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R., & Ulusay, N. (2005). *Çok tuhaf çok tanıdık*. İstanbul: Metis.

### **Editörlü kitap**

Özbek, M. (Ed.) (2005). *Kamusal alan*. İstanbul: Hil.

### **Birden çok baskısı olan kitap**

Strunk, W. J., & White, E. B. (2000). *The elements of style* (4. Baskı). New York: Longman.

### **Sadece elektronik basılı kitap**

O'Keefe, E. (2001). *Egoism & the cnsts in Western values*. Erişim adresi: <http://www.onlineoriginals.com/showitem.asp?item=I135>

### **Kitabın elektronik versiyonu**

Freud, S. (1953). The method of interpreting dreams: An analysis of a specimen dream. J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standart edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 4, pp. 96-121). Erişim adresi: <http://books.google.com/books> (Özgün eser 1900 tarihlidir)

Shotton, M. A (1989). *Computer addiction? A study of computer dependency* [DX Reader version]. Erişim Adresi: <http://www.ebookstore.tandf.co.uk/html/index.asp>

Schiraldi, G. R. (2001). *The post-traumatic stress disorder sourcebook: A guide to healing, recovery, and growth* [Adobe Digital Editions version]. doi: 10.1036/0071393722

### **Kitap Bölümü:**

Bir kitap bölümüne atıf yapmak için şu kaynakça formatları kullanılır:

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim, B. Soyisim ve C. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. Yer: Yayıncı.

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim ve B. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. Erişim adresi: <http://www.xxxxxxxxxxxx>

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim, B. Soyisim ve C. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. doi: xxxxxxxxxxxxxx

Örnek:

Dalkıran, E. (2013). Cumhuriyet'e geçiş ve cumhuriyet dönemi müzik yaklaşımları. Z. Nacakçı & A. Canbay (Ed.), *Müzik Kültürü* (s.173-195) içinde. Ankara: Pegem Yayıncılık.

### **Toplantı ve Sempozyum:**

Toplantı ve sempozyum bildirileri kitap veya süreli yayın formatında yayımlanabilir. Kitapta yayımlanmış bildirelere atıf yaparken kitap veya kitap bölümü formatı kullanılır. Düzenli olarak yayımlanan bildirelere atıf yaparken ise süreli yayın formatı kullanılır. Resmi olarak yayımlanmamış olan bildiri/poster sunumları veya sempozyuma yapılan katkılar için şu formatlar kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl, Ay). *Bildiri ya da poster başlığı*. Kuruluş Adının toplantısında sunulan bildiri ya da poster, Yer bilgisi.

Örnek:

Kara, C. (2017, Nisan). *İllüstrasyon öğreniminde deneysel yaklaşımın önemi ve öneriler*. 6. Uluslararası Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrenci Trienali Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Marmara Üniversitesi, İstanbul. Erişim adresi: [https://issuu.com/mugsf/docs/connecting\\_20the\\_20dots](https://issuu.com/mugsf/docs/connecting_20the_20dots)

Dağdeviren, M. (2006). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyanoda eşlik öğretimi. A. Yayla & F. Yayla, (Ed.). *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildiriler kitabı* (s.311-315) içinde. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

**Tez:**

Doktora ya da yüksek lisans tezlerine elektronik veri tabanlarından, kurumsal arşivlerden ve kişisel web sayfalarından erişilebilir. Eğer bir teze ProQuest doktora ve yüksek lisans tezleri veri tabanından ya da diğer bir kaynaktan erişildiyse atıfta bu bilgi verilmelidir. Bir veri tabanı servisinde mevcut olan bir doktora ya da yüksek lisans tezi için aşağıdaki kaynak gösterme biçimi kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl). *Doktora ya da yüksek lisans tezinin başlığı* (Yüksek lisans tezi/Doktora tezi). ... veritabanından erişildi (Erişim ya da Sipariş No.). Örnek:

Çizili, İ. (2000). *Müzik öğretmenliği programları mezunlarının piyano derslerinde öğrendikleri davranışları öğretmenlikte kullanmaları* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 96081).

**Ansiklopediler:**

Balkans: History. (1987). *Encyclopaedia Britannica* (15. Baskı. Cilt. 14, s. 570-588) içinde. Chicago: Encyclopaedia Britannica.

Metin İndeysse: (Balkans: History, 1987)



**Sözlükler:**

Gerrymander. (2003). *Merriam-Webster's collegiate dictionary* (11. Baskı). Springfield, MA: Merriam-Webster's.

Metin İçindeyse: (Gerrymander, 2003)

**Görüşme:**

Arroyo, Gloria Macapagal. (2003). A time for Prayer. Michael Schuman ile söyleşi. *Time*. 28 Temmuz 2003. Erişim adresi: <http://www.times.com/time/nation/article/0,8599,471205,00.html>

**Televizyon programı:**

Long, T. (Yazar), & Moore, S. D. (Yönetmen). (2002). Bart vs. Lisa vs. 3. Sınıf [Televizyon Dizisi]. B. Oakley ve J. Weinstein (Yapımcı), *Simpsonlar* içinde. Bölüm: 1403 F55079. Fox.

Metin İçindeyse: (Simpsonlar, 2002)

**Film**

Huston, J. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1941). *Malta Şahini* [Film]. U.S.: Warner.

Metin İçindeyse: (*Malta Şahini*, 1941)

**Fotoğraf**

Adams, A. (1927). Monolith, the face of Half Dome, Yosemite National Park [Fotoğraf]. Art Institute, Chicago.

Metin İçindeyse: (Adams, 1927)

**Web Sitesi:**

İnternette erişilen kaynaklarda yapılan atfın tarihi yoksa (t.y.) ibaresi ile tarihi varsa (Tarih, Gün Ay) formatı ile verilmelidir.

Örnek:

Collection online. (t.y.). Hannah Wilke. Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>

Ateş, S. (2015, 11 Ağustos). Tabularla dans Halil Altındere [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/>

APA 6 yazım kuralları ile ilgili geniş bilgiye, <https://www.apastyle.org/> ve [https://www.tk.org.tr/APA/apa\\_2.pdf](https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf) adreslerinden ulaşılabilir.

Hakem sürecini tamamlayan ve yayınlanması uygun görülen makaleler editör kontrolünden geçerek son kez yazım kurallarına ve makale şablonuna uygunluğu denetlenecek, düzeltme gerektiren makaleler yazarlarına yönlendirilerek, düzenleyip gönderim sağlamaları istenecektir. Yazarlardan geri dönüş sağlanan makaleler tekrar incelendikten sonra, Yayın İlkelerine ve Yazım Kurallarına uygun bulunmadığı takdirde reddedilecektir. Geri dönüş için tanınan süreyi aşan makaleler, yayın sürecini aksatmamak için bir sonraki sayıya bırakılacaktır.

# İÇİNDEKİLER/CONTENTS

---

*Emrah Lehimler*

ARMONİ DERSİNE İLİŞKİN ÖZYETERLİK ALGISI ÖLÇEĞİ GELİŞTİRME ÇALIŞMASI  
A Development Study of Self-Efficacy Perception Scale Related to Harmony Course  
(1-8)

*Fatih Karip*

RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS DERSLERİNİN MESLEK HAYATINA KATKISINA  
YÖNELİK ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİ  
The Views of the Teachers about the Contribution of the Art Teaching Undergraduate Courses to  
Professional Life  
(9-19)

*Tevfik İnanç İlisulu*

GÜNCEL TASARIM YAKLAŞIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ  
An Overview on Current Design Approaches  
(20-36)

*Elif Tarlakazan*

GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME: SAĞLIK BAKANLIĞI MEME, RAHİM AĞZI VE  
BAĞIRSAK KANSERİ FARKINDALIK AFİŞLERİ  
Semiotic Analysis: Breast, Cervical and Intestinal Cancer Awareness Posters of Ministry Of Health  
(37-43)

*Tahsin Korkut*

TAO-KLARCETİ BÖLGESİ HRİSTİYAN DİNİ MİMARİSİ PLASTİK BEZEMELERİNDE  
ORANS DURUŞ GELENEĞİ  
The Tradition of Orans Position in Plastic Decorations of Christian Religious Architecture in Tao-  
Klarceti Region  
(44-56)

*Firdevs Müjde Gökbel*

HAMAM KÜLTÜRÜ VE SERAMİK YANSIMALARI  
Turkish Bath Culture and Ceramic Reflections  
(57-68)

***Muna Silav & Naile Salman Çevik***

UŞAK EVLERİNİN GÜNÜMÜZE YANSIMASI VE BİREYSEL SÖYLEMLER

The Reflections of Usak Houses on Modern Day and Individual Discourse

(69-76)

***Tuna Taşdemir & Ali Korkut Uludağ***

ANTONIO VIVALDİ OP.3 6. KEMAN KONÇERTOSU'NUN ÇALINMASINA YÖNELİK  
ÖĞRETİM ELEMANLARI GÖRÜŞLERİNE DAYALI ÇALIŞMA STRATEJİLERİ

Practising Strategies Based on Academicians' View about Playing Antonio Vivaldi's Violin Concerto  
Op.3 No. 6

(77-94)

***Engin Esen***

EKO'NUN YALNIZLIĞI: ÇAĞDAŞ SES SANATINDA YALNIZLIK TEMASI

Echo's Loneliness: Loneliness as a Theme in Contemporary Sound Art

(95-104)

***Serkan Çalışkan***

KATLIAMLARA TANIKLIK: SANAT ESERLERİ ARACILIĞI İLE HATIRLAMAK

Witnessing The Massacres: Remembering Through The Works of Art

(105-114)

***Erdal Ergüven & Gülce Coşkun Şentürk***

SUZUKİ EĞİTİMİNİN FLÜT EĞİTİMİ ÇERÇEVESİNDE SUZUKİ EĞİTİMCİLERİ  
TARAFINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

An Evaluation on The Suzuki Training within The Frame of Flute Training by Suzuki Educators

(115-127)

***Hande Kılıçarslan***

YALVAÇ YÖRESİ HEYBE DOKUMALARI

The Saddlebag Weavings Of Yalvac District

(128-139)

***Sevda Emlak***

BERLİN DEVLET KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN BAZI MİNYATÜRLERDEKİ EJDERHA  
FİĞÜRÜ METAFORU ÜZERİNE BİR İNCELEME

An Analysis on The Metaphor of Dragon Figure in Some Miniatures in The Berlin State Library

(140-149)

***Betül Coşkun Çelik***

SÛRYANCA LİTURJİK BİR ELYAZMASININ SÛSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE  
İNCELEME

A Study on The Ornamental Properties of a Syrian Liturgic Manuscript  
(150-159)

***Nuh Akmehmedoğlu & Özgür Sadık Karataş***

BUHÛRİZÂDE MUSTAFA İTRÎ EFENDİ’NİN SEGÂH YÛRÛKSEMÂÎSİ “TÛTİ-İ MUCİZE  
GÛYEM” İSİMLİ ESERİN MAKAM, USÛL VE BESTE-GÛFTE AÇISINDAN ANALİZİ

An Analysis on Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi’s Yürüksemâî Titled “Tûti-i Mucize Gûyem” in The  
Context of Maqam, Rhtym, Composition and Lyrics  
(160-168)

***Erhan Yıldırım***

TELEVİZYON REKLAMLARINA GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM: KENT  
ŞEKERLEME REKLAMI

A Semological Approach to Television Advertisements: The Advertisement of Kent Candy  
(169-181)

***Döndü Tülay Özkul***

DİSİPLİNLERARASI ALANDA RÖLYEF ÜZERİNE AÇILIMLAR: “ATÖLYE İŞLERİ”  
ÖRNEĞİ

The Relief within Interdisciplinary Field: A Study Through “StudioWork”  
(182-192)

***Özgür Çetintaş***

ANKARA ALAEDDİN CAMİİ KİTABELERİNİN HAT SANATI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

An Analysis of Ankara Alaeddin Mosque’s Inscriptions in terms of Calligraphy Art  
(193-199)

***Hakan Çiloğlu***

TÛRK HALI SANATI KOMPOZİSYONLARINDA HAYAT VE ZAMAN KAVRAMLARI

The Concepts of Life and Time in Turkish Carpet Art Compositions  
(200-213)

***Pınar Çalışkan Güneş***

UZAK DOĞU SERAMİK SİRLARINDAN TEMMOKU

Temmoku as a Far Eastern Ceramic Glaze  
(214-221)

*Safiye Başar*

ÇAĞDAŞ SANATTA YAZI: SERAMİK MALZEMENİN PLASTİK DİLİ ÜZERİNDEN BİR  
DEĞERLENDİRME

Inscriptions in Contemporary Art: An Evaluation on The Plastic Language of Ceramic Works

(222-233)

*Demet Okuyucu Yılmaz*

ERZİNCAN'DAN TEK NEFLİ İKİ KİLİSE: DEĞİRMENLİKÖY VE YAYLABAŞI KİLİSELERİ

Two Churches with Single Nave from Erzincan: Değirmenliköy and Yaylabaşı Churches

(234-247)

*Muhammed Recai Çiftçi*

KANİ KARACA VE BEKİR SİDKİ SEZGİN'İN EZAN TEKBİRLERİ ÇERÇEVESİNDE TONY ADLI  
SES ANALİZ YAZILIMININ İŞLEVSELLİĞİ

Functionality of Sound Analysis Software Called Tony in the Framework of Kani Karaca and Bekir Sıdkı  
Sezgin's Adhan Takbirs

(248-255)

## İÇİNDEKİLER/CONTENTS

---

*Emrah Lehimler*

ARMONİ DERSİNE İLİŞKİN ÖZYETERLİK ALGISI ÖLÇEĞİ GELİŞTİRME ÇALIŞMASI

A Development Study of Self-Efficacy Perception Scale Related to Harmony Course

(1-8)

*Fatih Karip*

RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS DERSLERİNİN MESLEK HAYATINA KATKISINA  
YÖNELİK ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİ

The Views of the Teachers about the Contribution of the Art Teaching Undergraduate Courses to  
Professional Life

(9-19)

*Tevfik İnanç İlisulu*

GÜNCEL TASARIM YAKLAŞIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

An Overview on Current Design Approaches

(20-36)

*Elif Tarlakazan*

GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME: SAĞLIK BAKANLIĞI MEME, RAHİM AĞZI VE  
BAĞIRSAK KANSERİ FARKINDALIK AFİŞLERİ

Semiotic Analysis: Breast, Cervical and Intestinal Cancer Awareness Posters of Ministry Of Health

(37-43)

*Tahsin Korkut*

TAO-KLARCETİ BÖLGESİ HRİSTİYAN DİNİ MİMARİSİ PLASTİK BEZEMELERİNDE  
ORANS DURUŞ GELENEĞİ

The Tradition of Orans Position in Plastic Decorations of Christian Religious Architecture in Tao-  
Klarceti Region

(44-56)

*Firdevs Müjde Gökbel*

HAMAM KÜLTÜRÜ VE SERAMİK YANSIMALARI

Turkish Bath Culture and Ceramic Reflections

(57-68)

***Muna Silav & Naile Salman Çevik***

UŞAK EVLERİNİN GÜNÜMÜZE YANSIMASI VE BİREYSEL SÖYLEMLER

The Reflections of Usak Houses on Modern Day and Individual Discourse

(69-76)

***Tuna Taşdemir & Ali Korkut Uludağ***

ANTONIO VIVALDİ OP.3 6. KEMAN KONÇERTOSU'NUN ÇALINMASINA YÖNELİK  
ÖĞRETİM ELEMANLARI GÖRÜŞLERİNE DAYALI ÇALIŞMA STRATEJİLERİ

Practising Strategies Based on Academicians' View about Playing Antonio Vivaldi's Violin Concerto  
Op.3 No. 6

(77-94)

***Engin Esen***

EKO'NUN YALNIZLIĞI: ÇAĞDAŞ SES SANATINDA YALNIZLIK TEMASI

Echo's Loneliness: Loneliness as a Theme in Contemporary Sound Art

(95-104)

***Serkan Çalışkan***

KATLIAMLARA TANIKLIK: SANAT ESERLERİ ARACILIĞI İLE HATIRLAMAK

Witnessing The Massacres: Remembering Through The Works of Art

(105-114)

***Erdal Ergüven & Gülce Coşkun Şentürk***

SUZUKİ EĞİTİMİNİN FLÜT EĞİTİMİ ÇERÇEVESİNDE SUZUKİ EĞİTİMCİLERİ  
TARAFINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

An Evaluation on The Suzuki Training within The Frame of Flute Training by Suzuki Educators

(115-127)

***Hande Kılıçarslan***

YALVAÇ YÖRESİ HEYBE DOKUMALARI

The Saddlebag Weavings Of Yalvac District

(128-139)

***Sevda Emlak***

BERLİN DEVLET KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN BAZI MİNYATÜRLERDEKİ EJDERHA  
FİGÜRÜ METAFORU ÜZERİNE BİR İNCELEME

An Analysis on The Metaphor of Dragon Figure in Some Miniatures in The Berlin State Library

(140-149)

***Betül Coşkun Çelik***

SÛRYANCA LİTURJİK BİR ELYAZMASININ SÛSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE  
İNCELEME

A Study on The Ornamental Properties of a Syrian Liturgic Manuscript  
(150-159)

***Nuh Akmehmedoğlu & Özgür Sadık Karataş***

BUHÛRİZÂDE MUSTAFA İTRÎ EFENDİ’NİN SEGÂH YÜRÜKSEMÂÎSİ “TÛTİ-İ MUCİZE  
GÛYEM” İSİMLİ ESERİN MAKAM, USÛL VE BESTE-GÛFTE AÇISINDAN ANALİZİ

An Analysis on Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi’s Yürüksemâî Titled “Tûti-i Mucize Gûyem” in The  
Context of Maqam, Rhtym, Composition and Lyrics  
(160-168)

***Erhan Yıldırım***

TELEVİZYON REKLAMLARINA GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM: KENT  
ŞEKERLEME REKLAMI

A Semological Approach to Television Advertisements: The Advertisement of Kent Candy  
(169-181)

***Döndü Tülay Özkul***

DİSİPLİNLERARASI ALANDA RÖLYEF ÜZERİNE AÇILIMLAR: “ATÖLYE İŞLERİ”  
ÖRNEĞİ

The Relief within Interdisciplinary Field: A Study Through “StudioWork”  
(182-192)

***Özgür Çetintaş***

ANKARA ALAEDDİN CAMİİ KİTABELERİNİN HAT SANATI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

An Analysis of Ankara Alaeddin Mosque’s Inscriptions in terms of Calligraphy Art  
(193-199)

***Hakan Çiloğlu***

TÛRK HALI SANATI KOMPOZİSYONLARINDA HAYAT VE ZAMAN KAVRAMLARI

The Concepts of Life and Time in Turkish Carpet Art Compositions  
(200-213)

***Pınar Çalışkan Güneş***

UZAK DOĞU SERAMİK SİRLARINDAN TEMMOKU

Temmoku as a Far Eastern Ceramic Glaze  
(214-221)



*Safiye Başar*

ÇAĞDAŞ SANATTA YAZI: SERAMİK MALZEMENİN PLASTİK DİLİ ÜZERİNDEN BİR  
DEĞERLENDİRME

Inscriptions in Contemporary Art: An Evaluation on The Plastic Language of Ceramic Works

(222-233)

*Demet Okuyucu Yılmaz*

ERZİNCAN'DAN TEK NEFLİ İKİ KİLİSE: DEĞİRMENLİKÖY VE YAYLABAŞI KİLİSELERİ

Two Churches with Single Nave from Erzincan: Değirmenliköy and Yaylabaşı Churches

(234-247)

*Muhammed Recai Çiftçi*

KANİ KARACA VE BEKİR SİDKİ SEZGİN'İN EZAN TEKBİRLERİ ÇERÇEVESİNDE TONY ADLI  
SES ANALİZ YAZILIMININ İŞLEVSELLİĞİ

Functionality of Sound Analysis Software Called Tony in the Framework of Kani Karaca and Bekir Sıdkı  
Sezgin's Adhan Takbirs

(248-255)

# Armoni Dersine İlişkin Öz-yeterlik Algısı Ölçeği Geliştirme Çalışması

## A Development Study of Self-Efficacy Perception Scale Related to Harmony Course

### Emrah Lehimler

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü  
email: [emrah.lehimler@atauni.edu.tr](mailto:emrah.lehimler@atauni.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7283-638X>

#### Atf (APA 6)/To cite this article

Lehimler, E. (2019). Armoni dersine yönelik özyeterlik algısı ölçeği geliştirme çalışması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 1-8. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.536930>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 07/03/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 19/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Bu çalışmanın amacı, mesleki müzik eğitimi kurumlarında verilen "Armoni Dersi"ne ilişkin geçerlik ve güvenilirliği yapılmış bir özyeterlik ölçeği geliştirmektir. Bu amaç doğrultusunda, ilgili literatür taraması yapılarak var olan özyeterlik ölçekleri incelenmiş ve 38 maddelik soru havuzu oluşturulmuştur. Oluşturulan 38 maddelik ölçek uzman görüşüne sunulmuştur. Uzman değerlendirmesi sonucunda, özyeterliği ölçmeyeceği belirlenen 10 soru ölçekten çıkarılmış ve ölçek, 16'sı olumlu, 12'si olumsuz olmak üzere toplam 28 maddeye düşürülmüştür. Hazırlanan taslak ölçek, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü 3. ve 4. sınıfta öğrenim gören ve armoni dersinin tamamını almış toplam 85 öğrenciye uygulanmıştır. Pilot uygulama sonucunda, ölçeğin faktör analizine uygunluğunu belirlemek için Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) katsayısı ve Bartlett küresellik (sphericity) testi yapılmıştır. Yapılan testler sonucunda ölçeğin faktör analizine uygun olduğu tespit edilmiştir ( $p=.000<.05$ ). Faktör analizi sonucunda ölçek tek faktörlü olarak değerlendirilmiştir. Daha sonra, ölçeğin güvenilirliği için, Cronbach's Alpha güvenirlik testi yapılmış ve ölçeğin toplam güvenirlik katsayısı .965 olarak bulunmuştur. Bu doğrultuda, ölçeğin yüksek derecede güvenilir bir ölçek olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Müzik, Armoni, Öz-yeterlik.

### Abstract

The aim of this study is to develop a self-efficacy scale which is valid and reliable for "Harmony Course" given in professional music education institutions. For this purpose, the existing literature was analyzed and the existing self-efficacy scales were examined and a 38-item questionnaire was created. The 38-item scale was submitted to expert opinion. As a result of the expert assessment, 10 questions which were determined not to measure self-efficacy were excluded from the scale and the scale was reduced to 28 items, 16 of which were positive and 12 of them were negative. The prepared draft scale was applied to 85 students who were studying in the 3rd and 4th class of Atatürk University Fine Arts Faculty Music Sciences Department. As a result of the pilot application, Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) coefficient and Bartlett sphericity test were used to determine the suitability of the scale for factor analysis. As a result of the tests, the scale was found to be suitable for factor analysis ( $p=.000<.05$ ). As a result of factor analysis, the scale was evaluated as single factor. Then, for the reliability of the scale, Cronbach's Alpha reliability test was performed and the total reliability coefficient of the scale was found to be .965. In this respect, it was concluded that the scale is a highly reliable scale.

**Keywords:** Music, Harmony, Self-Efficacy

## 1. Giriş

Müziği oluşturan en önemli unsurlar ritim, melodi ve armonidir. Say (2005)'e göre armoni, seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştiren bilim ve sanat dalıdır (s. 39).

Müzik hem yatay hem de dikey yapılardan oluşur. Yatay yapılar melodilerden, dikey yapılar ise armonik uyumlardan oluşur. Bu iki yapı birbiri arasında girişik olarak var olmaktadır. Sloboda (1985) melodi ve armoninin hem toplu hem de bağımsız olarak algılanabileceğini öne sürmektedir (aktaran Williams, 2005, s. 210).

Armoni, özellikle besteciliğin en önemli alanı olduğu gibi, şef, yorumcu, orkestra elemanı, müzik öğretmeni, müzikolog gibi müziğin her uğraşı alanında önemli bir konudur.

Armoni eğitimi müzik eğitiminin önemli bölümlerinden birdir. Sevgi (2005)'e göre armoni eğitimi, müzikle ilgili her meslek grubunu ilgilendiren, bilim ve sanatın kesiştiği bir alan ve bir öğretimdir. Ayrıca armoni eğitiminin, uygulamalı yanı ve kuram aşamasını aşarak beceriye dönüşmüş olması beklenir (s. 200).

Mesleki müzik eğitimi temelde, ses eğitimi, çalgı eğitimi ve kuram eğitimi boyutlarını kapsamaktadır. Bu boyutlar içerisinde, kuram eğitimi kapsamında, temel müzik kuramları bilgilerinin edinilmesinin ardından başlayan armoni eğitimi, eksen bilinci çerçevesinde hem ton içindeki seslerin hareket yönlerinin ele alınması hem de akorların birbirleriyle ilişkilerinin kuramsal ve uygulamalı olarak ele alınması ve ayrıntılı biçimde işlenmesi bakımından son derece önemli bir derstir. Bu dersle öğrenci aralık, tonalite ve akor bilgisi gibi temel

müzik kuramlarının önemli konularını pekiştirme imkânı bulurken bir taraftan da okul şarkılarından kendi özgün müziksel beste çalışmalarına kadar bir müziksel yapıtın çok seslendirilmesine yönelik kuramsal ve uygulamalı boyutta yeterlilik kazanmaktadır (Özay ve Bulut, 2016, s. 195).

Konuyla ilgili araştırmalar incelendiğinde armoni dersine yönelik farklı araştırmalar görülmektedir. Eroğlu (2015), eğitim fakültesi mezunu 53 müzik öğretmeni ile yaptığı çalışmada, eğitim fakültesi mezunu müzik öğretmenlerinin armoni bilgi ve becerilerine ilişkin görüşlerini tespit etmiştir. Çalışmadan elde edilen bulgulara göre, müzik öğretmenlerinin çok azı kendilerini armoni bilgi ve becerileri açısından “çok yeterli” veya “tamamen yeterli” olarak nitelemişlerdir. Arıcı (2015) tarafından eğitim fakültesinde öğrenim gören 57 müzik öğretmeni adayıyla yapılan çalışmada, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencilerinin armoni dersindeki akademik başarıları ile problem çözme becerileri algıları arasındaki ilişki irdelenmiştir. Çalışma sonucunda armoni dersinde akademik başarı notları yüksek olan öğrencilerin problem çözme becerilerinin de yüksek olduğu görülmüştür. Tunç (2016) tarafından eğitim fakültesinde öğrenim gören 34 müzik öğretmeni adayıyla yapılan çalışmada ise, müzik öğretmeni adaylarının, armoni bilgisi kapsamındaki temel müzik kuramları ve temel armoni bilgi düzeylerinin tespit edilmesi ve değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu çalışmada, müzik öğretmeni adaylarına araştırmacı tarafından geliştirilen “Temel Armoni Bilgisi Testi” uygulanmıştır. Çalışma sonucunda, büyük çoğunluğunun “temel müzik işaretleri” bilgi düzeylerinin yüksek olduğu, büyük çoğunluğunun “temel müzik terimleri” bilgi düzeylerinin yüksek olduğu, çoğunluğunun “kulak eğitimi teorisi” bilgi düzeylerinin orta düzeyde olduğu, çoğunluğunun “armoni bilgisi” düzeylerinin orta düzeyde olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Ayrıca konuyla alakalı olarak yapılan diğer çalışmalar incelendiğinde ise Armoni dersine yönelik öğrenci tutum çalışmalarının yapıldığı görülmektedir (Çevik, 2011; Lehimler ve Cengiz, 2018; Cengiz ve Lehimler, 2018).

### 1.1. Özyeterlik algısı

Özyeterlik kavramını ilk kez Bandura 1977 yılında Sosyal-Bilişsel Kuram kapsamında tanımlamıştır. Bandura (1986) özyeterlik inancını, kişilerin bir performansı gerçekleştirebilmek için gerekli olan eylemleri yerine getirebilme ve bu eylemleri organize etme kapasiteleri hakkındaki yargıları olarak tanımlamaktadır (aktaran Girgin, 2015, s. 108).

Bandura’ya göre özyeterlik algısı, insanların kendilerine ilişkin düşünce ve duygularını etkileyebileceği gibi, belirli bir duruma yönelik güdülenme düzeylerini ve davranışlarını da etkileyebilir (aktaran Yağcı ve Aksoy, 2015, s. 90).

Bandura’ya göre algılanan öz yeterlilik, bireyin belli bir performansı göstermek için gerekli etkinlikleri organize edip başarılı olarak yapma kapasitesine ilişkin kendi yargısıdır (aktaran Arslan, 2006, s. 192). Bireylerin bilgi, beceri ve deneyim bakımından kendilerini algılama ve kendilerini yargılama biçimi, meslek yaşamları boyunca etkili hizmet vermelerinde ve karşılaştıkları zorluklarla baş edebilmelerinde önemli rol oynayacaktır (Özdemir, 2008, s. 278). Bu doğrultuda bireylerin özyeterliklerine ait ölçümler, davranışların daha doğru bir şekilde tespit edilmesini sağlayacak ve bu bağlamda bireyin kendini algılamasını sağlayacaktır.

Müzik alanında özyeterlik ölçeği geliştirme üzerine son yıllarda pek çok çalışma yapıldığı görülmektedir (Piji, 2007; Afacan, 2008; Özmenteş, 2011; Girgin, 2015; Çelenk ve Şen, 2016). Yapılan alan taraması sonucu Armoni dersine ilişkin geliştirilmiş bir özyeterlik ölçeğine rastlanmamıştır.

Bu doğrultuda araştırmanın amacı, mesleki müzik eğitimi kurumlarında verilen “Armoni Dersi”ne yönelik özyeterlik algısının belirlenmesi için geçerlik ve güvenilirliği yapılmış bir özyeterlik ölçeği geliştirmektir.

## 2. Yöntem

Bu çalışma betimsel bir araştırma olup, betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli ile yürütülmüştür. Betimsel araştırmalar, araştırma konusuyla ilgili mevcut durumu saptamayı, olayı tasvir ederek problemi anlatmayı amaçlayan ve ne, nasıl, kim sorularını yanıtlamaya çalışan araştırmalardır (Arıkan, 2017, s. 27). Eğitim alanında yapılan çalışmalarda, en yaygın betimsel yöntem tarama yöntemidir. Çünkü tarama yöntemi, bireylerin, grupların ya da fiziksel ortamların özelliklerini özetler (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2010, s. 21).

Araştırmada, öğrencilerin armoni dersine yönelik özyeterlik algılarını belirleyebilecek bir özyeterlik algısı ölçeği geliştirilmiştir. Ölçeğin geliştirilme aşamalarında ilk olarak, armoni ile ilgili özyeterlik maddelerinin belirlenmesi için armoni ve özyeterlik ölçekleri alanlarıyla ilgili literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması ve ilgili alanla ilgili uzman görüşmeleri sonucunda, 5’li likert tipinde ve “Kesinlikle Katılmıyorum”, “Katılmıyorum”, “Kararsızım”, “Katılıyorum” ve “Kesinlikle Katılıyorum” seçeneklerinden oluşan 38 soruluk taslak ölçek hazırlanmıştır. Hazırlanan ölçeğin geçerliğini test etmek için ölçek 5 uzman görüşüne sunulmuştur. Tablo 1’de görüş alınan uzmanların özelliklerine yer verilmiştir.

Tablo 1  
Görüş alınan uzman grubu demografik bilgileri

Görev Yaptığı Üniversite	Uzmanlık Alanı	Ünvanı
Marmara Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Doç. Dr.
Yüzüncü Yıl Üniversitesi	Ölçme-Değerlendirme	Dr. Öğr. Üyesi
Yüzüncü Yıl Üniversitesi	Müzik Eğitimi	Dr. Öğr. Üyesi
Atatürk Üniversitesi	Müzik Eğitimi	Dr. Öğr. Üyesi
Atatürk Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Dr. Öğr. Üyesi

38 maddelik taslak ölçek uzman değerlendirmelerin sonrasında, 16'sı olumlu, 12'si olumsuz olmak üzere toplam 28 maddeye düşürülmüştür.

Hazırlanan ölçek, 2017-2018 öğretim yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümünde 3. ve 4. sınıfta okuyan ve armoni dersinin tamamını almış toplam 85 kişiye uygulanmıştır.

### 3. Pilot uygulama

Armoni dersine yönelik oluşturulan özyeterlik ölçeğinin geçerlik-güvenirlilik testlerinin yapılabilmesi için Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümünde 3. ve 4. sınıfta öğrenim gören ve armoni dersinin tamamını almış toplam 85 kişiye uygulanmıştır.

Uygulama sonucunda elde edilen veriler olumlu ve olumsuz ifadelerle göre 5'li likert olarak kodlanmıştır. Olumlu ve olumsuz maddeler tablo 2'de gösterilen sayısal değerler biçiminde kodlanmıştır.

Tablo 2  
Olumlu ve olumsuz madde puanlama tablosu

Seçenek	Olumlu Madde	Olumsuz Madde
Kesinlikle Katılmıyorum	1	5
Katılmıyorum	2	4
Kararsızım	3	3
Katılıyorum	4	2
Kesinlikle Katılıyorum	5	1

Ölçeğin yapı geçerliğinin sağlanması için öncelikle faktör analizi yapılmıştır. Faktör analizi, birçok değişken yerine bu değişkenlerin doğrusal formlarından oluşan daha az değişken elde etmeği amaçlayan çok değişkenli bir istatistiktir (Semiz, Ocak ve Aydın, 2008, s. 138). Ölçeğin faktör analizine uygunluğunu belirlemek için Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) katsayısı ve Bartlett küresellik (sphericity) testi yapılmıştır. Ölçeğe ilişkin Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) ve Bartlett küresellik (sphericity) testi sonuçları Tablo 3'te verilmiştir.

Tablo 3  
Kaiser-Meyer-Olkin ve Bartlett Küresellik testi

Armoni Dersine İlişkin Özyeterlik Ölçeği	Kaiser-Meyer-Olkin Örnekleme Ölçümü	Bartlett Küresellik Testi		
		Ki-Kare	sd	p
	0.912	2004.405	378	.00

Tablo 3'te görüldüğü üzere hazırlanan ölçek faktör analizine uygundur ( $p < .05$ ).

Ölçeğe ilişkin yapılan faktör analizi sonuçları tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4  
Faktör analizi sonuçları

Maddeler	Başlangıç Öz Değerler Toplamı	Varyansın Yüzdesi	Yığılmış Yüzde
1	14.849	53.034	53.034
2	1.613	5.760	58.794
3	1.414	5.048	63.842
4	1.031	3.684	67.526
5	.902	3.222	70.747
6	.857	3.061	73.808
7	.759	2.712	76.521
8	.720	2.573	79.093
9	.670	2.392	81.486
10	.579	2.069	83.555
11	.534	1.906	85.461

Tablo 4'ün devamı

Maddeler	Başlangıç Öz Değerler Toplamı	Varyansın Yüzdesi	Yığılmış Yüzde
12	.524	1.870	87.331
13	.479	1.709	89.040
14	.439	1.568	90.608
15	.363	1.295	91.903
16	.342	1.221	93.124
17	.288	1.028	94.152
18	.250	.892	95.044
19	.240	.858	95.901
20	.210	.749	96.651
21	.181	.646	97.296
22	.155	.552	97.848
23	.148	.529	98.377
24	.139	.497	98.874
25	.121	.433	99.307
26	.098	.349	99.656
27	.075	.270	99.926
28	.021	.074	100.000

Tablo 4'e göre, faktör analizi yapılan 28 madde, öz değeri 1'den büyük 4 faktör altında toplanmaktadır. Dört faktörün açıkladığı toplam varyans %67.526'dır.

Tablo 5'te ölçeğe ilişkin faktör ortak varyansları verilmiştir.

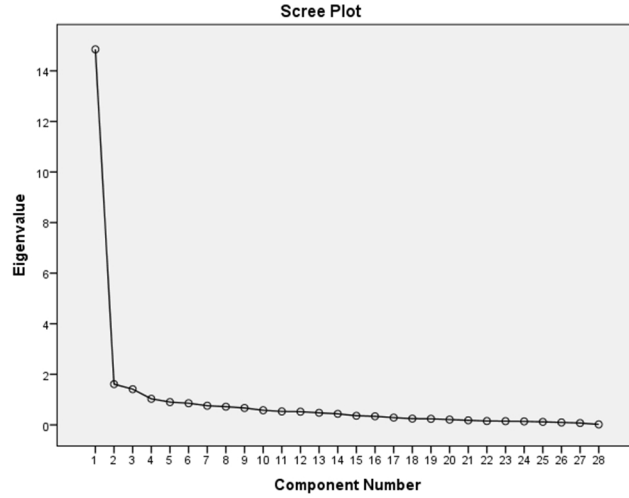
Tablo 5.

Faktör ortak varyansı sonuçları

Maddeler	Başlangıç	Çıkarım
1	1.000	.760
2	1.000	.779
3	1.000	.506
4	1.000	.673
5	1.000	.558
6	1.000	.639
7	1.000	.597
8	1.000	.723
9	1.000	.714
10	1.000	.686
11	1.000	.679
12	1.000	.703
13	1.000	.700
14	1.000	.835
15	1.000	.834
16	1.000	.713
17	1.000	.756
18	1.000	.420
19	1.000	.596
20	1.000	.652
21	1.000	.618
22	1.000	.636
23	1.000	.518
24	1.000	.708
25	1.000	.575
26	1.000	.815
27	1.000	.705
28	1.000	.811

Tablo 5 incelendiğinde maddelerle ilgili olarak tanımlanan faktörlerin ortak varyanslarının .506 ile .835 arasında değiştiği gözlenmektedir. Bu doğrultuda analizde önemli faktör olarak ortaya çıkan faktörün, maddelerdeki toplam varyansın ve ölçeğe ilişkin varyansın çoğunluğunu açıkladığı söylenebilir.

Ölçeğe ilişkin faktör sayısını belirlemek amacıyla ayrıca “scree” sına grafiği kullanılmış ve sonuçlar aşağıdaki şekilde verilmiştir.



Şekil 1. Armoni dersine yönelik özyeterlik ölçeği scree sına grafiği

Armoni dersine yönelik özyeterlik ölçeği scree sına grafiği incelendiğinde, birinci faktörden sonra yüksek ivmeli bir düşüş olduğu gözlenmektedir. Bu durumda, ölçeğin bir faktöre sahip olabileceği düşünülebilir. İlk faktörden sonraki faktörler ise genelde yatay bir görünüm sergilemektedir. Burada, ölçekte yer alan maddelerin döndürme öncesindeki birinci faktör yük değerlerinin yüksek bulunması; birinci faktörün açıkladığı varyansın dikkate değer olması; birinci faktöre ait özdeğerin ikinci faktörün özdeğerinin 3 katından fazla olması ölçeğin tek boyutlu olduğunun kanıtı olarak değerlendirilebilir (Büyüköztürk, 2014, s. 147).

Ortaya konulan veriler sonrasında hazırlanan ölçek tek faktörlü olarak değerlendirilmiştir.

Ölçeğin güvenilirlik hesaplamaları için pilot uygulamadan elde edilen verilerle ölçeğin madde toplam korelasyonları incelenmiş ve 28 madde üzerinden güvenilirlik analizi yapılmıştır.

Tablo 6’da hazırlanan ölçeğin madde toplam korelasyonları ve maddelere ilişkin güvenilirlik kat sayıları verilmiştir.

Tablo 6

Madde toplam korelasyonları ve maddelere ilişkin güvenilirlik kat sayıları

Maddeler	Madde Silindiğinde Ölçek Ort.	Madde Silindiğinde Ölçek Varyansı	Düzeltilmiş Madde Toplam Korelasyonu	Çoklu Korelasyonun Karekökü	Madde Silindiğinde Cronbach Alfa
1	104.33	378.462	.804	.819	.963
2	104.16	381.639	.781	.783	.963
3	104.06	383.556	.648	.636	.964
4	104.36	378.092	.698	.791	.963
5	104.60	380.671	.680	.613	.963
6	104.31	384.548	.686	.644	.963
7	104.21	381.169	.729	.684	.963
8	104.19	381.440	.810	.844	.963
9	104.26	383.718	.776	.771	.963
10	104.38	377.499	.783	.745	.963
11	104.12	384.676	.750	.738	.963
12	104.33	381.795	.693	.707	.963
13	104.01	388.178	.593	.704	.964
14	103.85	384.845	.804	.961	.963
15	103.87	384.328	.786	.957	.963
16	104.15	383.345	.749	.768	.963
17	104.26	380.266	.806	.783	.963
18	104.48	392.396	.463	.534	.965
19	104.69	387.405	.530	.648	.965
20	104.04	383.344	.741	.752	.963
21	104.09	383.062	.703	.719	.963
22	104.20	386.352	.668	.652	.964

Tablo 6'nın devamı

Maddeler	Madde Silindiğinde Ölçek Ort.	Madde Silindiğinde Ölçek Varyansı	Düzeltilmiş Madde Toplam Korelasyonu	Çoklu Korelasyonun Karekökü	Madde Silindiğinde Cronbach Alfa
23	104.35	386.564	.560	.554	.964
24.	104.22	384.390	.686	.681	.963
25	104.82	386.909	.494	.632	.965
26	104.34	386.156	.628	.750	.964
27	104.13	381.304	.784	.758	.963
28	104.35	383.041	.690	.807	.963

Tablo 6'da yer alan maddelere ilişkin madde toplam korelasyonlarına göre, ölçeğin güvenilirliğini azaltan bir madde yer almamaktadır. Yapılan madde analizi sonucuna göre, ölçülmeye çalışılan özellikler ile ölçülebilecek özelliğin aynı olduğu ve ölçek maddelerinin ölçülmek istenen davranışı ölçebilecek nitelikte olduğu söylenebilir.

Ölçeğin iç geçerliliği için özyeterlik puanları büyükten küçüğe doğru sıralanmış ve alt %27'lik grup ve üst %27'lik grup 23'er kişi olarak belirlenmiştir. Daha sonra gruplar arası "bağımsız gruplar için t testi" yapılmıştır. Elde edilen analiz sonuçları tablo 7'de verilmiştir.

Tablo 7

Alt %27'lik grup ve üst %27'lik grup bağımsız gruplar için t testi sonuçları

Gruplar	N	$\bar{X}$	S	sd	t	p
Alt %27	23	2.95	.56911			
Üst %27	23	4.66	.23341	44	13.317	.000

Tablo 7 incelendiğinde, alt %27'lik grupla üst %27'lik grubun özyeterlik puanları arasında anlamlı farklılık görülmüştür ( $t_{44}=13.317$ ,  $p<.01$ ). Bu verilere göre "Armoni Dersine İlişkin Özyeterlik Ölçeği"nin iç geçerliğe sahip olduğu söylenebilir.

Tablo 8'de hazırlanan ölçeğin güvenilirliği için maddelerin Cronbach's Alpha iç tutarlık katsayılarına bakılmıştır.

Tablo 8

Cronbach's Alpha iç tutarlık katsayısı

Armoni Dersine Yönelik Özyeterlik Algısı Ölçeği	Madde Sayısı	Cronbach's Alpha
	28	.965

Tablo 8'de görüldüğü üzere ölçeğin güvenilirlik katsayısı (Cronbach's Alpha) .965'dir. Bir test için hesaplanan güvenilirlik katsayısının 0.70 ve daha yüksek olması test puanlarının güvenilirliği için genel olarak yeterli görülmektedir (Büyüköztürk, 2014, s. 183). Bu doğrultuda, ölçeğin iç tutarlığa sahip olduğu ve yüksek derecede güvenilir bir ölçek olduğu söylenebilir.

#### 4. Sonuç ve öneriler

Yapılan bu çalışmada, mesleki müzik eğitimi kurumlarında verilen "Armoni Dersi"ne yönelik özyeterlik algısının belirlenmesi için geçerlik ve güvenilirliği yapılmış bir özyeterlik ölçeği geliştirmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, 38 soruluk madde havuzu oluşturulmuş ve ölçeğin geçerliğini test etmek için 5 uzman görüşüne sunulmuştur. Uzman değerlendirmesi sonucunda, öz-yeterliği ölçmeyeceği belirlenen 10 soru ölçekten çıkarılmış ve ölçek, 16'sı olumlu, 12'si olumsuz olmak üzere toplam 28 maddeye düşürülmüştür. Hazırlanan taslak ölçek pilot uygulama için, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümünde 3. ve 4. sınıfta öğrenim gören ve armoni dersinin tamamını almış toplam 85 kişiye uygulanmıştır.

Pilot uygulama sonucunda ölçeğin faktör analizine uygunluğunu belirlemek için Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) katsayısı ve Bartlett küresellik (sphericity) testi yapılmıştır. Yapılan testler sonucunda ölçeğin faktör analizine uygun olduğu tespit edilmiştir ( $p=.000<.05$ ). Faktör analizi sonucunda ölçek tek faktörlü olarak değerlendirilmiştir. Daha sonra ölçeğin güvenilirliği için Cronbach's Alpha güvenilirlik testi yapılmış ve ölçeğin toplam güvenilirlik katsayısı .965 olarak bulunmuştur. Bu doğrultuda ölçeğin yüksek derecede güvenilir bir ölçek olduğu söylenebilir.

Geliştirilen bu ölçeğin, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda yer alan armoni dersine yönelik özyeterlik algısını ölçebilecek geçerli ve güvenilir bir ölçek olduğu düşünülmektedir.

Hazırlanan bu ölçekle mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin armoni dersine yönelik özyeterlik algıları belirlenebilir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda armoni derslerinde başarıyı arttırmak için bir öğretim

gerçekleştirilebilir. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin armoni dersine yönelik özyeterliklerini belirlemek, programın etkili ve sağlıklı olarak yürütülmesi açısından önemlidir.

Geliştirilen bu ölçeğin, alana yönelik yapılacak diğer çalışmalarda kullanılabilmesi ve Armoni dersine yönelik özyeterlik algısının ölçülmesi için yapılacak yeni çalışmalara da kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

### Kaynakça

- Afacan, Ş. (2008). Müzik öğretimi öz yeterlilik ölçeği. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(1), 1-11.
- Arıcı, İ. (2015). Müzik öğretmenliği anabilim dalı öğrencilerinin armoni dersindeki akademik başarıları ile problem çözme becerileri algıları arasındaki ilişki. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1(3), 671-679.
- Arıkan, R. (2017). *Araştırma yöntem ve teknikleri*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Arslan, A. (2006). Bilgisayar destekli eğitime ilişkin öz yeterlilik algısı ölçeği. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(1), 191-198.
- Bandura, A. (1986). *Social foundation of thought and action: A social cognitive theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Büyüköztürk, Ş. (2014). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. (19. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (6. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Cengiz, C., & Lehimler, E. (2018). Müzik öğretmeni adaylarının armoni-kontrpuan-eşlik dersine ilişkin tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22, Özel Sayı, 853-871.
- Çelenk, K. ve Şen, Y. (2016). Müzik öğretmenliği programı için Geleneksel Türk Müziği derslerine ilişkin özyeterlik algısı ölçeği geliştirme çalışması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(28), 131-150.
- Çevik, D. B. (2011). Armoni dersine ilişkin tutum ölçeğinin geliştirilmesi. *Milli Eğitim Dergisi*, 41(190), 7-24.
- Eroğlu, Ö. (2015). Eğitim fakültesi mezunu müzik öğretmenlerinin armoni bilgi ve becerilerine ilişkin görüşleri. *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 319-330.
- Girgin, D. (2015). Çalgı performansı özyeterlik inancı ölçeği: Geçerlik ve güvenilirlik analizi. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (38), 107-114.
- Lehimler, E. ve Cengiz, C. (2018). Armoni dersine ilişkin tutum ölçeği geliştirme çalışması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (40), 42-55.
- Özay, S. ve Bulut, F. (2016). Bir kitap inceleme çalışması örneği olarak Nurhan Cangal "armoni" kitabının incelenmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 5, Özel Sayı, 194-203.
- Özdemir, S. M. (2008). Sınıf öğretmeni adaylarının öğretim sürecine ilişkin özyeterlik inançlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, 14(2), 277-306.
- Özmenteş, S. (2011). Müzik öğretimine yönelik özyeterlik ölçeğinin geliştirilmesi. *Dünya'daki Eğitim ve Öğretim Çalışmaları Dergisi*, 1 (1), 30-36.
- Piji, D. (2007). Müzik Öğretmeni Adaylarına Yönelik Piyano İle Eşlik Alanında Yeterlik Algısı Ölçeği'nin Geliştirilmesi. *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 26(26), 111-132.
- Say, A. (2005). *Müzik sözlüğü*. 2. Basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Semiz, M., Ocak, B. ve Aydın, Ö. (2008). *Bilgisayarda istatistik uygulamaları*. Konya: Dizgi Ofset Matbaacılık.
- Sevgi, A. (2005). Müzik öğretmenliği mesleği gerekleri doğrultusunda bir armoni eğitimi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(1), 199-211.
- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Tunç, T. (2016). Müzik öğretmeni adaylarının temel armoni bilgilerinin ölçülmesi ve değerlendirilmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 5, Özel Sayı, 218-221.



Williams, L. R. (2005). Effect of music training and musical complexity on focus of attention to melody or harmony. *Journal of Research in Music Education*, 53(3), 210-221.

Yağcı, U., & Aksoy, V. (2015). Müzik öğretmeni adaylarının akademik özyeterlikleriyle öğretmenlik özyeterlikleri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 33, 89-104.

#### EK-1

#### ARMONİ DERSİNE İLİŞKİN ÖZYETERLİK ALGISI ÖLÇEĞİ

Aşağıdaki her ifadeyi okuduktan sonra, buna ne derecede katıldığınızı ya da katılmadığınızı ifadenin yanındaki kutucuklardan yalnızca bir tanesini (X) şeklinde işaretleyerek, belirtiniz.		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum
1.	Armoni dersinde kendimi başarılı olarak görüyorum.					
2.	Armoni dersinden yüksek not alacağımı <u>düşünmüyorum.</u>					
3.	Armoni dersine aktif olarak katılırım.					
4.	Armoni ödevlerini tek başıma <u>yapamıyorum.</u>					
5.	Armoni ödevlerini yapamayan arkadaşlarıma ödevlerini yapmalarında yardım edebilirim.					
6.	Armoni dersinde verilen ödevleri başarıyla yapabilirim.					
7.	Armoni dersini dinlerken anlatılanları <u>anlayamıyorum.</u>					
8.	Armoni dersinde kullanılan kavramları rahatlıkla anlayabilirim.					
9.	Armoni dersinde anlatılan teknik terimleri öğrenme konusunda kendimi yeterli hissedirim.					
10.	Çevremde armoni hakkında konuşulduğunda kendimi <u>yetersiz hissediyorum.</u>					
11.	Armoni dersinde öğrendiğim bilgilerimi diğer derslerde de rahatlıkla kullanabileceğimi düşünüyorum.					
12.	Armoni dersinde öğrendiğim kuramsal bilgileri uygulamaya dönüştürmekte <u>zorlanırım.</u>					
13.	Tonun derece akorlarını kurmada kendimi <u>yetersiz hissediyorum.</u>					
14.	Akorları dar serimde yazabilirim.					
15.	Akorları geniş serimde yazabilirim.					
16.	Temel durumunda, dört sesli, majör-minör akor bağlantılarını (plagal, otantik, tam kadans) yapabilirim.					
17.	Kadans akorlarının nasıl bağlanacağı konusunda yeterli bilgiye <u>sahip değilim.</u>					
18.	Çevrim akorların bağlantılarını algılama konusunda kendimi yeterli hissedirim.					
19.	Yasak hareketleri uygulama konusunda kendimi <u>yetersiz hissediyorum.</u>					
20.	Şifreleri verilen bas partisini armonize edebilirim.					
21.	Armonide verilen şifreleri algılamakta <u>güçlük çekiyorum.</u>					
22.	Dominant yedili akorları çözümlenebilirim.					
23.	Geçici, işlevici, geciktirici ve öncü sesleri kullanarak armoni <u>çözümleyemem.</u>					
24.	Soprano partisinden verilen bir ezgiyi armonize edebilirim.					
25.	Yan derece akorlarını kullanarak armoni yapabilmeye konusunda kendimi <u>yetersiz hissediyorum.</u>					
26.	Duyduğum herhangi bir ezgiye basit çok sesli düzenlemeler yapabilirim.					
27.	Armonisi yapılmış bir ezginin akorlarını <u>çözümleyemem.</u>					
28.	Modülasyonlu bir ezgiyi armonize edebilirim.					

# Resim-İş Öğretmenliği Lisans Derslerinin Meslek Hayatına Katkısına Yönelik Öğretmen Görüşleri

## The Views of the Teachers about the Contribution of the Art Teaching Undergraduate Courses to Professional Life

**Fatih Karip**

Dr. Öğr. Üyesi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü  
email: [fkarip@agri.edu.tr](mailto:fkarip@agri.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8957-1568>

**Atf (APA 6)/To cite this article**

Karip, F. (2019). Resim-İş öğretmenliği lisans derslerinin meslek hayatına katkısına yönelik öğretmen görüşleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 9-19. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.575018>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 10/06/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 27/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Yüksek Öğretim Kurulu'nun son yayımladığı üç programın ders ve kredi sayıları Alan Eğitimi, Meslek bilgisi ve Genel kültür bakımından programa olan katkıları incelendiğinde alan eğitimi oluşturan derslerin, ders sayılarının ve kredilerinin giderek azaldığını görmekteyiz. Bu çalışma amacı Resim İş Öğretmenliği programında yer alan, Alan Eğitimi, Meslek Bilgisi ve Genel Kültür derslerinin programdaki yükleri ve öğretmenlik mesleğine olan katkılarını öğretmen görüşlerine göre incelemektir. Araştırmaya Ağrı ili ve ilçelerinde 2018-2019 eğitim öğretim yılında görev yapan 104 görsel sanatlar öğretmeni katılmıştır. Çalışmada Nicel araştırma yaklaşımlarından tarama yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada veri toplama aracı olarak Resim iş öğretmenliği Lisan Programını oluşturan tüm dersler, öğretmenlere her bir dersin meslek hayatına yaptığı katkıyı soran 5'li liket tipi bir ölçeğe dönüştürülerek elde edilmiştir. Lisans programında bulunan dersler lisans programı kapsamında belirtilen alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür olmak üzere üç ana bölüme ayrılmıştır. İlgili veri seti kullanılarak her bir dersin hangi alana girdiğine yönelik faktör analizi yapılmıştır. Faktör analizlerine göre ilgili derslerin Resim İş Öğretmenliği lisans programında belirtildiği gibi üç bölüm altında toplandığı görülmüştür. Bu bağlamda ilgili derslerin toplandığı bölümlerin toplam puanı alınarak bağımsız örneklem t testi ve tek yönlü ANOVA analizleri yapılmıştır. Buna göre Resim iş Öğretmenliği lisans programında okutulan alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin öğretmenlerin meslek hayatına katkısının cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı olmadığı görülürken, görev yaptığı okullara ve mesleki tecrübeye göre anlamlı olarak farklılaştığı ortaya çıkmıştır. Buna göre ortaokul ve güzel sanatlar liselerinde görev yapan öğretmenlerin ve görev süresine göre daha tecrübeli öğretmenlerin alan eğitimi derslerinin meslek hayatına daha fazla katkı sağladığına yönelik düşünceleri istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Resim İş Öğretmenliği, Lisans Programı, Alan Eğitimi, Öğretmen Görüşleri

### Abstract

When the number of courses and credits of the three curriculums recently published by the Council of Higher Education and their contribution to the curriculum are examined in terms of Field Education, Professional Knowledge and General Culture, we see that the courses, the number of the courses and credits that constitute the field education are gradually decreasing. The aim of this study is to examine the course loads of the field education, professional knowledge and general culture courses in the curriculum and their contributions to the teaching profession according to the teachers' opinions. 104 visual arts teachers working in Ağrı province and districts in 2018-2019 academic year participated in the study. In the study, survey method which is one of the quantitative research approaches was used. In the study, the data was obtained by transforming all the courses that constitute the undergraduate program of Art Teaching into a 5-liket scale asking teachers the contribution of each course to their professional life. The courses in the undergraduate program were divided into three main sections: field education, professional knowledge and general culture. Using the relevant data set, factor analysis was conducted for the field in which each course included. According to factor analysis, it was seen that the related courses are grouped under three sections as indicated in the undergraduate program of art teaching. In this context, independent samples t test and one-way ANOVA analysis were done by taking the total score of the departments in which the related courses were included. Accordingly, it was seen that the contribution of the field education, professional knowledge and general culture courses taught in the Bachelor of Arts Teaching program to the professional life of the teachers was not statistically significant in terms of gender, however, it was found out that it differs significantly in terms of the schools they work and their professional experience. According to this, it was determined that the opinions of the teachers working in secondary and fine arts high schools and the more experienced teachers according to their term of duty that the field education courses contribute more to the professional life were statistically significant.

**Keywords:** Art Education, Undergraduate Program, Teacher Opinions

### 1. Giriş

Öğretmenlik mesleği, 1739 sayılı Milli Eğitim Temel Kanununda "Öğretmenlik, devletin eğitim, öğretim ve bununla ilgili yönetim görevlerini üzerine alan özel bir ihtisas mesleğidir. Öğretmenler bu görevlerini Türk Milli Eğitiminin amaçlarına ve temel ilkelerine uygun olarak ifa etmekle yükümlüdürler. Öğretmenlik mesleğine hazırlık genel kültür, özel alan eğitimi ve pedagojik formasyon ile sağlanır." şeklinde tanımlanmıştır (MEB, 1973). Özellikle rekabet ortamının giderek arttığı günümüzde nitelikli bireyler yetiştirmek açısından öğretmen yetiştirme

programları ve eğitim sisteminin en önemli bileşenlerinden biri olan öğretmenler son derece önemlidir. Ülkelerin nitelikli öğretmen gücü, ekonomik, toplumsal ve bilimsel alanlarda gösterdikleri bilimsel ilerlemeyi doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle gelişmiş ülkelerin öğretmen yetiştirmedeki öncelikli hedefi nitelikli öğretmen yetiştirme programlarını geliştirmek olmuştur. Nitelikli öğretmen yetiştirme idealinin gerçekleşmesi adına, öğretmen yetiştirme lisans programları yeniden gözden geçirilerek bahsedilen eksikliklerin giderilmesi mutlaka gerekmektedir (Şişman, 2017, s. 1304).

Öğretmenlik Mesleği Genel Yeterlikleri, Eğitim fakültelerinin öğretmen yetiştirmeye yönelik Programlarında yer alan derslerin içeriklerinin belirlenmesinde önemli bir yol gösterici olarak kullanılmaktadır. Böylece öğretmenlik mesleğine kaynak teşkil eden bölümlerdeki öğrencilere yeterlikler kapsamında belirlenmiş olan bilgi, beceri, tutum ve değerler kazandırılabilir ve eğitim öğretim sistemimizde yer alacak öğretmenlerimizin yetkinlikleri arttırılacaktır. Öğretmenlik Mesleği Genel Yeterlikleri, her bir öğretmenin kendi alanına ilişkin yeterliklerini de kapsayacak mahiyette, birbiriyle ilişkili ve birbirini tamamlayan *mesleki bilgi, mesleki beceri, tutum ve değerler* olmak üzere 3 yeterlik alanı ve bu alanlar altında yer alan 11 yeterlik ve bu yeterliklere ilişkin 65 göstergeden oluşmaktadır (MEB, 2017). Öğretmenlerin niteliğiyle ilgili bu tanımlamalar, sadece bir kontrol ve hesap verme aracı değildir. Aynı zamanda bu süreçte öğretmenlerin mesleki gelişme ve eğitiminin önemli göstergelerinden biridir (Şişman, 2009, s. 68). Öğretmen niteliklerinin iyileştirilmesine yönelik, 10. Kalkınma planı, 2017 yılı Öğretmen Strateji Belgesi, Milli Eğitim şuralarında alınan kararlar, Uluslararası kurum ve kuruluşların yapmış oldukları çalışmalar, sempozyum, çalıştay ve kongrelerden oluşan bilimsel etkinlikler gibi pek çok tavsiye ve çalışma metni bulunmaktadır. Tüm bu çalışmaların ışığında yeni programlar, başta eğitim fakülteleri olmak üzere, talim terbiye kurulu çalışanları ve akademisyenlerin olduğu çalıştaylar sonunda oluşturulmaktadır (YÖK, 1998; YÖK, 2007; YÖK, 2018). Bu çalışmaların yürütülmesinde yalnızca akademisyenlerin değil başta öğretmenler olmak üzere öğretmenlikle ilgili tüm paydaş gurupların katılımı önem arz etmektedir.

Nitelikli öğretmen yetiştirme konusunu tarihsel olarak incelediğimizde ilk kez, öğreteceği konuları bilen değil, onları nasıl etkili biçimde öğreteceğinin bilimsel yöntemleri ve bazı meslek dersleri de kendisine öğretilmeye çalışılmış öğretmen modeli 1848'den itibaren, yani Tanzimat döneminde ortaya çıkıp şekillenmeye başlamıştır (Akyüz, 2006, s. 18). Ülkemizde 1982 yılına kadar Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı okulların bünyesinde olan öğretmen yetiştirme programları, bu tarihten sonra Üniversitelere devredilmiştir. Yüksek öğretmen okulları ve eğitim enstitüleri gibi kurumlar bünyesinde yer alan öğretmen yetiştirme programları, eğitim/egitim bilimleri fakülteleri ile bir süre sonra eğitim fakültelerine dönüşen eğitim yüksekokulları içinde yeniden yapılandırılmıştır (YÖK, 2018). Yüksek Öğretim Kurumu ve Dünya Bankası'nın 1994-1997 yılları arasında yürüttüğü Milli Eğitimi Geliştirme Projesi kapsamında öğretmen yetiştiren eğitim fakültelerinin yeniden yapılanması çalışmaları başlamıştır. Bu yapılanma ile yeni eğitim fakülteleri programları 1998-1999 öğretim yılından itibaren uygulamaya konmuştur. Yüksek Öğretim Kurulu 1998 yılından itibaren Eğitim Fakültelerinde yeniden yapılanma sürecini başlatmış ve bu çerçevede yeni düzenlenen öğretmen yetiştirme programlarını uygulamaya koymuştur. 1998 yılında başlattığı bu yapılanma sürecinde, 1998, 2007 ve 2018 yılları olmak üzere 3 farklı program yayımlamıştır.

Bu çalışma açısından tartışma konusu olan husus Resim İş Öğretmenliği programında yer alan, Alan Eğitimi, Meslek Bilgisi ve Genel Kültür derslerinin programdaki yükleri ve öğretmenlik mesleğine olan katkıları olacaktır. Son yayımlanan 3 programın ders ve kredi sayıları alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür bakımından programa olan katkıları incelendiğinde aşağıdaki tablodaki gibi bir sonuç çıkmaktadır.

Tablo 1

Resim iş öğretmenliği programı lisans derslerinin alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür alanlarına göre dağılımları

Ders Alanları	1998				2007				2018			
	Ders sayısı		Kredi sayısı		Ders sayısı		Kredi sayısı		Ders sayısı		Kredi sayısı	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Alan Eğitimi	126	65,6	97	66,5	108	56	80	52	102	55	78	50
Meslek Bilgisi	48	25	36	24,5	44	23	37	24	56	30	50	33
Genel Kültür	18	9,4	13	9	40	21	37	24	28	15	27	17
<b>Toplam</b>	<b>192</b>	<b>100</b>	<b>146</b>	<b>100</b>	<b>192</b>	<b>100</b>	<b>154</b>	<b>100</b>	<b>186</b>	<b>100</b>	<b>155</b>	<b>100</b>

Tablo 1 incelendiğinde 1998 yılından 2018 yılına doğru alan eğitimi derslerinin, ders saatlerinin ve kredilerinin giderek azaldığı görülmektedir. Meslek bilgisi derslerinin ders sayılarının ve kredilerinin 2007 yılında değişmediği, 2018 yılında arttığı; Genel kültür derslerinin ise 2007 yılında arttığı, 2018 yılında bir önceki programa göre azaldığı görülmektedir. Buna göre bu süreçten en fazla etkilenen derslerin alan eğitimi oluşturan dersler olduğunu söylenebilir. Bununla birlikte 2007 yılında yayımlanan programda birtakım karışıklıkların olduğu söylenebilir. Meslek bilgisine ait olması gereken bazı derslerin alan eğitimi kategorisinde (Özel Öğretim Yöntemleri); Alan eğitimi kategorisinde olması gereken bazı derslerin de genel kültür bölümünde (Batı Sanatı Tarihi, Sanat Eleştirisi) bulunduğu görülmektedir. Bu yanlışlıkların alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür dağılımlarını da etkilemektedir (Küçükahmet, 2007, s. 207).

Uygulanan öğretmen yetiştirme programının nihai amacının sahada öğretmenlerin kullanabilecekleri, öğrencilere faydalı, öğretilbilir, gerçek hayata bakan bir yanının olması gerekmektedir. Bu bakımdan öğretmen görüşleri öğretim programlarının güncellenmesinde bir veri kaynağı olarak önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. İlgili literatür incelendiğinde Resim İş Öğretmenliği Lisans programının meslek hayatına ne derece katkı sağladığına yönelik görsel sanatlar öğretmenlerinin düşüncelerini yansıtan bir çalışmanın olmadığı görülmüştür. Bu bakımdan bu çalışma hem 2018 yılında yayımlanan güncel programı değerlendirmek hem de literatürde eksik olan bu boşluğu dolduracağından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu kapsamda aşağıdaki araştırma sorularının cevapları aranmıştır:

1. Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında yer alan, alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin meslek hayatına katkısına yönelik öğretmen görüşleri cinsiyete göre değişmekte midir?
2. Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında yer alan, alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin meslek hayatına katkısına yönelik öğretmen görüşleri Görev yaptığı okul türüne göre değişmekte midir?
3. Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında yer alan, alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin meslek hayatına katkısına yönelik öğretmen görüşleri mesleki tecrübeye göre değişmekte midir?

## 2. Yöntem

Bu çalışmada nicel araştırma yaklaşımlarından tarama araştırması kullanılmıştır. Nicel araştırmalar gözlenebilen, ölçülebilen somut gerçeklikler üzerine kurulmuştur. Temelinde mantık ve matematik vardır. Veriler mantığa uygun olmalı ve matematik diline, sayılara çevrilerek ifade edilmelidir (Sönmez ve Alacapınar, 2011, s.40) Tarama araştırmaları, geniş bir grubun çeşitli özelliklerini belirlemek için verilerin toplanmasını amaçlayan çalışmalardır. Tarama araştırmalarında temel amaç, mevcut durumu olduğu gibi ortaya koymaya çalışmaktır çalışmalardır (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel 2013, s. 177).

### 2.1. Çalışma grubu

Çalışmanın veri seti Ağrı ili ve ilçelerinde görev yapmakta olan görsel sanatlar öğretmenlerinden oluşmaktadır. İlgili veri seti 2018-2019 eğitim öğretim yılının bahar döneminde bir aylık süre içerisinde yüz yüze görüşülerek toplanmıştır. Veri setine ilişkin demografik bilgiler Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2

Görsel sanatlar öğretmenlerinin sosyo demografik bilgilerine ilişkin frekans ve yüzdeleri

Değişkenler	Değişken düzeyleri	Frekans (f)	Yüzde (%)
Cinsiyet	Kadın	38	36.54
	Erkek	66	63.46
Görev Yeri	Ortaokul	59	56.73
	Lise	25	24.04
	Güzel sanatlar lisesi	20	19.23
Mesleki Denetim/ Tecrübe	1-5 yıl arası	47	45.20
	6-10 yıl arası	28	26.92
	11 yıl ve üstü	28	26.92
	Kayıp veri	1	0.96
<b>Toplam</b>		104	100

Tablo 2 incelendiğinde, Görsel Sanatlar Dersi öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun erkek olduğu ve çoğunlukla ortaokulda çalıştıkları görülmektedir. Meslekteki deneyimlerine bakıldığında öğretmenlerin yarısının 1 ile 5 yıllık bir tecrübeye sahip oldukları diğerlerinin ise altı yıl ve üstü oldukları görülmektedir.

### 2.2. Veri toplama aracı

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında dört yıllık eğitim boyunca okutulan lisans dersleri baz alınarak çalışmanın veri toplama aracı oluşturulmuştur. Bu bağlamda resim iş öğretmenliği programı lisans derslerin sınıflandırılması esas alınarak dersler üç ana bölüme göre düzenlenmiştir. Görsel sanatlar öğretmenlerine lisans programında okutulan her bir dersin meslek hayatına katkısını belirlemek amacıyla ilgili dersler beşli likert ile derecelendirilen anket sorularına dönüştürülmüştür. Tablo 3’te veri toplamak için oluşturulan ölçeğe yönelik bir örnek verilmiştir.

Tablo 3

Resim iş öğretmenliği lisans programını oluşturan derslere yönelik öğretmen görüşlerinin elde edildiği veri toplama aracı

Değerli Hocam aşağıdaki anket soruları Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Öğretmenliği lisans programı derslerinin meslek hayatına ne ölçüde katkı sağladığını tespit üzere hazırlanmıştır. Vereceğiniz yanıtlar tamamen bilimsel amaçlı kullanılacak olup samimi cevaplarınız çalışmanın güvenilirliğine olumlu yönde katkılar sunacaktır. Katkılarınızdan ötürü çok teşekkür ederiz.		Çok az	Az	Orta	Fazla	Çok fazla
AE	Temel Tasarım	1	2	3	4	5
MB	Eğitim Bilimine Giriş	1	2	3	4	5
GK	Türkçe: Yazılı Anlatım	1	2	3	4	5

Resim iş Öğretmenliği Lisans Programında bulunan dersler lisans programı kapsamında belirtilen alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. İlgili veri seti kullanılarak her bir dersin hangi alana girdiğine yönelik faktör analizi yapılmıştır. Faktör analizine geçilmeden önce veri setinde uç değerlerin bulunup bulunmadığı incelenmiş ve herhangi bir uç değer bulunmadığı görülmüştür. Veri setindeki kayıp veriler için beklenti maksimizasyonu (EM) algoritması kullanılarak kayıp değer ataması yapılmıştır. İlgili sayıtlar test edildikten sonra faktör analizine geçilmiştir. Yapılan faktör analizinin uygunluğuna karar vermek için KMO ve Bartlett küresellik testinden faydalanılmıştır. Alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür dersleri için yapılan faktör analizlerine ilişkin KMO ve Bartlett küresellik testleri Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4

KMO ve Bartlett küresellik testleri

Ders Alanları	KMO	Bartlett Testi	Serbestlik derecesi	Anlamlılık (p)	
Alan Eğitimi	--				.837
					1510.196
Meslek Bilgisi	--				.881
					731.759
Genel Kültür	--				.805
					389.529

Tablo 4 incelendiğinde; alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin faktörleşebilir yapıda olduğu görülmektedir. Tüm varsayımlar yapıldıktan sonra faktör analizine geçilmiştir. Her bir ders alanı için yapılan faktör analizine ilişkin sonuçlar ve saçılma diyagramları sırasıyla verilmiştir. İlk olarak alan eğitimine yönelik yapılan faktör analizi sonuçları Tablo 5'de ve saçılma diyagramı Şekil 1'de verilmiştir.

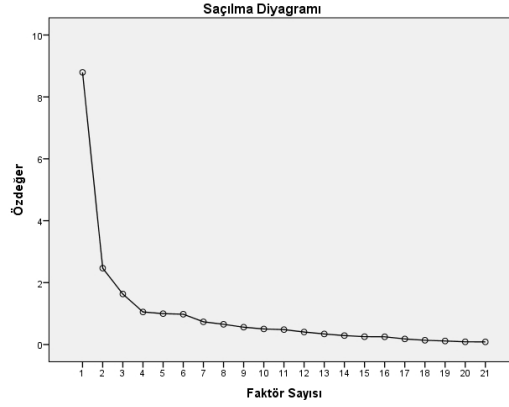
Tablo 5

Alan eğitimi için yapılan açımlayıcı faktör analizi sonuçları

Dersin adı	Faktör yükü	Ortak varyans	Dersin adı	Faktör yükü	Ortak varyans
Temel Tasarım	.582	.339	İnsanın Sanatsal Gelişimi	.671	.451
Desen	.566	.320	Özel Öğretim Yöntemleri	.649	.422
Perspektif	.681	.464	Sanat Eleştirisi	.715	.511
Sanat Tarihine Giriş	.665	.442	Sanat Felsefesi	.617	.380
Anasanat Atölye	.554	.307	Çağdaş Dünya Sanatı	.685	.469
Seçmeli Sanat Atölye	.469	.220	Türk Sanatı Tarihi	.681	.463
Seçmeli Sanat Atölye	.472	.223	Çağdaş Türk Sanatı	.657	.432
Seçmeli Sanat Atölye	.670	.449	Sanat Öğretimi Uygulamaları	.772	.596
Yazı	.476	.227	Sanat Öğretimi Deneyimi	.536	.287
Batı Sanatı Tarihi	.691	.477	Müze Eğitimi	.593	.352
Çocuk Resmi Psikolojisi	.615	.379			

Açıklanan Varyans Yüzdesi %39.09

Tablo 5 incelendiğinde, alan eğitimi derslerinin tek bir faktör altında toplandığı ve faktör yüklerinin .469 ile .772 arasında değiştiği görülmektedir. Faktör yükü .30 ve altında olan herhangi bir ders olmadığı için güzel sanatlar lisans programında okutulan derslerin alan eğitimindeki başarıya katkı sağladığı söylenebilir. Her bir derse ilişkin ortak varyans (Communalities) değerleri incelendiğinde ise .220 ile .596 aralığında değiştiği görülmüş olup tüm derslerin .10'dan büyük olduğu gözlemlenmiştir. Açıklanan varyans yüzdesine bakıldığında ilgili derslerin alan eğitimindeki değişimin %39.09'unu açıkladığı görülmektedir. Başka bir deyişle ilgili derslerin alan eğitimindeki değişimin hemen hemen yarısını açıkladığı söylenebilir. Alan eğitimine ilişkin yapılan faktör analizinin saçılma diyagramı Şekil 1'de verilmiştir.



Şekil 1. Alan eğitimi için elde edilen saçılma diyagramı

Şekil 1 incelendiğinde birinci faktörün öz değerinin ikinci faktörün öz değerinden yaklaşık olarak dört kat büyük olduğu görülmektedir. Birinci faktör ile ikinci faktöre ilişkin öz değerler arasındaki fark dikkate alındığında yapının tek faktörlü olduğuna karar verilmiştir (Doğan ve Başoççu, 2010, s. 68).

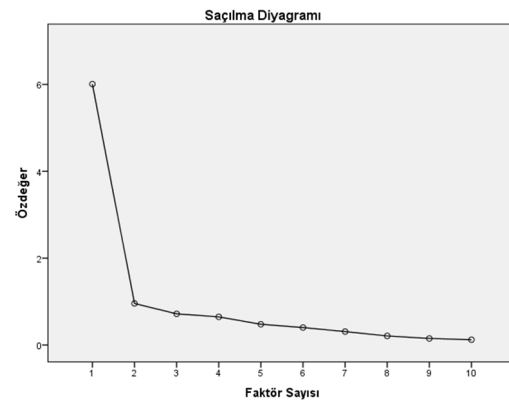
Alan eğitimine ilişkin faktör analizi yapıldıktan sonra meslek bilgisi derslerine yönelik faktör analizi sonuçları yapılmış ve sonuçlar Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6

Meslek bilgisi için yapılan açımlayıcı faktör analizi sonuçları

Dersin adı	Faktör yükü	Ortak varyans
Öğretmenlik Mesleğine Giriş/Eğitim Bilimine Giriş	.739	.547
Eğitim Psikolojisi	.871	.759
Ölçme ve Değerlendirme	.702	.493
Sınıf Yöneyimi	.730	.533
Rehberlik	.872	.760
Okul Deneyimi	.814	.663
Öğretmenlik Uygulaması	.749	.562
Öğretim İlke ve Yöntemleri	.781	.610
Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı	.681	.464
Türk Eğitim Sistemi ve Okul Yönetimi	.465	.216
<b>Açıklanan Varyans Yüzdesi %56.06</b>		

Tablo 6 incelendiğinde, meslek bilgisi derslerinin tek bir faktör altında toplandığı ve faktör yüklerinin .465 ile .872 arasında değiştiği görülmektedir. Faktör yükü .30 ve altında olan herhangi bir ders olmadığı için Resim İş Öğretmenliği lisans programında okutulan derslerin alan eğitimindeki başarıya katkı sağladığı söylenebilir. Her bir derse ilişkin ortak varyans (Communalities) değerleri incelendiğinde ise .216 ile .760 aralığında değiştiği görülmüş olup tüm derslerin .10'dan büyük olduğu gözlemlenmiştir. Açıklanan varyans yüzdesine bakıldığında ilgili derslerin meslek bilgisindeki değişimin %56.06'sını açıkladığı görülmektedir. Başka bir deyişle ilgili derslerin meslek bilgisindeki değişimin yarısından fazlasını açıkladığı söylenebilir. Meslek bilgisi derslerine ilişkin faktör analizinin saçılma diyagramı Şekil 2'de verilmiştir.



Şekil 2. Meslek bilgisi için elde edilen saçılma diyagramı

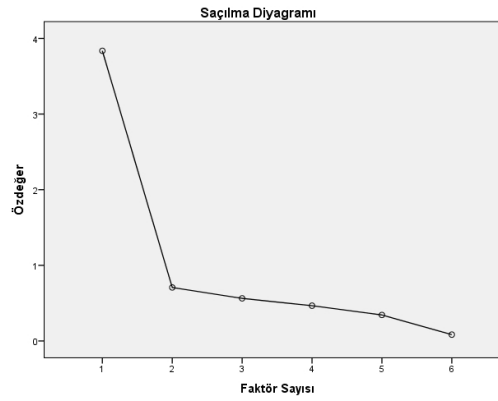
Şekil 2 incelendiğinde birinci faktörün öz değerinin ikinci faktörün öz değerinden yaklaşık olarak dört kat büyük olduğu görülmektedir. Buna göre yapının tek faktörlü olduğu görülmektedir.

Meslek bilgisi derslerine ilişkin faktör analizi yapıldıktan sonra genel kültür derslerine yönelik faktör analizi sonuçları yapılmış ve sonuçlar Tablo 7’de verilmiştir.

Tablo 7  
Genel kültür için yapılan açımlayıcı faktör analizi sonuçları

Dersin adı	Faktör yükü	Ortak varyans
Bilgisayar	.780	.608
Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi	.634	.401
Yazılı Anlatım	.896	.804
Sözlü anlatım	.896	.803
İngilizce	.631	.398
Topluma Hizmet Uygulamaları	.665	.443
<b>Açıklanan Varyans Yüzdesi %57.61</b>		

Tablo 7 incelendiğinde, Genel Kültür derslerinin tek bir faktör altında toplandığı ve faktör yüklerinin .631 ile .896 arasında değiştiği görülmektedir. Faktör yükü .30 ve altında olan herhangi bir ders olmadığı için Resim İş Öğretmenliği lisans programında okutulan derslerin Genel kültür eğitimine başarıya katkı sağladığı söylenebilir. Her bir derse ilişkin ortak varyans (Communalities) değerleri incelendiğinde ise .398 ile .804 aralığında değiştiği görülmüş olup tüm derslerin .10’dan büyük olduğu gözlemlenmiştir. Açıklanan varyans yüzdesine bakıldığında ilgili derslerin genel kültür bilgisindeki değişimin %57.61’ini açıkladığı görülmektedir. Başka bir deyişle ilgili derslerin meslek bilgisindeki değişimin yarısından fazlasını açıkladığı söylenebilir. Alan eğitimine ilişkin yapılan faktör analizinin saçılma diyagramı Şekil 3’de verilmiştir.



Şekil 3. Genel kültür dersleri için elde edilen saçılma diyagramı

Şekil 3 incelendiğinde birinci faktörün öz değerinin ikinci faktörün öz değerinden yaklaşık olarak dört kat büyük olduğu görülmektedir. Buna göre yapının tek faktörlü olduğu görülmektedir.

Ölçme aracının geçerliğine ilişkin kanıtlar toplandıktan sonra, ölçümlerin güvenilirliği için Cronbach alfa katsayısı incelenmiştir. Ölçme aracından elde edilen ölçümlerin güvenilirliği için kestirilen değerler Tablo 8’de verilmiştir.

Tablo 8  
Resim İş programı ölçeği ve alt faktörlerine ilişkin güvenilirlik kestirimleri

Ölçek ve alt faktörleri	Cronbach $\alpha$	Madde sayısı
Alan Eğitimi	.865	11
Meslek Bilgisi	.923	20
Genel Kültür	.882	6
Ölçeğin Bütünü	.948	37

Tablo 8 incelendiğinde, ölçme araçlarının bütünü ve alt faktörleri için kestirilen güvenilirlik değerlerinin kabul edilebilir olduğu görülmektedir.

### 2.3. Veri analizi

Verilerin analizinde açımlayıcı faktör analizi (AFA), bağımsız örneklem t testi ve tek yönlü varyans analizi kullanılmıştır. Ölçme aracının yapı geçerliğine kanıt sağlamak amacıyla AFA analizine başvurulmuştur. Daha sonra AFA sonuçlarına dayanılarak toplam puanı alınan ölçme aracının cinsiyete göre istatistiksel olarak farklılaşarak farklılaşmadığını belirlemek amacıyla bağımsız örneklem t-testi yapılmıştır. Öğretmenlerin görev yaptıkları okul türü ve mesleki deneyimlerine göre istatistiksel farklılığı incelemek için tek yönlü ANOVA yapılmıştır. Bağımsız örneklem t-testi ve tek yönlü ANOVA’nın kullanılması için verilerin normal dağılıma sahip olması gerekir. Yapılan normallik testine ilişkin istatistikler Tablo 9’da verilmiştir.

Tablo 9  
Ölçeğin alt faktörlerine göre normallik testi

	Kolmogorov-Smirnov		
	İstatistik	sd	p
Alan Eğitimi	.064	104	.200
Meslek Bilgisi	.063	104	.195
Genel Kültür	.075	104	.175

Tablo 9 incelendiğinde üç alt faktörün ölçek puanlarının normal dağılım gösterdiği görülmektedir ( $p>.05$ ). Bu sonuca göre veri analizinde parametrik istatistiklerin kullanılması herhangi bir kestirim hatasına yol açmayacaktır.

Araştırmada ikiden fazla gruba sahip olan okul türü değişkenine yönelik farklılığı ortaya koymak amacıyla çoklu karşılaştırma testleri kullanılmıştır. Çoklu karşılaştırma testine karar vermek için varyansların homojenliği varsayımı Levene Testi ile test edilmiş ve testin sonucu Tablo 10'da verilmiştir.

Tablo 10  
Ölçme aracının alt faktörlerine ilişkin varyansların homojenliği testi

	Levene İstatistiği	sd1	sd2	p
Alan Eğitimi	2.836	2	101	.063
Meslek Bilgisi	2.563	2	101	.075
Genel Kültür	0.144	2	101	.866

Tablo 10 incelendiğinde ölçme aracının üç alt faktöründe de varyansların homojenliği varsayımının karşılandığı görülmektedir ( $p>.05$ ). Varyansların homojenliği sağlandığından çoklu karşılaştırma testi olarak LSD yöntemi tercih edilmiştir.

### 3. Bulgular

#### 3.1. Birinci alt probleme yönelik bulgular

Görsel sanatlar öğretmenlerinin lisans programında aldıkları alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin meslek hayatlarına katkılarının cinsiyete göre farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek amacıyla bağımsız örneklem t testi yapılmıştır. Yapılan analiz sonuçları Tablo 10'da verilmiştir.

Tablo 11

Görsel sanatlar öğretmenlerinin lisans derslerinin meslek hayatlarına katkısının cinsiyete göre karşılaştırılmasına ilişkin bağımsız örneklem t test sonuçları

Lisans Ders Grupları	Cinsiyet	N	$\bar{X}$	Sd	t	p
Alan Eğitimi	Kadın	38	77.77	102	.85	.397
	Erkek	66	80.52			
Meslek Bilgisi	Kadın	38	39.99	102	.71	.478
	Erkek	66	38.66			
Genel Kültür	Kadın	38	19.60	102	.17	.866
	Erkek	66	19.83			

Tablo 11 incelendiğinde Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında okutulan alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin öğretmenlerin meslek hayatına katkısının cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı olmadığı bulunmuştur ( $p>.05$ ). Başka bir deyişle hem erkek hem de kadın öğretmenlere göre ilgili derslerin meslek hayatlarına katkılarının benzer oldukları bulunmuştur.

#### 3.2. İkinci alt probleme yönelik bulgular

Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında okutulan derslerin öğretmenlerin meslek hayatlarına katkılarının görev yaptıkları okul türüne göre farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek amacıyla tek yönlü varyans analizi yapılmış olup sonuçlar Tablo 12'de verilmiştir.

Tablo 12

Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin lisans öğrenimi süresince aldıkları derslerin meslek hayatlarına katkılarının okul türüne göre karşılaştırılmasına ilişkin tek yönlü varyans analizinin sonuçları

Lisans Ders Grupları	Okul türü	N	$\bar{X}$	Sd	F	p	Fark (LSD)
Alan Eğitimi	Ortaokul	59	82.92	2-101	7.03	.001*	O > L GSL>L
	Lise	25	69.76				
	GSL	20	81.67				
Meslek Bilgisi	Ortaokul	59	42.45	2-101	10.36	.000*	O > L O>GSL
	Lise	25	35.05				
	GSL	20	34.54				
Genel Kültür	Ortaokul	59	20.89	2-101	6.01	.003*	O > L GSL>L
	Lise	25	16.07				
	GSL	20	20.97				



Tablo 12 incelendiğinde, Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında okutulan alan eğitimi derslerinin öğretmenlerin meslek hayatlarına katkılarının okul türüne göre istatistiksel olarak bir farklılaşma meydana getirdiği bulunmuştur ( $F_{2-101}=7.03$ ;  $p=.001<.05$ ).

Çoklu karşılaştırmalar sonucunda, ortaokulda çalışan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 82.92$ ) alan eğitimi derslerinin, meslek hayatlarına katkılarının, lisede çalışmakta olan öğretmenlerden ( $\bar{X} = 69.76$ ) daha fazla olduğu bulunmuştur. Ayrıca Güzel sanatlar lisesinde görev yapmakta olan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 81.67$ ) alan eğitimi derslerinin, meslek hayatlarına katkılarının, lisede görev yapmakta olan öğretmenlere ( $\bar{X} = 69.76$ ) göre daha fazla olduğu bulunmuştur.

Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında okutulan meslek bilgisi derslerinin öğretmenlerin meslek hayatlarına katkılarının okul türüne göre istatistiksel olarak anlamlı olduğu bulunmuştur ( $F_{2-101}=10.36$ ;  $p=.000<.05$ ). Ortaya çıkan bu farklılığın hangi okul türü veya türlerinden kaynaklandığını belirlemek amacıyla çoklu karşılaştırma testlerinden LSD testi kullanılmıştır. Çoklu karşılaştırmalar sonucunda, ortaokulda çalışan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 42.45$ ) meslek bilgisi derslerinin meslek hayatlarına katkılarının lisede çalışmakta olan öğretmenlerden ( $\bar{X} = 35.05$ ) daha fazla olduğu bulunmuştur. Ayrıca ortaokulda görev yapmakta olan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 42.45$ ) meslek bilgisi derslerinin meslek hayatlarına katkılarının güzel sanatlar lisesinde görev yapmakta olan öğretmenlere ( $\bar{X} = 34.54$ ) göre daha fazla olduğu bulunmuştur.

Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında okutulan genel kültür derslerinin öğretmenlerin meslek hayatlarına katkılarının okul türüne göre istatistiksel olarak bir farklılaşma meydana getirdiği bulunmuştur ( $F_{2-101}=6.01$ ;  $p=.003<.05$ ). Ortaya çıkan bu farklılığın hangi okul türü veya türlerinden kaynaklandığını belirlemek amacıyla çoklu karşılaştırma testlerinden LSD testi kullanılmıştır. Çoklu karşılaştırmalar sonucunda, ortaokulda çalışan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 20.89$ ) genel kültür derslerinin meslek hayatlarına katkılarının lisede çalışmakta olan öğretmenlerden ( $\bar{X} = 16.07$ ) daha fazla olduğu bulunmuştur. Ayrıca Güzel sanatlar lisesinde görev yapmakta olan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 20.97$ ) genel kültür derslerinin meslek hayatlarına katkılarının lisede görev yapmakta olan öğretmenlere ( $\bar{X} = 16.07$ ) göre daha fazla olduğu bulunmuştur.

Güzel sanatlar lisans programında okutulan derslerin öğretmenlerin meslek hayatlarına katkılarının mesleki tecrübeye göre farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek amacıyla tek yönlü varyans analizi yapılmış olup sonuçlar Tablo 13’de verilmiştir.

### 3.3. Üçüncü alt probleme yönelik bulgular

Tablo 13

Görsel sanatlar öğretmenlerinin lisans öğrenimi süresince aldıkları derslerin meslek hayatlarına katkılarının mesleki tecrübeye göre karşılaştırılmasına ilişkin tek yönlü varyans analizi sonuçları

Lisans Ders Grupları	Mesleki Tecrübe	N	$\bar{X}$	Sd	F	p	Fark (LSD)
Alan Eğitimi	1-5 yıl	47	76.58	2-100	4.80	.010*	3 > 1 3 > 2
	6-10 yıl	28	76.72				
	11 ve üstü	28	87.17				
Meslek Bilgisi	1-5 yıl	47	37.94	2-100	0.80	.452	Fark yok
	6-10 yıl	28	39.34				
	11 ve üstü	28	40.70				
Genel Kültür	1-5 yıl	47	19.34	2-100	1.71	.187	Fark yok
	6-10 yıl	28	18.73				
	11 ve üstü	28	21.64				

Not: 1 = 1 ile 5 yıl arası, 2 = 6 ile 10 yıl arası, 3 = 11 yıl ve üstü

Tablo 13 incelendiğinde, Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında okutulan alan eğitimi derslerinin öğretmenlerin meslek hayatlarına katkılarının mesleki tecrübeye göre istatistiksel olarak bir farklılaşma meydana getirdiği bulunmuştur ( $F_{2-100}=4.80$ ;  $p=.010<.05$ ). Ortaya çıkan bu farklılığın hangi okul türü veya türlerinden kaynaklandığını belirlemek amacıyla çoklu karşılaştırma testlerinden LSD testi kullanılmıştır. Çoklu karşılaştırmalar sonucunda, 11 yıl ve üstü tecrübeye sahip öğretmenlerin ( $\bar{X} = 87.17$ ) alan eğitimi derslerinin meslek hayatlarına katkılarının 1 ile 5 yıl arasındaki tecrübeye sahip öğretmenlerden ( $\bar{X} = 76.58$ ) daha fazla olduğu bulunmuştur. Ayrıca 11 yıl ve üstü tecrübeye sahip öğretmenlerin ( $\bar{X} = 87.17$ ) alan eğitimi derslerinin meslek hayatlarına katkılarının 6 ile 10 yıl arası tecrübeye sahip öğretmenlere ( $\bar{X} = 76.72$ ) göre daha fazla olduğu bulunmuştur. Güzel sanatlar lisans programında okutulan meslek bilgisi derslerinin öğretmenlerin meslek hayatlarına katkılarının mesleki tecrübeye göre istatistiksel olarak anlamlı olmadığı bulunmuştur ( $F_{2-100}=0.80$ ;  $p=.452>.05$ ). Ayrıca Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında okutulan genel kültür derslerinin öğretmenlerin meslek hayatlarına katkılarının benzer bir biçimde mesleki tecrübeye göre istatistiksel olarak anlamlı olmadığı bulunmuştur ( $F_{2-100}=1.71$ ;  $p=.187>.05$ ).

#### 4. Tartışma ve sonuç

Yüksek Öğretim Kurumu ve Dünya Bankası'nın 1994-1997 yılları arasında yürüttüğü Milli Eğitimi Geliştirme Projesi kapsamında öğretmen yetiştiren eğitim fakültelerinin yeniden yapılanması çalışmaları başlamıştır. Bu yapılanma ile yeni eğitim fakülteleri programları 1998-1999 öğretim yılından itibaren uygulamaya konmuştur. 1998 ve 2018 yılları arası YÖK üç defa Eğitim Fakültelerinin programlarını güncellemiştir. Buna göre Resim İş Öğretmenliği Programını teşkil eden alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür dersleri arasından bu süreçte en fazla alan eğitimi derslerinin sayıları ve kredileri azalmıştır. 2018 yılında yayımlanan programda da alan eğitimi derslerinin azaldığı dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Ekinci (2018, s. 46), 2007 yılında güncellenen Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında birçok derslerin yer almamasının önemli bir eksiklik olduğunu ifade etmiştir. Öğretmen adaylarının sanatsal alanda uygulama yapabileceği atölye dersleri ile eş zamanlı olarak, sanat tarihi, estetik, eleştiri temelli sanat derslerinin sanat eğitimi programlarında yer almasıyla eğitim öğretim niteliği açısından daha etkili sonuçlar elde edilebilir. Bu bakımdan bu çalışmada Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında yer alan, meslek bilgisi, alan eğitimi ve genel kültür derslerinin meslek hayatına olan katkısı öğretmen görüşleri ile incelenmiştir.

Araştırmanın 1. alt probleminde Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında yer alan, alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin meslek hayatına katkısına yönelik öğretmen görüşleri cinsiyete göre değişip değişmediği incelenmiştir. Buna göre resim iş öğretmenliği lisans programında okutulan alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin öğretmenlerin meslek hayatına katkısının cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı olmadığı görülmüştür. Benzer bir sonuç ise Durukan ve Maden'in (2011) yürüttüğü Öğretmen adaylarının Türkçe Öğretmenliği Lisans Programına yönelik görüşlerinde cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık bulunmamıştır.

Araştırmanın 2. alt probleminde Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında yer alan, alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin meslek hayatına katkısına yönelik öğretmen görüşleri görev yaptığı okul türüne göre değişip değişmediği incelenmiştir. Buna göre ortaokulda çalışan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 82.92$ ) alan eğitimi derslerinin meslek hayatlarına katkılarının lisede çalışmakta olan öğretmenlerden ( $\bar{X} = 69.76$ ) daha fazla olduğu bulunmuştur. Ayrıca güzel sanatlar lisesinde görev yapmakta olan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 81.67$ ) alan eğitimi derslerinin meslek hayatlarına katkılarının lisede görev yapmakta olan öğretmenlere ( $\bar{X} = 69.76$ ) göre daha fazla olduğu bulunmuştur. Bu sonuçlara paralel olarak Dereobalı ve Ünver (2009) öğretimindeki yeterlik için konu alanındaki yeterliğin ön koşulu olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda düşünecek olursak alan eğitimini oluşturan derslerin öğretmenlerin meslek hayatları boyunca kullanabilecekleri alanla ilgili tüm derslerin bulunması gerekliliğini göstermektedir. Benzer bir şekilde Kırkkılıç ve Maden (2010) güncellenen Türkçe Öğretmenliği lisans programında yer alan, alan derslerinin azaltılmasının programın bir eksikliği olduğu sonucuna ulaşmıştır. Literatürde Resim İş Öğretmenliği lisans derslerinin meslek hayatına katkısına çok fazla çalışmaya rastlanmamıştır. Uğurlu (2013) Öğretmen adayları ile yürüttüğü çalışmasında alan eğitimini Oluşturan derslere yönelik öğretmen adaylarının büyük bir çoğunluğunun (%70) programın etkililiği açısından olumlu karşıladıkları sonucuna ulaşmıştır. Benzer şekilde farklı branşlarda benzer çalışmalar ve benzer sonuçlar bulunmaktadır. Takıl (2016) Türkçe öğretmenleri ile yürüttüğü çalışmasında benzer şekilde alan eğitimin oluşturan derslerin meslek hayatına önemli katkı sağladığı sonucuna ulaşmıştır.

Bununla birlikte, ortaokulda çalışan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 42.45$ ) meslek bilgisi derslerinin meslek hayatlarına katkılarının lisede çalışmakta olan öğretmenlerden ( $\bar{X} = 35.05$ ) daha fazla olduğu bulunmuştur. Ayrıca ortaokulda görev yapmakta olan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 42.45$ ) meslek bilgisi derslerinin meslek hayatlarına katkılarının güzel sanatlar lisesinde görev yapmakta olan öğretmenlere ( $\bar{X} = 34.54$ ) göre daha fazla olduğu bulunmuştur. Aynı şekilde ortaokulda çalışan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 20.89$ ) genel kültür derslerinin meslek hayatlarına katkılarının lisede çalışmakta olan öğretmenlerden ( $\bar{X} = 16.07$ ) daha fazla olduğu bulunmuştur. Ayrıca güzel sanatlar lisesinde görev yapmakta olan öğretmenlerin ( $\bar{X} = 20.97$ ) genel kültür derslerinin meslek hayatlarına katkılarının lisede görev yapmakta olan öğretmenlere ( $\bar{X} = 16.07$ ) göre daha fazla olduğu bulunmuştur. Bu sonuçları destekler nitelikte Şişman (2017) öğretmen eğitimi programının, öğretmen adaylarına hem etkili öğrenmenin sağlanmasında içerik ve becerilerin düzenlenmesine yönelik olarak, hem de program tasarlama, öğrenme hedeflerini belirleme, öğretimi düzenleme ve değerlendirme konusunda iyi yapılandırılmış öğrenme fırsatları sunarak etkin bir model olması gerektiğini ifade etmiştir. Bu doğrultuda günümüzde sadece alanında uzman veya her şeyi çok iyi bilen öğretmen anlayışı değişmiştir. Etkili öğretmen, yeterli alan bilgisinin yanında, uygun öğretim strateji, yöntem ve tekniklerini öğrencilerin bireysel farklılık ve yeterliliklerine göre belirleyen, ölçmenin doğasını ve sınırlılıklarını bilerek değerlendirmesine olabildiğince objektiflik kazandıran, destekleyici sınıf yönetimi anlayışını merkeze alan ve eğitim sürecinin her aşamasında uygun rehberlik davranışlarını sergileyebilmelidir (Çoğaltay, 2015). Bu açıdan Eret (2013) öğretmen adaylarının mesleğe yeteri kadar hazırlanabilmeleri için velilerle ve okuldaki diğer çalışanlarla iletişim kurma, özel eğitime ihtiyaç duyan öğrencilerle çalışabilme ya da farklı koşullarda öğretmenlik yapabilme konularında öğretmen adaylarını eğitmek gerektiğini ifade etmiştir.

Araştırmanın 3. alt probleminde Resim İş Öğretmenliği Lisans Programında yer alan, alan eğitimi, meslek bilgisi ve genel kültür derslerinin meslek hayatına katkısına yönelik öğretmen görüşleri mesleki tecrübeye göre değişip değişmediği incelenmiştir. Buna göre yapılan çoklu karşılaştırmalar sonucunda, 11 yıl ve üstü tecrübeye sahip öğretmenlerin ( $\bar{X} = 87.17$ ) alan eğitimi derslerinin meslek hayatlarına katkılarının 1 ile 5 yıl arasındaki tecrübeye sahip öğretmenlerden ( $\bar{X} = 76.58$ ) daha fazla olduğunu ifade ettikleri bulunmuştur. Aynı şekilde 11 yıl ve üstü tecrübeye sahip öğretmenlerin ( $\bar{X} = 87.17$ ) alan eğitimi derslerinin meslek hayatlarına katkılarının 6 ile 10 yıl arası tecrübeye sahip öğretmenlere ( $\bar{X} = 76.72$ ) göre daha fazla olduğunu ifade ettikleri bulunmuştur. Bu sonuçlar Resim İş Eğitimi Lisans Programı Sorunlarına Yönelik Değerlendirme Çalıştayında da ifade edilen sonuçlarla aynı doğrultudadır. Buna göre Görsel sanatlar öğretmeni yetiştirme programının en önemli ayağını “Alan Kültürü” dersleri oluşturmaktadır. Bu derslerin seçmeli olarak müfredata konulması sanat eğitimi sürecinde temel alan bilgisinden yoksun bir program uygulanması anlamına gelir ki; bu da sanat eğitimin niteliğinin tartışılır hale gelmesine neden olur. Bu derslerin seçmeli olarak ana bilim dallarının tasarrufuna bırakılmadan zorunlu olarak okutulması gerekmektedir (Anonim, 2019).

### Kaynakça

- Akyüz, Y. (2006). Türkiye’de öğretmen yetiştirmenin 160. yılında Darülmualimîn’in ilk yıllarına toplu ve yeni bir bakış. *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 20, 17-58.
- Anonim. (2019, Şubat). *Resim İş Eğitimi Lisans Programı Sorunlarına Yönelik Değerlendirme Çalıştayı Sonuç Raporu*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2013). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çoğaltay, N. (2015). Eğitim fakültelerinde okutulan öğretmenlik meslek bilgisi derslerinin etkililiğine ilişkin öğrenci görüşleri: nitel bir araştırma. *Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisi: Teori ve Uygulama*, 6(12), 51-66.
- Dereobalı, N., & Ünver, G. (2009). Okulöncesi öğretmenliği lisans programı derslerinin öğretim elemanları tarafından genel bir bakış açısıyla değerlendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 10(3), 161-181.
- Doğan, N., & Başokçu, T. O. (2010). İstatistik tutum ölçeği için uygulanan faktör analizi ve aşamalı kümeleme analizi sonuçlarının karşılaştırılması. *Eğitimde ve Psikolojide Ölçme ve Değerlendirme Dergisi*, 1(2), 65-71.
- Durukan, E., & Maden, S. (2011). Türkçe Öğretmeni Adaylarının Türkçe Öğretmenliği Lisans Programına Yönelik Görüşleri, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19(2), 555-566.
- Ekinci, B. (2018, Nisan). *2006 Resim iş eğitimi lisans programından çıkarılan kuramsal derslerin incelenmesi*, Çukurova II. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Adana.
- Eret, E. (2013). *An assessment of pre-service teacher education in terms of preparing teacher candidates for teaching* (Doktora tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No: 345158).
- Kırkkılıç, H. A., & Maden, S. (2010). İlköğretim ve lisans programlarındaki değişiklikler sonrasında Türkçe öğretmenliği mesleğinin ve Türkçe eğitimi bölümlerinin durumu. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 27, 477-502.
- Küçükahmet, L. (2007). 2006-2007 öğretim yılında uygulanmaya başlanan öğretmen yetiştirme lisans programlarının değerlendirilmesi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 5(2), 203-218.
- MEB. (1973). *Milli eğitim temel kanunu*. Erişim adresi: <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.1739.pdf>
- MEB. (2017). *Öğretmenlik mesleği genel yeterlikleri*. Ankara: Öğretmen Yetiştirme Genel Müdürlüğü.
- Sönmez, V., & Alacapınar, F. G. (2011). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Şişman, G. T. (2017). Öğretmen yetiştirme lisans programları ders içeriklerinde “eğitim programı” kavramı. *İlköğretim Online*, 16(3), 1301-1315.
- Şişman, M. (2009). Öğretmen yeterlilikleri: modern bir söylem ve retorik. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 10(3), 63-82.
- Takıl, N. B. (2016). Türkçe öğretmenlerinin lisans eğitiminde aldıkları derslerin meslek hayatına etkisi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(29), 373-383.
- Uğurlu, S. (2013). *Türkiye’de sanat eğitiminde öğretmen yetiştirmeye genel bir bakış* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 333895).


- YÖK. (1998). *Eğitim Fakültesi Öğretmen Yetiştirme Lisans Programları*. Ankara.
- YÖK. (2007). *Eğitim Fakültesi Öğretmen Yetiştirme Lisans Programları*. Ankara.
- YÖK. (2018). *Öğretmen Yetiştirme Lisans Programları*. Ankara.

# Güncel Tasarım Yaklaşımlarına Genel Bir Bakış

## An Overview on Current Design Approaches

**Tevfik İnanç İlisulu**

Doç., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

email: [inancilisulu@gmail.com](mailto:inancilisulu@gmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7387-4492>

### Atf (APA 6)/To cite this article

İlisulu, T. İ. (2019). Güncel tasarım yaklaşımlarına genel bir bakış. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 20-36. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.536788>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 07/03/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 29/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Review Article/Derleme Makalesi

### Öz

Tipografiden illüstrasyona, hareketli grafiklerden renk kullanımına kadar grafik tasarımın tüm bileşenleri sürekli olarak gelişimlerini/değişimlerini gerçekleştirerek zamanı yakalamak zorundadır. Grafik tasarım alanında hem akademisyenlerin hem de profesyonel tasarımcıların yıl içerisinde oluşan tasarım eğilimlerini analiz ederek incelemeleri, bir sonraki yıl/yıllarda hangi tasarım yaklaşımlarının oluşabileceği konusunda kendilerinin fikir sahibi olmalarını sağlayacaktır. Çalışmanın amacı güncel grafik tasarım yaklaşımlarının nelerden ve nasıl etkilendiğinin anlaşılabilmesidir. Bu nedenle, makale içerisinde güncel tasarım yaklaşımları; Parlak, Canlı ve Geçişli Renk Kullanımları, Üç Boyutlu İllüstrasyon Uygulamaları, Dijital ve Üç Boyutlu Tipografi Tasarımları, İzometrik (Eşölçülü) Tasarımlar, Sanal Gerçeklik (Virtual Reality) olmak üzere beş farklı başlık altında nitel araştırma yöntemleri kullanılarak incelenmiştir. Bu açıdan makalenin önümüzdeki yıllar için grafik tasarımcıların “tasarım eğilimleri” hakkında fikir sahibi olmalarına katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Tasarım Yaklaşımları, Grafik Tasarım, Görsel İletişim

### Abstract

From typography to illustration, from motion graphics to the use of colour, all components of graphic design must capture time. In the field of graphic design, both academicians and professional designers have to analyse the design trends that appear during the year. This will enable them to have an idea of what design approaches can appear in the following years. For this reason, current design approaches are examined under five different headings: Bright and Vivid Colour Uses, Three Dimensional Illustrations, Digital and Three Dimensional Typography Designs, Isometric Designs, Virtual Reality. In this way, it is thought that graphic designers will have an idea about “design approaches” for the coming years.

**Keywords:** Design Approaches, Graphic Design, Visual Communication

## 1. Giriş

Günümüzde iletişimin temelini oluşturan tüm alanlarda çok hızlı bir değişim olduğu görülmektedir. Bunun çeşitli sebepleri olmakla birlikte teknolojinin etkisi çok büyüktür. Gelişen teknolojinin sunduğu olanaklar sayesinde hem iletişim alanları çeşitlenmekte hem de iletişim biçimleri değişmektedir. Bu durum grafik tasarım alanını da geri dönülmez biçimde temelden etkilemiştir. Grafik tasarımcıların, sürekli değişen tasarım yaklaşımlarının sabit olan tek gerçek olduğunun bilincinde ve yarın gelecek olana hazırlıklı olmaları gerekmektedir.

Doksanlı yıllara kadar çoğunlukla basılı medya ile birlikte görsel medya olarak yalnızca televizyon iletişim aracı olarak kullanılmaktaydı. Günümüzde ise kol saatimizden telefonumuza, tablet bilgisayarımızdan araba ekranlarımıza kadar bu çeşitlilik artmış ve artmaya devam etmektedir. Bu hızlı değişimin devam etmesi her geçen gün yeni tasarım yaklaşımlarını da beraberinde getirmektedir. Bununla birlikte birkaç yıl öncesine kadar modern yaklaşımlar olarak gördüğümüz çoğu tasarımın 2019 yılında görsel etkisini kaybettiğini, bir başka ifadeyle modasının geçtiğini görmekteyiz. Bazı tasarım eğilimleri zaman karşısında zorlu sınavlar verirken birçok tasarım eğilimi de göz açıp kapayıncaya kadar kaybolup gitmektedir. Bu değişimleri yakından takip etmek ve yeni yaklaşımları ön görmek artık tasarımcıların yeni görevlerinden birdir denebilir. Bu görevin yapılmaması çağı yakalayamamak ve tasarım açısından geride kalmak anlamlarını taşımaktadır. Bu açıdan günümüz tasarım yaklaşımlarını, Parlak, Canlı ve Geçişli Renk Kullanımları, Üç Boyutlu İllüstrasyon Uygulamaları, Dijital ve Üç Boyutlu Tipografi Tasarımları, İzometrik (Eşölçülü) Tasarımlar, Sanal Gerçeklik (Virtual Reality) olmak üzere beş ayrı başlık altında incelemek yerinde olacaktır.

## 2. Yöntem

Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmanın deseni “durum çalışması”, türü ise “açıklayıcı durum çalışması”dır. Ayrıca nitel veri toplama araçlarından “doküman incelemesi” tekniği de kullanılarak grafik tasarım alanında üretilen çalışmalar farklı başlıklar altında araştırılarak güncel tasarım yaklaşımları ortaya konmuştur.

### 3. Parlak, canlı ve geçişli renk kullanımları

Renk, grafik tasarım alanının en önemli öğelerinden biridir. Tasarım içerisinde doğru biçimde kullanıldığında, bir duyguyu ifade edebildiği gibi dikkat çekici ve farklılaştırıcı olabilmektedir. Bir tasarımda renk, birçok amaca hizmet eder. Tasarım ya da resme uzamsal bir nitelik, ton farklılıklarını sağlayarak da plastik değer kazandırır; arka ve ön plan etkileşimiyle ilgi yaratır, kişisel duygu ve düşüncelerimizi dışa vurur; kompozisyon içerisinde birliğin sağlanması amacıyla dikkat çekmek ve yönlendirmek için kullanılır (Öztuna, 2007, s. 90). Teknolojinin hızlı gelişimi ile birlikte son yıllarda tasarım içerisinde renk uygulamaları önemli ölçüde değişmiş, özellikle parlak, canlı ve kontrast renk kullanımı ön plana çıkmıştır. Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu (GMK) tarafından 19 Ocak 2019 tarihinde düzenlenen etkinlik afişi bu kullanıma iyi bir örnek olarak gösterilebilir (Görsel 1). 2019 Ocak ayında İspanya’da kötü alışkanlıklara karşı hazırlanan sosyal kampanyanın tanıtım afişinde yine kontrast ve parlak renklerin kullanımı dikkat çekmektedir (Görsel 2).



Görsel 1. Hakkı Mısırlıoğlu, etkinlik afiş tasarımı, 2019



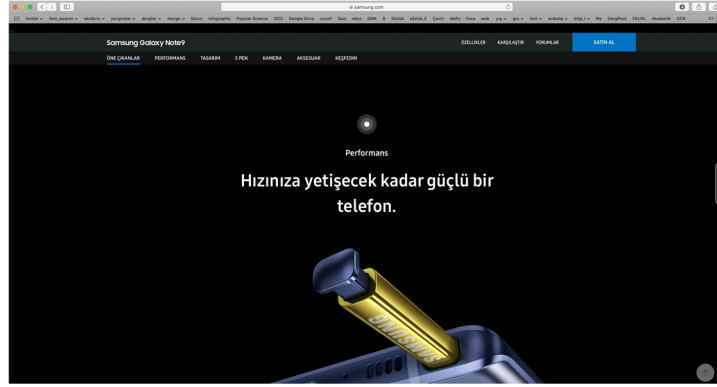
Görsel 2. Game Over, sosyal kampanya afiş tasarımı, 2019

Renk söz konusu olduğunda özellikle tasarım alanında öne çıkan bir kavramdan söz etmek gerekmektedir; Kullanıcı Arayüzü (User Interface). Çoğunlukla dijital alanlar için kullanılan bu terim, arayüz tasarımı ifade etmekte, internet siteleri, telefonlar, televizyonlar, araç içi görüntü sistemleri ve bunun gibi kullanıcı arayüzü gerektiren tüm ortamlarda karşımıza çıkmaktadır. İçeriğini, renkleri, butonlar, boşluk-doluluk ilişkileri, ızgara (grid) yapıları gibi grafik öğeler oluşturmaktadır. İletişim ortamlarının vazgeçilmez biçimde kullanıcıyla etkileşime girmeye başlamasıyla birlikte önemi artmıştır. Arayüzler, özellikle etkileyici renk seçimleri sayesinde kullanıcıyı uyarmakta, yönlendirmekte, geçişli (grade) renk tonları ve canlı renklerin kullanılmasıyla birlikte görsel etkinin artırılarak, farkındalık yaratılmasını sağlamaktadırlar. Iphone telefon kullanıcı örneğinde açılış arayüzünün canlı, parlak ve geçişli renk tonlarında olduğu, iç arayüzlerin ise bu canlı arka plan üzerinde kontrast yaratacak biçimde daha düz -geçişli olmayan- renklerle tasarlandığı görülmektedir (Görsel 3).

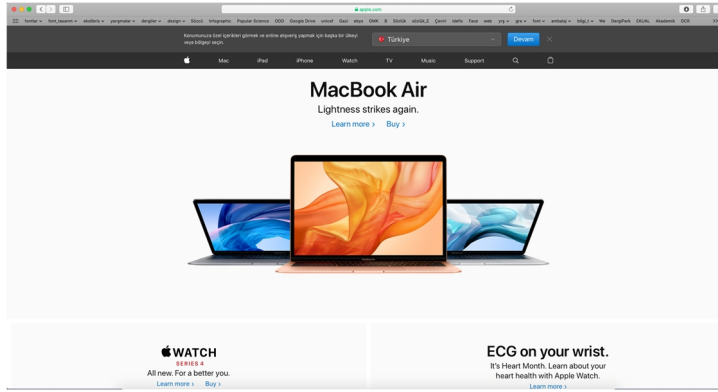


Görsel 3. iPhone X arayüzü, 2019

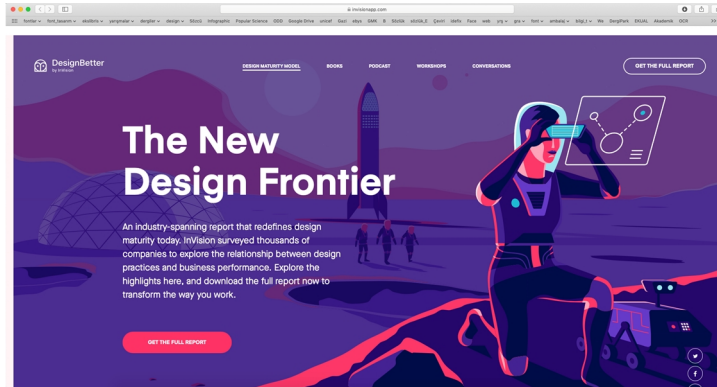
Bununla birlikte minimal tasarım yaklaşımı içerisinde Görsel 4 ve Görsel 5’de görüldüğü gibi siyah veya beyaz zemin kullanımları geçtiğimiz yıllarla birlikte bu yıl da kullanılmaya devam etse de 2018 yılı içerisinde özellikle parlak renk kullanımları etkileyici bir biçimde artmıştır. Görsel 6 ve Görsel 7 örneklerinde olduğu gibi koyu mor (ultra violet) renk tonları bu yılın en çok tercih edilen kullanımlarından birisidir. 2018 yılının rengi seçilen ve *ultra violet 18-3838* adıyla *Pantone* kataloğunda yer alan bu renk teknoloji, gelecek ve uzayla özdeşleştirilirken, gezegenler ve yıldızları işaret ederek keşfetme ve merak duygularını da işaret etmektedir (Görsel 8). Rengin “*Yaratıcı ve hayal gücü kuvvetli olan Ultra Violet, henüz ulaşılmamış olana giden yolu aydınlatıyor.*” olarak tanımlanması da bunun bir göstergesidir (Pantone, 2018).



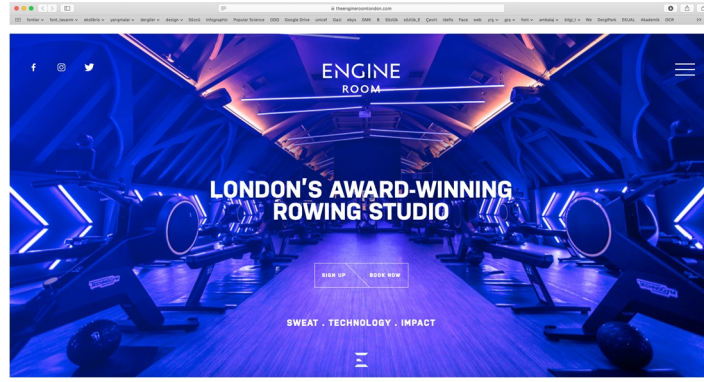
Görsel 4. Samsung Galaxy Note 9 web sayfası tasarımı, 2019



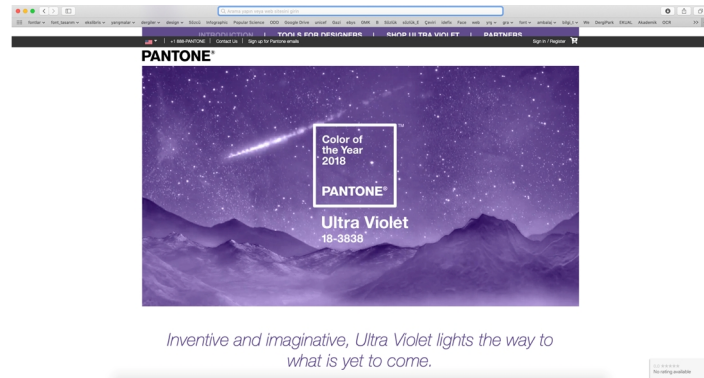
Görsel 5. Apple MacBook Air web sayfası tasarımı, 2019



Görsel 6. Design Better web sayfası tasarımı, 2019



Görsel 7. The Engine Room London web sayfası tasarımı, 2019



Görsel 8. Pantone kataloğu web sayfası, yılın rengi: ultra violet 18-3838, 2018

Teknolojinin etkileri her alanda kendini gösterirken, otomotiv sektörünün de bu değişimden payına düşeni aldığını söyleyebiliriz. Özellikle iç mekân tasarımlarının hızla değiştiği, daha etkin ve fonksiyonel gösterge panellerinin bir ihtiyaca dönüştüğü, bu nedenle kökten bir değişiklik içine girildiği görülmektedir. Manual gösterge panellerinin yerini dijital olanlara bıraktığı 2018 yılında artık grafik tasarımcılar için yepyeni uygulama alanları ortaya çıkmıştır. 2018 yılında bir otomobil markası yeni aracında gösterge paneli ile birlikte araç kontrol ve ses sisteminin tamamını dijital tek bir ekrandan oluşacak biçimde tasarlamıştır. Sürücüye daha etkin bir kullanım deneyimi sağlamak için kullanıcı arayüz tasarımlarında mavi/mor, parlak ve geçişli renk tonlarının kullanımı tercih edilmiştir (Görsel 9). Grafik tasarım alanı içerisinde daha önceleri fazlaca tercih edilmese de özellikle web siteleri ve diğer dijital tasarım uygulamalarında bu ve bunun gibi canlı/parlak renklerin önümüzde ki yıl/yıllarda da kullanılma potansiyeli olduğu söylenebilir.



Görsel 9. Mercedes A Serisi iç mekân gösterge paneli, 2019

#### 4. Üç boyutlu illüstrasyon uygulamaları

Yakın zamana kadar çizimler kâğıt üzerinde yapıлып sonrasında taranarak bilgisayar ortamına aktarılmaktaydı. Ancak günümüze gelindiğinde çağdaş illüstrasyon, hem geleneksel hem de dijital olarak bilgisayar ortamlarının kullanılmasını içermektedir (Male, 2017, s. 11). Son yıllarda özellikle hareketli ve durağan üç boyutlu tasarım uygulamalarının hızla arttığını görmekteyiz. Çizim tabletleri ve dokunmatik çizim ekranları teknolojisi ile birlikte



uygulamalar çeşitlilik kazanmış, bu yeni araçlar sanatçılar ve tasarımcıların el çizimlerini dijitalle birleştirmesini çok kolay ve uygulanabilir hale getirmiştir. Özellikle üç boyutlu illüstrasyon tasarımlarında geleneksel ve dijitalin birleştirilerek kullanılması, ortaya çıkan ürünlerin kişiselleşmesini ve benzersiz olmasını da sağlamıştır. Grafik tasarım alanında hazır görsellere (stok imaj) ulaşmanın çok kolay olması ve bu yöneme sıklıkla başvurulması ortaya çıkan ürünlerin birbirine benzemesine neden olmaktadır. Böylesi bir ortamda yukarıda sözü geçen teknolojiler tasarımcının farkındalık yaratabilmesine de olanak sağlamaktadır (Görsel 10).



Görsel 10. Wacom çizim tableti, 2019

2004 yılında Absolut içecek firması için TBWA reklam ajansı bir reklam kampanyası hazırlamıştır. Yayınlanan reklamlarda kullanılan illüstrasyonların zamanı için oldukça başarılı olduğu söylenebilir. Steven Heller bu kampanya için “Akıllıca uygulanan grafik tasarım ve güçlü tipografi uygulaması” ifadelerini kullanmıştır (Heller, 2009, s. 28). Ancak reklamlarda kullanılan iletişim biçimi aynı olsa da, yine aynı ajans tarafından 2008 ve 2013 yıllarında yapılan diğer kampanyalarda, renk kullanımı, tasarım biçimi ve illüstrasyonların büyük ölçüde değiştiği görülmektedir. Tasarımda kullanılan teknolojilerin gelişmesi illüstrasyonlara çeşitli şekillerde yansımakta, bu sayede farkındalık, etkileyicilik ve gerçekçilik aynı oranda artmaktadır (Görsel 11, Görsel 12, Görsel 13).



Görsel 11. Absolut içecek firması afiş tasarımı, 2004



Görsel 12. Absolut içecek firması afiş tasarımı, 2008



**ABSOLUT CATALYST**

Görsel 13. Absolut içecek firması afiş tasarımı, 2013

Görsel 14 ve Görsel 15’de ise artık üç boyutlu gerçekçi (reel) illüstrasyonların etkili biçimde kullanıldığı ve bu kullanım biçiminin önümüzdeki yıllarda grafik tasarımcıları tarafından tercih edileceği söylenebilir.



Görsel 14. Cappy Pulpy Mandalina afiş tasarımı



Görsel 15. Cappy Atom afiş tasarımı

Grafik tasarım ve görsel iletişim alanlarında, gerçekçi üç boyutlu illüstrasyonların yanında yine üç boyutlu illüstrasyon olarak tanımlayabileceğimiz ancak gerçekçi görüntü vermeyen çalışmalara da son yıllarda sıklıkla rastlanmaktadır. Bu illüstrasyonlar hazırlanırken yine gelişen teknolojiler tasarımcılara birçok imkân sunmaktadır. Bununla beraber tasarımların izleyiciye verdiği duyu gerçeklikten farklı olarak üç boyut hissidir. Bu hissi tasarımcılar doku, form, renk ve gölgelendirmeler yaparak vermeye çalışmaktadırlar. Cinema 4D, Maya, 3Dmax gibi vektörel bazlı programlar kullanılarak hazırlanan bu illüstrasyonlar tasarımcının bir anlamda daha etkin

çalışmalarına olanak sağlamaktadırlar. Işık bu programlarda en önemli öğedir ve doğru kullanıldığında gölge, renk doku gibi formların da yardımıyla istenilen üç boyut etkisi verilebilmektedir (Görsel 16).



Görsel 16. Cinema 4D Programıyla hazırlanan tasarım örneği, 2019

Audi otomobil firmasının 2013 Aralık ayında yayınladığı reklamında, dört çeker aracının her mevsimde yol tutuşunu anlatan üç boyutlu bir illüstrasyon çalışması görülmektedir. Burada amaç, gerçekçi bir yaklaşım yerine tasarımda üç boyut duygusu ile izleyicinin ilgisini çekerek mesajı iletmektir (Görsel 17).



Görsel 17. Audi Quattro afiş tasarımı, 2013

Mart 2017 yılında Rusya’da yayınlanan bir inşaat firması reklamında da yine üç boyutlu illüstrasyon çalışması kullanılmıştır. Mesaj, etkileyici renklerinde yardımıyla dikkat çekici biçimde “Size mükemmel şekilde uyan daireler” olarak verilmiştir. Bir önceki örnekte görüldüğü gibi gerçekçi olmamakla birlikte illüstrasyonlar daha çok üç boyut hissini uyandırmaktadır (Görsel 18).



Görsel 18. SU22 afiş tasarımı, 2017

2019 Ocak ayında Meksika’da yayınlanan “Afirme ATM” reklamında iletilmek istenen “Açlık maaş beklemiyor- En yakın Afirme ATM'nizden doğrudan 6 bin Peso'luk Erken Maaşınızı alabilirsiniz” mesajı dikkat çekici ve etkileyici biçimde yine üç boyutlu gerçekçi olmayan bir illüstrasyon çalışması ile verilmiştir (Görsel 19).



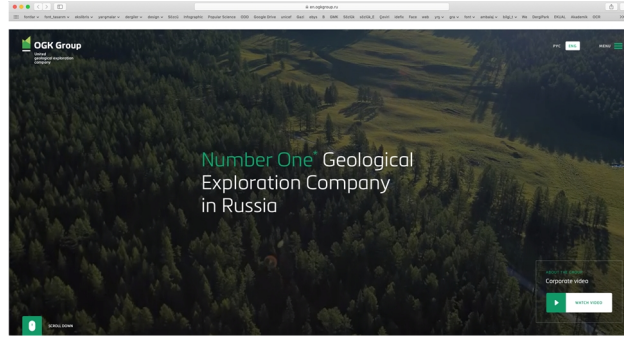
Görsel 19. Afirme ATM afiş tasarımı, 2019

Farklı zamanlarda yayınlanmalarına rağmen üç farklı sektör reklamında da kullanılan illüstrasyon dili büyük benzerlikler taşımaktadır. Buradan hareketle bu tarz gerçekçi olmayan üç boyutlu illüstrasyon çalışmalarının ve grafik tasarım yaklaşımlarının geçtiğimiz yıllarda da kullanıldığı, bundan sonraki yıl/yıllarda da kullanılmaya devam edeceği düşünülebilir.

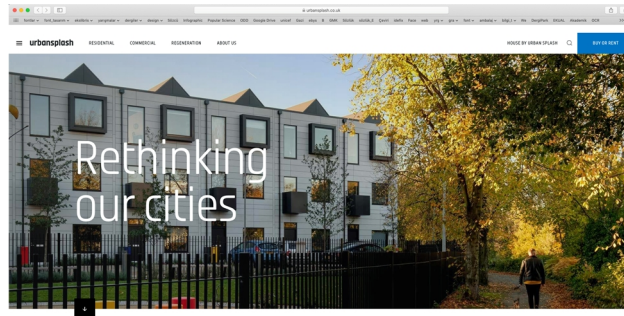
## 5. Dijital ve üç boyutlu tipografi tasarımları

Gutenberg'in hareketli metal harfleri kullandığı matbaa makinesini buluşuyla birlikte tipografi teriminin de ortaya çıktığı söylenebilir. Tipografi yazı karakterlerinin, uygulama alanındaki renk, boşluk, illüstrasyon, fotoğraf gibi görsel öğelerin etkisini de göz önüne alarak tasarlanmasıdır. Temel olarak tipografi, harflerin ve kelimelerin nasıl düzenlendiğini, birbirleriyle nasıl ilişkili olduklarını ve bir kompozisyon içinde işgal ettikleri yeri içerir. Tipografi, yazı tiplerini seçtiğimizde ve tipografik düzenlemelerin okunuşu nasıl etkilemesi gerektiğine karar verdiğimiz zaman devreye girer (Harkins, 2010, s. 9). Amacı yazılı mesajların etkili, merak uyandırıcı ve anlaşılır biçimde karşı tarafa iletilmesidir. Dijital çağda yaşadığımız düşünülürse, tipografinin de teknolojiden etkilenmesi çok doğal karşılanmalıdır. Günümüzde üç boyutlu tipografiden hareketli tipografiye kadar birçok farklı uygulamaların grafik tasarım içerisinde yerini aldığını ve bu tasarım yaklaşımlarının sıklıkla kullanıldığını söyleyebiliriz.

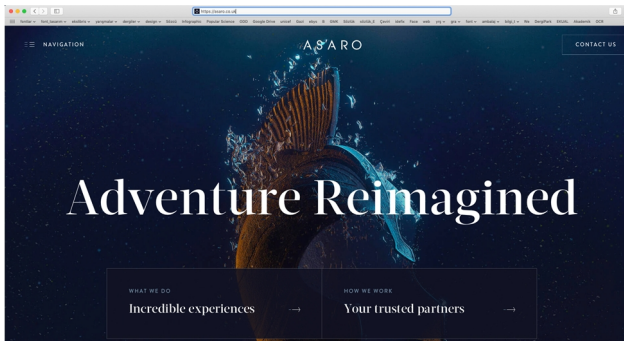
Özellikle dijital tipografi uygulamalarında günümüze kadar tasarlanan örneklere baktığımız da geleneksel ve dekoratif yazıların fazla kullanılmadığı, çoğunlukla çentiksiz (serifsiz) ve modern yazı karakterlerinin tercih edildiğini görmekteyiz (Görsel 20, Görsel 21). Ancak 2019 yılına gelindiğinde bu durumun değiştiği, çentikli ve dekoratif yazı tiplerinin de dijital ortamda sıklıkla kullanılmaya başladığını söyleyebiliriz. Cesur yaklaşımlar olarak görülebilecek bu uygulama biçimi, süregelen modern yazı karakterlerinin kullanımı devam ederken farklılık yaratarak dikkat çekici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 22, Görsel 23).



Görsel 20. UGK Group web sayfası tasarımı, 2019



Görsel 21. Urban Splash web sayfası tasarımı, 2019

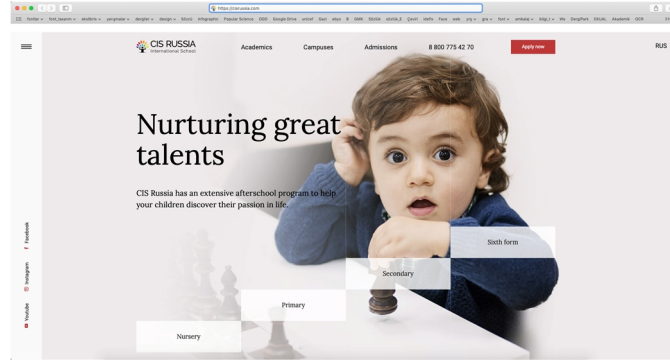


Görsel 22. Asaro web sayfası tasarımı, 2019

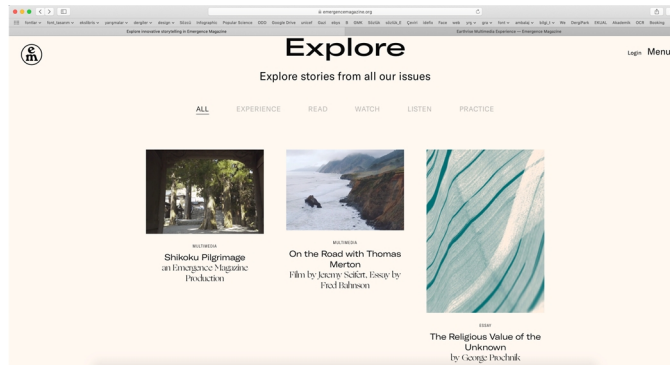


Görsel 23. Stimmt web sayfası tasarımı, 2019

Ayrıca yine 2018 yılında, modern yazı karakteriyle birlikte geleneksel yazı karakterlerinin bir arada kullanılması da dijital alanlarda karşılaşılan tasarım yaklaşımlarından biri haline gelmiştir. Görsel 24’de örneği görülen web sitesi tasarımında üst ve alt bölümde bulunan linklerde çentiksiz modern bir yazı karakteri kullanılırken, sayfa ortasında geleneksel ve çentikli bir yazı karakteri tercih edilmiştir. Görsel 25’de ise fotoğraf altlarında bulunan linklerde yine modern ve geleneksel çentikli yazı karakterleri birlikte kullanılmıştır. Bu dinamik kullanım görsel etkiyi artırırken, süregelen tipografik yaklaşımlara bir alternatif olarak karşımıza çıkmaktadır. Özetle önümüzdeki yıllarda da bu tür tasarım yaklaşımlarının devam edeceği söylenebilir.



Görsel 24. Cis Russia web sayfası tasarımı, 2019

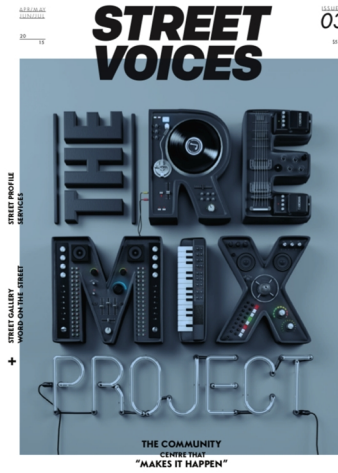


Görsel 25. Emergence Magazine web sayfası tasarımı, 2019

Tasarımda üç boyutlu tipografi uygulamaları giderek daha yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Bunun en önemli nedeni, teknolojinin olumlu etkisi ile birlikte üç boyutlu tipografinin izleyiciyi hızlı bir biçimde istenilen şekilde yönlendirebilmesidir. Tasarımcılar yaratıcılık sınırlarını zorlayarak bu etkiyi arttırmayı amaçlamaktadırlar. İllüstratör Axel Bizon ve Lena Sarraut tarafından yapılan *Legoland* kitap kapağında tasarımcılar harfleri farklı açılardan üç boyutlu olarak hazırlamışlardır. Bu sayede tasarıma üç boyutlu bir hareket kazandırarak izleyicinin ilgisini çekmeyi amaçladıkları düşünülebilir (Görsel 26). Diğer örnekte ise bir dergi kapağı yer almaktadır. Burada da yine kullanılan tipografik yaklaşımda üç boyut hissi ön plana çıkartılarak etkin bir görsellik duygusu verilmeğe çalışılmıştır (Görsel 27). Üç boyutlu tipografi uygulamalarının her alanda izleyici üzerindeki etkisi göz önüne alındığında önümüzdeki yıllarda bu tarz kullanımların çeşitlendirilmesini bekleyebiliriz (Görsel 28).



Görsel 26. Lego Land kitap kapağı tasarımı, 2016



Görsel 27. Street Voices dergi kapağı tasarımı, 2015

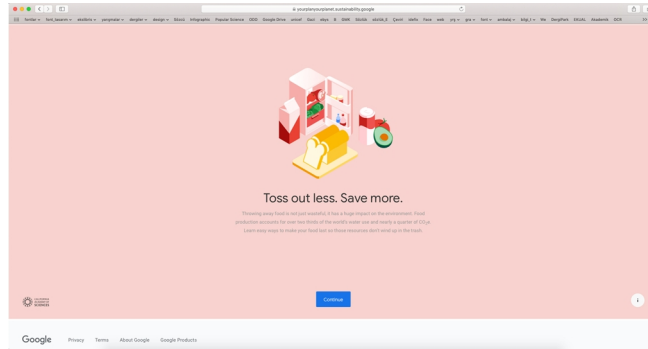


Görsel 28. Greyscalegorilla tasarım örneği, 2019

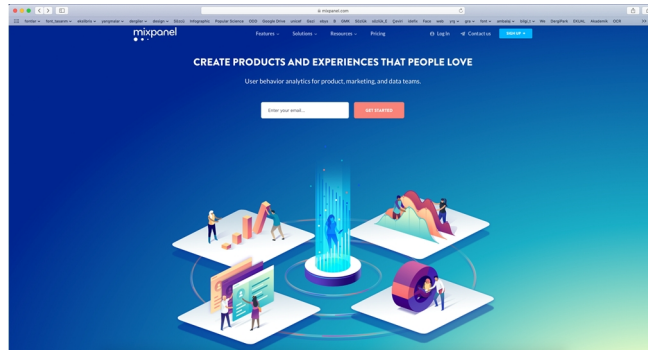
## 6. İzometrik (Eşölçülü) tasarımlar

İzometrik çizim, nesnelere ifade etmek için kullanılan yöntemlerden biridir. Nesne gerçek değerlerinde üç temel boyutu esas alınarak yalnızca bir açıdan gösterilir. Ancak bir nesnenin, uzunluğunu, genişliğini ve derinliğini doğru değerlerinde gösterse bile gerçek bir perspektif görüntüsü vermez. Kısaca izometri; bir açıdan üç boyutlu nesnelerin görsel olarak iki boyutlu olarak temsil edilme halidir. İlk olarak mühendislik ve teknik çizimlerde kullanılmıştır. Ancak dijital oyun sektöründe izometrik tabanlı görsellerin uygulanmaya başlamasıyla tasarımcılar arasında da kullanımı yaygınlaşmıştır. Özellikle web sitelerine boyut eklemek, düz nesnelerin sıkıcılığından

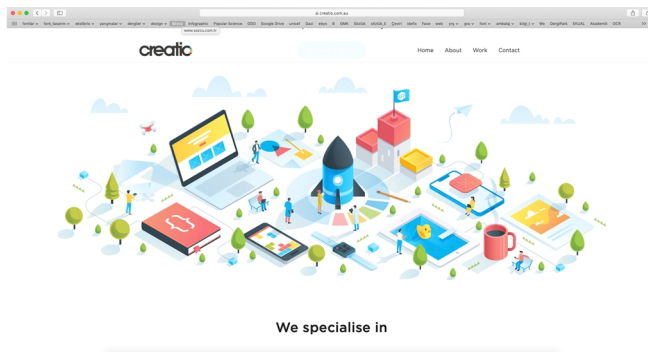
kurtulmak ve ihtiyaç duyulan derinliği arttırmak amacı ile son yıllarda sıklıkla kullanılmaktadır (Görsel 29). Ayrıca izometrik tasarım yaklaşımının, kullanılan gölge ve perspektif uygulamaları ile izleyici üzerindeki etkisi artırılarak dikkati yoğunlaştırmaya yardımcı olduğu da söylenebilir (Görsel 30, Görsel 31).



Görsel 29. Your Plan Your Planet web sayfası tasarımı, 2019

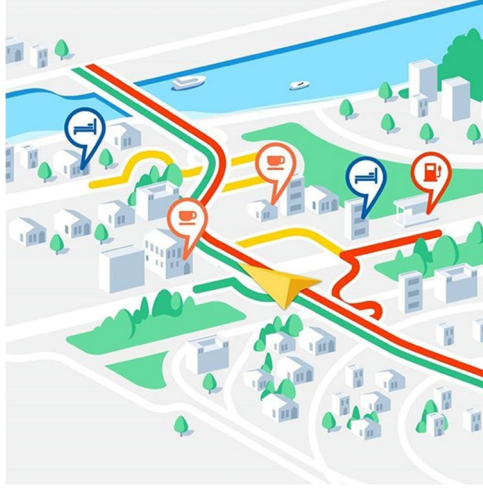


Görsel 30. Mixpanel web sayfası tasarımı, 2019



Görsel 31. Creatio web sayfası tasarımı, 2019

İnternet üzerinden dijital ortamlarda fotoğrafların görüntülenmesi oldukça uzun zaman almaktadır. Ancak izometrik nesnelerin fotoğrafın aksine matematiksel verilerden oluşması, görüntülerinin çok kısa sürede işlenmesini diğer bir deyişle internet üzerinden kullanılan ortamlarda çok hızlı biçimde görüntülenmesine olanak sağlamaktadır. Bu etkili özelliği ve kullanıcıya verdiği üç boyut hissi nedeniyle web sitelerinin yanı sıra telefon navigasyon (yolbul) uygulamalarında kullanımı özellikle tercih edilmektedir (Görsel 32).



Görsel 32. Yandex Navigasyon, 2019

İzometrik tasarımın sayısal ortamda kullanımının kullanıcı üzerinde etkili olması, bu yaklaşımın diğer grafik tasarım alanlarında da ilgi görmesine neden olmuştur. Örneğin; *Siemens* firması 2015 yılında hazırladığı basılı medya reklamlarında izometrik tasarım dilini kullanmıştır. Bu tasarımda izometri sayesinde üç boyut hissi yaratılarak reklamın daha etkili olması sağlanmıştır (Görsel 33, Görsel 34). 2017 yılında *Esso* akaryakıt firmasının reklam afişinde uzun bir yol üzerinde bulunan akaryakıt istasyonlarını illüstrasyonu çalışması şeklinde yaptığı görülmektedir. İzometrik tasarım dilinin kullanıldığı bu afiş perspektif görüntüsü vermeden üç boyut hissini izleyici üzerinde yaratmaktadır. Renk seçimi sayesinde de oldukça etkili bir tasarım olduğu söylenebilir (Görsel 35). 2019 yılında biri Portekiz’de diğeri Türkiye’de yayınlanan iki ayrı reklam afişinde, grafik tasarım dilleri farklı olsa da izometrik tasarım uygulaması kontrast renklerin kullanımıyla birlikte etkili biçimde kullanılmıştır (Görsel 36, Görsel 37).



Görsel 33. Siemens afiş tasarımı, 2015

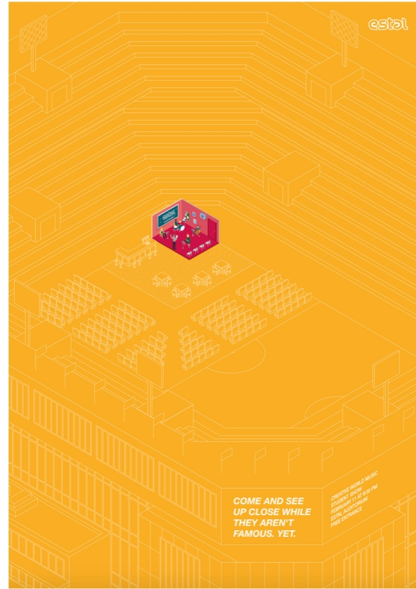


Görsel 34. Siemens afiş tasarımı, 2015





Görsel 35. Esso afiş tasarımı, 2017



Görsel 36. Estal afiş tasarımı, 2019



Görsel 37. Haçiko afiş tasarımı, 2019

## 7. Sanal gerçeklik (virtual reality)

Günümüzde sıkça duymaya başladığımız “sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik” aslında uzun süredir bilim insanlarının araştırdığı ve üzerinde çalıştığı konulardır. Morton Heilig tarafından 1957 yılında tasarlanan *Sensorama*, ilk gerçeklik simülatörü olarak kabul edilmektedir. Kullanıcı bir sandalyeye oturtulur, önündeki tutacalara dokunur, ekranda bir film gösterilir, bu sırada filme uyumlu olarak sandalye titreştirilir, içerideki fanlardan hava üflenir, hoparlörlerden sesler çıkarılırdı (Görsel 38). Buradan hareketle gerçekte Morton Heilig’in modern sanal gerçeklik teknolojisinin yaratıcısı olduğu söylenebilir (Martin, 2018, s. 6-7).



Görsel 38. Morton Heilig, Sensorama, 1957

Sanal gerçeklik teknolojileri ve uygulamaları, artık yalnızca deneysel araştırmalar olmaktan çıkıp çeşitli eklenti cihazlar (sanal gerçeklik gözlüğü, akıllı cep telefonlar, vb.) sayesinde son kullanıcı için ulaşılabilir duruma gelmiştir. Sanal gerçeklik, kullanıcıya o anda bulunduğu farklı bir ortamda olma hissini üç boyutlu olarak deneyimleme fırsatı sunmaktadır. Ancak kullanıcının bu deneyimi gerçekten yaşayabilmesi için arayüz tasarımlarının gerçekçi ve kusursuz olması gerekmektedir. Bu durum teknoloji üreticileri ile birlikte tasarımcıların üzerine de büyük bir yük getirmektedir. Kısaca, bir sanal gerçeklik uygulamasının başarılı olabilmesi, teknoloji kadar tasarımcının da yetenek, uygulama tekniği ve gerçekçi görsel hikâye anlatımına bağlıdır denebilir.

Adobe CC 2019 yılında “Adobe 180 ve 360/VR düzenleme: Daha sürükleyici bir hikâye anlatımı” sloganıyla sanal gerçeklik uygulama programını kullanıcılarına sunmuştur (Görsel 39). Programın açıklaması kısaca şöyledir; “İster film, ister video oyunu, ister eğitim videoları veya simülasyonlar oluşturun; 180 ve 360/VR videoları izleyicilerinizin kendilerini aksiyonun tam ortasında hissetmesini sağlar. İster Adobe Premiere Pro CC'de düzenleme yapın, ister Adobe After Effects CC'de hareketli grafikler ekleyin veya Adobe Photoshop CC'de çekimleri temizleyin; Adobe araçları sürükleyici videolar oluşturmak ve iyileştirmek için ihtiyacınız olan her şeyi sunar” (Adobe, 2019).



Görsel 39. Adobe 180 ve 360/VR düzenleme: daha sürükleyici bir hikâye anlatımı, 2019

Sanal gerçeklik ayrıca son zamanlarda “*artırılmış gerçeklik*” adı verilen başka bir teknolojiyle de ortak bazı noktaları paylaşmaktadır. Sanal gerçeklik keşfedilecek sanal dünyalar yaratırken, artırılmış gerçeklik bilgisayar grafiklerini gerçek dünya ile birleştirir (Martin, 2018, s.10). Uygulama alanları çeşitlilik göstermekle birlikte; sanal oyun sektörü, akıllı telefon uygulamaları, tıp alanı, web siteleri, müze ve sergi gezi alanları olmak üzere geniş bir yelpazeyi kaplamaktadır. Özellikle önümüzdeki yıllarda sanal gerçeklik uygulamalarının artırılmış gerçeklik ile birlikte tasarım alanında çok daha etkin biçimde adından söz ettireceği öngörülebilir.

## 8. Sonuç

Beş ayrı başlık altında ele alınan örnekler, gelişen teknolojinin tasarımcılar tarafından da etkin bir biçimde kullanıldığını göstermektedir. Sürekli değişimin kaçınılmaz olduğu tasarım alanı, renk tercihlerinin, illüstrasyon çeşitliliğinin, tipografi kullanımının, izometrik tasarım uygulamalarının ve sanal gerçekliğin izleyici üzerindeki etkisini bizlere göstermektedir. Teknolojinin sunduğu olanaklar, tasarım uygulama alanlarını hızla geliştirmekte ve buna paralel olarak çeşitlendirmektedir. Geçtiğimiz 10 yıllar içerisinde modern yaklaşımlar olarak benimsenen ve grafik tasarım uygulamalarında sıkça karşımıza çıkan birçok unsurun günümüzde kullanımının azaldığı, bir başka deyişle popülaritesini yitirdiği görülmektedir. Ancak bu tasarım unsurları günümüzün modern ve dijital çağına da ilham kaynağı olduğu göz ardı edilmemelidir.

Teknolojinin bizlere sunduğu avantajlardan biri de artık tasarım alanında sınırların kaldırılıyor olmasıdır. Geleneksel ve modernin aynı potada eritildiği günümüzde bu sınırların kalkması birçok uygulama alanına özgürlük getirmektedir. Gerek grafik tasarım gerekse sanatsal açıdan olsun geleneksel ve dijitalin birleştirilmesi tasarımı ve sanatı bir adım daha ileriye taşıyacaktır. Bu durum çok daha etkili, dikkat çekici ve akılda kalıcı çözümlerin/tasarımların ortaya çıkarılmasına olanak sağlayacaktır.

Her gün yüzlerce iletişim aracıyla bombalandığımız gürültülü bir ortamda yaşadığımız düşünülürse, güncel/geleceğe dönük tasarım yaklaşımlarıyla farkındalık yaratmak, grafik tasarımcısı için büyük bir avantaj olarak görülebilir. Önümüzdeki yıllarda tasarım alanında daha birçok farklılık keşfedeceğiz. Bu keşifler bugün popüler olan tasarım yaklaşımlarını gelecekte belki de saf dışı bırakabilecektir. Ancak temel olarak tasarımcının hedefi ve sloganı hiçbir zaman değişmeyecektir; izleyiciyi ne şekilde olursa olsun etkilemek ve yönlendirmek.

## Kaynakça

- Adobe. (2019). Adobe 180 ve 360/VR düzenleme. Erişim adresi: <https://www.adobe.com/tr/creativecloud/video/virtual-reality.html#x>
- Harkins, M. (2010). *Basics Typography 02: using type*. Switzerland: AVA Publishing.
- Heller, S. (2009). *Anatomy of design*. Massachusetts: Rockport Publishers.
- Male, A. (2017). *Illustration atheoretical & contextual perspective*. London: Bloomsbury Visual Arts Publishing
- Martin, B. S. (2018). *Virtual reality*. Chicago, Illinois: Norwood House Press.
- Öztuna, Y. K. (2007). Temel Tasarım Öğeleri: Renk. *Grafik Tasarım Dergisi*, 8, 99.
- Pantone. (2018). Color of the year 2018 ultraviolet. Erişim adresi: <https://www.pantone.com/color-intelligence/color-of-the-year/color-of-the-year-2018>

## Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Hakkı Mısırlıoğlu, etkinlik afiş tasarımı. (2019), [Afiş]. Erişim adresi: <http://gmk.org.tr/uploads/file/edfa2bed8c302f9c55cbf1b85f25321b.jpg>
- Görsel 2. Game Over, sosyal kampanya afiş tasarımı. (2019), [Afiş]. Erişim adresi: [https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/carnavalsocial\\_alcohol\\_new.jpg?BV7iy76XTVzHjmDK14H1CawQTKncyWKR](https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/carnavalsocial_alcohol_new.jpg?BV7iy76XTVzHjmDK14H1CawQTKncyWKR)
- Görsel 3. iPhone X arayüzü. (2019), [Ara Yüz]. Erişim adresi: <https://www.apple.com/tr/iphone/>
- Görsel 4. Samsung Galaxy Note 9 web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://www.samsung.com/tr/smartphones/galaxy-note9/>
- Görsel 5. Apple MacBook Air web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://www.apple.com/tr/mac/>
- Görsel 6. Design Better web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: [https://www.invisionapp.com/design-better/design-maturitymodel/?hstc=146515115.009434f32c2366ace245b7fe356d253d.1551773672435.1551773672435.1551773672435.1&\\_\\_hssc=146515115.1.1551773672435&\\_\\_hsfp=10565101](https://www.invisionapp.com/design-better/design-maturitymodel/?hstc=146515115.009434f32c2366ace245b7fe356d253d.1551773672435.1551773672435.1551773672435.1&__hssc=146515115.1.1551773672435&__hsfp=10565101)
- Görsel 7. The Engine Room London web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://theengineroomlondon.com>


- Görsel 8. Pantone Kataloğu web sayfası, yılın rengi: ultra violet 18-3838. (2019), [Renk Kataloğu]. Erişim adresi: <https://www.pantone.com/color-intelligence/color-of-the-year/color-of-the-year-2018>
- Görsel 9. Mercedes A Serisi iç mekân gösterge paneli. (2019), [Araç İçi Ön Panel]. Erişim adresi: <https://www.mercedes-benz.com.tr/passengercars/mercedes-benz-cars/models/a-class/hatchback/explore/highlights.module.html>
- Görsel 10. Wacom çizim tableti. (2019), [Tablet]. Erişim adresi: <https://www.wacom.com.tr/>
- Görsel 11. Absolut içecek firması afiş tasarımı. (2004), [Afiş]. Erişim adresi: <http://www.absolutads.com/gallery/reklama.php?id=1140>
- Görsel 12. Absolut içecek firması afiş tasarımı. (2008), [Afiş]. Erişim adresi: [https://www.adsoftheworld.com/media/print/absolut\\_dissect\\_pear](https://www.adsoftheworld.com/media/print/absolut_dissect_pear)
- Görsel 13. Absolut içecek firması afiş tasarımı. (2013), [Afiş]. Erişim adresi: [https://www.adsoftheworld.com/media/print/absolut\\_catalyst](https://www.adsoftheworld.com/media/print/absolut_catalyst)
- Görsel 14. Cappy Pulpy Mandalina afiş tasarımı. (2018), [Afiş]. Erişim adresi: <https://www.behance.net/gallery/17673083/Cappy-Pulpy>
- Görsel 15. Cappy Atom afiş tasarımı. (2018), [Afiş]. Erişim adresi: <https://www.behance.net/gallery/17411947/Cappy-ATOM-TVC-Outdoor>
- Görsel 16. Cinema 4D Programıyla hazırlanan tasarım örneği. (2019), [Tasarım]. Erişim adresi: <https://www.maxon.net/>
- Görsel 17. Audi Quattro afiş tasarımı. (2013), [Afiş]. Erişim adresi: [https://www.adsoftheworld.com/media/print/audi\\_sphere](https://www.adsoftheworld.com/media/print/audi_sphere)
- Görsel 18. SU22 afiş tasarımı. (2017), [Afiş]. Erişim adresi: [https://www.adsoftheworld.com/media/print/su22\\_look\\_1\\_0](https://www.adsoftheworld.com/media/print/su22_look_1_0)
- Görsel 19. Afirme ATM afiş tasarımı. (2019), [Afiş]. Erişim adresi: [https://www.adsoftheworld.com/media/print/afirme\\_hand\\_burger](https://www.adsoftheworld.com/media/print/afirme_hand_burger)
- Görsel 20. UGK Group web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://en.ogkgroup.ru>
- Görsel 21. Urban Splash web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://www.urbansplash.co.uk>
- Görsel 22. Asaro web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://asaro.co.uk>
- Görsel 23. Stimmt web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://stimmt.ch/customer-experience-2018/>
- Görsel 24. Cis Russia web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://cisrussia.com>
- Görsel 25. Emergence Magazine web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://emergencemagazine.org/explore/>
- Görsel 26. Lego Land kitap kapağı tasarımı. (2016), [Kitap Kapağı]. Erişim adresi: <http://www.casualoptimist.com/blog/2016/02/08/book-covers-of-note-february-2016/>
- Görsel 27. Street Voices dergi kapağı tasarımı. (2015), [Dergi Kapağı]. Erişim adresi: <https://www.streetvoices.ca/magazine>
- Görsel 28. Greyscalegorilla tasarım örneği. (2019), [Tasarım]. Erişim adresi: <https://greyscalegorilla.com/>
- Görsel 29. Your Plan Your Planet web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://yourplanyourplanet.sustainability.google/food-pillar/amount>
- Görsel 30. Mixpanel web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://mixpanel.com>
- Görsel 31. Creatio web sayfası tasarımı. (2019), [Web Sayfası]. Erişim adresi: <https://www.creatio.com.au>
- Görsel 32. Yandex Navigasyon. (2019), [Telefon Uygulaması]. Erişim adresi: <https://yandexnavigasyon.com.tr/>
- Görsel 33. Siemens afiş tasarımı. (2015), [Afiş]. Erişim adresi: [https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/siemens\\_cooker\\_hood\\_house\\_aotw.jpg](https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/siemens_cooker_hood_house_aotw.jpg)

- Görsel 34. Siemens afiş tasarımı. (2015), [Afiş]. Erişim adresi: [https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/siemens\\_cooker\\_hood\\_restaurant\\_aotw.jpg](https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/siemens_cooker_hood_restaurant_aotw.jpg)
- Görsel 35. Esso afiş tasarımı. (2017), [Afiş]. Erişim adresi: [https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/paisa\\_0.jpg](https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/paisa_0.jpg)
- Görsel 36. Estal afiş tasarımı. (2019), [Afiş]. Erişim adresi: [https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/poster\\_estal.jpg?1nXqTvE3fbM2S6mY0Nuo\\_tHI75PqJZg](https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/poster_estal.jpg?1nXqTvE3fbM2S6mY0Nuo_tHI75PqJZg)
- Görsel 37. Haçiko afiş tasarımı. (2019), [Afiş]. Erişim adresi: [https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/haciko\\_print.jpg?t22KGg5js2O.7IU\\_pRGffrYkLitROD8](https://d3nuqriibqh3vw.cloudfront.net/haciko_print.jpg?t22KGg5js2O.7IU_pRGffrYkLitROD8)
- Görsel 38. Morton Heilig, Sensorama. (1957), [Fotoğraf]. Erişim adresi: [https://books.google.com.tr/books?id=bNwyDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Virtual+Reality&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwi474Lzh97gAhVO\\_6QKHZS1COkQ6AEIMDAB#v=onepage&q=heil&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=bNwyDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Virtual+Reality&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwi474Lzh97gAhVO_6QKHZS1COkQ6AEIMDAB#v=onepage&q=heil&f=false)
- Görsel 39. Adobe 180 ve 360/VR düzenleme: daha sürükleyici bir hikaye anlatımı. (2019), [Sanal Gerçeklik Uygulama Programı]. Erişim adresi: <https://www.adobe.com/tr/creativecloud/video/virtual-reality.html#x>

# Göstergebilimsel Çözümleme: Sağlık Bakanlığı Meme, Rahim Ağzı ve Bağırsak Kanseri Farkındalık Afişleri

## Semiotic Analysis: Breast, Cervical and Intestinal Cancer Awareness Posters of Ministry Of Health

**Elif Tarlakazan**

Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü  
email: [etarlakazan@kastamonu.edu.tr](mailto:etarlakazan@kastamonu.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5381-9755>

### Atf (APA 6)/To cite this article

Tarlakazan, E. (2019). Göstergebilimsel çözümleme: Sağlık Bakanlığı meme, rahim ağzı ve bağırsak kanseri farkındalık afişleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 37-43. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.586120>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 03/07/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 04/10/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Reklamda temel koşul doğru hedef kitleye doğru zamanda, doğru biçimde seslenebilmek, ulaşabilmektir. Afiş tasarımları ise tamda bu noktada izleyicisiyle aracısız karşılaşan tasarım ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Günlük yaşamımızda; yürüdüğümüz yolda, otobüs durağında kısacası her yerde karşılaştığımız göstergelerdir. Göstergebilim; kendi dışındaki şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanabilir. Bu çalışmanın amacı T. C. Sağlık Bakanlığı Halk Sağlığı Genel Müdürlüğü Kansere Dairesi Başkanlığı'nın 2018 yılında hazırladığı "Meme, Rahim Ağzı ve Bağırsak Kanseri Afişleri"nin göstergebilimsel çözümlemesinin yapılmasıdır. Analiz Roland Barthes tarafından tanımlanmış olan, var olan ve görünen arkasındaki ileti düzleminde gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Reklam, Afiş, Gösterge, Göstergebilim, Kansere

### Abstract

The basic condition in advertising is to be able to call and reach the right population at the right time in the right way. Poster designs, on the other hand, come across as design products that encounter their audience without intermediaries at this point. There are many signs in our daily life; on the way we walk, at the bus stop, in short, in everywhere we encounter, signs can be seen. Semiotics can be defined as all kinds of forms, objects, phenomena, etc., which represent something other than itself and are capable of replacing what it represents. The aim of this study is to make semiotic analysis of the "Breast, Cervical and Intestinal Cancer Posters" prepared by the Cancer Department of The Ministry of Health General Directorate of Public Health in 2018. The analysis was done in the message plane behind the existing and visible, which is based on Roland Barthes's thoughts.

**Keywords:** Advertising, Poster, Sign, Semiotics, Cancer

## 1. Giriş

Bir söylem biçimi ve imgelerin etkileşim platformu olarak afiş; tasarımcısının iletmek istediği ve alıcıda bir anlam yaratması gereken soyut bir ifade tarzına sahiptir (Lehimler, 2018, s. 2384).

Afişler, tüm grafik ürünlerde olduğu gibi, toplumsal özellikleri ağır basan, insanların ortak duygularına hitap eden bir sanat türüdür (Tepecik, 2002, s. 75). Becer, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu grafik türlerdir diye tanımlamaktadır (Becer, 1997, s. 201). Ana işlevi bir ürün ya da hizmetin tanıtımını yapmaktır. Afiş, bir olay ya da (örneğin vatanseverlik gibi) bir duyguyu teşvik etmek amacıyla, yoldan geçenlerin dikkatini yakalamak amacıyla güder (Etheredge, 2010).

Afişin ilk örneği olarak; M.Ö. 4000 yıllarında Asur ticaret kolonilerinin Anadolu'daki alışverişlerinde mallarını daha iyi tanıtmak ve satmak amacıyla, kil tabletler üzerine yazdıkları çivi yazıları sayılabilir. Bugünkü anlamda bilinen en eski afiş, Fransa'nın başkenti Paris'teki Notre Dame de Saint Flour Psikoposluğuna bağlı kiliselerin kapılarında yardım toplama izni ile ilgilidir (Tepecik, 2002, s. 72). Çağdaş afiş tasarımının ilk temsilcileri Jules Cheret ve Henri de Toulouse-Lautrec'dir. Art Nouveau, Art Deco, Kübizm, Bauhaus, Uluslararası Tipografik Stil gibi modern sanat ve tasarım akımları afişin sanatsal bir yapı kazanmasında önemli rol oynamışlardır.

Ülkemizde ise afiş ilk örneklerini matbaanın kurulmasıyla vermiştir. Cumhuriyet döneminde ise sanayi ve ticaretin büyümesiyle birlikte afiş sanatı da ilerleme göstermiştir. Dönemin önemli afiş sanatçıları arasında Kenan Temizan, Münif Fehim ve afişin babası olarak da anılan İhâp Hulusi Görey yer alır.

Afişin, tanıtımını yaptığı ürün veya hizmetleri aktarma noktasında önemli bir rolü vardır. Günlük hayatımızda her yerde, her zaman görmeye alıştığımız afişler; duvarlarda, sokaklarda, yol kenarlarında yani kentin bir parçası olarak her yerededir. Afiş, izleyicinin dikkatini ve ilgisini çekmek, onu düşünmeye teşvik etmek, bilincini ve iradesini istenen yönde harekete geçirmek için bir dizi özel sanatsal unsurları birleştirmelidir. Bahsi geçen bu unsurlar; resimsel uygulamalar, ortak bir dil olarak hemen her toplum tarafından anlaşılabilen semboller, hikâye

olay tasvirleri-betimlemeleri, tipografi-metin yerleştirmeleri, kompozisyon öğeleri, tasarım ilkeleri ve renkle ilgili düzenleme ve uygulamalardır.

Afiş tasarımları; bir mesajı iletmek veya bir ürünü tanıtmak için yapılan; sanat, tasarım ile estetik kaygı barındıran günlük hayatımızda her yerde her an karşımıza çıkabilecek ürünlerdir.

Afişleri çeşitleri üç gruba ayrılır. Bunlar; kültürel, sosyal ve ticari afişlerdir. Afişleri bu ana başlıkların altında da kendi içinde çeşitlere ayırmak mümkündür. Kültürel afişler; tiyatro afişleri ve sinema afişleri, sosyal afişler; siyasi afişler ve sosyal sorumluluk kampanya afişleri, ticari afişler; kurumsal reklamcılık afişleri ve moda, gıda, turizm ve endüstri afişleri, vs. afişlerdir (Yayla, 2014, s. 31).

Afiş tasarımı yapılırken, “yalın tipografik ve görsel tasarımı ile reklam mesajını hedef kitleye en etkileyici ve hızlı bir şekilde ileten önemli reklam araçlarından biridir” (Teker, 2009, s. 139) tanımını gerçekleyen kriterler göz önüne alınmalıdır.

Becer (1997); afiş tasarımında dikkat edilmesi gereken kriterleri şu şekilde sıralamıştır;

1. Mesaj: Tasarımcı; afiş aracılığıyla vereceği mesajı açıklığa kavuşturmalı, verilmek istenen bilgiyi mümkün olduğunca dolaysız bir biçimde aktaracak görsel bir sistem oluşturmalıdır.
2. Mesaj-İmge Bütünlüğü: Tasarıma temel oluşturan düşüncenin fotoğraf yoluyla mı, illüstrasyonla mı, yoksa salt tipografi ile mi daha etkili bir biçimde vurgulanacağı araştırılmalı; mizahi, trajik ya da soyut imgelerden hangisinin anlatımı daha da güçlendirdiği belirlenmelidir.
3. Sözel Hiyerarşi: Tasarımcı, afişte yer alan başlık, alt-başlık, slogan gibi sözel bilgiler arasında -izleyiciyi mesajdaki önem sırasına göre yönlendirecek hiyerarşik bir yapı kurmalıdır.
4. Fark edilebilirlik: Bazı afişler yukarıda sıraladığımız kriterlere uygun gibi görünseler de, etkisiz ve yavan olabilmektedirler. Böyle bir sonucu engelleyecek tek şey, tasarımcının hayal gücüdür. Yaratıcı düşünce ve buluşun hiçbir kuralı yoktur. Buluş ve yaratıcılık içeren her şey, afiş tasarımına da yansıtılabilir. Çünkü bir afiş için en önemli kriter; fark edilebilmektir (s. 202).

## 1.1. Göstergebilim

Göstergebiliminin tarihine bakıldığında birçok felsefeci göstergebilim hakkında bir şeyler söylemiş, farklı bakış açısı getirmişlerdir. Göstergebilimle 20.yy’da daha fazla karşılaşmaktadır ancak göstergelerin anlamları üzerine antik çağdan beri çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. İnsan düşünce ve bilgisinin; göstergeler aracılığıyla işlediği fikri, çeşitli filozoflar tarafından çok eski çağlarda dile getirilmiştir.

Göstergebiliminin etkin olarak kullanıldığı reklam ve kurumsal kimliklerde mesajı etkili biçimde alıcıya aktarmak amaçlanmıştır. Göstergebiliminin bu kadar etkin rol oynaması, alıcıyı etkilemenin bir yolu olarak görünmekte ve isteneni net olarak alıcıya aktarma olanağı vermektedir. Gösterge, genel olarak kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanmıştır. Anlatılmak istenilen bir şeyin direk kendini kullanmak yerine onun yerine geçebilecek alıcıya onu hissettirecek nesnelere kullanılmıştır.

### 1.1.1. Roland Barthes ve anlam göstergebilimi

Çağdaş göstergebilimin kurulması ve gelişimi açısından son derece önemli yeri olan Fransız düşünür Barthes göstergebilimin değişik alanlarda kullanılmasını sağlamıştır. 1915- 1980 yılları arasında yaşayan Barthes’in eserleri ‘Göstergebilim İlkeleri’, ‘Yazının Sıfır Derecesi’, ‘Göstergebilimsel Serüven’ ve ‘Bütün Yapıtları’dır. Göstergebilimin Saussure’la başlayan kimlik arama çabasının dilbilimle sınırlandırılmasını kaldırarak, göstergebilimin konusu (tözü) ne olursa olsun, (görüntüler, el kol baş hareketleri, törenler... vb.) gösterilerde görülen bu tözlerin anlamlama aşamalarının varlığından bahseder. Saussure’un düşüncesinin tersine göstergebilimin dilbilimin bir dalı olduğunu savunur. Çalışmalarında çok fazla ilgi çekmeyen düzgüleri ele alarak (örneğin: trafik kuralları gibi) toplum bilimsel alanda inceler ve yeniden dille karşılaşır. Bu karşılaşma sonucunda nesnelere, görüntülerin, davranışların taşıdıkları anlamlar vardır fakat bu anlamlar hiçbir zaman bağımsız değildir. Her gösterge dizgesinin dille karıştığını görür. Örneğin görsel tözler olan reklam, sinema, çizgi resimler, fotoğraflar kendini dilsel bir bildiri ile destekleyerek anlamlarını pekiştirir. Dil bunların göstergelerini dizgeler biçiminde bölümler. Göstergebilimi dört başlıkta incelemek mümkündür. Bunlar: Dil ve söz, Gösterilen ve Gösteren, Dizim ve Dize, Düzenleme ve Yananlamdır (Rifat, 2000, s. 326-327).

Araştırma için yapılan literatür taraması sonucu bazı çalışmalara rastlanılmıştır. “Gösterge Bilimsel Yöntemler Işığında Deniz Bank Reklamının Okunması” Sinan ve Demir (2010) yapılan çözümleme deneysel boyutta bir okumayı yansıtmaktadır, “Sportif Görsel İçeren Reklamların Göstergebilimsel Çözümleme Teknikleriyle İncelenmesi” Çakar (2010) tez çalışmasının amacı sportif görsel içeren reklamların tüketici zihninde bıraktığı etkilerin ve amaca ulaşmaktaki başarısının incelenmesidir, “Tüketim Kültürü Teorisi Bağlamında Çocukların

Reklamlarda Konumlandırılışı: “Koton Kids” Reklam Filmleri Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme” Eryentü (2017) çalışmada, çocuklar üzerinde tüketime dayalı bir kimliğin ve yaşam tarzının nasıl kurgulandığı, reklam metinlerinde tüketim kültürünün egemen değerlerinin ve ideolojisinin nasıl yeniden üretildiği Barthes’den hareketle gösterge tekniği kullanılarak analiz edilmiştir. Er (2012); “İhap Hulusi Görey’in Cumhuriyet Dönemi Afişlerinin Göstergebilimsel Açından İncelenmesi” adlı çalışmasında Afiş sanatını Türkiye’ye getiren ve çalışmalarıyla Cumhuriyet Döneminde ilklere imza atan İhap Hulusi Görey’in bu dönemde çizdiği afişlerin göstergebilimsel açıdan incelenmesini amaçlamıştır, “1 Kasım Genel Seçiminde Kullanılan Siyasal Afişlerin Göstergebilimsel Analizi” Gülsünler, Tosunlu, Yayla ve Yalçın (2017) çalışmalarında; Gösteren ve gösterge çerçevesinde iktidar, ana muhalefet ve muhalefet partileri olmak üzere üç partinin 1 Kasım 2015 genel seçim kampanyası sürecinde yer alan afişlerini incelemiştir.

Literatür incelendiğinde göstergebilimsel yöntem ile sağlık bakanlığı afişlerinin farkındalığının artırılmasını amaçlayan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Oysa afişler halka direkt bilgi veren tasarım elemanları arasındadır bu bakış açısı araştırmanın ilk amacıdır. Diğer bir amaç ise afiş değerlendirme kriterlerinden fark edilirlilik kriterleri açısından afişte hangi tür göstergelere başvurduklarının belirlenmesidir. Araştırmanın konusu göstergebilimsel yöntem ışığında sağlık bakanlığı kanser farkındalık afişlerinin çözülmesi seçilmiştir. Çalışmanın, rehber olacağı ve yeni araştırmalar için olumlu katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## 2. Yöntem

Göstergebilimsel çözümleme yapılırken sağlık temalı görseller içeren afişin etkileri ve etkinliği konusunda üç ana hipotez kurulmuştur.

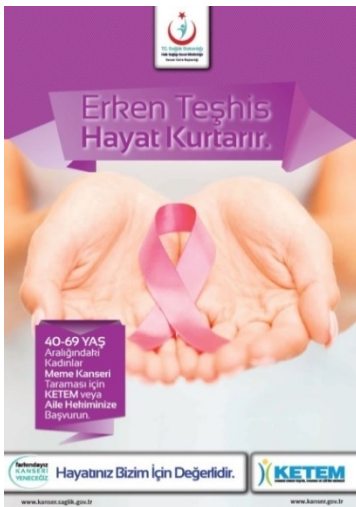
- Meme, Rahim Ağzı ve Bağırsak Kanseri Afişleri ilk görüşte dikkat çekecek özellikleri üzerinde barındırmaktadır.
- Meme, Rahim Ağzı ve Bağırsak Kanseri Afişleri daha geniş kitlelere ulaşılmasında önemli bir etkidir.
- Görsel göstergeler kendinden beklenen anlam aktarma işlevini başarı ile yerine getirebilmektedir.

Bu çalışmada ortaya konulan hipotezler Barthes tarafından tanımlanmış olan göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile incelenmiştir. Bu yöntem, kitle iletişim araştırmalarının çözümleme yöntemi olarak kabul görmüş ve özellikle reklam metinlerinin dilsel analizinde etkili olduğu düşünülen içerik analizi ve reklamların anlamlandırılmasında kullanılan göstergebilimsel çözümleme tekniğidir. Örnek olarak alınan afişin gösterge bilimsel çözümlemesi aşağıda belirtilen üç seçenek dikkate alınarak yapılmıştır;

- 1- Dilsel ileti çözümlemesi (kurgusal çözümleme)
- 2- Şifrenmemiş görüntüsel ileti çözümlemesi (gerçeğe benzerlik, düzanlam)
- 3- Şifrenmiş görüntüsel ileti çözümlemesi (Yananamlar)

## 3. Bulgular ve yorum

Bu bölümde araştırmaya konu olan afişler, kitlesel iletişimdeki etkileri bakımından göstergebilimsel olarak analiz edilecektir.



Görsel 1. Meme kanseri afişi



Görsel 2. Rahim ağzı kanseri afişi



Görsel 3. Bağırsak kanseri afişi



İnsan vücudunu oluşturan temel birim hücredir. Hücre ve vücut yeni hücreleri oluşturmak için bölünürler. Genellikle, hücreler çok yaşlandığında veya hasar gördüğünde ölürlür. Sonra, yeni hücreler yerini alır. Genetik değişiklikler bu düzenli sürece müdahale ettiğinde kanser başlar. Hücre kontrolsüz büyümeye başlar. Bu hücreler tümör adı verilen bir kütle oluşturabilir. Bir tümör kanserli veya iyi huylu olabilir. Kanserli bir tümör kötüdür, yani vücudun diğer bölgelerine büyüyebilir ve yayılabilir. İyi huylu bir tümör, tümörün büyüyebileceği, ancak yayılmayacağı anlamına gelir.

Tıbbın babası olarak bilinen Yunan fizikçi Hippocrates (MÖ 460-370) kanser (cancer) terimini kullanmıştır. Dünya Sağlık Örgütü'nün (WHO) paylaştığı rapora göre, dünyada yaklaşık olarak altı kişiden biri kanser nedeniyle hayatını kaybederken, bu kayıpların yüzde 70'i düşük gelirli ve orta gelirli ülkelerdendir. Türkiye İstatistik Kurumu Mayıs 2017 verilerine göreyse, Türkiye'de her 5 ölümden 1'i, kanser dolayısıyla olmaktadır (Ölüm nedeni, 2019). WHO'nun raporuna göre (Dünya sağlık istatistikleri, 2018) kansere bağlı ölümlerin üçte biri beş temel davranış ve beslenme alışkanlığıyla ilgili:

- Yüksek vücut kitle indeksi,
- Meyve ve sebze alımının düşük olması,
- Fiziksel aktivitelerde bulunmamak,
- Sigara kullanımı
- Alkol tüketimi

Kansere bağlı ölümlerde en büyük risk faktörü, tütünlü ürünlerin kullanımı ve ölümlerin yüzde 22'si, bundan kaynaklanmaktadır. WHO, ekonominin kansere olan etkisinin büyük olduğunu ve giderek bu bağlantının güçlendiğini söylemektedir. Erken teşhis politikalarının güçlendirilmesi ise, milyonlarca insanın kanserden kurtulması için en önemli konu olarak nitelendirilmiştir.

### 3.1. Dilsel ileti çözümlemesi (kurgusal çözümleme)

Tablo 1  
Dilsel ileti çözümleme tablosu

Yıl	Afişler	Kurum Logosu	Slogan	Metin
2018	1.Meme Kanseri	Sağlık Bakanlığı KETEM	“Erken Teşhis Hayat Kurtarır” “Hayatınız Bizim İçin Değerlidir” “Farkındayız KANSERİ YENECEĞİZ”	40-69 yaş aralığındaki kadınlar meme kanseri taraması için KETEM veya aile hekiminize başvurun
2018	2.Rahim Ağzı Kanseri	Sağlık Bakanlığı KETEM	“Erken Teşhis Hayat Kurtarır” “Hayatınız Bizim İçin Değerlidir” “Farkındayız KANSERİ YENECEĞİZ”	30-65 yaş aralığındaki kadınlar rahim ağzı kanseri taraması için KETEM veya aile hekiminize başvurun.
2018	3.Bağırsak Kanseri	Sağlık Bakanlığı KETEM	“Erken Teşhis Hayat Kurtarır” “Hayatınız Bizim İçin Değerlidir” “Farkındayız KANSERİ YENECEĞİZ”	50-70 yaş aralığındaysanız tarama için KETEM veya aile hekiminize başvurun.

2018 yılına ait afişler bir bütünün parçaları olarak kurgulanmıştır. Tüm afişlerde üst kısımda “Erken Teşhis Hayat Kurtarır.” İfadesi yer almaktadır. Diğer bir dil iletisi ise yaş aralıklarının belirtildiği ve tarama için başvurulacak merkezlerin belirtildiği yazı bloğudur. Ayrıca KETEM'in logosu ve “Hayatınız Bizim İçin Değerlidir”, “Farkındayız Kanseri Yeneceğiz” yazı blokları dilsel ileti olarak tasarımların alt kısmında yer almaktadır.

### 3.2. Şifrelenmemiş görüntüsel ileti çözümlemesi (gerçeğe benzerlik, düzanlam)

İlk afişte bir kadın elinin içinde pembe kurdele bulunmaktadır. Afişte başka bir görsele yer verilmemiştir. İkinci afişte, yüzünün yarısı görülen uzun dalgalı saçlı gülümseyen bir kadın figürü bulunmaktadır. Bu figür yeşil çimlerin arasında bulunmaktadır. Üçüncü afişte ise, göğüs altı ve bel hizasına kadar çıplak bir kadın vücudu afişin 2/3'lük kısmını kaplamaktadır. Aşağıdan ve yukarıdan avuç içleri birbirine bakan iki el arasında devam eden “S” harfi görülmektedir. Ayrıca afişin sol kısmında yapraklar bulunmaktadır.

### 3.3. Şifrelenmiş görüntüsel ileti çözümlemesi (Yananlamalar)

#### 3.3.1. Meme kanseri ile ilgili tanıtım afişi

*Renk:* Afişin genelinde kadınla özdeşleşen mor renk kullanılmıştır. Renk skalasında kırmızı ve mavi arasında oturan mor; asil ve oldukça önemli bir tarihe sahiptir. Mor pigmentlerin üretilmesinin pahalı ve zor olması nedeniyle, Bizans ve Roma İmparatorluklarının yanı sıra Japon aristokrasisi boyunca yüksek statü ve Kraliyet kökenli olanlar tarafından kullanılmıştır.

Mor renk genellikle telif, asalet, lüks, güç ve hırs ile ilişkilidir. Mor aynı zamanda zenginlik, savurganlık, yaratıcılık, bilgelik, haysiyet, ihtişam, bağlılık, barış, gurur, gizem, bağımsızlık ve büyü anlamlarını temsil eder.

Mor, 1856 yılına kadar tarih boyunca kraliyet ve asaleti sembolize etmek için kullanılmış; şimdilerde ise daha erişilebilir hale gelmiştir ve özellikle moda dünyasında karşımıza çıkmaktadır (Stribley, t.y.). Canlı mor; asalet, savurganlık ve lüks ifade ederken, morun koyu tonları, bazı uygulamalarda ciddiyet, meslek, kasvet ve üzüntü fikirlerini ifade edebilir. Açık mor tonlar, kadınsı enerji ve inceliğin yanı sıra romantik ve nostaljik duyguları temsil eder.

*Kadın eli:* Kadını işaret eden renkle birlikte, afişte kadın eli dikkat çekmektedir. Bir kadının, destek vermek anlamında bir kişinin omzunu sıvazlaması, avuçlarını açması, yanında olduğunu gösterir jest ve mimikleri, karşıdaki kişide annenin bebeğine dokunuşundaki gibi güven duygusu oluşturarak kişiyi olumlu etkileyebilmektedir. Türk kadınının tarih boyunca gösterdiği azim ve fedakârlıklar belki de bütün dünyada emsali görülmemiş bir mücadele örneği olmuş hatta Millî Mücadele'deki desteği ile yazılmamış bir kadın destanı yaratmıştır. Cumhuriyetin kurulması ile birlikte, Atatürk'ün desteğiyle Türk kadını birçok hakka kavuşmuştur. Böylece toplumda kadınlar hak ettiği yerleri almaya başlamış ve birçok toplumsal alanda erkeklerle birlikte görev almışlardır. Daha önce Türk toplumunda hiç yer almayan doktor, tiyatro sanatçısı, bilim insanı, muhtar, belediye başkanı, bakan, başbakan gibi görevlerde kadınlar da görülmüştür.

*Kurdele:* Kadının elleri arasındaki pembe kurdele, meme kanserinin resmi simgesidir. İlk olarak Estee Lauder kozmetik firması halkı bilinçlendirmek için 1922 yılında bir buçuk milyon adet dağıtmış ve o günden sonra meme kanseri pembe kurdele ile anılmaya başlanmıştır.

Afişte bir kadının avuçları arasında tutulan pembe kurdele, bu hastalıktan korkmadan, gerekli zamanlarda yapılacak kontrollerle, güvenle bu hastalıktan kurtulmanın mümkün olduğu anlatılmaktadır. Erken teşhisin önemi hem sözlü hem de görsel olarak belirtilmiştir.

Meme Kanseri Afişi, ilk görüşte dikkat çekecek özellikleri üzerinde barındırması ve daha geniş kitlelere ulaşılma hipotezlerini doğrulaması bakımından başarılıdır. Ayrıca bu afişte, görsel göstergeler kendinden beklenen anlam aktarma işlevini başarı ile yerine getirebilmektedir.

### 3.3.2. Rahim ağzı kanseri ile ilgili tanıtım afişi

*Renk:* Yeşil; yaşam, yenilenme, doğa ve enerji rengi, büyüme, uyum, tazelik, güvenlik, doğurganlık ve çevre anlamları ile ilişkilidir. Yeşil ayrıca geleneksel olarak para, finans, bankacılık, hırs, açgözlülük, kıskançlık ile ilişkilidir. Yeşil renk şifa gücüne sahiptir ve insan gözünün görmesi için en dinlendirici ve rahatlatıcı renktir. Yeşil vizyon, istikrar ve dayanıklılık artırıcı yardımcı olabilir.

Yeşil doğrudan doğa ve enerji ile ilgilidir, bu nedenle doğa ürünlerini temsil etmek ve tanıtmak için yaygın olarak kullanılır. Çok fazla yeşil, insanların sakin, tembel, yavaş, huysuz, depresif ve uyuşuk olmasına neden olabilir. Çok az yeşil ilgisizlik ve reddetme korkusuna neden olabilir.

Farklı yeşil tonları farklı anlamlara sahiptir. Örneğin, koyu yeşil açgözlülük, hırs ve zenginliği temsil ederken, sarı-yeşil hastalık, kıskançlık ve korkaklık anlamına gelir ve zeytin yeşili geleneksel barış rengini temsil eder.

*Kadın:* Yeşil rengin şifa göstergesini vurgulayan afişte, yüzünü gökyüzüne, aydınlığa dönmüş gülümseyen kadın imgesi, rahim ağzı kanseri için erken teşhisin önemine gönderme yapmaktadır. Yaşadığımız çağda pek çok aktif görevde rol alan kadının reklamlara konu olması kaçınılmazdır. Zarafeti ve güzelliği ile Türk toplumunun geleneklerine bağlı, modern çağa ayak uydurmuş görüntüsü ile kadın; gerek iş hayatında gerekse özel hayatında çalışkan, bilinçli, duyarlı imajı çizmektedir. Ancak sadece görsele bakıldığında bu afişin konusu hakkında bilgi sahibi olabilmek güçtür. Ancak yazıyı da tasarım okumasına kattığımızda afiş hakkında doğru bilgi sahibi olmak mümkündür.

Rahim Ağzı Kanseri Afişi, ilk görüşte dikkat çekecek özellikleri üzerinde barındırmakta ancak daha geniş kitlelere ulaşılma hipotezlerini doğrulaması bakımından başarılı bulunmamıştır. Ayrıca bu afişte, kullanılan görsel gösterge kendinden beklenen anlam aktarma işlevini başarı ile yerine getirememektedir.

### 3.3.3. Bağırsak kanseri ile ilgili tanıtım afişi

*Renk:* Mavi hem gökyüzünü hem de denizi temsil eder ve açık alanlar, özgürlük, sezgi, hayal gücü, genişlik, ilham ve hassasiyet ile ilişkilidir. Mavi ayrıca derinlik, güven, sadakat, samimiyet, bilgelik, istikrar, inanç, cennet ve istihbarat anlamlarını taşır.

Mavi renk; zihin ve vücut üzerinde olumlu etkiye sahiptir. Ruhun rengi olarak, dinlenmeyi çağırır ve insan metabolizmasını yavaşlatmaya yardımcı olur, doğada soğuktur. Mavi iştah bastırıcıdır.

Mavi, hanedanlıkta dindarlık ve samimiyeti sembolize etmek için kullanılır. Birçok kültürde mavi renk dini inançlarda önemlidir, barış getirir veya kötü ruhları uzak tuttuğuna inanılır. Son derece kurumsal bir renk olarak kabul edilen mavi genellikle istihbarat, istikrar, birlik ve muhafazakârlık ile ilişkilidir. Çok fazla mavi melankoli,

olumsuzluk, üzüntü ve öz-merkezlilik duyguları yaratabilir. Çok az mavi ise, şüphe, depresyon, inatçılık, çekicilik ve güvenilmezlik yaratabilir.

*Yaprak:* Afişin üst kısmında kullanılan mavi rengin tonlarının yanında yeşil yapraklar kıvrak bir hareketle afişin sol tarafında yer almaktadır. Yaprak doğaya gönderme yapmaktadır. Yeni çıkmış bir filiz, yeni oluşumları, tazelenmeyi, yenilenmeyi, canlanmayı işaret etmektedir. Mavi ve yeşil renklerin beraberliği dengeyi göstermektedir. Aynı aileye ait olan renkler, pozitif bakışı, umudu, geleceğe güvenle bakmayı desteklemektedir.

*Bağırsak ve eller:* Renkle ilgili göstergelerin yanında bağırsağı sembolize eden “s” harfi şeklindeki çizim alttan ve üstten el arasına alınarak güven duygusu pekiştirilmiştir.

Bağırsak Kanseri Afişi, ilk görüşte dikkat çekecek özellikleri üzerinde barındırmakta ve daha geniş kitlelere ulaşılma hipotezlerini doğrulaması bakımından başarılı bulunmuştur. Ayrıca afişte, kullanılan görsel gösterge kendinden beklenen anlam aktarma işlevini başarı ile yerine getirmektedir.

#### 4. Sonuç ve öneriler

Bu çalışmada Sağlık Bakanlığına bağlı Halk Sağlığı merkezinin 2018 yılında kanser farkındalığını arttırmak için yaptırdığı afişler incelenmiş ve göstergebilimsel olarak çözümlemesi yapılmıştır. Çalışmanın başlangıcında yapılan literatür taramasıyla reklam, afiş, kanser ve göstergebilim konuları değerlendirilmiştir. Afiş, tarihsel süreci, türleri, afiş tasarımı dikkat edilecek unsurlar gibi konulara değinilmiştir. Göstergebilimin tanımı, tasarımı göstergebilimin yeri ve önemi irdelenmiştir. Tüm bu bilgiler ışığında seçilen afişler göstergebilimsel yöntemle çözümlenmiştir. Geniş kitlelere aracısız ulaşma olanaklarından dolayı afiş incelemesi tercih edilmiştir. Bu süreçte afişin fark edilirlilik özelliğinden faydalanılarak dilsel çözümleme, şifrelenmemiş ve şifrelenmiş (düz anlam- yan anlam) görüntüsel çözümlemesi yapılmıştır.

Temel olarak afişlerin amacı, kitlelerin ilgisini ve dikkatini çekerek kontrollerini yaptırabilecek sağlık kurumlarına ulaşmalarını sağlamaktır. Afişlerin kompozisyon kurallarına bakıldığında hepsinin aynı kurguyu vurguladığı görülmektedir. Renkler, kullanılan görseller ve sloganlar hikâye kurgusunu desteklemektedir. İletişim çağında en önemli konulardan biri anlayamamaktır, bu anlamda bakıldığında verilmek istenen mesajın direkt tüketiciye ulaştığı söylenebilir.

Bu araştırmada afiş yapılan hizmete yüklenen değerler, kullanılan görsellerle göstergebilim çözümleme metotları yardımıyla değerlendirilmiştir. Ayrıca mesajın hedeflenen kitleye ulaşmasında afişlerin hep göz önünde her kesimden bireylerin ulaşabileceği özelliğinden yararlanılmıştır. Afişlerle yer alan her öge tek başına anlam ifade ettiği gibi beraber kullanıldığında yeni anlam ve boyut kazanarak bilgi vermekte ve ilgi çekmektedir.

Kanser önemli bir halk sağlığı sorunudur. Kanser hastalığı ile ilgili farkındalık takvimi incelendiğinde Ocak ayı Serviks, Mart ayı Kolon, Ekim ayı Meme, Kasım ayı Akciğer ve Nisan ayının ilk haftası Ulusal Kanser Haftası olarak belirlendiği görülmektedir. Yapılan çalışmalar yazılı ve görsel basında hastalıklarla ilgili çeşitli istatistiksel bilgi paylaşımları ile sivil toplum kuruluşları, özel dernek ve vakıfların düzenlediği etkinliklerden ibarettir. Medyada sadece ilgili ay ya da haftada yer almaktadır. Toplumun hastalığa karşı bilinçlenmesi için, daha fazla kişiye ulaşılması gerektiği düşünülmektedir. Bu da duyuruların, tanıtım faaliyetlerinin ve çalışmaların artmasıyla mümkündür. Dolayısıyla süre sınırlaması olmadan, her kesimden bireyin bilgilenmesi amaçlanarak çalışmalar yapılmasında fayda görülmektedir.

#### Kaynakça

- Becer, E. (1997). *İletişim ve grafik tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Çakar, D. B. (2010). *Sportif görsel içeren reklamların göstergebilimsel çözümleme teknikleriyle incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul. YÖK tez merkezi veri tabanından erişildi (Tez No: 289816).
- Dünya sağlık istatistikleri. (2018, 26 Haziran). *WHO Haber* Bülteni. Erişim adresi: <https://www.tuseb.gov.tr/enstitu/tacese/dunya-saglik-istatistikleri>
- Eryentü, M. (2017). Tüketim kültürü teorisi bağlamında çocukların reklamlarda konumlandırılışı: Koton Kids reklam filmleri üzerine göstergebilimsel bir inceleme. *Folklor ve Edebiyat Dergisi*, 39, 31-48. doi: <https://doi.org/10.22559/folkloredebiyat.2017.39>
- Er, M. (2012). İhap Hulusi Görey'in Cumhuriyet Dönemi Afişlerinin Göstergebilimsel Açısından İncelenmesi. *Türkbilig*, 23, 115-132.
- Gülsünler, M. E., Tosunlu, Ş., Yayla, M., & Yalçın, Y. G. (2017). 1 Kasım 2015 genel seçiminde kullanılan siyasal afişlerin göstergebilimsel analizi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 37, 32-46.

- Lehimler, Z. (2018). Afiş tasarımı iki dil kullanımı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 22(4), 2381-2405. Erişim adresi: <http://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/621657>.
- Etheredge, L. (2010, 15 September). Poster, art and advertisement. In *Encyclopedia Britannica*. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/topic/poster>
- Stribley, M. (t.y.). The history and psychology of colors. [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.canva.com/learn/color-meanings/>
- Rifat, M. (2000). *XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları, 2. temel metinler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Sinan, A. T., & Demir, S. (2010). Gösterge bilimsel yöntemler ışığında Deniz Bank reklamının okunması. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 5(2), 1321-1341.
- Teker, U. (2009). *Grafik tasarım ve reklam*. İstanbul: Yorum, Sanat ve Yayıncılık.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar tarih-tasarım-teknoloji*. Ankara: Detay & Sistem Ofset.
- Ölüm nedeni istatistikleri. (2019, 26 Nisan). *Türkiye İstatistik Kurumu Haber bülteni*, 30626. Erişim adresi: <https://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=30626>
- Yayla, H. (2014). *Afiş sanatının görsel iletişim sanatlarındaki yeri* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul. YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (Tez No: 358173).

### **Görsel Kaynakçası**


- Görsel 1. Meme Kanseri Afişi. Erişim adresi: <https://hsgm.saglik.gov.tr/tr/kanser-yayinlar/afis-brosur>
- Görsel 2. Rahim Ağzı Kanseri Afişi. Erişim adresi: <https://hsgm.saglik.gov.tr/tr/kanser-yayinlar/afis-brosur>
- Görsel 3. Bağırsak Kanseri Afişi. Erişim adresi: <https://hsgm.saglik.gov.tr/tr/kanser-yayinlar/afis-brosur>

# Tao-Klarceti Bölgesi Hristiyan Dini Mimarisi Plastik Bezemelerinde Orans Duruş Geleneği

## The Tradition of Orans Position in Plastic Decorations of Christian Religious Architecture in Tao-Klarceti Region

**Tahsin Korkut**

Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı

email: [t.korkut@yyu.edu.tr](mailto:t.korkut@yyu.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2888-662X>

**Atf (APA 6)/To cite this article**

Korkut, T. (2019). Tao-Klarceti bölgesi Hristiyan dini mimarisi plastik bezemelerinde orans duruş geleneği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 44-56. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.536972>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 07/03/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 24/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Artvin ve Erzurum merkezli tarihi Tao-Klarceti bölgesi, 8. yy. dan 14.yy. a kadar Gürcü Bagratlı (Bagrationi) Krallığı'nın yönetim merkezi olmuştur. Bölgede 4. yy. dan itibaren yayılmaya başlayan Hristiyanlıkla beraber halk, pagan inançları terk edip bu yeni dini kabullenmeye başlamıştır. 7-8. yy. den itibaren bölge dini mimarisi, Hristiyanlık temelinde manastırlar ve kiliseler olarak şekillenmeye başlamıştır. Tamara döneminde (12.yy. sonu-13. yy. başları) krallık her anlamda altın çağını yaşamış; bölgedeki bu dini mimari yapıları yenileri eklenmiş ve onarım gerektiren yapılarda restore edilmiştir. Bagratlılar, Hristiyan gelenekleri konusunda, sınır komşuları olan ve dönemin güçlü devletlerinden Doğu Roma'dan (Bizans) beslenmişlerdir. Hristiyan sanatında ikonografik anlamı olan Orans Duruş gibi birçok gelenek, Tao-Klarceti mimarisinde de anlam bulmuştur. Dönemin güçlü sanatsal ifadesini yansıtan ender manastır kiliselerinden biri olan Öski Manastır Kilisesi'nde, Orans Duruşlu birçok sahne tespit edilmiştir. Başta melek figürleri olmak üzere, aziz ve azizeler ile kral tasvirlerinin orans duruş pozisyonunda sahnelendiği görülmektedir. Bu çalışmada, Tao-Klarceti Bölgesi taş bezemelerinde karşımıza çıkan söz konusu bu orans duruş tasvirleri incelenmeye çalışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Manastır Kilisesi, Kilise, Manastır, Bitkisel Bezeme, Hristiyan Mimarisi, Taş Süsleme, Orans.

### Abstract

The historical Tao-Klarceti region centered between Artvin and Erzurum was the administrative centre of the Georgian Bagratian Kingdom from the 8th century until the 14th century. With the beginning of the spread of Christianity in the region since the 4th century, the people abandoned pagan beliefs and started to accept this new religion. From the 7th and 8th century onwards, the religious architecture of the region began to take shape of monasteries and churches on the basis of Christianity. During the Tamara period (late 12th and early 13th centuries), the kingdom experienced its golden age in every sense; new religious buildings were constructed in the region and those in need were restored. Bagratians, as to Christian traditions, were fed from Eastern Rome (Byzantine), the neighbour, one of the strongest powers of the period. Such many traditions as Orans Position having an iconographic meaning in Christian art, also found meaning in Tao-Klarceti architecture. There are many scenes with Orans Position in the Oski Monastery Church, one of the rare monastic churches that reflect the strong artistic expression of the period. The depictions of the saints and the kings, especially the angel figures, are staged in the orans position. The aim of this study is to analyze the depictions of the orans position in the stone decorations in Tao-Klarceti region.

**Keywords:** Abbey, Church, Monastery, Vegetable Decoration, Christian Architecture, Stone Ornament, Orans

### 1. Giriş

Orans (Orant), Latince “orare” (dua etmek) filinden türemiş olup, Hristiyan sanatında dua etme pozisyonundaki insan veya melek gibi figürler için kullanılan bir terimdir. Bu figürler genelde ayakta, kolları yukarı kalkmış olarak betimlenmektedir (Rona, 1997, s. 1172; Özdemiroğlu, 2010, s. 105). Günümüzde orans terimi, genel olarak Hristiyanlıkla ilişkilendirilirken; özü itibari ile pagan dönemlerde kullanılan dinsel bir imge olarak varlık göstermiştir. Biçimsel olarak orans duruş geleneğinin erken örnekleri Mısır, Hitit, Sümer, Girit ve Miken uygarlıklarında görülmektedir. Antik Mısır uygarlığının insanları, tanrıları Ra (Güneş Tanrısı) için, günü karşılarken yaptıkları dualarda; ellerini kaldırıp güneşi selamlamaktaydılar (Özdemiroğlu, 2010, s. 106). Orans duruşun bir başka erken dönem örneği; Antik Mezopotamya uygarlıklarında kabul gören ve dönemin (MÖ. 4000-2000) önemli tanrıçalardan biri olan aşk ve bereket Tanrıçası İnanna (İştär) figüründe görülmektedir.<sup>1</sup> Günümüzde British Müzesi'nde teşhir edilen kabartmada; Tanrıça, dönemin kutsal sembolü olan adalet halkasını, başparmağı ile işaret parmağı arasında tutarak, oransa benzer bir biçimde tasvir edilmiştir (Görsel 1).

<sup>1</sup> Sümerlerde “İnanna”, Akadlardan itibaren Sami kökenli İştär adıyla tanınmaktadır. En önemli tapınağı Eanna (cennet evi) Uruk kentindeydi. İştär'in kutsal hayvanı aslan, sembolü ise yıldızdı. Hammurabi dönemine ait bu kabartma 49 cm yüksekliğindedir. Daha detaylı bilgi için Bkz: Köroğlu, 2015, s. 110.



Görsel 1. British müzesi, Tanrıça İnanna (İştâr) kabartması

Pagan inançlara sahip olan toplumlar, daha sonraki dönemlerde, Yahudilik veya Hristiyanlık dinlerine geçmeye başlarken; orans duruşu gibi antik inançlarını tümüyle terk etmeyerek, yeni mensubu oldukları dinlerinin içerisinde bu tür gelenekleri şekilsel olarak yaşatmaya çalışmışlardır.

Dua etme biçimleri, Hristiyanlara atalarından miras kalmıştır. Pagan inançlarda birçok dua etme şekli söz konusudur. Bunlardan ayakta durur vaziyette, kollar ise havaya kaldırılmış halde; baş, yere doğru öne eğik şekilde dururken, diz çökmüş veya secde pozisyonuna benzer şekilde olan çeşitli duruşlar, Hristiyanlık dininde uygun görülmüş dua biçimleridir (Sutherland, 2013, s. 41). Dolayısıyla orans, Hristiyanlıkta dua etme duruşlarından sadece tek bir şeklini göstermektedir. Orans duruş, bu anlamda daha çok temsili ve sembolik bir anlam olarak öne çıkmaktadır.

Erken Hristiyanlık döneminde, orans duruşundaki figürlerle; özellikle Roma katakomplarındaki fresk ve kazıma resimlerde karşılaşılmaktadır (Görsel 2). Bu dönemde, henüz Roma’da resmiyet kazanmadığı için yasaklı bir din olan Hristiyanlık, varlığını; bir dönem, Romalıların pagan dönemlerde kullanmış oldukları yer altı mezarları olan katakomplarda sürdürmüştür. Bu nedenle Erken Hristiyan sanatına ait ilk örnekler, bu katakomplarda ortaya çıkmaya başlamıştır.



Görsel 2. Jordanians Katakomp’undaki orans duruş pozisyonunda bir kadın freski (Roma, 3. yy.)

Katakomp sahnelerindeki orans duruş sahnelerinden sonra, 5-7. yy. larda, Eski Ahit menşeilili orans duruşlu Daniel tasvirleri, Doğu Roma (Bizans) sanatında yer edinmiştir.<sup>2</sup> Özellikle “Daniel aslanlar ininde”<sup>3</sup> konulu sahnede,

<sup>2</sup> Danyal (Arapça: دانيال Danyal', Farsça: دانيال Danial', İbranice: דניאל Danielle', Yunanca: Δανιήλ Daniel'), diğer dillerde Daniel olarak geçmekte, Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet tarafından peygamber olarak kabul edilmektedir. Kur'an-ı Kerim'de ismi geçmeyen ancak İslami eserlerde bahsedilen peygamberlerden biridir. Detaylı bilgi için Bkz: Erişim adresi: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Danyal>.

<sup>3</sup> Eski Ahit metinlerinde yer alan bu olayda Babil Kralı Darius, nazik ve bilge kişiliğinden dolayı Daniel'i sever ve onu üst bir düzeye getirir. Ancak. Kralın etrafından bazı çevreler, alınan bu karardan rahatsız olmuş ve inançlı Daniel'i aslanlar çukuruna atılması için planlar

kompozisyonun merkezinde; orans duruşunda Daniel, yanındaki aslanlarla ön plana çıkmaktadır. Eski Ahit'teki "Daniel aslanların ininde" kompozisyonu, Erken Hristiyanlık sanatında sembolik olarak Hz. İsa'nın dirilişini ifade etmektedir (Aladashvili, 1977, s. 56-57). Daniel'in mucizesini gösteren ve konusu Eski Ahit dini metinlerine dayalı bu sahnede; Daniel, ellerini yukarı doğru kaldırarak dua eder şekilde tasvir edilmiştir<sup>4</sup> (Görsel 3).



Görsel 3. İstanbul arkeoloji müzesi, "Daniel aslan ininde", konulu levha (6. yy.)

Orans Duruşlu Daniel sahnelerinin, Doğu Roma sanatında 10-11. yy.'larda, fresk ve mozaik malzeme şeklinde yaygınlık gösterdiği görülmekte ve bu geleneğin sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. 10-12. yy. Bizans sikkelerinde, orans duruş pozisyonunda çeşitli figürlere yer verildiği görülmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Daphni (Hosios Loukas) manastırı (Sakız Adası-11-12. yy.)

## 2. Yöntem

Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. Konu ile ilgili literatür taraması yapılmış olup, ilgili yazılı materyaller tek tek incelenerek analizi yapılmıştır. Araştırma konusuna kaynaklık eden tarihi Tao-Klarceti Bölgesi'ndeki Hristiyan dini mimari yapılarda yerinde gözlem yapılmış ve gözlemin objektif bir biçimde kaydedilmesi sağlanmıştır. Söz konusu dini mimari yapılarda görülen orans duruşlu sahnelerin, din ve sanat arasındaki etkileşimin bir sonucu olan somut yansımaları incelenmiştir.

yapmışlardır. Kralı kullanan bu kişiler, krala bir ay boyunca kraldan başka, hiçbir ilah için ibadet edilmesini yasaklayan bir yasa çıkartmışlardır. Daniel, yasayı öğrendiği zaman, evine gider ve her zamanki gibi dua eder. Kralın adamları, Daniel'in Yehova'ya (Tanrı) dua etmekten vazgeçmeyeceğini zaten iyi bilmektedirler. Kral Darius, o adamların bu yasayı neden istediklerini öğrenince çok üzülür. Fakat bu yasayı değiştiremez ve de Daniel'in aslanların bulunduğu çukura atılmasını emretmek zorunda kalır. Fakat Daniel'e, "Hizmet ettiğin Tanrı'nın seni kurtaracağını umarım." der. Darius o kadar üzülür ki, bütün gece uyuyamaz. Ertesi sabah aslanlar çukuruna koşar. Resimde onu görebilirsin. Şöyle seslenir: "Yaşayan Tanrı'nın hizmetçisi Daniel! Hizmet ettiğin Tanrının seni aslanlardan kurtarabildi mi?" Daniel, "Tanrı meleğini gönderdi ve bana dokunmasınlar diye aslanların ağızını kapadı." der. Kral buna çok sevinir. Daniel'in çukurdan çıkarılmasını emreder. Sonra Daniel'den kurtulmak isteyen kötü adamları aslanlara attırır. Onlar daha çukurun dibine varmadan, aslanlar onları kapar ve bütün kemiklerini kırarlar. Sonra kral Darius ülkesindeki bütün halklara mektuplar gönderip, 'herkesin Daniel'in Tanrısına saygı göstermesini emrediyorum. O büyük mucizeler yapar. Daniel'i aslanlara yem olmaktan kurtardı' der. Bkz: Daniel 6:1-28.

<sup>4</sup> Bkz: Kitab-ı Mukaddes Daniel:6.

### 3. Tao-Klarceti bölgesi'ndeki Hristiyan dini mimarisi plastik bezemelerinde orans duruş sahneleri

Araştırmamıza konu olan ve tarihi kaynaklara göre, Tao-Klarceti olarak bilinen ve Artvin, Erzurum ve Ardahan illerini kapsayan bölge, 8. yy. ın ortalarından, 13. yy. daki Osmanlı hâkimiyetine geçinceye kadar uzun bir süre, I. Aşot tarafından kurulmuş olan Tao-Klarceti Beyliği'nin topraklarını oluşturmuştur (Aytekin, 2018, s. 10). 4. yy. da Tao Klarceti bölgesine yayılmaya başlayan Hristiyanlıkla beraber, bölgedeki mimari doku, sonraki yüzyıllarda bu yeni inanç sitemine göre şekillenmeye başlamıştır. Yeni gelişmeye başlayan dini mimari ile beraber orans duruş gibi çeşitli ikonografik sahneler de, bu mimarinin bezeme programlarına dahil edildiği izlenmektedir.

Tao-Klarceti bölgesindeki Hristiyan dini mimarisi kapsamında ele aldığımız orans duruş sahneleri; Barhal/Parhali (Altıparmak), Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) ve Haholi/Haho (Bağbaşı) manastır kiliselerinde karşılaşılmaktadır. Bunlardan Barhal ile Haholi kiliselerinde birer adet; Oşki Kilisesi'nde ise, on bir orans duruşlu tasvir tespit edilerek incelenmiştir (Tablo 1).

Tablo 1

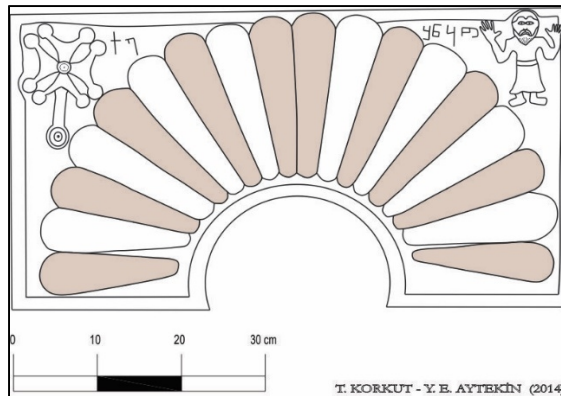
Tao-Klarceti bölgesi, orans duruş pozisyonundaki tasvirlerin yer aldığı kiliseler

Yapının Yeri		Yapının Adı	Yapının Tarihi
İl	İlçe		
Artvin	Yusufeli	Barhal/Parhali (Altıparmak) Kilisesi	958-973
Erzurum	Tortum	Haholi/Haho (Bağbaşı) Kilisesi	976-1001
	Uzundere	Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) Kilisesi	963-973

Parhali Kilisesi'nin batı cephesinde; eksenin kuzeyinde yer alan pencere kemerinin köşeliğinde, ellerini iki yana açarak orans duruş vaziyetinde küçük sakallı bir adamın ön yüzü görülmektedir (Görsel 5; Görsel 6). Adamın uzun paltosu, ayaklarına kadar erişmektedir. Bu insan figürünün yanındaki yazıtta, Gürcü dilinde yazılmış; "İsa'nın merhameti T(theodor)'e'nin üzerine olsun." içerikli bir ibare bulunmaktadır. Alçak kabarma tekniğindeki bu figürün, sade giyiminden dolayı, bu yapının mimarı olabileceği düşünülmektedir (Djobadze, 1992, s. 181).



Görsel 5. Barhal/Parhali (Altıparmak) kilisesi, batı cephesi, eksenin kuzeyindeki pencere kemerini



Görsel 6. Barhal/Parhali (Altıparmak) kilisesi, batı cephesi, eksenin kuzeyindeki pencere kemerini

Oşki Kilisesi'nin batı haç kolunun güney cephesindeki saçak silmesinin alt kısmına; aynı hizada ve eşit aralıklarla konumlandırılan üç melek figürünün, orans duruşlu olarak tasvir edildiği anlaşılmaktadır (Görsel 7-8).<sup>5</sup> Yekpare birer taşla işlenen bu heykelvari meleklerden eksende kalanının ana hatları tamamen tahrip olmuş olmakla beraber,

<sup>5</sup> Söz konusu bu meleklerden ortadaki melek tahrip olmuş olsa bile kompozisyonu tamamlayan bu cephedeki diğer melekler ile benzer formda tasvir edildiği düşünüldüğü için bu melek figürü de orans duruş vaziyetinde değerlendirilmiştir.



bu meleğin doğu ve batısında kalan diğer iki melek ise, günümüze oldukça sağlam gelebilmiştir. Yüksek kabartma tekniğinde, tam boy olarak, cepheden verilen bu melek figürlerinin kanatları, ayak hizası seviyesine kadar uzatılmıştır. Yapıdaki diğer melek figürlerine oranla, daha kaba bir işçiliğin uygulandığı; bu koruyucu meleklerin daha çok sembolik birer figür olarak tasvir edildikleri anlaşılmaktadır. Doğu tarafta kalan melek figürü; bol dökümlü ve yüzeyi sade elbise içinde tasvir edilmiş ancak baş kısmı ve yüz hatlarının tahrip olduğu görülmektedir. Meleğin ayak kısımlarının olmadığı da, dikkat çeken bir başka önemli nokta olarak göze çarpmaktadır. Batı tarafta bulunan melek de, doğuda kalan melek ile benzer formda tasvir edilmiş ancak, farklı olarak ayak kısımlarının mevcut olduğu görülmektedir. Bu meleklerle benzer formda tasvir edilmiş orans duruş pozisyonundaki bir başka melek figürü de, yapının güneybatısında yer alan ek mekânın, batı cephesinin üçgen alınlığında yer almaktadır (Görsel 9-10). Öşki Kilisesi, batı haç kolunun güney cephesindeki üst kısımlar, göklerin hiyerarşisini temsil edenler olarak, koruyucu meleklerle ayrılmıştır (Aladashvili, 1977, s. 111).



Görsel 7. Öşki /Öşvank (Çamlıyamaç) kilisesi, batı haç kolunun, güney cephesi, melek figürleri



Görsel 8. Öşki /Öşvank (Çamlıyamaç) kilisesi, batı haç kolunun, güney cephesi, eksenin doğusundaki melek



Görsel 9. Öşki /Öşvank (Çamlıyamaç) kilisesi, güneybatı ek mekân, batı cephe



Görsel 10. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) kilisesi, güneybatı ek mekân, batı cephesindeki melek figürü

Oşki Kilisesi'nin batı cephesindeki ikiz pencerenin üst kısmında yer alan Aziz (Sütuncu) Simeon<sup>6</sup> figürünün, orans duruş pozisyonunda işlendiği dikkat çekmektedir. Buradaki pencere alınlığı üst silmesinin eksenindeki stilize bitkisel motifin üzerine oturan ve altlı-üstlü üç basamaklı başlık ve kaidesi bulunan bir büst üzerinde, Aziz Simeon figürü yer almaktadır. Aziz Simeon, dini bir kıyafete bürünmüş olarak verilmiş olup, omuz kısmındaki pelerinin konturları görülebilmektedir. Aziz'in haleli başına, koukoulion<sup>7</sup> tarzında bir şapka taktığı seçilebilmekte ve yüzünün büyük bir bölümü tahrip olmakla beraber, gür sakalı belirgindir. Göğsünün üstünde de, iki eşit kollu haç bulunmaktadır (Görsel 11). Aziz Simeon'a ait olduğu düşünülen orans duruşundaki bir başka figür de, kilisenin güneybatı ek mekânda bulunan sekizgen gövdeli sütun başlığının üstünde yer almaktadır (Görsel 11) (Winfield, 1968, s. 54). Yüksek kabartma tekniğindeki bu figürün, baş kısmı tahrip olduğu için yüz hatları anlaşılammamaktadır. Kıvrımlı pelerinin göğüs seviyesi hizasında, eşit kollu bir haç yer almaktadır. Aziz Simeon büstünün oturduğu bu sütun başlığının yüzeyi, orans duruş vaziyetinde iki melek melek figürü ile bezenmiştir. Uçma pozisyonundaki bu meleklerin kanatları; eksende dik ve simetrik bir şekilde yan yana işlenmiştir. Omuzlarında, aşağı doğru sarkan birer pelerin bulunan bu melek figürleri, alçak kabartma tekniğinde tasvir edilmiştir (Görsel 12).



Görsel 11. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) kilisesi, batı cephesi, Aziz Simeon figürü

<sup>6</sup> Ortodoks Kilisesi'nin önemli din adamlarından biri olan Aziz (Sütuncu) Simeon, 390 yılında, Siron ve Kilikon bölgeleri arasında bulunan Sisan köyünde (Kozan/Adana) dünyaya gelmiştir. 36 yıl boyunca Halep (Suriye) yakınlarındaki bir kilisenin avlusunda bulunan bir sütun üzerinde yaşamıştır. Detaylı bilgi için Bkz: Torrey, C. C., 1899, s. 253-276; Tiefenbach H., 2012, s. 269-275.

<sup>7</sup> Koukoulion, Doğu Ortodoks Kilisesi'nde yüksek dereceli rahipler tarafından giyilen geleneksel başlık. Detaylı bilgi için Bkz: Kazhdan, 2005, s. 1155.



Görsel 12. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) kilisesi, güneybatı ek mekân, Aziz Simeon figürü ve melek figürleri

Güneybatı ek mekandaki bu söz konusu sütunun gövde yüzeyinde Azize Nino olduğu düşünülen orans duruş pozisyonunda, küçük ölçekli bir kadın figürü yer almaktaydı. Günümüzde sütun gövdesinin bu kısmı tahrip olmuştur. Ancak, araştırmacıların figürlerde bu tahribat olmadan önce çektikleri ve figürlerin orijinal durumlarını gösteren fotoğraflar incelendiğinde; burada, kabaca vücut hatları anlaşılabilen ve başının örtülü olmasıyla; azizelere mahsus geleneksel kıyafet içinde bir kadın tasvirinin olduğu anlaşılmaktadır (Görsel 13).<sup>8</sup>



Görsel 13. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) kilisesi, güneybatı ek mekândaki, sekizgen gövdeli sütun, batı gövde yüzeyi, Azize Nino figürü

Oşki Kilisesi'nde, 2003 yılında yapılan kaçak bir kazı sonucu ele geçirilen ve daha sonra Erzurum Müzesi'nde sergilenen iki yekpare taşın yüzeyinde; orans duruş pozisyonunda, Bagratlı krallarından Kral David ve Kral Bagrat'ın figürleri yer almaktadır (Görsel 14; Görsel 15).<sup>9</sup> Üstten üçgen bir alınlıkla son bulup yuvarlak bir kemerle sınırlanan bu taşların ön yüzeylerinde; altlı-üstlü yerleştirilen, alçak kabartma tekniğinde yapılmış, figürler yer almaktadır. Taşların yan yüzeyleri ise, kitabelerle bezenmiştir. 155 cm yüksekliğindeki taş bloğun ön yüzünde; üst kısımda Hz. Meryem ve çocuk Hz. İsa'nın rölyefi, onların hemen altına bitişik konumda orans duruş vaziyetinde Kral David figürü yer almaktadır. Taşın sol yan yüzeyinde yazıtlardan; alttaki bu figürün, Gürcü kralı David olduğu anlaşılmaktadır (İşler, 2006, s. 270). Cübbeli ve sakallı olarak gösterilen kralın kıyafeti, eşkenar dörtgen ve dairesel yoğun geometrik motiflerle hareketlendirilmiş ancak, asimetrik bir düzende yerleştirilmişlerdir. 130 cm. yüksekliğinde ve öncekiyle benzer formdaki diğer taşın yüzeyinde ise; üstte Vaftizci Yahya ve onun altında orans duruş pozisyonunda Kral Bagrat'ın tasvir edildiği, taş üzerindeki kitabelerde belirtilmiştir (İşler, 2011, s. 302). Hz. Yahya, sağ elinde bir haç tutar şekilde, uzun saçlı, gür sakallı ve başı haleli olarak betimlenmiştir. Figürler, büst şeklinde belden yukarı ve cepheden verilmiştir. Bu taşlardan birinin yan yüzeyinde "Tanrının oğlu

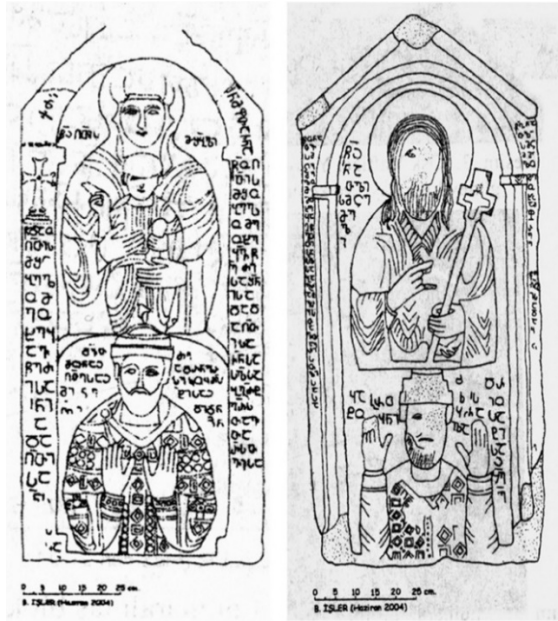
<sup>8</sup> Takaşvili ve Winfield'in çözümlediği yazıtlara göre, bu figürde Azize Nino'nun tasvir edildiğini belirtmektedir. Bkz. Winfield, 1968, s. 54 Kartli'nin (Gürcistan'ın) 4. yy.'da Hıristiyanlaşmaya başlaması ve Hıristiyanlığın Artvin bölgesine kadar yayılması, Kapadokya kökenli Azize Nino ile ilişkilendirilmektedir. Detaylı bilgi için Bkz: Vaçnadze, vd., 2003, s. 7.

<sup>9</sup> Yapının cami olarak kullanılacağı dönemde yapılan değişikliklerle örülen duvar içinde kalmış iki yekpare taş, kilisede 2003 yılında yapılan kaçak bir kazıda yerinden sökülmüştür. (Bkz: İşler, 2006, s. 270.) Ele geçirilen bu eserler günümüzde Erzurum Müzesi'nde sergilenmektedir.

İsa, kutsal vaftizcinin yardımı ile senin kulların olan ve bizim krallarımız, Adernese Kuroplat'ın oğulları, bu kutsal kiliseyi inşa eden Bagrat ve Davit'i bağışla." ibaresi yer almaktadır (İşler, 2006, s. 270).



Görsel 14. Sol üst Hz. Meryem ve Çocuk İsa, sol alt Kral David figürü; Sağ üst Aziz Yahya, sağ alt Kral Bagrat figürü



Görsel 15. Sol üst Hz. Meryem ve Çocuk İsa, sol alt Kral David figür çizimi, Sağ üst Aziz Yahya, sağ alt Kral Bagrat figür çizimi

Bölgede tespit edebildiğimiz son orans sahnesi, Haholi/Haho (Bağbaşı) Kilisesi'nin güney cephesinde yer alan kapının yan cephesindeki "Yunus Peygamber'in denize atılması" sahnesinde yer almaktadır (Görsel 16).<sup>10</sup> Sahnenin bir bölümünde Hz. Yunus, elleri açık bir şekilde orans pozisyonunda, köpek balığına benzeyen, sivri ve keskin dişleri ile dikkat çeken bir balığın ağzından dışarı doğru çıkar vaziyette tasvir edilmiştir.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Buradaki sahnede sanatçı, gerçekte pişmanlık duymayı ifade eden Hz. Yunus tasvirini mi, orans pozisyonunda gösterdiği ya da Hz. Yunus'un balığın ağzından çıkarken ki doğal duruşunu mu ifade etmeye çalıştığı konusu tam netlik kazanmamıştır.

<sup>11</sup> Burada arslan başlı ve iki ayağı kısa, efsanevi bir yaratık olan "Cetus/Ketos" adlı bir deniz yaratığından da bahsedilebilir. Detaylı bilgi için Bkz: Korkut, 2018, s. 184-185.



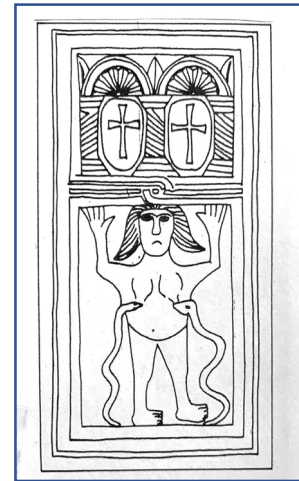
Görsel 16. Haholi/Haho (Bağbaşı) kilisesi, güney cephe, portalin doğu kanadında yer alan “Hz. Yunus’un Denize Atılma Sahnəsi”

#### 4. Değerlendirme ve sonuç

Orans duruş terimi; her ne kadar bir Hristiyan geleneği olarak algılansa da pagan inanç kültürlerinde de benzer biçimde çeşitli dua etme şekillerinin olduğu anlaşılmaktadır. Pagan inançlara sahip olan toplumlar, daha sonraki dönemlerde, Yahudilik veya Hristiyanlık dinlerine geçerken; orans duruşu gibi antik inançlarını tümüyle terk etmeden, benimsemiş oldukları yeni dinlerinin içerisinde bu tür gelenekleri şekilsel olarak yaşatmaya çalışmışlardır. Günümüzde Afyon Müzesi’nde teşhir edilen ve Bizans dönemine tarihlenen bir levhada orans duruş tarzında çıplak bir kadın sahnelenmiştir. Memelerini yılanların emdiği bu tasvir, Hristiyanlıktan ziyade, pagan inanç etkisini gösteren ilginç bir örnek olarak değerlendirilebilir (Görsel 17; Görsel 18).



Görsel 17. Afyon müzesi, Orta Bizans dönemi’ne ait bir levha



Görsel 18. Afyon müzesi, Orta Bizans dönemi’ne ait levhanın çizimi

Erken Hristiyan sanatında, katakomplarla görülmeye başlayan orans duruş, 5-6. yy. da; Eski Ahit metinlere dayanan Daniel sahneleriyle yaygınlık göstermiş ve bu duruş gelenekselleşerek daha sonraki yüzyıllarda da sürdürülmüştür. Erken Hristiyan sanatında, Hz. İsa’nın dirilişini ifade eden “Daniel aslanlar inindeki” kompozisyon bir anlamda; Hristiyan dininin zaferini temsil etmektedir.

Araştırma kapsamında tarihi Tao-Klarceti Bölgesi, mimari plastiğinde yapılan incelemelerde, taş malzeme ile yapılmış toplamda onbir adet orans duruş pozisyonunda sahne tespit edilmiş ve incelenmiştir. Bunlardan Parhal ile Haholi kiliselerinde birer adet; Oşki Kilisesi’nde ise, dokuz adet orans duruşlu tasvir yer almaktadır. Parhal Kilisesi’nde; bir bani orans duruşlu olarak tasvir edilmiş, Haho Kilisesi’nde; Hz. Yunus tasviri orans duruşlu olarak verilmiş ve Oşki Kilisesi’nde ise, altı koruyucu melek, Azize Nino, Aziz Simeon, Kral Bagrat ve Kral David tasvirleri orans duruş şeklinde tasvir edilmiştir. Bunların dışında, Artvin’de bulunan ve 10. yy. ın ortalarına tarihlenen Opiza (Bağcılar) Manastır Kilisesi’nden günümüze ulaşan iki yekpare taşın yüzeyinde, tahta oturan Hz. İsa ve onun sağında da dua eder vaziyette Gürcü krallarının soylarını dayandırdıkları Hz. Davut peygamberin tasviri görülmektedir (Aladashvili, 1977, s. 65). Hz. Davut, sağ eliyle orans duruşu şeklinde kaldırırken; sol eliyle de Hz. İsa’yı işaret eder vaziyette yönlendirmiş olarak görülmektedir. Kompozisyonu oluşturan diğer yekpare taşın yüzeyinde ise I. Aşot, elinde tuttuğu kilise maketini uzatır şekilde tasvir edilmiştir.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Bağcılar Manastır’ının güney cephesinden, I. Dünya Savaşı sonrasında sökülerek götürülen bu kabartmalar, günümüzde Tiflis Devlet Müzesi’nde sergilenmektedir.

Bu figürlerin kim oldukları, başları ve ayak kısımlarındaki yüzeylere yazılmıştır. Bu sahnedeki tasvirde, ellerin ve başların büyük olarak vurgulanmış olmasından dolayı; figürlerde orantısızlıklar göze çarpmaktadır. Bu kabartma, alçak kabartma yöntemiyle yapılmış ve yanlardaki figürlerin baş ve gövdeleri cepheden, ancak ayakları profilden verilmiştir (Görsel 19).



Görsel 19. Opiza (Bağcılar) Kilisesi, "Takdim sahnesi"

Oşki'de, özellikle cephelerin üst kısımlarına yerleştirilen ve Hristiyan inancında insanları koruduklarına inanılan melek figürlerinin orans duruş vaziyetinde tasvir edildikleri dikkat çekmektedir. Mikail, Cebrail ve diğer melekler gibi belirleyici özellikleri bulunmayan bu melekler, hiyerarşinin son melekleri insanları korumakla görevli ve insana en yakın melekler olarak gruplandırılmışlardır (Korkut, 2018, s. 278-281). Yüksek kabartma tekniğinde işlenen bu melek figürlerinin, özellikle kilise ana kapısının yer aldığı güney cephesinde konumlandırılması, kiliseye gelen ziyaretçiler tarafından dua eder vaziyetteki meleklerin görülmesine önem verildiğini göstermektedir.

Melekler dışında, Ortodoks Kilisesi'nin önemli din adamlarından Aziz Simeon (385-390) ve Tao-Klarceti Bölgesi'ne 4. yy. da Hristiyanlığı yayan Kapadokya kökenli Azize Nino (280-332) gibi sayılı kişilerin, kayda değer görülerek orans duruş vaziyetinde tasvir edildikleri görülmektedir. Aziz ve azize gibi kutsal görülen kişilerin yanı sıra, Kral Davit ve Kral Bagrat'a ait taş kabartmaların da orans vaziyetinde işlenmesi, Bagratlıların, bu geleneğe büyük önem verdiğini göstermektedir.

Komşu sanat çevresi kapsamında, Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki Hristiyan mimarisinde bulunan plastik bezeme programlarında, ender de olsa orans duruşlu tasvirler ile karşılaşmak mümkündür. Orans duruş tasvirlerinin görüldüğü bu ender yapılardan birisi Ermenilere ait yapılarından biri olan Akdamar Adası'ndaki Holly Cross (Kutsal Haç) Kilisesi'dir (915-921). Kilisenin batı haç kolu cephesinde; orans duruşlu bir serafim<sup>13</sup> figürü, batı haç kolunun kuzey cephesinde yer alan "Daniel Aslanlar İninde" sahnesinde; Daniel ile onunla zindana atılan Hananya, Mişael ve Azarya ve Vaftizci Yahya orans duruşlu olarak sergilenmiştir (Görsel 20).



Görsel 20. Akdamar (Kutsal Haç) kilisesi, Batı haç kolu, Serafim figürü

<sup>13</sup> Serafim/Seraphim:Eski Ahit'e göre; İşıya'nın Tanrı'nın tahtının önünde duruyor şekilde gördüğü altı kanatlı doğa üstü varlıklar. (İşa. 6:2-7). Bkz: Gündüz,2017, s. 438.

Orans duruş sahneleri, Gürcistan'da Ortaçağ dönemine tarihlenen; katedral, manastır ve kiliselerde, çok yaygın olmasa da görülebilmektedir. Gürcistan'ın Akhalkalaki Bölgesi'ndeki Kumurdo Kilisesi'nin (10. yy.) güney cephesindeki kemer köşeliklerinde, karşılıklı olarak yerleştirilen, orans duruşlu melek tasvirleri dikkat çekmektedir. Başları haleli, meleklerin kanat kısımlarındaki kabartmaların aşınmasıyla, hatlar kaybolmuştur (Görsel 21). Martvili Bölgesi'ndeki Martvili Kilisesi'nin (5-7. yy.) batı cephesindeki frizde "Daniel aslanlar ininde" konulu sahnede, Daniel'in duruşu orans pozisyonunda işlenmiştir (Görsel 22). Erken Hristiyanlık Dönemi'nde yaygın olan bu Eski Ahit konulu sahnenin; Gürcistan'daki dini mimaride de benzer bir şekilde uygulandığı gözlenmektedir.



Görsel 21. Gürcistan-Kumurdo kilisesi, güney cephesindeki kemer detayı



Görsel 22. Gürcistan-Martvili kilisesi, Batı cephesindeki frizin Güney bölümünde, Daniel aslanların ininde

Başlangıçta pagan inanca sahip olan Bagratlılar, Hristiyanlık dinini kabul etmeye başladıktan sonra, dinsel öğretilerini ve geleneklerini güçlü sınır komşuları olan Doğu Roma (Bizans) Devleti'nin Ortodoks inancından almaya başlamışlardır. Örneğin, Doğu Roma Hristiyan inancında önemli din adamlarından biri olan Aziz Simeon, Öşki Kilisesi'nin hem batı cephesi ekseninde, bir sütun üzerinde yüksek bir konumda; hem de bu yapının en yoğun bezemeli taşıyıcı unsuru olan güney batı ek mekandaki sekizgen gövdeli sütunun, sütun başlığının üstünde mevcut bulmuştur.

Doğu Roma sanatında katakomplardaki kadın figürleri ve Daniel sahneleri gibi çeşitli kompozisyonlardan gelişen orans duruş geleneği, kendini Tao-Klarceti Bölgesi dini mimarisinde; melek, aziz, azize, bani ve usta kabartmaları gibi farklı figüratif şekillerde anlamlandırılmaya çalışmıştır. Söz konusu kabartmalar, dönemin sanat üslubu özelliklerini yansıtmaktadır. Tespit edilen orans duruşlu bu önemli figüratif kabartmaların büyük çoğunluğunun, Öşki Manastır Kilisesi'nde toplanması bu kilisenin sadece bölgesel değil, Gürcü sanatı açısından genel olarak ayrı bir öneme sahip olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

## Kaynakça

- Aladashvili, N. (1977). *Gürcistan'da mimari bezeme (5-11. yüzyılların figürlü kabartmaları)*. Moskova: Monuments of Ancient Art.
- Aytekin, O. (2018). *Taşların hikâyesi (2007-2016 Şavşat Kalesi kazı çalışmaları)*. Ankara: Şavşat Belediyesi Kültür Yayınları.
- Danyal (t.y.). *Wikipedia* içinde. Erişim adresi: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Danyal>
- Djobadze, W. Z. (1992). *Early Medieval Georgian Monasteries in historic Tao Klarjet'i and Savset'i*. Stuttgart: F. Verlag Steiner.
- Gündüz, Ş. (2017). *Din ve inanç sözlüğü*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- İşler, B. (2006). Öşk Vaftizci Yahya Kilisesi'nde ortaya çıkarılan süslemeli iki taş. H. Gündoğdu, A.A. Bayhan, H. Yurttaş, H. Özkan, Z. Köşklü, H. Özyurt Özcan, M.S. Bayraktar, Ş. Tali (Ed.), *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 269-275) içinde. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- İşler, B. (2011). Gürcü dinsel mimarisinde Bani tasvirli taş kabartmalar. N. Türker, G. Köroğlu, Ö. Deniz (Ed.), *I. Uluslararası Karadeniz Kültür Kongresi Bildiriler Kitabı* (s. 299-309) içinde. Sinop: Karabük Üniversitesi Yayınları.
- Kazhdan, A. P. (2005). *The Oxford dictionary of Byzantium*. London: Oxford University Press.
- Korkut, T. (2018). *Artvin ve Erzurum'daki Gürcü dini mimarisinde süsleme*. İstanbul: Hiperyayın.
- Köroğlu, K. (2015). *Eski Mezopotamya tarihi: tarihi başlangıçtan Perslere kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemiroğlu, A. Ö. (2010). Orans duruş geleneği. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 134, 100-105.
- Rona, Z. (1997). "Orans" Mad. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Sutherland, R. J. (2013). *Prayer and piety: the Orans-figure in the Christian Catacombs of Rome* (Doctoral dissertation). Université d'Ottawa/University of Ottawa. Erişim adresi: [https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/24259/1/Sutherland\\_Reita\\_2013\\_thesis.pdf](https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/24259/1/Sutherland_Reita_2013_thesis.pdf)
- Tiefenbach, H. (2012). *Anadolu'nun azizleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Winfield, D. (1968). Some early Medieval figure sculpture from North-East Turkey. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 33-72. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/i230442>
- Torrey, C. C., & Simeon, S. (1899). The letters of Simeon the stylite. *Journal of the American Oriental Society*, 20, 253-276.
- Vaçnadze, M., Guruli, V., & Bahtadze, M. (2003). *Gürcistan tarihi*. Tiflis: Artanuci Yayınları.

## Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Tahsin Korkut şahsi arşivi. British Müzesi, Tanrıça İnanna (İştär) kabartması
- Görsel 2. Jordanians Katakomp'undaki orans duruş pozisyonunda bir kadın freski (Roma, 3. yy.). Erişim adresi: <https://vhoagland.wordpress.com/2016/06/07/the-cross-in-early-christian-art/>
- Görsel 3. İstanbul Arkeoloji Müzesi, "Daniel Aslan ininde", konulu levha (6. yy.) Erişim adresi: [https://www.flickr.com/photos/roger\\_ulrich/5962424496](https://www.flickr.com/photos/roger_ulrich/5962424496).
- Görsel 4. Daphni (Hosios Loukas) Manastırı (Sakız Adası-11-12. yy.). Erişim adresi: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Hosios\\_Loukas\\_%28diakonikon%29\\_-\\_Daniel\\_in\\_the\\_lions%27\\_den\\_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Hosios_Loukas_%28diakonikon%29_-_Daniel_in_the_lions%27_den_01.jpg).
- Görsel 5. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Barhal/Parhali (Altıparmak) Kilisesi, batı cephesi, eksenin kuzeyindeki pencere kemeri
- Görsel 6. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Barhal/Parhali (Altıparmak) Kilisesi, batı cephesi, eksenin kuzeyindeki pencere kemeri
- Görsel 7. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) Kilisesi, batı haç kolunun, güney cephesi, melek figürleri
- Görsel 8. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) Kilisesi, batı haç kolunun, güney cephesi, eksenin doğusundaki melek



- Görsel 9. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) Kilisesi, güneybatı ek mekân, batı cephe
- Görsel 10. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) Kilisesi, güneybatı ek mekân, batı cephesindeki melek figürü
- Görsel 11. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) Kilisesi, batı cephesi, Aziz Simeon figürü.
- Görsel 12. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) Kilisesi, güneybatı ek mekân, Aziz Simeon figürü ve melek figürleri
- Görsel 13. Oşki /Öşvank (Çamlıyamaç) Kilisesi, güneybatı ek mekândaki, sekizgen gövdeli sütun, batı gövde yüzeyi, Azize Nino figürü. Kaynak: Winfield, D. (1968). Some early Medieval figure sculpture from North-East Turkey. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 33-72. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/i230442>
- Görsel 14. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Solda; üstte, Hz. Meryem ve Çocuk İsa, altta; Kral David figürü, Sağda; üstte, Aziz Yahya, altta; Kral Bagrat figürü
- Görsel 15. Solda; üstte, Hz. Meryem ve Çocuk İsa, altta; Kral David figürü, Sağda; üstte, Aziz Yahya, altta; Kral Bagrat figürü. Kaynak: İşler, B. (2006). Öşk Vaftizci Yahya Kilisesi'nde ortaya çıkarılan süslemeli iki taş. H. Gündoğdu, A.A. Bayhan, H. Yurttaş, H. Özkan, Z. Köşklü, H. Özyurt Özcan, M.S. Bayraktar, Ş. Tali (Ed.), *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 269). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Görsel 16. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Haholi/Haho (Bağbaşı) Kilisesi, güney cephe, portalin doğu kanadında yer alan "Hz. Yunus'un Denize Atılma Sahnesi"
- Görsel 17. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Afyon Müzesi, Orta Bizans Dönemi'ne ait bir levha.
- Görsel 18. Afyon Müzesi, Orta Bizans Dönemi'ne ait levhanın çizimi. Kaynak: Parman, E. (2002). *Ortaçağda Bizans döneminde Frigya (Phrygia) ve bölge müzelerindeki Bizans taş eserleri* (s. 142). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Görsel 19. Opiza (Bağcılar) Kilisesi, "Takdim sahnesi". Kaynak: İşler, B. (2011). Gürcü dinsel mimarisinde Bani tasvirli taş kabartmalar. N. Türker, G. Köroğlu, Ö. Deniz (Ed.), *I. Uluslararası Karadeniz Kültür Kongresi Bildiriler Kitabı* (s. 299). Sinop: Karabük Üniversitesi Yayınları.
- Görsel 20. Akdamar (Kutsal Haç) Kilisesi, Batı haç kolu, Serafım figürü. Kaynak: Sarafian, A., & Köker, O. (2010). *Ahtamar, Ortaçağ Ermeni mimarlığının mücevheri*. İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık.
- Görsel 21. Tahsin Korkut şahsi arşivi. Gürcistan-Kumordo Kilisesi, güney cephesindeki kemer detayı
- Görsel 22. Gürcistan-Martvili Kilisesi, batı cephesindeki frizin güney bölümünde, Daniel Aslanların İninde. Kaynak: Aladashvili, N. (1977). *Gürcistan'da mimari bezeme (5-11. yüzyılların figürlü kabartmaları)*. Moskova: Monuments of Ancient Art.

# Hamam Kültürü ve Seramik Yansımaları

## Turkish Bath Culture and Ceramic Reflections

### Firdevs Müjde Gökbel

Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü  
email: [mgokbel@kastamonu.edu.tr](mailto:mgokbel@kastamonu.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2034-9061>

#### Atf (APA 6)/To cite this article

Gökbel, F. M. (2019). Hamam kültürü ve seramik yansımaları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 57-68. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.547881>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 01/04/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 05/10/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Review Article/Derleme Makalesi

### Öz

İnsanoğlunun en önemli ifade biçimlerinden biri olan sanat, kültürel geçmişe sahip çıkma noktasında önemli bir görevi yerine getirmektedir. Geçmişte var olan birtakım kültürel değerler modern dünyada yitirilmiştir. Hamam kültürü de bunlardan bir tanesidir. Türk örf ve adetlerini yansıtan yapılardan biri olan hamamlar, mimari özelliklerinin yanı sıra geleneksel bir hal alan kullanım şekilleri ile Anadolu topraklarının vazgeçilmez unsurlarındandır. Hamamlar sergilediği yapısal biçimiyle birlikte kültürel dokusunda barındırdığı peşkir, peştamal, havlu, kurna, hamam taşı, göbek taşı, kese ve takunya gibi ürünlerle kültürel bir zenginlik sunmaktadır. Söz konusu unsurlar kültürden kültüre değişiklik göstermektedir.

Bu çalışmada hamam kültürünün tarihçesi araştırılarak Türk seramik sanatçılarının hamam kültürü ile ilişkilendirdikleri çalışmaları incelenmiştir. Bazı eserlerin hamamda kullanılan birtakım ürünlerin yansımaları niteliğinde olduğu, bazılarının ise aktarılmak istenen mesaj ile ilgili sembolik biçimde ele alındığı görülmektedir. Sonuç olarak konu ile ilgili incelenen seramik eserlerin unutulmaya yüz tutan söz konusu kültürel mirasın yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması noktasında büyük önem taşıdığı söylenebilir.

**Anahtar kelimeler:** Seramik, Gelenek, Hamam kültürü

### Abstract

Art, one of the most important expressions of human beings, has fulfilled a prominent place in the point of cultural heritage. A number of cultural values that existed in the past have lost in the modern world. Turkish bath culture is one of them. Turkish baths, one of the buildings reflecting the customs and traditions, are indispensable elements of Anatolian lands with their traditional features as well as with their architectural features. Together with the structural form exhibited in the historical texture of baths, prehistoric, loincloth, towels, bath basin, bath bowl, belly stone, pouch and clogs can be evaluated as historical wealth. These elements have changed from culture to culture.

In this study, the history of Turkish bath culture has been searched and the artworks of Turkish ceramic artists related to Turkish bath culture have been analyzed. It is seen that some of the artworks are the reflection of some products used in the baths and some of them are used symbolically about the message to be conveyed. As a result, it can be said that the ceramic artworks examined on the subject are of great importance in terms of keeping this cultural heritage alive and transferring it to future generations.

**Keywords:** Ceramics, Custom, Turkish Bath Culture

## 1. Giriş

Hamam kültürünün ortaya çıkışında şüphesiz insanoğlunun temizlenme gereksinimi yatmaktadır. Psikolojik etkisinden ziyade hastalıklara yakalanmamak için alınan en temel önlem temizliktir. Temizlik hususuna önem verilmeyen coğrafyalarda zaman zaman meydana gelen salgımlarla birçok insanın hayatını kaybettiği bilinmektedir. Bu nedenle geçmişte olduğu gibi günümüzde de temizlik çok önemli bir yere sahiptir. Yapılan araştırmalarda eski çağlarda insanoğlunun genellikle su kenarlarında yaşamlarını sürdürdükleri, yıkama ve yıkanma ihtiyaçlarını akarsu ve benzeri su kaynaklarında gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Öte yandan inanç sistemleri bağlamında Tanrı huzuruna çıkarken ruhsal arınma niteliğinde de temizliğe önem verdikleri görülmektedir.

## 2. Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayalı olarak yürütülen nitel bir araştırmadır. Araştırma kapsamında konu ile ilgili literatür taraması yapılarak veri toplanmıştır. Derlenen veriler ışığında hamam kültürü ile ilişkili olan seramik eserler incelenerek söz konusu kültüre etkisi bakımından tartışılmıştır.

## 3. Hamam kültürü ve seramik yansımaları

### 3.1. Hamam kültürü

Tarihsel olarak incelendiğinde; M.Ö. 4000'lerde yaşamış olan Sümerlerin, sağlıklı yaşam için yıkanma ve vücut temizliğinin şart olduğuna inanarak kişisel hijyene önem verdikleri görülmektedir. Benzer şekilde M.Ö. 3000-2000 yıllarında Mısır Krallığı, halka yıkanmaları ve sık sık saç-sakal kestirmeleri konusunda mecburiyet getirmişlerdir (Kozak, 2010). Kimi kültürler akarsularına kutsallık atfetmişlerdir. Hintliler için Ganj, Asurlular

için Fırat, Mısırlılar için Nil gibi nehirler hem bedensel hem de ruhsal temizliğin gerçekleştiği yerler olarak önem teşkil etmiş ve kutsallaştırılmıştır (Ertuğrul, 2009, s. 241). Su kaynakları, geçmiş dönemlerde olduğu gibi günümüzde de aynı değerini korumaktadır. Örneğin Ganj, Hint halkı için halen ölümlerin son yolculuğuna arınarak uğurlandığı nehir konumundadır. İnsanoğlunun yaşamında çok önemli bir yere sahip olan su, Türklerin de kutsal kabul ettiği unsurlardan biridir. Yer-su kültürü, Köktürk kitabelerinden anlaşıldığı üzere 8. yüzyılda Türklerde, devletin resmi kütlerinden biri olmuştur. Kültigin Kitabesinde geçen “Üze Türk tengrisi Türk iduk yiri subı ança itmiş” ve Tonyukuk Kitabesinde yer alan, “Tengri Umay iduk yir sub basa birti erinç” cümleleri yer-su kültürünün varlığına dair ifadelerdir (Küçükbasmacı, 2017, s. 200). Zamanla insanoğlunda oluşan mahremiyet duygusu, bununla birlikte iklime bağlı olarak ortaya çıkan zorluklar, yıkanmak için hem kapalı bir mekânın varlığını hem de sıcak su ihtiyacını gündeme getirmiştir.

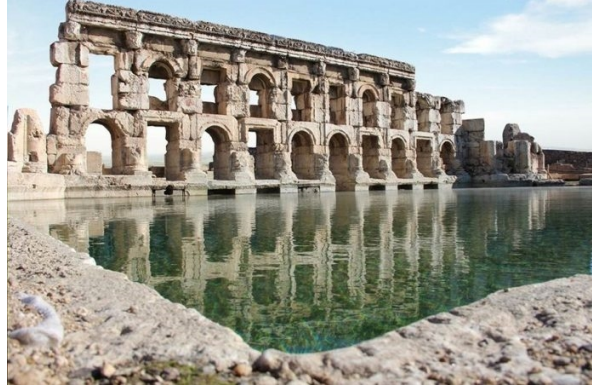
Araştırmanın konusu olan hamam kültürüne geçmeden önce hamam terimini incelemek yerinde olacaktır. Genel olarak hamam; suyun ısıtılarak insanların yıkanması amacıyla yapılan yapılara verilen isimdir. Türkçeye Arapçadan yerleşmiş olan hamam kelimesinin kökeni; ısıtmak, sıcak olmak anlamında kullanılan hamm (hamam) sözcüğünden gelmektedir. Farsça karşılığına bakıldığında germâbe şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Hamam kelimesinin sözlük anlamı ise “ısıtan yer” demek olup, yıkanma yeri manasında kullanılmaktadır (Ertuğrul, 2009, s. 241). Kimi kaynaklarda ılıca ve kaplıcaların da hamam yapıları altında gruplandırıldığı görülmektedir. Bununla birlikte ılıca ve kaplıcalar daha ziyade sıcak su kaynaklarının olduğu yerlere yapılan şifa niyetiyle gidilen yapılardır. Hamam yapıları Türk kültürü ile o kadar özdeşleşmiştir ki; bununla ilgili olarak birçok söz dilimize yerleşmiştir. Örneğin; içinde bulunulan yer çok sıcak olduğunda “hamam gibi” tabiri kullanılmaktadır. Zor bir iş karşısında o zorluklara katlanma durumu için “Hamama giren terler”, değişmeyen durumlar ya da kişiler için “eski tas eski hamam” gibi deyimler kullanılmaktadır.

Hamam kültürünün yaygınlıkla görüldüğü medeniyetler, Roma ve Osmanlı medeniyetleridir. Tarih öncesi devirlere uzanan yıkanma eyleminin ulaşılan kaynaklar neticesinde ilk olarak Eski Yunanlıların yaşantılarında yer aldığı görülmektedir. Bununla birlikte hamam yapıları hakkında yeterli bilgi mevcut değildir. Bilindiği kadarıyla deniz ve derelerde spor banyoları ile büyük halk hamamları, ayrıca jimnastik salonlarında (gymnase) hamamlar bulunmakta idi. Eski Yunan hamam yapıları hakkında ulaşılan kültürel varlıklardan biri, Asos Hamamı harabelerinde yer alan 68 x 5m. boyutlarındaki mekândır. Ayrıca arkeolojik çalışmalar neticesinde üzerlerindeki yıkanma sahneleri ile Eski Yunan seramik vazoları ve evlerdeki banyo tesisatının varlığını ispat eden birçok yıkanma araç-gereci bulunmuştur (MEB, 2016, s. 4).

Yunanlılardan esinlenen Romalılar M.Ö. 2. yüzyılda hayır sahiplerinin yaptırdığı genel hamamları halkın kullanımına açmışlardır. Böylelikle hamamlar M.Ö.1.yüzyıldan başlayarak imparatorluk dönemi süresince tüm Roma ve eyaletlerinde çok sayıda yapılmıştır. Roma İmparatorluk Dönemi'nde hamamlar, hem büyüklük hem de konfor açısından önemli bir seviyeye gelmiştir. Roma dönemindeki ilk hamamlar incelendiğinde kadınlar için ayrılan bölümlerin erkeklerinkine oranla daha küçük ve konforsuz olduğu görülmektedir. Belli bir süre sonra ise kadınlar ve erkekler birlikte yıkanmaya başlamışlardır. Ortaya çıkan kötü durumlarla birlikte Hadrian döneminde birlikte yıkanma durumu yasaklanmıştır. Farklı bölümleri olmayan hamamlarda ise kadın ve erkekler için farklı saatlerde hizmet sunulmuştur (Başaran, 1997, s. 1010). Roma hamamları incelendiğinde teknik ve mimari açıdan mükemmel şekilde inşa edildikleri görülmektedir (Görsel 1-2). Romalılar için hamamda geçirilen iki saat, günün en büyük öğünü olan akşam yemeğine hazırlanmanın en iyi yoluydu. Orta çağda yapılan hamamlar sadece yıkanmak için değil aynı zamanda sosyalleşmek için kullanılmıştır. Roma Döneminde hamamlar yukarıda bahsi geçen işlevlerinin yanı sıra top oyunları ve güreş gibi spor etkinliklerinin de gerçekleştirildiği yerler olmuştur (Daşbacak, 2006, s. 959).



Görsel 1. Caracalla Roma hamamı, M.S. 212 - M.S. 216, Roma, İtalya.



Görsel 2. Basilica Terma Roma hamamı, M.S. 2.yüzyıl, Sarıkaya, Yozgat, Türkiye.

Tarihi çok eskilere dayanan ve insanoğlunun en önemli gereksinimlerinden biri olan yıkanma olgusunun Anadolu'daki serüveni oldukça eskidir. Türk hamamlarının tarihi, kesintisiz bir gelişme zincirinin halkası olarak Bizans ve Roma hamamlarına, hatta daha da eskilere giderek Anadolu'nun Bronz Çağ Uygarlıklarına kadar dayanmaktadır (Yegül, 2009, s. 100-101). Göçebe Türklerin "çerge" adı verilen tekerlekli çadır hamamlarına sahip oldukları bilinmektedir. Örneğin; Anadolu Selçuklu Sultanı I. Alaaddin Keykubat'ın sefere çıkarken yanında "Hamam-ı Seferi" olarak isimlendirilen bir tür çadır hamamı taşıdığı söylenmektedir. Türkler hâkimiyet altına aldıkları tüm yerlere hamam kültürlerini de beraberinde götürmüşlerdir. Türklerin yaşadıkları evlerde ayrıca bir yıkanma yeri bulunmakta idi. Anadolu köylerinde hamam terimin karşılığı "munça" veya "munçak" olarak ifade edilmektedir. Anadolu'ya yerleşen Türkler, XI. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu'da bulunan diğer dönemlere ait hamamların bir kısmını İslâmiyet'in temizlik şartlarına uygun, yıkanmayı sağlayacak şekilde düzenleyerek kullanmaya başlamıştır. XII. yüzyılda Anadolu'nun Selçuklular tarafından fethedilmesinden kısa bir süre sonra Türkler tarafından Bizans şehirlerinde bulunan antik hamamların plânlarından çok farklı plânda hamamlar inşa edilmiştir (Görsel 3-4). İyi birer iktisadi işletme özelliği taşıması ve vakfiyelerin yaşatılabilmesi nedeniyle külliye denilen yapılar içine mutlaka birer hamam inşa edilmiştir. Böylelikle hem hamamlar varlığını sürdürmüş hem de hamamlardan elde edilen gelirler ile vakıflar ayakta kalmıştır (Avşar ve Avşar, 2016, s. 640-643). Hamamlar yapıldıkları yerlere göre çarşı hamamı (genel hamamlar), saray hamamı, konak hamamı ve benzeri şekilde gruplandırılmaktadır.



Görsel 3. Kılıç Ali Paşa hamamı, 16. yüzyıl, İstanbul, Türkiye.



Görsel 4. Kılıç Ali Paşa hamamı (iç görünüm), 16. yüzyıl, İstanbul, Türkiye.

Osmanlı hamamlarında mekân olarak soyunmalık, ılıklik ve sıcaklık bölümleri, tesisat kısmında ise su deposu, külhan ve cehennemlik bulunmaktadır. Soyunmalık (camekân) olarak adlandırılan kısım genellikle, halvetleri de dâhil olmak üzere bütün sıcaklığa eş değer büyüklükte olan, ısıtılmayan, müşterilerin soyunup giyindikleri yerdir. Bu kısma doğrudan bir kapı ile veya bir rüzgârlıktan geçilerek girilir (MEB, 2016, s. 9). Soyunmalık ve sıcaklık bölümü arasında ise ılıklik adı verilen, vücudun hem sığağa hem de soğuğa alışmasına yardımcı olan kısım yer almaktadır. Hamamların en önemli mekânı ise iki bölüm olarak inşa edilen sıcaklıktır. İlk bölümde köşelerde kapıları olmayan “halvet” adı verilen hücreler, ikinci bölümde ise bu hücreler arasında kalan yıkanma nişleri, duvar kenarlarında devam eden mermer sekiler ve ortada göbek taşı bulunmaktadır. Hamamların diğer bölümleri ise su deposu ve külhan adı verilen tesisat kısımlarıdır (Çınar, 2011, s. 145-146). Tarihsel süreç incelendiğinde Roma-Bizans medeniyetinin kimlik kazandırdığı “hamamlar” İslami yaşama temizlik anlamında yol gösterici bir miras olarak kalmıştır. İslam dininin insani anlamda temizliğe atfettiği kutsiyet ise Osmanlılar’ da daha ileri bir düzeye taşınarak, temizlik kültürünün mimari bir örüntüsü olarak yerini almıştır (Sami, 2017, s. 1534).

Eski devirlerden bugüne değin, yıkanma eylemi çerçevesinde her kültür farklı kabuller, ritüeller ve gelenekselleşen tavırlar sergilemiştir. Roma geleneğinin aksine, Türk-İslam kültüründe yıkanma eylemi zamanla gündelik yaşamın rutin bir parçası haline dönüşmüştür (Sami, 2017, s. 1532). Yapılan araştırmalar neticesinde Avrupa’daki hamamlarda kadın ve erkeğin birlikte yıkanması ve beraberinde ortaya çıkan birtakım ahlaki ve sağlık problemleri nedeniyle hamamların uzun süre boyunca yasaklandığı görülmektedir (Başaran, 1997, s. 1010). Türklere ise yüzyıllardır süren ve gelenekselleşen hamam kültürü kesintiye uğramadan devam etmiştir. Daha önce değinildiği üzere hamamlar sadece yıkanma amacıyla gidilen yerler değil aynı zamanda insanların sosyalleştiği, birlikte keyif aldıkları bir yer olmuştur.

Hamamla ilgili olarak ortaya çıkan en güzel geleneklerden biri gelin ve damat hamamıdır. Gelin hamamı, kına gecesinden birkaç gün önce kız tarafının tertip ettiği, giderlerini ise erkek tarafının karşıladığı düğün öncesi ritüelidir. Gelin hamamına kız tarafı, gelinin arkadaşları ve damat tarafından ise yalnızca elti ya da görümce gider. Kız tarafı hamama giderken davetlilere sunulmak üzere cevizli lokum, zeytinyağlı dolma gibi yiyecekler ve çay, gazoz gibi içecekler hazırlar. Gelin hamamının olmazsa olmazı “hamam bohçasıdır”. Bohçanın içinde hamam taşı, sabun, süslemeli nalın (takunya), gelin için ipek peştamal, hamam beyazı adı verilen pul oyalı tülbent, kese, temiz ve kirli çamaşır için 2 adet küçük bohça, hamam yaygısı, sadece gelinin omzuna atılan ve onu diğer kızlardan ayıran keyfiye (kare formulu dokuma), baş, gövde ve bacaklar için hamam havlusu, peşkir (el havlusunun küçüğü) ve tel sırma işli havlular bulunur. Gelin, hamama giderken günlük bir kıyafet giyer. Hamam hazırlığını yapan gelini arkadaşları yıkar, diğer misafirler ise birer tas su dökerek el değerkler. Gelinin saçının taranması ve tüm misafirlerin yıkanması ile eğlenceye geçilir (MEB, 2016, s. 18). Eğlenceye gidilirken darbuka, zil, def ve benzeri çalgı aletleri götürülür. Bir taraftan yemeklerin yendiği gelin hamamında diğer taraftan çalınır ve söylenir. Damat hamamı, kız hamamına göre daha farklıdır. Kız ve erkek tarafının erkeklerinin katıldığı damat hamamında yenilir, içilir ancak çalgılı çengili bir eğlence tertip edilmez. Amaç; damadın düğün öncesi rahatlaması, yorgunluğunu atarak arkadaşları ile iyi bir vakit geçirmesidir. Hem rahatlatma, hem temizlenme hem de keyifli sohbetlerin bir arada olduğu hamam kültürümüzde, gelin ve damat hamamı geleneğimizin farklı türlerini de görmek mümkündür. Örneğin; Anadolu’nun hemen her yöresinde görülen anne ve yeni doğan bebeğinin kırkinci gün sonunda yıkandığı “kırk hamamı”, sünnet olacak çocuğun sünnet öncesinde tertip edilen eğlence eşliğinde yıkandığı “sünnet hamamı” gibi diğer geleneksel hamam ritüellerini saymak mümkündür.

### 3.2. Hamam kültürünün seramik yansımaları

Hamam kültürü sanatın birçok dalını etkilemiştir. Özellikle Osmanlı döneminde yapılan minyatürlerde hamam sahnelerini görmek mümkündür. Bununla birlikte resim sanatında da birçok hamam sahnesi ile karşılaşılmaktadır. Hamam kültüründe yer alan ilk seramik unsur ise, hamam taslarıdır. Hamam tasları, ustaları tarafından yüzyıllar boyunca özenle imal edilen estetik objeler olmuştur. Eski dönemlerde daha ziyade bakır madeninden üretilen hamam taslarının tarihte seramik olan örneklerine de rastlanmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Ahtapot ve Yunus deseni hamam taşı, M.Ö. 510-500, Eretria, Euboea.

Hamam taslarını diğer taslardan ayıran en önemli özellik, sıklıkla merkezinde bir göbek bulunmasıdır. Böylelikle tas, göbek kısmında meydana gelen havadan ötürü kurna içinde batmamaktadır. Öte yandan kenarındaki yivler ve bu göbek sayesinde kolaylıkla kavranabilmektedir. Bir efsaneye göre merkezde yer alan bu çıkıntı, Ana Tanrıça Kybele'nin göbeğini temsil etmektedir. Hamam taslarının göbeksiz düz örneklerinin de üretildiği görülmektedir. Göbekli olanlarda bezemeler göbek etrafında daha yoğun iken düz olanlarda taban kısmında yoğunlaşmaktadır. Anadolu'nun farklı yörelerinde değişiklik göstermekle birlikte hamam taslarında süsleme olarak kabartma resim, kazıma ve kakma tekniğiyle yapılmış geometrik, bitki ve manzara desenleri bulunmaktadır. Örneğin, Erzincan bölgesi hamam taslarının içinde hareketli balık figürleri görülürken İstanbul'da üretilen hamam taslarında tarihi binaların resmedildiği görülmektedir. Göbekli tasların en erken örneği, M.Ö. 8 ve 7. yüzyılda Frig Dönemi'nde görülmektedir (Perk, 2017, s. 355-356).

Kültürel miras niteliğinde olan hamamlar, bazı seramik sanatçılarına da ilham olmuştur. Türk Seramik Sanatçısı Mehmet Tüzüm Kızılcın, Türk kültür unsurları içinde çok önemli bir yere sahip olduğunu düşündüğü hamam kültürü ile ilgili eserler ortaya koymuştur. Hamam kültürü ile ilişkilendirdiği çalışmalarını ilk olarak Macaristan'ın başkenti Budapeşte'de bulunan bir sanat galerisinde sergileyen sanatçı, hamamla ilgili farklı kültürel öğeleri ele almıştır. Hamam serisinde özellikle ışık geçirgenliği ve beyazlığı nedeniyle porselen bünyeyi tercih etmiştir. Görsel 6 ve 7'de yer alan çalışmalarında hamamın soğukluk (ılıkılık) adı verilen bölümünden etkilendiğini ifade etmektedir. Sanatçı, bu bölümün duvarlarında yer alan, rutubetin etkisi ile zamanla bozulan motifleri hayata taşımaktadır.



Görsel 6. Mehmet Tüzüm Kızılcın, "Hamam Serisi, Pano", 80x120x4cm. porselen, döküm, (porselen birimlerin et kalınlığı: 2 mm.) 2012, Budapeşte, Macaristan.



Görsel 7. Mehmet Tüzüm Kızılcın, "Hamam Serisi, Pano", 35x35x4cm. porselen, döküm, (porselen birimlerin et kalınlığı: 2 mm.) 2012, Budapeşte, Macaristan.

Hamam denildiğinde aklın gelen ilk şeylerden biri kurnalardır. Kızılcın, porselen malzeme ile hayat verdiği kurnalarını arka fonda geleneksel motifler içeren formları ve panolarıyla sergilemiştir (Görsel 8-9).



Görsel 8. Mehmet Tüzüm Kızılcın, “Hamam Serisi, Kurna”, R: 60cm. H: 80cm. porselen, döküm, 2012, Budapeşte, Macaristan.



Görsel 9. Mehmet Tüzüm Kızılcın, “Hamam Serisi, Kurna”, R: 60cm. H: 100cm. porselen, döküm, 2012, Budapeşte, Macaristan.

Hamamların vazgeçilmez ürünlerinden bir tanesi de şüphesiz hamam taslarıdır. Seramik sanatçısı Mehmet Tüzüm Kızılcın, porselen hamam taslarına farklı anlamlar yükleyerek Türk Medeniyetinin üstün temizlik anlayışına vurgu yapmaktadır. Balık figürü bilindiği üzere Hristiyan dininde önemli bir yere sahiptir. Sanatçı Kızılcın, Görsel 10’da görülmekte olan hamam taslarının merkezine balık figürleri yerleştirmiştir. Tüzüm Kızılcın’ın söz konusu eserleri, kültürel varlığımızın uluslararası boyutta temsili niteliğindedir.



Görsel 10. Mehmet Tüzüm Kızılcın, “Hamam Serisi, Hamam Tası”, R: 32cm. H: 8cm. porselen, torna, 2012, Budapeşte, Macaristan.

Sanatçı, Görsel 11’de görülmekte olan eserinde ise Anadolu’nun farklı bir kültürel ögesi olan Tılsımı gündeme getirmek istemiştir. “Dualı” şeklinde nitelendirdiği çalışmasında sır üstü dekoru mevcuttur.



Görsel 11. Mehmet Tüzüm Kızılcın, “Hamam Serisi, Dualı Hamam Tası”, R: 34cm. H: 12cm. porselen, torna, 2012, Budapeşte, Macaristan.

Görsel 12 ve 13’de yer alan çalışmalarında ise bakır ustaları tarafından dövülerek yapılan hamam taslarına hayat vermek istemiştir.



Görsel 12. Mehmet Tüzüm Kızılcın, “Hamam Serisi, Hamam Tası”, R: 32cm. H: 8cm. porselen, torna, 2012, Budapeşte, Macaristan.



Görsel 13. Mehmet Tüzüm Kızılcın, “Hamam Serisi, Hamam Tası”, R: 32cm. H: 8cm. porselen, torna, 2012, Budapeşte, Macaristan.

Maden işlerinde gümüş üzerine yapılan kaplamadan sonra bakır üzerine de altın kaplama yapılmış ve adına "Tombak" denilmiştir. Kazak, Kırgız ve Türkmenlerde süsleme amacıyla kullanılan ve Oğuzlar arasında "Altın Yalatma" olarak tanınan söz konusu teknik Osmanlılarda "Tombak" adıyla yaygın olarak üretilmiştir (Özüdoğru, 1994, s. 133). Mehmet Tüzüm Kızılcın, günümüzde unutulmaya yüz tutmuş bu tekniği geleneksel hamam tasları ile bir araya getirerek farkındalık yaratmaya çalışmaktadır (Görsel 14) (M.T. Kızılcın kişisel iletişim, 10 Şubat 2019).





Görsel 14. Mehmet Tüzüm Kızılcın, “Hamam Serisi, Hamam Tası”, R: 34cm. H: 12cm. porselen, torna, 2012, Budapeşte, Macaristan.

Hamam kültürü ile ilgili seramik eser üreten bir diğer Türk Sanatçı, Hadiye Güvenateş’tir. Güvenateş, çocukluk yıllarını memleketi olan Tokat’ ta geçirmiştir. Eski dönemlerde evlerde banyo olmadığını ifade eden sanatçı, hamam kültürünün kendisi, ailesi ve çevresi için büyük önem taşıdığını söylemektedir. Hamamlarda sadece yıkanılmadığını aynı zamanda yemek yenilerek uzun saatler sohbet edildiğinin altını çizmektedir. Kendisi Türk kültür öğeleri arasında hamamları ve hamama dair unsurları ayrı bir yere koymaktadır. Çocukluk yıllarını ve kültür değerlerimizi seramik eserleriyle buluşturan sanatçının eserlerinde zengin bir bezeme üslubu hâkimdir. Görsel 15, 16, 17, 18, 19’da görülen eserlerinde geleneksel Kütahya motiflerini, Görsel 20, 21, 22 ve 23’de ise geleneksel İznik motiflerini görmek mümkündür. Eserlerinde tamamlayıcı unsur olarak keçi kılından dokuma, deri ve metal parçalar da kullanmaktadır (H. Güvenateş kişisel iletişim, 17 Şubat 2019). Sanatçının izleyiciyle buluşturduğu eserleri, günümüzde değişim içinde olan hamam kültürünün içinde barındırdığı değerlerin genç nesillere aktarılması ve yaşatılması adına önem taşımaktadır.



Görsel 15. Hadiye Güvenateş, “Hamam Serisi, Hamam Tası”, R: 25cm. H: 5cm. seramik, döküm, sıraltı, 2012, İzmir, Türkiye.



Görsel 16. Hadiye Güvenateş, “Hamam Serisi, Hamam Aynası”, 10x15x2cm. seramik, döküm, sıraltı, 2012, İzmir, Türkiye.



Görsel 17. Hadiye Güvenateş, “Hamam Serisi, Takunya”, 10x22x7cm. seramik, döküm, sıraltı, 2012, İzmir, Türkiye.



Görsel 18. Hadiye Güvenateş, “Hamam Serisi, Düzenleme”, 30x65x15cm. seramik, döküm, sıraltı, 2012, İzmir, Türkiye.



Görsel 19. Hadiye Güvenateş, “Hamam Serisi, Sabunluk, Liflik”, 9x13x8cm. seramik, döküm, sıraltı, 2012, İzmir, Türkiye.



Görsel 20. Hadiye Güvenateş, “Hamam Serisi, Hamam Tası”, R: 25cm. H: 5cm. seramik, döküm, sıraltı, 2012, İzmir, Türkiye.



Görsel 21. Hadiye Güvenateş, “Hamam Serisi, Takunya”, 10x22x7cm. seramik, döküm, sıraltı, 2012, İzmir, Türkiye.



Görsel 22. Hadiye Güvenateş, “Hamam Serisi, Sabunluk, Liflik”, 9x13x8cm. seramik, döküm, sıraltı, 2012, İzmir, Türkiye.



Görsel 23. Hadiye Güvenateş, “Hamam Serisi, Düzenleme”, 25x75x22cm. seramik, döküm, sıraltı, 2012, İzmir, Türkiye.

#### 4. Sonuç

Tarihi çok eskilere dayanan, Türkler’ in özellikle Roma ve Bizans medeniyetlerinden miras olarak geliştirdiği ve ileri düzeye taşıdığı hamam kültürü, Türk kimliğinde önemli bir yer tutmaktadır. Ortaçağ Avrupa’sında ise birçok medeniyetin temizlik hususunda gerilediği, hamamların yanlış kullanımlarıyla ortaya çıkan hastalık ve benzeri olumsuz durumlar nedeniyle yasaklanarak uzunca bir süre halkın temizlik gereksinimini yerine getiremediği görülmektedir.

Geçmişte çok önemli bir yere sahip olan hamam kültürü ne yazık ki modern yaşamla birlikte eski önemini yitirmiş durumdadır. Araştırma kapsamında Türk seramik sanatçılarının hamam kültürü ile ilişkilendirdikleri porselen ve seramik eserleri incelenmiştir. İncelenen eserlerde dikkat çeken en önemli husus ise; sanatçıların Türk kimliği ile yakından ilişkili olduğunu düşündükleri hamam kültürünün varlığını sürdürmesi ve gelecek nesillere aktarılmasında edindikleri misyondur. Bu doğrultuda gerçekleştirdikleri eserlerin bazılarının biçimsel bakımdan orijinallerinin temsili olduğu, bazılarının ise soyut biçimde ele alınarak hamam kültürü üzerinden metafor yapıldığı görülmektedir. Netice itibariyle çalışmada eserleri incelenen Türk sanatçılarının, kültürel mirasımıza sahip çıkma ve onu yaşatma noktasında önemli bir görevi yerine getirdiği düşünülmektedir.

## Kaynakça

- Avşar, Z., & Avşar, S. (2016). Var olmanın ve arınmanın tarihi seyri içerisinde bedensel-ruhsal temizlik mekânları olarak hamamların iletişim bakımından önemi. *Idealkent Kent Araştırmaları Dergisi*, 7(19), 628-658.
- Başaran, T. (1997). Roma döneminde Hypokaust sisteminin ısı analiz yönünden günümüz yerden ısıtma sistemiyle karşılaştırılması. A. Güngör, Z. İlken, A. Hepbaşı, E. Pelin, Ö. Ertöz, & N. Bozokalfa (Ed.), *III. Uluslararası Tesisat Mühendisliği Kongresi Mmo Yayını Bildiriler Kitabı* (s. 1008-1018) içinde. İzmir: MMO Yayınları.
- Çınar, S. (2011). Erzurum Gümrük Hamamı'nın öncesi ve sonrası. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 20, 145-154.
- Daşbacak, C. (2006). Antik çağda Buldan ve çevresinde temizlik kültürü. İ. Ertuğrul, & T. Tok (Ed.), *Buldan Sempozyumu Bildiri Kitabı* (s. 959-960) içinde. Buldan, Denizli.
- Ertuğrul, A. (2009). Hamam yapıları ve literatürü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(13), 241-266.
- Küçükbasmacı, G. (2017). Kastamonu' da asa suları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 83, 199-221.
- Kozak, A. M. (2010). Temizliğin tarihçesi. Erişim adresi: <https://www.turizmguzel.com/makale/temizligin-tarihcesi-m49.html>
- MEB. (2016). Bursa'da hamam kültürü. Bursa Olgunlaşma Enstitüsü, Bursa. Erişim adresi: <http://bursaolgunlasma.meb.k12.tr>
- Özudoğru, Ş. (1994). Anadolu'da erken tunç çağından günümüze gümüş takıların tarihi gelişimi içinde Alpu takılarının değerlendirilmesi. *Anadolu Sanat Dergisi*, 2, 127-241.
- Perk, H. (2017). Anadolu hamam taslarının serüveni. *Z Kültür, Sanat, Şehir, Mevsimlik Tematik Dergi*, 2, 355-357.
- Sami, K. (2017). Halk kültürü bağlamında hamamların toplumsal ve mekânsal dönüşümleri, Diyarbakır tarihi "Suriçi" örneği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(64), 1531-1546.
- Yegül, F. K. (2009). Anadolu su kültürü: Türk hamamları ve yıkanma geleneğinin kökleri ve geleceği. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Anadolu (Anatolia) Dergisi*, 35, 99-118.

## Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Caracalla Roma Hamamı. (M.S. 212-M.S. 216) Erişim adresi: <https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQmF0aHNfb2ZfQ2FyYWNhbGxh>
- Görsel 2. Basilica Terma Roma Hamamı. (M.S. 2.yy.). Erişim adresi: <https://www.ozelkalem.com.tr/iki-bin-yillik-antik-havuzda-kis-ortasinda-yuzme-keyfi/>
- Görsel 3. Kılıç Ali Paşa Hamamı. (16.yy.). Erişim adresi: <https://www10.aeccafe.com/blogs/archshowcase/2015/01/30/kilic-ali-pasa-hamam-in-istanbul-turkey-by-cafer-bozkurt-architecture/>
- Görsel 4. Kılıç Ali Paşa Hamamı (iç görünüm). (16.yy.). Erişim adresi: <https://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2015/01/30/kilic-ali-pasa-hamam-in-istanbul-turkey-by-cafer-bozkurt-architecture/>
- Görsel 5. Ahtapot ve Yunus Desenli Hamam Tası. (M.Ö. 510-500). Erişim adresi: <https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpQaGlhbGVfTG91dnJlX0wyMTAuanBn>
- Görsel 6. Mehmet Tüzüm Kızılcın (Sanatçı). (2012) "Hamam Serisi, Pano". Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 7. Mehmet Tüzüm Kızılcın (Sanatçı). (2012) "Hamam Serisi, Pano". Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 8. Mehmet Tüzüm Kızılcın (Sanatçı). (2012) "Hamam Serisi, Kurna". Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 9. Mehmet Tüzüm Kızılcın (Sanatçı). (2012) "Hamam Serisi, Kurna". Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 10. Mehmet Tüzüm Kızılcın (Sanatçı). (2012) "Hamam Serisi, Hamam Tası". Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 11. Mehmet Tüzüm Kızılcın (Sanatçı). (2012) "Hamam Serisi, Dualı Hamam Tası". Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi

- Görsel 12. Mehmet Tüzüm Kızılcın (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Hamam Tası”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 13. Mehmet Tüzüm Kızılcın (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Hamam Tası”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 14. Mehmet Tüzüm Kızılcın (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Hamam Tası”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 15. Hadiye Güvenateş (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Hamam Tası”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 16. Hadiye Güvenateş (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Hamam Aynası”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 17. Hadiye Güvenateş (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Takunya”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 18. Hadiye Güvenateş (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Düzenleme”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 19. Hadiye Güvenateş (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Sabunluk, Liflik”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 20. Hadiye Güvenateş (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Hamam Tası”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 21. Hadiye Güvenateş (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Takunya”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 22. Hadiye Güvenateş (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Sabunluk, Liflik”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi
- Görsel 23. Hadiye Güvenateş (Sanatçı). (2012) “Hamam Serisi, Düzenleme”. Kaynak: Sanatçı Kişisel Arşivi

# Uşak Evlerinin Günümüze Yansıması ve Bireysel Söylemler

## The Reflections of Usak Houses on Modern Day and Individual Discourse

### Muna Silav

Doç., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü  
email: [muna.silav@hbv.edu.tr](mailto:muna.silav@hbv.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3457-5059>

### Naile Salman Çevik

Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü  
email: [naile.cevik@hbv.edu.tr](mailto:naile.cevik@hbv.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6448-1534>

#### Atf (APA 6)/To cite this article

Silav, M., & Salman Çevik, N. (2019). Uşak evlerinin günümüze yansıması ve bireysel söylemler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 69-76. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.547462>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 01/04/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 29/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Review Article/Derleme Makalesi

### Öz

Uşak ili, tarihsel süreç içerisinde önemli yerleşme yeri olarak merkezi konumda bulunmuştur. Bu merkezi konum, Uşak iline coğrafi ve kültürel anlamda önem kazandırmıştır. Uşak il merkezinde yer alan, kentin geleneksel yerleşme dokusunu yansıtan ve kent tarihinin yaşayan belgesi olan Uşak evleri, mimari birer kültürel mirastır. Kent kimliğinin şekillenmesinde önemli yeri olan bu evler, tasarımı ve malzemesi ile bulunduğu coğrafyayı yansıtan, sivil mimarlık yapıları olarak değerlendirilmektedir. Bu kapsamda, Uşak ilinin tarihsel ve kültürel kimliğini oluşturan önemli alanlardan biri olan tarihi evlerin esin kaynağı olarak araştırılması, belgelenmesi ve sanatsal açıdan yeniden yorumlanması biçiminde değerlendirilebilecek olan bu çalışma, geleneksel kentsel dokunun, toplum yapısının, yaşam biçiminin sürdürülebilirliği kavramlarından yola çıkarak, mekan-bellek-kültür ve aidiyet kavramları özelinde, Naile Salman Çevik'in ekslibrislerinde ve Muna Silav'ın suluboya çalışmalarında, özgün bireysel uygulamalar bakımından dikkat çekmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Kültürel miras, Kentsel doku, Geleneksel yerleşim, Uşak evleri, Sanat

### Abstract

The city of Usak has been a central location as an important settlement in the historical process. This central location has brought into geographical and cultural prominence to the city of Usak. Usak houses, locating in the city center of Usak, reflecting the traditional settlement texture of the city and being the living document of the city history, are the architectural cultural heritage. These houses, which have an important place in shaping the urban identity, are considered as civil architecture structures that reflect the geography it locates with design and material. In this context, this study, which can be evaluated in the garb of searching, documenting and reinterpreting in terms of art of the historical houses as the source of inspiration that are one of the important areas that constitute the historical and cultural identity of Uşak city, draws attention in the original individual applications of Muna Silav's watercolor works and Naile Salman Çevik's exlibris in terms of space-memory-culture and belonging concept based on the concepts of traditional urban texture, social structure, lifestyle sustainability.

**Keywords:** Cultural heritage, Urban texture, Traditional settlement, Usak houses, Art

## 1. Giriş

Barınma kavramı ile şekillenen ev, sosyal açıdan değerlendirildiğinde insanoğlunun temel gereksinimlerindedir. Bu temel gereksinim günümüze kadar birçok şekil değiştirmiştir. Zamanla ev kavramının değişimi, sadece fiziksel olarak değil sosyal, kültürel, ekonomik açıdan da birçok tanımlı içinde barındırmaktadır. Toplumların inanç, kültür ve gelenek gibi somut olmayan değerleri, insanların temel yaşam alanı olan ev kavramı üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu etki, insan yaşamının gereksinimleri ve toplumsal değişiklik bakımından; çadır, otağ, konak, saray, köşk vb. isimlerle biçimlendirilmektedir. Bireyin yaşamı özelinde ve toplumların sosyal ve kültürel dinamiklerinin tanımlanması genelinde, ev kavramına yüklenen değerler, yapı kültürünün yanı sıra sanat anlayışını da beraberinde getirmiştir. Bu durum geçmişten günümüze sanat tarihi, mimari, iç mimari, peyzaj, plastik sanatlar gibi disiplinlerin yanı sıra ekonomik, teknolojik ve kültürel koşulların da değişimi ile farklı boyutlara taşınmıştır.

Ev, geleneksel kent görüntüsünün asıl bileşenlerinden biridir. Kavram ve yapı olarak ev, yaptırın ve yapanların ortak ürünü olmasının yanı sıra, toplumun ortak değerlerini ve estetik eğilimlerini ifade etmektedir (Kuban, 2017, s. 1-3). Tarihi kentlerin korunması, değerlendirilmesi ve tarihi kentsel dokuları oluşturan bileşenlerin sürekliliğinin sağlanması için, yaşayan mekanlar olarak günümüzde yer alması önemlidir. Zaman içerisinde, yaşanan fiziksel çevreye ait mekânsal çözümlerinin incelenmesi ve mimari kimliğinin tanımlanması, topluma ait tarihi veriler olarak kabul edilmektedir. Bu kapsamda çalışma; taşınmaz kültürel miras kabul edilen ve sivil mimarlık örneği Uşak ili geleneksel evleri kapsamında oluşturulan, bireysel sanatsal söylemleri içermektedir.

## 2. Yöntem

Bu çalışmada, betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Kültürel miras ve tarihi çevre bağlamında Uşak ilinin geleneksel tarihi kent dokusu ve ev kavramlarına yönelik ilgili alan yazın taranarak mevcut durum tespiti yapılmıştır. Elde edilen bulgular sonucunda geleneksel Uşak Türk evlerinin ekslibris ve suluboya resim tekniği kullanılarak bireysel sanatsal yorumları gerçekleştirilmiştir.

## 3. Kültürel miras ve koruma

Toplumların yaşadıkları yerleşimler, tarihi süreçte yaşantı ve kültür etkileşiminin yanı sıra zengin yerleşim şemaları, motif, renk, sanat anlayışları ile günümüze kadar gelmiştir (Taylan, 2013, s. ii). Kültür, toplumların değerlerini, kurallarını, davranış özelliklerini içeren insanların yaşama biçimi veya simgesel olarak aktarılan şemalar sistemi şeklinde tanımlanabilir. Gelecek nesillere aktarım, özellikle inşa edilmiş çevre ve ortamların kullanılışı yoluyla da olabilir (Ekim, 2012, s. 5).

Toplumlara ait kültürel değerler, geçmişe ait göstergeleri içermesi ve korunması gereken kültürel miras olmasının yanı sıra gelecek nesillere iletilmesi açısından da önemlidir. Bu toplumsal değerler, kentsel kimliğin/belleğin bir parçasıdır. Kent kimliğinin/belleğinin korunması, tarihsel kentsel dokunun yeniden canlandırılması, sosyal ve fiziki mekanların bütüncül olarak ele alınması açısından gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Taşınmaz kültür varlıklarında fiziki, sosyal ve kültürel yapının korunduğu anlayış ile dünyada meydana gelen gelişmeler etken olmuştur. Bu gelişmeler, Venedik Tüzüğü, Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO), Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS), Uluslararası Müzeler Komisyonu (ICOM) gibi kurumların oluşmasıyla Türkiye’de bu sürece katılmıştır (Özdemir Dağıstan, 2005’den aktaran Kurtar ve Somuncu, 2013, s. 36).

Tarihi kent dokusunun korunması ile ilgili, ICOMOS, Mimari Mirasın Koruma Bildirgesine göre “Kültürel miras, insanoğlunun toplumların ve toplumu oluşturan kültür gruplarının varlığının, kimliğinin ve sürekliliğinin simgesidir” (Kaderli, 2014, s. 37). Geçmişten günümüze kültürü oluşturan eylemler insan ile ilişkilidir. Kültürel miras, toplumun bakış açısıyla birlikte zaman ve mekân içinde şekillenmektedir. Bir kentin tarihi mekanları olarak kendini gösteren kültürel miras, kentin kültürel kimliğinin tanınmasına yardımcı olur (Tweed ve Shutherland, 2007’den aktaran Kurtar ve Somuncu, 2013, s. 36). UNESCO, 1976 yılında Tarihi Alanların Korunması ve Çağdaş Roller isimli belgede belirttiği üzere koruma; tarihi geleneksel alanların ve çevrelerinin tanımlanması, onarımları, bakımları ve günümüzde yeniden yaşatılmasıdır. Bu kapsamda yapı, çevresel bağlamda değerlendirilerek yeniden işlevlendirmeye yönelik çalışmalar gerçekleştirilmelidir (Zakar ve Eyüpgiller, 2015, s. 35). Kentlerin kimliğinin ortaya çıkarılmasında, yitirilmiş olan mekân ile bağlantının kazanılması, eski kent dokularını koruma çalışmaları uzun yıllardır sürdürülmekte ve bu süreç ile birlikte kentsel sit alanlarında kültürel mirası koruma çalışmaları gerçekleştirilmektedir (Kurtar ve Somuncu, 2013, s. 36).

## 4. Uşak ilinin tarihi süreci

Tarih boyunca Uşak ili çok sayıda uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Neolitik Dönemden itibaren yerleşmelerin bulunduğu bu bölgede, kalkolitik ve ilk tunç çağına ait yerleşmelerin devam ettiği görülmektedir. Batı ve Orta Anadolu’yu birbirine bağlayan Uşak ili, kültürel, ticari ve askeri yönden önemli bir bölgede yer almaktadır. Eskiçağ tarihi ile ilgili bilgiler, bölgeyi ziyaret eden seyyahlardan öğrenilmiştir. Bu seyyahlar, günümüze bölgede yer alan antik kentlerle ilgili bilgileri yazıtlardan, tarihi kalıntılardan ve sikkelerden yararlanarak aktarmışlardır. Bölgeden çıkarılan yazıtlar, Uşak’ta bulunan antik kentler hakkında doğru bilgilendirmenin yapılmasını sağlamıştır (Karahana, 2015, s. 1-3). Zengin kültürel dokuya sahip olan Uşak ilinde (Blaumduş, Selçuklu (Sebaste), Güre) Hellenistik ve Roma Dönemi’ne ait kentlerin yanı sıra hanlar, hamamlar, köprüler, tarihi evler gibi çok sayıda sivil mimari yapısı yer almaktadır (T.C. Orman ve Su İşleri Bakanlığı, 2013, s. 42).

Solak’a (2001) göre Uşak ilinde bulunan yerleşimler M.Ö. 4000 yılına kadar tarihlenmektedir. Hititlerin, Friglerin, Lidyalıların, Perslerin, Makedonya Kralı Büyük İskender’in, Romalılar ve Bizans egemenliğinden sonra Selçuklu Sultanı II. Kılıçarslan Dönemi’nde kent, Türk hakimiyetine girmiştir. Osmanlı Beyliğinde (1390’lı yıllarda) Kütahya sancağına bağlı olan Uşak, Cumhuriyet döneminde 1953 yılında vilayet olana kadar idari yapısını bu şekilde devam ettirmiştir.

## 5. Ev kültürü, Uşak evleri

Kuban (2002), geleneksel Türk ailesinin yaşam kültürü ve törelerine uygun şekil ve plan özelliklerine sahip gereksinimlerine cevap veren, geleneksel Türk evinin oluşumunu Anadolu’daki toplum hayatı ile açıklanabileceğini belirtmektedir. Anadolu toprakları, Neolitik dönemden itibaren gelişen ve değişen ev yapısına sahiptir. Çatalhöyük antik yerleşkesinde görülen ve kent oluşturacak kadar çok sayıda bulunan, birbirine bitişik yerleşme düzeninde, girişlerin damlardan sağlandığı, kapısız kerpiç evler; korunma ve sığınma gereksinimine yanıt vermektedir. Tarihi süreçte bu mekanlar, önce odalar sonra bir kat daha eklenerek hayvancılığın ön plana çıkmasıyla avlular şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu yerleşkeler de içgüdüsel olarak yapılan mimari çözümler,

günümüzde de izlerini taşımaktadır (Uysal, 2007). Ev, Çatalhöyük evlerinde olduğu gibi, toplum ve kullanıcı gereksinimlerinin karşılandığı en önemli yaşam alanıdır. Zaman içinde insanlar barınmayı mimari faaliyete dönüştürürken, yaşadığı coğrafyanın, iklimin, kültürün ve geleneklerinin özelliklerini bu yapılara yansıtmıştır (Küçükerman, 1995, s. 26).

Geleneksel Türk Evi, Osmanlı Devleti'nin sınırları içinde (Rumeli ve Anadolu Bölgelerinde) yer alarak özgünlüğünü korumuştur. Türk evinin özgünlüğünü oluşturan özellikler, bulunduğu coğrafyanın iklim ve tabiat şartları ile şekillenerek birbirinden farklı yapıda meydana gelmiştir. Bu yapıdaki farklar, yöresel malzeme ve yerli geleneklerin etkisinden ortaya çıkmıştır (Eldem, 1984). Geleneksel kentlerde kimlik kazandıran sokaklar ise, kent dokusu ve toplumsal içeriği arasındaki ilişkinin sonucunda şekillenmektedir. Geleneksel sokaklar, insan tarafından yapılmış çevrenin özelliklerini ve tarihi bir dönemi belgeleyen niteliktedir (Kuban, 2017, s. 171). Günümüz mimarisinde ise, kütlenin önem kazanması, sokak düzenini bozduğu için eleştirilmiştir. Geleneksel Türk evinde ise sokak düzeni bozulmadan, iç ve dış mekânın net olarak ayrılmadığı ve devamlılık için yapının sokak ile bütünleşmesi gerçekleşmektedir. Türk evlerinde, sokak ve bahçe arasında görsel mahremiyet kavramı, yüksek duvarlar ile sağlanmaktadır (Yürekli ve Yürekli, 2007'den aktaran Ekim, 2012, s. 12-13).

Osmanlı-Türk kentlerinin özellikleri ve geçirdiği değişim sürecinde Uşak ili, Türklerin eline geçtiği 14. ve 19. yüzyıl arasında, Osmanlı şehir yapısının özelliklerini taşımaktadır. Osmanlı şehirlerinin karakteristik özelliği Uşak ilinde de görülmektedir. Kent merkezini oluşturan Ulu Cami, çevresinde yer alan çarşı, bunun etrafındaki evler ve bu alanların bir araya gelmesiyle gelişen sokaklar ve mahallelerden meydana gelmektedir (Gürboğa, 1999, s. 23).



Görsel 1. Geleneksel Uşak evleri 1

Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Uşak ili kent dokusunda, en erken tarihli konut örneği 19. yüzyıl ortalarına ait olmakla birlikte, günümüze ulaşan geleneksel evler Aybey mahallesinde belgelenmektedir. 1894 yılı yangını ile 11 mahallenin tamamen yok olduğu şehirde, yangından sonraki imar faaliyetleri ile kullanımı devam eden evler mimari açıdan Aybey mahallesindekiler ile büyük farklar da göstermemekle birlikte, 20. yüzyılda inşa edilmiş konutlarda malzeme olarak taş ve tuğla kullanılmıştır (Sayan, 1997, s. 18-19). Uşak'ta, Anadolu Türk konut mimarisinde olduğu gibi çoğunlukla iki katlı evler görülmektedir. Zemin katlar günlük ve kışlık ihtiyaca yönelik düzenlenmiş, evin asıl planını meydana getiren birinci katlar ise yaşam alanı olarak kullanılmıştır. Geleneksel Uşak evlerinin planlarında, Anadolu Türk konut mimarisinde bulunan, haremlik-selamlık bölümlerine rastlanmamaktadır. Bu ev planlarında sofa ise, konumuna göre dış sofalı ve iç sofalı plan tipi olarak gözlemlenmektedir. Evlerin cephe düzenlemesi sade olup, arsanın konumuna göre ya da sokağa göre şekillenmiştir. Ayrıca özellikle simetri ön planda tutulmuştur. Çıkma, silme, giriş açıklığı ve pencere sıraları ev cephelerine hareket sağlamaktadır (Sayan, 1997, s. 99-124). Uşak tarihi kent dokusunun korunmasında kültür mirası niteliğinde olan bu evlerin, özgün yerleşim dokusunu ve geleneksel mimari karakterini kaybetmeden günümüze kadar ulaştığı gözlemlenmektedir.



Görsel 2. Geleneksel Uşak evleri 2



## 6. Kültürel miras ve günümüze yansımaları üzerine bireysel söylemler

### 6.1. Naile Salman Çevik'in ekslibris (exlibris) çalışmaları

Uluslararası alanda hızla yaygınlaşan kavramsal sanat, 1960 sonrasında gelişen tüm akımların yolunu açmıştır (Antmen, 2008, s. 196). Çağdaş sanat anlayışında ortaya çıkan yaklaşımlar ise sanat disiplinlerinin birbirini etkilediğini, önemli olanın estetik duyarlılık olduğunu ve ortaya çıkan sanat nesnelerinde kullanılan malzemenin ne olduğundan çok, içeriğin önem kazandığını göstermiştir. Günümüzde plastik sanatların değişik alanlarında görülen pek çok eser ya da etkinliğin algılanmasında, artık geleneksel anlamda bir görüntü algılaması yetmemekte, bunlar dayandıkları düşünce ve yorumlarla değer kazanabilmektedir (Akdeniz, 1995, s. 9-10). Baskiresim bugünkü anlamıyla çağa uygun ve toplumun modernizm ile birlikte ulaştığı noktada sanat eserlerine yeni bir görünüm sağlamayı başarmıştır (Yalçın, 2012, s. 58). Çağdaş sanatta baskiresmin yerinin ve öneminin, teknolojik gelişmelere verilen cevapla, geleneksel ve çağdaşla birlikte kurulan ve değişken benzersiz bir hareketlilik ile ortaya koyulacağı düşünülmektedir (Fırıncı, 2013, s. 13)



Görsel 3. Naile Salman Çevik, ekslibris, 2019

Sanat tarihine baktığımızda baskı resmin tarihini, yazının (M.Ö. 3000) ve kâğıdın (M.S. 105) bulunmasından sonra olduğunu görmekteyiz. Bilinen ilk baskı M.S. 868 yıllarına aittir. Kutsal inancı tasvir eden bu dönemin ağaç baskılarında, sanatsal bir kimlik olmamasına karşın bu çalışmalar erken dönem halk sanatı eserleri olarak daha sonraki uygulama ve tekniklerin gelişiminde önemli rol oynamışlardır. Doğu'da gelişen bu uygulama, ticari ilişkilerin gelişimi ile batı kültürüne yayılmıştır. Bu sayede 15.yüzyıldan itibaren plastik sanatların içinde yer alan özgün baskiresim sanatı, resim çoğaltma tekniği olarak Avrupa'da da kullanılmaya başlanılmıştır (Ayan, 2007, s. 22-23). Günümüzde baskiresim teknikleri; Mono Baskı (Monotype): Ağaç ve Linol Baskı (Yüksek Baskı), Gravür (Çukur Baskı), Taşbaskı-Litografi/Litography (Düz Baskı) ve Serigrafi/Silk-Screen (Elek Baskı) olarak sınıflandırılmaktadır.



Görsel 4. Naile Salman Çevik, ekslibris, 2019

Sözcük olarak ekslibris (exlibris) “...’nın kitabı”, “...’nın kitaplığına ait” veya “...’nın kütüphanesinden” anlamına gelir ve latince bir kelimedir (Severin, 1949, s. 7). Günümüze kadar çeşitli işlevler kazanmış olan ekslibris, kitapseverler tarafından kitapların iç kapağına yapıştırılan, üzerinde kitap sahibinin adı ve ilgili veya değişik konularda resimlerin bulunduğu küçük boyutlu özgün yapıtlardır (Kaynar, 2006, s. 4). Pektaş’a (2014) göre ekslibris, kitabın kartviziti ya da tapusudur. Ekslibrisler kitaptaki işlevinin dışında da bir sanatsal değere sahiptir. Bu sebeple özgün bir grafik ve resim çalışması olarak sergilenen ve koleksiyonlara girebilmektedir.

Matbaanın icadı kitapların çok sayıda basılıp yaygınlaşmasını, kitap çeşidinin çoğalmasını, kitaplıkların oluşumunu sağlamış ve ekslibrise olan gereksinimin artmasına da yol açmıştır (Kaynar, 2006, s. 8). Bir anlamda sahiplenme ve aidiyet kavramlarını da içinde barındıran ekslibris üretimleri zamanla sanatsal kurgu kazanarak işlevselliklerinin yanı sıra artistik bir anlam da kazanmışlardır. Bu durum sayesinde sadece kitapların etiketlenmeleri sağlanmamış aynı zamanda sergilerle, koleksiyonlarla ve satışlarla artarak çoğalan nesnel bir süreçte de ekslibrislerin estetik/kültürel kazanımlar da sağlaması söz konusu olmuştur.



Görsel 5. Naile Salman Çevik, ekslibris, 2019

Bu anlamda sanatsal bir uygulama alanı olan ekslibris üretimleri yüksek baskı, çukur baskı ve düz baskı gibi birbirinden farklı baskıresim teknikleri ile de çoğaltılabilmektedir. Bu tekniklerin yanı sıra çağımızda bilgisayar aracılığı ile uygulama alanı bulan özgün ekslibris uygulamaları da yer almaktadır. Özellikle bilgisayar aracılığı ile yapılan bu özgün tasarımların dijital baskı yöntemleri kullanılarak üretilmesi maliyet ve zaman açısından kolaylık sağlamanın yanı sıra ekslibris üretimlerinde de sanatçı, izleyici ve kitap sahibi arasında yeni bir üretim şeklini de ortaya koymuştur. Bu üretim şekli ulusal ve uluslararası yarışmalar, sergiler kapsamında kabul göerek özellikle ekslibrisin yaygınlaşmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde kültürleri tanımda ve tanıtmada bir aktarım nesnesi olarak özgün ekslibris uygulamalarının oluşturulması, özellikle tarihi ve kültürel bir miras niteliği taşıyan Uşak evlerinin plastik bir dille gelecek nesillere aktarılması amacını yansıtmaktadır. Naile Salman Çevik’in özgün ekslibris uygulamaları değerlendirildiğinde genel anlamda kültürel miras ve özel anlamda geçmişte ve günümüzde ev/yuva olan Uşak evleri, nesnel/boyutsal olarak da ekslibris zemini üzerinde geniş bir alanı kaplamaktadır. Bu alan özellikle evlerin yaşamın merkezinde yer alması kavramına da bir gönderme olarak değerlendirilebilir. P = Fotografik çoğaltma/Photographic reproduction ve CRD = Bilgisayarla çoğaltma/Computer reproduced design (Ekslibris, 2015) teknikleri kullanılarak özgün ekslibris üretimleri yapılmıştır. Bu üretimlerde ekslibrisin ayrılmaz bir parçası olan tipografik unsurlar da ev odaklı tasarımların içine yerleştirilmiştir.

## 6.2. Muna Silav’ın suluboya çalışmaları

Resim sanatının dallarından biri olan suluboya tekniğinin tarihi çok eski dönemlere dayanmaktadır. Doğal parlaklığı ve hızlı uygulama tekniğinden dolayı mimari eskizlerde tercih edilen suluboya ile çalışmalar renklendiğinde, hayallerden gerçeğe yaklaşılır. Su ile boyanın birleşimi ve fırça darbelerinin kâğıt üzerindeki hareketleri suluboya resim sanatını ortaya çıkarmıştır. Eski çağlardan itibaren resim, insanın duygularını, düşüncelerini, hayallerini ifade ederek aklın ve duyguların birleşmesini sağlamıştır (Silav, 2014).



Görsel 6. Muna Silav, Uşak evleri, suluboya, 23x29 cm, 2019

Geleneksel Uşak Evleri suluboya çalışmaları, taşınmaz kültür varlıklarını belgeleme amacıyla gerçekleştirilmiştir. Suluboya tekniği kullanılarak oluşturulan bu çalışmalarda, geleneksel kent dokusuna ait değerlerin yansıtılması amaçlanmıştır. Öncelikle Uşak evlerinin mimari ve yapısal özellikleri araştırılmıştır. Yapılan araştırmalar sonrasında Uşak il merkezinde yer alan, tarihi ve mimari değeri olan, geleneksel evler konu olarak belirlenmiştir. Geleneksel konutların halen özgün işlevini yaşatması, tarihi kent dokusunun devamlılığının gözlemlendiği yapıların eskizlerinde hızlı çalışmayı sağlayan suluboya tekniği kullanılmıştır. Saydamlık ve şeffaflık etkisini güçlendiren, ışık ve gölge oyunları ile bireysel yorumlar yer almıştır.



Görsel 7. Muna Silav, Uşak evleri, suluboya, 24x31 cm ve 23x29 cm, 2019

Çalışmalarda perspektif etkinin güçlenmesi, derinliği ve duyarlılığı vurgulamak için mavi renk kullanılmıştır. Uşak Evleri serisinde yer alan çalışmalarda yapıların orijinal rengine bağlı kalarak dönemin abartıdan uzak naif yaşam tarzını vurgulamak amacı ile pastel renkler tercih edilmiştir.



Görsel 8. Muna Silav, Uşak evleri, suluboya, 25x32 cm ve 22x29 cm, 2019

## 7. Sonuç

Uşak ili, Anadolu'nun eski yerleşim merkezlerindedir. Günümüzde de estetik ve tarihi yönü ile öne çıkan yapılardan; evler, camiler, hanlar, hamamlar tarihi kent dokusunu yaşatmaktadır. Geleneksel Uşak evleri, sahip oldukları mimari karakterleriyle, kent tarihinin yaşayan birer belgesidir ve kent dokusunun önemli yapı elemanları olarak koruma altındadır. Anadolu'nun diğer kentlerinde olduğu gibi ev kavramının oluşumunda yörenin doğal koşullarının yanı sıra inançların, geleneklerin, sosyal hayatın ve kültürün yansıması oldukça önemlidir. Bu yansıma, kentsel mirası koruma çalışmalarının ve özgün kentsel kimliğin sürdürülebilirliğinin, sanat yolu ile sağlanması açısından etkin yöntemlerdendir.

Uşak ilinin tarihi ve kültürel miras değerlerinin sivil mimarlık örnekleri üzerinden incelendiği bu çalışmada; belgeleme niteliği taşıyan Uşak evlerinin Naile Salman Çevik'in ekslibris ve Muna Silav'ın suluboya çalışmalarında bireysel/sanatsal söylemleri aracılığı ile tarihi dokunun, estetik değerinin anlaşılması ve bu değerler sisteminin gelecek nesillere aktarılması bakımından oldukça önemli bir etkiye sahiptir.

## Kaynakça

- Akdeniz, H. (1995). Plastik sanatlarda günümüz sanat eğilimlerinin düşünsel dayanakları ve bunun çağdaş Türk sanatına yansıması üzerine bir değerlendirme. *Anadolu Sanat*, 3, 9-34.
- Antmen, A. (2008). *20.yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ayan, M. (2007). *Sosyolojik açıdan özgün baskıresim sanatının bugünkü durumu ile ilgili profesyonel sanatçıların görüşlerinin incelenmesi* (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No: 206230).
- Ekim, E. (2012). *Türk evinde yaşam alanı: avlu* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No: 350544).
- Eldem, S. H. (1984). *Türk evi: Osmanlı dönemi*. İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.
- Fırıncı, M. (2013). Dijital çağda geleneksel baskı resim ve teknikler arası geçiş (melezleşme). *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 127-135.
- Gürboğa, F. (1999). *Uşak hanları ve ticaret yapıları* (Yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No: 89944).
- Kaderli, L. (2014). Kültürel miras koruma yaklaşımlarının tarihsel gelişimi. *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 12, 29-41.
- Karahan, Ü. O. (2015). *Eskiçağda Uşak ve çevresi (en eski devirlerden M.S 395 yılına kadar)* (Doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No: 393119).
- Kaynar, A. (2006). *Kaynak ve dayanaklarıyla exlibris ve bir örnek sanatçı: Hasip Pektaş* (Yüksek lisans tezi). Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No: 191034).
- Kuban, D. (2002). *Mimarlık kavramları: tarihsel perspektif içinde mimarlığın kuramsal sözlüğüne giriş*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kuban, D. (2017). *Türk ahşap konut mimarisi 17.-19. yüzyıllar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kurtar, C., & Somuncu, M. (2013). Kentsel kültürel mirasın korunması ve sürdürülebilirliği: Ankara hamamönu örneği. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 35-47.
- Küçükerman, Ö. (1995). *Anadolu mirasında Türk evleri*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir Dağıstan, M. Z. (2005). Türkiye'de kültürel mirasın korunmasına kısa bir bakış. *TMMOB Planlama Dergisi*, 1, 20-25.
- Pektaş, H. (2014). *Exlibris*. Ankara: İED.
- Pektaş, H. (2015, 11 Mart). *Ekslibris baskı teknikleri ve simgeleri* [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.aed.org.tr/tr/ekslibris-baski-teknikleri-ve-simgeleri>
- Sayan, Y. (1997). *Uşak evleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Severin, M. F. (1949). *Making a bookplate*. London&New York: England: The Studio Publications.
- Silav, M. (2014). *Mimari eskizlerde suluboya*. Ankara: Pelikan Yayıncılık.
- Solak, E. (2001). *XX. yüzyılda Uşak kazası* (Yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No: 101752).

- T.C. Orman ve Su İşleri Bakanlığı (2013). Uşak ili doğa turizmi master planı (2013–2023). Doğa Koruma ve Milli Parklar Genel Müdürlüğü V. Bölge Müdürlüğü. Erişim adresi: <http://bolge5.ormansu.gov.tr>
- Taylan, F. N. (2013). *Uşak halı motiflerinin seramik yüzeylerde uygulanabilirliği ve kişisel uygulamalar* (Yüksek lisans tezi). Uşak Üniversitesi, Uşak. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No: 344661).
- Tweed, C., & Shutherland, M. (2007). Built cultural heritage and sustainable urban development. *Landscape and Urban Planning*, 83, 62-69.
- Uysal, Ö. N. (2007). *Geleneksel Türk evi iç mekân kurgusunun incelenmesi ve Süleymaniye bölgesi örnekleri analizi* (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No: 213937).
- Yalçın, S. (2012). *Sanayi devriminden günümüze özgün baskıresim sanatının önemi ve yükseköğretimde özgün baskıresim sanat eğitiminin sosyo-kültürel yansıma açısından incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No: 319505).
- Yürekli, H., & Yürekli, F. (2007). *Türk evi: gözlemler ve yorumlar*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Zakar, L., ve Eyüpgiller, K. K. (2015). *Mimari restorasyon koruma teknik ve yöntemler*. İstanbul: Ömür Matbaacılık.

### Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Gürsoy, E. (2016). Uşak'taki tarihi evlerde çıkmalar. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(2), 349-361. <http://dx.doi.org/10.14230/joiss249>
- Görsel 2. Gürsoy, E. (2016). Uşak'taki tarihi evlerde çıkmalar. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(2), 349-361. <http://dx.doi.org/10.14230/joiss249>
- Görsel 3. Naile Salman Çevik arşivinden alınmıştır.
- Görsel 4. Naile Salman Çevik arşivinden alınmıştır.
- Görsel 5. Naile Salman Çevik arşivinden alınmıştır.
- Görsel 6. Muna Silav arşivinden alınmıştır.
- Görsel 7. Muna Silav arşivinden alınmıştır.
- Görsel 8. Muna Silav arşivinden alınmıştır.

# Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri<sup>1</sup>

## Practising Strategies Based on Academicians' View about Playing Antonio Vivaldi's Violin Concerto Op.3 No. 6

### Tuna Taşdemir

Arş. Gör., İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı  
email: [tuna.tasdemir@inonu.edu.tr](mailto:tuna.tasdemir@inonu.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3495-3593>

### Ali Korkut Uludağ

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi K. K. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı  
email: [korkutuludag@atauni.edu.tr](mailto:korkutuludag@atauni.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6164-5211>

<sup>1</sup>Bu çalışma Tuna Taşdemir tarafından yapılan "Antonio Vivaldi Op.3 6.Keman Konçertosu'nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

#### Atf (APA 6)/To cite this article

Taşdemir, T., & Uludağ, A. K. (2019). Antonio Vivaldi op.3 6.keman konçertosu'nun çalınmasına yönelik öğretim elemanları görüşlerine dayalı çalışma stratejileri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 77-94. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.554379>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 16/04/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 19/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Bu çalışma, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun çalınmasına yönelik öğretim elemanı görüşleri kapsamında geliştirilen çalışma stratejilerinin sistematik bir yöntem haline getirilmesi amacı ile yapılmıştır. Araştırmanın evrenini, Türkiye'de eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği programlarında keman eğitimi alanında görev yapan öğretim elemanları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise araştırma içerisinde sınırlandırılmış aynı bölüm ve programların yer aldığı 12 farklı üniversitede keman eğitimi alanında görev yapan öğretim elemanlarından oluşmaktadır.

Araştırmada çalışma modeli olarak tarama modeli kullanılmıştır. Öğretim elemanlarının görüşleri arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik iki gruptan oluşan cinsiyet değişkeni için Mann-Whitney U testi; ikiden fazla gruptan oluşan yaş, eğitim durumu, hizmet süresi ve keman eğitimi verme süresi değişkenleri için ise Kruskal Wallis testi uygulanmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak, beşli likert tipi anket ve uzman görüşü alma formu kullanılmıştır. Veri toplama aracının ikinci bölümünde yer alan soruların analizinde frekans ve yüzde değerleri kullanılmıştır. Araştırma sonucunda öğretim elemanlarının sol el tekniğinin ve sağ el tekniğinin geliştirilmesi ile birlikte hem sol hem de sağ el tekniğinin geliştirilmesi için hangi pedagojik materyalleri kullandıkları tespit edilmiştir. Ayrıca Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öncesi öğrencilere hangi konçertoların çalıştırıldığı da belirlenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Keman Konçertosu, Keman Eğitimi, Çalışma Stratejisi

### Abstract

The aim of this study is to transform the practising strategies developed within the scope of academicians' views about playing Antonio Vivaldi's Violin Concerto Op.3 No. 6 into a systematic method. Research population consists of violin instructors working in fine arts departments in faculties of education in Turkey and the sample includes violin instructors working in 12 different universities selected from the population defined within the limits of the study.

In this survey study, Mann-Whitney U Test was used to determine if a significant relationship exists between the views of academicians in terms of gender as a variable (-two groups-); and Kruskal Wallis Test was used for variables with more than two groups such as age, educational status and period of service as a violin instructor. As a data collection tool, a survey based on five point likert scale and expert opinion forms were utilized and to analyse the questions found in the second part of the data collection tool, frequency and percent values were used. At the end of the study, pedagogical materials used to develop left hand and right hand technique both separately and together and the violin concertos that has been taught as a prerequisite before practicing Antonio Vivaldi's Violin Concerto Op.3 No. 6 were defined.

**Keywords:** Violin Concerto, Violin Training, Practising Strategie

## 1. Giriş

Keman bütün dünyada zevkle çalınıp dinlenen, orkestranın en önde gelen sazlarından biridir (Açın, 1995, s. 150). Yaylı çalgılar ailesinden en geniş ses alanına sahip olan keman, orkestralama ve çalgılaşma sanatının da en önemli üyesi olarak kabul edilmektedir. İnsan sesine yakın bir tınıya sahip olmakla birlikte, çeşitli müzik topluluklarında sıkça kullanılmakta ve icracıya zengin yorum seçenekleri sağlamaktadır. Keman bu özellikleriyle birlikte, hem örgün ve yaygın eğitim kapsamında hem de çalgı eğitiminin yapıldığı farklı müzik eğitimi kurumlarında sıkça öğretilen bir çalgı konumundadır.

Müziğin tarihsel süreci içerisinde birçok keman bestecisi ve icracısı var olmuştur. Bu besteciler içerisinde Antonio Vivaldi zamanının önemli bir bestecisi olarak müzik tarihinde ün yapmıştır. Antonio Vivaldi, barok dönemin en önemli bestecilerinden birisidir. Özellikle konçerto yapıtlarının gelişmesinde etkin bir rol oynamıştır. Talay (1959)'a göre Vivaldi devrinin büyük kemancılarından biri olmakla birlikte Torelli tarafından icat edilen keman konçertosunu geliştirmiştir. Talbot (1993) barok dönemde en çok bestelenen çalgısal form olan konçertonun İtalya'da Vivaldi'den önce Torelli ve Albinoni tarafından ele alındığını belirtmektedir. İlyasoğlu (2009)'na göre konçertonun tarihsel gelişiminde görülen bu aşamalar, Vivaldi'nin beş yüzü aşkın konçerto bestelemesiyle birlikte daha önemli bir boyuta ulaşmıştır. Kaygısız (1999) ise Vivaldi'nin geliştirdiği konçerto biçiminin sonraki kuşaklara yol gösterdiğine dikkat çekmektedir. Bu konuda göze çarpan en önemli nokta, konçertonun barok dönemin olgunlaşmasına paralel olarak gelişim gösterdiğidir, "konçertolar, barok dönem içerisinde sonat geleneğinin bir ürünü olarak 17. yüzyıl sonlarında kesin bir şekil kazanmıştır." (aktaran Coşkun, 2013, s. 11).

Vivaldi'nin o dönemde çalgı müziği olarak yazdığı eserlerin arasında bestelediği konçertoların sayı bakımından diğer eserlerinden fazla olmasıyla birlikte, bu eserleri yönetmiş olduğu orkestradaki çocukların çalgı seviyelerine ve yeteneklerine göre bestelediği belirtilmektedir (İlyasoğlu, 2009, s. 57). Buna bağlı olarak Vivaldi'nin öğretmenliği, bestelediği konçerto formundaki eserlerin bugün de keman eğitiminde kullanımının yaygın oluşunun sebebi olarak gösterilebilir. Keman eğitimi sürecinde öğrencilerin keman çalma becerilerini geliştirme amacıyla kullanılan materyallere örnek olarak keman için yazılmış egzersiz, etüt ve eserler örnek olarak verilebilir.

Çalgı eğitimi, tüm branşları ile müzik eğitiminin en önemli unsurlarından biridir. Bireyler hem müzik eğitimi hem de onun önemli bir parçası olan çalgı eğitimi yoluyla sanatsal beceriler ve kültürel davranışlar geliştirmekte, içinde buldukları çevrenin değerlerini yükselterek ona yön vermektedirler (Uludağ, 2012, s. 4). Yıldız (2002)'a göre de çalgı eğitimi, müzik eğitimi sürecinin ayrılmaz unsurlarından biridir (s. 40). Müzik eğitiminin kazandırmayı hedeflediği davranışların öğrenci üzerinde kalıcılığı sağlaması ve öğrenmenin gerçekleşebilmesi için, müzik eğitiminin içinde çalgı eğitiminin önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır.

Çalgı eğitiminin alt boyutlarından olan keman eğitimi, keman çalgısında ustalığı kazanmak amacıyla çalgıya özgü tekniklerin geliştirilmesini ve müzik eğitiminin uygulama boyutunun doğru yöntemlerle öğretilmesini hedeflemektedir. İnsan yaşamının tarihsel dönemlere bağlı olarak değişmesi gibi müzik tarihi içerisinde müzik eğitimi ve çalgı eğitimi; dolayısıyla keman eğitimi anlayışı da değişikliğe uğramıştır. Önceleri sadece usta müzisyenlerin yanında geleneksel yöntemlerle keman dersleri alabilen öğrencilerin, 17. yüzyılın sonlarına kadar keman tekniklerini çalışabileceği basılı kitap halinde metotlarının bulunmadığı bilinmektedir.

17. yüzyıldan önce tek yöntem olan geleneksel çalgı eğitimi yönteminde her bilgi sözlü olarak paylaşıldığı ve yazılı herhangi bir bilgi bulunmadığı durumuyla ilgili olarak Ketenci (2005), geçmiş yıllarda kullanılan bu sistemde ileri düzeydeki teknik bilgilerin meslek sırrı sayıldığına ve kimseyle paylaşılması gerektiğine inanıldığından bahsetmektedir (s. 21). Bu anlayışa göre keman eğitiminin birçok açıdan eksik kalacağı rahatlıkla tahmin edilebilmektedir.

Keman eğitimcisinin sahip olması gereken çalgı bilgisinin ve pedagojisinin yanında bunları öğrenciye aktarabilmesi için yeterli öğretmenlik bilgisine de sahip olması gerekmektedir. Ünlü eğitimci Auer (1921), keman öğretmeninin sahip olması gereken özelliklerle ilgili olarak uzman bir öğretmenin, öğrencinin çalışmalarına ilgisini sürdürebilmesi için öğretim materyallerini mümkün olduğunca çeşitli karakterlerde kullanması ve yalnızca bir bestecinin çalışmalarına yoğunlaşmış diğer çalışmalarını geri tutmaması gerektiği görüşünü bildirmiştir (s. 219).

Bu çalışmada, keman eğitiminde kullanılan Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun çalınmasında, keman öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda çalışma stratejileri geliştirilerek öğrencinin ilgili eseri çalıştığı dönemde izleyeceği yol açısından belli öneriler getirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın konusu olan konçerto, Vivaldi'nin Op.3 L'Estro Armonico isimli 12 konçertodan oluşan eserinin 6 numaralı konçertosudur.

## 2. Yöntem

Araştırma tümüyle betimsel bir çalışmadır. Çalışmada genel tarama modeli kullanılmıştır. "Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey veya nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır" (Köse, 2010, s. 109).

Bu çalışmanın evrenini, Türkiye'de eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarında keman eğitimi alanında görev yapan öğretim elemanları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise araştırma içerisinde sınırlandırılmış aynı bölüm ve anabilim dallarının yer aldığı 12 farklı üniversitede keman eğitimi alanında görev yapan öğretim elemanlarından oluşmaktadır.

Tablo 1

Öğretim elemanlarının cinsiyetlerine göre dağılımı

Cinsiyet	f	%
Kadın	9	50
Erkek	9	50
Toplam	18	100

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının 9'u kadın, 9'u erkektir.

Tablo 2

Öğretim elemanlarının yaşlarına göre dağılımı

Yaş	f	%
20-35 yaş arası	7	38.9
36-50 yaş arası	6	33.3
50 yaş üstü	5	27.8
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 7'si, 20-35 yaş arasında, 6'sı 36-50 yaş arasında ve 5'i ise 50 yaşın üzerindedir.

Tablo 3

Öğretim elemanlarının mezun oldukları üniversitelere göre dağılımı

Mezun olunan üniversite	f	%
Gazi Üniversitesi	10	55.6
Atatürk Üniversitesi	2	11.1
Uludağ Üniversitesi	2	11.1
İnönü Üniversitesi	1	5.6
Marmara Üniversitesi	1	5.6
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	1	5.6
Uludağ Üniversitesi	1	5.6
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 10'u Gazi Üniversitesi, 2'si Atatürk Üniversitesi, 2'si Uludağ Üniversitesi, 1'i İnönü Üniversitesi, 1'i Marmara Üniversitesi, 1'i Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve 1'i ise Tiflis Devlet Üniversitesi mezunudur.

Tablo 4

Öğretim elemanlarının eğitim durumlarına göre dağılımı

Eğitim durumu	f	%
Lisans	2	11.1
Yüksek lisans	6	33.3
Sanatta yeterlik	2	11.1
Doktora	8	44.4
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 2'si lisans mezunu, 6'sı yüksek lisans mezunu, 2'si sanatta yeterlik mezunu ve 8'i de doktora mezunudur.

Tablo 5

Öğretim elemanlarının unvanlarına göre dağılımı

Unvan	f	%
Prof. Dr.	3	16.7
Prof.	1	5.6
Yrd. Doç. Dr.	4	22.2
Yrd. Doç.	1	5.6
Öğr. Gör.	7	38.9
Arş. Gör.	2	11.1
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 3'ü profesör doktor, 1'i profesör, 4'ü yardımcı doçent doktor, 1'i yardımcı doçent, 7'si öğretim görevlisi ve 2'si ise araştırma görevlisidir.



Tablo 6

Öğretim elemanlarının görev yaptıkları kurumlara göre dağılımı

Kurum	f	%
Marmara Üniversitesi	3	16.7
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	2	11.1
Atatürk Üniversitesi	2	11.1
Gazi Üniversitesi	2	11.1
Yüzüncü Yıl Üniversitesi	2	11.1
Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi	1	5.6
Harran Üniversitesi	1	5.6
İnönü	1	5.6
Karadeniz Teknik	1	5.6
Necmettin Erbakan	1	5.6
Niğde	1	5.6
Trakya	1	5.6
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 3'ü Marmara Üniversitesi'nde, 2'si Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nde, 2'si Atatürk Üniversitesi'nde, 2'si Gazi Üniversitesi'nde, 2'si Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nde, 1'i Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi'nde, 1'i Harran Üniversitesi'nde, 1'i İnönü Üniversitesi'nde, 1'i Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde, 1'i Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde, 1'i Niğde Üniversitesi'nde ve 1'i de Trakya Üniversitesi'nde görev yapmaktadır.

Tablo 7

Öğretim elemanlarının hizmet sürelerine göre dağılımı

Hizmet süresi	f	%
1-5 yıl arası	4	22.2
6-10 yıl arası	2	11.1
11-15 yıl arası	3	16.7
16-20 yıl arası	2	11.1
20 yıl üzerinde	7	38.9
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 4'ü 1-5 yıl arası, 2'si 6-10 yıl arası, 3'ü 11-15 yıl arası, 2'si 16-20 yıl arası ve 7'si de 20 yıl üzerinde öğretim elemanı olarak görev yapmaktadır.

Tablo 8

Öğretim elemanlarının verdikleri keman eğitimi sürelerine göre dağılımı

Keman eğitimi süresi	f	%
1-5 yıl arası	3	16.7
6-10 yıl arası	3	16.7
11-15 yıl arası	3	16.7
16-20 yıl arası	2	11.1
20 yıl üzerinde	7	38.9
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 3'ü 1-5 yıl arası, 3'ü 6-10 yıl arası, 3'ü 11-15 yıl arası, 2'si 16-20 yıl arası ve 7'si de 20 yılın üzerinde keman eğitimi vermektedir.

Tablo 9

Öğretim elemanlarının eğitim verdikleri keman öğrencisi sayılarına göre dağılımı

Keman eğitimi süresi	f	%
1-5 arası öğrenci	1	5.6
6-10 arası öğrenci	1	5.6
11-15 arası öğrenci	6	33.3
16-20 arası öğrenci	4	22.2
20'nin üzerinde öğrenci	6	33.3
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 1'i 1-5 arası öğrenciye, 1'i 6-10 arası öğrenciye, 6'sı 11-15 arası öğrenciye, 4'ü 16-20 arası öğrenciye ve 6'sı da 20'nin üzerinde öğrenciye bir eğitim-öğretim yılı içerisinde keman eğitimi vermektedir.

Bu çalışmada, keman öğretim elemanlarının eserin çalınmasına yönelik görüşlerinin alınabilmesi amacıyla üç bölümden oluşan anket kullanılmıştır. Veri toplama aracının Likert tipi sorulardan oluşan bölümünden elde edilen ölçümlerin güvenilirliğini test etmek amacı ile Cronbach Alpha testi uygulanmıştır. Tablo 10'da güvenilirlik testi sonucu görülmektedir.

Tablo 10  
Cronbach Alpha güvenilirlik testi sonuçları

Cronbach's Alpha	N
.770	7

Cronbach Alpha testi sonucunda güvenilirlik katsayısı 0.77 olarak hesaplanmıştır. Güvenirlik katsayısının kabul edilebilir olması için genellikle istenen kritik alfa değeri .70 ve üzeridir (Cronbach, 1951). Buna göre, bu çalışmadaki ölçümlerin güvenilir olduğu söylenebilir.

Verilerin analizinde SPSS 20 paket programı kullanılmıştır. Veri toplama aracının ikinci bölümünde yer alan soruların analizinde frekans ve yüzde değerleri kullanılmıştır. Veri toplama aracının Likert tipi sorulardan oluşan ve öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşlerini ölçen üçüncü bölümü için ise öncelikle aritmetik ortalama ve standart sapma değerleri hesaplanmıştır. Ardından öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak uygulanacak testleri belirlemek için Kolmogorov Smirnov normallik testi uygulanmıştır. Normallik testi sonucu Tablo 11'de görülmektedir.

Tablo 11  
Kolmogorov-Smirnov normallik testi sonuçları

Sorular	Kolmogorov-Smirnov		
	İstatistik	Sd	p
Antonio Vivaldi Op. 36 Keman Konçertosu öğrencinin keman çalma performansını önemli ölçüde artırmaktadır.	.199	18	.048
Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu çalgı eğitiminde mutlaka yer alması gereken bir eserdir.	.305	18	.000
Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin sağ el keman tekniklerini geliştirmesinde gerekli bir eserdir.	.241	18	.007
Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin sol el keman tekniklerini geliştirmesinde gerekli bir eserdir.	.216	18	.026
Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin kemanda üst pozisyon çalışmalarına yönelik mutlaka çalışılması gereken bir eserdir.	.254	18	.003
Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun tüm bölümlerinin öğrenci tarafından çalışılması gerekmektedir.	.264	18	.002
Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu, Barok dönem müziğinin öğrenilmesi hususunda öğrenci tarafından mutlaka çalışılması gereken bir eserdir.	.248	18	.005

Yapılan normallik testi sonucunda veriler normal dağılmadığı için ( $p < .05$ ) non-parametrik testlerden iki gruptan oluşan cinsiyet değişkeni için Mann-Whitney U testi; ikiden fazla gruptan oluşan yaş, eğitim durumu, hizmet süresi ve keman eğitimi verme süresi değişkenleri için ise Kruskal Wallis testi uygulanmıştır Mann-Whitney U Testi iki ilişkisiz örneklemden elde edilen puanların birbirlerinden anlamlı bir şekilde farklılık gösterip göstermediğini test etmek için kullanılmaktadır (Büyüköztürk, 2010, s. 155). Kruskal Wallis testi ise ikiden fazla gruptan oluşan ölçüm sonuçlarının ortalamaları arasındaki farkın karşılaştırılmasında kullanılır (Can, 2013). Verilerin analizinde 0.05 önem düzeyi olarak kabul edilmiştir.

### 3. Bulgular

Cinsiyet değişkenine göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak Mann-Whitney U Testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 10'da gösterilmiştir.

Tablo 12  
Cinsiyet değişkenine ilişkin Mann-Whitney U testi sonuçları

Grup	n	Sıra Toplamı	Sıra Ortalaması	U	Z	p
Kadın	9	73.5	8.17	28.5	-1.066	.286
Erkek	9	97.5	10.83			

Tablo 12'ye göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $U=28.5$ ;  $p>0.05$ ). Bu sonuca göre cinsiyet değişkeninin Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri üzerinde önemli bir faktör olmadığı söylenebilir.

Yaş değişkenine göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak Kruskal Wallis Testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 13'de gösterilmiştir.

Tablo 13

Yaş değişkenine ilişkin Kruskal Wallis testi sonuçları

Yaş	n	Sıra Ortalaması	sd	Ki-Kare	p
20-35 yaş arası	7	9.07			
36-50 yaş arası	6	8.17	2	1.284	.526
50 yaş üstü	5	11.70			

Tablo 13'e göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $Ki-Kare_{(2)}=1.284$ ;  $p>0.05$ ). Buna göre yaş değişkeninin Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri üzerinde önemli bir faktör olmadığı söylenebilir.

Eğitim durumu değişkenine göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak Kruskal Wallis Testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 14'de gösterilmiştir.

Tablo 14

Eğitim durumu değişkenine ilişkin Kruskal Wallis testi sonuçları

Eğitim durumu	n	Sıra Ortalaması	sd	Ki-Kare	p
Lisans	2	11.50			
Yüksek lisans	6	12.33	3	3.866	.276
Sanatta yeterlik	2	9.25			
Doktora	8	6.94			

Tablo 14'e göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $Ki-Kare_{(3)}=3.866$ ;  $p>0.05$ ). Buna göre eğitim durumu değişkeninin Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri üzerinde önemli bir faktör olmadığı söylenebilir.

Hizmet süresi değişkenine göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak Kruskal Wallis Testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 15'te gösterilmiştir.

Tablo 15

Hizmet süresi değişkenine ilişkin Kruskal Wallis testi sonuçları

Eğitim durumu	n	Sıra Ortalaması	sd	Ki-Kare	p
1-5 yıl	4	9.25			
6-10 yıl	2	7.75			
11-15 yıl	3	10.83	4	.435	.980
15-20 yıl	2	10.00			
20 yıl üzeri	7	9.43			

Tablo 15'e göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $Ki-Kare_{(4)}=.435$ ;  $p>0.05$ ). Buna göre hizmet süresi değişkeninin Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri üzerinde önemli bir faktör olmadığı söylenebilir.

Keman eğitimi verme süresi değişkenine göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak Kruskal Wallis Testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 16'da gösterilmiştir.

Tablo 16

Keman eğitimi verme süresi değişkenine ilişkin Kruskal Wallis testi sonuçları

Eğitim durumu	n	Sıra Ortalaması	sd	Ki-Kare	p
1-5 yıl	3	6.67			
6-10 yıl	3	12.00			
11-15 yıl	3	9.67	4	1.544	.819
15-20 yıl	2	10.00			
20 yıl üzeri	7	9.43			

Tablo 16'ya göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark bulunmamıştır (Ki-Kare<sub>(4)</sub>=1.544; p>0.05). Buna göre hizmet süresi değişkeninin Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri üzerinde önemli bir faktör olmadığı söylenebilir.

Öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşlerine ilişkin aritmetik ortalama ve standart sapma değerleri Tablo 17'de gösterilmiştir.

Tablo 17

Öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşlerine ilişkin aritmetik ortalama ve standart sapma değerleri

İfadeler	x	SS
1. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin keman çalma performansını önemli ölçüde artırmaktadır.	4.33	.49
2. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu çalgı eğitiminde mutlaka yer alması gereken bir eserdir.	4.39	.61
3. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin sağ el keman tekniklerini geliştirmesinde gerekli bir eserdir.	4.33	.49
4. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin sol el keman tekniklerini geliştirmesinde gerekli bir eserdir.	4.33	.49
5. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin kemanda üst pozisyon çalışmalarına yönelik mutlaka çalışılması gereken bir eserdir.	4.11	.68
6. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun tüm bölümlerinin öğrenci tarafından çalışılması gerekmektedir.	3.61	.78
7. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu, Barok dönem müziğinin öğrenilmesi hususunda öğrenci tarafından mutlaka çalışılması gereken bir eserdir.	4.17	.79
<b>Toplam</b>	<b>4.18</b>	<b>.41</b>

Tablo 17'ye göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri olumludur (x=4.18). Öğretim elemanları tüm ifadelerle 3.50 ortalamasının üzerinde katılmaktadırlar. En yüksek ortalamaya sahip ifade "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu çalgı eğitiminde mutlaka yer alması gereken bir eserdir." (x=4.39) ifadesi iken en düşük ortalamaya sahip ifade ise "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun tüm bölümlerinin öğrenci tarafından çalışılması gerekmektedir." (x=3.61) İfadesidir.

Öğretim elemanlarının "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu keman eğitiminde kullanıyor musunuz?" sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 18'de gösterilmiştir.

Tablo 18

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun keman eğitiminde kullanılma durumuna ilişkin frekans ve yüzde değerleri

Yanıtlar	f	%
Evet	18	100
Hayır	0	0
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının hepsi Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu keman eğitiminde kullandıklarını ifade etmişlerdir.

Öğretim elemanlarının "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu ortalama bir öğrencinin kaçınıcı yılında kullanıyorsunuz?" sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 19'da gösterilmiştir.

Tablo 19

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun ortalama bir öğrencide kullanıldığı sürece ilişkin frekans ve yüzde değerleri

Yanıtlar	f	%
2. yıl	8	44.4
3. yıl	7	38.9
4. yıl	1	5.6
Belirtilmemiş	2	11.1
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının %44.4'ü, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu ortalama bir öğrencinin 2. yılında, %38.9'u 3. yılında ve %5,6'sı ise 4. yılında kullandığını belirtmiştir.

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun tüm bölümlerini çalıştırıyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 20'de gösterilmiştir.

Tablo 20

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun tüm bölümlerinin çalıştırılmasına ilişkin frekans ve yüzde değerleri

Yanıtlar	f	%
Evet	6	33.3
Hayır	12	66.7
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının %66.7'si, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun tüm bölümlerini çalıştırmadığını, %33.3'ü ise tüm bölümlerini çalıştırdığını belirtmiştir.

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu çalıştırdığınız öğrenciye söz konusu eserden önce hangi konçertoları çalıştırıyorsunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 21'de gösterilmiştir.

Tablo 21

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu çalıştırılmadan öğrenciye verilen konçertolara ilişkin frekans ve yüzde değerleri

Yanıtlar	f	%
O. Rieding-Si Minör Konçerto No. 2 Op.35	13	22.4
F. Kuchler-Re Majör Konçerto Op.15	10	17.2
A. Vivaldi-Sol Majör Konçerto RV310	8	13.8
O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34	6	10.3
F. Seitz-Konçerto No. 5 Op.22	3	5.2
J. H. Fiocco-Sol Majör Sonat – Allegro (Pièces de Clavecin)	3	5.2
F. Seitz-Öğrenci Konçertosu No. 2 Op.13	2	3.4
G. F. Handel-Fa Majör Keman Sonatı No.3 HWV 370	2	3.4
G. F. Handel-Mi majör Keman Sonatı No. 6 HWV 373	2	3.4
A. Komarovsky Keman Konçertosu No. 2	1	1.7
Ali Uçan-Keman Eğitimi İçin Özgün Parçalar	1	1.7
D. Kabalevski-Do Majör Konçerto Op.48	1	1.7
F. Seitz-Öğrenci Konçertosu No. 1 Op.7	1	1.7
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.12	1	1.7
G. Torelli-12 Concerti Grossi con una pastorale No.2 Op.8	1	1.7
G. B. Viotti-Violin Concerto No.23	1	1.7
G. P. Telemann-Keman Sonatı No. 6 TWV 41: F4	1	1.7
L. Portnoff Violin Concertino Op.18	1	1.7
<b>Toplam</b>	<b>58</b>	<b>100</b>

Tablo 21'e göre öğretim elemanları tarafından öğrencilere "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu" çalıştırmadan önce en çok tercih edilen eserler sırasıyla "O. Rieding-Si Minör Konçerto No. 2 Op.35" (f=13), "F. Kuchler-Re Majör Konçerto Op.15" (f=10), "A. Vivaldi-Sol Majör Konçerto RV310" (f=8), "O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34" (f=6), "F. Seitz-Konçerto No. 5 Op.22" (f=3), "J. H. Fiocco-Sol Majör Sonat-Allegro (Pièces de Clavecin)" (f=3), "F. Seitz-Öğrenci Konçertosu No. 2 Op.13" (f=2), "G. F. Handel-Fa Majör Keman Sonatı No.3 HWV 370" (f=2) ve "G. F. Handel-Mi majör Keman Sonatı No. 6 HWV 373" (f=2) şeklindedir.

Öğretim elemanları görüşlerine göre Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu çalışılmadan önce, öğretim elemanı görüşlerine göre O. Rieding-Si Minör Konçerto No. 2 Op.35, F. Kuchler-Re Majör Konçerto Op.15, A. Vivaldi-Sol Majör Konçerto RV310, O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34, F. Seitz-Konçerto No. 5 Op.22, H. Fiocco-Sol Majör Sonat-Allegro (Pièces de Clavecin), G. F. Handel-Fa Majör Keman Sonatı No.3 HWV 370 ve G. F. Handel-Mi majör Keman Sonatı No. 6 HWV 373 eserlerinin çalışılması gerektiği düşünülmektedir.

Öğretim elemanlarının "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu üst pozisyonları (2. ve 3. Pozisyon) çalıştırdığınız ilk konçerto olarak mı kullanıyorsunuz?" sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 22'de gösterilmiştir.

Tablo 22

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun üst pozisyonların (2. ve 3. pozisyon) çalıştırıldığı ilk konçerto olma durumuna ilişkin frekans ve yüzde değerleri

Yanıtlar	f	%
Evet	2	11.1
Hayır	14	77.7
Belirtilmemiş	2	11.1
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının %77.7'si, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu üst pozisyonları çalıştırmak için ilk konçerto olarak kullanmadıklarını, %11.1'i ilk konçerto olarak kullandıklarını %11.1'i ise bu soruya cevap vermemiştir.

Öğretim elemanlarının "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu üst pozisyonları (2. ve 3. Pozisyon) çalıştırdığınız ilk konçerto olarak mı kullanıyorsunuz? Değil ise önceki çalıştırdığınız konçertolar nelerdir?" sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 23'de gösterilmiştir.

Tablo 23

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu ilk konçerto olarak çalıştırmayan öğretim elemanlarının konçerto ve sonat tercihlerine ilişkin frekans ve yüzde değerleri

Yanıtlar	f	%
A. Vivaldi Sol Majör Konçerto RV310	9	25.0
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.15	9	25.0
O. Rieding Si Minör Konçerto No. 2 Op.35	4	11.1
O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34	3	8.3
F. Seitz-Öğrenci Konçertosu No. 2 Op.13	2	5.6
J. H. Fiocco-Sonate en Sol majeur-Allegro (Pièces de Clavecin)	2	5.6
A. Komarovsky Keman Konçertosu No. 2	1	2.8
F. Seitz-Öğrenci Konçertosu No. 1 Op.7	1	2.8
F. Seitz-Konçerto No.5 Op.22	1	2.8
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.12	1	2.8
G. F. Handel-Keman Sonatı No.3 HWV 370	1	2.8
G. F. Handel-Mi majör Keman Sonatı No.6 HWV 373	1	2.8
G. P. Telemann-Keman Sonatı No. 6 TWV 41: F4	1	2.8
Toplam	36	100

Tablo 23'e göre "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu" üst pozisyonları çalıştırmak için ilk konçerto olarak kullanmayan öğretim elemanlarının ilk konçerto olarak en çok tercih ettikleri eserler sırasıyla "A. Vivaldi-Sol Majör Konçerto RV310" (f=9), "F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.15" (f=9), "O. Rieding Si Minör Konçerto No. 2 Op.35" (f=4), "O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34" (f=3), "F. Seitz-Öğrenci

Konçertosu No. 2 Op.13” (f=2) ve “J. H. Fiocco - Sonate en Sol majeur–Allegro (Pièces de Clavecin)” (f=2) şeklindedir.

Öğretim elemanları görüşlerine göre Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu üst pozisyonlu bir eser olarak çalışılmadan önce, öğretim elemanı görüşlerine göre A. Vivaldi-Sol Majör Konçerto RV310, F. Kuchler-Re Majör Konçerto Op.15, O. Rieding-Si Minör Konçerto No. 2 Op.35, O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op. 34, F. Seitz-Öğrenci Konçertosu No. 2 Op.13 ve H. Fiocco-Sol Majör Sonat–Allegro (Pièces de Clavecin) eserlerinin çalışılması gerektiği düşünülmektedir.

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nda keman çalma tekniklerine katkısı ve içerdiği zorluklar açısından önem verdiğiniz pasajlar var mıdır? var ise bunlar hangileridir?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 24’de gösterilmiştir.

Tablo 24

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nda önem verilen pasajlara ilişkin frekans ve yüzde değerleri

Yanıtlar	f	%
60-69 ölçüleri arası (I. Bölüm)	8	20.5
24-32 ölçüleri arası (I. Bölüm)	4	10.3
45-50 ölçüleri arası (I. Bölüm)	4	10.3
15-18 ölçüleri arası (III. Bölüm)	3	7.7
17-20 ölçüleri arası (I. Bölüm)	3	7.7
29-32 ölçüleri arası (I. Bölüm)	3	7.7
75-90 ölçüleri arası (III. Bölüm)	3	7.7
24-29 ölçüleri arası (III. Bölüm)	2	5.1
Eserin tamamı	2	5.1
72-75 ölçüleri arası (I. Bölüm)	1	2.6
25-30 ölçüleri arası (I. Bölüm)	1	2.6
1-4 ölçüleri arası (I. Bölüm)	1	2.6
58-60 ölçüleri arası (I. Bölüm)	1	2.6
109-114 ölçüleri arası (III. Bölüm)	1	2.6
14-21 ölçüleri arası (I. Bölüm)	1	2.6
33-35 ölçüleri arası (I. Bölüm)	1	2.6
<b>Toplam</b>	<b>39</b>	<b>100</b>

Tablo 24’e göre “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nda keman çalma tekniklerine katkısı ve içerdiği zorluklar açısından önem verdikleri pasajlara yönelik olarak öğretim elemanlarının 8’i 60-69 ölçüleri arası, 4’ü 24-32 ölçüleri arası, 4’ü 45-50 ölçüleri arası, 3’ü 15-18 ölçüleri arası, 3’ü 17-20 ölçüleri arası, 3’ü 29-32 ölçüleri arası, 3’ü 75-90 ölçüleri arası, 2’si 24-29 ölçüleri arası ve 2’si ise eserin tamamı cevabını vermişlerdir.

Elde edilen veriler doğrultusunda öğretim elemanı görüşlerine göre keman çalma tekniklerine katkısı olduğu düşünülen pasajlar, ekte bulunan eserin ilgili ölçülerinde görülmektedir.

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’ndaki sol el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak hangi pedagojik materyallerden faydalaniyorsunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 25’te gösterilmiştir.

Tablo 25

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’ndaki sol el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak faydalanılan pedagojik materyallere ilişkin frekans ve yüzde değerleri

Yanıtlar	f	%
Sevcik-School of Violin Technique Op.1	10	20.8
Hans Sitt–100 Violin Etudes Op.32	8	16.7
R. Kreutzer–40 Etudes	7	14.6
H. E. Kayser–36 Violin Etudes Op.20	5	10.4
F. Wohlfahrt–60 Studies for the Violin Op.45	2	4.2
J. F. Mazas-Etudes Op.36	2	4.2
Ömer Can-Keman Eğitimi II	2	4.2
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.12	1	2.1
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.15	1	2.1
H. Scradieck-School of Violin Technics Book 1	1	2.1
Hans Sitt–Tonleiterstudien (Scale Studies)	1	2.1

## Tablo 25'in devamı

Yanıtlar	f	%
Hans Sitt-100 Violin etudes Op.32	1	2.1
G. P. Telemann Sol Majör Konçerto TWV 51:G8	1	2.1
La minör gam-arpej	1	2.1
Ömer Can-Keman Eğitimi I	1	2.1
R. Pracht-Etüden Op.15	1	2.1
Sevcik-School of Bowing Technique Op.2	1	2.1
Sevcik-Shifting the Position and Preparatory Scale Studies Op.8.	1	2.1
W. Henley - Modern Violin School Op.51	1	2.1
<b>Toplam</b>	<b>48</b>	<b>100</b>

Tablo 25'e göre öğretim elemanlarının, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'ndaki sol el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak en çok faydalandıkları pedagojik materyaller sırasıyla "Sevcik-School of Violin Technique Op.1" (f=10), "Hans Sitt-100 Violin Etudes Op.32" (f=8), "R. Kreutzer-40 Etudes" (f=7), "H. E. Kayser-36 Violin Etudes Op.20" (f=5), "F. Wohlfahrt-60 Studies for the Violin Op.45" (f=2), "J. F. Mazas-Etudes Op.36" (f=2) ve "Ömer Can-Keman Eğitimi II" (f=2) şeklindedir.

Araştırmada anket aracılığıyla toplanan verilere göre esere yönelik çalışmalarda kullanılması keman öğretim elemanları görüşlerine göre uygun bulunan farklı egzersiz, etüt metotlarının ve eserlerin sayısı sol el keman teknikleri için 19, sağ el keman teknikleri içinse 17'dir.

Sol el keman teknikleri için en fazla önerilen ve egzersiz niteliği taşıyan metotlardan öğretim elemanlarının görüşlerine göre ağırlıklı olarak tercih edilen, Otakar Sevcik'in School of Violin Technique Op.1 ve ankete katılan bir öğretim elemanının önerisine göre de Henry Schradieck'in School of Violin Technics Book 1 isimli metotlar olduğu saptanmıştır.

O. Sevcik'in School of Violin Technique adlı 4 kitaptan oluşan Op.1 metodu içerisinde, çalışmanın konusu olan esere yönelik birinci kitabının kullanılmasının zorluk derecesi ve işgörüsellik açısından doğru olacağı düşünülmektedir. Sözü geçen metotta amaçlanan, öğrencinin sol el tekniğinin birçok tonda yazılmış farklı parmak varyasyonlarıyla keman üzerinde ustalığının geliştirilmesidir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 1. O. Sevcik School of Violin Technique Op.1, 1. Kitap, 1 numaralı egzersizinden örnek bir kesit



Şekil 2. O. Sevcik School of Violin Technique Op.1, 1. Kitap, 8 numaralı egzersizinden örnek bir kesit



Şekil 3. O. Sevcik School of Violin Technique Op.1 1. Kitap, 14 numaralı egzersizinden örnek bir kesit



Eserin barındırdığı sol el keman tekniklerinin pratik ve doğru bir biçimde öğrenilmesi için ankete katılan öğretmen elemanlarının görüşlerine göre öğrenci tarafından çalışılması uygun bulunmuş etüt veya kapris niteliği taşıyan metotlar, Hans Sitt'in 100 Violin Etudes Op.32, Rodolphe Kreutzer'in 40 Etudes ve Henrich Ernst Kayser'in 36 Violin Etudes Op.20 isimli metotları olmuştur.

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde ağırlıklı olarak Hans Sitt'in metodunun önerildiği saptanmış olup, beş kitaptan oluşan metodun ikinci ve üçüncü kitaplarının öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 4. Hans Sitt 100 Violin Etudes Op.32 2.Kitap, 27 numaralı etütten örnek bir kesit



Şekil 5. Hans Sitt 100 Violin Etudes Op.32 2.Kitap, 29 numaralı etütten örnek bir kesit



Şekil 6. Hans Sitt 100 Violin Etudes Op.32 3.Kitap, 50 numaralı etütten örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sol el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak R. Kreutzer'in 40 Etudes metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun 2 ve 3 numaralı etütlerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 7. R. Kreutzer 40 Etudes metodunun 2 numaralı etüdünden örnek bir kesit



Şekil 8. R. Kreutzer 40 Etudes metodunun 3 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sol el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak H. E. Kayser 36 Violin Studies Op.20 metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun 16 ve 18 numaralı etütlerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 9. H. E. Kayser 36 Violin Studies Op. 20 metodunun 16 numaralı etüdünden örnek bir kesit



Şekil 10. H. E. Kayser 36 Violin Studies Op. 20 metodunun 18 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sol el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak Wohlfahrt–60 Studies for the Violin Op.45 metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun 33 ve 34 numaralı etütlerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 11. F. Wohlfahrt–60 Studies for the Violin Op.45 metodunun 33 numaralı etüdünden örnek bir kesit



Şekil 12. F. Wohlfahrt–60 Studies for the Violin Op.45 metodunun 34 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sol el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak J. F. Mazas-Etudes Op.36 metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun ilk kitabının 16 ve 21 numaralı etütlerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 13. J. F. Mazas–Etudes Op.36 metodunun 16 numaralı etüdünden örnek bir kesit



Şekil 14. J. F. Mazas–Etudes Op.36 metodunun 21 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Ömer Can–Keman Eğitimi II metodundaki etütler incelendiğinde, metodun yazarı tarafından üretildiği etütler ve diğer metotlardan alıntı yapılarak oluşturulmuş bir metot olduğu görülmektedir. Sözü geçen alıntılanmış metotların, keman eğitiminde ve araştırmanın konusu olan eserde kullanımı, elde edilen anket sonuçlarına göre saptanmış ve Ömer Can–Keman Eğitimi II metodunun ayrıca bir inceleme gerektirmediği düşünülmüştür.

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’ndaki sağ el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak hangi pedagojik materyallerden faydalaniyorsunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 26’da gösterilmiştir.

Tablo 26

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’ndaki sağ el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak faydalanan pedagojik materyallere ilişkin frekans ve yüzde değerleri

Yanıtlar	f	%
Sevcik-School of Bowing Technique Op.2	9	20.0
Hans Sitt – 100 Violin Etudes Op.32	9	20.0
R. Kreutzer – 40 Etudes	5	11.1
H. E. Kayser–36 Violin Etudes Op.20	4	8.9
F. Wohlfahrt–60 Studies for the Violin Op.45	2	4.4

Tablo 26'nın devamı

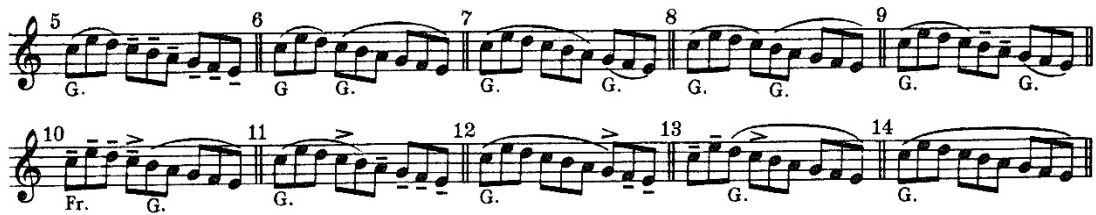
Yanıtlar	f	%
Joachim/Moser-Violin School	2	4.4
La minör gam-arpej	2	4.4
Ömer Can-Keman Eğitimi I	2	4.4
Ömer Can-Keman Eğitimi II	2	4.4
F. Kuchler Re Majör Konçerto op.12	1	2.2
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.15	1	2.2
J. F. Mazas-Etudes Op.36	1	2.2
G. P. Telemann Sol Majör Konçerto TWV 51:G8	1	2.2
R. Pracht-Etüden Op.15	1	2.2
Sevcik-School of Violin Technique Op.1	1	2.2
Seybold-Die Leichtesten Etüden,	1	2.2
W. Henley-Modern Violin School Op.51	1	2.2
<b>Toplam</b>	<b>45</b>	<b>100</b>

Tablo 26'ya göre öğretim elemanlarının, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'ndaki sağ el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak en çok faydalandıkları pedagojik materyaller sırasıyla "Sevcik-School of Bowing Technique Op.2" (f=9), "Hans Sitt-100 Violin Etudes Op.32" (f=9), "R. Kreutzer-40 Etudes" (f=5), "H. E. Kayser-36 Violin Etudes Op.20" (f=4), "F. Wohlfahrt-60 Studies for the Violin Op.45" (f=2), "Joachim/Moser-Violin School" (f=2), "La minör gam-arpej" (f=2), "Ömer Can-Keman Eğitimi I" (f=2) ve "Ömer Can-Keman Eğitimi II" (f=2) şeklindedir.

Sağ el keman tekniği, kemanda yayın kullanımına ilişkin gerekli becerinin kazandırılması amacıyla birçok egzersiz ve etütlerle desteklenerek, keman eğitiminin en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Araştırmada, öğretim elemanlarının kemanda sağ el tekniğinin geliştirilmesi için en fazla önerdikleri Sevcik-School of Bowing Technique Op.2 isimli metodun, yayın kullanımı ile ilgili farklı çeşitlendirmelerle, tüm teknik çalışmaların öğrenci tarafından kazanımının sağlanması için, keman eğitiminde yaygın olarak kullanılan bir kaynak olduğunu göstermektedir.

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde sağ el tekniğinin geliştirilmesine yönelik ağırlıklı olarak Sevcik-School of Bowing Technique Op.2 metodunun önerildiği saptanmış olup, altı kitaptan oluşan metodun ikinci kitabından 14 numaralı etüdün yay çeşitlendirmelerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 15. Sevcik – School of Bowing Technique Op.2 metodunun 14 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde sağ el tekniğinin geliştirilmesine yönelik ağırlıklı olarak Hans Sitt-100 Violin Etudes Op.32 metodunun önerildiği saptanmış olup, altı kitaptan oluşan metodun ikinci kitabından 14 numaralı etüdün yay çeşitlendirmelerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 16. Hans Sitt–100 Violin Etudes Op.32 metodunun 28 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde sağ el tekniğinin geliştirilmesine yönelik ağırlıklı olarak R. Kreutzer–40 Etudes metodunun önerildiği saptanmış olup, 3 numaralı etüdün yay çeşitlemelerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 17. R. Kreutzer–40 Etudes metodunun 3 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sağ el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak H. E. Kayser 36 Violin Studies Op.20 metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun 10 numaralı etüdünün öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 18. R. H. E. Kayser 36 Violin Studies Op.20 metodunun 10 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sağ el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak Wohlfahrt–60 Studies for the Violin Op.45 metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun 4 numaralı etüdünün öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 19. F. Wohlfahrt–60 Studies for the Violin Op.45 metodunun 4 numaralı etüdünden örnek bir kesit

#### 4. Sonuç

Uzun bir süreç olan çalgı eğitiminde, öğretmen ve öğrencilerin zamanı doğru kullanabilmeleri, kullanılacak pedagojik kaynakların öğretilecek olan konuya uygun seçilebilmesi, öğrencilerin düzeylerine ve yeteneklerine bağlı olarak kişiye özgü izlenecek yolun belirlenmesi gibi hususların önemli olduğu bilinmektedir. Çalgı eğitimi süreçleri üzerine yapılan araştırmalara bakıldığında çalgı eğitimcilerinin ve öğrencilerin, çalgı öğrenme ve çalgı öğretimi alanlarında var olan stratejileri kullanarak ve yeni stratejiler geliştirerek bu süreci daha verimli hale getirmeye çalıştıkları görülmektedir. Araştırmalarda, bahsedilen kaynakların içeriklerinin ve kullanım alanlarının incelendiği, kazandırılması amaçlanan davranışlara kolaylaştırıcı çalışma önerileri getirildiği görülmektedir.

2008 yılında yayımlanan “Keman ve Viyola Eğitiminde Kullanılan Mazas “Special Etudes Op.36” Metodu'nun Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi” başlıklı makale çalışmasında Öztürk ve Özay, adı geçen keman metodunda bulunan etütlerdeki sağ ve sol el keman çalma tekniklerini hedef davranışlar yönünden incelemişlerdir. Çalışma, keman eğitimcileri ve öğrenciler tarafından kullanılması planlanan etütlerin seçilmesinde yol gösterir niteliktedir. “A Methodology Of Study For Samuel Barber's Concerto for Violin and Orchestra Op. 14” başlıklı doktora tez çalışmasında Platt, adı geçen konçertonun stili, pedagojik ilkeleri ve çalışma stratejileri üzerine uygulanabilecek tekniklere yer verilmiştir. Zafer'e ait 2010 yılında yayımlanmış “Bireysel Keman Çalışmalarında Uygulanabilecek Çalışma Yöntemlerinin İncelenmesi” başlıklı çalışmada, keman çalışmalarında yöntemlerin planlanması, çalışmalara yönelik alıştırma ve etütlerin belirlenmesi gibi konuların incelendiği görülmektedir. Ertem'in 2011 yılında yayımlanmış “Orta Düzey Piyano Eğitimi İçin Repertuvar Seçme İlkeleri” başlıklı çalışmasında, piyano eğitimi alan öğrencilerin seviyelerine uygun piyano eserlerinin belirlenme ilkelerinden, uygun eserlerin seçilmesinin piyano eğitimindeki öneminden bahsedilmektedir.

Elde edilen sonuçlar bir bütün olarak ele alındığında, 12 farklı üniversitenin güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalında görev yapan öğretim elemanı görüşleri doğrultusunda konuya yönelik geliştirilen çalışma stratejileri, araştırmacı tarafından incelenerek sistematik biçimlerle yorumlanmıştır. Öğretim elemanlarının görüşlerine yönelik yapılan incelemeler sonucunda Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun çalışılmasında farklı bestecilere ait etüt, egzersiz, gam, arpej, metot, sonat ve konçerto çalışmalarının önerildiği görülmektedir. Araştırmada elde edilen verilere göre anket yoluyla görüşlerini bildiren tüm keman öğretim elemanları, Vivaldi'nin Op.3 6 numaralı konçertosunu keman öğretiminde kullanmaktadırlar. Keman eğitimi sürecinde kazandırılması hedeflenen müzikal becerilerin sağlanması için keman öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda yer alan 17 farklı pedagojik materyal araştırmacı tarafından incelenmiş ve yapılan betimsel analizler sonucunda sistematik çalışma stratejileri geliştirilmiştir.

Araştırmada, keman icracılığında sol el tekniğinin geliştirilmesi için en fazla önerilen çalışmalar, etüt veya kapris niteliği taşıyan metotlar halinde sınıflandırılmıştır. Sınıflandırılan bu çalışmalar, Hans Sitt'in 100 Violin Etudes Op.32, Rodolphe Kreutzer'in 40 Etudes ve Henrich Ernst Kayser'in 36 Violin Etudes Op.20 isimli metotları olarak belirlenmiştir.

Araştırmada, keman icracılığında sağ el tekniğinin geliştirilmesi için en fazla önerilen çalışmanın Sevcik-School of Bowing Technique Op.2 isimli metot olduğu görülmektedir. Bu sonuca göre metot etraflı bir biçimde incelenerek yay kullanımı açısından farklı çeşitlemelerin yoğun olarak kullanıldığı saptanmıştır. Bununla birlikte, en düşük seviyede çalışılması önerilen keman eğitimi materyalinin W. Henley'e ait olan Modern Violin School Op.51 adlı etüt kitabı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Araştırma içerisinde sağ el tekniğinin geliştirilmesi için önerilen diğer eğitim materyalleri araştırmacı tarafından ayrı ayrı yorumlanmıştır.

Keman eğitiminde hem sol ve hem de sağ el çalışmaları için önerilen eğitim materyalleri içerisinde O. Sevcik'in School of Bowing Technique Op.2, O. Sevcik'in School of Violin Technique Op.1 ve Hans Sitt'in 100 Violin Etudes Op.32 isimli çalışmaları ilk sıralarda yer almaktadır. Sol el çalışmalarında Sevcik f:10-%20.8 değeriyle birinci sırada, Hans Sitt ise f:8-16.7 değeriyle ikinci sırada yer almaktadır. Öğretim elemanları görüşleri doğrultusunda en düşük puanı ise W. Henley Modern Violin School Op.51 adlı metodu almıştır (f:1-%2.1). Sağ el çalışmalarında ise sonucun aynı bestecilerin çalışmalarına ait olduğu ve istatistiksel puanların eşit dağılımlara sahip olduğu görülmektedir. Elde edilen puanlar, Sevcik (School of Bowing Technique Op.2) f:9-%20.0, Hans Sitt (100 Violin Etudes Op.32) f:9-%20.0 şeklindedir. Öğretim elemanları görüşleri doğrultusunda en düşük puanı sol el çalışmalarında olduğu gibi W. Henley, Modern Violin School Op.51 adlı metodu almıştır (f:1-%2.2).

Anket çalışmasında yer alan “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu çalıştırdığınız öğrenciye söz konusu eserden önce hangi konçertoları çalıştırıyorsunuz?” sorusuna karşılık verilen cevaplar, araştırmanın ana hatlarını çalışma süreci içerisinde önemli derecede etkilemiştir. Bu soru doğrultusunda elde edilen istatistik veriler sırasıyla “A. Vivaldi - Sol Majör Konçerto RV310” (f=9), “F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.15” (f=9), “O. Rieding Si Minör Konçerto No. 2 Op.35” (f=4), “O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34” (f=3), “F. Seitz-Öğrenci Konçertosu No. 2 Op.13” (f=2) ve “J. H. Fiocco-Sonate en Sol majeur-Allegro (Pièces de

Clavecin)" (f=2) şeklindedir. Önerilen bu çalışmalar, araştırmanın yer aldığı bölümlerde önem sırasına göre tablo halinde düzenlenmiştir.

### Kaynakça

- Açın, C. (1995). *Organoloji 2*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi.
- Auer, L. (1921). *Violin playing as I teach it*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Büyüköztürk, Ş. (2010). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı* (11. baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Can, A. (2013). *SPSS ile bilimsel araştırma sürecinde nicel veri analizi*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Coşkun, B. (2013). *Antonio Vivaldi'nin re majör flüt konçertosu'nun form, analiz ve icra yönünden incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 358344).
- Cronbach, L. J. (1951). Coefficient alpha and the internal structure of tests. *Psychometrika*, 16(3), 297–334.
- Ertem, Ş. (2011). Orta düzey piyano eğitimi için repertuar seçme ilkeleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19(2), 645-652.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik*. (9. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kaygısız, M. (1999). *Müzik tarihi başlangıcından günümüze müziğin evrimi*. (1. basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ketenci, N. Y. (2005). *Alman keman okulu* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 214692).
- Köse, E. (2010). Bilimsel Araştırma Modelleri. R. Y. Kıncal (Ed.), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri içinde* (s. 97-119). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Öztürk, F. G., & Özay, S. (2008). Keman ve viyola eğitiminde kullanılan Mazas "Special Etudes op.36" Metodu'nun sağ ve sol el teknikleri yönünden incelenmesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(3), 57-74.
- Platt, J. K. H. (2009). *A methodology of study for samuel barber's concerto for violin and orchestra op. 14*. (Unpublished doctoral dissertation thesis). Ball State University, Indiana.
- Talay, F. (1959). *Musiki tarihi*. İstanbul: Orhan Mete ve Ortağı Kolektif Şirketi Matbaası.
- Talbot, M. (1993). *The dent master musicians, Vivaldi*. Londra: The Orion Publishing Group.
- Uludağ, A. K. (2012). *Gitar eğitiminde Türk müziği içerikli akor ve kadans kurulumlarına yönelik farklı akortlarda konumlandırmalar ve etkililik düzeyleri* (Doktora tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 326657).
- Yıldız, G. (2002). *İlköğretimde müzik öğretimi birinci kademe*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Zafer, A. H. (2010). Bireysel keman çalışmalarında uygulanabilecek çalışma yöntemlerinin incelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 445-453.

# Eko'nun Yalnızlığı: Çağdaş Ses Sanatında Yalnızlık Teması

## Echo's Loneliness: Loneliness as a Theme in Contemporary Sound Art

### Engin Esen

Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

email: [enginesen00@gmail.com](mailto:enginesen00@gmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3169-3084>

#### Atf (APA 6)/To cite this article

Esen E. (2019). Eko'nun yalnızlığı: çağdaş ses sanatında yalnızlık teması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 95-104. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.559996>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 02/05/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 01/10/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Review Article/Derleme Makalesi

### Öz

Ovidius'un "Dönüşümler" adlı eserinde geçen Narkisos ve Eko'nun hikayesinde aşkına karşılık bulamayan bir peri kızı olan Eko ve kendi görüntüsüne âşık olan Narkisos adlı iki karakterin dönüşümü anlatılmaktadır. Bu hikâye yalnızlık temasını işlemiş olup mitin kahramanlarından Eko sesi, Narkisos ise görüntüyü temsil etmektedir. Burada Narkisos kaynak görüntü ve bir yüzeye yansıyan imgesini temsil ederken, Eko ise kaynağından uzaklaşmış, bedenini terk etmiş, yabancılaşmış ve yalnızlaşmış bir ses olarak tanımlanabilir. Yirminci yüzyılda ses kayıt teknolojisinin ortaya çıkmasıyla birlikte sesler ve onları çıkaran kaynaklar birbirlerinden ayırmaya başlamıştır. Sesleri çıkaran nesnelerin fiziksel olarak mekânda bulunmaksızın seslerinin çalınabilmesi ve manipülasyonun mümkün hale gelmesi sanatçılar tarafından sesler ve görüntülerin birbirinden bağımsız olarak yeni ilişkiler kurmasını sağlamıştır. Böylece ses ve görüntünün ayrılması düşüncesi 1960'li yıllardan başlayarak Batı sanat ortamında Ses Sanatı adı verilen bir üretim mecrasını ortaya çıkarmıştır. Bu çalışma Narkisos ve Eko mitinden hareketle, kaynak imge ve dönüşüme uğrayan sesleri doğrultusunda belirli çağdaş ses sanatı yapıtlarında yalnızlık temasının ne şekilde incelendiğine ilişkin bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir.

**Anahtar kelimeler:** Eko, Ses, Ses Sanatı, Ses Enstalasyonu, Ses Sanatı ve Yalnızlık, Eremosen, Yalnızlık Çağı

### Abstract

The story of Narcissus and Echo in Ovid's "Metamorphoses", recounts the transformation of two characters, Echo, a nymph who cannot find his love, and Narcissus who falls in love with his own image. The story revolves around the theme of loneliness in which Echo represents the sound and Narcissus represents the image. Hereby, Narcissus represents the source image and the image reflected on a surface, while Echo can be defined as an alienated and lonely voice that has moved away from its source, abandoned its body. With the advent of sound recording technology in the twentieth century, sound and the source started to be separated from each other. The fact that the sounds and the objects that make the sound were able to be played without the physical presence of the object and the manipulation enabled the artists to establish new relationships between the sounds and images that are independent of each other. Thus, the idea of separation of the sound and image, starting from the 1960s in the Western art environment created a production medium which is called the Sound Art. This study aims to provide a perspective on how the theme of loneliness is examined in certain contemporary sound art works in accordance with the source image and transformed sounds based on Narcissus and Echo myth.

**Keywords:** Echo, Sound, Sound Art, Sound Installation, Loneliness and Sound Art, Eremocene, the Age of Loneliness

## 1. Giriş

İnsansı atalarımızın yavaş yavaş tarih sahnesinden silinmesi ve modern insan olan Homo Sapiens Sapiens'in yaklaşık yetmiş bin yıl önce ortaya çıkmasıyla birlikte türümüzün kültür tarihi başlamıştır. Modern insanın ortaya çıkışında yalnız olmadığı, aynı türden ataları olan Neandartal gibi diğer türlerle bir arada yaşadığı da bilinmektedir. İnsan ortaya çıktığı anda kısıtlı bir çevreyi başka yaşam formlarıyla paylaşmasına rağmen, günümüzde varlık alanını yeryüzünün neredeyse tamamına yaymayı başarmış, büyük ölçüde diğer canlı formlarını da kendi ihtiyaçları doğrultusunda kontrol edebilecek bir hakimiyete ulaşmıştır. Kuşkusuz bu başarıyı oluşturan sebeplerden birisi türümüzün yalnızca alet icat edecek ve kullanacak zekaya sahip olması değil, aynı zamanda olağanüstü esnek bir yapıya sahip dil kullanabilme yeteneğidir (Harari, 2012, s. 35). Bu yeteneği dolayısıyla insan etrafındaki dünya hakkında devasa miktarda bilgiyi algılayabilmekte, depolayabilmekte ve iletebilmektedir. Bir tür olarak bu kabiliyetimizin kaynağı sosyal bir canlı olmamızdan gelmektedir. Bu sosyal iş birliği hayatta kalmak ve türün devamını sağlamak için kritik öneme sahiptir.

Türümüzün ortaya çıkıp günümüze gelişi yalnızca fiziksel bir dönüşümün sonucu değil aynı zamanda bilişsel olarak gerçekleşen bir devriminin de sonucudur. Bu süreçte ortaya çıkan bir diğer unsur da dili, tehlikelerden korunmak ya da yemek bulmak gibi yalnızca pratik bilgi aktarımı sağlamanın dışında var olmayan şeyler hakkındaki bilgilerin aktarımı için de kullanmaktır. Bilindiği kadarıyla bir tür olarak yalnızca insan hiç görmediği, dokunmadığı veya koklamadığı varlıklar hakkında konuşabilmektedir (Harari, 2012, s. 37). Bu bağlamıyla kurgulayarak bir anlatı yaratma ve bu anlatıya inanabilme özelliğiyle Homo Sapiens, yalnızca küçük gruplar halinde organize olabilmenin de ötesine geçerek on binlerce kişiden oluşan şehirler kurabilmiş ve milyonlarca kişinin bir arada yaşadığı ülkeler yaratmayı başarmıştır. Kültür tarihimiz içinde klanlar oluşturmak, şehirler kurmak, ibadethaneler inşa etmek ve devletler yaratmak, yönetim sistemleri geliştirmek ve sanatsal üretim yapmak gibi geniş çaplı iş birliği ve iletişime dayanan tüm bu süreçler insanın hayal gücünde yarattığı mitlere birlikte



inanabilmesinin bir sonucudur. Tüm bu kabiliyetleriyle düşünüldüğünde insan yalnızca hayatta kalmak için değil her anlamda kendisini var edebilmek için başka insanların varlığına ihtiyaç duymaktadır. İnsanın kendisinden başkalarına olan ihtiyacı yalnızca kendi türüyle de sınırlı değildir, evcil ve vahşi hayvanlar, bitkiler ve hatta günümüz yüksek teknoloji cihaz ve yazılımları kısaca insanın kendi varlığı dışında kalan tüm varlıklarla karşılıklı etkileşimi, insan yaşamının vazgeçilmez bir parçasıdır. İnsanın kendi dışındaki varlıklarla kurduğu bu gündelik etkileşim kendi varlığına ayna tutar ve insanda yaşadığı ve var olduğu bilincini hatırlatır.

Elbette ki özgür iradeye sahip ve bilinçli tercihlerini yapan bir insan için yukarıda açıklanan durumların tam karşısı da geçerlidir. İnsan kalabalıklar içinde olduğu kadar yalnız bir varlıktır aynı zamanda. Yalnızlık kavramı en yalın şekliyle bireyin çevresinde etkileşim kuracak hiçbir varlığın bulunmaması durumudur. İnsan kabiliyetleri ve iradesi ölçüsünde kendisinden başka hiçbir türdeşine ihtiyacı olmadan da varlığını sürdürebilir. Günümüz toplumlarında varlık gösteren siyasi ideolojileri, ekonomik sistemleri, ticaret ağlarını, kent yaşamını ve insanla ilişkisi bulunan olası tüm yapıları reddeden, alternatif bir duruş sergileyerek doğada tek başına yaşamını sürdüren insanların varlığı bilinmektedir. Bu haliyle düşünüldüğünde yalnız olmak düşüncesi bireysel bir tercih olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak insanın yalnızlığı sadece bireysel bir seçim olmanın ötesinde olup, yaşam serüveni içinde insanın yalnızlığına sebep olabilecek koşullar kişinin iradesi dışında da gelişebilmektedir. Bu türden yalnızlıklar çoğunlukla, sevilen bir varlığın yitimi, düşünsel olarak bir gruba ait olamamak, duygusal olarak yalnız hissetmek gibi yaşamın akışında şekillenen bazı durumlardır. Burada değinildiği haliyle beklenmedik bir şekilde ortaya çıkabilecek ya da bireysel irade sonucu ortaya çıkan yalnızlık dışında varoluşçuluk düşüncesi bağlamında ele alınabilecek bir yalnızlık kavramı da bulunmaktadır. Kabaca varoluşçuluğun yalnızlığı algılayış biçimi, insanın özden yoksun bir şekilde dünyaya bırakılmışlığıyla alakalıdır. Kalınbayrak (2011)'e göre insan, öncelikle sadece vardır. Özden yoksun varlığına anlam katmak için yaşayacaktır. Bunun için önce kendisinin diğerlerinden ayrı bir varlık olduğunu fark etmesi gerekir (s. 9).

İnsan yaşamı kesintisiz devam eden bir deneyimler dizisidir, bu akış içinde gerçekleşen yalnızlık durumları da kaçınılmaz birer deneyim olmaktadır. Bu sürecin doğal bir çıktısı da deneyimin başka insanlara aktarılmasıdır, insanlık ve kültür tarihinin tamamının insan deneyimi ve bu deneyimin başka insanlar ile paylaşılması üzerine kurulu olduğu da ifade edilebilir. Halmos (1969), *Solitude and Privacy* adlı kitabında bu arzunun bir ihtiyaç olduğundan bahseder: “Tecrübeyi paylaşmak, yakın arkadaşlık ve yüz yüze iş birliği içinde verilen emek, insanın her zaman başlıca ve yaşamsal ihtiyacı olmuştur” (s. 1). Bu anlamda düşünüldüğünde, deneyimin kişiler arasında paylaşılması yaşamın anlamlandırılmasında bir arada olmanın önemini vurgulamaktadır. “Ancak birileriyle ya da bir şeylerle, yani dünyasıyla birlikte var olarak kendisini algılayabilen ve yaşamına anlam verebilen bir varlık olan insan” (Gençtan, 1996, s. 23). Bazen sadece orada olduğunun bilinmesi için bile başka birine ihtiyaç duyabilir, ‘Ben de oradaydım’ diyebilmenin garantisi, başkasının da orada olmasıdır, bu durumda yalnızlık, insanın diğerleriyle birlikte yaşıyor olduğu kesinliğine dayanır (Kalınbayrak, 2011, s. 2).

Bir deneyim olarak yalnızlığı paylaşılma yollarından birisi de kuşkusuz sanattır. Caspar David Friedrich'in *The Sea of Fog*, (1818), Edward Munch'un *Scream*, (1893), Edward Hopper'ın *Automat*, (1927) gibi eserleri plastik sanatlar alanında yalnızlık kavramının işlendiği yapıtlardan sadece bir kaçıdır. Yalnızlık bir kavram olarak sanatta başlı başına bir konu olduğu gibi yapıtların, yaratım ve üretim aşamalarında da ortaya çıkan bir durumdur. Bu açıdan düşünüldüğünde ortaya çıkan yapıtlardaki yalnızlık kavramı son derece bireysel ve göreceli olmak durumundadır. Ayrıca, yaratım süreci içerisinde görülen yalnızlık durumu, bir kurgu gerçeklik oluşturmak, bu kurguyla ilişkili biçimi ve dili şekillendirmek gibi eylemlere olanak sağlayarak sanatsal üretimin bir tamamlayıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda yalnızlığın hem bir tema hem de sanatçının deneyimlerinin aktarımını sağlayan bir olgu olduğu ifade edilebilir.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle insanın doğası gereği hiç tanımadığı yabancılarla bile güçlü sosyal ilişkiler kurabilecek bir yapıda olduğu ancak, yaşam serüveni içinde çevresindeki insanlarla olan iletişim ve etkileşiminin bilinçli ya da istemsizce kesintiye uğrayarak tek başına kaldığı görülmektedir. Bu çalışmada da benzer bir biçimde insanın yaşam deneyimi içinde nasıl yalnız kaldığını işleyen mitolojik bir anlatı olan *Narkissos ve Eko* mitinden yola çıkarak, hikayedeki kahraman Eko'nun yalnızlığına değinilmiştir. Hikâyedeki haliyle Eko'nun uğradığı dönüşüm sonucu bedenini terk etmiş ve yalnızlaşmış bir ses olduğu fikri açıklanmıştır. Terminolojik bir bilgi olarak eko kavramıyla ses ortamının imge aktaran bir araca dönüşmesi, ses - kayıt ve manipülasyonu bağlamında bir ifade aracı olan ses sanatı pratiğine değinilmiş, çağdaş ses sanatı içinden hem tema olarak yalnızlığı işleyen hem de ekonun yapısal bir eleman olarak kullanıldığı üç ses enstalasyonu incelenmiştir. Bu çalışmalarda işlenen yalnızlık teması ortak olmakla birlikte yalnızlık ölçekleri kişisel deneyimden başlayarak küresel ölçekli bir yalnızlığa doğru genişlemiş ve bu bağlamda bireysel bir yalnızlık hikayesinin işlendiği Susan Philipsz'in *Lowlands*, toplumsal yalnızlığın ve yabancılaşmanın ele alındığı Anke Eckardt'ın, *Between | You | and | Me |* ve bir tür olarak insanın dünya üzerinde yalnızlaşmasını konu edinen Embodied Media kolektifinin *Eremocene* adlı yapıtları değerlendirilmiştir.

## 2. Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Buna dayalı olarak alanyazın (literatür) taraması yapılmış ve yalnızlık kavramı ve bu kavramın günümüz ses sanatı alanındaki örnekleri farklı kaynaklardan beslenerek metinsel olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kapsamlı biçimde içerik taraması gerçekleştirilmiş, elde edilen veriler ışığında veriler somutlaştırılmış ve okuyucuya sunulmuştur. Ek olarak, yalnızlık kavramının farklı sanatçılara göre değişen içerik ve bağlamlarda ele alınan yapıtları örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

## 3. Bulgular ve yorum

### 3.1. Narkissos ve Eko: Eko'nun yalnızlığı

Narkissos ve Eko'nun hikayesi Ovidious, Conon, Longus ve Pausanias gibi Yunan ve Latin yazarlar başta olmak üzere pek çok yazar tarafından tekrar tekrar işlenmiş mitolojik bir aşk ve yalnızlık hikayesidir. Başta İngiliz, Alman ve Fransız edebiyatçılar olmak üzere bu hikâye zaman zaman farklı içeriklerde zaman zaman da ufak değişiklikler yapılarak ele alınmıştır. Louise Vinge'e ait *The Narcissus Theme in Western Literature up to the Early 19th Century* (Yörükân, 2000, s. 252) adlı eser Batı'nın edebiyat alanında bu hikâyeye yönelttiği ilgiyi açıkça göstermektedir. Sanatçıların bu mite olan ilgisi yalnızca edebiyat ile sınırlı değildir elbette, Caravaggio, Nicolas Poussin, Claude Lorain, John William Waterhouse, Vasily Kandinsky, Max Ernst ve Salvador Dali gibi pek çok sanatçı bu konuyu yapıtlarıyla görselleştirmişlerdir. Müzik ve sahne sanatları alanında ise Christoph Willibald Gluck, Ryan Wigglesworth, Stuart MacRae tarafından bu hikâye opera, senfoni ve dans biçiminde yorumlanmıştır.

*Yunan Mitolojisinde Aşk* adlı kitabında Yörükân (2000)'ın aktardığı üzere Narkissos öyküsünün Conon (*Diegesis/Narrationes*, 24) da yer alan şekli ile Pausanias'ın (*Guide to Greece*, IX, 31, 6) mitolojik havası kaybolmuş ve Eko'nun yer almadığı versiyonları bulunmaktadır (s. 258). Bu sebeple bu çalışma için ele alınan Narkissos ve Eko'nun hikayesi Ovidious'un *Dönüşümler* adlı eserinin III. kitabında ve 339.-510. dizeleri arasında yer alan versiyonudur. Bu hikâyeye göre Irmak-tanrı Kephisos ile Liriope isimli perinin cinsel birleşmesinden çok güzel bir erkek çocuğu dünyaya gelmiştir ve Liriope oğluna Narkissos adını vermiştir. Göz alıcı güzelliğe sahip oğlunun uzunca bir yaşamı olup olmayacağını öğrenmek isteyen Liriope, Theresiash bir kâhine danışır. Kâhin "yaşayabilir ama, kendi kendisini tanımaya kalkmazsa" gibi belirsiz bir cevap verir. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında on altı yaşına gelen Narkissos büyüleyici bir güzelliğe sahip ancak, kibirli ve kendini çok beğenmiş bir kişiliğe sahip olur. Narkissos bir gün bir geyik avlamak için ormanın derinliklerine kadar ulaşır ve orada bulunan Eko isimli bir peri onu görüp bu yakışıklı gence büyük bir aşk ile tutulur. Hikâyenin ikinci kahramanı olan Eko, Zeus'un karısı Hera tarafından lanetlenmiştir bu yüzden de konuşması kısıtlanmıştır, bu lanete göre Eko yalnızca işittiği cümlelerin son kelimesini tekrar edebilecek bir hale dönüştürülmüştür.

Eko aşkına ulaşmak ve kendisini gösterebilmek için Narkissos'u takibe başlamıştır, Eko üzerindeki lanetin etkisiyle ses çıkartamadığı için Narkissos'un ona seslenmesini sağlamak amacıyla dikkatini çekmeye çalışmış ve başarılı da olmuştur. Eko'yu işiten Narkissos "Orada birileri mi var" diye sormuş ve Eko da lanetin etkisiyle yalnızca son kelimeyi tekrar edip "Var" cevabını verebilmiştir. Bir süre boyunca gerçekleşen diyalog sonucunda Eko, aşk yaşamak umuduyla cesaretini toplayabilmiş ve Narkissosun boynuna sarılmıştır, ancak Narkissos kendini beğenmişliğinin de etkisiyle Eko'yu "Çek ellerini üzerimden, senin bana sahip olmandansa ölmeyi yeğlerim" diyerek bir kenara savurmuş ve yoluna devam etmiştir. Bu biçimde bir reddedilme ve küçük düşmenin bir sonucu olarak Eko, ormanın derinliklerinde ve mağaralarda gizlenerek aşk acısını bir başına yaşamaya başlamıştır. Günler geçtikte yemeden ve içmeden kesilen Eko, en sonunda güzelliğini ve bedenini de yitirerek geriye sadece sesi kalacak şekilde bir yok oluşa sürüklenmiştir. Yörükân'ın (2000) aktardığı şekliyle, bundan böyle Eko yankı adı verilen sese dönüşmüştür. Seslendikçe sesimize cevap veren, bize hala yaşıyorum diyebilmek için sesimize aynı sesle karşılık veren bir ses haline gelmiştir (s. 255).

Hikâyenin geriye kalan kısmı ise Narkissos'un başına gelenler ile ilgilidir. Hikâyede aşkına karşılık bulamayan ve Eko'nun düştüğü hale üzülen kişiler, Narkissos'un cezalandırılması için intikam tanrısı Nemesis'e dua etmişlerdir. Kendisine yöneltilen bedduaları kabul eden Nemesis kibirin, kendini beğenmişliğin ve başkalarını hor görmenin cezasını Narkissos'a vermiştir. Yine bir av peşinde koşan Narkissos yorgunluğunu ve susuzluğunu gidermek için bir pınar kenarında durmuş ve su içmek için su birikintisine doğru eğilmiştir. Tam da bu anda Nemesis Narkissos'un cezasını vermiş, suda kendi yansımasını gören Narkissos kendisine karşı bir kara sevdaya tutulmuştur. Gözlerini kendi suretinden bir an olsun ayırmayı başaramayan Narkissos açlık ve yorgunluktan kaynaklı olarak bir çöküşe gitmiş ve orada ölmüştür. Hikâyeye göre Narkissos'un bedeni burada bir nergis çiçeğine dönüşmüştür.

Eko ve Narkissos'un hikayesi yalnızca bir kara sevda hikayesi değildir aksine, toplumsal kodlar dahilinde "ne ekersen onu biçersin" türünde belirli ahlaki durumların simgesel ifadesi olduğu ölçüde, yalnızlık ve hesaplaşma gibi psikolojik ve sosyal konular yönünden de derinlikli bir anlatıya sahiptir. Bu mitos derinlemesine düşünüldüğü ölçüde bir takım doğa olaylarını aktardığı gibi bazı sanat geleneklerini de sembolize ettiği görülmektedir. Bu hikâyede Eko sesi ifade ederken Narkissos ise görüntüyü temsil etmektedir. Buradan hareketle Narkissos'un

doğası gereği görüntüyü sahiplenen plastik sanatlar ve hareketli görüntüye dayalı olan video ve sinema gibi biçimleri temsil ettiği, Eko'nun ise ses ile ifadeyi sahiplenen müzik ve performans gibi ifade biçimlerini temsil ettiği ileri sürülebilir.

Eko hem mitostaki dönüşüm kavramıyla hem de müzik terminolojisindeki anlamıyla bir anlatım biçimini işaret etmektedir. Eko bir ses meselesidir, ses ise doğası bakımından oldukça ilişkiseldir. Bir kaynaktan doğar ve yayılır, çarptığı yerde bir titreşim oluşturur ve o yere kaynağına ilişkin bilgi taşır. Eko, yankı adı verilen doğal bir fenomendir ve kaynağından çıkan bir sesin, yansıtıcı bir yüzeyden sekerek yeniden işitilmesi durumu anlamına gelmektedir. Bu fenomende sesler mesafe, materyal ve yüzey özellikleri gibi değişkenlere göre yapısal değişikliğe uğrarlar. Bir diğer yandan eko kavramı müzik terminolojisinde sesin eşit aralıklarla ve şiddet olarak giderek azalan bir şekilde, birden fazla sayıda tekrar etmesi anlamına da gelmektedir (Önen, 2007, s. 386). Bu anlamıyla eko, kendisini oluşturan kaynağı vurgulamasıyla bilgi taşıyan bir ortam olduğu ölçüde, ses ile anlatıda seslerin yapısını dönüşüme uğratan kurgusal bir eleman olarak da karşımıza çıkmaktadır. Ses ve yapısının dönüşüme uğraması bağlamında doğal bir fenomen olarak eko kavramının ses manipülasyonun antik atası olduğu fikri de ileri sürülebilmektedir. "Narkissos ve Eko" mitine dönülecek olursa eko adı verilen sesin kaynağından uzaklaşmış, bedenini terk etmiş ve yabancılaşmış, kaynağından uzaklaştığı ölçüde de yalnızlaşmış bir ses olduğu fikri ileri sürülebilir.

Yabancılaşmış ve yalnızlaşmış ses düşüncesi, sesin ve sesi oluşturan kaynağın birbirlerinden ayrılması anlamına gelmektedir. Bu anlamıyla kaynağın ve kaynağa ait seslerin ayrıştırılması düşüncesi, 1960'lı yıllardan beri yaygınlaşarak bir üretim mecrasına dönüşen ses sanatının problemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak ses ve görüntünün birbirinden uzaklaştırılmasını anlamının yolu, gerçek anlamıyla bu iki fenomenin ne zaman birbirlerinden ayrıldığına anlaşılmasından geçmektedir. Sanat tarihçisi ve medya kuramcısı Kahn'ın (1999) belirttiği üzere: "Narkissos Eko'dan daha gelişmiş bir teknolojiye sahipti" (s. 8). Kahn burada insanın kendisini dolaysız olarak görebilmesiyle dolaysız olarak işitebilmesi arasındaki teknoloji farkına dikkat çekmektedir. Gerçekten de insanın kendi görüntüsünü görmesi ve kendi sesini işitebilmesi arasında tarihsel olarak büyük bir boşluk bulunmaktadır. İnsan bir su birikintisindeki yansımasını algılayabilecek bilince sahip ilk atasından itibaren kendi görüntüsünü izleyebilmiştir. Ancak insanın kendisini işitebilmesi, kendisini görebilmesi kadar eskilere uzanamamaktadır.

İnsanın kendisini en dolaysız yoldan görebilmesini mümkün kılan bir materyal olarak ayna ele alınırsa, insanın kendisini izlemeye başlaması milattan önce 6000 yılına kadar uzanmaktadır (Enoch, 2006, s. 775). Ancak buna karşılık insanın kendisini dış etkilerden bağımsız olarak işitmesi 1877 yılında 'Fonograf'<sup>1</sup> adlı makinenin icat edilmesiyle mümkün olabildiği (Kahn, 1999, s. 9). Fonografin icadına kadar sesin kaydı sadece yazı ya da Munch'un *Çiğlik* resminde olduğu gibi metaforik olarak bir sesi ima eden yapıtlarla mümkün olabildiği. Fonograf sayesinde bir sesin kaydedilip, aslına sadık bir biçimde yeniden çalınabilmesi sağlanabildiği. Bu aşamada bir nesne ve kendisinden çıkan sesin, nesne ortamda olmaksızın sesinin yeniden oluşturulabilmesiyle, görüntü ve sesin ilk kez birbirlerinden gerçek anlamda ayrılabilmiştir. On dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan teknolojik gelişmeler düşünüldüğünde fonografin yaptığı türden bir ayrışma, 1876 yılında telefonun icadıyla da perçinlenmiş olur. Bu teknolojik gelişmeler ışığında, sesin tarihte ilk defa görsel imgenin yerine geçebildiği düşüncesi de ortaya çıkmıştır (Licht, 2007, s. 4)

Fonografin icadı sanat dünyasında fotoğraf makinesi ile aynı etkiyi yaratmıştır. İlk kez fonograf sayesinde bir ses olduğu gibi kaydedilebilmiş, böylece sesin tekrar çalınabilmesi, analiz edilip yeniden yorumlanabilmesi ve hatta durdurulabilmesi mümkün olmuştur (Schafer, 2006, s. xii). Fonograf sayesinde ortaya çıkan bir diğer faktör de radyo frekansları, elektrik statığı ve endüstriyel sesler gibi normalde işilemeyen seslerin kayıt aracılığıyla ortaya çıkmış olmasıdır. Böylece fonograf aracılığıyla ortaya çıkan bu yeni sesler, müzik ve görsel/plastik sanatlar alanından sanatçıların, ses konusunu geleneksel yaklaşımlardan farklı şekillerde ele almasına sebep olmuştur. 1930'lu yıllardan itibaren ses kayıt ve iletişim teknolojilerin yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte yeni bir ses algısı ve konsepti oluşmuştur. Bu gelişmeler sonucunda John Cage, Edgard Varese ve Pierre Schaeffer gibi avangard besteciler ve sanatçıların katkılarıyla ses, klasik Batı müziğiyle olan bağını kopartarak özgürleşmiş ve yeni bir sanatsal mecra olarak tanımlanmıştır. Bu aşamadan itibaren ses, gürültü ve sessizlik gibi olguları da içine alan, kavramsal, görsel ve üç boyutlu plastik açılımları olan sanatsal bir mecraya dönüşmüştür.

Sesin olduğu kaynaktan uzaklaşarak görsel bir imgenin yerine geçebilmesi düşüncesinden hareketle, ekonun bedenini terk etmiş ve yabancılaşmış, kaynağından uzaklaştığı ölçüde de yalnızlaşmış bir ses olduğu fikri ileri sürülmüştür. Bu haliyle yankı anlamına gelen ekonun yalnızlık kavramıyla ilişkilendirilmesi yalnızca fiziksel özellikleriyle sınırlı kalmayıp, doğrudan bir yalnızlık hikayesi ve kelimenin kökeni olan "Narkissos ve Eko" mitine olan referansıyla da ilişkilidir. Günümüz sanatından ortamı ses olan ve farklı yönleriyle yalnızlık temasını işleyen üç örnek aşağıda incelenmiştir. Bu yapıtlar yalnızlık konusunu farklı içeriklerde ele almalarına rağmen, eko hem

<sup>1</sup> Fonograf (eski Yunanca fone, "ses" ve grammein, "yazmak") köklerinden gelen, ses kayıt ve tekrar dinleme olanakları veren cihazdır. 1877 yılında Thomas Edison tarafından tasarlanmıştır.

kurgusal-yapısal bir eleman olarak kullanılmış hem de yapıtların deneyimlenmesinde anlatımı oluşturan ve güçlendiren bir öge olarak benzer biçimlerde ele alınmıştır.

### 3.2. Susan Philipsz'in Lowlands'i ve bireyin yalnızlığı

*Lowlands* İskoç sanatçı Susan Philipsz'e ait bir ses enstalasyonudur ve Philipsz bu yapıtıyla 2010 yılında *Turner Prize* ödülünü kazanmıştır. Yapıt ismini on altıncı yüzyıla ait bir halk şarkısı olan *Lowlands Away* adlı eserden almakta ve sevdiği insanı kaybeden bir kişinin yasını konu edinmektedir. Denizcilikle ilgili olan bu şarkı İskoç, İngiliz ve Amerikan denizciler tarafından farklı ancak benzeşen içeriklerde ele alınan bu şarkı gemi güverteleri ve rıhtımlarda söylenmiştir (Zierke, 2018). Philipsz, *Lowlands* adlı yapıtını şarkının İskoç versiyondan yola çıkarak oluşturmuştur. Hikâyeye göre denizci bir sevgilisi olan kadın, sevgilisinin uzak denizlere yaptığı seferden dönmelerini beklemektedir, uzun ve sonuçsuz bekleyişinin ardından kadın bir gece rüyasında sevgilisini bir hayalet olarak görmüş ve sevgilisi ona boğulduğunu ve artık geri dönemeyeceğini söylemiştir.

Philipsz bir halk şarkısından esinlendiği bu eserini İskoçya'da yaşadığı tesadüfi bir karşılaşmanın ardından hayata geçirmiştir. Sanatçı *Lowlands* adlı bu ses enstalasyonu İskoçya'nın Glasgow kentindeki Clyde nehri üzerinde yer alan üç köprüünün altına yerleştirmiştir. Bu köprüler sırasıyla Caledonian Köprüsü, Glasgow Köprüsü ve George V köprüsüdür. Philipsz *Lowlands* için neden özellikle bu köprüleri tercih ettiğini şu sözleriyle ifade eder: "Caledonian köprüsü üzerinde yürüyüş yaptığım sırada yere bırakılmış bir demet çiçeğe takılarak tökezledim, daha sonra çiçeklerin köprüden atlayarak intihar eden bir genç için bırakıldığını öğrendim" (Amar, 2010). *Lowlands Away*'in boğularak ölen bir kişiyle ilişkili olması ve üzerinde tren istasyonu bulunan bu köprüünün oldukça aktif bir kamusal alan olması sebebiyle Philipsz enstalasyonunu Caledonian ve devamındaki iki köprüünün altına da yerleştirmeye karar verdiğini ifade etmiştir.



Resim 1. Susan Philipsz, "Lowlands", 2010

*Lowlands* adlı yapıt yirmi dakikadan oluşan bir ses kurgusudur ve *Lowlands Away*'in sözleri sanatçının kendisi tarafından okunmasıyla oluşturulmuştur. Philipsz şarkının sözlerini neden kendisinin okuduğunu şu ifadeleriyle açıklar:

"Konuşma sesimi hiç beğenmiyorum. Bir şarkıya doğru tondan eşlik edemiyorum, bu eksikliğim de aslında yapıtlarımın güçlü tarafını oluşturuyor. Bana göre herkes insan sesini tanır, bir parçaya eşlik edemeyen ya da yanlış tondan okuyan bir kişiyi duyduğunuz anda hemen fark edersiniz ki, bu da geçmişiniz ve hatıralarınızla anında güçlü bir bağ kurmanızı sağlar (Corner, 2010).

Philipsz bu ifadeleriyle sesin ilişkiselliğine vurgu yaparken aynı zamanda topluluk karşısında beceriksizce şarkı söylemenin pek çok kişide yarattığı kendini yalnız hissetme veya utanma gibi duyguları anında çağrıştırabildiğine dikkati çekmektedir. Sanatçı burada sesi bireysel geçmişi hızla çağrıştıran bir araç olarak ele almakta ve sesin fiziksel özelliklerini, eseri deneyimleyen kişilerde yalnızlık hissini çağrıştıracak şekilde kullanma yolunu tercih ettiğini belirtmektedir. *Lowlands* yalnızlık temasını işleyen bir yapıttır. Burada yalnızlık sevilen bir varlığın kaybedilmesi biçiminde, hayatın akışı içinde karşılaşılan türden bir yalnızlık olarak ele alınmıştır. Philipsz köprüyü yalnızca *Lowlands Away*'deki hikayeye köprüden atlayarak boğulan gencin tesadüfi benzerliği sebebiyle değil, aynı zamanda ses yerleştirmesinin etkisini artırması açısından da seçmiştir. Köprü altları yapısal özellikleri sebebiyle sesleri amplifike eder ve aynı zamanda da yankıya sebep olurlar. Bu bilinçli tercih sebebiyle de eko bu yapıtın yalnızca doğal bir sonucu değil hem enstalasyonun kurgusal bir ögesi hem de anlatıyı güçlendiren bir araçtır.

*Lowlands* yerleştirildiği mekanlarda belirli aralıklara çalmaktadır, köprülerin yakınında oturan, altından ya da üzerinden geçen kişiler beklemedikleri bir anda, merkezi belli olmayan ve her yerden gelen yumuşak bir sesi deneyimlerler. Bu ses deneyimleyenlere adeta ben buradayım ve yapayalnızım mesajını iletir. Bu şekliyle *Lowlands*'in yankıları tıpkı Narkissos mitinde olduğu gibi Eko'nun kendi varlığını çevresine hatırlatmak için sesleri tekrar etmesine benzemektedir. Philips *Lowlands* için: “Çalışmamın, eksiklik ve özlem duygusunu uyandırmasını istiyorum, beklenmedik ve her yerden yankılanarak gelen bu ses, izleyicinin kendi anıları ve duygularıyla yeniden bağlantı kurmasına yardımcı oluyor” diye belirterek kamusal alandaki bu karşılaşmanın yalnızlıkla olan bağını ifade etmiştir (Halsey, 2010).

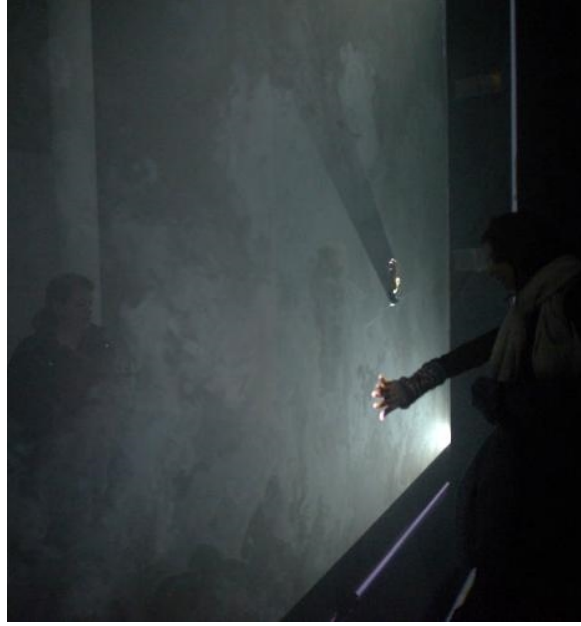
*Lowlands* hayatta değer verilen bir varlığın yitirilmesinden kaynaklanan yalnızlık durumunu farklı zaman dilimlerine göndermeler yaparak çeşitli katmanlarda işlemiş bir yapıttır. Esere ismini veren *Lowlands Away* şarkısı yalnız kalmış bir bireyi işaret ederken Philipsz'in sesi de folklorik bir anlatıya referans vermektedir. Bir diğer katmanda ise Caledonian köprüsünde gerçekleşen intihar vakası yer almaktadır, bu olay da kamusal alanda gerçekleşen yakın tarihli gerçek bir kayıptır. Philipsz bu yapıtıyla pek çok insanın birbiriyle etkileşim içinde bulunduğu köprü civarlarında ortaya çıkan ve nereden geldiği pek de anlaşılamayan detone seslerin yankılanarak dinleyicileri kuşatması fikriyle, onları kendi kayıpları ve anılarıyla buluşturarak anlık bir yabancılaşma ve yalnızlık duygusunu yaratmayı hedeflemiştir.

### 3.3. Anke Eckardt'ın *Between | You | and | Me*'si ve toplumsal yalnızlık

Alman sanatçı Anke Eckardt'a ait olan *Between | You | and | Me* ana malzemesi ses olan çoklu-duyusal (multi-sensory) olan ortam odaklı bir ses yerleştirmesidir ve 2011 yılında CYNETART kapsamında Dresden, Almanya'da gerçekleştirilmiştir. Enstalasyon altı adet hipersonik hoparlör, dört projektör, iki sis makinesi ve akustik yalıtım malzemesi ve bu ekipmanın yerleştirildiği karanlık bir mekândan oluşmaktadır. Yerleştirmede kullanılan hipersonik hoparlörler hem kavramsal hem de teknik olarak çalışmanın temelini oluşturmaktadır. *LRAD* olarak tanımlanan bu hipersonik hoparlörler 'Uzun Menzilli Akustik Tertibat' (Long Range Acoustic Device) anlamına gelen, asker ve polis tarafından toplumsal olaylara müdahalede kullanılan, ölümcül olmayan silah kategorisindeki teçhizatdır (Wilson, 2018). *LRAD* sistemi içinde bulunan hoparlörler ses dalgalarını tıpkı bir lazer ışını gibi doğrusal bir biçime sokarlar, formu değişen ses dalgaları herhangi bir yüzeye temas edene kadar neredeyse işitilemez bir hal alırlar. *LRAD* tarafından yönlendirilen bu ses demeti herhangi bir yüzeye çarptığında ise temas ettiği yüzeyde işitilebilir hale gelir. *LRAD* 8 km mesafeye kadar 160 db şiddetinde bir ses sinyali gönderebilecek kapasiteye sahip olup, cihazın gönderdiği seslere maruz kalanların hareketsiz kaldığı, bayıldığı ve gelen emirlere koşulsuz itaat ettikleri bilinmektedir. *LRAD* teknolojisi sözü edilen etkisi sebebiyle çeşitli toplumsal olaylarda denenmiş olup 2009 yılında Amerika, Pittsburg'da gerçekleştirilen G-20 zirvesini protesto eden göstericiler üzerinde tam kapasiteli olarak kullanılmıştır (Eckardt, 2011).

Eckardt, *Between | You | and | Me* adlı yapıtında *LRAD* hoparlörlerini kullanarak siyasi otoriteyi ve toplumsal ayrışmayı işaret eden bu silahı yaratıcı bir şekilde yeniden kurgulayarak işlev ve anlamını dönüştürmüştür. Toplumsal olaylara müdahale amacıyla kullanılan bu silah bir bakıma egemen ideolojinin karşıt görüşleri ne dereceye kadar dinleyip değerlendirdiğinin de göstergesi olarak değerlendirilebilir. Tam da bu noktada ortaya bir yabancılaşma ve yalnızlaşma durumu çıkmaktadır. Burada yalnızlık, bireyin tek başına olduğu ya da sosyal ortamından yalıtılması değil, aksine siyasi müktedirin ya da toplumun genelinin belirlediği normlar dışında kalarak ötekileşen çoğulcu bir yalnızlıktır. *LRAD* toplumun genelinden farklı görülen kişileri ötekileştiren, dışlayan ve düşman haline getiren tek yönlü bir ideolojinin aygıtı olarak gruplar arasına sınır çekmektedir. Bir bakıma çekilen bu sınır dinlemeyi ve diyalogu anlamsız kılmakta; kişiler, farklı sosyal gruplar, toplumlar ve kültürler arasında aşılması zor duvarların örülmesine neden olmaktadır. Yapıtın adı olan *Between | You | and | Me* ifadesi ve kelimeler arasında yer alan dikey çizgiler sözü edilen sınırları vurgulamak amacıyla sanatçı tarafından özenle seçilmiştir. Buradan hareketle Eckardt yapıtını bir soru sorarak tartışmaya açmaktadır: “Aramızdaki bu duvarlar ne zaman yükseldi” (Eckardt, 2011). Sanatçı burada Berlin Duvarı, İsrail – Filistin sınırındaki duvar ve A.B.D – Meksika sınırındaki gibi gerçek anlamıyla sosyal gruplar arasına inşa edilen duvarları kastetmektedir.

Eckardt bu çalışmasında duvar metaforu üzerinden sosyal, ulusal ve politik olarak ötekileştirilen, sosyal olarak yabancılaşmış yalnızlaştırılan gruplara bakışımıza karşı alternatif bir okuma sunmaktadır. Bilindiği üzere duvar katı, sağlam ve geçirimsiz bir yapıya sahiptir, kişiyi dış etkilerden koruduğu ölçüde dış dünyayla olan iletişimini de kesmektedir. Eckardt çalışmasında görünmez bir ses duvarı inşa etmiştir. Hipersonik hoparlörler belirlenmiş mekânda tavandan zemine bakacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Hoparlörlerin karşısına sesi emecek paneller konumlandırılmış ve hoparlörlerin yerini belli etmek için projektörler ve ışık kaynaklarına sis verilmiştir. Eseri deneyimlemek isteyen bir izleyici elini ya da bedeninin herhangi bir bölümünü ışık ve sis katmanının içinden geçirdiği anda sanki duvarı yıkıyormuşçasına yüksek şiddetli bir cam kırılma sesi işitebilmektedir. Hipersonik hoparlörler mekâna durmadan kırılma sesleri yansıtmakta ancak sesler yalnızca bu sanal duvar ile etkileşime girildiğinde bedenin uzuvları üzerinden yansıyarak işitebilmektedir.



Resim 2. Anke Eckardt, "Between You and Me", 2011

Eckardt bu yerleştirmesiyle mekânda bir duvar inşa etmiştir. Bu duvarla etkileşime girildiğinde işitilen kırılma sesi, gerçek bir duvarın katılığı ve geçirimsizliğine karşın kolaylıkla aşılabilen, dayanıksız ve geçirgen bir yapıdadır. Bu ses yerleştirmesi izleyicisini duvarın dışına çıkmaya davet ederken ötekiyle aramıza çekilen sınırları kaldırmamızı ve empatiyle dinlemenin önemini vurgulamaktadır. Eckardt katılımcı politikaların geliştirilmesi ve demokratik toplum anlayışının yerleştirilmesini önerirken, görmezden gelinen ve yalnız bırakılmış toplumsal gruplara olan bakışımızı, bu sınırı yaratan mekanizma ve aygıtları kullanarak eleştirmektedir.

*Between | You | and | Me* adlı yapıt gerek yalnızlığı tema olarak işleme gerek de yalnızca yankının bir sonucu olarak deneyimlenebilmesi sebebiyle Eko'nun yalnızlığı bağlamına oturmaktadır. Enstalasyonda yer alan sesler kırılan bardak, tabak ve kâse gibi gündelik nesnelerin sesleridir ancak temsil ettikleri gerçeklik daha geniş bir düzlemde gündelik yaşamı oluşturan sosyal dinamiklerdir. Kendilerini oluşturan nesnelere farklı bir düzlemi işaret eden bu sesler, yalnızca bir yüzeyden yani katılımcıların bedenlerinden yankılanarak oluşabilmektedir. Bu sebeple de izleyiciler sestən oluşan bu duvarın ötesine geçmek koşuluyla varlık gösterebilecek ve ben de buradayım ve katılıyorum diyerek yalnızlıklarını ve yabancılıklarını aşabileceklerdir. Bu haliyle izleyicilerin bedenleri aracılığıyla sesleri deneyimleyebilmesi "Narkissos ve Eko" mitindeki bedenini yitirmiş ses düşüncesiyle bağlantı kurmaktadır, burada beden olmadan sesin bir anlamı yoktur çünkü sesler işitilemez durumdadırlar. İzleyiciler kendilerini duvarlar arasına izole etmek yerine duvarları aşmayı tercih ettiklerinde ise yapıttaki sesler ortaya çıkmakta, metaforik olarak da sosyal çevreye entegre olmaktadır. Bedenin aktif katılımıyla seslerin anlamına kavuşması fikri Eko'nun kaybettiği bedenine sesler aracılığıyla yeniden kavuşmasına da benzetilebilir.

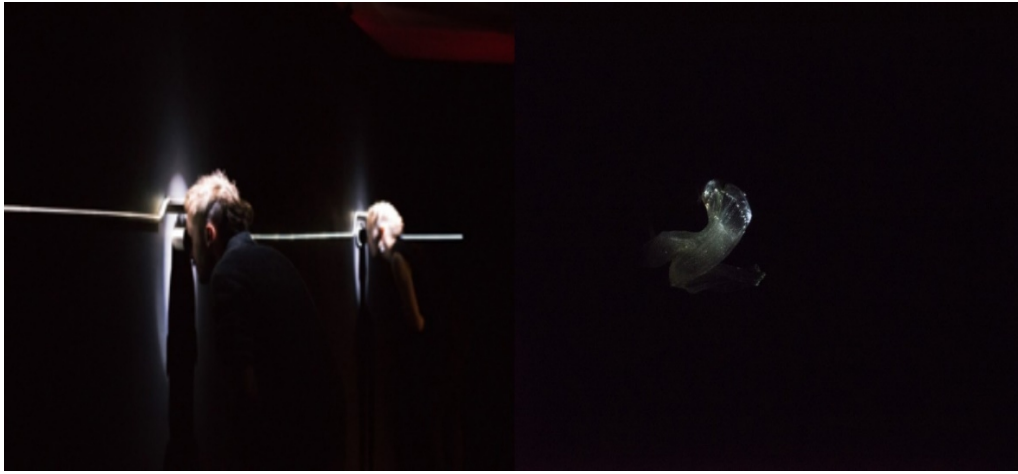
### 3.4. Embodied Media'nın Eremocene'i ve bir tür olarak insanın yalnızlığı

Embodied Media Avustralyalı sanatçı Keith Armstrong tarafından yürütülen ve sürdürülebilir bir geleceği tasarlamayı hedefleyen disiplinlerarası araştırmacılar tarafından oluşan bir sanat kolektiftir. *Eremocene – The Age of Loneliness* (Eremocene – Yalnızlık Çağı) adlı bu yapıt Armstrong ve Avustralyalı sanatçılar Luke Lickfold, Matthew Davis tarafından 2017 yılında Avusturya'da gerçekleştirilen *Ars Electronica* festivalinde sergilenmiştir. Çalışma sekiz farklı kanal sesi veren sekiz ayrı hoparlörden ve çeşitli elektronik aygıttan oluşan bir multimedya yerleştirmesidir. *Eremocene – Yalnızlık Çağı* adını Eremocene kavramını 2014 yılında *The Meaning of Human Existence* adlı kitabında ilk kez kullanan biyolog Edward O Wilson'dan almaktadır. Eremocene Antik Yunan dilinde yalnız, ıssız, terk edilmiş anlamına gelen 'eremos' kelimesinden türetilmiştir (Thayer ve Smith, 1999). Wilson (2016), Eremocene kavramını eleştirel bir şekilde kullanarak, insan türünün diğer türleri yok etmeye devam ettiği müddetçe yalnızlığa mahkûm olacağını belirtmek için bu çağa Antroposen<sup>2</sup> çağı değil de Eremocene ya da yalnızlık çağı adının verilmesi gerektiğini ifade etmektedir. *Half Earth* adlı kitabında insan türünün dünyadaki biyoçeşitlilik üzerindeki etkisinden bahsederken, insanın anlık ihtiyaçlarını gidermek uğruna ekosistemi bir yok oluşa mı sürükleyeceğini yoksa gelecek nesiller için kitlesel yok oluşun önüne mi geçeceği sorusunu tartışmaya açar. Wilson insanın ekosistemi yok etme yolunu seçtiğinde bizi bekleyecek olan durumu şu

<sup>2</sup> Antroposen, jeolojik zaman cetvelinde insan türünün yerküreye etki etmeye başladığı düşünülen devredir. Bu etkinin en üst düzeye çıktığı Sanayi Devrimi'nden başlayarak bugüne halen devam ettiği ileri sürülen döneme verilen isim.

şekilde ifade eder: “Bu durumda Eremocene yalnızca insanlar, evcilleştirilmiş bitkiler ve hayvanlar ile göz alabildiğince tarlalardan oluşan bir çağdan ibaret olacaktır” (s. 20). Bu ifadesiyle yazar insan nüfusu, ihtiyaçları ve dünyanın faunası arasındaki hassas dengeyi göz önüne sermekte ve eğer bir önlem almazsak diğer canlıları tarihten silerek yeryüzünde yalnızca kendi türümüz ve ihtiyaçlarımızla ilgili canlıların kalacağını ve bir tür olarak yalnızlığa mahkûm olacağımızı böylece de insanın yok olabileceğini ileri sürer. İnsanın evrimsel serüveni düşünüldüğünde, türümüz tarihte ilk kez Afrika'dan başlayarak dünyanın diğer coğrafyalarına yayılmış ve yerleşilen bu yeni yerlerde ekosistemi geri döndürülemeyecek ölçüde değiştirmiştir. Harari (2012)'nin de ifade ettiği gibi tarihsel kayıtlar Homo Sapiens Sapiens'in bir ekolojik seri katil olduğunu göstermektedir (s. 78).

*Eremocene – The age of Loneliness* biyolog Pyle (1993)'ün ‘extinction of human experience’ (insan deneyiminin yitimi) teorisinden de hareket etmektedir (s. 130). Pyle'a göre insan deneyiminin yitimi, evrimsel geçmişe sahip türlerin tarihten silinmesi sonucu biyoçeşitlilik derin bir karanlığa gömüldüğünde, tek başına insan deneyiminin anlamsızlaşacağı fikrine dayanmaktadır. Daha öncede belirtildiği gibi deneyimin kişiler, diğer canlılar ve nesnelere arasında paylaşılması yaşamın anlamlandırılmasında bir arada olmanın önemini vurgulamaktadır. Buradan hareketle *Eremocene* disiplinlerarası etkileşim ve sanatsal bir müdahaleyle insanın bir tür olarak yeryüzünde yalnız kalması düşüncesine yönelik bir farkındalık yaratmayı ve çözüm önerisini eş zamanlı olarak sunmaktadır.



Resim 3. Embodied Media, “Eremocene”, 2017

*Eremocene* karanlık bir mekân içinde kurgulanmış büyük ölçekli bir yerleştirme olup üç aşamada deneyimlenmektedir. İlk aşama, siyah bir duvarın üzerine yerleştirilen ve etrafı ince bir ışık demetiyle aydınlatılmış iki adet vizörden oluşmaktadır. İzleyiciler bu vizörler aracılığıyla canlı bir varlığı taklit eden yapay zekalı bir formun, boşlukta süzülerek hareket etmesini, yanıp sönen ışıklar çıkarmasını izlemektedir. İkinci aşamada izleyiciler sekiz hoparlörden gelen ve sözü geçen yapay organizmanın hareketlerinden üretilen bir ses kurgusunu dinlerler. Bu kurgu yapay varlıktan çıkan ve eko yaparak baştaki sesi düzenli aralıklarla tekrar eden uzunca bir ses akışından oluşmaktadır. Çalışmanın üçüncü aşaması ise birinci aşamada yer alan formun dijital bir videosu ve canlı olarak üretilen hiperreal görüntüsüyle sesinin aynı anda gösteriminden oluşmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi yapıt karanlık bir atmosfere sahiptir, kuşkusuz mekânın bu biçimde yalıtılmış oluşu, Pyle'in biyoçeşitliliğin karanlığa gömülmesi düşüncesine yapılan bir göndermedir. Embodied Media kolektifi sürdürülebilir bir geleceği tasarlamak bağlamından hareketle, insanın bir tür olarak yalnız kaldığında varlığını sürdürülebilmek adına kendi üretimi, yapay zekalı organizmaları yaratarak yalnızlığına bir çözüm bulabileceği önerisini yapmaktadır. Bir bakıma, bu yaklaşım çift kutuplu bir gelecek vizyonunu ortaya koyar. Bir yanda insan, ekoloji bilinci ve sürdürülebilirlik bağlamında enstalasyonda gösterilen olası bir gelecekte sakınabilir veya diğer yandan geleceği kendi yaratımı yapay organizmalara bağlı bir şekilde devam ettirebilir. Kuşkusuz bu soru bir tür olarak Homo Sapiens Sapiens'in mevcut durum karşısında göstereceği reflekse göre sonucuna ulaşacaktır.

*Eremocene* bu çalışmanın bağlamı içinde değerlendirildiğine ortaya çıkan yalnızlık fikri, bireysel bir ölçek olmaktan çok bir tür olarak modern insanın varlığını yok oluşturma sürükleyebilecek bir tehdit olarak değerlendirilebilir. Burada artık birey değil bir tür olarak insan yalnızdır, daha önce de değinildiği gibi paylaşma deneyimi insanın hayatta kalmak ya da türünü devam ettirebilmek gibi yaşamsal gerekliliklerinden birisidir. Bu bağlamda *Eremocene* paylaşımın devamı doğrultusunda bir sürdürülebilirliği de işaret etmektedir. Bu yapıt çalışma içinde değerlendirilen diğer yapıtların aksine yalnızca ses odaklı bir proje olmamakla birlikte, eserin deneyimlenme sürecinde ses ve sesin kullanım biçimi yönlendirici bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan elinden çıkan yapay canlının tüm hareketleri ses ile doğrudan ilişkili olup, ses kurgusunda karşımıza çıkan eko, bu varlığın vizöre yaklaşp uzaklaşarak kendisini gösterdiği, bir bakıma izleyiciyle etkileşimde bulunduğu anlarda oluşmaktadır. Bu haliyle değerlendirildiğinde tıpkı Narkissos mitinde olduğu gibi yapay organizma sanal mevcudiyetini gerçek dünyaya yankı vasıtasıyla yerleştirmekte ve ben de varım diyerek etkileşim kurmaktadır.

#### 4. Sonuç

İnsan sosyal bir varlıktır, türümüzün evrimsel ve bilişsel serüveni içindeki en büyük başarılarından birisi yalnızca salt zekâsı değil, sosyal iş birliğine olan yatkınlığıdır. Hayatta kalabilmek gibi en temel ihtiyaçlarımızdan, milyonları peşinden sürükleyen ideolojilerin yaratımına kadar pek çok şey bu sosyal iş birliği ve deneyim aktarımı etrafında şekillenmiştir. İnsan tüm bu sosyal etkileşim ağına karşın bir o kadar da yalnız bir varlıktır. Varoluşçulara göre yaşam yalnız deneyimlenir, tıpkı doğum ve ölümün paylaşılabilmesi gibi. İnsan her şeyden önce vardır ve özünde kendi türdeşlerinden farklıdır, kişi bu ayrımı idrak ettiğinde diğer insanlardan ayrışır ve yabancılaşır dolayısıyla yalnızlaşır. Paylaşılabilen bu varoluşsal yalnızlığın dışında bir de insanın yaşamda deneyimlediği ve başka insanlar ile paylaşabileceği farklı türden yalnızlıklar bulunmaktadır. Bunlar kimi zaman inzivaya çekilmek, sevilen bir varlığı kaybetmek sonucu oluşan yalnızlıklar olabileceği gibi, kimi zaman da toplumsal olarak ötekileştirilmek veya bir tür olarak dünyada grup halinde yalnızlaşmak şeklinde kalabalık gruplar halinde deneyimlenen yalnızlıklar olabilmektedir. Bir deneyim olarak yalnızlığı paylaşılma yollarından birisi de kuşkusuz sanattır, tarih boyunca pek çok sanatçı yalnızlık kavramını farklı içeriklerde ve ortamlarda işlemişlerdir. Bu çalışma kurgusal bir yalnızlık anlatısı olan Narkissos ve Eko'nun hikayesinden yola çıkarak, hikâyenin ana karakterlerinden olan Eko'nun bedenini yitirip yalnızca bir ses olarak varlığını sürdürmesi bağlamında ele alınmıştır. Buradan hareketle bir sesin, kendisini oluşturan kaynaktan uzaklaştırılmasıyla, sesin kendisi ve temsil ettiği bilginin değiştirilebildiği açıklanmış ve söz konusu bu değişimin teknolojik gelişmelerle birlikte 1960'lı yıllardan itibaren ses sanatı adı verilen bir üretim mecrasını oluşturduğuna değinilmiştir. Çalışmada eko kavramı mitosta olduğu gibi, bedeninden ayrılmış ve yabancılaşmış olan ses, yani kaynak imge ve yayılarak dönüşüme uğrayan sesleri ile müzik terminolojisinde kullanılan anlamıyla ele alınmış ve bu bağlamda yalnızlık temasını işleyen ve malzemesi ses olan çağdaş sanat yapıtları incelenmiştir. Bu çalışmalar bireysel bir yalnızlık hikayesinin işlendiği Susan Philipsz'in *Lowlands*'i, toplumsal yalnızlığın ve yabancılaşmanın ele alındığı Anke Eckardt'ın, *Between |You| and |Me|*'si ve bir tür olarak insanın dünya üzerinde yalnızlaşmasını konu edinen Embodied Media'nın *Eremocene*'dir.

Söz konusu üç çalışmanın da ortak yanı eko kavramını hem müzik terminolojisi anlamında hem de mitosta ileri sürülen bağlam içinde kullanmalarıdır. Müzik terminolojisindeki anlamıyla eko her üç enstalasyonda anlamı ve anlatımı güçlendiren yapısal bir öge durumundadır. Philipsz'in *Lowlands*'inde mekân özellikle eko yapacak şekilde seçilmiş olup, bu yankı etkisinin izleyicileri için içine çeken bir eleman olduğu sanatçının kendisi tarafından dile getirilmiştir. Anke Eckardt'ın, *Between |You| and |Me|*'sinde ise yankının, kullanılan teknolojiye kaynaklı olarak yapıtın bedeni etkileşime sokarak deneyimlenmesini sağladığı görülmüştür. Embodied Media'nın *Eremocene*'inde ise yankı yapıtta yer alan yapay canlılığın hareketleriyle doğrudan ilişkili olarak yapıtın izleyici etkileşimine doğrudan bir katkı yaptığı görülmüştür. Bir diğer yandan mitostan hareketle bu üç çalışmada da kullanılan farklı sesler, kendisini yaratan kaynağın bağlamından kopartılarak yalnızlık teması ile ilişkilendirilmiş ve yeni bir bağlam yaratacak şekilde yabancılaştırılmışlardır. *Lowlands*'de şarkı söyleyen detone bir kadın sesi insanların kendi kayıplarıyla iletişim kurmasını sağlamaya çalışmıştır. *Between |You| and |Me|*'de ise beden devreye sokulmasıyla işitilen kırılma sesleri ötekiyle aramızda inşa edilen sınırların kaldırılması gerektiğine dikkat çekmiştir. Son olarak *Eremocene*'de deneyimlenen seslerin karanlığın içinden yankılanarak mekâna yayılmasıyla sürdürülebilir bir gelecekte yalnız kalmayacağımıza vurgu yapılmıştır. Sonuç olarak Narkissos hikayesinde Eko'nun yalnızlığı yalnızca aşkına karşılık bulamayan bir peri kızının yok oluşa sürüklenmesini değil, sesin kaynağını temsil ettiği ölçüde, ondan koparak farklı bir gerçekliği temsil edebileceği bu bağlamıyla da sanatsal bilgi üretebileceği bilgisine ulaşılmıştır. Ayrıca, fiziksel bir olgu olarak ekonun yalnızca doğal bir fenomen olmadığı, temsil geleneği bağlamında sanatsal bilgi üretmeyi sağlayan bir kavram ve anlatımı güçlendiren yapısal bir eleman olduğu fikri öne sürülmüştür.

#### Kaynakça

- Amar, A. (2010, 20 Nisan) Susan Philipsz: lowlands @ clydeside walkway, *The Skinny*. Erişim Adresi: <https://www.theskinny.co.uk/art/reviews/susan-philipsz-lowlands-clydeside-walkway>
- Corner, L. (2010, 14 Kasım). The art of noise: 'sculptor in sound' Susan Philipsz. *The Guardian*. Erişim Adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/nov/14/susanphilipsz-turner-prize-2010-sculptor-in-sound>
- Eckardt, A. (2011). Between, you and me. [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <http://ankeeckardt.com/?page=41&lang=1>
- Enoch, J. M. (2006). History of mirrors dating back 8000 years. *Optometry and Vision Science*, 83(10), 775-81. doi: 10.1097/01.opx.0000237925.65901.c0
- Gençtan, E. (1996). *Varoluş ve psikiyatri*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Halmos, P. (1969). *Solitude and privacy, A study of social isolation, its causes and therapy*. New York: Greenwood Press, Publishers.



- Halsey, G. (2010, 13 Ekim). An artist whose work 'sounds like stars'. *New York Times*. Erişim Adresi: <https://www.nytimes.com/2010/10/14/arts/14iht-rartsound.html>
- Harari, Y. N. (2012). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. Genç, Ertuğrul (Çev.). 2015. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Kahn, D. (1999). *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*. MA: MIT, Cambridge.
- Kalınbayrak, N. (2011). *Yalnızlığın çözümlenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 308444).
- Licht, A. (2007). *Sound art: Beyond music, between categories*. New York: Rizzol International Publications.
- Zierke, R. (2018). Lowlands (Away). [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <https://mainlynorfolk.info/anne.briggs/songs/lowlands.html>
- Önen, U. (2007). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Pyle, R. (1993). *The thunder tree: Lessons from an urban wildland*. New York: The Lyons Press.
- Schafer, R. M. (2006). *Foreword*. J. F. Augoyard & H. Torgue (Ed.), in *Sonic experience: A guide to everyday sounds* (p. xii). Montreal: McGill Queen's UP.
- Thayer and Smith (1999). *Greek Lexicon entry for Eremos*. The NAS New Testament Greek Lexicon. Erişim Adresi: <https://www.biblestudytools.com/lexicons/greek/nas/eremos.html>
- Wilson, T. V. (2018). How LRAD Works. [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <https://science.howstuffworks.com/lrad.htm>
- Wilson, O. E. (2016). *Half Earth: Our Planet's Fight for Life*. New York: W.W. Norton & Company.
- Yörükan, T. (2000). *Yunan mitolojisinde aşk*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.


#### Görsel Kaynakçası

- Resim 1. Philipsz, S. (Sanatçı). 2010 *Lowlands Away*. Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2010/turner-prize-2010-artists-susan-philipsz>
- Resim 2. Eckardt, A. (Sanatçı). (2011). *Between | You | and | Me*. Erişim Adresi: <http://ankeeckardt.com/?page=41&lang=1>
- Resim 3. Embodied Media. (Sanat Kolektifi). (2017). *Eremocene*. Erişim Adresi: <http://embodiedmedia.com/homeartworks/eremocene-age-of-loneliness>

# Katliamlara Tanıklık: Sanat Eserleri Aracılığı İle Hatırlamak<sup>1</sup>

## Witnessing The Massacres: Remembering Through The Works of Art

### Serkan Çalışkan

Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi Lüleburgaz Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarım Bölümü  
email: [s.serkan.caliskan@gmail.com](mailto:s.serkan.caliskan@gmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1309-4574>

<sup>1</sup>Bu çalışma, 27-29 Nisan 2018 tarihlerinde Budapeşte /Macaristan'da gerçekleşen "IV. International Congress on Afro-Eurasian Research" adlı sempozyumda sunulmuş özet bildirinin genişletilmiş halidir.

#### Atf (APA 6)/To cite this article

Çalışkan, S. (2019). Katliamlara tanıklık: sanat eserleri aracılığı ile hatırlamak. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 105-114. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.564681>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 13/05/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 01/10/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Review Article/Derleme Makalesi

### Öz

Bu çalışma, tarihte yaşanmış, insan eliyle uygulanan katliamların sanat eserlerine yansımaları ve toplumsal hafızayla olan ilişkisini araştırmayı amaçlamaktadır. Tarihin akışını değiştiren olaylar yazılı ve sözel tarih aracılığı ile günümüze ulaşırken, sanat eserleri de görsel bellek olarak tarih yazımına katkıda bulunmaktadır. Diğer bir deyişle; savaş resimleri, büstler ve portreler gibi çoğaltılabilecek birçok sanat eseri, bir belge olarak tarihsel süreçleri çözümlememize yardımcı olduğu kadar aynı zamanda tarihi sorgulamaya aracılık etmektedir. Hemen hemen her ulusta ya dinsel ya da politik nedenlerle oluşan anlaşmazlıklar sonucunda çıkan savaşlar ya da benzeri şiddet olayları, sanat pratiklerinde karşımıza çıkmaktadır. Yaşanan bu olaylar, farklı dönem ve sanatsal üsluplarla sanat eserleri aracılığı ile günümüze kadar ulaşmaktadır. İspanyol ressam Francisco Goya'nın 1814 tarihli "Üç Mayıs Katliamı" adlı eseri, Fransız askerlerinin İspanya'ya yaptığı işgalde direnen halkın kurşuna dizilme sahnesini doğrudan göstermesi açısından önemlidir. Katalan ressam Pablo Picasso'nun "Guernica" (1937) adlı eseri İspanya İç Savaşı sırasında Nazi askerlerinin Guernica kasabasını bombalamasını tasvir etmesi ve yaşanan dehşeti izleyiciye göstermesi açısından önemlidir. Yine Pablo Picasso'ya ait olan "Kore Katliamı 1951" adlı eser, Amerikan askerlerinin Kore'deki halka uyguladığı şiddeti görselleştirmesi adına önemlidir. II. Dünya Savaşı ile ilgili diğer bir resim de Zi Jian Li'nin "Büyük Nanjing Katliamı" adlı eseridir. II.Dünya Savaşı'nda Japonların Çin'in Nanjing eyaletinde yaklaşık üç yüz bin kişinin öldürdüğü "Büyük Nanjing Katliamı" olarak anılan olayları, savaştan yıllar sonra Li'nin eserinde görmek mümkündür. Sanatçı 1992 yılında ürettiği resimde, birçok figür aracılığı ile ceset "dağı" resmederek, tarihte yaşanmış bu olayın dramatik ölçüsünü gözler önüne sermektedir. Savaşlar ve şiddetin çok sık yaşandığı Ortadoğu'da 1982 yılında İsrail yanlısı Hristiyan milisleri tarafından gerçekleşen ve "Sabra ve Şatilla Katliamı" olarak anılan olayda, aşırı sağcılar Filistin mülteci kampına saldırmış ve içlerinde çocukların da olduğu yüzlerce kişiyi öldürmüşlerdir. Dia al-Azzawi'nin 1982-83 yıllarında olayın ardından ürettiği "Sabra ve Şatilla Katliamı" adlı eseri, 300 x 750 cm boyutuyla, yaşanan katliamın arkasından yakılan bir ağıt gibi durmaktadır. Verilen bu örneklerin dışında, günümüz sanatında da katliamlara yönelik eserler bulunmaktadır. Bununla birlikte, günümüz sanatının ontolojik yapısı gereği, sanatçılar katliamları doğrudan göstermek yerine, yaşanan olayları hatırlatmaya yönelik anlatı dili seçmeleri, bu eserleri diğerlerinden ayıran bir özellik olarak dikkat çekicidir. Can Togay ve Gyula Pauer tarafından yapılan "Tuna Ayakkabıları" (2005), Budapeşte'de Tuna Nehri kenarında yaşanan olaya tanıklık etmemizi sağlayan anıtsal bir heykeldir. Aslına uygun 60 adet metal ayakkabıdan oluşan bu eser, II. Dünya Savaşı sırasında Nazi askerleri tarafından nehir kenarında ayakkabıları çıkartılarak kurşuna dizilerek öldürülen binlerce Yahudi anısına yapılmıştır. Yine günümüz sanatından bir örnek olarak, Güney Afrikalı sanatçı Haroon Gunn'in 2018 tarihli "Senzenina" adlı eseri tarihsel tanıklık adına önemli bir eserdir.

Zulu ve Xhosa dilinde "Ne Yapmıştık" anlamına gelen bu eserde, 2012 Ağustos'unda Marikana'da (Güney Afrika) platin madeninde grev yapan madencilerin, polis tarafından silahla öldürülmesi konu edilmektedir. Olay sırasında ölen 34 madencinin savunmasız bir şekilde öldürülmesi, enstalasyon aracılığı ile izleyiciye aktarılmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Katliam, Soykırım, Sanat

### Abstract

This study aims to research the reflection of human-made massacres in the history on the works of art and its relationship with the social memory. While the events that change the course of history are conveyed through written and verbal history, the works of art also contribute to the writing of history as visual memory. In other words, many works of art such as war paintings, busts and portraits help us to analyze historical processes as a document and enable to question the history as well. Wars or similar events of violence, which have occurred in almost every nation due to conflicts for religious or political reasons, are also reflected in the practice of art. These events have reached the present day with different periods and artistic styles thanks to the works of art. The Spanish painter Francisco Goya's "The Third of May" (1814) is important in that it shows the scene where people who resisted the French occupation of Spain were executed. The Catalan painter Pablo Picasso's work "Guernica" (1937) is important within the context of depicting the bombing of Guernica by Nazi soldiers during the Spanish Civil War and shows the audience the horror that took place. Also, Pablo Picasso's another work entitled "Massacre in Korea, 1951" is important as it visualizes the violence committed by American soldiers against the people in Korea. Another painting about the World War II is Zi Jian Li's Great Nanjing Massacre. It is possible to see in Li's works many years after the war the events called "Great Nanjing Massacre" where the Japanese killed about three hundred thousand people in Nanjing province of China during the World War II. In his work of 1992, the artist depicts a "mountain" of corpses using many figures, revealing the dramatic magnitude of this event that took place in the history. In the event called "Sabra and Shatila Massacre", which committed by pro-Israeli Christian militias in 1982 in the Middle East, a region of frequent wars and violence, the extreme rightists attacked the Palestinian refugee camp and killed hundreds of people, including children. The work that Dia al-Azzawi created between 1982-83 after the incident, entitled "Sabra and Shatila Massacre", is like a mourning for the massacre with its size of 300 x 750 cm. Besides these examples, there are works of art related to massacres in the contemporary art. However, due to the ontological structure of today's art, it is an interesting feature that distinguishes these works from others that artists prefer a narrative language to recall the events experienced, rather than portraying the massacres directly. Can Togay and Gyula Pauer's "Shoes on the Danube

Bank" (2005) is a monumental sculpture that helps us witness the event that took place on the banks of Danube River in Budapest. Consisting of 60 metal shoes true to their originals, this work was created in honor of thousands of Jews who were ordered to take off their shoes and shot and killed by Nazi soldiers during the Second World War. As an example of contemporary art, South African artist Haroon Gunn's "Senzenina" of 2018 is an important work for witnessing the history. Meaning "What Have We Done?"

in Zulu and Xhosa language, this work portrays the killing of miners who went on a strike in platinum mine in Marikana (South Africa) in August 2012 by the police. The killing of 34 miners who died in the incident is conveyed to the audience through the installation art.

**Keywords:** Massacres, Genocide, Art

## 1. Giriş

İnsanlık tarihi boyunca birçok katliam ve soykırım meydana gelmiştir. Bu dramatik şiddet olayları, tarihsel kaynaklar aracılığı ile günümüze kadar ulaşmaktadır. Bu çalışmada tarihte yaşanmış büyük soykırım ve katliamlar ele alınmaktadır. Öncelikli olarak katliam ve soykırım kavramlarının sözlük açıklamasına bakıldığında, bu iki kavramın birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Dar bir tanımla katliam, aynı anda ya da belli zaman aralığında birçok insanın biri veya gruplar tarafından öldürmesidir. Soykırım ise belli bir etnik veya dinsel gruba yapılan, kökten yok etme eylemlerini kapsamaktadır. Yine bu kavramlara bağlı olarak ifade edilebilecek yok etme eylemleri vardır, bunlar: Genosit, jenosit ve pogromdur.

Geçmiş yüzyıla bakıldığında birçok katliam ve soykırım örneğini görmek mümkündür. Örneğin; İkinci Dünya Savaşı sırasında Yahudilere yönelik uygulanan soykırım, tarihteki en dramatik olaylar arasındadır. Yaklaşık altı milyon Yahudi, birçok Avrupa ülkesinde insanlık dışı işkence yöntemleri uygulanarak katledilmiştir. Yine İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan ordusunun Japonya'ya attığı atom bombalarıyla yüzbinlerce insanın ölmesine sebep olmuş, büyük bir katliamdır. İkinci Dünya Savaşı haricinde, resmi olarak soykırım olarak adlandırılan katliamlar, 1980'ler sonrasında sömürge devletlerinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Afrika kıtasında birçok katliam ve soykırım yaşanmıştır. 1994 yılında Afrika kıtasında bulunan Ruanda'da yaşanan katliam da bunlardan biridir. Ruanda'daki soykırımda 1994 yılında yaklaşık bir milyon Tutsi katledilmiştir. Buna benzer kıyımlar Afrika kıtasının farklı ülkelerinde de yaşanmıştır: 1989-2003 yılları arasında Afrika kıtasında Liberya'da yaşanan iç savaşta on binlerce insan ölmüştür. 1990'ların sonlarında Sierra Leone'de yaşanan iç savaşta binlerce kişi yaşamını yitirmiştir. Uganda, Çad ve Sudan'da da benzer etnik çatışmalar meydana gelmiş ve birçok kişi yaşamını yitirmiştir. Sovyet Rejimi'nin dağılması ve değişen dünya dinamikleriyle birlikte Balkanlar'da başlayan savaşta da binlerce kişi katledilmiştir. Srebrenista Katliamı olarak bilinen soykırımda: "1995 yılında 11 ve 22 Temmuz tarihleri arasında Sırp Cumhuriyet Ordusu ve paramiliter Akrep birlikleri tarafından gerçekleştirilen katliamda 8 bin 373 Müslüman öldürüldü" (Gazete Duvar, 2017).

Bu çalışmada, yukarıda açıklanmaya çalışılan katliam, soykırım ve şiddet olgusunun yarattığı travmalar ve bu travmaların sanat eserlerine yansımaları incelenmektedir. Diğer bir ifadeyle, bu çalışma, geçtiğimiz yüzyılda ve yakın tarihte yaşanmış dramatik olayları sanat eserleri aracılığı ile hatırlamanın önemi üzerine düşünmeyi hedeflemektedir. Çalışmaya destek vermesi adına yakın tarih dışında Francisco Goya'nın eserine yer verilmiştir. Buna ek olarak Pablo Picasso'nun çalışmaları da, daha sonra değinilecek çalışmalara referans olmasına önemli bir örnek olduğu için çalışmaya dahil edilmiştir. Makalede de Zi Jian Li'nin (1954) "Büyük Nanjing Katliamı" adlı eseri, Uzak Doğu'dan bir örnek olması, orada yaşananları hatırlatması ve Batı sanatından farklı bir yerde durma adına önemli bulunmuş ve çalışmaya dahil edilmiştir. Dia al-Azzawi'nin 1982-83 yıllarında olayın ardından ürettiği "Sabra ve Şatilla Katliamı" adlı eseri, Orta Doğu'da bitmeyen şiddetin tanıklığı ve hatırası olarak önemlidir. Can Togay ve Gyula Pauer tarafından yapılan "Tuna Ayakkabıları" (2005), Budapeşte'de Tuna Nehri kenarında duran anıtsal bir heykeldir ve İkinci Dünya Savaşı sırasında Budapeşte'de yaşanan dramatik Yahudi ölümlerini izleyiciye hatırlatmaktadır ve bu bilgiyi taşımaktadır. Güney Afrikalı sanatçı Haroon Gunn'ın 2018 tarihli "Senzenina" adlı eseri yine tarihsel tanıklık adına önemli bir eserdir. Zulu ve Xhosa dilinde "Ne Yapmıştık" anlamına gelen bu eserde, 2012 Ağustos'unda Marikana'da (Güney Afrika) platin madeninde grev yapan madencilerin, polis tarafından silahla öldürülmesi konu edilmektedir.

## 2. Yöntem

Bu araştırma Betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada öncelikli olarak literatür taraması yapılmış ve veri toplanmıştır. Katliam, soykırım kavramları etimoloji sözlüklerinden yararlanılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Sonrasında da dünya genelindeki büyük katliamlar incelenmiş ve ortak özellikleri araştırılmıştır. Tüm bunlara bağlı olarak katliam ve soykırım üzerine çalışan sanatçıların çalışmalarına odaklanılmış, aralarından bazı eserler elenerek son halini almıştır. Metinde kullanılan eserler, bağlamına göre sınıflandırılırken aynı zamanda kronolojik metotla sınıflandırılma yapılmıştır. Eserler incelenirken, temel nitelikli sanat tarihi kitapları ve konuyla ilgili makaleler incelenmiştir. Yine eser seçiminde 1960 sonrası çeşitli eserlere odaklanılmıştır. Fakat konuyu desteklemesi amacıyla Francisco Goya ve Pablo Picasso gibi daha erken dönem sanatçıların katliam üzerine üretmiş olduğu eserler de ele alınmıştır. Bununla birlikte, etimoloji sözlüğü, gazete haberleri, süreli

yayınlar, katliam ve soykırımlar hakkında yayınlanmış kitaplar incelenerek, sanat tarihindeki eserlerle ilişkilendirilmesine katkıda bulunmuştur.

### 3. Bulgular

#### 3.1. Bir şiddet biçimi olarak katliamlar ve soykırımlar

Katliamlar, insanlık tarihi boyunca birçok toplumun tanık olduğu dramatik şiddet olaylarını kapsayan eylemlerdir. Dar bir tanımla katliam, aynı anda ya da belli zaman aralığında birçok insanın biri veya gruplar tarafından öldürmesidir. Bu tanıma, doğaya ve hayvanlara yönelik toplu yok etme eylemleri de eklenebilir. Kavram etimolojik olarak incelendiğinde sözcüğün köken olarak Arapça'dan Türkçe'ye geçtiği görülmektedir. Toplu öldürme anlamına gelen kelime, katil ve kamu/halk köklerinin birleşmesinden oluşmaktadır (Nisanyan Sözlük, 2019). Türk Dil Kurumu'nun açıklamasında ise "kırım" olarak nitelendirilen katliamlar, bir topluluğun diğer bir topluluğa doğrudan şiddet uygulayarak öldürmesi ve/veya yok etmeye dayalı amaç barındıran olayların tümünü nitelemektedir. Bu açıklama da katliamların soykırım ve etnik temizlik ile yakın ilişkisini vurgulamaktadır. Bu açıklamalar bağlamında, soykırım kavramını incelemek de önemlidir. Türk Dil Kurumu'na göre soykırım: isim, toplum bilimi, bir insan topluluğunu ulusal, dinsel vb. sebeplerle yok etme, jenosit, genosit, pogrom (TDK, 2019). Türk Dil Kurumu'nun soykırım için yaptığı tanım, katliam ve soykırım arasındaki farkı açıkça belirtmektedir. Her ne kadar kavramlar iç içe geçmiş gibi görünse de arada kritik bir çizgi vardır; katliam toplu yok etme eylemi iken, soykırım belli nedenlerle (din, dil, etnik vb.) bir topluluğu yok etmeye dayalı eylemleri kapsamaktadır.

Bu açıklamalar ışığında geçtiğimiz yüzyıla bakıldığında hem katliamlar hem de soykırımlar adına olumsuz birçok örnek meydana geldiği görülmektedir. Örneğin; İkinci Dünya Savaşı sırasında Yahudilere yönelik uygulanan soykırım, tarihteki en dramatik olaylar arasındadır. Yaklaşık altı milyon Yahudi, birçok Avrupa ülkesinde insanlık dışı işkence yöntemleri uygulanarak katledilmiştir. Yine İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan ordusunun Japonya'ya attığı atom bombalarıyla yüzbinlerce insanın ölmesine sebep olmuş, büyük bir katliamdır. (Bu iki örnek, daha önce açıklanmaya çalışılan katliam ve soykırım kavramları arasındaki farkı da vurgulaması nedeniyle önemlidir.) Savaş sonrasında Birleşmiş Milletler Kurulu 1949 yılında Fransa/Paris'te gerçekleşen toplantısında, ister savaş ortamı olsun ister olmasın soykırımın bir suç olduğuna dair bir dizi karar almıştır. Toplantıda alınan kararlar soykırım tanımlanması açısından önemlidir. Karara göre:

Madde 2- Bu Sözleşme bakımından, ulusal, etnik, ırksal veya dinsel bir gruba, kısmen veya tamamen ortadan kaldırmak amacıyla işlenen aşağıdaki fiillerden herhangi biri, soykırım suçunu oluşturur. a. Gruba mensup olanların öldürülmesi. b. Grubun mensuplarına ciddi surette bedensel veya zihinsel zarar verilmesi. c. Grubun bütünüyle veya kısmen, fiziksel varlığını ortadan kaldıracak hesaplanarak yaşam şartlarını kasten değiştirmek. d. Grup içinde doğumları engellemek amacıyla tedbirler almak. e. Gruba mensup çocukları zorla başka bir gruba nakletmek (BM, 1949, s. 33).

Birleşmiş Milletler Kurulu'nun kararına rağmen dünyanın birçok noktasında savaşlar, çatışmalar, iş savaşlar ve katliamlar meydana gelmiştir. Bu katliamların birçoğu, henüz soykırım olarak tanınmamıştır. Resmi olarak soykırım olarak adlandırılan katliamlar, 1980'ler sonrasında sömürge devletlerinde karşımıza çıkmaktadır. 1980'lerde dünya ekonomik sisteminin dönüşmeye başlaması ile küreselleşme hız kazanıp, gelişmemiş ve gelişmekte olan bölgelere nüfuz etmeye başlamıştır (Çoban Öztürk, 2014, s. 105). Bu dönüşümlere bağlı olarak Afrika kıtasında birçok katliam ve soykırım yaşanmıştır. 1994 yılında Afrika kıtasında bulunan Ruanda'da yaşanan katliam da bunlardan biridir. Ülkede 1994 yılında 20. Yüzyılın en büyük ve en acımasız katliamlardan biri yaşanmıştır. İç savaş sırasında ülke yönetiminde bulunan Hutular, Hutu çoğunluğun da desteğini alarak, yaklaşık bir milyon Tutsi ve ılımlı Hutuyu katletmiştir (Çoban Öztürk, 2014, s. 15). Buna benzer kıyımlar Afrika kıtasının farklı ülkelerinde de yaşanmıştır: 1989-2003 yılları arasında Afrika kıtasında Liberya'da yaşanan iç savaşta on binlerce insan ölmüştür. 1990'ların sonlarında Sierra Leone'de yaşanan iç savaşta binlerce kişi yaşamını yitirmiştir. Uganda, Çad ve Sudan'da da benzer etnik çatışmalar meydana gelmiş ve birçok kişi yaşamını yitirmiştir. Sovyet Rejimi'nin dağılması ve değişen dünya dinamikleriyle birlikte Balkanlar'da başlayan savaşta da binlerce kişi katledilmiştir. Srebrenista Katliamı olarak bilinen soykırımda: 1995 yılında 11 ve 22 Temmuz tarihleri arasında Sırp Cumhuriyet Ordusu ve paramiliter Akrep birlikleri tarafından gerçekleştirilen katliamda 8 bin 373 Müslüman öldürüldü (Gazete Duvar, 2017).

Bununla birlikte katliamlar belli gruplar arasında olmanın dışında da karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli ideolojik nedenler gerekçe gösterilerek belli gruplara şiddet uygulandığı, hatta bu şiddetin dozunun arttığı gerginliklerde katliam olarak nitelendirilecek olaylara da tanık olmaktadır. Bu çalışmada, yukarıda açıklanmaya çalışılan katliam, soykırım ve şiddet olgusunun yarattığı travmalar ve bu travmaların sanat eserlerine yansımaları incelenmektedir. Diğer bir ifadeyle, bu çalışma, geçtiğimiz yüzyılda ve yakın tarihte yaşanmış dramatik olayları sanat eserleri aracılığı ile hatırlamanın önemi üzerine düşünmeyi hedeflemektedir.

### 3.2. Sanat aracılığı ile katliamları hatırlamak

Sanat, tarih boyunca birçok katliama, savaşa ve soykırıma tanıklık etmiştir. Bu tanıklık, bazı sanatçıların doğrudan sanat ürünlerine yansımıştır. Örneğin iki büyük dünya savaşı arasında, Avrupa sanatında savaşın yarattığı gerginlik hissedilmekte ve sanatçıların eserlerine yansımaktadır. Max Beckman, Otto Dix ve George Grosz gibi sanatçıların eserlerinde savaş karşıtı duruş, toplumların yozlaşması ve savaşın dramatik etkisini görmek mümkündür. Bu sayede, yıllar sonra savaşı ve şiddeti izleyici ile buluşturur sanatçılar ve bu durum, görsel belleğe dair izler barındığı gibi, diğerlerinin tanıklığını da açığa çıkarır. Susan Sontag savaş fotoğrafları ve daha fazlası hakkında yazdığı *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabında şöyle demektedir: Bir cehennemi göstermek, elbette insanların o cehennemden nasıl çıkarılacağı, cehennem ateşinin nasıl söndürüleceği konusunda herhangi bir şey anlatmaz bize. Yine de, başkalarıyla paylaştığımız şu dünyada, bazı insanların, insanların kötücüllüğü ve sapkın yanlarının ne denli ıstıraplara yol açtığını bilmesi ve bu konuda görüşlerini derinleştirilmesi kendi içinde hala olumludur (Sontag, 2004, s. 114). Savaş atmosferinde veya savaştan yıllarca sonra üretilmiş eserleri birer iletişim aracı olarak görmek de mümkün olabilir. Diğer yandan savaşın yarattığı karamsar hisler, sanatçılar tarafından gösterilmeye ihtiyaç duyulan duygulardır. Acıların ikonografisinin uzun bir geçmişi, deyiş yerindeyse bir soyağacı vardır. Gösterilmeye değer sayılan acılar, kaynağı ister ilahi güçler, isterse insanoğlu olsun, bir gazabın sonucu olarak kavranan acılardır (Sontag, 2004, s. 39).

Günümüz iletişim araçları çokça olanağa sahip olduğu için, dünyanın herhangi bir noktasında olan, meydana gelen olaylar saniyeler içerisinde tüm dünyaya yayılabilmektedir. Bu bilgiler (yazılı veya görsel) gelecek nesillere aktarılacaktır. Geleneksel tarih yazıcılığı ve arşivciliği görevini yaparken, gelecek nesiller algoritmalar ve datalar sayesinde çok fazla bilgiye ulaşabilecektir. İletişim olanaklarının günümüzdeki gibi olmadığı bir çağda yaşanan olaylar ise bizlere, tarih ve sözlü tarih aracılığı ile ulaşmaktadır. Bilim olarak tarih, bilgiyi arşivlemesi ve sınıflandırması adına çok önemlidir. Sözlü tarih ise geleneksel tarih anlayışının kapsadığı olayların dışından bakan alternatif bir tarihsel araçtır. Toplumların hatırlaması ve gerçekleşen olaylara dair hatıraları nesiller aracılığı ile aktarması ile oluşmaktadır.

Bununla birlikte, hatırlamak ve tarih kavramları sıklıkla birlikte kullanılsa da, bu iki kavram arasında farklılıklar vardır. Nora'ya (2006, s. 19) göre: Tarih sıralı, biçimli, ayırıştırıcı ve kuralı olarak zihinsel bir süreç olarak işlerken, hafıza ise duygulara dayalı olarak sırasız, kuralsız, karışık ve sürekli gelişim halinde karşımıza çıkar. Nora'nın açıklaması bağlamında sanat eserlerinin diğer bir tarihsel araç olarak hatırlatıcı nesne olduğu söylenebilir. Diğer bir ifadeyle, sanat eserlerinin toplumsal hafıza ile ilişkisi olduğu söylenebilir. Sanat eserleri tarihsel anlatıdan bağımsız da ele alınabilir olması açısından ve yine farklı bir belge olarak günümüze ulaşmaları bakımından önemlidir. Sanat eserleri; olayların nasıl geliştiği, neler olduğuna dair bilgilerden daha farklı olarak, sanatçının olaya bakış açısını da ortaya koymaktadır. Geçmişte yaşanan olayları dinamik bir şekilde günümüze kadar taşıırken, Sontag'ın da dediği gibi, izleyicinin başkalarının yaşadığı ıstırapları görmesi ve derinlemesine düşünmesi adına katkı sağlaması önemlidir. Bu açıklamalar bağlamında, tarih boyunca yaşanmış katliamların sanat tarihi aracılığı ile hatırlamanın önemli olduğu açıktır.

İspanyol ressam Francisco Goya'nın 1814 tarihli ve günümüzde Madrid Prado Müzesi'nde sergilenen "Üç Mayıs Katliamı" (Üç Mayıs 1808 olarak da bilinmektedir) adlı eserde, Fransız askerlerinin İspanya'ya yaptığı işgalde direnen halkın kurşuna dizilme sahnesini doğrudan göstermektedir. Goya, bu resimde olayları aktarırken dolambaçlı yollar kullanmamıştır. Doğrudan göstermek istediği imgeyi izleyiciye aktarmıştır. Başka bir deyişle, eser bir tür fotoğraf gibidir ve bir anın ölümsüzleştirildiği görülmektedir. Kompozisyonu oluşturan ana unsur, askerler tarafından kurşuna dizilen figürün etrafındaki olay örgüsünden inşa edilmiştir. Yerdeki fenerin yaydığı ışık, figürleri ve (aslında) olayı aydınlatmakta veya açığa çıkarmaktadır. Kurbanların yaşadığı korku ve endişe ortaya çıkmaktadır. CebraİL Ötgün makalesinde Goya'nın çalışmasını şu şekilde açıklamaktadır:

Goya şiddetin kaynağının otoriteye, güce ve militarizme ait olduğunu belirtmekte ve eleştirel bir tavır sergilemektedir. Kompozisyon karşıtını birlikte sunan ve bundan dolayı etkisini arttıran ikili planlar üzerine kuruludur. Bu planlar durağanlık-hareket, açık-koyu gibi sayılabilir. Durağanlık koyu, hareket açık alanda verilmiştir. Ayrıca anlam olarak da resim, ezen-ezilen(ölen-öldürülen), ölüm-yaşam gibi karşıt kavramları da çıkarmaktadır. Resimde şiddetin yorumu güçlü bir doğa gözleminin sonucudur (Ötgün, 2008, s. 94).

Bu açıklamalar dışında, sanatçının eseri, yazılı tarihin sunduğu sınırlı bilginin ötesinde de bir bilgi taşımaktadır. Bir görüntü aracılığı ile yaşanan dramın gözler önüne serilmesine olanak sağlamaktadır. Bu olanak, asla kaçamayacağıız, unutmak istesek de unutamayacağımız acının görselleşmesidir.



GörSEL 1. Francisco Goya, Üç Mayıs Katliamı, 1814, 2.68 x 3.47 m. tuval üzerine yağlı boya.

Katalan sanatçı Pablo Picasso da, Goya'nın eserinde olduğu gibi yıllar sonra İspanya'ya yapılan bir saldırıyı resmetmiştir. 26 Nisan 1937'de Nazi askerleri tarafından sabaha karşı bombalanan Guernica kasabasını konu edinen ressam, 3.5 x 7.8 metrelik epey büyük ölçülü bir tuvale bu resmi üretmiştir. Resim yalnızca siyah beyaz renkler içermektedir. Resimde, savaşın korkunç yüzü yerine, doğrudan kurbanların yaşadığı dehşet gösterilmektedir. İspanya'yı simgeleyen boğa, ölmüş yetişkin ve kucağında bebekle çığlık atan bir kadın o karanlıkta yaşanan dramı, siyah beyaz zıtlığı ve figürlerin dramatik jestleriyle anlatmaktadır. Yine Picasso'ya ait "Kore Katliamı 1951" adlı eseri, savaş ve katliam ilişkisini gösteren önemli bir örnektir. İkinci Dünya Savaşı sonrası değişen dünya dinamiklerinden çok da kopuk olmayan Uzakdoğu'daki savaşlar ve Kore Savaşı büyük katliamlara tanıklık etmiştir. Picasso da bu savaşın ve yaşanan katliamların etkisini göstermektedir. Savaş süresinde ABD ordusu Sinchon kentini işgal etmiştir. Ekim 1950'de başlayan işgal birkaç ay sürmüş ve otuz beş bin sivil çeşitli işkencelerle öldürülmüştür. Sanatçının bu çalışmada yukarıda da bahsedilen Goya'nın Üç Mayıs Katliamı adlı çalışmasına bir gönderme yapmaktadır. Kurbanlar insan görünümündeyken, katliamı yapanlar robotumsu bir kitleyi andıran görüntüdeki figürlerdir. Bu açıdan bakıldığında da Picasso'nun her iki eseri de hatırlatma ve toplumsal belleğe katkısı adına önemli örnekler olduğu açıktır. Çünkü bellek, daha önce de değinildiği gibi, kişisel olabildiği kadar kolektif de olabilmektedir. Atik ve Bilginer Erdoğan toplumsal kolektif belleğin önemi şu şekilde açıklamaktadırlar:

Bellek, geçmişten gelen birikimlerin diğer kuşaklara aktarılmasıyla anlam kazanır. Geçmişle gelecek arasındaki köprü olan ve şimdinin içinde yaşadığı yer bellektir. Bellek sadece zihinsel bir işlev olmaktan ziyade içinde yaşadığımız şu anda bulunmaktadır. Bellek, bir kişinin münferit olarak hatırlayabildiği anıların yaşadığı zihinsel bir ambar olarak görülebilir. Aynı şekilde toplumların da geçmişlerinde önemli rol oynayan tarihsel, sosyal, kültürel, ekonomik vs. olayların kolektif bir bellek etrafından yeniden zuhur etmesiyle toplumsal bellekten söz etme ihtiyacı doğar (Atik ve Bilginer Erdoğan, 2014, s. 2).



GörSEL 2. Pablo Picasso, Guernica, 1937, 3.49 x 7.77 m. tuval üzerine yağlı boya



Görsel 3. Pablo Picasso, Kore Katliamı 1951, 1951, 1.1 x 2.1 m. tuval üzerine yağlı boya

II. Dünya Savaşı ile ilgili diğer bir resim de Zi Jian Li'nin (1954) "Büyük Nanjing Katliamı" adlı eseridir. II. Dünya Savaşı'nda Japonların Çin'in Nanjing eyaletinde yaklaşık üç yüz bin kişinin öldürdüğü "Büyük Nanjing Katliamı" olarak anılan olayları, savaştan yıllar sonra Li'nin eserinde görmek mümkündür. Sanatçı 1992 yılında ürettiği resimde, birçok figür aracılığı ile ceset "dağı" resmederek, tarihte yaşanmış bu olayın dramatik ölçüsünü gözler önüne sermektedir. Nanjing eyaletinde yaşanan ve yaklaşık altı hafta süren katliam, sanatçının eserinde savaşın korkuları, trajedi, vahşeti yansıtır niteliktedir. Li'nin yaşanan bu dehşet verici katliam için bir farkındalık yaratmayı hedeflediği söylemek mümkündür ve kurbanların unutulmuş tarihine bir saygı gösterisi olarak düşünülebilir. Sanatçının Global Times gazetesine yaptığı röportajda, resminin üç bölüme ayrıldığını ifade etmekte ve ayrılan bölümlerin anlamlarını şu şekilde açıklamaktadır: Tu (katliam), sheng (yeni hayat) ve fo (Buda). Dört rakam çizdim: Sol altta iki Japon askeri katliamı temsil ediyor, ağlayan çocuk ceset dağının tepesinde ölü annesinin kollarından sürünerek yeni bir hayat ve sağ altta yer alan Budist rahip ölü bedenleri topluyor ve Buda'yı sembolize ediyor. Anneler çocuklarının kollarından tutuyor, kız kardeşler de en son dakikaya kadar ellerini tutuyor (Tingting, 2017). Bu bağlamda, sanatçının eserinde unutmama, hatırlama, kolektif bellek kavramları ve yaşanan şiddetin izlerini, çeşitli semboller ve doğrudan ceset yığınları aracılığı ile görmek mümkündür.



Görsel 4. Zi Jian Li, Nanjing Katliamı, 1992, 213 x 290 cm tuval üzerine yağlı boya

Savaşlar ve şiddetin çok sık yaşandığı Ortadoğu'da 1982 yılında İsrail yanlısı Hristiyan milisleri tarafından gerçekleşen ve "Sabra ve Şatilla Katliamı" olarak anılan olayda, aşırı sağcılar Filistin mülteci kampına saldırmış ve içlerinde çocukların da olduğu yüzlerce kişiyi öldürmüşlerdir. Dia al-Azzawi'nin 1982-83 yıllarında olayın ardından ürettiği "Sabra ve Şatilla Katliamı" adlı eseri, 300 x 750 cm boyutuyla, yaşanan katliamın arkasından yakılan bir ağıt gibi durmaktadır. Altı parçadan oluşan tuvalin üzerine yapıştırılmış kağıtlara tükenmez kalem, yağlı pastel boya ile oluşturulan eser, boyutu dışında da taşıdığı bağlam nedeniyle anıtsal bir değer taşımaktadır. Stilize, deforme edilmiş insan ve hayvan figürleri, bombalar ve şiddete dair diğer semboller yaşanan vahşeti açığa çıkarmaktadır. Sanatçının eseri Picasso'nun Guernica tablosuyla da paslaştığı görülmektedir. İki eser arasındaki plastik benzeşmenin dışında, şiddet ve vahşet görüntüsünde de benzerlikler bulunmaktadır. Bununla birlikte sanatçının eseri üretmeye iten gücü anlamada, Tate Modern küratörüne yaptığı açıklamada net bir şekilde ortaya koymaktadır:

27 Nisan 2011’de Tate küratörü Jessica Morgan ile konuşan sanatçı, katliamın sahnelerini açıklama kararının, Fransız yazar Jean Genet’in (1910-1986) “Quatre Heures Chatila (Shatila’da Dört Saat) adlı makalesini okuyarak ilham aldığını belirtti. Genet, katliamlar gerçekleştiğinde Beyrut’taydı ve daha sonra kamplara giren ilk gözlemcilerden biriydi. Şöyle yazdı: “Bir fotoğraf sinekleri ve kalın beyaz ölüm kokusunu göstermez. Bir cesetten diğerine doğru yürürken bedenlerin üstünden nasıl atlamamız gerektiğini de göstermez. Orada barbar bir parti vardı (Morgan, 2011).

Sanatçının Genet’in yazısından etkilenecek başladığı çalışması yaşanan vahşeti açığa çıkarmaktadır. Bir köşeden bomba bırakarak gelen uçak, dikenli teller, öylece duran sandalyeler, resmin nerede başladığı ve nerede bittiğinin belirsizliği ile tuvalin içine ve karanlığına gömülmüş figürler, bir tür labirente hapsolmuş gibidir.

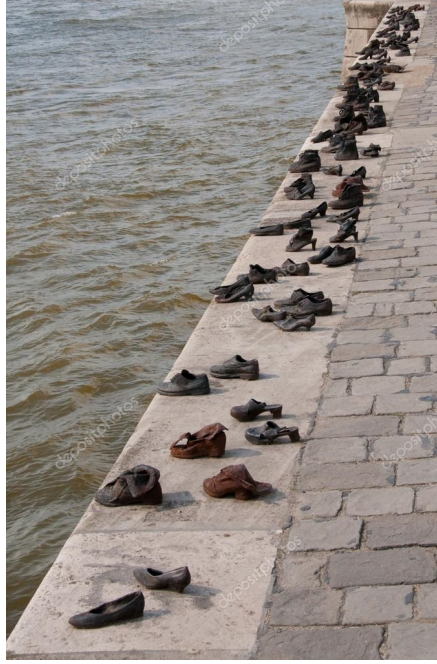


Görsel 5. Dia al-Azzawi, Sabra ve Şatilla Katliamı, 1982-1983, 300 x 750 cm, tuval üzerine karışık teknik

Günümüz sanatının ontolojik yapısı gereği, sanatçılar katliamları doğrudan göstermek yerine, yaşanan olayları hatırlatmaya yönelik anlatı dili seçmeleri, bu eserleri diğerlerinden ayıran bir özellik olarak dikkat çekicidir. Can Togay ve Gyula Pauer tarafından yapılan “Tuna Ayakkabıları” (2005), Budapeşte’de Tuna Nehri kenarında yaşanan olaya tanıklık etmemizi sağlayan anıtsal bir heykeldir. Anıt boyunca üç noktada Macarca, İbranice ve İngilizce “1944-1945’te Arrow Cross milisleri tarafından vurulup Tuna’ya atılan kurbanların anısına. 16 Nisan 2005 tarihinde kuruldu.” yazısı bulunmaktadır. Aslına uygun 60 adet metal ayakkabıdan oluşan bu eser, II. Dünya Savaşı sırasında Nazi askerleri tarafından nehir kenarında ayakkabıları çıkartılarak kurşuna dizilerek öldürülen binlerce Yahudi anısına yapılmıştır. Macaristan’da 1944-1945 yılları arasında Nazi yanlısı milisler tarafından yaklaşık seksen bin Yahudi temerküz kamplarına gönderilirken, yaklaşık yirmi bin Yahudinin ise Budapeşte’de öldürüldüğü bilinmektedir. Savaşın karanlık yüzünü hatırlatan bu eser ise yaşananları günümüze taşıyarak, hatırlatma, bellek kavramlarını da izleyiciye sorgulatmaktadır. Soğuk kış gününde nehir kenarına getirilen kurbanlar, son anlarını yaşarken ayakkabılarını çıkarmalarına dair aldıkları emirle ayakkabılarını çıkarırlar, çünkü o ayakkabılar daha sonra kullanılacak kadar değerlidir. Kendi canlarından bile daha değerli ayakkabıları arkalarında bırakarak kurşuna dizilen kurbanlar için yapılan bu heykel de kurbanların anısına hala orada durmakta ve yaşanan dramın, çaresizliğin hissini izleyiciye aktarmaktadır. Sherly Silver Ochayon, “Bir Trajedinin Seremonisi” adlı yazısında, yaşanan dehşeti tanıkların da ağızdan anlatarak en son eserin etkisine şu şekilde değinir:

Anıt çok etkili çünkü nehir boyunca uzanan dokunaklı, ayakkabılı ayakkabılar boş bırakılmışlar ve sahipleri olmadan bizi şu soruyla yüzleşmeye zorlamaktadırlar: kimin ayakkabılarıydı? Heykelden eksik olan insanlar kimdi? Ayrıca, ayakkabıların her biri farklıdır. Bazılarının yıpranmış topukluları, bazılarının eski püskü üstleri var; bazılarının bağları var, bazılarının açık bıraktığı kayışlar var; bazıları klasik kadın topuklu ayakkabıları, diğerleri ise işçi botları; bazıları dümdüz duruyor, diğerleri düşmüş, aceleyle çıkarılmış gibi. Ve sonra çocukların küçük ayakkabıları var. Bütün bu farklı ayakkabılar nehir kenarlarında öldürülen farklı Yahudileri temsil ediyor. Bu anıtın mahremiyeti çarpıcı ve dokunaklı. Ayakkabılar öyle somuttur ki, onları giyen, ayakları onları şekillendiren, öldürülmeden önce çıkarmaya zorlanan insanları hayal etmek hiç zor değildir. Her ayakkabının bir kişiliği var; her birinin, onu giyen ayağın damgası var. Eksik olan tek şey sahibi. Ayakkabılar, sahiplerinin yüzlerine benzer bir şey geliştirmemize yardımcı oluyor - yüzleri kirlenmiş olanlar- onları istatistiklerden donukluğundan çıkarıp canlı, nefes alan insanlara çeviriyor. Bize bunların insan olduğunu hatırlatıyorlar. Uzun ömürlü, yaşam dolu, macera dolu veya can sıkıntısı çeken, zengin veya sıradan hayatlar yaşamış olabilirler, ancak öldürülene kadar yaşadılar (Ochayon, 2018, s. 1).





Görsel 6. Can Togay- Gyula Pauer , 2005“Tuna Ayakkabıları”, 60 çift demir ayakkabı.

Yukarıda da değinilen savaşa dair katliamların dışında bir tür katliam olarak bu çalışmaya dahil edilen ve diğerlerinden farklı bir yerde duran ve yine bir katliam sayılabilecek bir eser daha bulunmaktadır. Güney Afrikalı sanatçı Haroon Gunn’ın 2018 tarihli “Senzenina” adlı eseri tarihsel tanıklık adına önemli bir eserdir. Zulu ve Xhosa dilinde “Ne Yapmıştık” anlamına gelen bu eserde, 2012 Ağustos’unda Marikana’da (Güney Afrika) platin madeninde grev yapan madencilerin, polis tarafından silahlı öldürülmesi konu edilmektedir. Olay sırasında ölen 34 madencinin savunmasız bir şekilde öldürülmesi, enstalasyon aracılığı ile izleyiciye aktarılmaktadır. Sanatçı kendi çalışması için şunu demektedir: Bence eserin önemi ile yaşanan öykünün ilgisi ve Marikana katliamından topluca alınabilecek derslerden daha az olduğunu düşünüyorum. Çalışmanın niyeti, bu hikâyeyi küresel olarak takdir edilebilecek ve rezonans edebilen fiziksel ve görsel, deneysel bir dil biçiminde göstermektir (Harris, 2018). Şiddetin sanata yansması nasıl olmalıdır? Doğrudan dehşet anı mı temsil edilmeli yoksa metaforlardan mı destek alınmalı? Sanatçı aslında tüm bunların dışında, ölenleri yeniden bedenlendirerek hatırlatmayı seçmektedir. Kafaları olmayan, bir şeyler anlatmaya veya aramızda olduklarını, unutulmadıklarını, bu dramın dünyanın herhangi bir noktasında her an olabileceğini hatırlatır vaziyette öylece oturmaktadırlar. Tıpkı “Tuna Ayakkabıları” gibi, kafamızı çevirsek de orada duran tarihi unutmamamızı sağlamaktadır.



Görsel 7. Haroon Gunn “Senzenina”, 2018, enstalasyon.

#### 4. Sonuç

Katliamlar, insanlık tarihi boyunca birçok toplumun tanık olduğu dramatik şiddet olaylarını kapsayan eylemlerdir. Dar bir tanımla katliam, aynı anda ya da belli zaman aralığında birçok insanın biri veya gruplar tarafından öldürmesidir. Sanat, tarih boyunca birçok katliama, savaşa ve soykırıma tanıklık etmiştir. Bu tanıklık, bazı sanatçıların doğrudan sanat ürünlerine yansımıştır. Örneğin iki büyük dünya savaşı arasında, Avrupa sanatında savaşın yarattığı gerginlik hissedilmekte ve sanatçıların eserlerine yansımaktadır. Max Beckman, Otto Dix ve

George Grosz gibi sanatçıların eserlerinde savaş karşıtı duruş, toplumların yozlaşması ve savaşın dramatik etkisini görmek mümkündür. Bu sayede, yıllar sonra savaşı ve şiddeti izleyici ile buluşturur sanatçılar. Ve bu durum, görsel belleğe dair izler barındığı gibi, diğerlerinin tanıklığını da açığa çıkarır. Bu çalışmada, savaşın ve katliamların doğrudan gösterildiği ya da katliamların ardından anma amaçlı üretilen eserler incelenmiştir. Bu bağlamda sanatsal yapıtlar incelendiğinde, Goya'nın savaş ve savaşın dehşetini yansıttığı baskı resimleri ve yağlı boya resimleri dikkat çekicidir. Bu çalışmada incelenen İspanyol ressam Francisco Goya'nın 1814 tarihli ve günümüzde Madrid Prado Müzesi'nde sergilenen "Üç Mayıs Katliamı" adlı eserde, Fransız askerlerinin İspanya'ya yaptığı işgalde direnen halkın kurşuna dizilme sahnesini doğrudan göstermektedir. Çalışma kapsamında ele alınan bir diğer sanatçı Pablo Picasso'dur. Sanatçının Naziler tarafından bombalanan Guernica kentinde yaşanan dramı ve vahşeti gösterdiği Guernica adlı resmi, hatırlatma ve bellek adına önemli bir örnektir. Yine sanatçının İkinci Dünya Savaşı ardından Uzakdoğu'da yaşanan kuşatmalar, bombalamalar ve katliamlara yönelik ürettiği "Kore Katliamı 1951" adlı eseri, ABD ordusunun Sinchon kentini 1950 Ekim'inde başlayan ve birkaç ay süren kuşatmasında otuz beş bin sivilin çeşitli işkencelerle öldürülmesine yönelik bir eleştiri olarak görülebilir. Sanatçı bu çalışmasında Goya'nın Üç Mayıs Katliamı adlı çalışmasına bir gönderme yapmaktadır. Kurbanlar insan görünümündeyken, katliamı yapanlar robotumsu bir kitleyi andıran görüntüdeki figürlerdir. II. Dünya Savaşı'nda Japonların Çin'in Nanjing eyaletinde yaklaşık üç yüz bin kişinin öldürdüğü "Büyük Nanjing Katliamı" olarak anılan olayları, savaştan yıllar sonra Zi Lian Li'nin eserinde görmek mümkündür. Sanatçı 1992 yılında ürettiği resimde, birçok figür aracılığı ile ceset "dağı" resmederek, tarihte yaşanmış bu olayın dramatik ölçüsünü gözler önüne sermektedir. Nanjing eyaletinde yaşanan ve yaklaşık altı hafta süren katliam, sanatçının eserinde savaşın korkuları, trajedi, vahşeti yansıtır niteliktedir. Li'nin yaşanan bu dehşet verici katliam için bir farkındalık yaratmayı hedeflediği söylemek mümkündür ve kurbanların unutulmuş tarihine bir saygı gösterisi olarak düşünülebilir. Değişen sosyo ekonomik yapı ve dünya dinamikleri bağlamında, savaşların merkezi haline gelen Ortadoğu, birçok katliama tanıklık etmiştir. 1982 yılında İsrail yanlısı Hristiyan milisleri tarafından gerçekleşen ve "Sabra ve Şatilla Katliamı" olarak anılan olayda, aşırı sağcılar Filistin mülteci kampına saldırmış ve içlerinde çocukların da olduğu yüzlerce kişiyi öldürmüşlerdir. Dia al-Azzawi'nin 1982-83 yıllarında olayın ardından ürettiği "Sabra ve Şatilla Katliamı" adlı eseri, 300 x 750 cm boyutuyla, yaşanan katliamın arkasından yakılan bir ağıt gibi durmaktadır. Altı parçadan oluşan tuvalin üzerine yapıştırılmış kağıtlara tükenmez kalem, yağlı pastel boya ile oluşturulan eser, boyutu dışında da taşıdığı bağlam nedeniyle anıtsal bir değer taşımaktadır. Bununla birlikte sanatçının eseri üretmeye iten gücü anlamada, Tate Modern küratörüne yaptığı açıklamada net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu çalışmada değinilen resimler dışında iki heykellerden oluşan enstalasyon örneğine de yer verilmiştir ve bu eserler, savaşın dramatik yanını doğrudan göstermenin dışında, hatırlatan birer anıt görevi üstlenmesi açısından dikkat çekicidir. Bunlardan ilki Can Togay ve Gyula Pauer'in ortak çalışması olan "Tuna Ayakkabıları" adlı eserdir. Aslına uygun altmış adet metal ayakkabıdan oluşan bu eser, II. Dünya Savaşı sırasında Nazi askerleri tarafından nehir kenarında ayakkabıları çıkartılarak kurşuna dizilerek öldürülen binlerce (yaklaşık yirmi bin) Yahudi anısına yapılmıştır. Soğuk kış gününde nehir kenarına getirilen kurbanlar, son anlarını yaşarken ayakkabılarını çıkarmalarına dair aldıkları emirle ayakkabılarını çıkarırlar, çünkü o ayakkabılar daha sonra kullanılacak kadar değerlidir. Kendi canlarından bile daha değerli ayakkabıları arkalarından bırakarak kurşuna dizilen kurbanlar için yapılan bu heykel de kurbanların anısına hala orada durmakta ve yaşanan dramın, çaresizliğin hissini izleyiciye aktarmaktadır. Bu bağlamdaki diğer örnek ise, savaş dışında bir katliamı bizlere hatırlattığı, gösterdiği için dikkat çekicidir. Güney Afrikalı sanatçı Haroon Gunn'un 2018 tarihli "Senzenina" adlı eseri tarihsel tanıklık adına önemli bir eserdir. Zulu ve Xhosa dilinde "Ne Yapmıştık" anlamına gelen bu eserde, 2012 Ağustos'unda Marikana'da (Güney Afrika) platin madeninde grev yapan madencilerin, polis tarafından silahla öldürülmesi konu edilmektedir. Olay sırasında ölen 34 madencinin savunmasız bir şekilde öldürülmesi, enstalasyon aracılığı ile izleyiciye aktarılmaktadır. Tüm bu açıklamalar ışığında, sanatın yaşamdan çok kopuk bir alanda durmadığı, sanatçıların yaşadığı çağa ve dramalara tanıklıklarını sanat eserleri aracılığı ile aktarmasının ne kadar önemli olduğu açıktır. Sanatın, tarih biliminin dışında tarihi farklı bir perspektiften aktaran bir araç olduğu da görülmekte ve belleğin görsel bir dille izleyiciye aktarmasının önemini göstermektedir.

### Kaynakça

- Atik, A., & Bilginer Erdoğan, Ş. (2014). Toplumsal bellek ve medya, *Atatürk İletişim Dergisi*, 6(14), 1-16.
- BM. (1949). Birleşmiş Milletler Soykırım Sözleşmesi. Erişim Adresi: <https://www.ombudsman.gov.tr/contents/files/32702-Soykirim-Sucunun-Onlenmesine-Ve-Cezalandirilmasına-Dair-Sozlesme.pdf>
- Çoban Öztürk, E. (2014). *Ruanda'da trajedi, adalet ve uzlaşma*. C. Tüzün (Ed.), 20. yüzyılda soykırım ve etnik temizlik (s. 13-59) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çolak, F. G. (2014). *Büyük Afrika savaşları: Kongo katliamları*. C. Tüzün (Ed.), 20. yüzyılda soykırım ve etnik temizlik (s. 95-124) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gazete Duvar. (2017). Erişim adresi: <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya/2017/03/14/srebrenitsa-katliaminda-ne-olmustu/>

- Harris, G. (2018, 16 Ağustos). Haroon Gunn-Salie's Senzenina. *The Art Newspaper*. Erişim adresi: <https://www.theartnewspaper.com/news/frieze-sculpture-piece-marks-sixth-anniversary-of-south-african-mining-massacre>
- Morgan, J. (2011, 27 Nisan). Sabra and Shatila massacre 1982-3. *Tate*. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/al-azzawi-sabra-and-shatila-massacre-t14116>
- Nişanyan Sözlük. (2019). *Katliam*. Erişim adresi: <http://www.nisanyansozluk.com/?k=katliam>
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları*. (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Ochayon, S. S. (2018). The shoes on the Danube Promenade-commemoration of the tragedy [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.yadvashem.org/articles/general/shoes-on-the-danube-promenade.html>
- Ötgün, C. (2008) Sanatın şiddeti ve sınırları. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 90-103.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak*. (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- TDK. (2019). *Katliam*. Erişim adresi: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b158a1f962e93.36259224](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b158a1f962e93.36259224)
- Tingting, H. (2017, 13 Aralık). An interview with "The Nanjing Massacre" painter Li Zijian. *Global Times*. Erişim adresi: <http://www.globaltimes.cn/content/1080087.shtml>

### Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Goya, F. (Sanatçı). (1814). Üç Mayıs Katliamı [Yağlı boya]. Erişim adresi: <http://www.jdperon.gov.ar/2018/06/59-aniversario-de-los-fusilamientos-de-junio-de-1956/>
- Görsel 2. Picasso, P. (Sanatçı). (1937). Guernica [Yağlı boya]. Erişim adresi: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica\\_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))
- Görsel 3. Picasso, P. (Sanatçı). (1951). Kore Katliamı [Yağlı boya]. Erişim adresi: [https://www.pablocicasso.org/massacre-in-korea.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](https://www.pablocicasso.org/massacre-in-korea.jsp#prettyPhoto[image1]/0/)
- Görsel 4. Lİ, Z. J. (Sanatçı). (1992). Nanjing Katliamı [Yağlı boya]. Erişim adresi: <http://doraartgallery.blogspot.com/2011/05/great-nanjing-massacre-zi-jian-li-1992.html>
- Görsel 5. Al-Azzawi, D. (Sanatçı). (1982-83). Sabra ve Şatilla Katliamı [Karişik Teknik]. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/al-azzawi-sabra-and-shatila-massacre-t14116>
- Görsel 6. Togay, C. Pauer, G. (Sanatçı). (2005). Tuna Ayakkabıları [Heykel]. Erişim adresi: [https://st.depositphotos.com/2684711/3235/i/950/depositphotos\\_32353825-stock-photo-jewish-memorial-budapest.jpg](https://st.depositphotos.com/2684711/3235/i/950/depositphotos_32353825-stock-photo-jewish-memorial-budapest.jpg)
- Görsel 7. Gunn, H. (Sanatçı). (2018) Senzinina [Heykel ve enstalasyon]. Erişim adresi: [https://cs.mg.co.za/crop/content/images/2018/02/22/cow42xX5TncUhrp9YpqI\\_Harron\\_unnamed.jpg/800x450/](https://cs.mg.co.za/crop/content/images/2018/02/22/cow42xX5TncUhrp9YpqI_Harron_unnamed.jpg/800x450/)

# Suzuki Eğitiminin Flüt Eğitimi Çerçevesinde Suzuki Eğitimcileri Tarafından Değerlendirilmesi<sup>1</sup>

## An Evaluation on The Suzuki Training within The Frame of Flute Training by Suzuki Educators


### Erdal Ergüven

Yüksek Lisans Öğrencisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

email: [erdalerguven@gmail.com](mailto:erdalerguven@gmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4421-4222>

### Gülce Coşkun Şentürk

Dr. Öğr. Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

email: [gulcecoskun@mu.edu.tr](mailto:gulcecoskun@mu.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4011-2229>

<sup>1</sup>Bu çalışma Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Programında yürütülen “Seminer dersi” kapsamında hazırlanan araştırmanın genişletilerek hazırlanmış halidir.

#### Atf (APA 6)/To cite this article

Ergüven, E., & Coşkun Şentürk, G. (2019). Suzuki eğitiminin flüt eğitimi çerçevesinde Suzuki eğitimcileri tarafından değerlendirilmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 115-127. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.582637>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 26/06/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 29/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

#### Öz

Bu çalışma, Suzuki yönteminin flüt eğitimi çerçevesinde Suzuki eğitimcileri tarafından değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Çalışmada; nitel araştırma yöntemlerinde kullanılan durum çalışması deseni kullanılmış ve bu doğrultuda yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak veriler elde edilmiştir. Araştırma, iki çalışma grubu ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın ilk çalışma grubu Avrupa Suzuki Birliği'ne (ESA) bağlı olarak 2008 yılında Türkiye'de kurulmuş olan Suzuki Müzik Eğitimi Derneğine bağlı ülkemizdeki 7 Suzuki eğitimcisinden oluşurken ikinci çalışma grubu; Avrupa Suzuki Birliği'ne (ESA) bağlı Avrupa'daki 6 Suzuki flüt eğitimcisinden oluşmaktadır. Görüşmeler sonucunda elde edilen verilerin çözümlenmesinde ise betimsel analiz kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda eğitimciler, Suzuki yönteminin önemli bir çalgı eğitimi yaklaşımı olduğunu, yöntemin sistematığı, işleyişi ve felsefesi yönüyle diğer çalgı eğitimi yaklaşımlarından farklılık gösterdiğini, Suzuki yöntemiyle erken yaşta çalgı çalan başarılı öğrenciler yetiştirdiklerini, Suzuki eğitiminin ülkemizde yaygınlaşarak flüt eğitiminde de uygulanması gerektiği belirtmişlerdir.

**Anahtar kelimeler:** Flüt, Flüt eğitimi, Suzuki yöntemi, Suzuki flüt, Suzuki flüt eğitimi

#### Abstract

The aim of this study is to evaluate the Suzuki method within the frame of flute training by Suzuki educators. In this context, this study is important due to the determination of the place of the Suzuki flute training in our country and being the first study to be conducted in this field in the literature. In the study, the case study pattern from qualitative research methods was used and data were accordingly obtained through the semi-structured interview form. The research was carried out with two study groups. While the first study group consists of 7 Suzuki educators in our country from the Suzuki Music Training Foundation, which was established in Turkey in 2008 in connection with the European Suzuki Association (ESA), the second study group is comprised of 6 Suzuki flute educators from the European Suzuki Association (ESA). The descriptive analysis was used for analyzing the data obtained as a result of the interviews. As a result of the study, educators stated that the Suzuki method is a significant approach for instrumental training, it differed from other instrumental training approaches with its systematics, process and philosophy, they raised successful students who play an instrument at an early age through the Suzuki method, and the Suzuki training should be popularized and applied to flute training in our country.

**Keywords:** Flute, Flute training, Suzuki method, Suzuki flute, Suzuki flute training

## 1. Giriş

Bilişsel, devinişsel ve duyuşsal becerilerin yoğun bir biçimde ilişkili ve iç içe olduğu müzik eğitiminde, öğrenciler teknik ve müzikal becerinin kazandırılması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda çalgı eğitimi müzik eğitiminin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır.

“Çalgı eğitimi; önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda, programlı bir şekilde, yüz yüze eğitim yaklaşımı esas alınarak yürütülen ve bireye özgü niteliklere uygun olarak düzenlenen, çalgı öğretim süreci olarak tanımlanabilir. Bu süreç içinde öğrenci, çalgı hakkında bilişsel, devinişsel ve duyuşsal öğrenme alanlarında temel bilgi ve beceriler ile tüm teknik davranışları kazanmakta ve belirlenen hedefleri çalgısı aracılığıyla gerçekleştirmektedir” (Yalçınkaya, Eldemir ve Sönmezöz, 2014, s. 1584).

Ülkemizde çalgı eğitimi; müzik eğitimi anabilim dalları, güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümleri, konservatuarlar, halk eğitim merkezleri, örgün eğitim kurumları ve bazı özengen müzik eğitimi veren özel kurumlar tarafından yürütülmektedir. Her kurumun farklı hedef kitlesi ve öğretim yöntemi bulunsa da hepsi bireyin müziksel bilgileri anlamasını, kavramasını ve içselleştirerek sergilemesini amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda farklı öğretim yöntemleri ve stratejilerinin geliştirilmesi, birbirinden farklı özelliklere ve öğrenme becerine sahip bireylerin başarıya daha çabuk ulaşmasını kolaylaştırmaktadır. Literatür bu bağlamda incelendiğinde, farklı müzik öğretim yöntemine ulaşmak mümkündür. Suzuki, Orff, Kodaly vb. birçok yaklaşım son yıllarda eğitimciler tarafından ele alınmakta ve irdelenmektedir. Yapılan çalışmalar ile bu yaklaşımlara olan ilgi artmış, öğretmenler, veliler ve öğrenciler tarafından tercih edilmeye başlanmıştır. Bu kapsamda bahsi geçen yaklaşımların eğitim öğretim faaliyetlerini düzenlemek adına ülkemizde çeşitli merkezler kurulmaya başlamıştır. Bu merkezlerden biri de 2008 yılında İstanbul’da kurulan Avrupa Suzuki Derneği’ne bağlı olarak kurulan Suzuki Müzik Eğitimi Derneği’dir. Derneğin amacı, çalgı eğitimi üzerine odaklanmış çalışmalar yapmak, Suzuki öğretmen eğitimi programını gerçekleştirmektir.

Suzuki eğitimini yaygınlaştırmak amacıyla kurulan bu kurumda verilen eğitimlerin felsefesini Tecimer Kasap (2005) çalışmasında şu şekilde ifade etmektedir; Suzuki eğitiminin temel felsefesi “...çocukların müzik yoluyla bir bütün olarak yetiştirilmesidir. Dr. Suzuki bütün hayatı boyunca çocukların müzikal algılama yolu ile güzelliğin farkına varmalarını ve onların insanlara saygı duymalarını sağlamayı hedeflemiştir. Suzuki’nin felsefesine göre, çocuklar gelişim süreci içerisinde kendine güvenen, inanan, zor şeyleri denemeye kararlı, disiplinli, konsantre olabilen, müzikten her zaman hoşlanan, yetenekli ve müziğe karşı duyarlı bireyler olabileceklerdir.

Dünyanın her yerinde tüm Suzuki Derneklerinde olduğu gibi ülkemizde de Suzuki eğitimi bu temel felsefe ışığında çalışmalar yapmakta ve öğrenci yetiştirmektedir. Diğer taraftan dernek öğretmen eğitimi üzerine de çalışmalar yaparak sertifika vermekte ancak bu sertifikayı alan öğretmenler aldıkları sertifikanın kapsamı ölçüsünde Suzuki eğitimi verebilmektedir. Ülkemizde derneğe bağlı olarak Suzuki eğitimi verebilen öğretmenler incelendiğinde, bu eğitimin sadece 41 Suzuki keman eğitimcisi ve 8 Suzuki viyolonsel eğitimcisi ile keman ve viyolonsel alanında verildiği görülmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda, ülkemizde Suzuki yöntemi ve eğitiminin kullanıldığı fakat sadece keman ve viyolonsel eğitimi üzerine bir yapılanma olduğu görülmektedir. Özellikle çalgı eğitimine başlangıç aşamasında büyük önem taşıdığı düşünülen Suzuki yönteminin flüt eğitiminde de önemli bir yer taşıyacağı düşünülmektedir.

Buradan hareketle ilgili alan yazın incelendiğinde Suzuki yöntemini konu alan birçok çalışmaya rastlamak mümkündür (Akınar, 2009; Aykar, 2014; Brody, 2016; Kuran, 2007; Önder, 2004). Ancak Suzuki yöntemi flüt eğitimi çerçevesinde incelendiğinde literatürde herhangi bir çalışmaya ulaşılamamıştır. Bu kapsamda bu araştırma, Suzuki flüt eğitiminin ülkemizdeki yerinin saptanması ve literatürde bu alanda yapılacak ilk çalışma olması nedeniyle önem taşımaktadır. Araştırmanın önemi doğrultusunda Suzuki yönteminin flüt eğitimi çerçevesinde Suzuki eğitimcileri tarafından değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu kapsamda ülkemizde Suzuki eğitimi veren eğitimcilerin Suzuki eğitiminin yeri ve önemi konusunda görüşlerini almak için görüşme yapılması planlanırken Avrupa’dan Suzuki eğitimi veren flüt eğitimcileriyle de Suzuki eğitiminin flüt eğitimindeki yeri ve önemi hususunda görüşme yapılması planlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi, “Suzuki yöntemi flüt eğitimi çerçevesinde Suzuki eğitimcileri tarafından nasıl değerlendirilmektedir?” olarak belirlenmiştir.

Araştırmada belirlenen problem cümlesi doğrultusunda aşağıda yer alan alt problemlere yanıt aranmıştır.

- 1.Suzuki yöntemi ülkemizdeki Suzuki eğitimcileri tarafından nasıl değerlendirilmektedir?
- 2.Suzuki yöntemi flüt eğitimi çerçevesinde ülkemizdeki Suzuki eğitimcileri tarafından nasıl değerlendirilmektedir?
- 3.Suzuki yöntemi flüt eğitimi çerçevesinde Avrupa Suzuki Birliği flüt eğitimcileri tarafından nasıl değerlendirilmektedir?

## 2. Yöntem

Araştırmada; nitel araştırma yöntemlerinde kullanılan “Durum Çalışması Deseni” kullanılmış ve bu doğrultuda yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak veriler elde edilmiştir. “Araştırmalarda durum çalışmaları, bir olayı meydana getiren ayrıntıları tanımlamak ve görmek, bir olaya ilişkin olası açıklamaları geliştirmek, bir olayı değerlendirmek, amacıyla kullanılır” (Gall, Borg ve Gall, 1996’dan aktaran Büyükoztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel 2008, s. 267).

Araştırma, Suzuki yönteminin flüt eğitimi çerçevesinde Suzuki eğitimcileri tarafından değerlendirilmesini amaçlamakta olup Suzuki flüt eğitiminin ülkemizdeki yerini saptamak, ülkemizde bu kapsamda yapılan çalışmaları tespit etmek ve incelemek açısından önemli bir çalışmadır.

Araştırmadaki ilk çalışma grubu; Avrupa Suzuki Birliği'ne (ESA) bağlı olarak 2008 yılında Türkiye'de kurulmuş olan Suzuki Müzik Eğitimi Derneğine bağlı Suzuki eğitimcileridir. Türkiye'de Suzuki Müzik Eğitimi Derneği bünyesinde 41 Suzuki keman eğitimcisi ve 8 Suzuki viyolonsel eğitimcisine ulaşılarak görüşme talebinde bulunulmuştur. Ancak toplamda 9 Keman eğitimcisi, 1 Viyolonsel eğitimcisi geri dönüş yapmış ve bunlardan sadece 7 keman eğitimcisi görüşmeyi kabul etmiştir. Araştırmaya katılan eğitimcilerin demografik özellikleri aşağıda tablo şeklinde verilmiştir.

Tablo 1  
Türkiye'deki Suzuki eğitimcilerinin demografik özellikleri

Cinsiyet	Ülke	Sahip Olduğu Suzuki Eğitimlik Sertifikası	Eğitimcinin Uzman Olduğu Enstrüman
Kadın	Türkiye	Metot I-II-III	Keman
Kadın	Türkiye	Metot I	Keman
Kadın	Türkiye	Metot I	Keman
Kadın	Türkiye	Metot I	Keman
Kadın	Türkiye	Metot I	Keman
Kadın	Türkiye	Metot I	Keman
Kadın	Türkiye	Metot I-II-III	Keman

Araştırmadaki ikinci çalışma grubu ise; Avrupa Suzuki Birliği (ESA) aracılığıyla Almanya'dan 15, Fransa'dan 5, İtalya'dan 14, İspanya'dan 9, Belçika'dan 9, Finlandiya'dan 13, İzlanda'dan 1, İrlanda'dan 1, Hollanda'dan 13, Polonya'dan 7, İsveç'ten 14, İsviçre'den 5 ve İngiltere'den 16 Suzuki flüt eğitimcisi olmak üzere toplamda 13 ülkeden 122 Suzuki flüt eğitimcisi olarak belirlenmiş ve görüşme talebinde bulunulmuştur. Ancak toplamda 16 Suzuki flüt eğitimcisi geri dönüş yapmış ve 6'sı görüşme talebini kabul etmiştir. Araştırmaya katılan eğitimcilerin demografik özellikleri aşağıda tablo şeklinde verilmiştir.

Tablo 2  
ESA Suzuki eğitimcilerinin demografik özellikleri

Cinsiyet	Ülke	Sahip Olduğu Suzuki Eğitimlik Sertifikası	Eğitimcinin Uzman Olduğu Enstrüman
Erkek	Belçika	Tüm Suzuki Flüt Metotları	Flüt
Kadın	Hollanda	Metot I	Flüt
Kadın	Almanya	Metot I	Flüt
Kadın	İsveç	Metot II-III	Flüt
Kadın	İsveç	Metot I	Flüt
Kadın	Almanya	Metot IV-V	Flüt

Bu araştırmanın verileri, yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak toplanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme, yapılandırılmış görüşmeden biraz daha esneklerdir. Bu teknikte, araştırmacı önceden sormayı planladığı soruları içeren görüşme protokolünü hazırlar. Buna karşın araştırmacı görüşmenin akışına bağlı olarak değişik yan ya da alt sorularla görüşmenin akışını etkileyebilir ve kişinin yanıtlarını açmasını ve ayrıntı vermesini sağlayabilir (Ekiz, 2003'den aktaran Ergün, Ocak ve Ergün, 2017, s. 2-3).

Araştırmacılar tarafından, Avrupa Suzuki Birliği flüt eğitimcilerine gönderilmek üzere 6 soruluk ve ülkemizdeki Suzuki eğitimcilerine gönderilmek üzere 9 soruluk iki ayrı görüşme formu oluşturulmuştur. Araştırmada hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu, 3 uzman görüşüne sunulmuş, uzman görüşlerinin alınmasından ardından görüşme sorularına son şekli verilmiştir.

Araştırmada Avrupa Suzuki Birliğine bağlı flüt eğitimcilerine gönderilmek üzere hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formunun İngilizce çevrisi yapıldıktan sonra 3 uzman görüşüne sunulmuş, uzman görüşlerinin alınmasının ardından görüşme sorularına son şekli verilmiştir.

Araştırmada yapılan görüşmelerde; etik ilke olarak görüşmenin amacı, gizlilik ilkesi ve isim deşifre edilmeyeceği konusunda araştırma katılımcılarına bilgi verilmiştir. Katılımcıların onayı ile e-posta ve telekonferans üzerinden görüşme gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler e-posta üzerinden 6 haftalık bir sürede gerçekleştirilirken telekonferans ile yapılan görüşmeler 30-40 dakika gibi bir sürede gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada kullanılan, ülkemizdeki Suzuki eğitimcileri ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşme formundaki görüşme soruları ise şu şekildedir;

- 1.Suzuki eğitimi sizce neden önemlidir?
- 2.Suzuki eğitimi alan öğrencilerin kazanımları nelerdir?
- 3.Suzuki eğitimi ile klasik çalgı eğitimi arasında ne gibi farklar var?
- 4.Suzuki eğitimine ailelerin tutumu ve yaklaşımı nasıldır?
- 5.Bir Suzuki eğitimcisi olarak neden bu yöntemi, yaklaşımı seçtiniz? Bu yöntemin eğitimci kimliğinize nasıl bir katkısı var?
- 6.Suzuki eğitiminin başlangıç aşamasından bahsedebilir misiniz?
- 7.Ülkemizde hangi alanlarda Suzuki eğitimi veriliyor?

8.Ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlatılması için hangi aşamaların tamamlanması ve nasıl bir yol izlenilmesi gerekmektedir?

9.Ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlamasıyla (öğrenci, aile ve eğitimci açısından) sizce toplumun ne gibi kazanımları olur? Toplum nasıl etkiler?

Araştırmada kullanılan, Avrupa Suzuki Birliğine bağlı Avrupa'daki Suzuki flüt eğitimcileri ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşme formundaki görüşme soruları şu şekildedir;

1.Suzuki flüt eğitimi sizce neden önemlidir?

2.Suzuki flüt eğitiminin başlangıç aşamasından bahsedebilir misiniz?

3.Suzuki flüt eğitimi alan öğrencilerin kazanımları nelerdir?

4.Suzuki flüt eğitimi ile klasik flüt eğitimi arasında ne gibi farklar var?

5.Suzuki flüt eğitiminde ailelerin rolü nedir?

6.Bir flüt eğitimcisi olarak neden bu yöntemle flüt öğretmeyi seçtiniz? Bu yöntemin eğitimci kimliğinize katkısı oluyor mu?

Araştırmada, görüşmeler sonucunda elde edilen verilerin çözümlenmesinde, betimsel analiz kullanılmıştır.

“Betimsel analizde elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir. Betimsel analizde, görüşülen ya da gözlemlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir şekilde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 224).

Katılımcılar, araştırmacı tarafından ülkemizdeki Suzuki eğitimcileri K1, K2, K3 vb. şeklinde isimlendirilirken, Avrupa Suzuki Birliği flüt eğitimcileri ise F1, F2, F3 vb. şeklinde isimlendirilmiştir.

### 3. Bulgular

#### 3.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular

“Suzuki yöntemi ülkemizdeki Suzuki eğitimcileri tarafından nasıl değerlendirilmektedir?” alt problemine ilişkin eğitimcilere 7 soru sorulmuş ve sorulan sorulara eğitimcilerin verdikleri cevaplar tablolar halinde gösterilmiştir.

Tablo 3

Birinci alt problemin birinci sorusuna ilişkin eğitimci görüşleri

Suzuki eğitimi sizce neden önemlidir?	
K1	Suzuki, anadili öğrenme yöntemlerimizden yola çıkılarak oluşturulan bir yöntemdir. Temel amacı iyi bir insan yetiştirmektir. Bu amaç açısından önemlidir.
K2	Suzuki yöntemi, Suzuki eğitimi alan kişilerin ortak bir repertuara sahip olarak birlikte grup çalışması yapmasına olanak sağlaması ve böylelikle birbirlerini dinleyerek birlikte çalma imkânını elde etmeleri sebebiyle önemli bir sistemdir.
K3	Suzuki Eğitimi çok erken yaşta enstrüman eğitimi verilebildiği için önemlidir ve aile-çocuk-öğretmen üçgeni ile ilerlemektedir. Dünyanın her yerinde öğrenciler birbirlerini tanınmasalar da birlikte konser verebilmektedirler. Evrensel bir eğitim olduğundan önemli bir sistemdir.
K4	Suzuki eğitimi, müziğe erken yaşta başlamak (3-4 yaş), nota okumayı öğrenmeden önce enstrüman çalmayı öğrenmek, müzik eğitiminin içerisine ailenin katılımını sağlamak, olumlu bir öğrenme ortamı yaratmak açısından ve dünya çapında kullanılan çekirdek bir repertuarın oluşması açısından önemli bir yöntemdir.
K5	Ebeveynler, çocuk ve öğretmen üçgeni ile işleyen bir sistematiği olması sebebiyle, keman çalmanın iyi bir insan olmak yolunda bir araç olarak kullanılması, salt yeteneğin kabul edilmemesi ve çok tekrar ederek başarılı olunabileceği görüşünü savunması sebebiyle Suzuki yöntemi önemli bir yöntemdir.
K6	Erken yaşta eğitime başlanması, aile, öğrenci, öğretmen üçgeninden oluşan bir sistem olması açısından Suzuki yönteminin önemli bir sistem olduğu söylenebilir.
K7	Çocuklarla ilişki kurarken onların oyun arkadaşı olduğunuzu hissettirmek çok önemli olmakta ve bu şekilde kurulan bir ilişki öğrenme sürecini hızlandırmakta, güven ilişkisini arttırmaktadır. Bu sebeple Suzuki eğitimi önemlidir diyebiliriz.

Eğitimcilere “Suzuki eğitimi sizce neden önemlidir?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, Suzuki eğitimin erken yaşta enstrüman eğitimi verilebildiği için önemli olduğunu (K3, K4, K6), aile-çocuk-öğretmen üçgeni ile sistematik bir biçimde ilerlediğini ve evrensel bir repertuara sahip olması dolayısıyla tüm Dünya'daki çocukların beraber müzik yapmalarına olanak sunduğunu (K3,K4,K5,K6.), eğitiminin temel amacının pozitif insan bilinci (iyi insan) yetiştirmek olduğunu(K1,K5), çocuklara nasıl yaklaşılması ve nasıl enstrüman öğretilmesine dikkat eden bir sistem olduğunu (K7) belirtmişlerdir.

Tablo 4  
Birinci alt problemin ikinci sorusuna ilişkin eğitimci görüşleri

Suzuki eğitimi alan öğrencilerin kazanımları nelerdir?	
K1	En önemli iki şey çocukların erken yaşta sahne korkusunu yenmeleri ve sistematik ilerleme kaydetmeleri diyebiliriz.
K2	Suzuki eğitiminin başlangıcında nota öğretiminin olmaması motivasyon ve konsantrasyon sağlamaktadır. Eser dinlemelerinin yapılması ve ezbere çalınması kulak gelişimine de katkı sağlamaktadır.
K3	Öğrenciler çok küçük yaştan itibaren dinleme ve taklit etme yetilerini geliştirerek enstrüman çalmayı öğrenmektedirler. Suzuki'nin "Yetenek Gelişimi ve Anadil Metodu" yöntemleri sayesinde müzik kulakları ve yetenekleri küçük yaştan itibaren gelişmektedir. Bu sayede ülkemizdeki konservatuvar eğitimine nazaran çok daha erken yaşta enstrüman çalmaya başlamakla beraber ilerde başarılı olabilmektedirler.
K4	Suzuki eğitimi, öğrencideki sorumluluk bilincinin gelişmesine katkı sağlayarak sabrı ve bol tekrarı benimseyen çalışma yöntemiyle, öğrencinin çalışarak ve sabrederek başarıya ulaşacağı düşüncesini pekiştirmektedir.
K5	Çocuklar derslerde olumsuz hiçbir şey duymadığı için derslere keyifli ve istekli bir şekilde gelmektedirler. Çocuklar, ebeveynler sayesinde bol bol kayıtları da dinlediği için hem kulak gelişimini gerçekleştirmekte hem de çok daha hazır bir biçimde derslere gelmektedirler.
K6	Suzuki eğitimi çok tekrara dayanan bir sistem olduğu için; öğrencinin her alanda disipline olmasını ve bunu hayat bilinci haline getirmesini sağlamaktadır.
K7	Suzuki metoduyla yetiştirdiğim öğrencilerimle birlikte daha çok eğlendiğimizi, daha çok güldüğümüzü ve derslerden daha mutlu ayrıldıklarımızı gözlemliyorum.

Eğitimciler "Suzuki eğitimi alan öğrencilerin kazanımları nelerdir?" sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, öğrencilerde kulak gelişimi ile beraber taklit yeteneğini (ezbere çalması) geliştirdiğini (K3, K5), öğrencilere motivasyon ve konsantrasyon sağladığını (K2), yöntemin belli bir sistematik ile ilerlemesi sebebiyle hızlı gelişimin gözlemlendiğini ve çocukların sahne korkusunu erken yaşta yendiklerini (K1), sabretmek ve sorumluluk bilincinin gelişmesine katkı sağladığını öğrencinin bunu hayatına yansıttığını (K4, K6), derslere mutlu gelip mutlu ayrıldıklarını (K5, K7) belirtmişlerdir.

Tablo 5  
Birinci alt problemin üçüncü sorusuna ilişkin eğitimci görüşleri

Suzuki eğitimi ile diğer çalgı eğitimi yaklaşımları arasında ne gibi farklar vardır?	
K1	En temel fark bedenden çalgıya, bedenden müziğe gidilmesidir. Ama klasik çalgı eğitiminde ise notadan müziğe gidilmektedir.
K2	Klasik çalgı eğitimi ile arasındaki en önemli fark ailelerin de derse katılabilesidir.
K3	Eğitimci bu soru için görüş belirtmemiştir.
K4	Suzuki eğitim sisteminde, öğrenciye başlangıçta nota öğretilmemesi, ebeveynlerin öğrenme sürecinde aktif rol oynaması ve teknik çalışmalardan ziyade parça bağlamından teknik çalışmaların öğretilmesi bu sistemi klasik çalgı eğitiminden ayırmaktadır.
K5	Suzuki eğitim sisteminde, nota eğitimi başlangıç aşamasında kulaktan eğitimle öğretilmekte, ebeveynler derslerde bulunmakta, eğitim süresi boyunca sert bir eleştiri yapılmamakta ve çocuğa sevgi ile yaklaşarak motive olması sağlanmaktadır. Suzuki'nin sistematiklerinden kesinlikle çıkmamakla beraber kitaptaki tüm eserler asla atlanmadan çalışılmaktadır. Tüm bunlar bağlamında Suzuki eğitiminin klasik çalgı eğitiminden ayrıldığını söyleyebiliriz.
K6	Eğitimci bu soru için görüş belirtmemiştir.
K7	Suzuki eğitiminin felsefesinde, her çocuğun müziği öğrenebileceği görüşü savunulmaktayken klasik çalgı eğitiminde bunu görmek pek mümkün değildir. Bu durum Suzuki eğitimi ile klasik çalgı eğitimini birbirinden ayırmaktadır.

Eğitimciler "Suzuki eğitimi ile diğer çalgı eğitimi yaklaşımları arasında ne gibi farklar vardır?" sorusu sorulmuştur. Katılımcılar bu yöntemde ailelerin derslerde bulunmasının öğrencilerin motivasyonunu arttırdığını (K2, K4, K5), klasik sistemde notadan müziğe gidilirken Suzuki'de bedenden müziğe gidildiğini (K1), başlangıçta nota eğitimi olmadan çalgı eğitimine başlandığını (K4, K5), eğitim sürecinde her zaman motive etme ve sevgiyle yaklaşmanın önemli olduğunu ve kesinlikle sert bir eleştiri ile öğrenciye yaklaşılmadığını (K5), Suzuki sistematiklerinden çıkılmadan eser atlanılmadan eğitime devam etme kuralından çıkılmadığını (K5), bu sistemde her çocuğun müzik öğrenebileceğini (K7) belirtmişlerdir.

Tablo 6  
Birinci alt problemin dördüncü sorusuna ilişkin eğitimci görüşleri

Suzuki eğitimine ülkemizde ailelerin tutumu ve yaklaşımı nasıldır?	
K1	Aile her dersi izler, notalarını alır ve evde öğrencinin çalışmasına yardımcı olur. Bu sayede küçük yaşta öğrencilerin okuma yazma bilmeden evde de tekrarlarını yapabilmeleri sağlanır. Türkiye'de aileler bu eğitimi henüz çok tanımadıkları için onlara iyice anlatmak ve tanıtmak gerekebilir.
K2	Aile her derste bulunup dersi izliyor ve ders süresince çeşitli notlar alıyor. Böylece ev çalışmalarında unutulmuş ya da çalışılması gereken yerler daha sağlıklı bir şekilde tekrar edilebilir.
K3	Ülkemizde aileler ne yazık ki çocuğun tek başına çalışması ve çalışmalarını yürütmesini beklemektedirler. Suzuki eğitiminde ailenin yeri ve öneminin henüz ülkemizde yerleşmediğini söyleyemeyiz.
K4	Suzuki eğitim sisteminde aileler çocuklarıyla birlikte öğrenirler, öğretmen ile iş birliği içerisinde hareket ederler. Suzuki, ülkemizde henüz yeni bir sistem olduğu için zamanla ailenin önemi algısının öğrenileceği ve daha dikkat edileceği düşünülmektedir.
K5	Suzuki, ülkemizde yeni bir sistem olduğu için hızlı bir şekilde iyi sonuçların alındığını gören ebeveynler bu sisteme ilgili ve istekli bir şekilde yaklaşmaktadırlar.
K6	Suzuki eğitiminde aileye çok iş düşmekte ve öğretmenden öğrenilen her şey her gün evde aynı saat ve zaman diliminde çocuğa tekrar ettirilmelidir. Bu sebepten aile bu konuya çok istekli ve yardımcı olmalı ve derslerde bulunmalıdır. Ülkemizde de ailelerin bu şekilde derslerde bulunduğunu söyleyebiliriz.
K7	Eğitimci bu soru için görüş belirtmemiştir.



Eğitimcilere “Suzuki eğitimine ülkemizde ailelerin tutumu ve yaklaşımı nasıldır?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, ailenin derslerde bulunup notlar almasının çocuğun bir sonraki derse hazırlanma sürecinde çalışmalarını nasıl yapacağı hususunda yol gösterici olması açısından önemli olduğunu (K1, K2, K4, K6), Suzuki eğitiminin ülkemizde yeni bir sistem olması nedeniyle sistemin ailelere iyice anlatılması gerektiğini (K3, K4), sistemi deneyimleyen ailelerin çok istekli ve mutlu bir şekilde bu sisteme yaklaştığını (K5) belirtmişlerdir.

Tablo 7

Birinci alt problemin beşinci sorusuna ilişkin eğitimci görüşleri

<b>Bir Suzuki eğitimcisi olarak neden bu yaklaşımla çalgı öğretmeyi seçtiniz? Bu yaklaşımın eğitimci kimliğinize katkısı oluyor mu?</b>	
K1	Eğitimci kimliğime katkısı oluyor. Çünkü müziği nasıl öğreteceğiniz, karşınızdaki çocuğun yaşına göre ona nasıl davranacağınız, hangi parçayı hangi sırayla hangi teknik ve yaklaşımla göstereceğiniz gibi birçok şeyi nasıl yapacağımızı size öğretiyor. Bunun yanı sıra sizin yaratıcılığınıza kalmış konuların da olduğunu görebiliyorsunuz. Bu sebeple Suzuki eğitimi Türkiye’ye gelir gelmez bu eğitime kayıt olmayı istedim.
K2	Keman eğitimime çok fazlaca etkisi olduğunu söyleyebilirim. Küçük yaşlardaki çocuklara keman öğretme konusunda çok büyük faydasını gördüm. Başlangıçtaki öğretim adımlarını izlediğiniz takdirde çok hızlı ve sağlıklı bir eğitim süreci yürütmüş oluyorsunuz. Hem öğrenci için hem de öğretmen için çok verimli ve faydalı bir sistem olduğunu söyleyebiliriz.
K3	Eğitime Suzuki Metodu ile başlamıştım ve çok sevdiğim bu yöntemin eğitmeni olmaktan dolayı mutluluk duyuyorum.
K4	Küçük yaşta öğrencilere keman eğitimi verebilmeye olan ilgim nedeniyle, uygun ve etkili bir sistem arayışına başladım. Yaptığım araştırmalar sonucunda; Suzuki eğitim sisteminin erken yaşta çocukların eğitimi için en efektif sistem olduğuna karar verdim. Sistemin tezlerinin benim düşüncelerimle paralel olması nedeniyle bu yaklaşımla çalgı öğretmeyi seçtim.
K5	Evet, bu sistem eğitimci kimliğime çok katkı sunuyor. Küçük yaşta bir çocuğun kalbine dokunmak ve onun dünyasına inebilmek için Suzuki eğitim sisteminin çok önemli ve gerekli olduğunu düşünüyorum. Bu sistem ile çocukların dünyasına bir eğitimci olarak nasıl inmem gerektiğini öğrendiğimi söyleyebilirim.
K6	Küçük yaşta öğrenciler ile ulaşılan başarılarından dolayı Suzuki Metodunu öğrenmeyi seçtim. Suzuki eğitiminin, eğitimci kimliğime birçok alanda katkı sağladığını söyleyebilirim.
K7	Birçok yönden kendime yakın hissettiğim, doğru bulduğum ve enstrüman öğretme sürecine sistemli bir biçimde katkı sağladığımı gözlemlediğim için bu sistemin eğitimcisi olmayı seçtiğimi söyleyebilirim.

Eğitimcilere “Bir Suzuki eğitimcisi olarak neden bu yaklaşımla çalgı öğretmeyi seçtiniz? Bu yaklaşımın eğitimci kimliğinize katkısı oluyor mu?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, Suzuki eğitim sisteminin erken yaşta çocukların çalgı eğitiminde kullanılan en etkili sistemlerden biri olduğunu (K1, K2, K4, K6), Suzuki eğitiminin sistematikliğinden, derslerin pozitif geçmesinden, öğretmenin yaratıcılığının sürdürülebilir olmasından dolayı bu sistemi tercih ettiklerini (K1, K2, K4), Suzuki eğitimi ile keman öğrenmiş bir eğitimci olarak bu sistemin öğretmeni olmayı tercih ettiğini (K3), bu sistemin eğitimci kimliğine çok fazla katkı sağladığını (K1, K2, K5, K6) belirtmişlerdir.

Tablo 8

Birinci alt problemin altıncı sorusuna ilişkin eğitimci görüşleri

<b>Suzuki eğitiminin başlangıç aşamasından bahsedebilir misiniz?</b>	
K1	Diğer bütün metotlar gibi, Suzuki eğitimi de duruş ve tutuş çalışmaları ile başlamakta ve kemana olmayan çocuklarla da bu çalışmalar yapılmaktadır. Bu süreç hep oyunlarla gerçekleşmekte ve başlangıç aşamasında çocuğun ilgilenip ilgilenmeyeceğini ölçmek için kutudan yapılan oyuncak keman ile derslere başlanmaktadır. Böylece, duruş tutuş çalışmalarını yaparken çocuğun ilgisini ölçüp ilgili ise gerçek bir kemana kavuşması sağlanmaktadır.
K2	Çalacağımız twinkle varyasyonlarının ve temanın ritimlerini dinleme ve tekrar çalışmalarıyla içselleştirilmesini sağlamamız eğitiminin temelini oluşturmaktadır.
K3	Başlangıç aşamasının hem aile hem öğretmen hem de öğrenci açısından keyifle geçmesini sağlamak gerekiyor. Öğrenci, küçük yaşta ise (3-4 yaş) daha dikkatli bir süreç izlenmelidir. Enstrümanı elline almadan önce karton kemanlar ile çalışmaya başlıyor, hazır olunca da enstrümana sahip oluyorlar. Bu süreçte ailenin enstrüman öğrenmesi de büyük önem taşımaktadır. Öğretmenin, öğrencinin müzikleri dinlemesini ve ailenin evde ona gerekli ortamı sağlamasını takip etmesi gerekmektedir. Çok müzik dinleme ve düzenli tekrar ile bu süreç başarı ile sonlanabilmektedir.
K4	Suzuki eğitiminde, çocukların aşına olduğu melodileri içeren ‘Twinkle Twinkle Little Star’ adlı parçayla eğitime başlanmaktadır. Parçadan türetilmiş olan ritim, teknik ve ezgisel varyasyonların çalıştırılması sonucunda, öğrenci parçayı zorluk çekmeden çalabiliyor hale gelmektedir.
K5	Başlangıç aşamasında duruş çok önemli bir konudur. Belki bir ders sadece duruşla, ayaklarla geçebilmektedir. Çocuğa oyunlarla yaklaşarak sıkılmasına imkân vermeden eğlenerek, nasıl durmasını gerektiği öğretilmektedir.
K6	Eğitimci bu soru için görüş belirtmemiştir.
K7	Küçük çocuklarda başlangıç aşamasında duruşun öğretilmesi için en çok bisküvi kutusundan yapılan oyuncak kemanları sevmiştim, çocuklar kemana önce bu kutularla öğrenmektedirler. Arşe yerine de daha hafif bir tahta çubuk kullanmaktadırlar. Duruş çok önemli olduğu için ilk olarak onun öğrenilmesi sağlanıyor. Hazır olduklarında da gerçek bir kemanla çalmaya başlıyorlar ve sonucun başarılı olduğunu gözlemleyebiliyoruz.

Eğitimcilere “Suzuki eğitiminin başlangıç aşamasından bahsedebilir misiniz?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, öncelikle duruş ve postür çalışmalarının çok önemli olduğu ve ilk olarak çalışıldığını (K1, K3, K5, K7), enstrümanı ellerine almadan önce kartondan yapılan maket kemanlarla çalışıldığını ve bu durumun gerçek kemana geçme aşamasında motivasyonu arttırdığını, arşe yerine de bir çubuk ile çalışıldığını (K1, K3, K7), çocuğun derslerden önce öğretmenin belirttiği başlangıç eseri olan Twinkle gibi müzikleri dinleyerek derslere geldiğini (K2, K3, K4) ve başlangıç aşamasında bu unsurların oldukça önemli olduğunu belirtmişlerdir.

Tablo 9  
Birinci alt problemin yedinci sorusuna ilişkin eğitimci görüşleri

Ülkemizde hangi branşlarda Suzuki eğitimi veriliyor?	
K1	Ülkemizde Suzuki, keman ile başladı, viyolonsel eğitimleri ile devam etmektedir. Şuan için sadece Keman ve Viyolonsel çalgılarının Suzuki eğitimleri verilmektedir.
K2	Ülkemizde keman ve viyolonsel branşında Suzuki eğitimi verilmektedir.
K3	Ülkemizde öncelikle keman alanında çok eğitimcimiz olduğunu biliyorum. Viyolonsel eğitimcilerimiz de birkaç yıldır eğitim vermektedirler.
K4	Keman ve viyolonsel eğitimi verilmektedir.
K5	Keman ve viyolonsel çalgılarında aktif bir şekilde dersler verilmektedir.
K6	Keman eğitimi verilmektedir.
K7	Keman ve viyolonsel eğitimi veriliyor.

Eğitimcilerle “Ülkemizde hangi branşlarda Suzuki eğitimi veriliyor?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, keman ve viyolonsel eğitimlerinin verildiğini (K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7) belirtmişlerdir.

### 3.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular

“Suzuki yöntemi flüt eğitimi çerçevesinde ülkemizdeki Suzuki eğitimcileri tarafından nasıl değerlendirilmektedir?” alt problemine ilişkin eğitimcilerle 2 soru sorulmuş ve sorulara sorulara eğitimcilerin verdikleri cevaplar tablo şeklinde gösterilmiştir.

Tablo 10  
İkinci alt problemin birinci sorusuna ilişkin eğitimci görüşleri

Ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlatılması için hangi aşamaların tamamlanması ve nasıl bir yol izlenmesi gerekmektedir?	
K1	Suzuki Müzik Eğitimi Derneği bunu organize etmektedir. Dernek, Avrupa Suzuki birliğine bağlı bir şekilde çalışmaktadır. Öncelikle 10-12 eğitimci sayısına ulaştıktan sonra bir Suzuki flüt eğitmeni talep edildiğini ve gereken yazışmaların yürütülmesi talebini derneğe iletmek gerekmektedir. Dernek ise böyle bir talebin olduğunu Avrupa Suzuki Birliğine bildirecek, Avrupa Suzuki Birliği ise o dönemde uygun olan bir Suzuki flüt eğitmeni varsa ülkemize yönlendirerek süreci dernek ile yürütecektir. Bu sürecin tamamen dernek üzerinden yürütülmesi gerekmektedir.
K2	Eğitimci bu soru için görüş belirtmemiştir.
K3	Öncelikle istekli eğitimci olması, sonra da bu eğitimcilerin Suzuki Müzik Derneği ile iletişime geçmeleri gerekmektedir.
K4	Ülkemizde, Suzuki Müzik Eğitimi Derneği tarafından öğretmen eğitimi flüt sertifika programının açılması gerekmektedir.
K5	Suzuki Müzik Eğitimi Derneği ile iletişime geçmeniz gerekmektedir.
K6	Suzuki Müzik Eğitimi Derneği ile iletişime geçmeniz gerekmektedir.
K7	Suzuki Müzik Eğitimi Derneği ile iletişime geçmeniz gerekmektedir.

Eğitimcilerle “Ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlatılması için hangi aşamaların tamamlanması ve nasıl bir yol izlenmesi gerekmektedir?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar ülkemizde flüt eğitiminin başlaması için öncelikle Suzuki müzik eğitimi derneği ile iletişime geçilmesi gerektiğini (K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7), bu aşamadan sonra derneğin flüt eğitimi kursu açmak için 10-12 flüt eğitimcisiyle oluşan bir çalışma sınıfını oluşturarak Avrupa Suzuki Birliğinden ülkemize bir Suzuki flüt eğitmeni getirmek için talepte bulunması gerektiğini ve sistemin bu şekilde işlediğini (K1, K4) belirtmişlerdir.

Tablo 11  
İkinci alt problemin ikinci sorusuna ilişkin eğitimci görüşleri

Ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlamasıyla (öğrenci, aile ve eğitimci açısından) sizce toplumun ne gibi kazanımları olur?	
K1	Eğitimci açısından muhteşem bir kişisel gelişim fırsatı olur. Öğrenciler ise büyük bir şeyin parçası olduklarını hissettikleri anda başka bir şey yapmanıza gerek kalmıyor. Bu durum insanların beğeni algısına yükseltecek ve beraberinde birçok şeye katkı sağlayan bir durum olacaktır. Toplumsal açıdan yükselmeyi sağlayarak çok ciddi kazanımlar olacağını düşünüyorum.
K2	Büyük bir bilinçlenme olacağını düşünüyorum.
K3	Tıpkı diğer enstrümanlarda olduğu gibi, daha çok dinleyen, çalışkan, sanata değer veren ve zorluklarını bilen bireyler yetişecektir. Suzuki eğitiminin değerini bilirsek yüksek standartlarda müzisyenler çıkaracağımızı da söyleyebilirim.
K4	Toplum olarak çok olumlu kazanımlarımız olacaktır.
K5	Erken yaşta enstrüman öğrenimine karşı olan toplumsal önyargının ortadan kalkacağını, bu sistemle daha fazla çocuğun hayatına girileceği, enstrüman çalması aracılığıyla iyi kalpli bireylerin yetiştirileceği ve bu sayede entelektüel seviyesi yüksek bir toplum oluşacağını söyleyebiliriz.
K6	Hangi çalgı olursa olsun, toplumun aydınlanacağı, bilgileneceği, gelişeceğini söyleyebiliriz.
K7	Eğitimci bu soru için görüş belirtmemiştir.

Eğitimcilerle “Ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlamasıyla (öğrenci, aile ve eğitimci açısından) sizce toplumun ne gibi kazanımları olur?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlamasının eğitimciler için çok iyi bir kişisel gelişim fırsatı olacağını (K1), diğer enstrümanlarda olduğu gibi, daha çok dinleyen, daha çok çalışan gençler yetiştirerek sanata değer veren ve sanatın zorluklarını bilen bireyler yetiştirmiş olacağımızı (K3), erken yaşta verilen enstrüman eğitiminin keman ve viyolonselde olduğu gibi flüt eğitiminde de aynı olumlu etkiyi sağlayacağını (K6), toplumsal açıdan çok fazla kazanımların olacağını ve toplumun bilinç düzeyinin artacağını (K1, K2, K4, K6) belirtmişlerdir.

### 3.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular

“Suzuki yöntemi flüt eğitimi çerçevesinde Avrupa Suzuki Birliği flüt eğitimcileri tarafından nasıl değerlendirilmektedir?” alt problemine ilişkin Avrupa’daki Flüt eğitimcilerine 6 soru sorulmuş ve sorulan sorulara eğitimcilerin verdikleri cevaplar tablo şeklinde gösterilmiştir.

Tablo 12

Üçüncü alt problemin birinci sorusuna ilişkin flüt eğitimcilerinin görüşleri

Suzuki flüt eğitimi sizce neden önemlidir?	
F1	Suzuki flüt öğretmenleri, öğrenciye pratik yapması için gerekli motivasyonu nasıl sağlaması gerektiğini, öğrenciyi çalgı çalışmaya nasıl teşvik etmesi gerektiğini bildiğinden ve bu bilinçle eğitimi devamlı bir şekilde sürdürdüğünden Suzuki flüt eğitiminin önemli olduğunu söyleyebiliriz.
F2	Suzuki yöntemi, çocuklara erken yaşta enstrüman eğitimi verebilmek ve müziği öğretmek için yaratıcı ve çok yönlü bir sistemdir. Bu sebeple Suzuki flüt eğitimi de oldukça önemlidir. Suzuki flüt eğitimi, çocuğun daha hızlı ve daha eğlenceli bir şekilde erken yaşta flüt tekniği oluşturabilmesi için oldukça önemlidir.
F3	Çocuk, Suzuki yönteminin sistematikinden çıkmayarak olması gerektiği gibi her gün tekrar eder ve çalışırsa gelişim çok belirgin bir şekilde görülecektir. Tüm bunların Suzuki flüt eğitiminin önemli hale getirdiğini söyleyebiliriz.
F4	Suzuki flüt eğitimi ile ana dilinizi öğrendiğiniz gibi flüt çalmayı öğrenebilirsiniz. Bu sebeple Suzuki flüt eğitiminin önemli bir yöntem olduğunu düşünüyorum.
F5	Suzuki yöntemi, kendine güveni güçlendirmek, iyi bir insan olabilmek gibi felsefesi olan bir yöntemdir. Bu sebeple de önemli bir sistemdir.
F6	Çünkü Suzuki flüt eğitimi sayesinde çocuklar erken yaşta ana dili öğrenmiş gibi enstrüman çalmayı öğrenirler. Düzenli çalışmalar sayesinde de müziği duyarak, dinleyerek gelişim gösterirler.

Eğitimciler “Suzuki flüt eğitimi sizce neden önemlidir?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, Suzuki flüt öğretmenlerinin öğrenci ile nasıl iletişim kurması gerektiğini bildiği ve dersleri bilinçli bir şekilde sürdürebildiği için Suzuki flüt eğitiminin önemli olduğunu (F1), çocuklara erken yaşta enstrüman eğitimi verebilmek ve müziği öğretebilmek için Suzuki flüt eğitiminin önemli olduğunu (F2), Suzuki flüt eğitiminin, çocuğun erken yaşta hızlı bir şekilde keyif alarak flüt tekniği oluşturabilmesine olanak sağladığı için önemli olduğunu (F3), çocukların Suzuki flüt eğitimi ile erken yaşta adillerini öğrendikleri gibi flüt çalmayı öğrenebildikleri için bu yöntemin önemli olduğunu (F4, F6), Suzuki yönteminin iyi insan olabilmek, kendine güveni güçlendirmek gibi bir felsefesi olduğu için önemli olduğunu (F5) belirtmişlerdir. Flüt eğitiminin keman ve viyolonselde olduğu gibi flüt eğitiminde de aynı olumlu etkiyi sağlayacağını (F6), toplumsal açıdan çok fazla kazanımların olacağını ve toplumun bilinç düzeyinin artacağını (F1, F2, F4, F6) belirtmişlerdir.

Tablo 13

Üçüncü alt problemin ikinci sorusuna ilişkin flüt eğitimcilerinin görüşleri

Suzuki flüt eğitimi sizce neden önemlidir?	
F1	Bu, öğrencinin kaç yaşında olduğuna bağlı. 5-6 yaş arası küçük bir çocuksa, ilk eğitim şarkılarını ve tekerlemeleri söyleyerek başlıyoruz. Daha sonra nefesimizi nasıl kullanmamız gerektiğini öğreniyoruz. Daha sonra kendilerine ait oyuncak tahta flütlerini yapıyorlar ve flüt çalarken nasıl durmamız gerektiğini çalışmaya başlıyoruz. Tüm bunları çalıştıktan sonra ağızlıktan nasıl ses çıkarılacağını öğreniyoruz. Bu süreçte öğrencinin flüte karşı olan ilgisi ölçülüyor ve flüt eğitimine devam ederse kendine ait gerçek bir flüte kavuşuyor.
F2	Eğitimci bu soru için görüş belirtmemiştir.
F3	İlk önce ebeveynlere, Suzuki flüt eğitimi sürecini nasıl yürüteceğimizi anlatmakla başlıyoruz. Çünkü ebeveynler süreç boyunca derslerde yanımızda olmaları gerekiyor. Öğrenci ile nefes kontrolünü öğrenebilmemiz için öncelikle şarkılar ve tekerlemeler dinliyor ve seslendiriyoruz. Daha sonra öğrenci ile duruş, tutuş ve ağızlık çalışmalarını gerçekleştiriyoruz. Öğrenci ile beraber yaptığımız oyuncak tahta flütlerimizdeki ilk notaları çalmaya başlıyoruz. İlerleyen süreçte ise öğrenci istekli ise gerçek bir flüt ile çalışmalarımıza devam ediyoruz.
F4	Eğitimci bu soru için görüş belirtmemiştir.
F5	Çocuklarla flüt çalmaya başlamadan önce nefes almayı, duruşu, tutuşu çalışıyoruz. Enstrüman çalarken duruşu öğrenmemiz için kendi yaptığımız tahta flütler ile çalışıyoruz. İlerleyen derslerde ise çocuğun ilgisine bağlı olarak gerçek bir flüte sahip olmasını sağlıyoruz. Bu aşamaya kadar duruş, tutuş ve nefes kontrolünü de oyunlarla eğlenerek çalışıyoruz.
F6	Eğitimci bu soru için görüş belirtmemiştir.

Eğitimciler “Suzuki flüt eğitiminin başlangıç aşamasından bahsedebilir misiniz?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, ilk olarak ebeveynlere süreci iyice anlattıklarını, eğitim süreci boyunca ailelerle beraber dersleri yürüttüklerini, çocuklarla nefes kontrolünü öğrenebilmek için şarkılar ve tekerlemeler seslendirdiklerini, flüt için doğru duruş ve tutuş çalışmalarının öğretmen ve öğrencinin beraber yapmış olduğu oyuncak flütler ile gerçekleştirildiğini, ilerleyen süreçte ise öğrencinin seviyesine göre gerçek flütler ile eğitime devam edildiğini (F1, F3, F5) belirtmişlerdir.

Tablo 14

Üçüncü alt problemin üçüncü sorusuna ilişkin flüt eğitimcilerinin görüşleri

<b>Suzuki flüt eğitimi ile diğer çalgı eğitimi eğitimi yaklaşımları arasında ne gibi farklar vardır?</b>	
F1	Suzuki yöntemi ile çocuk, küçük yaşta kulakla öğrenip, dinler ve taklit eder. Grup derslerinde arkadaşları ile eğlenir, oyunlar oynar ve bunları yaparken bir enstrüman çalmayı öğrenir. Suzuki flüt eğitimi bu yönüyle klasik çalgı eğitiminden farklılık göstermektedir. Suzuki flüt eğitiminde başlangıç aşamasındayken nota kullanılmaz, ebeveynler derse katılır, bireysel ve grup dersleri vardır, herkes aynı repertuar üzerinde çalışır (böylece dünyadaki diğer Suzuki öğrencileriyle aynı repertuarı çalabilirler). Her çocuğun yılda birkaç kez ulusal ve uluslararası Suzuki çalışmalarına katılma şansı vardır. Fakat tüm bunlar klasik çalgı eğitiminde yoktur.
F2	Suzuki yönteminde ebeveynler derslerde daima bulunuyorlar. Suzuki flüt eğitimi ile daha erken yaşta flüt eğitimine başlamak mümkün olmakla beraber süreci başlangıçta nota kullanmadan yürütüyorsunuz.
F3	Suzuki flüt eğitiminde başlangıç aşamasında nota kullanılmıyor. Dünya'daki tüm Suzuki flüt öğrencileri ile aynı repertuar aynı sistem ile çalışılıyor.
F4	Geleneksel Flüt eğitiminde çocuklar, her zaman yeni bir parça öğrenir ve eski parçaları unuttur. Çocuklar, Suzuki yöntemiyle kulaktan çalmayı öğrenirler, geleneksel yöntemlerde ise nota enstrüman ile çalmayı öğrenirler. Suzuki yönteminde öğretmen, çocuk ve ebeveyn arasında önemli bir üçgen ve işbirliği vardır. Klasik yöntemlerde sadece Öğretmen ve Çocuk arasında bir işbirliği vardır.
F5	Çocuklar Suzuki yönteminde daha iyi seviyelerde flüt çalabiliyorlar ve küçük yaşta müziğe daha fazla duygu katabiliyorlar.
F6	

Eğitimcilere “Suzuki flüt eğitimi ile diğer çalgı eğitimi yaklaşımları arasında ne gibi farklar vardır?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, Suzuki yöntemiyle çocukların kulaktan çalmayı öğrendiklerini (F1, F2, F4, F5), Grup dersleri ile enstrüman çalmayı öğrenmeleri yönüyle bu yöntemin farklılığını (F1, F2), Suzuki flüt eğitiminde ebeveynlerin derslerde bulduklarını (F2, F3, F5), Dünya'daki tüm Suzuki flüt öğrencileri ile ortak repertuar üzerinden belli bir sistem ile ilerleyip çalışıldığını (F2, F4), Suzuki flüt eğitimi ile daha erken yaşta flüt eğitimine başlama şansı elde edebilmesi ve çocukların Suzuki eğitimi ile daha iyi seviyelerde flüt çalmaları yönüyle farklılaştıklarını (F3, F4), belirtmişlerdir.

Tablo 15

Üçüncü alt problemin dördüncü sorusuna ilişkin flüt eğitimcilerinin görüşleri

<b>Suzuki flüt eğitiminde ailelerin rolü nedir?</b>	
F1	Bu yöntem çocuk, öğretmen ve aile üçgeninden oluşmaktadır. Aile, çocuğun evde enstrüman çalışmasını sağlamak, enstrüman çalmaya istekli bir hale getirmek ve Suzuki flüt eğitiminin sistemli ilerlemesini sağlamak için önemli bir rol oynamaktadır.
F2	Aile, çocuğun müzik dinlenmesini evde flüt çalışmasını sağlamak, derslerde veya evde çocuklara yapıcı eleştiriler yaparak çocuğun motivasyonunu arttırmak, sergilediği performanslara karşı olumlu tutum sergilemek zorundadırlar.
F3	Aile derslerde bulunur ve ders süresince notlar alır. Bu sayede çocuğun bir sonraki derse kadar en iyi şekilde hazırlanmasını sağlar.
F4	Eğitimi bu soru için görüş belirtmemiştir.
F5	Ebeveynler evde çocuklarıyla birlikte pratik yapmalı dersler sırasında ise notlar alarak çocukların unuttuğu yerlerde müdahale ederek doğru çalıştırmaları gerekmektedir.
F6	Çocuğun verimli bir eğitim süreci yaşayabilmesi için aile, evde çalışmalarını yürütebilmesi için en iyi ortamı hazırlar. Böylece derslerin daha verimli geçmesi sağlanır.

Eğitimcilere “Suzuki flüt eğitiminde ailelerin rolü nedir?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, ailenin çocuğun evde enstrüman çalmasını sağlaması gerektiğini ve çocuğun motivasyonunun artması için ailenin yapıcı eleştiriler yaparak çocuğa karşı olumlu tutum sergilemesi gerektiğini (F1, F2), ailenin çocukla beraber evde pratik yapması ve ders anında notlar alarak çocuğun unuttuğu yerleri çalıştırması gerektiğini (F5) ailenin derslerde bulunarak not alması ve böylece çocuğu bir sonraki derse kadar en iyi şekilde hazırlaması gerektiğini ve ailenin çocuğa evde çalışabilmesi için uygun ortamı yaratması gerektiğini (F3, F6) belirtmişlerdir.

Tablo 16

Üçüncü alt problemin beşinci sorusuna ilişkin flüt eğitimcilerinin görüşleri

<b>Bir flüt eğitimcisi olarak neden bu yaklaşımla flüt öğretmeyi seçtiniz? Bu yaklaşımın eğitimci kimliğinize katkısı oluyor mu?</b>	
F1	Kendi çocuğumun Suzuki kemanında yaptıklarını gördükten sonra bir flüt eğitimcisi olarak Suzuki flüt eğitimcisi olmaya karar verdim. Dersleri takip ettim ve bu tekniğin keman dışındaki enstrümanlarda da kullanılabileceğini yaşayarak deneyimledim. 1998'de 1. seviye 1999'da ise 2. Seviye Suzuki flüt eğitimcisiydim. Bu eğitimi almış olmam eğitimci kimliğime birçok katkı sağladı. Klasik çalgı eğitimi derslerimde de çokça kullandım. Bir flüt eğitimcisi olarak büyük bir fark yaratmamı sağladı.
F2	Suzuki yönteminin derin bir felsefesi olduğundan bu sistemin eğitimcisi olmak istedim. Bu felsefe iyi bir eğitimci olmamı sağlıyor. Çocuklar erken yaşta enstrüman çalmaya başladıklarında henüz okuma ve yazma bilmediklerinden algıları çok açık oluyor.
F3	Çocuklarla çalışmayı onlarla müzik yapmayı çok seviyorum. Bu küçük öğretmenler, hem oyun oynama hem de başkalarını eğitme konusunda en nitelikli öğretmenlere sahip olmalı diye düşünüyorum. Bu yüzden Suzuki flüt eğitimciliğini seçtim ve severek yapıyorum.
F4	Eğitimci bu soru için görüş belirtmemiştir.
F5	Kızım Suzuki Viyola derslerine henüz 4 yaşındayken başlamıştı. Onun bu gelişimini görünce bir flüt eğitimcisi olarak çok etkilendim. 2 yıl sonra Hollanda'da Suzuki Flüt Öğretmen Eğitimi ile Suzuki'ye başladım.
F6	Suzuki flüt eğitimi ile küçük yaşta çocuklara müziksel birçok şey öğretebilir ve zor hedeflere ulaşabilirsiniz. Suzuki flüt eğitimcisi olmayı seçmemin en büyük sebebinin bu olduğunu söyleyebilirim.

Eğitimcilere “Bir flüt eğitimcisi olarak neden bu yaklaşımla flüt öğretmeyi seçtiniz? Bu yaklaşımın eğitimci kimliğinize katkısı oluyor mu?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, Eğitimci kimliklerine çok büyük fayda sağladığını (F1, F5), Suzuki flüt eğitimi yönteminin felsefesi yönüyle daha iyi bir eğitimci olmak adına katkı sağladığını (F2), daha nitelikli bir öğretmen olmak istediklerini ve küçük çocuklarla çalışmayı sevdiğileri için bu yöntemi seçtiklerini (F6, F3), belirtmişlerdir.

Tablo 17

Üçüncü alt problemin altıncı sorusuna ilişkin flüt eğitimcilerinin görüşleri

Suzuki flüt eğitimi alan öğrencilerin kazanımları nelerdir?	
F1	Çocukların başlangıçta nota kullanmadan ezbere flüt çalabildiklerini ve gün geçtikçe müzik kulaklarının müzikal hafızalarının gelişim kaydettiğini söyleyebiliriz.
F2	Çocukların müzik dinlemek, şarkı söylemek, flüt çalmak gibi alışkanlıklar edindiğini söyleyebiliriz.
F3	Müzik günlük hayatın bir parçası haline gelecek ve grup dersleri sayesinde birlikte çalgı çalmanın getireceği toplulukla müzik yapma alışkanlığı, birlik beraberlik duygusu ve oyun tekniğini geliştirmek gibi birçok özelliğini geliştirecektir. Bu süreçte, çocuğun bir şeyler çalarken ezgiler üretmesini, yanlış yapıp yapmadığına dikkat etmesini, duruşunu, görünümünü kontrol edebilmesini gözlemleyebiliyorsunuz. Bunların bilincinde olduğunu görmek ise bir eğitmen olarak sevindirici oluyor.
F4	Çocukların grup dersleri ile diğer flüt öğrenen çocuklarla iletişim kurmaları ve sosyalleşmeleri daha mutlu olmalarını sağlıyor diyebiliriz.
F5	Suzuki flüt eğitimi, çocukların, sorumluluk duygularının gelişmesini ve müzik yapan iyi kalpli bireyler olmalarını sağlıyor diyebiliriz.
F6	Çocuklar Suzuki flüt eğitimi ile okula henüz gitmiyorken ezbere flüt çalabilir, erken yaşta müzik kulaklarını kullanmayı öğrenir ve geliştirirler.

Eğitimciler “Suzuki flüt eğitimi alan öğrencilerin kazanımları nelerdir?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, çocukların erken yaşta nota kullanmadan ezbere flüt çalabildiklerini ve bu durumun müzik kulaklarının gelişimine katkı sağladığını (F1, F6), çocukların Suzuki flüt eğitimi ile flüt çalma, şarkı söyleme, müzik dinleme gibi alışkanlıklar edindiklerini (F2), çocukların grup dersleri sayesinde iletişim becerilerinin arttığını ve daha sosyal bireyler olduklarını (F4), çocukların grup dersleri sayesinde toplu bir biçimde müzik yapma duygusunu hissettiklerini ve flüt çalarken kendi kontrollerini sağlayabilecek bilinç düzeyine ulaşmış olduklarını (F3) belirtmişlerdir.

#### 4. Tartışma, sonuç ve öneriler

Suzuki yönteminin flüt eğitimi çerçevesinde Suzuki eğitimcileri tarafından değerlendirilmesinin amaçlanmasıyla yola çıkılan çalışmanın sonuçları şu şekildedir;

Araştırmanın birinci alt problemi olan “Suzuki yöntemi ülkemizdeki Suzuki eğitimcileri tarafından nasıl değerlendirilmektedir?” sorusu kapsamında eğitimcilerin görüşleri değerlendirildiğinde ulaşılan veriler şu şekilde sıralanmıştır;

Katılımcılar, Suzuki eğitiminin erken yaşta enstrüman eğitimi verilebileceği için önemli olduğunu, bu yöntemin aile-çocuk-öğretmen üçgeni ile sistematik bir biçimde ilerlediğini ve evrensel bir repertuara sahip olması dolayısıyla tüm Dünya’daki çocukların beraber müzik yapmalarına olanak sunduğunu, eğitiminin temel amacının pozitif insan bilinci (iyi insan) yetiştirmek olduğunu belirtmişlerdir. Katılımcıların tüm görüşleri doğrultusunda Suzuki yönteminin önemli bir yöntem olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Literatür incelendiğinde Sever (2019)’in “Suzuki Öğretmen Yetiştirme Sisteminin İncelenmesi” adlı çalışmasında da Suzuki sisteminin önemi ve uygulama aşamalarındaki yapısı anlatılmıştır. Araştırmanın sonuçları Sever (2019)’in çalışmasıyla paralellik göstermektedir.

Suzuki eğitimi alan öğrencilerin, erken yaşta müzik kulaklarının ve ezber yeteneklerinin geliştiği, yöntemin sistematik ilerlemesi sebebiyle öğrencilerin hızlı bir gelişim kaydettikleri ve bununla beraber çocukların erken yaşta sahne korkularını yendikleri eğitimcilerin gözlemleri doğrultusunda belirtilmiştir. İlgili literatür incelendiğinde Suzuki eğitimi ile öğrencilerin birçok kazanım elde ettiğine yönelik çalışmalara rastlamak mümkündür. Bu çalışmalardan biri; Özçelik (2010)’un “Suzuki Yetenek Eğitimi ve Bartok Mikrokosmos Yöntemleriyle Özengen Piyano Eğitiminde Yoğunlaşma Becerisi” adlı çalışmasıdır. Çalışmada Suzuki eğitimi ile piyano eğitimi alan öğrencilerin yoğunlaşma becerilerinin geliştiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç çalışmada elde edilen veri ile paralellik göstermektedir.

Eğitimciler “Suzuki eğitimi ile diğer çalgı eğitimi yaklaşımları arasında ne gibi farklar vardır?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar bu yöntemde ailelerin derslerde bulunmasının öğrencilerin motivasyonunu arttırdığını, klasik sistemde notadan müziğe gidilirken Suzuki’de bedenden müziğe gidildiğini, Suzuki sistematüğinden çıkılmadan eser atlanılmadan eğitime devam etme kuralından çıkılmadığını, bu sistemde her çocuğun müzik öğrenebileceğini ve dolayısıyla diğer çalgı eğitimi yaklaşımlarından oldukça ayrıştığını belirtmişlerdir. Eğitimcilerin görüşleri doğrultusunda diğer çalgı eğitimi yaklaşımları içerisinde özellikle temel felsefesi yönüyle diğer yaklaşımlardan ayrıştığı düşünülen Suzuki yöntemi kulaktan eğitim ile yola çıkarak tüm çocukların evrensel bir repertuara sahip olması hedeflemektedir. Böylelikle tüm Dünya’daki çocukların hiçbir kaygı taşımadan beraber müzik yapmalarına olanak sunmasının bu yöntemi farklı kıldığı söylenebilir.

Suzuki eğitiminde ailelerin; derslerde bulunarak notlar almasının çocuğun bir sonraki derse hazırlanma sürecinde çalışmalarını nasıl yapacağı hususunda yol gösterici olması açısından önemli olduğu eğitimcilerin gözlemleri doğrultusunda belirtilmiştir. Bu görüş ve gözlemler doğrultusunda “Suzuki eğitimine ülkemizdeki ailelerin tutumu ve yaklaşımı oldukça olumludur” denilebilir. İlgili literatür incelendiğinde Dittgen (2018)’in; “Suzuki Yönteminde Ailenin Yeri ve Önemi” adlı çalışmasında da benzer görüşlere yer verilmiştir. Dittgen ailelerin derslerde bulunma

sürecinin eğitime oldukça katkı sağladığını ve ailelerin bu süreçte oldukça mutlu ve istekli olduklarını belirtmektedir. Bu bakımdan elde edilen sonuç literatürle paralellik göstermektedir.

Eğitimcilerle “Bir Suzuki eğitimcisi olarak neden bu yaklaşımla çalgı öğretmeyi seçtiniz? Bu yaklaşımın eğitimci kimliğinize katkısı oluyor mu?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, Suzuki eğitim sisteminin erken yaştaki çocukların çalgı eğitiminde kullanılan en etkili sistemlerden biri olduğunu, Suzuki eğitiminin sistematikliğinden, derslerin pozitif geçmesinden, öğretmenin yaratıcılığının sürdürülebilir olmasından dolayı bu sistemi tercih ettiklerini ve bu sistemin eğitimci kimliklerine çok fazla katkı sağladığını belirtmişlerdir.

Eğitimcilerle “Suzuki eğitiminin başlangıç aşamasından bahsedebilir misiniz?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar; çocuğun derslerden önce öğretmenin belirttiği müzikleri dinleyerek derslere gelmesi gerektiği, gerçek enstrümanı eline almadan önce arşe yerine kullanılan oyuncak bir çubuk, kartondan yapılan maket bir keman ile duruş ve tutuş çalışmalarını gerçekleştirdiğini belirtmişlerdir. Katılımcıların ortak fikri olan bu durumdan yola çıkılarak öğrencilerin gerçek enstrümanı hak etmek için daha istekli çalıştıkları ve başlangıç aşamasında yaratılan bu durumun öğrencilerin motivasyonlarını arttırdığı düşünülebilir.

Eğitimcilerle “Ülkemizde hangi branşlarda Suzuki eğitimi veriliyor?” sorusu sorulmuştur. Katılımcıların görüşleri doğrultusunda ise ülkemizde Suzuki eğitiminin sadece keman ve viyolonsel çalgılarında verildiği ve çalışmanın çıkış ve noktası olan flüt eğitimi çerçevesinde ülkemizde hiçbir çalışmanın yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum ülkemizde Suzuki flüt eğitimine yönelik yapılan çalışmaların eksikliğini ortaya koymaktadır.

Araştırmanın ikinci alt problemi olan “Suzuki yöntemi flüt eğitimi çerçevesinde ülkemizdeki Suzuki eğitimcileri tarafından nasıl değerlendirilmektedir?” sorusu kapsamında eğitimcilerin görüşleri değerlendirildiğinde ulaşılan veriler şu şekilde sıralanmıştır;

Eğitimcilerle “Ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlatılması için hangi aşamaların tamamlanması ve nasıl bir yol izlenmesi gerekmektedir?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar; ülkemizde flüt eğitiminin başlaması için öncelikli Suzuki müzik eğitimi derneği ile iletişime geçilmesi gerektiği, bu aşamadan sonra derneğin flüt eğitimi kursu açmak için 10-12 flüt eğitimcisiinden oluşan bir çalışma sınıfını oluşturarak Avrupa Suzuki Birliğinden ülkemize bir Suzuki flüt eğitimci getirmek için talepte bulunması gerektiğini ve yurt dışından gelen flüt eğitimcisinin verdiği Suzuki eğitimini başarıyla tamamlayan ve sertifika almaya hak kazanan eğitimcilerin Suzuki flüt öğretmenliği yapabileceğini ve sistemin kısaca bu şekilde işlediğini belirtmişlerdir. Tüm bu görüşler doğrultusunda ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlayabilmesi, gerçekleştirilebilmesi için bu aşamaların tamamlanması gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlamasıyla (öğrenci, aile ve eğitimci açısından) toplumun kazanımlarının, eğitimciler için çok iyi bir kişisel gelişim fırsatı olacağı ve diğer enstrümanlarda olduğu gibi daha çok dinleyen ve çalışan bireyler yetiştirerek sanata değer veren, sanatın zorluklarını bilen bireylerin yetiştirilmesine katkı sağlayacağı eğitimciler tarafından belirtilmiştir. Aynı zamanda bu durumun toplumun bilinç düzeyini artacağı eğitimcilerin ortak görüşüdür. Buradan hareketle Suzuki yönteminin felsefesi, sistematikliği ve işleyişi ile topluma büyük bir fayda sağlayacağı ve mutlu bireylerin çoğalacağı söylenebilir. Sever (2019)'un; “Suzuki Öğretmen Yetiştirme Sisteminin İncelenmesi” adlı betimsel çalışmasında da benzer görüşlere yer verilmiştir. Sever, “Suzuki yöntemi ile eğitimciler kendilerini geliştirme fırsatı bulurken öğrencilerin de farklı öğretmenler ile çalışma fırsatı yakaladığını belirtmiştir.

Araştırmanın üçüncü alt problemi olan “Suzuki yöntemi flüt eğitimi çerçevesinde Avrupa Suzuki Birliği flüt eğitimcileri tarafından nasıl değerlendirilmektedir?” sorusu kapsamında eğitimcilerin görüşleri değerlendirildiğinde ulaşılan veriler şu şekilde sıralanmıştır;

Eğitimcilerle “Suzuki flüt eğitimi sizce neden önemlidir? sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, bu yöntemde çocukların erken yaşta anadillerini öğrendikleri gibi flüt çalmayı öğrenebilmesi ve çocuğun erken yaşta hızlı bir şekilde keyif alarak flüt tekniği oluşturabilmesine olanak sağlanması, Suzuki yönteminin iyi insan olabilmek, kendine güveni güçlendirmek gibi bir felsefesi olması yönüyle oldukça önemli olduğunu belirtmişlerdir. Diğer taraftan katılımcılar Suzuki flüt öğretmenlerine öğrenci ile nasıl iletişim kurması gerektiğinden nasıl bir öğretim stratejisi izleyeceğine kadar verilen bir eğitim sürecinin olması yönüyle bu yöntemin önemli olduğunu ifade etmişlerdir. Bu bağlamda Suzuki flüt eğitiminin felsefesi, eğitimin başlangıç aşamasının farklılığı ve verilen eğitimci eğitimi ile oldukça önemli bir çalgı eğitimi yöntemi olduğu söylenebilir.

Eğitimcilerle “Suzuki flüt eğitiminin başlangıç aşamasından bahsedebilir misiniz?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, ilk olarak ebeveynlere süreci iyice anlattıklarını, eğitim süreci boyunca ailelerle beraber dersleri yürüttüklerini, nefes kontrolünü öğretebilmek için çocuklarla şarkılar ve tekerlemeler seslendirdiklerini, flüt için doğru duruş ve tutuş çalışmalarının öğretmen ve öğrencinin beraber yapmış olduğu oyuncak flütler ile gerçekleştirildiğini, ilerleyen süreçte ise öğrencinin seviyesine göre gerçek flütler ile eğitime devam edildiğini belirtmişlerdir.

Suzuki flüt eğitimi alan öğrencilerin erken yaşta nota kullanmadan ezbere flüt çalabildikleri ve bu durumun müzik kulaklarının gelişimine katkı sağladığı, çocukların Suzuki flüt eğitimi ile flüt çalma, şarkı söyleme, müzik dinleme gibi alışkanlıklar edindikleri, grup dersleri sayesinde iletişim becerilerinin arttığı ve daha sosyal bireyler oldukları, çocukların grup dersleri sayesinde toplu bir biçimde müzik yapma duygusunu hissettikleri ve flüt çalarken kendi kontrollerini sağlayabilecek bilinç düzeyine ulaşmış oldukları eğitimcilerin gözlemleri doğrultusunda belirtilmiştir. Suzuki flüt eğitimcileri öğrencilerin bu yöntem sayesinde birçok kazanımları olduğunu ifade etmişlerdir.

Eğitimcilere “Suzuki flüt eğitimi ile diğer çalgı eğitimi yaklaşımları arasında ne gibi farklar vardır?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, Suzuki yöntemiyle çocukların kulaktan çalmayı öğrendiklerini, grup dersleri ile enstrüman çalmayı öğrenmeleri yönüyle bu yöntemin farklılığını, Suzuki flüt eğitiminde ebeveynlerin derslerde bulduklarını, Dünya’daki tüm Suzuki flüt öğrencileri ile ortak repertuar üzerinden belli bir sistem ile ilerleyip çalışıldığını, Suzuki flüt eğitimi ile daha erken yaşta flüt eğitimine başlama şansı elde edebilmesi ve çocukların Suzuki eğitimi ile daha iyi seviyelerde flüt çalmaları yönüyle farklılaştıklarını belirtmişlerdir. Eğitimcilerin görüşleri doğrultusunda diğer çalgı eğitimi yaklaşımları içerisinde özellikle temel felsefesi yönüyle diğer yaklaşımlardan ayrıştığı düşünülen Suzuki flüt eğitiminin kulaktan eğitim ile yola çıkarak tüm çocukların evrensel bir repertuara sahip olması hedeflemektedir. Böylelikle tüm Dünya’daki çocukların hiçbir kaygı taşımadan beraber flüt çalmalarına, müzik yapmalarına olanak sunmasının bu yöntemi farklı kıldığı söylenebilir. İlgili literatür incelendiğinde Dickerson (2011)’ın “Flute Teaching The Suzuki Way” adlı çalışmasına rastlamak mümkündür. Bu çalışmada Suzuki flüt eğitiminin ortak repertuar üzerinden belli bir sistemle ilerlediği dünyadaki tüm Suzuki flüt eğitimi öğrencilerinin uygun ortam sağlandığında aynı eseri çalabilme olanaklarının olduğu belirtilmektedir.

Eğitimcilere “Suzuki flüt eğitiminde ailelerin rolü nedir?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılar, çocuğun motivasyonunun artması için ailenin yapıcı eleştiriler yaparak çocuğa karşı olumlu tutum sergilemesi gerektiğini, ailenin çocukla beraber evde pratik yapması ve ders anında notlar alarak çocuğun unuttuğu yerleri çalışmasında destek olmasının önemli olduğunu ve ailenin çocuğa evde çalışabilmesi için uygun ortamı yaratması gerektiğini belirtmişlerdir. Böylelikle eğitimcilerin görüşleri doğrultusunda Suzuki flüt eğitiminde ailenin rolünün çok önemli olduğunu söyleyebiliriz. İlgili literatür incelendiğinde Charles (2010)’un “A supplementary book of chiese music for Suzuki flute student” adlı çalışmasına rastlamak mümkündür bu çalışmada Suzuki flüt eğitiminin başarısının aile-öğrenci-öğretmen işbirliği ile başarıya ulaşacağı belirtilmektedir.

“Bir flüt eğitimcisi olarak neden bu yaklaşımla flüt öğretmeyi seçtiniz? Bu yaklaşımın eğitimci kimliğinize katkısı oluyor mu?” sorusu eğitimcilere sorulmuştur. Katılımcılar; Suzuki eğitimi felsefesinin daha iyi bir insan daha iyi bir eğitimci olmak adına kendilerine katkı sağladığını, bu yöntemi daha nitelikli bir öğretmen olmak istedikleri ve küçük çocuklarla çalışmayı sevdiikleri için seçtiklerini belirtmişlerdir.

Sonuç olarak; temel amacı iyi insan yetiştirmek olan Suzuki eğitimi hem öğrenciler açısından hem de eğitimi verecek olan eğitimler açısından felsefesi, sistematığı ve işleyişi ile diğer çalgı eğitimi yöntemlerinden ayrılmaktadır. Nota eğitimi olmadan anadili öğrenme yöntemlerimizden yola çıkılarak kulaktan eğitimle belirli bir sistematik içerisinde başlayan Suzuki eğitiminin en temel özelliği ortak bir repertuarın ortak bir strateji ile bu eğitimin sertifikasını almış ve eğitmen eğitimini tamamlamış öğretmenler tarafından aynı şekilde veriliyor olmasıdır. Diğer taraftan eğitimin aile-çocuk-öğretmen üçgeni ile ilerlemesi, eğitimi alan tüm öğrencilerin evrensel bir repertuara sahip olmasıyla istedikleri zaman hiçbir kaygı taşımadan birlikte müzik yapabilmeleri diğer bir deyişle erken yaşta sahne korkusunu yenmeleri bu yöntemi farklı kılmaktadır. Ülkemizde sadece keman ve viyolonsel eğitimleri verilen Suzuki yöntemi Avrupa’da ve tüm dünyada flüt ve diğer birçok enstrümanda verilmektedir. Özellikle çalgı eğitimine başlangıç aşamasında büyük önem taşıdığı düşünülen Suzuki yönteminin flüt eğitiminde de önemli bir yer taşıyacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda bu araştırma ile Suzuki flüt eğitiminin ülkemizdeki yerinin saptanması ve ileriki dönemlerde Suzuki yönteminin flüt eğitimi çerçevesinde de yaygınlaştırılmasına yönelik olarak bu alandaki eksikliğe dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Ülkemizde Suzuki flüt eğitiminin başlaması hem eğitimler hem de bu eğitimden faydalanacak öğrenciler açısından mükemmel bir eğitim fırsatı olacaktır. Ayrıca flüt eğitiminin ve diğer tüm enstrümanlardaki Suzuki eğitiminin yaygınlaşmasıyla toplumsal açıdan çok ciddi kazanımlar sağlanacağı diğer bir ifadeyle en temelinde başarıyı tatmış mutlu çocukların, mutlu ailelerin ve dolayısıyla mutlu ve iyi bir toplumun oluşacağı Suzuki eğitimcilerinin ortak görüşüdür.

Buradan hareketle araştırmada Suzuki flüt eğitiminin ülkemizde verilmediği ve aynı zamanda Suzuki flüt eğitimine yönelik akademik herhangi bir çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu kapsamda Avrupa’da verilen Suzuki flüt eğitiminin ve ülkemizde diğer enstrüman eğitimlerinde verilen Suzuki eğitimlerinin olumlu sonuçları ve eğitimcilerin görüşleri değerlendirildiğinde Suzuki flüt eğitiminin ülkemizde başlatılması ve yaygınlaştırılması gerektiği düşünülmektedir. Bu doğrultuda Suzuki flüt eğitiminin ülkemizde başlatılmasına dikkat çekmeye yönelik olarak başka çalışmaların yapılması, yapılacak olan çalışmaların farklı değişkenlerle incelenmesi, Suzuki flüt eğitimini eğitimlerinin başlatılmasına yönelik olarak girişimlerde bulunmak adına çalışmaların yapılması önerilebilir.

## Kaynakça

- Akpınar, U. (2009). *Suzuki Piano School Volume I' okul öncesi dönem piyano eğitiminde başlangıç metodunun hedef ve hedef davranışlar bakımından incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 239265).
- Aykar A. (2014). Suzuki yönteminin Türk halk ezgileri kullanılarak başlangıç gitar eğitimine uygulanabilirliği (Yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 407543).
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2008). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (Geliştirilmiş 2. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Brody, Z. S. (2016). Suzuki yetenek eğitimi felsefesine kısa bir bakış. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 10, 79-88. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275064>
- Charles, N. M. (2010). *A supplementary book of Chinese music for the Suzuki flute student* (Doctoral Thesis). The Ohio State University, Ohio-ABD. Erişim adresi: [https://etd.ohiolink.edu/etd.send\\_file?accession=osu1275340340&disposition=online](https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=osu1275340340&disposition=online)
- Dittgen, J. Y. (2018) Suzuki yönteminde ailenin yeri. *Sahne ve Müzik Araştırma Dergisi*, 6, 13-20. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/smead/issue/34898/386978>
- Dickerson, D. (2011). Flute teaching the Suzuki way. 30(2), 43-47. Erişim adresi: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/Citations/FullTextLinkClick?sid=f89a7f1f-7314-4ab5-a95e-fa3a9a2560df@sidc-vsessmgr03&vid=1&id=pdf FullText>
- Ekiz, D. (2003). *Eğitimde araştırma yöntem ve metotlarına giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ergün, S., Ocak, İ., & Ergün, E. (2017). Fen bilimleri öğretmenlerinin nano teknoloji hakkındaki görüşleri. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 6(4), 272-282. Erişim adresi: [http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/32.selcen\\_suheyla\\_ergun.pdf](http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/32.selcen_suheyla_ergun.pdf)
- Gall, M., Borg, W., & Gall, J. P. (1996). *Educational research an introduction (6. Baskı)*. USA: Longman Publisher.
- Tecimer Kasap, B. (2005). Suzuki metodu okulu. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 10, 115-128. Erişim adresi: <https://www.pegem.net/Akademi/3-8281-Suzuki-Piyano-Okulu-Metodu.aspx>
- Kuran, E. N. (2007). *Suzuki metodu ve Türkiye'deki konservatuvar öncesi müzik eğitimi* (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 221537).
- Önder, Ü. (2004). *Suzuki keman eğitimi başlangıç metodundaki etütlerin devinışsel hedef ve hedef davranışlar bakımından analiz edilmesi* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 144993).
- Özçelik, A. Ö. (2010). Suzuki yetenek eğitimi ve Bartok mikrokosmos yöntemleriyle özengen piyano eğitiminde yoğunlaşma becerisi. *Uludağ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2), 643-661. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/uefad/issue/16692/173502>
- Sever, G. (2019). Suzuki öğretmen yetiştirme sisteminin incelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 27(1), 37-46. doi: <https://doi.org/10.24106/kefdergi.2247>
- Şeker, S. S. (2005). *7-11 yaş grubunda Orff öğretisi destekli keman eğitiminde başlangıç metodu oluşturulmasına ilişkin bir çalışma* (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 162646).
- Yalçınkaya, B., Eldemir, A. C., & Sönmezöz, F. (2014). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı dersine yönelik tutumlarının değerlendirilmesi. *International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 9(2), 1583-1595. Erişim adresi: [http://www.academia.edu/download/33748918/1316628746\\_89YalcinkayaBegum-vd-sos-1583-1595.pdf](http://www.academia.edu/download/33748918/1316628746_89YalcinkayaBegum-vd-sos-1583-1595.pdf)
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. Baskı Tıpkı Basım). Ankara: Seçkin Yayıncılık



# Yalvaç Yöresi Heybe Dokumaları<sup>1</sup>

## The Saddlebag Weavings Of Yalvac District

**Hande Kılıçarslan**

Doç, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü  
email: [handearsan@hotmail.com](mailto:handearsan@hotmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9332-4730>

<sup>1</sup>Bu makale Süleyman Demirel Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından 3442-D1-13 numaralı proje ile desteklenen “Isparta İli Yalvaç İlçesi Geleneksel Düz Dokumaları” konulu Sanatta Yeterlik Tezi’nden oluşturulmuştur.

**Atf (APA 6)/To cite this article**

Kılıçarslan, H. (2019). Yalvaç yöresi heybe dokumaları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 128-139. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.583399>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 27/06/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 08/10/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

El sanatları geçmişten günümüze varlığını koruyan, geçmiş bize aktaran ve kültürel değerlerin sürdürülmesini sağlayan temel taşlardan biridir. Hammaddesi lif işleyen el sanatlarımızdan dokumalar, kültürel bakımdan geçmiş ve gelecek arasında bağ kurabilen en önemli el sanatlarımızdandır. Konar-göçer yaşam biçiminin bir parçası olan dokumacılık, renk, motif, desen özellikleri ve kullanım amaçlı bakımdan yöreden yöreye farklılık göstermektedir. Taşıma ve saklama amaçlı kullanılan dokumaların başında heybe dokumalar gelmektedir. Konar-göçer yaşamın süregeldiği Isparta ili Yalvaç ilçesinde de dokuma günlük yaşamda özellikle kullanım amaçlı önemli sayılmaktadır. Araştırma kapsamına alınan heybe dokumalar, Yalvaç ilçe ve köylerinin yanı sıra Yalvaç müzesi envanterinde de tespit edilmiştir. Dokumalar renk, motif ve desen özellikleri bakımından incelenmiştir. Yöreye özgü teknik özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Heybe dokumalar yörede taşıma ve saklama amaçlı daha çok kullanılmıştır. Çeyiz veya miras yoluyla büyüklerden kalan heybe dokumalarda ilçede önemli görülmektedir. İlçede Yanıkaya, Körküler, Çakırçal, Yukarırtar, Çetinçe ve Bahtiyar köylerinde heybe dokumalar tespit edilmiştir. İlçe ve köylerinde 16 adet, müze envanterine kayıtlı 2 adet heybe dokuma örneğine rastlanılmıştır. Bu araştırma kapsamına 12 adet yöreye ait örnek dokuma dahil edilmiştir. Diğer örnekler benzer teknik özelliklere sahip oldukları için bu araştırmaya dahil edilmemiştir. Dokumalar ağırlıklı olarak zili ve cicim teknikli olarak yapılmıştır. Tespit edilen örneklerde saçbağı, kurtizi, pıtrak, akrep, koçboynuzu, siğirsidiği, göz, muska, çarpı, küpe ve bukağı motifleri sıklıkla kullanılmıştır. Kırmızı, mavi, siyah, yeşil, vişne çürüğü, bordo, lacivert, bej heybe dokumalarda kullanılan renklere dendir.

**Anahtar kelimeler:** Isparta, Yalvaç, Yalvaç Müzesi, Dokuma, Heybe

### Abstract

Crafts are one of the cornerstones that maintain their existence from the past to the present, and transfer the past to the present, and ensure the maintenance of cultural values. Weavings from our handicrafts, of which raw material is fiber, is one of the most important handicrafts that can connect the cultural past to the future. Weaving, which is a part of Konar-nomadic life style, differs from region to region in terms of color, motif, pattern features and usage style. Saddle weavings are the leading fabrics used for transportation and storage. In Isparta province where Konar-nomadic life is continuing, weaving is also considered important for daily use. The saddle weaves included in the research were determined in the Yalvac museum inventory as well as Yalvac districts and villages. Weavings were examined in terms of color, motif and pattern characteristics. The site-specific technical characteristics were revealed. Saddlebags are mostly used for transport and storage in the region. Dowry or inheritance is important in the district of the saddle weaving from the elders. Saddle weaves were found in Yarıkkaya, Korkuler, Çakırçal, Yukarırtar, Çetinçe and Bahtiyar villages. Weaving samples were found in 16 districts and villages and 2 saddlebags registered in the museum inventory. 12 sample weaving samples were included in this research. Other examples are not included in this study because they have similar technical characteristics. Weavings are mostly made with zili and cicim technique. In the samples identified, haircatch, wolf, velcro, scorpion, ram, horns, eye, amulet, cross, earrings and buckle motifs are frequently used. Red, blue, black, green, sour cherry decay, burgundy, navy blue, beige saddlebags are used in weaving.

**Keywords:** Isparta, Yalvaç, Yalvaç Museum, Weaving, Saddlebag

## 1. Giriş

El sanatlarımızda hammaddesi lif olan dokumalar, günlük yaşantımızın gerekliliği ve dış şartlardan koruma amaçlı ortaya çıkmasına rağmen, daha sonraki dönemlerde yaşanan mekân süsleme amaçlı yapılmıştır. Dekoratif ve günlük kullanım amaçlı yapılan dokumalar, bebeklikten ölüme kadar kullanımı devam etmiştir. Geleneksel olan ölümlük dirimlik dokumalar halen bazı yörelerde sürdürülebilmektedir. Yörük kültürünün devam ettiği bazı yörelerde taşıma amaçlı kullanılan heybe, torba ve çanta gibi dokumalar, uzun yıllardır farklı teknik ve desenlerde dokuması yapılmaktadır. Bu tür dokumalar yöreden yöreye teknik, renk, motif ve desen bakımından farklılık gösterse de halen bazı yörelerimizde üretimleri ve kullanımları devam etmektedir.

Konar-göçer yaşamın var olduğu Isparta ili Yalvaç ilçesinde dokumacılık önemli merkezlerden biri sayılmaktadır. Dokumacılık kültürü yörede önemli görülmüş ve varlığını belirli süreler devam ettirmeye çalışılmıştır. Ekonomik anlamda ailenin gelirine de katkı sağlayan dokumacılık, günlük yaşantıda dekoratif ve kullanım amaçlı olarak önemi sürdürülmektedir.

Yörede günlük yaşam içerisinde insanlar, hayatlarını kolaylaştıracak yaygı, yastık, namazlağı, çuval, heybe ve torba gibi kullanım amaçlarına göre çeşitli eşyalar dokumaktadırlar.

Göller bölgesinin kuzeydoğusunda ve Sultan Dağları eteklerinde kurulan ve yörük yerleşim merkezlerinden biri olan Yalvaç ilçesi, Isparta'nın ikinci büyük ilçesidir (Anonim, t.y., s. 129; Özsait ve Özsait, 1999, s. 1; Seren, 1983, s. 51). Yalvaç ve çevresi, Türkmen oymaklarının 12. yüzyıldan itibaren yerleştiği ve yaşam alanı olarak kullandıkları yerlerdir (Kayıpmaz ve Kayıpmaz, 1993, s. 30; Seyirci, 1994, s. 40; Seyirci, 2000, s. 89; Sümer, 1984, s. 46). İlçenin, Konya'nın Akşehir ilçesine ve Isparta'nın Şarkikaraağaç ve Uluborlu ilçelerine sınırları vardır (Anonim, t.y., s. 129; Seren, 1983, s. 51) (Görsel 1).



Görsel 1. Yalvaç ilçe haritası

Hititler, Makedonyalılar, Selevkoslar, Romalılar ve Bizanslıların egemenliğinde kalan Yalvaç ilçesi, en parlak dönemini Romalılar zamanında yaşamıştır. İ.Ö. 27-İ.S. 14 Augustus dönemlerinde Psidia Bölgesinde 8 koloni kurulmuştur. Fakat, sadece Antiochia'ya "Colonia Caesareia" (Sezar'ın şehri) ünvanı verilmiştir (Yalvaç Tarihçesi, 2017). Cumhuriyet dönemiyle birlikte Isparta'ya bağlanan Yalvaç ilçesi, ilk olarak 1075 yılında Türk egemenliğine, 1280 yılında merkezi Eğirdir'de bulunan Hamidoğulları Beyliği'ne, 1382 yılında Osmanlı hâkimiyetine geçmiştir (Anonim, 1983, s. 110; Çakmakçı, 1994, s. 6; Göde, 1999, s. 91; Köstüklü, 1996, s. 19; Köstüklü, 2010, s. 11-14).

İlçede Psidia bölgesinin yer almasından ötürü kültür ve turizm bakımından gelişmiş bir yerdir. Tarım ve el sanatları (dericilik, keçecilik, halıçılık) yönünden önemli merkezlerden biridir. Ayrıca deri sanayinde Türkiye'nin önemli merkezlerden biridir. Selçuklular döneminde bölgeye yerleşen Oğuz oymaklarının ismi olan Yalvaç, "Resul" yani, yol gösterici anlamına gelmektedir (Yalvaç Tarihçesi, 2017; Köstüklü, 1996, s. 18-20).

İlçede varlığını halen sürdüren el sanatları az da olsa devam etmiştir. Dericilik, keçecilik, saraçlık, demircilik, semercilik ve bakırcılığın yanı sıra dokumacılık da önemli el sanatı uğraşları arasında yer almıştır (Kartal ve Ölmez, 2014, s. 6). İlçede Afyon iline yakın köy ve beldelerde daha çok düz dokumacılıkla uğraşılmıştır. İlçenin bu yönü yörük kültürünün egemen olduğu yerlerdir.

Yalvaç ilçesinin nüfusu; TÜİK ADNKS 2018 sonuçlarına göre 46.646'dır (Yalvaç Nüfusu, 2019). Geçmişte ilçede, hem yaşam biçiminden kaynaklı hem de çeyiz geleneğinin getirmiş olduğu âdetlerden ötürü hemen hemen her evde dokumacılık yapılmıştır. Yörede çoğu dokumacının küçüklükten beri yaptığı dokumalar çoğunlukla yer yaygısı, yöreye özgü ölümlük dirimlik dokumalar, taşıma ve depolama amaçlı heybe, torba, çuval ve yastık dokumalarıdır. Yörük kültürünün de gereği olarak önce kendi ihtiyaçlarını karşılamak için dokuma yapılmış, daha sonra geçim kaynağı olarak görülmüştür. Bu bakımdan belirli bir süre ilçenin gelir kaynağı olmuştur. Her evde yapıldığı için de yöreye özgü dokuma örnekleri meydana gelmiştir.

Yöre insanı, dokumalarda kullandıkları hammaddeyi önceleri kendileri üretmişler, ipliklerini kendileri eğirmiş ve doğal bitkilerle boyamışlardır. Özellikle yöreye belirli zamanlarda gelen boyacı sayesinde yün ipliklerini zaman zaman boyatmışlardır. Geçmişte dokumalarda malzeme olarak keçi kılı ve yün kullanılırken, günümüzde yün ve orlon ipliklerde kullanılmaya başlanmıştır.

Yörük kültüründe günlük yaşam biçiminin gereği olarak insanlar torba, çuval, mafraş ve heybe dokumalar üretmişlerdir. Anadolu dışında Türk Cumhuriyetlerinde ve diğer Türk boylarında torba ve heybe "horjun, horcun, korcun" olarak da isimlendirilmektedir (Ölmez ve Etikan, 2014, s. 58).

Heybe dokumaların kullanım alanları sadece taşıma ve saklama amaçlı değildir. Bazı yörelerde çeyiz geleneği olarak aileleri tarafından kızlara verilmektedir. Çeyiz heybeleri, düz dokumanın yanında halı dokuması ile yapılmaktadır. Nişan heybeleri olarak adlandırılan yöresel heybeler, gelin kıza damat tarafının nişanda aldıkları hediyelikleri taşıma için kullanılır ve nişanın gerçekleşmesi "heybe verildi" sözüyle çevreye duyurulur. Çeyiz için

sumak ve halı dokuma tekniği ile yapılanlar bazı yörelerde daha kıymetli sayılmaktadır. Bunlara “at heybesi” de denilmektedir (Soysaldı, 2019, s. 5).

Bu çalışmada Yalvaç yöresi ve müzesinde tespit edilen taşıma ve saklama amaçlı kullanılan ve çeyiz olarak saklanan heybe dokumalar araştırma kapsamında incelenmiştir. Dokumalar yöreye ait göçebe ve günlük yaşam kültürünü de yansıtmaktadır.

## 2. Materyal ve yöntem

### 2.1. Materyal

Bu araştırma Yalvaç ilçesi belde ve köylerinde yer alan düz dokumaların envanter bilgisi için yapılmıştır. Yöreye ait tespit edilen düz dokuma örnekleri içerisinde ilçe ve köylerde 16 adet ve Yalvaç Müzesi’nde müze envanterine kayıtlı 2 adet olmak üzere toplam 18 adet heybe dokuma örnekleri tespit edilmiştir. Çizelge 1 ve 2’de verilen yöredeki ve müze envanterine kayıtlı toplam 125 düz dokuma örneğinin %24,16’sı kadardır. Yörede yürük kültürünün var olmasından ötürü köylerde bu tip dokuma örneği müzeye göre daha çok tespit edilmiştir.

Tablo 1

Yalvaç ilçesi belde ve köylerinde tespit edilen düz dokumaların tiplerinin sayılarına göre yüzdelik oranları

Dokuma Tipi	Sayı	%
Heybe	16	19,51
Torba	8	9,75
Yaygı (Taban)	40	48,78
Yastık	12	14,63
Çuval	6	7,31
Toplam	82	100,0

Tablo 2

Yalvaç müzesi envanterinde bulunan düz dokumaların tiplerinin sayılarına göre yüzde oranları

Dokuma Tipi	Sayı	%
Heybe	2	4,65
Torba	8	18,60
Yaygı (Yolluk)	5	11,62
Yaygı (Taban)	8	18,60
Yastık	6	13,95
Çuval	5	11,62
Namazlağ	9	20,93
Toplam	43	100,0

Yörede ve müzede tespit edilen toplam 18 örnek arasından özgün olan 12 örnek renk, motif ve desen özellikleri bakımından incelenmiştir. Diğer 6 örnek benzer desen özelliklerine sahip olduğu için bu çalışma kapsamına alınmamıştır.

### 2.2. Yöntem

Yalvaç ilçesi ve köylerinde yapılan alan araştırmasında tam sayım yöntemi, karşılıklı sözlü görüşme, fotoğraf çekimi ile yerinde belgeleme çalışmalarından yararlanılmıştır. Müzede yapılan çalışmada ise envantere tutulan dokuma örnekleri araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Tespit edilen örnekler üzerinden yöreye özgü renk, motif ve desen özellikleri ortaya çıkarılmıştır.

## 3. Yalvaç ilçesi heybe dokumaları

Yapılan alan araştırması sonucunda heybe dokumalar yörede Yarıkkaya, Körküler, Çakırçal, Yukarıtırtar, Çetince ve Bahtiyar köylerinde tespit edilmiştir. Dokuma örneklerinde düz dokuma teknikli zili ve cicim dokuma daha çok kullanılmıştır. Zili dokumalarda desen iplikleri tüm zemin boyunca 2-1, 3-1 veya 5-1 atlamalarla doldurulmaktadır. Birinci sıranın sonunda iki sıra atılan atkı ipliğinden sonra, desen iplikleri boydan boya motifi doldurmaktadır. Sık motifli cicim tekniği ile karıştırılan zili motifi, cicim tekniğine göre çok daha kolaydır. Cicim tekniği motifi oluştururken desen iplikleri, desenlerin konturlarını oluşturmak için yukarıya doğru atılmaktadır. Ayrıca cicim tekniğinde dokumanın asıl yüzü ters kısımdadır. Cicim tekniğinde motifler eşit sarma ve atlamalarla meydana gelmektedir. Dokumanın en basit hali olan bezayağı dokuma, orta gerginlikteki atkılarının normal gerginlikteki çizgülerden bir alttan bir üstten geçirilmesiyle oluşmaktadır (Acar, 1975, s. 35; Acar, 1982, s. 61;

Anonim, 1993, s. 100; Deniz, 1998, s. 18; Durul, 1977, s. 29; Hull ve Wyhowska, 1993, s. 48; Kırzioğlu, 2001, s. 15; Ölçer, 1988, s. 18; Soysaldı, 2009, s. 108).

Bezayağı dokuma teknikli 1 örnek tespit edilmiştir. Yörede filik, tuğ ve koza diye isimlendirilen süslemeler de dokumalarda sıklıkla yer almıştır. Desen oluşturmada kullanılan ipliklerle benzer renkleri olan, keçi kılı ve tiftiğin doğal haliyle süslemesi yapılan dokumalar yörede ve özellikle heybe dokumalarda kullanılmıştır (Görsel 2, 4a, 6a, 8a, 11a, 13a, 17a). Yörede heybe dokumaların arka kısmına cicim tekniği ile yapılan tek motifin (pıtrak) dokumacının imzası şeklinde olduğu söylenmektedir (Görsel 15b, 17b).

Dokumalarda keçi kılı, yün iplik malzemeleri çoğunlukla kullanılmıştır. Bazı örneklerde atkı, yün ve pamuk olarak kullanılırken, yeni örnek sayılabilecek heybe dokumalarda ise desen oluşturmada kullanılan üçüncü ipliklerde “orlon” malzeme tercih edilmiştir. Doğal boyamacılığın artık yapılmadığı yörede yeni dokumalar için iplikler yapay boyalarla yapılmaktadır. Günümüzde dokuma neredeyse hiç yapılmadığı için boyamada yok denecek kadar azdır.

Tespit edilen örnek dokumalarda “saçbağı”, “kurtizi”, “pıtrak”, “sığırsidiği”, “akrep”, “koçboynuzu” ve “göz” motifleri sıklıkla kullanılan motiflerdendir. Ayrıca “küpe”, “bukağı”, “muska” ve “çarpy” motifleri de kullanılmıştır. Bazı motiflerin farklı versiyonları da dokumaların desenlerinde yer almaktadır. Dokumalarda kırmızı, bej, siyah, lacivert, turuncu, vişne çürüğü, sarı, yeşil, bordo ve mavi gibi renkler kullanılmıştır.

Tespit edilen dokumalar, yöreye özgü renk, motif ve desen özellikleri, hammadde ve dokuma teknikleri bakımından açıklanmıştır. Yörede daha çok yörük kültürüne sahip olan köylerde özellikle taşıma amaçlı kullanılan dokumalardan heybe dokumalara rastlanılmıştır.

Günümüzde yöre insanının neredeyse hiç dokuma yapmadığı, artık dokumanın bittiği karşılıklı sözlü görüşmelerde görülmüştür. Genç neslin dokuma yapmaya pek ilgisinin olmadığı ve hatta yörede yaşamadıkları da tespit edilmiştir. Yöre insanının dokumaları pek kullanmadıkları, çeyiz ve miras geleneği ile sakladıkları tespit edilmiştir. Büyüklerin dokuyarak veya dokumacıardan satın alarak çeyizlerde kızlarına çeyiz sırasında vermeleriyle genç neslin evlerinde de bu tip dokumalara rastlanılmıştır. Evlerde ve müze envanterine kayıtlı sınırlı sayıda örneği bulunan bu dokumaların literatüre geçmesi alan açısından önemlidir. Tespit edilen örnekler üzerinden boyut, teknik, malzeme, renk, motif ve desen özellikleri bakımından incelenerek açıklanmıştır.

Görsel 2’de Yarıkkaya Köyü’nde yer alan bir heybe dokuma örneği görülmektedir.



Görsel 2. Heybe (Keziban Aydın, Yarıkkaya Köyü, 2013) ve yüzey şeması

Görsel 2’de görülen heybe dokuma 0,47 x 1,55 m boyutlarındadır. Zili ve cicim tekniği ağırlıklı olarak dokunmuştur. Ayrıca ön ve arka yüzeyinde düz atkı yüzü dokuma tekniği uygulanmıştır. Yaklaşık 10 yıllık yeni sayılabilecek örneklerdendir. Atkı ve çözümlü iplikleri yün ve pamuk, deseni oluşturan üçüncü ipliklerde ise yün ve orlon kullanılmıştır. Heybe dokumanın kapak kısımlarında saçbağı (Görsel 3a), göz (Görsel 3b) ve kurtizi (Görsel 3c) motifleri kullanılmıştır. Orta kısımlarında ise kilim dokuma üzerine seyrek cicim tekniği ile pıtrak (Görsel 3d), Suyolu (sığırsidiği) (Görsel 3e) ve çarpı (Görsel 3f) motifleri yer almaktadır. Dokumada bordo, mavi, turuncu, yeşil, beyaz, pembe, sarı ve siyah kullanılan renklerdir.



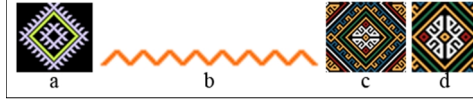
Görsel 3. a. Saçbağı motifi, b. Göz motifi, c. Kurtizi motifi, d. Pıtrak motifi, e. Suyolu (Sığırsidiği) motifi, f. Çarpı motifi

Görsel 4'te Körküler Köyü'nde tespit edilen bir heybe dokuma örneği görülmektedir.



Görsel 4. a. Heybe (ön), b. Heybe (arka) (Elife Oruç, Körküler-Yenimahalle, 2013) ve yüzey şeması

Görsel 4'te görülen heybe dokuma örneği 0,46 x 1,32 m boyutlarındadır. Düz dokuma tekniklerinden zili ve cicim tekniği ağırlıklı olarak dokunmuştur. Arka yüzeyinde ise kilim teknikli dokuma uygulanmıştır. 40 yıllık örneklerden biri olan dokuma sırasında atkı, çözgü ve üçüncü ipliklerinde keçi kılı kullanılmıştır. Heybe dokumanın orta kısımlarında pıtrak (Görsel 5a) ve kurtizi (Görsel 3c) motifleri, kapak kısımlarında saçbağı (Görsel 3a), sığırsidiği (Görsel 5b), akrep (Görsel 5c) ve koçboynuzu (Görsel 5d) motifleri yer almaktadır. Turuncu, su yeşili, kahve, beyaz, siyah, kırmızı ve mavi dokumada kullanılan renklerdenidir.



Görsel 5. a. Pıtrak motifi, b. Suyolu (Sığırsidiği) motifi, c. Akrep motifi, d. Koçboynuzu motifi

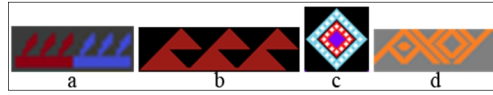
Görsel 6'da Yalvaç Müzesi 2134 nolu envantere bulunan heybe dokuma görülmektedir.



Görsel 6. a. Heybe (ön), b. Heybe (arka) (Yalvaç Müzesi) ve yüzey şeması

Görsel 6'da verilen dokuma 0,45 x 1,40 m boyutlarındadır. Çoğunlukla zili ve cicim tekniği ile dokuması yapılmıştır. Arka yüzeyinde ise kilim tekniği uygulanmıştır. Dokuma yılı kesin olarak bilinmemekle birlikte, Sevgi Eğrikılınç tarafından müzeye bağışlandığı gün 26.02.2004 olarak 2134 nolu envantere yazılmıştır. Dokuma zili ve cicim teknikli düz dokuma örneği olup, dokumanın arka kapak kısımlarında ise kilim tekniği uygulanmıştır. Dokuma sırasında atkı, çözgü ve üçüncü iplikleri keçi kılı olarak kullanılmıştır. Orta kısımlarında suyolu (sığırsidiği) (Görsel 3e), tırnak (Görsel 7a), kurtizi (Görsel 3c), canavar ayağı (Görsel 7b) motifleri kullanılmıştır.

Dokumanın kapak kısımlarında ise göz (Görsel 7c), çengel (Görsel 7d) ve saçbağı (Görsel 3a) motifleri yer almaktadır. Dokumada kahverengi, mavi, turuncu, lacivert, bordo, sarı ve açık mavi renkleri kullanılmıştır.



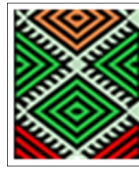
Görsel 7. a. Tırnak motifi, b. Canavar ayağı motifi, c. Göz motifi, d. Çengel motifi

Yalvaç Müzesinde sergilenen bir başka torba dokuma örneği ise Görsel 8’de verilmektedir.



Görsel 8. a. Heybe (ön), b. Heybe (arka) (Yalvaç Müzesi) ve yüzey şeması

Görsel 8’de görülen örnek Yalvaç Müzesi envanterine 1524 numara ile kayıtlı olup 0,41 x 1,19 m boyutlarındadır. Müzeye bağışlandığı gün 16.10.1987 olarak kayıtlara geçmiştir. Zili ve cicim teknikleri ile dokunmuştur. Dokumanın arka kapak yüzeyi bezayağı dokumayla yapılmıştır. Süsleme özelliği ile birer tane olmak üzere alt ve üst kapaklara pıtrak (Görsel 5a) motifi yerleştirilmiştir. Atkı, çözgü ve deseni oluşturan üçüncü ipliklerde keçi kılı kullanılmıştır. Dokumanın ön yüzeyinde pıtrak (Görsel 9), kurtizi (Görsel 3c) motifi, dokumanın kapak kısımlarında saçbağı (Görsel 3b), akrep (Görsel 5c) ve su yolu (Sığırsıdığı) (Görsel 5b) motifleri kullanılmıştır. Siyah, turuncu, lacivert, bordo, beyaz, yeşil, mavi ve sarı dokumada kullanılan renklerdir.



Görsel 9. Pıtrak motifi

Görsel 10’da Körküler Köyü’nde bulunan heybe dokuma örneği görülmektedir.



Görsel 10. a. Heybe (ön), b. Heybe (arka) (Döndü Güvercin, Körküler, 2013) ve yüzey

Körküler köyünde bulunan (Görsel 10) bu heybe dokuma örneğinin boyutları 0,43 x 1,27 m’dir. Dokumanın ön yüzeyi zili ve cicim, arka yüzeyi kapak kısımları bezayağı dokuma teknikleri ile yapılmıştır. Bu dokuma yaklaşık 40 yıllık yeni sayılabilecek bir örnektir. Dokumanın çözgü, atkı ve deseni oluşturan üçüncü ipliklerinde yün malzeme kullanılmıştır. Heybe dokumanın orta kısmı bezayağı teknikli zemin üzerine yapılan zili dokuması pıtrak

(Görsel 3d) ve kurtizi (Görsel 3c) motifleri ile tamamlanmıştır. Dokumanın kapak kısımları ise koçboynuzu (Görsel 5d), saçbağı (Görsel 3a), suyolu (sığırsideği) (Görsel 5b), akrep (Görsel 5c) ve suyolu (çengel) (Görsel 7d) motifleriyle bezenmiştir. Dokumada kırmızı, mavi, bej, siyah, yeşil, turuncu, vişne çürüğü ve pembe kullanılan renklendir.

Körküler Köyü'nde bulunan bir başka heybe dokuma örneği Görsel 11'de verilmektedir.



Görsel 11. a. Heybe (ön), b. Heybe (arka) (Döndü Güvercin, Körküler, 2013) ve yüzey şeması

Körküler köyündeki Görsel 10'da yer alan heybe dokuma örneğinde olduğu gibi aynı kişiye ait bu (Görsel 11) dokuma örneğinin boyutları 0,37 x 1,15 m'dir. Dokumanın ön yüzeyi zili ve cicim teknikleri ile yapılmıştır. Arka yüzeyi ise bezayağı dokuma tekniği ile dokunmuştur. Bu dokuma yaklaşık 50 yıllık bir örnektir. Atkı, çözgü ve desen oluşturan üçüncü ipliklerde yün kullanılmıştır. Dokumanın orta kısmı yön (Görsel 12) motifinin üst üste sıralanması ve kenarlarının kurtizi (Görsel 3c) motifiyle çerçevelenmesiyle oluşturulmuştur. Kapak kısımlarında ise göz (Görsel 3b) motiflerinin dörtgenel olarak sıralanması ve alt, üst kısımlarda saçbağı (Görsel 3a) motifinin oluşturduğu çerçeveye desen dokunmuştur. Gri mavi, mor, beyaz, siyah, turuncu, lacivert, vişne çürüğü, kirli sarı, yeşil, mavi ve kahverengi kullanılan renklendir.



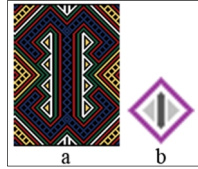
Görsel 12. Yön motifi

Görsel 13'de Çakırçal Köyü'nde tespit edilen heybe dokuma örneği verilmektedir.



Görsel 13. a. Heybe (ön), b. Heybe (arka) (Emine GÖKSU, Çakırçal köyü, 2013) ve yüzey şeması

Görsel 13'te görülen dokuma örneği Çakırçal Köyü'nde tespit edilmiştir. Boyutları 0,52 x 1,69 m boyutlarındadır. Yaklaşık 40 yıllık bir dokuma örneğidir. Dokumanın ön yüzeyi zili ve cicim teknikleri ile dokunmuş olup, arka kapak yüzeyi bezayağı dokuma tekniği ile yapılmıştır. Atkı, çözgü ve deseni oluşturan üçüncü ipliklerde keçi kılı malzeme kullanılmıştır. Heybe dokumanın orta zemini kilim tekniği üzerine zili dokuma yapılarak canavar ayağı (Görsel 7b) ve yön (Görsel 12) motifleriyle bezenmiştir. Kapak kısımlarında ise koçboynuzu (Görsel 14a) ve muska (Görsel 14b) motiflerinin bir arada kullanılmasıyla oluşturulan desenin alt ve üst bezemelerinde saçbağı (Görsel 3a), sığırsıdığı (Görsel 3e), kurtizi (Görsel 3c), ve tırnak (Görsel 7a) motifleri kullanılmıştır. Dokumada siyah, turuncu, mavi, bordo, beyaz, açık sarı ve lacivert renkleri kullanılmıştır.



Görsel 14. a. Koçboynuzu motifi, b. Muska motifi

Yarıkkaya Köyü'nde Keziban Aydın'a ait olan heybe dokuma örneği Görsel 15'te gösterilmektedir.



Görsel 15. a. Heybe (ön), b. Heybe (arka) (Keziban Aydın, Yarıkkaya Köyü, 2013) ve yüzey şeması

Yarıkkaya köyünde tespit edilen Görsel 15'teki heybe dokuma örneğinin boyutları 0,53 x 1,67 m'dir. Dokuma cicim ve kilim teknikli olup, kapak kısımlarında sadece motifler görülmektedir. Orta ve arka yüzeyler bezayağı dokuma tekniği ile yapılmıştır. Bu dokuma örneği yaklaşık 40 yıllık bir örnektir. Atkı, çözgü ve deseni oluşturan üçüncü ipliklerinde keçi kılı malzeme kullanılmıştır. Dokumanın kapak kısımları pıtrak (Görsel 16a) motifinin sıra sıra dokunması ile saçbağı (Görsel 16b) ve kurtizi (Görsel 3c) motiflerinin çerçevelemesi şeklinde desen oluşturulmuştur. Arka yüzeyde tek olarak yer alan pıtrak (Görsel 16a) motifi de dokumacının imzası şeklinde yer almaktadır. Dokumada Siyah, turuncu, turkuaz, bordo, mavi, beyaz renkleri kullanılmıştır.



Görsel 16. a. Pıtrak motifi, b. Saçbağı motifi

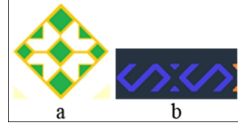
Görsel 17'de Yarıkkaya Köyü'nde Nigar Karıncalı'ya ait tespit edilen bir başka heybe dokuma örneği verilmektedir.



Görsel 17. a. Heybe (ön), b. Heybe (arka) (Nigar Karıncalı, Yarıkkaya Köyü, 2013) ve yüzey şeması

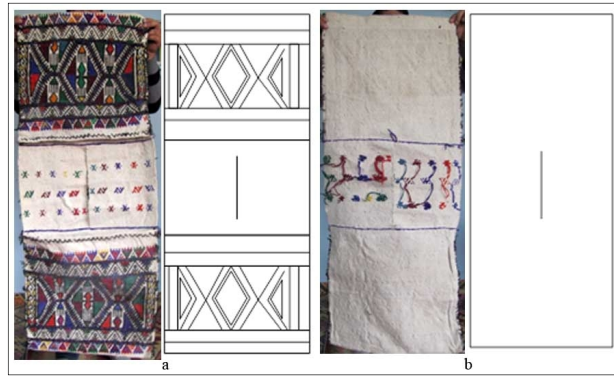


Görsel 17’de görülen heybe dokuma örneği de Yarıkkaya köyünde tespit edilmiştir. Dokuma örneğinin boyutları 0,54 x 1,56 m’dir. Dokumanın ön yüzeyi ağırlıklı olarak zili ve cicim teknikli olup, arka yüzeyi kilim teknikli bezayağı dokuma şeklindedir. Bu dokuma örneği yaklaşık 25 yıllık yeni sayılabilecek bir örnektir. Atkı ve çözgüsünde yün iplikler kullanılmıştır. Deseni oluşturan üçüncü ipliklerde ise orlon malzeme tercih edilmiştir. Dokumanın orta kısmında sıra sıra farklı renklerde yön motifi (Görsel 12) yer almaktadır. Kapak kısımlarında ise dokuz göbek (Görsel 18a) motifini çerçeveleyen pıtrak (Görsel 16a), canavar ayağı (Görsel 7b), saçbağı (Görsel 3a), çengel (Görsel 18b) ve kurtizi (Görsel 3c) motifleri deseni oluşturmada kullanılmıştır. Arka yüzeyde tek olarak yer alan pıtrak (Görsel 16a) motifinin bir başka versiyonu dokumacının imzası şeklinde yer almaktadır. Hardal sarısı, mavi, beyaz, yeşil ve koyu pembe dokumada kullanılan renklerdendir.



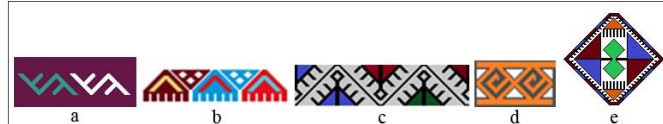
Görsel 18. a. Dokuz göbek motifi, b. Çengel motifi

Yalvaç ilçesi Yukarıtırtar köyünde yer alan heybe dokuma örneklerinden biri de Görsel 19’da görülmektedir.



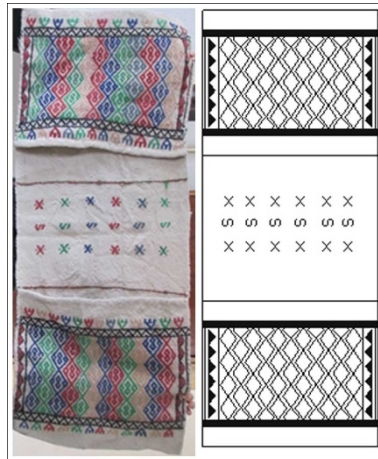
Görsel 19. a. Heybe (ön), b. Heybe (arka) (Emine Şen, Yukarıtırtar Köyü, 2013) ve yüzey şeması

Görsel 19’da görülen heybe dokuma 0,51 x 1,26 m boyutunda olup, düz dokuma tekniklerinden zili ve cicim teknikleri uygulanarak dokunmuş yeni sayılabilecek 25 yıllık bir örnektir. Atkı ipliği yün, çözgü ipliği pamuk ve deseni oluşturan üçüncü iplik ise yündür. Dokumanın orta kısmı farklı renklerin sıralanmasıyla çarpı (Görsel 3f) ve çengel (Görsel 20a) motiflerinden oluşturulmuştur. Kapak kısımlarında ise saçbağı (Görsel 20b), yarım pıtrak (Görsel 20c), küpe (Görsel 20d) ve bukağı (Görsel 20e) motifleri yer almaktadır. Bordo (gülgülü), mavi (gök), yeşil, hardal sarısı, lacivert, turuncu, açık sarı ve siyah dokumada motifleri oluşturmada kullanılan renklerdir.



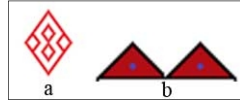
Görsel 20. a. Çengel motifi, b. Saçbağı motifi, c. Yarım Pıtrak motifi, d. Küpe motifi, e. Bukağı motifi

Görsel 21’de Çetince Köyü’nde Ünzile Güngör’e ait başka heybe dokuma örneği verilmektedir.



Görsel 21. Heybe (Ünzile Güngör, Çetince Köyü, 2013) ve yüzey şeması

Görsel 21’de görülen dokuma örneği Çetince Köyü’nde tespit edilmiştir. Boyutları 0,52 x 1,35 m boyutlarındadır. Yaklaşık 50 yıllık bir dokuma örneğidir. Dokuma bezayağı tekniğinin üzerine sık ve seyrek cicim teknikleri kullanılarak desen tamamlanmıştır. Atkı, çözü ve deseni oluşturan üçüncü ipliklerde yün malzeme kullanılmıştır.



Görsel 22. a. Göz motifi, b. Muska motifi

Heybe dokumanın orta zemini seyrek cicim tekniği ile çarpı (Görsel 3f) ve çengel (Görsel 18b) motiflerinin kullanılmasıyla tamamlanmıştır. Dokumanın kapak kısımları ise farklı renklerde göz (Görsel 22a) motifinin verev şeklinde tekrarlanması ve saçbağı (Görsel 3a), sığırsıdığı (Görsel 3e) motiflerinin alt ve üst şeklinde, muska (Görsel 22b) motiflerinin de sağ ve sol taraflarında çerçeve şeklinde kullanılmasıyla desen oluşturulmuştur. Dokumada bej, mavi, yeşil, siyah, bordo ve açık kahverengi renkleri kullanılmıştır.

Yalvaç ilçesi Bahtiyar köyünde yer alan heybe dokuma örneklerinden biri de Görsel 23’te görülmektedir.



Görsel 23. Heybe (Ramazan Yıldırım, Bahtiyar köyü, 2013) ve yüzey şeması

Bahtiyar köyünde tespit edilen Görsel 23’teki heybe dokuma örneğinin boyutları 0,52 x 1,59 m’dir. Dokuma bezayağı teknikli olup, motifsiz ve boyuna farklı kalınlıklarda bordürler yapılmıştır. Yaklaşık 60-70 yıllık bir örnektir. Atkı ve çözü ipliklerinde keçi kılı malzeme kullanılmıştır. Dokumada doğal keçi kılı renkleri kullanılmıştır.

#### 4. Sonuç

Günlük kullanım, dekoratif süsleme ve yöresel yaşam biçiminden kaynaklı taşıma ve depolama amaçlı üretilen dokumalar, renk, motif ve desen bakımından yöresel farklılıklara sahip olmuşlardır. Yöre bakımından önemli görülen bazı dokumalar, o yörenin teknik özellikleri bakımından kimliğini oluşturmuşlardır.

Göller bölgesinde yer alan Isparta ili Anadolu’nun önemli dokuma merkezlerinden biri sayılmaktadır. Isparta’nın en büyük ilçelerinden biri olan Yalvaç ilçesi de konar-göçer yaşam biçiminin hâkim olduğu ve özellikle düz dokumaların üretildiği dokuma merkezi sayılabilmektedir. İlçede öncelikle insanların kendi ihtiyacını karşıladığı yer yaygısı, namazlağ, heybe, torba, çuval gibi dokumalar yapılmıştır. Bunlardan taşıma ve saklama amaçlı olan heybe dokumalarda konar-göçer yaşam biçiminde en yaygın kullanılan dokuma olmuştur. Yöreye yapılan alan araştırmasında tespit edilen heybe dokumalar renk, motif ve desen bilgisi bakımından incelenmiştir. Ayrıca Yalvaç Müzesinde yer alan dokumalarda araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Araştırma sonucunda yöreye ait teknik özellikler bakımından dokumaların envanter bilgisi ortaya çıkarılmıştır. Fakat teknolojinin hızlı gelişmesi ve yaşam biçimlerinde yaptığı değişiklik, gençlerin köylerde ve ilçelerde artık yaşamaması, yaşlı nüfusun ve dokumayı bilen insanların sağlık yönünden kötüye gitmeleri, evlerde var olan dokumaları ucuz ve kalitesiz fabrika işi yaygılarla değiştirmeleri nedeniyle yörede dokuma kültürü oldukça zayıflamıştır. Kamu kuruluşlarının yöre kültürü olan dokumalara sahip çıkmaları son derece gereklidir. Köylerde var olan genç kadın nüfusun aktif olarak dokuma yapmaya teşvik edilmeleri gerekmektedir. Bu şekilde evlerde geçen boş zamanı değerlendirme açısından da önemlidir. Ayrıca yöre kültürünün devamlılığı ve genç nesile aktarımı, öğretimi dokumacılaşma verilecek önemle de gerçekleşecektir. Yörede yer alan müzenin büyütülmesi, sergi alanlarının genişletilmesiyle gerekmektedir. Böylece envantere yer alan dokumaların müzeyi ziyarete gelen yerli ve yabancı turistlerin görmesine de neden olacaktır.

## Kaynakça

- Acar, B. (1975). *Kilim ve düz dokuma yaygıları*. Türk Süsleme Sanatları Serisi: 3. İstanbul: Ak Yayınları.
- Acar, B. B. (1982). *Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk düz dokuma yaygıları*. No: 3. İstanbul: Eren Yayınları.
- Anonim (t. y.). *İlimiz Isparta*. Isparta: Özgül Yayınları.
- Anonim (1983). *Isparta il yıllığı*. Isparta: Isparta Yüksek Öğrenim Vakfı.
- Anonim (1993). *Türk el sanatları*. No: 202. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Çakmakçı, L. M. (1994). Kültür ve tarih hazinesi Isparta. *Kültür ve Sanat Dergisi Isparta Özel Sayısı*, 22, 6-7.
- Deniz, B. (1998). *Ayvacık (Çanakkale) yöresi düz dokuma yaygıları (Kilim-Cicim-Zili)*. No:169. Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Durul, Y. (1977). *Yörük kilimleri Niğde yöresi*. Türk Süsleme Sanatları Serisi: 6. İstanbul: Ak Yayınları.
- Göde, K. (1999). Selçuklular devrinde Yalvaç. *I. Uluslararası Pisidia Antiocheia Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 91-93) içinde. Yalvaç, İzmit: Kocaeli Ofset Matbaacılık.
- Hull, A., & Wyhowska, J. L. (1993). *Kilim*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Kartal, Z., & Ölmez, N. F. (2014). *Yalvaç yöresel giysileri*. Ankara: Yalvaç Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kayıpmaz, F., & Kayıpmaz, N. (1993). Isparta çevresi Yörük kilimleri. *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, 23(69), 30-37.
- Kırzioğlu, G. N. (2001). *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk dünyası'nda ortak yanırlar (motifler)*. 1. Baskı. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Köstüklü, N. (1996). *Sosyal tarih perspektifinden Yalvaç'ta aile (1892-1908)*. Konya: Günay Ofset.
- Köstüklü, N. (2010). *Yalvaç tarihi üzerine araştırmalar (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e)*. Ankara: Yalvaç Belediyesi Kültür Yayınları.
- Ölçer, N. (1988). *Türk ve İslâm eserleri müzesi kilimler*. İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti.
- Ölmez, N. F., & Etikan, S. (2014). Muğla yöresi heybe, torba ve çuval dokumaları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Art-E Teke Yöresi Kültürel Değerleri Özel Sayısı*, 56-82.
- Özsait, M., & Özsait, N. (1999). Yalvaç ve çevresi araştırmaları. *I. Uluslararası Pisidia Antiocheia Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 1-4) içinde. Yalvaç, İzmit: Kocaeli Ofset Matbaacılık.
- Seren, S. (1983). *Kuruluşundan bugüne kadar Isparta tarihi*. İstanbul: Serenler Yayıncılık.
- Seyirci, M. (1994). Anamas yaylası ve Isparta Yörükleri. *Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi Isparta Özel Sayısı* 22, 38-40.
- Seyirci, M. (2000). *Batı Akdeniz bölgesi Yörükleri*. No:262. İstanbul: Der Yayıncılık.
- Soysaldı, A. (2009). *Düz dokuma teknikleri ve teknik desen çizimleri*. Ankara: T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Soysaldı, A. (2019). Burdur'da halı heybe örnekleri. *Arış Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, 13, 4-13.
- Sümer, F. (1984). Anadolu'daki Türk halıcılığına dair en eski tarihi kayıtlar. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, Türk Halıları Özel Sayısı*: 32, 44-54.
- Yalvaç Nüfusu. (2018). Erişim adresi: <https://biruni.tuik.gov.tr/medas/?kn=95&locale=tr>
- Yalvaç Tarihçesi. (2017). Erişim adresi: <http://www.yalvac.bel.tr/Tarihce>.

## Kaynak Kişiler

- Aydın, K. –Ev Hanımı- “Isparta İli Yalvaç İlçesi Düz Dokumaları” konulu görüşme, Yarıkaya Köyü
- Göksu, E. –Ev Hanımı- “Isparta İli Yalvaç İlçesi Düz Dokumaları” konulu görüşme, Çakırçal Köyü
- Güneş, A. –Ev Hanımı- “Isparta İli Yalvaç İlçesi Düz Dokumaları” konulu görüşme, Bahtiyar Köyü
- Güngör, O. “Isparta İli Yalvaç İlçesi Düz Dokumaları” konulu görüşme, Çetince Köyü
- Güvercin, D. –Ev Hanımı- “Isparta İli Yalvaç İlçesi Düz Dokumaları” konulu görüşme, Körküler Köyü

Karıncalı, N. –Ev Hanımı- “Isparta İli Yalvaç İlçesi Düz Dokumaları” konulu görüşme, Yarıkkaya Köyü

Oruç, E. –Ev Hanımı- “Isparta İli Yalvaç İlçesi Düz Dokumaları” konulu görüşme, Körküler Köyü

Şen, E. –Ev Hanımı- “Isparta İli Yalvaç İlçesi Düz Dokumaları” konulu görüşme, Yukarıtırtar Köyü

Yıldırım, R. “Isparta İli Yalvaç İlçesi Düz Dokumaları” konulu görüşme, Bahtiyar Köyü

### **Görsel Kaynakçası**

Görsel 1. Yalvaç ilçe haritası (2019) Erişim Adresi: [https://www.google.com/search?q=yalva%C3%A7+il%C3%A7e+haritas%C4%B1&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=Z-6IUtgYyx9sM%253A%252CWE-gogEk0bApeM%252C\\_&vet=1&usg=AI4-kStq6nGM2BtjyTfG2mxaTpDBsR17g&sa=X&ved=2ahUKEwignY3b9PLiAhWr16YKHf5xAN4Q9QEwAnoECAYQCA#imgrc=ZLjiAovtO8c3kM:&vet=1](https://www.google.com/search?q=yalva%C3%A7+il%C3%A7e+haritas%C4%B1&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=Z-6IUtgYyx9sM%253A%252CWE-gogEk0bApeM%252C_&vet=1&usg=AI4-kStq6nGM2BtjyTfG2mxaTpDBsR17g&sa=X&ved=2ahUKEwignY3b9PLiAhWr16YKHf5xAN4Q9QEwAnoECAYQCA#imgrc=ZLjiAovtO8c3kM:&vet=1)

Diğer Görseller. Doç. Hande Kılıçarslan şahsi arşivi. (2013). Isparta/Yalvaç

# Berlin Devlet Kütüphanesinde Bulunan Bazı Minyatürlerdeki Ejderha Figürü Metaforu Üzerine Bir İnceleme

## An Analysis on The Metaphor of Dragon Figure in Some Miniatures in The Berlin State Library

### Sevda Emlak

Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü  
email: [sevda.emlak@idu.edu.tr](mailto:sevda.emlak@idu.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5311-6726>

### Atf (APA 6)/To cite this article

Emlak, S. (2019). Berlin devlet kütüphanesinde bulunan bazı minyatürlerdeki ejderha figürü metaforu üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 140-149. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.588450>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 08/07/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 29/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Review Article/Derleme Makalesi

### Öz

Minyatür sanatında konu alınan hayvan tasvirleri, taşıdıkları simgeleri yazma eserin ihtiyacı ettiği bilgiyi bütünlemek için tercih edilmektedir. Minyatürlerde bulunan Ejderha figürlerinin betimleme sahneleri ejderhanın sembolik olarak farklı anlamları ile tasvir edilebilmektedir. Bu metaforlar gerçek ve sembol anlamları dahilinde geliştirilmektedir. Ejderhalar mimari, seramik, dokuma ve yazma eser tasvirlerinde sıkça rastladığımız bir hayvan figürüdür. Farklı yüzyıllarda çeşitli konular üzerine yazılmış eserlerin betimlemelerinde gördüğümüz bu figürün metaforu minyatürde ifade edilmek istenen unsurun sembolü olarak kullanılabilmesi gibi metnin içeriğine bağımlı olarak betimlendiği de bilinmektedir.

Çalışmada Berlin Devlet Kütüphanesinde bulunan XV ve XX. yüzyıllar arası ejderha figürünün betimlendiği bazı minyatür sahneleri seçilmiştir. Eserlerde bulunan ejderha tasvirlerinin sembolize ettiği unsurlar ele alınmıştır. Minyatürlerde Behram Gur'un bir Ejderha ile dövüş sahnesi, Rüstem ve Atı'nın bir Ejderhayı öldürmesi, Güştasp'ın bir ejderhayı öldürmesi minyatürleri kahramanların ejderha ile savaşını betimlerken, aşk mesnevilerinden olan Vâmık u Azra eserinden garip mahlûkatların mağarada uyuyan Vâmık'ı kuşatması sahnesi bulunmaktadır. Resim 3, 5 ve 7'de ise Hz. Musa'nın asasının ejderhaya/yılan dönüşümü konularına yer verilmiştir.

Araştırmanın sonucunda farklı üslup ve tekniklerle karşımıza çıkan minyatürlerin ejderha sahnelerinde konu benzerlikleri görülürken üslup farklılıkları göze çarpmaktadır. Minyatür betimlemelerinde ejderha figürleri metaforik anlamları itibarı ile incelenmiş ele alınan tasvirlerde kahramanlık, bereket, peygamberlere verilen ilahi güç ve kötülük/sinsilik sembolleri olarak ele alındığı görülmüştür. Minyatürlerdeki ejderha motifini sembolize ettiği güç ve metaforik anlamları itibarı ile kullanılmış olsa da Eser 5'teki minyatürde resmedilen yılan figürü sinsilik ve kötülük mahiyetinde farklı bir anlam içermektedir. Birkaç farklı konuda resmedilen ejderha figürlerinin ağzından alev çıkaran sahnelerde ise şimşek ve bereket ile özdeşleştiği, savaş sahnelerinde ise güç ve erdem unsurlarının metaforlarına başvurulduğu görülmüştür.

**Anahtar kelimeler:** Yazma Eser, Minyatür, Ejderha, Berlin Devlet Kütüphanesi

### Abstract

Animal depictions in miniature art are preferred to complement the information in the manuscript. Descriptive scenes of dragon figures in miniatures can be depicted with symbolic commutative meanings of the dragon. These metaphors are developed within the literal and symbolic meanings. Dragon is an animal figure that we often come across in architectural, ceramic, weaving and manuscript descriptions. It is known that the metaphor of this figure, which we see in the descriptions of the works written on various subjects in different centuries, can be used as a symbol of the element to be expressed in miniature or it is depicted depending on the content of the text.

Some miniature scenes depicting dragon figures between fifteenth and twentieth centuries in the Berlin State Library were selected. The elements symbolized by the dragon depictions in the works are discussed. In the miniatures, Behram Gur's fighting scene with a Dragon, Rüstem and his Horse killing a Dragon, and Gestasp killing a dragon depict the heroes' war with the dragon while there is a scene of Vâmık sleeping in the cave and surrounded by odd creatures from Vâmık u Azra which is one of the love mesnevis. Figures 3, 5 and 7 show the conversion of Moses' wand to a dragon / snake.

As a result of the research, in the miniatures that have different styles and techniques, similarities are seen in the dragon scenes in terms of content while the differences in style are noteworthy. In miniature descriptions, dragon figures are examined with respect to their metaphorical meanings, and it is seen that heroism, fertility, divine power given to prophets and evil / insidious symbols are considered. Although the dragon motif in the miniatures is used in terms of the power and symbol meanings it symbolizes, the snake figure depicted in the miniature in Figure 5 contains a changeable meaning of insidiousness and evil. It is seen that dragon figures depicted in several different subjects are identified with lightning and blessings in the scenes that emit flame from the mouth, and metaphors of power and virtue are used in war scenes.

**Keywords:** Manuscript, Miniature, Dragon, State Library of Berlin

### 1. Giriş

Kitap sanatlarında özellikle minyatür ve ciltlerde işlenen hayvan figürlerinin metaforik açımları, sanatçının metne dayalı ya da bağımsız bir imge yaratma çabasından kaynaklanmaktadır. Minyatürlerdeki hayvan figürlerinin sembolize edilerek somut örneklerle ifade biçiminde metaforlara başvurulduğu görülmektedir. Bu

şekilde bir hayvan figürünün resimdeki tasvir biçiminden neyi işaret ettiğini ya da ifade ettiği anlaşılabilir. Bu şekilde bir hayvan figürünün resimdeki tasvir biçiminden neyi işaret ettiğini ya da ifade ettiği anlaşılabilir.

Metafor; “Bir ifadeyi, anlamlı bağlantısı olan bir başka ifade ile mecazi olarak anlatmak” şekliyle tanımlanmaktadır (Keklik, 1990, s. 1). “Metafor minyatür şiiirdir.” diyen Monroe Beardsley metaforların yaratıcılığını ifade ederken zihnimizde mevcut ve aşikâr olan benzerliklerin, ilişkilerin ve görüşlerin ötesine, kendi yarattığımız yeni benzerliklere, ilişkilere ve görüşlere yönlendiğini belirtmektedir. Lakoff ve Johnson (1980)’a göre metafor keşiftir; çünkü bu kelimenin tek başına bir anlam taşıyamayacağı boyutu keşfedilir ve hem kelimenin hem de düşüncenin anlam ufku genişler (Lakoff & Johnson, 1980, s. 9-10).

Bir ünlü bilgin olan G. Viko’nun bir ifadesinde (1668-1744), insanlar sadece semboller ile konuşup yazmazlar, ayrıca semboller ve kelimeler ile düşünürler diye belirtmiştir. Viko’nun yorumundaki düşünceye göre mitte metafor kullanmak yararlı bir yöntemdir. Bundan dolayı her bir metafor dikkatli incelendiğinde, küçük bir mit olduğu anlaşılmaktadır. Farkların ise sadece kullanılan metaforlarda olduğunu belirtmiştir (aktaran Şahan, 2014, s. 20).

Hikâyelerde bazen, metaforlarda ise genellikle hayvanlar birer teşbih unsuru olarak kullanılmıştır (Nur, 2013, s. 18-30). Hayvan metaforu Dünya edebiyatında yaygın bir şekilde işlenmiştir. Bilhassa doğu edebiyatında daha eski ve köklü bir gelenektir. Türk edebiyatında ise hayvan metaforları ayrı bir önemle ele alınmıştır (Eke, 2016, s. 12-24). Türkmen masallarında işlenen dev, at, simurg ve ejderhalar ise belirgin vasıfları ile en yaygın mitik hayvanlardır (Gökçimen, 2010, s. 165-178). Eski Türk inanışında hayvana verilen önemin sebeplerinden bazıları hayvanların kutsal ya da uğurlu sayılmasıdır (Eke, 2016, s.12-24). İyi ya da kötü özellikleri ve olağanüstü güçleri olan bu hayvanlar, Türk mitolojisinden ve komşu mitolojilerinden izler taşımaktadır (Gökçimen, 2010, s. 165-178). Bu hayvan metoforları içerisinde ejderha figürü sembollerinde durulacaktır.

Ejderin sözlük anlamı; büyük yılan, masalarda ve mitolojide ki yılan figürünü andıran korkunç bir hayvan olarak ifade edilir. Ejder motifinin sembolizmi; su, gök ve yer öğelerine bağlı olarak büyük bir uygulama sahası bulmaktadır (Tez, 2008, s. 44). Temelde gök ve yer olmak üzere temsili olarak ikiye ayrılmaktadır. Kozmolojik unsurlara nazaran su ejderi, ağaç ejderi gibi ejderler de bulunmaktadır (Çoruhlu, 2014, s. 222). Yaratıklar içerisinde en çok bilinen ve önemli bir hayvan figürü olan ejderhanın değişik türleri mevcuttur. Bazı tasvirlerde kanatları vardır, kiminin ağzından alev çıkar, tek başlı, üç başlı, yedi başlı betimlemeleri bulunmaktadır (And, 2004, s. 392).

Ejderhaya Çinliler ‘lung’, Moğollar ‘moghur’, Araplar ‘tannin’, İranlılar ‘ejderha’ adını vermişlerdir. Türklerde ‘evren’ olarak adlandırılmaktadır (Tez, 2008, s. 44). Ejder (tasvirlerde yılan) figürü çok eski dönemlerden itibaren çeşitli yapıtlarda kullanılmış (Toscanne, 1911, s. 204) Çin kaynaklı bir motiftir (Ögel, 2002, s. 566).

Ejderha Orta Asya inançlarına göre kahramanlık, iyilik, kötülük, yiğitlik, mertlik (Roux, 2005, s. 84) ve sağlık gibi metaforik açılımları temsil eder. Ejder sembolü dünyanın dönmesini ve gece, gündüz oluşumunun meydana gelmesini temin etmektedir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 108). Bazen kanatlı olarak betimlenirken, eski Türk inanışlarına göre de gökyüzüne çıkarak bulutların arasında uçan, rüzgâr ve yıldırımın rolünü üstlenerek yağmurun yağmasını sağladığı belirtilmiştir. Bu şekilde Türk mitolojisinde bolluk ve yeniden doğuşun sembolü olarak bilinmektedirler (Çoruhlu, 1993, s. 48). Kök Türklerin Temir ırmağındaki gök-su tanrısı olarak da temsili bir sembolü ifade eder (Esin, 2003, s. 35). Çin ressamlarının çok düşük buldukları fantastik ejderhalar (Yurdayın, 1954, s. 31-54) Türk destanlarında, menkıbelerde, masal ve efsanelerde çok sık rastlanan bir hayvan motiftir. Ejderha, toplumların yaşadıkları coğrafya ve inanç yapısına göre farklı şekillerde düşünülmektedir. Çin mitlerinde ejderha, suda yaşayan pullu bir canlı (Ocak, 1983, s. 177), Fars kültüründe ise kanatlı, dört ayaklı, ağzından alevler püskürten, (Onay, 1992, s. 178) gövdesi yılan benzeyen aslanpençeli, korkunç başlı, büyük kanatlı, iri cüsseli, yenilmez bir hayvan olarak tasvir edilir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 108).

Ejderha aynı zamanda ağzından çıkardığı alevlerden dolayı şimşek ve bereket ile özdeşleşmektedir. Bu sebepten dolayı hükümlanlık ve hayatın dengesini sağlayıcı bir sembol olarak da ifade edilmektedir (Ersoy, 2007, s. 243).

İran mitolojisinin ana konularından olan kahramanlar ile ejderhaların savaşları minyatürlerde farklı tasvirlerle yer almıştır. Feridûn üç başlı ejderhayla savaşarak Cemşid’in kız kardeşlerini kurtarması, Rüstem, Div-i Sepid ile mücadele ederek Kavûs’u kurtarması, Gûştasp ejderhalarla savaşarak suları onların egemenliğinden kurtarması (Yıldırım, 2012, s. 196) gibi sahnelerde ejderha figürü ile karşılaşırız. Arapça ve Farsça yazılmış Behram-ı Gur’un hayatını av ve aşk maceralarını anlatan şiiirlerden oluşan Firdevsî’nin Şehnâmesi, Genceli Nizâmî’nin Heft Peyker, Hâtifi’nin Heft Manzar, Ali Şir Nevâî’nin Seb’a-i Seyyâre ve Emîr Hüsrev-i Dihlevî’nin Heşt Bihişt adlı mesnevileri ile birlikte birçok menkıbelere konu olan (Konukçu, 1992, s. 453) Behram Gur’un ejderha ile savaşması, ejderhayı öldürmesi gibi minyatür sahnelerinde bu hayvan figürü sıkça

görmekteyiz. Bu efsanevi mevcudatlar İç Asya mitolojisinde çağlar boyu süreklilik göstermiştir. Ejderha figürüne bezemelerde yer verilmiş sebepleri arasında taşıdıkları hükümdarlara layık güç, egemenlik ve erdem gibi niteliklerin de göz önünde bulundurulduğunu düşündürmektedir (Mahir, 1993, s. 273-277).

Hız Ali'nin Hâveran Şahı Kubat ile cenglerini anlatan Hâvername'lerin birçok minyatürlü nüshalarında ejderha figürüne rastlamaktayız. Diğer yandan Şehname'ye benzeyen Darabname'lerde de ejderha tasvirleri bulunmaktadır (And, 2007, s. 326).

İskendernâme, Battalnâme, Saltuknâme gibi eserlerde Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın cennetten kovulduğunu tasvir eden minyatürlerde şeytan kimi zaman yılan kimi zaman da ejderha olarak betimlenmiştir. Hz. Musa'nın Firavun'un önünde asasını dönüştürdüğünde bazı minyatürlerde yine ejderha ya da yılan betimlemeleri görülmektedir. Hz. Muhammed'in (S.A.V.) ejderha ile konuşması, İki dağ arasında bir ejderhayı sıkıştırması, Kâbe'nin temelinde çıkan ejderhanın Ukap kuşu tarafından gökyüzüne kaldırılması gibi mucizelerin minyatür sahnelerinde yine ejderha betimlemeleri yer almaktadır (And, 2007, s. 323).

Ansiklopedik bilgiler içeren Acaibü'l-Mahlukat gibi eserlerde gökcisimlerinde de ejderhayı buluyoruz. Burada ejderha takımyıldızlarından biridir. Bunun adı ejderha anlamı veren Tinnindir. Küçükayı takımyıldızını çepeçevre sarar S harfi gibi kıvrılarak bir yıldız dikkörtgeni oluşur (And, 2007, s. 323).

Mesnevilerdeki ejderha metaforu ise nefsi ifade etmek için kullanılmıştır. "Putların kaynağı ve anası nefsinizdir. Diğer putlar yılan ise nefs ejderhadır" diye buyuran Hz. Mevlâna nefsin sinsi olduğunu ve dilimizde yılanın sinsicce kötülük yapanlara söylendiği vurgulanmıştır (Nur, 2013, s. 29-47). Metaforların tasvirlerdeki kullanımı betimlemenin gereği ya da farklı anlamları ile birlikte sanatçının tasavvuru ile ortaya çıkmaktadır.

Çalışmada ejderha figürlerinin metaforik anlamlarına yönelik unsurlar ele alınmıştır. Bu figürün minyatür tasvirlerinde işlenen konulara göre betimlemeleri verilerek hangi sembolleri ifade ettiği vurgulanmıştır.

Berlin Devlet Kütüphanesi'nde bulunan ejderha figürlü minyatürlerde kullanılan metaforlar üzerinde durmak ve incelenen yedi eserin minyatür sahneleri bilgilerini çıkarmak araştırmanın amacıdır. Minyatür sahneleri tasvir edilerek, ejderha figürünün temsilen anlamlar üzerinde durulmuştur.

## 2. Yöntem

Bu araştırma betimsel bir araştırma yöntemine dayalıdır. Araştırmanın verileri Berlin Devlet Kütüphanesi Yazma eser dijital veri tabanından elde edilmiştir. Literatür taraması yapılmış, verilerin analizi ve değerlendirilmesinde ele alınan minyatürlerdeki ejderha figürünün metaforlarına yer verilmiştir.

## 3. Berlin devlet kütüphanesindeki ejderha figürlü minyatür sahneleri



Resim 1. Behram-ı Gur ile bir ejderhanın dövüş sahnesi (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1,6)

Hamse, Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1, 6 İran Farsça 728 envanter kayıtlı, ppn: 729902676 numara ile sınıflandırılmıştır. Yazma eserin Müellifi Nizameddin İlyas Bin Yusuf, Nizami Gencevi'dir. Müstensihî bilinmeyen nüshanın dili Farsçadır. Eser 278 varaktan oluşmaktadır. İçerisinde 48 minyatürlü olan eserin 4'ü çalınmıştır halen mevcut 44 minyatürlü bulunmaktadır. Genel özelliklerinden 15. yüzyılın ortalarına tarihlendirilen eserin sayfa boyutu 22x15 cm'dir. Minyatür ise 6,7x8,3 cm ölçülerindedir. Eserin beşinci bölümü eksiktir. Konusu şiir olan eserin minyatürlerinin birçoğu kötü durumdadır. Minyatürlerin üst üste gelen sayfaları zarar görmüştür. Ancak eserin bazı sayfaları yıpranmış olmasına rağmen orijinal tarzını hala korumaktadır.

Minyatürde Sasani hükümdarı (420-438) Behram-ı Gur ile bir ejderhanın dövüş sahnesi tasvir edilmiştir. Behram-ı Gur, bir pençesini kahverengi bir ağaca destekleyen ve ağzından ateş püskürten ejderhayı öldürmektedir. Ejderhada kahverengi renk tercih edilirken ağzından püskürttüğü alev ve gökyüzündeki bulutlar altın ile renklendirilmiştir. Ejderha ile Behram-ı Gur arasında grili beyazlı yılanbaşlarından oluşan bir duman bulutu betimlenmiştir. Kompozisyonda detaylar koyu pastel tonda renklerin tercihinden geri planda kalmıştır. Mekân olgusuna az yer verilirken figürler ön planda resmedilmiştir. Minyatürün menşei XV. yüzyıl ortalarını muhtemelen İran'ın güneydeki Şiraz'ı ifade etmektedir.



Resim 2. Rüstem ve atı bir ejderhayı öldürür (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1,414)

Şehname, Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1,414 envanter kayıtlı, Diez A fol. 1, f.99v numara ile sınıflandırılmış yazma eserin Müellifi Ebu el- Kasım Mansûr ibn Hâsan Firdevsî'dir (935-1020). Müstensihî Yusuf bin Hüseyin bin Yusuf Kâtib. Nüsha 1002 H./1593 M. tarihli ve dili Farsçadır. Eser 809 varaktan oluşmaktadır. Yazma eserin içerisinde 31 minyatür bulunmaktadır. Mevcut nüshası 1002 H./1593 M. olan 16. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen eserin sayfa boyutu 32,5x21 cm, minyatür ölçüleri ise 15,5x14,6 cm ölçülerindedir. Konusu şiir olan eser yaklaşık 60.000 ayetten oluşan Fars kahramanlık destanı anlatmaktadır. Nestalik hattı ile yazılmış bir eserdir.

Minyatürde Rüstem ile bir ejderhanın savaşması betimlenmiştir. Engebeli bir manzarada Rüstem, atı yardımıyla bir ejderhayı öldürmektedir. Rüstem kılıcını ejderhanın gövdesine saplarken atı; ejderhayı kuyruğundan yakalamış bir şekilde betimlenmiştir. Rüstem ejderhanın alevini engellemek için lacivert kalkanını siper alarak kendini savunur bir şekilde tasvir edilmiştir. Rüstem'in beline bağlı yay ve oklar savaşçının detaylarıdır. İki büyük dağ arasında ve arkasında ağaç tasvirlerine yer verilmiştir. Minyatürün ön tarafında betimlenen küçük ağacın arasında boğa kafası formunda bir kılıç, dağlar, küçük kaya ve kır bitkilerinden oluşan bir doğa tasviri yapılmıştır. Hayvanlardan at ve ejderha figürü yer almıştır. Tasvirde incelik göze çarparken renkler soft olarak ele alınmıştır. Figürler orantılıdır. Kompozisyonda savaş sahnesi vurgusu iyi yansıtılmıştır.



Resim 3. Hz. Musa Peygamberin asasının dönüşümü (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1,385)



Kıyas-ı Enbiya, Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1,385 envanter kayıtlı, Diez A fol.3,f.106v numara ile sınıflandırılmıştır. Yazma eserin Müellifi İshak bin İbrahim bin Mansur bin halef en-Nişaburi'dir. Dili Farsça olan eser 984 H./1577 M. tarihlidir. İlk yaprağı boş olan eserin, 246 orijinal varağı bulunmaktadır. Yazma eserin içerisinde 22 minyatür bulunmaktadır. Eserin sayfa boyutu 29,5x17,5 cm, minyatür ölçüleri ise 16,5x10,6 cm ölçülerindedir. Konusu biyografi, vaaz olan eserin içeriği Peygamber efendimiz Hz. Muhammed (S.A.V.) önceki peygamberler ve dört halifeyi anlatan konulardan oluşmaktadır. Eserin yazısında komutlar talik ile içerik ise nesih hattı ile yazılmıştır.

Minyatürde Hz. Musa Peygamberin esasının dönüşümü tasvir edilmektedir. Muhteviyatı dini konulu olan minyatürde Hz. Musa peygamber, Firavun, askerleri ve bir grup insan tasvir edilmiştir. Hz. Musa Peygamber esasını fırlatınca dev bir mavi-gri altın kanatları olan ateş püskürten ejderha olmuştur. Yılanları olan kötü büyücüler korkarak geri kaçır şekilde tasvir edilmiştir. Hz. Musa peygamberin dönüştürülmüş esasından insanlar korkarak sahnenin kenarına yönelirler. Taçlı Firavun ve mahiyetindekiler, mucizeyi şaşkın bir şekilde izler şekilde betimlenmiştir. Hz. Musa peygamberin yanındakiler dönüşüme hayran kalmış bir durumda resmedilmiştir. Arka planda başında hale ile tasvir edilen Hz. Musa peygamber ve kişileştirilerek yapılmış bir güneş betimlemesi yer almaktadır. Güneş'in ve Hz Musa Peygamberin halesinin altın ile renklendirilmesi olayın görkemini ortaya koymak ister niteliktedir. Figürlerde mavi ve turuncu kıyafetler, doğada ise renkli bitkiler betimlenmiştir. Hayvan figürlerinden ejderha, yılan, leopar, kurt, ve domuz betimlenmiştir.

Minyatürün menşei Şiraz'ı ifade etmekle beraber tasvirler olağanüstü incelik ve renklerinin zenginliği ile karakterize edilmiştir. Figürler küçük ama iyi orantılıdır. Kompozisyon güçlü ve etkileyicidir. Renkleri parlak kontrast efektleri içermektedir. Eserin stili de minyatürlerin ayrıntılarında değişmekle beraber 16. yüzyılın son çeyreğinde büyük ölçüde Şiraz okulunun çerçevesi içerisinde kalıyor.



Resim 4. Garshasp bir ejderhayı öldürür (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1,3)

Şehname, Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1,30 katalog, Ms. or.fol. 4251,f.56r numara ile sınıflandırılmıştır. Yazma eserin Müellifi Firdevsi, Abâ al-Kâsim Mansûr bin Hasan Firdevsi'dir. Dili Farsça olan eser 1014/27.06.-06.07.1605 tarihlidir. Eser, 764 varaktan oluşmaktadır. Yazma eserin içerisinde 67 tam sayfa minyatür bulunmaktadır. Mevcut nüshanın minyatürleri XVII. yüzyılın başına tarihlendirilmektedir. Eserin sayfa boyutu 36x24 cm, minyatür ölçüleri 22x14 cm ölçülerindedir. Eser Arapça talik hattı ile yazılmıştır.

Minyatürde Güştasb'ın ejderha ile savaşı tasvir edilmiştir. Kayalıkların üzerinden gelen kocaman yeşil bir ejderhanın nefes vermesiyle Güştasb'ın boğazına kılıcı saplaması tasvir edilmiştir. Arka planda yedi figürde ise eylemi izleyen biniciler ve miğferleri olan savaşçılar resmedilmiştir. Hayvan figürlerinden atlar ve ejderha tasvir edilmiştir. Lila gri kayaların üzerinde altın bulutlu gökyüzü betimlenirken figürlerin kıyafetlerde turuncu, yeşil, mavi gibi renkler tercih edilmiştir. Doğa tasviri ve ejderhada yeşil ve yeşilin tonları kullanılmıştır. Kayalıklarda lila ve mor tonları yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Kompozisyonun mekân olgusunda savaş sahnesi vurguların nitelikte kayalıklarla dolu dağlık bir arazi tasviri yapılmıştır. Figürlerden Ejderha ve Garshasp (Savaşçı) ön plandadır. Kompozisyonda detay ve inceliğe önem verilmiştir.



Resim 5. Hz. Musa Peygamberin asasının dönüşümü (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 13.3, 31)

Akaid-i Kelam, Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 13.3, 31 envanter kayıtlı Ms. or. oct. 3797, f.19r, numara ile sınıflandırılmıştır. Yazma eserin Müstensihî Şeyh'Alî al-Şadr al-Konevî'dir. Dili Osmanlı Türkçesi olan eserin kopyalama tarihi 1173/1759'dır. Eserde, 227 varak bulunmaktadır. Yazma eserin içerisinde 8 minyatür bulunmaktadır. 18. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen eserin sayfa boyutu 16x10 cm ölçülerindedir. Konusu İslam dininde gerekli esasları kapsayan Akaid kelam (Yavuz, 1989, s. 212-216) olup muhteviyatında Muhammed İbn-Pîr-'Alî el-Birgevi'ye ait Vasiyetname Şerhi yer almıştır. Eser nesih hattı ile yazılmıştır.

“Hz. Musa'nın asasının bir yılan dönüşüp sihirbazların halka yılan şeklinde gösterdikleri ipleri ve sopalarını yutması üzerine sihirbazların secdeye kapanarak, “Hârûn'un ve Hz. Musa'nın rabbine iman ettik” dedikleri beyan edilir” ki (Taha Sûresi ayet 47-79), (Topaloğlu, 2010, s. 379-380) bu minyatür sahnesinde de Hz. Musa'nın asasının dönüşümü ile şaşkına dönen figürler yer almaktadır. Yılanın önünde bulunan mor zemin üzerindeki ipler Taha suresinde geçen ifadelerin tasviridir.

Minyatürde başında altın ile renklendirilmiş halesi olan Hz. Musa Peygamber ve üç figür tasvir edilmiştir. Yılan figürü ise Hz. Musa Peygamberin ve yanında kafalarında sarık bulunan üç adamın önünde dilini çıkarmış bir şekilde betimlenmiştir. Arka planda, tepelerin ardında hummalı genç bir adam bulunmaktadır. Eserde koyu mor, mavi, kahverengi ve açık yeşil elbise renkleri tercih edilirken doğada soft renkler kullanılmıştır. Ejderha yılanı ise yeşil üzerine sarı ve siyah renklerle detaylandırılmıştır. Kompozisyonun mekân tasviri sade bir şekilde ele alınmıştır. Figürlerde detaya çok yer verilmemiştir



Resim 6. Efsanevi yaratıklar mağarada uyuyan Vâmîk'ı kuşatır (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1, 69)

Vâmık u Azrâ, Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1, 69 Kramer 72 katalog, PPN: 735128383 numara ile sınıflandırılmıştır. Yazma eserin Müellifi Mirza İbrahim Kirmânî'dir. Dili Farsça olan eserin tarihi hakkında net bir bilgi yoktur. Eserin orijinal nüshası için farklı düşüncelere rastlanmıştır (Tokmak, 2012, s. 504-505). Eser 245 varaktan oluşmaktadır. Yazma eserin içerisinde 86 sayfa minyatür bulunmaktadır. Mevcut nüsha 1800'lü yılların üslubunu yansıtmaktadır. Eserin sayfa boyutu 28,5x17 cm, minyatür ölçüleri 13x12 cm ölçülerindedir. Eser talik hattı ile yazılmıştır. Metin kafiyeli nesir yazılar ve ayetlerden oluşan karışık bilgileri ihtiva etmektedir.

Lake bir cilde sahip olan eserin üst kapağında çiçek buketleri yer alırken alt kapağında bir minyatür betimlemesi yer almıştır. Efsanevi yaratıkların mağarada uyuyan Vâmık'ı kuşatması minyatüründe ejderha figürü uyuyan Vâmık'a doğru ateş püskürtmesi ile tasvir edilmiştir. Gri-beyaz üzerine siyah benekler ile renklendirilen ejderha çeşitli acaibül mahlûkatların arasında resmedilmiştir. Kompozisyonda mekân tasviri karmaşık bir algı yaratsa da figürlerdeki renk, tahrir ve detay uygulamaları net bir şekilde betimlenmiştir. Minyatürün menşei Kuzey Hindistan, kısmen Babür stilinde olduğu düşünülmektedir.



Resim 7. Hz. Musa Peygamberin Asasının Dönüşümü (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16.1)

Mesnevi, Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16.1, katalog, 3748, f.34r numara ile sınıflandırılmıştır. Yazma eserin Müellifi Mevlana Celeddin el Rumi'dir (672/1273). Dili Farsça olan eserin tarihi hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır. Eser 188 varaktan oluşmaktadır. Yazma eserin içerisinde 9 sayfa minyatür bulunmaktadır. Mevcut nüshanın minyatürleri modern resimlerinden ötürü XIX./XX. yüzyıl üslubunu çağrıştırmaktadır. Eserin sayfa boyutu 21x12,5 cm, minyatür ölçüleri 15,5x5 cm ölçülerindedir. Eser nestalik hattı ile yazılmıştır. Altı ciltten oluşan eserin metni tasavvufi şiirleri ihtiva etmektedir

Minyatürde Hz. Musa Peygamberin asasının dönüşümü gösterisi yapılmıştır. Tahtta oturan başında taç bulunan, beyaz sakallı yaşlı bir adam, karşısında koltukta oturan üç ziyaretçiye bir şeyler anlatmaktadır. Arka planda, sekiz miğferli savaşçı ve beş adam kollarını bağlamış bir şekilde, iki büyük pencereden anlatılanları dinler vaziyette resmedilmiştir. Ön planda başında sarık bulunan iki adam ve bir savaşçı, ağzını açmış tıslayan bir ejderha betimlenmiştir. Mekân olgusunda ejderha dönüşüm sahnesi bahçe içerisinde resmedilmiştir. Ejderha figürü bu minyatürde kanatlı ve boynuzlu betimlenmiştir. Figürlerin ayrıştırıcı renkleri, elbiselerdeki kıvrımlar, incelikli bezeme, geometriksel ve zencerek detayları sahneyi canlı tutmuştur. Minyatürde sarı, mavi, kahverengi, turuncu, yeşil, pembe gibi renkler kullanılarak hareketli bir kompozisyon ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Berlin Devlet Kütüphanesinde ejderha betimlemeli yaklaşık 84 minyatüre rastlanmıştır. Kütüphanedeki ejderha tasvirli minyatürleri genel olarak ele aldığımızda en sık rastladığımız sahne Ejderhaların kahramanlarla (İskender, Güstaşp, Rüstem, Behram Gur, İsfendiyar, Garsasp) savaşı olmuştur. Öte yandan sık karşılaştığımız bir tasvir biçimi de Acaibü'l Mahlûkat nüshalarında tek başına resmedilmiş ejderha figürleridir. Ejderhaların Simurg ve benzeri hayvanlar ile mücadele sahneleri, Musa peygamberin asasının dönüşümü gibi konuları sıkça ele alınmıştır. Kütüphanedeki aşk mesnevilerinden Leyla ve Mecnun, Vâmık u Azra gibi eserlerde de ejderha figürlerine rastlanmıştır.

Berlin Devlet Kütüphanesindeki XV ile XX. yüzyıl arasından seçilen, ejderha konulu minyatür eserleri incelenmiştir. Araştırmanın giriş kısmında açıklanan semboller göz önüne alınarak ele alınan minyatürler

değerlendirildiğinde savaş sahnelerindeki (Resim 1 Resim 2, Resim 4) ejderha figürü; güç, erdem unsuru metaforu ile özdeşleşmektedir. Ejderha figürünün sıkça yer aldığı diğer bir tasvir konusu olan Musa'nın asasının dönüşümündeki metafor ise (Resim 3) irade ve hâkimiyet ile bağlantılıdır. Aşk mesnevilerinden olan Vâmık u Azra (Resim 6) eserindeki tasvirde; tehlikeye karşı güç ögesi kullanılmaktadır. Mevlana'nın Mesnevisi tasavvuf bağlamında kullanıldığından nefsi ifade etmektedir (Resim 7). Dini konu ve kuramları içeren Akaid-i Kelam (Resim 5) eserinde yılan tasviri ilahi güç unsurunu temsil etmektedir.

Minyatürlerdeki ejderha figürlerinin sahne ve mekân kurguları da değerlendirildiğinde metinde anlatılan efsane ile ejderhaların tasvir edildiği mekânlar arasında doğrudan bir ilişkilendirme vardır. Ejderhaların tasvir edildiği mekân olgusu özelliklerine bakıldığında çoğunlukla dağınık bir alan ve çok büyük boyutta resmedilen ejderha figürleri görülmüştür. Öte yandan mağarada tasvir edilen bir ejderha figürü ve saray önünde doğada tasvir edilmiş bir ejderha betimlemesine yer verilmiştir. Yine bu figürlerin güç unsurlarını ifade edebilecekleri bir mekân algısı yaratılmıştır. Minyatürlerdeki mekân anlayışı üzerinde Konak (2014)'e göre "mekân, resme konu edilen şeylerin kendi oluşlarını dışa vurmalarına olanak sağlayan bir içyapı olduğu kadar, şeyleri bulunduğu düzlemde bütüne eklenmeleri açısından tanımlayan dış yapı olma özelliği de gösterir. Zira minyatür sanatında mekân, sanatçı öznenin bakış açısına dayalı derin görüntüden çok nesnel ortamın kendi oluşuna yoğunlaşan, onun oluşunu yüzeyin olanakları doğrultusunda ve biçimin elverdiği oranda tasvir etmeye yönelik bir şema özelliği gösterir" (Konak, 2014, s. 34-54) R. Konak'ın ifadeleri minyatürdeki mekân betimlemelerini geniş ölçüde kavramaya yönelik bir bilgidir. Konu nesnel ortam bakımından yararlandığı gerçeklik durum ile natüralist; tasarlanmış gerçeklik durum açısından da soyut bir resim (Konak, 2007, s. 98) olan minyatürlerin soyutlaştırılmış öğeleri, doğa, figür, eşya tasvirleri mekân kurgusunda ifade edilmek istenen sahneye göre biçim almaktadır.

Minyatürlerin renk değerlendirmesinde ise doğal nesne ya da kişilerin, perspektif ve gölgeye dayanarak, doğrudan bir portresi çıkartılmaya çalışılmaz. Bu betimlemelerde doğa tasvirleri imgeselleştirilmiş ve idealize edilmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Ağaç, taş ya da ırmak gibi doğal nesnelere ancak doğal renklere hiç benzemeyen renkler ile gerçek dışı şekilde bir araya getirilebilir. Bilhassa renklerin harmanlanması sonucu harikulade parlak, dengelenen ve bütünlük sergileyen (Saraç, 2011, s. 175) uyum içerisindeki tasvirler görülebilir. Minyatür sahnelerindeki ejderha figürlerinin renklerinde kahverengi-siyah, gri-beyaz, mavi-beyaz, yeşil-siyah, yeşil-sarı, yeşil-beyaz gibi renkler kullanıldığı tespit edilmiştir. Parlak, canlı, bütüncü ve tamamlayıcı olarak kullanılan renkler sanatçının tasavvuruna göre şekillenmiştir.

Araştırma ve incelemede minyatürlerdeki ejderha figürlerinin metaforu incelenirken minyatürlerin konusu, özellikleri, renk ve mekân tasvirleri yapılmıştır. Minyatür değerlendirmeleri, bilgileri verilmiştir.

#### 4. Sonuç

Ejderha figürü örnekleri minyatür sanatında yaygın olarak tasvir edildiği görülmüştür. İncelenen minyatürlerdeki ejderha resimlerinin ikonografik çözümlemesi minyatürün muhtevasındaki hayvan figürünün özellikleri ya da simgelere atfedilen mananın doğrultusunda metafor ile özdeşleştiği düşünülmektedir. Ejderhalar çeşitli özellikleri ile farklı şekillerde resmedilmiştir. Çoğu zaman iri cüsseli, iri gözlü olarak betimlense de bazı tasvirlerde ise çok büyük ejderha yılanı olarak tanımlandığı bilinmektedir. Birçok tasvirde ağızdan alevler çıkararak resmedilen ejderhalar, yılan figürü olarak tasvir edildiğinde uzun, kocaman bir gövdesi ve dili dışarda betimlenmiştir. Bazı ejderhalar kanatlı tasvir edilirken bazıları boynuzlu betimlenmiştir. Ele aldığımız minyatürlerde ejderha figürleri tek başlı ele alınmıştır. Ancak ejderha tasvirlerinde iki, yedi ya da birden çok başlı olan olağanüstü varlıklar olarak da karşımıza çıkmaktadır. Ejderha tasvirlerinin mitik unsurlar ile simge biçimini aldığı görülmüştür.

Araştırmanın sonucunda Ejderha figürlü minyatürlerin metaforik ikonografisi incelenmiştir. Türk sanatında Ejderha öldürme sahneleri, özellikle İran padişahlarını konu alan minyatürlerde sıkça karşımıza çıkan Ejderha figürü Behram Gur, Güştasp, Rüstem gibi kahramanların savaş sahnelerinde savaşçının kendisini evrene gücünü kanıtlama ve hükümler olma isteğini düşündürmekle beraber, güç unsuru ile özdeşleşmiş bir metafor olarak ortaya çıkmaktadır. Bazı minyatür tasvirlerinde ise ejderha yılanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yılan olarak tasvir edildiğinde su, gök ve yer unsurlarına işaret etmektedir. Hayvanların metaforları üzerine geniş bilgiler içeren Mevlana'nın Mesnevi'sinde ise ejderha yılanı nefis olarak sembolize edilmektedir.

İyi ve kötü kavramlar ile ejderha figürüne yüklenen karakterler, insan düşüncesindeki farklı değerlendirmeler ile yılan ya da ejderha olarak resmedilmiştir. Farklı anlamlar kazanarak minyatürlerde yer almıştır. Metaforlar bir yandan üstü kapalı mesajlar içermektedir. Bir figürün neyi ifade ettiğini kavramaya çalışmanın yanı sıra dayandırılan anlamlarının gerçek ve gerçek üstü manalar taşıdığı anlaşılmıştır. Güç, gök, su, yer temsili, bolluk, nefis, yeniden doğuşun sembolü, şimşek ve bereket gibi simgelerin ifadesi olan ejderha figürü hayatın dengesini sağlayan temsili anlam ve çeşitli sembollerle minyatürlerde betimlendiği sonucuna varılmıştır.

Toplumların gelişim süreci içerisinde ortaya çıkan, değer ve olgular ile kültürden kültüre değişim gösteren metaforlar kültür, coğrafya, toplum, tarih gibi etkenler ile şekil almaktadır.

### Kaynakça

- And, M. (2004) *Osmanlı tasvir sanatları:1 minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam mitolojyası*, (6. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1993). *İslamiyet'ten önceki Türk sanatında hayvan mücadele sahneleri*. İkonografik araştırmalar: Güner İnal'a Armağan (s. 117-141) içinde. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Türk sanatında hayvan sembolizmi*. Konya: Kömen Yayınları.
- Eke, N. U. (2016). Şâhidî'nin şiirlerinde tasavvufî metaforlar. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 5(3), 12-24.
- Ersoy, N. (2007). *Semboller ve yorumları*. İstanbul: Dönünce Yayınevi.
- Esin, E. (2003). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik motifler*. İstanbul. Kabalcı Yayınevi.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaforlar hayat, anlam ve dil* (G. Y. Demir, Çev.). İstanbul: Deniz Ofset Matbaacılık.
- Gökçimen, A. (2010). Türkmen masallarında mitolojik hayvanlar ve fonksiyonları. *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 20, 165-178.
- Keklik, N. (1990). *Felsefede metafor*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Konak, R. (2014). Minyatür sanatında boşluk ve mekân anlayışı, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(14), 34-54.
- Konak, R. (2007). Minyatür sanatında derinlik anlayışı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12, 97-102.
- Konukçu, E. (1992). "Behram-ı Gûr", *İslam ansiklopedisi*, (Cilt.5, s. 453). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Mahir, B. (1993). *Osmanlı saz üslubu resimlerinde ejder ikonografisi*. İkonografik Araştırmalar: Güner İnal'a Armağan (s.271-294) içinde. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Nur, İ. H. (2013). Mesnevi'de hayvan karakterleri (Metaforları), *Avkae Dergisi*, 3, 18-30.
- Ocak, A. Y. (1983). *Bektaşî menakıbnamelerinde İslâm öncesi inanç motifleri*. Ankara: İletişim Yayıncılık.
- Onay, A. T. (1992). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ögel, B. (2002). *Türk mitolojisi: (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)*. (Cilt. 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özkeçeci, İ., & Özkeçeci, Ş. (2007). *Türk sanatında tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar* (L. Arslan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Saraç, S. Y. (2011). *İslam halklarının sanatsal anlatım yöntemleri "Minyatür"*, *Journal of Islamic Research*, 4(1), 171-194.
- Şahan, K. (2014). *Türk şiirinde metafor (1923-1960)* (Doktora Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trakya. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 370411).
- Tez, Z. (2008). *Mitolojinin kültürel tarihi doğu ve İslam mitolojisi mitolojik söylenceler*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Toscane, P. (1911). *Etudes sur le serpent, figure et symbole dans l'antiquité élamite*. XII. Délégation en Perse, Memoires toplantısında sunulan bildiri, Paris, France.
- Topaloğlu, B. (2010). "Taha Süresi", *İslam ansiklopedisi*, (Cilt. 39, s. 379-380). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını.
- Tokmak, A. N. (2012). "Vâmık ve Azra", *İslam ansiklopedisi*, (Cilt. 42, s. 504-505). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını.
- Yıldırım, N. (2012). *İran mitolojisi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Yurdaydın, H. G. (1954). *İslam resminin menşeleri ve başlangıçları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Yavuz, Y. Ş. (1989). “Akaid Kelam”, *İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 2, s. 212-216). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını.

### Görsel Kaynakçası

- Resim 1. Berlin Devlet Kütüphanesi Yazmaları, (2018), Behram-ı Gur ile bir ejderhanın dövüş sahnesi/Behram-ı Gur and a dragon fighting scene [Yazma Eser-Minyatür]. Erişim adresi: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN729902676&PHYSID=PHYS\\_0428](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN729902676&PHYSID=PHYS_0428)
- Resim 2. Berlin Devlet Kütüphanesi Yazmaları, (2018), Rüstem ve atı bir ejderhayı öldürür/Rustem and his horse kill a dragon [Yazma Eser-Minyatür]. Erişim adresi: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN671782010&PHYSID=PHYS\\_0204](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN671782010&PHYSID=PHYS_0204)
- Resim 3. Berlin Devlet Kütüphanesi Yazmaları, (2018), Musa peygamberin asasının dönüşümü/Transformation of the baton of the Prophet Moses [Yazma Eser-Minyatür]. Erişim adresi: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN615574084&PHYSID=PHYS\\_0218](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN615574084&PHYSID=PHYS_0218)
- Resim 4. (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1,3), (2018), Garshasp bir ejderhayı öldürür/Garshasp kills a dragon [Yazma Eser-Minyatür]. Erişim adresi: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN731525744&PHYSID=PHYS\\_0117](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN731525744&PHYSID=PHYS_0117)
- Resim 5. (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 13.3, 31), (2018), Musa peygamberin asasının dönüşümü/Transformation of the baton of the Prophet Moses [Yazma Eser-Minyatür]. Erişim adresi: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN742529878&PHYSID=PHYS\\_0041](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN742529878&PHYSID=PHYS_0041)
- Resim 6. (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16,1, 69), (2018), Efsanevi yaratıklar mağarada uyuyan Vâmık'ı kuşatır/Legendary creatures surround Vâmık sleeping in the cave [Yazma Eser-Minyatür]. Erişim adresi: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN735128383&PHYSID=PHYS\\_0435](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN735128383&PHYSID=PHYS_0435)
- Resim 7. (Berlin Devlet Kütüphanesi, VOHD 16.1), (2018), Musa peygamberin asasının dönüşümü/Transformation of the baton of the Prophet Moses [Yazma Eser-Minyatür]. Erişim adresi: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN638281598&PHYSID=PHYS\\_0071](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN638281598&PHYSID=PHYS_0071)

# Süryanca Liturjik Bir Elyazmasının Süsleme Özellikleri Üzerine İnceleme

## A Study on The Ornamental Properties of a Syrian Liturgic Manuscript

**Betül Coşkun Çelik**

Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü  
email: [becelik@beu.edu.tr](mailto:becelik@beu.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6242-3485>

**Atf (APA 6)/To cite this article**

Coşkun Çelik, B. (2019). Süryanca liturjik bir elyazmasının süsleme özellikleri üzerine inceleme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 150-159. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.588766>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 08/07/2019

**Makale Kabul tarihi/Accepted:** 06/10/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Mardin il sınırları içinde, Güneydoğu Anadolu Bölgesinin Dicle bölümünde yer alan Midyat şehri; kilise ve manastırların bulunduğu kadim şehirlerdendir. Çalışma konusu, Midyat'ta yer alan Mor Barsavmo Kilisesi arşivine BMCM-00020 numarası ile kayıtlı, yaklaşık 1800'lü yıllara tarihlendirilen Süryanca serto hatla yazılmış el yazmasının süsleme açısından incelenmesini kapsamaktadır. Hagiografik eserlerde görüleceği üzere, bu Fanqito'da da, aziz ve azizelerin mucizelerinin anlatıldığı, şiir ve ilahilerinin yer aldığı bir kitaptır. Bu eser, Tigris Metropoliti Aziz Mor Dodo'ya adanmış bir dua ve ilahi kitabıdır.

Çalışmada öncelikle kısaca Mor Barsavmo Kilisesi hakkında bilgiler verilmiş, metod ve yöntemler açıklanmıştır. Ardından, araştırmanın bulguları ışığında, Süryanca kaleme alınmış (yazılmış) el yazmasının süslemeli sayfaları tek tek incelenmiş, her birinin ayrıntılı çizimleri yapılmış ve süslemelerin bulunduğu varakların metin içeriklerinin özetle nelerden bahsettiğine değinilmiştir. El yazmasında yer alan birbirini takip eden geometrik bezeme kompozisyonlar, ikili, üçlü, dörtlü zencerekle, örgüler, özellikle geçmelerden oluşmaktadır. Bunlar, dönemsel yazma eser formları özelinde incelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Midyat, Mor Barsavmo Kilisesi, El Yazması, Süsleme

### Abstract

The city of Midyat which is located in the Tigris part of the South eastern Anatolia Region within the borders of Mardin Province, is an ancient city which has churches and monasteries. The subject of the study is to analyze the Syriac serto calligraphy dated to the 1800s in terms of decoration recorded in the archives of Mor Barsavmo Church in Midyat with the number BMCM-00020. As it can be seen in the hagiographic works, this is also a book in which Fanqito tells saints and the miracles of saints and includes poems and hymns. This work is a prayer and hymn book dedicated to St. Mor Dodo, the Metropolitan of Tigris.

In this study, firstly brief information is given about Mor Barsavmo Church and the methods are explained. In the light of the findings of the research, the ornamental pages of the manuscript written in Syriac have been examined one by one, detailed drawings of each have been made and the text content of the foils with ornaments are summarized. The consecutive geometric decoration compositions in the manuscript are composed of double, triple, quadruple blacks, weaves, and especially crossings. These are analyzed in terms of periodical manuscript forms. As a result of the research, it has been understood that the participants agree on the fact that unauthorized copying is mostly a crime and also a moral issue. However, even though they are teachers and artist candidates in the field of art, the results indicate that they have been copying without authorization. It is also understood from the answers that they do not have enough information about the supervision and criminal responsibility of this illegal act.

**Keywords:** Midyat, Mor Barsavmo Church, Manuscript, Ornament

## 1. Giriş

El yazması; basım tekniğinin gelişmediği dönemlerde, elle yazılmış kitap anlamına gelmektedir. El yazmalarını incelerken öncelikle kitabın tarihsel gelişimine de değinmek gerekmektedir. "Byblos" (βύβλος/βίβλος) kelimesi, Yunanca'da kitap anlamına gelmekte ve ilk olarak Mısırlıların yazı gereci olarak kullandıkları otsu bitki papirüsün kabuğu ya da lifleri anlamlarını da taşımaktadır. Latince'de ise "liber" kelimesinin ilk anlamı "ağaç kabuğu", ikinci ve en çok kullanılan anlamı kitaptır. Bunun yanı sıra Çinlilerin eski çağlarda olduğu gibi bugün de kitap anlamında kullandıkları yazı karakteri, aynı zamanda ağaç ya da bambu tabletlerini ifade etmek için de kullanılmaktadır (Labarre, 1994, s. 12).

El yazmaları, Antik Çağ'dan bugüne gelen uygarlıklar hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayan tarihi belgeler niteliği taşımaktadır. Avrupa'dan günümüze ulaşan el yazmalarına bakıldığında genellikle Hıristiyanlığın genel kurallarını ve uygulamalarını içeren dini kitaplar olduğu görülmektedir. Özellikle matbaanın icadından önce çizimleri elle yapılan geniş konu yelpazesine sahip el yazması eserlerde yoğunluk tarih ve din üzerindedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda ise sosyal ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmeler sanatsal çalışmalara da etki etmiş

ve her devirde farklı kitap tasarımı ve diğer sanat ürünlerinde üslupların doğmasına katkı sağlamıştır (Odabaş, 2011, s. 145). Her yazma eser bilimsel değerinin yanı sıra kullanılan yazı karakterleri, süsleme unsurları ve illüstrasyonları ile sanatsal özellikleri ile son derece önemli olmuştur (Kara, 2009, s. 1).

İncelemesi yapılan Süryan el yazması da hem yazı hem süsleme özellikleri bakımından ilgi çekicidir. Eser içerisinde birbirine benzeyen zencerek, zincir, örgü diye tabir edilen birbirlerine benzer kompozisyonlar yer almaktadır. Eserde zencerekler ile oluşturulmuş kapalı kompozisyonlar görülmektedir. Kapalı kompozisyonlar; motiflerin birbirine bağlanarak aynı bütünün parçaları halinde kendi yapılarını tamamlayan kompozisyonlardır. Kapalı kompozisyonlarda, takip edilecek çizgi, belirli bükülmeler ve kırılmalar yaparak başladığı yere döner. Çerçeve halinde uygulandıklarında, köşelerde dönüş yaptıklarından bir "fasit daire" de oluştururlar (Mülayim, 1983, s. 32). Kapalı formlar içerisinde; zincirleme halkaların devamı şeklinde geometrik hatlardan oluşan tezyini şekillere (motiflere) verilen isim olan zencerekler; üç nokta esasına dayanan ve sonsuzluğu simgeleyen motifler şeklinde yerleştirilmiştir. Tek eksen üzerine gelişen bordürlerin en basit şekillerinden biri geçme zencereklerdir. Zencerek olarak da adlandırılan geçmeler iki kırık doğrunun birbirini kesmesiyle ortaya çıkar. İki kenardan kırık doğru ile daha girift geçme bordürler ortaya çıkar (Özkeçeci & Özkeçeci, 2007, s. 97).

Zencerekler ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı hatlar (şeritler) şeklinde kullanılırlar. Zencereklerde devamlılık esastır ve kesilmeden devam eden akışlar, şeritlerin daima birbirlerini alt ve üstlerinden geçmeleri gibi özellikleri bulunmaktadır (Doğru, 1995, s. 2). Eser içerisindeki süsleme kompozisyonlarında zencerekler ile oluşturulmuş (+) artı işareti şeklinde haç motifleri görülmektedir. Prehistorik dönemlerde ateşi yakmada kullanılan iki çubuğun kaynaklık ettiği düşünülen (Avşar, 2010, s. 121) ve iki çizginin düz açı ile kesişmesi sonucu ortaya çıkmış olan bu motif zamanla gamalı haça dönüşerek ateş ve güneşin sembolü olmuştur (Wilson, 1896, s. 765-768). İsmi Yunan alfabesindeki gamma(F) harfi ve (+) haç şeklinden alan bu motif dört gamma harfinin ortada birleşmesi ile oluşmaktadır. Aynı motif svastika (Swastika) olarak adlandırılmaktadır. Svastika kelimesi Sanakritçe'de "su (iyi)" ve "asti (olmak)" kelimelerinin birleşiminden oluşmuş, "iyi olmak, sağlıklı olmak" anlamlarını taşımaktadır (Gümüştekin, 2011, s. 108). Eserdeki kompozisyonlar içinde yer alan formların bu anlamlara işaret ettiği düşünülmüştür.

## 2. Yöntem

Üzerinde çalışılan Süryanca serto hatla yazılmış yazma eser; üst deri kapak bölümünün de görüleceği üzere, Midyat ilinde bulunan Mor Barsavmo Kilisesi arşivinde bulunmakta olup, BMCM-00020 envanter numarasında kayıtlıdır. Çalışmanın materyallerinin elde edilmesi için, basılı ve online literatür ile kitabın kilisede bulunan envanter kayıtları incelenmiş, eser ve içeriği hakkında bilgiler edinilmiş ve doküman analizi yöntemi ile analiz edilmeye çalışılmıştır. Eserin süslemeli kısımlarda yer alan kimi semboller ve konuların içerikleri ile özet tercüme ve transkripsiyonları Mardin Artuklu Üniversitesi Süryani Dili ve Edebiyatı öğretim üyesi Doç. Dr. Mehmet Sait Toprak tarafından yapılmıştır. Bunun yanında, yine bazı açıklamalar da Mor Barsavmo Kilisesi eğitimci Ayhan Gürkan'ın anlatımlarından da faydalanılmıştır. Söz konusu eser, detaylı incelendikten sonra, süslemeli sayfaları tespit edilmiş, bu yazmanın süslemeli varlığının genel ve detay içeren fotoğrafları çekilmiştir. Ayrıca değerlendirilmesi yapılacak sayfaların çizimleri de yapılarak desen ve renk analizleri hakkında tespitlerde bulunulmuştur.

## 3. Bulgular ve yorum

### 3.1. Midyat ve Mor Barsavmo kilisesi

Tur 'Abdin'in asli yerleşim yerlerinden olan Midyat, adımı M.Ö. 879'da Aşurnasirpal II'nin bir sefer düzenlerken geçtiği yer olan 'Matiâte'den alır. (Takahashi, 2011, s. 291-292). Mardin'den Gozarto'ya (Cizre) doğu-batı ana yol üzerinden coğrafi olarak konumu, doğusunda Dargeçit ilçesi, batısında Ömerli ilçesi, kuzeybatısında Savur ilçesi, kuzeyinde Batman iline bağlı Gercüş ilçesi, güneyinde Nusaybin ilçesi, güney doğusunda ise Şırnak iline bağlı İdil ilçesinde yer almaktadır. Yukarı Mezopotamya'da yer alan ve Süryani Ortodoks Hristiyanlığı'nın merkezi olan Mardin (Marde), ilk asırlardan itibaren Hristiyanlığı kabul etmiş ve birçok Süryani din adamının yetiştiği bir merkez olmuştur (Takahashi, 2011, s. 81-86).

Midyat; Süryani Kilise geleneği ile Süryani kültür geleneğinin beşiği ve kalbi sayılmaktadır (Bilge, 2001, s. 507). Süryaniler; etnik köken olarak Mezopotamya'da yasayan Semitik ırka, dinsel olarak da Hristiyanlığa mensup bir topluluktur (Malouf, 1998, s. 64). Süryani Kadim ifadesi; Süryani Kilisesi tarafından kendilerinin ilk Hristiyanlar olduklarının kanıtı olması ve diğer Ortodoks kiliselerden farklılıklarını belirtmek için kullandıkları bir ifade olmuştur (Erginer, 2007, s. 30). Üç farklı görüş bulunan Süryani halkının kökenlerinin birincisi Arami kökenli, ikincisi Asuri kökenli, üçüncüsü de tüm antik Mezopotamya halklarından oluşmuş, Helen uygarlığıyla yoğrulmuş, kan esasına dayanmayan bir kültürel halk olduklarıdır (Durak, 2005, s. 189). Süryani Ortodoks Kilisesi'nin kabul ettiği bir diğer yaklaşıma göre ise, Süryani olarak adlandırılan halkın Sami ırkından olduğu ve Ortadoğu'da Subariler, Sümerler, Akadlar, Babilliler, Asurlular, Kenaniler, Aramiler, Keldaniler, Fenikeliler, Tedmurlular, Abgarlılar gibi devletleri kuranların Süryanilerin ataları olduğu kabul edilmektedir (Akyüz, 2005, s. 16). Midyat merkezde bulunan Mor Barsavmo Kilisesi hakkında çok fazla kaynak olmamasına rağmen



1760'lara kadar manastır olarak kullanıldığı bilinmektedir. T.A. Sinclair'e göre XIV. yüzyıl sonları, XV. yüzyıl başlarında inşa edilmiştir. Kilise 1910 ve 1991'de olmak üzere iki kere restore edilmiştir (Palmer, 1990, s. 98, Keser, 2002, s. 77, Koluman, 2001, s. 103). Garip ve dertli insanlara mucizeleriyle derman olan Aziz Mor Barsavmo adı kiliseye adanmıştır. Mor Abraham'un öğrencisi olan Mor Barsavmo, Malatyalıdır ve birçok mucizelerinin olduğu anlatılmaktadır. Mor Barsavmo Kilisesi, Midyat ve Midyat ilçesinde Diyarbakır Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından tescillenen eserler listesinde bulunan yapılar arasında yer almaktadır. Geleneksel biçimde inşa edilmiş kilisede zengin süslemeler bulunmaktadır (İş, 2006, s. 129). Kilisenin mimari plastiği özellikle geometrik formlu süslemeler ile örgüler şeklinde kullanılmıştır. Kilise içerisinde bulunan okul ve misafir odaları kilisenin avlusuna açılmaktadır. Mor Barsavmo Kilisesi'nin taş süslemeleri dönemin ve bölgenin özelliklerini taşımakta olup günümüzde de halen aktif durumdadır. Günlük sabah ve akşam ibadetler yapılarak, kilise eğitmeni Ayhan Gürkan tarafından dua ve ilahiler öğretilmektedir.



Görsel 1. Mor Barsavmo kilisesi

### 3.2. Süryanca el yazmasının süslemeli sayfaları

Yazı özelliklerinden anlaşıldığına göre yaklaşık olarak 1800'lü yıllara tarihlenebilecek olan Süryanca el yazması; süsleme özellikleri bakımından özensiz çizgilerle fakat kendi içinde sistemli geometrik çizgilerden oluşmaktadır. Genellikle, geometrik çizgilere zencerek denmektedir; tanımına uyan motiflerle, örgüler, geçmeler olarak tanımlanabilen motifler el yazmanın tamamında kullanılmıştır (Keskin & Zenbilci, 2017, s. 1137-1158).

Tablo 1  
Tespit fişi

<b>Eserin Adı</b>	Azizleri Anma Günü (İlahi Kitabı)
<b>Envanter No</b>	BMCM-00020
<b>Müellif</b>	Kayıtlı değil
<b>Müzehhib</b>	Kayıtlı değil
<b>Konu</b>	İlahi ve dua kitabı
<b>İstinsah Tarihi</b>	1825 - H.1240/1241
<b>Boyut:</b>	30cmx20cm
<b>Sayfa</b>	498
<b>Yazı Türü:</b>	Süryanca serito hat
<b>Cildi</b>	Deri kap, şirazeli
<b>Hal-i Hazır Durumu</b>	Cildinde ve sayfalarında yıpranmalar mevcuttur.

Görsel 2'de görüldüğü gibi eserin cildi açık kahverengi deri üzerine çizgi demiri ile dört köşesi çerçevelenmiş ve iç uçlarından birleştirilerek dik üçgenler oluşturulmuştur.



Görsel 2. El yazmasının cildi

Görsel 3’de Kaide üzerine oturtulmuş ve zencerceler ile çevrelenmiş içerisinde küçük geçmelerden oluşturulmuş büyük haç motifi görülmektedir. Karşısındaki sayfada sol elinde yeryüzü hâkimiyetini temsil eden asa ve sağ elinde ise göksel krallığı simgeleyen ‘haç’ı tutan İsa figürü yer almaktadır.



Görsel 3. Kaideli haçı ve İsa minyatürlü süslemeli sayfa

2. sayfada kaide üzerine yükselen ‘haç’ın yukarıdan aşağıya doğru sağlı ve sollu olarak estrangelo hat ile şu yazı yer almaktadır: “Bokh ndaqar l-b’aldbobeyn ndawaş” “Seninle süngüleriz düşmanlarımızı-(ve seninle) ayaklarımızın altında çiğneriz”. Kısaca ‘haç’ın etrafına hat olarak sağlı-sollu yukarıdan aşağıya doğru istiflenen yazının açılımına başka kiliselerde rastlamak mümkündür (Görsel 3).

Bu yazının açılmış hali ise şöyledir: “ܕܟܝܢܢܢܐ ܠܚܘܠܘܬܗܘܢ - ܕܟܝܢܢܢܐ ܠܚܘܠܘܬܗܘܢ” “Bokh ndaqar l-b’aldbobeyn-u-metul şmox ndawaş l-sonayn” “Seninle süngüleriz düşmanlarımızı- ve senin adın uğruna hasımlarımızı ayaklarımızın altında çiğneriz”. Burada dikkate değer olan şey bu form ve içeriğe sahip yazıların haçın etrafına istif edilmesi son derece ilginç ve ilgi çekicidir. Ayrıca büyük kaideli haçın sağ ve sol üst başlarında geçme ile oluşturulmuş küçük haçlar da görülmektedir.



Görsel 4a. Kaideli haç detay çizimi  
(2.sayfa)



Görsel 4b. İsa figürü detay çizim (1.sayfa)





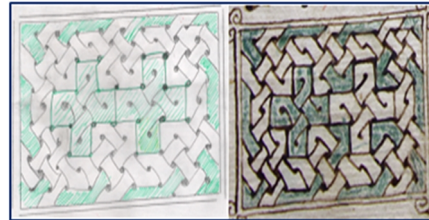
Görsel 6. Süsleme detay çizimi 2

Görsel 7'de Mecdelli Meryem Bölümü bulunmaktadır. Ferisi Simon, evinde İsa Mesih'in önünde ağlayıp tövbe ettiğini ve İsa'nın tövbesini kabul edip günahlarını bağışladığı anlatılmaktadır. Aynı zamanda anma bölümünde; Mesih'ten günahlarının bağışlanmasını, yeryüzüne barış esenlik getirmesini dilerler. Süslemesinde dikdörtgen form içinde zencereklerle birbirine bağlanmış kompozisyon ve iki artı işareti göze çarpmaktadır. Beyaz zemin üzerine içilen desen en dış kenardan birer atlamalı şekilde kırmızı ile boyanmıştır. Dikdörtgen form köşegenler ile sonlandırılmıştır.



Görsel 7. Süsleme detay çizimi 3

Görsel 8'de Aziz Mor Dimet'in bölümü görülmektedir. Tanrıdan Mor Dimet'in dualarıyla onlara yardım etmesini dilerler. Mor Dimet'in asker iken tanrının onu nasıl hidayetler ile kendi yoluna çektiğini ve geçirdiği ruhsal değişimini anlatıyor. Süslemesinde daha net çizgiler ile çizilmiş dikdörtgen form içerisinde zencerekler ile oluşturulmuş bir kompozisyon ve bu kompozisyonun merkezinde yan yana oluşturulmuş iki artı işareti görülmektedir.



Görsel 8. Süsleme detay çizimi 4

Görsel 9'da Rab İsa'nın dostu Aziz Mor Dimet'in bahsi geçmektedir. Kutsal Üçleme tarafından sevilen duası ile bize yardımcı, şefahtçi ol ki Rab bize merhamet etsin! diye başlayan litürjiler bulunmaktadır. Süslemede zencerek kompozisyonu kare forma yakın dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Kapalı kompozisyon oluşturan ve birbirine tutturulmuş iki aynı biçimdeki zencerek kompozisyon kendi içinde simetri oluşturmuştur.



Görsel 9. Süsleme detay çizimi 5

Görsel 10'da Vaftizci Yahya'nın kafasının kesilmesi ve Mor Yuhanon Tayoyo (Arap) Hakkındaki Bölümü bulunmaktadır. Süsleme'de Kompozisyonun bütününde dikdörtgen bir çerçeve içinde merkezde dikdörtgen geniş zincir etrafında küçük kare boşluklar oluşturacak şekilde zincir geçmeler bulunmaktadır. Kırmızı, siyah ve sarı renkler ile zincir detaylar birbirlerinden ayrılmışlardır. Dikdörtgen çerçevenin sol ve sağ üst ve alt köşe kenarları tepelik tabir edilen motifler ile sonlandırılmıştır.



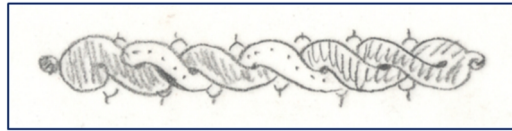
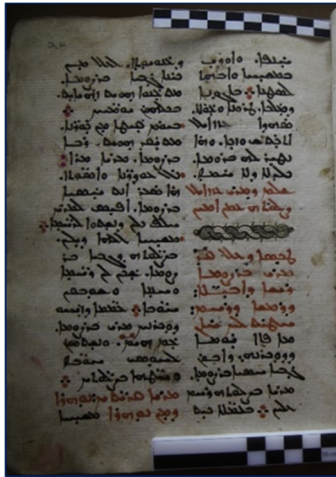
Görsel 10. Süsleme detay çizimi 6

Görsel 11'de ise Mor Yakup'un gemisi cennetin hayat gemisine yetişti. Mor Yakup Kutsal ruh'a temiz mekân oldu. Kutsal kemiklerinde barınıyor. Mor Yakup'un üzerine tüm bilgiler yazmaya kalksa güzelliklerini anlatamazlar. Tanrıya övgüler olsun sevgisiyle seni seçti oğul'a secdeler. Kırmızı Başlıkta ise, Makkabi şehitleri Şmuni, oğulları, öğretmenler Eli Azar ve Mor Rabil Bölümüdür. Bayan Şmuni ve yedi oğulları ve öğretmenleri Eli Azar'ın çeşitli işkencelerle şehit edilmelerinin ve imanlarını korudukları anlatılmaktadır. Süslemesinde dikdörtgen form içinde simetrik içiçe geçmeler görülmektedir. Simetrik yerleştirilmiş geçmeler birer atlamalı şekilde kırmızı ve siyah olarak renklendirilmiştir. Köşelerde tepelik tabir edilen köşeliklerle sonlandırılmıştır.



Görsel 11. Süsleme detay çizimi 7

Görsel 12’de Mor İzozel bölüm bitişi ve çile çekenlerin başı Mor Barsavmo’nun anma günü bölümü yer almaktadır. Süslemesinde ayrıç olarak sayfadaki yerini alan ve kapalı bir kompozisyon oluşturan ikili örgü motifi, siyah ve beyaz olarak renklendirilmiştir. Bu örnekte örgü motifi sayfanın sağ ortasında, düz bir şerit halinde kapalı kompozisyon oluşturmaktadır.



Görsel 12. Süsleme detay çizimi 8

#### 4. Sonuç

Midyat Mor Barsavmo Kilisesi ndeki BMCM-00020 envanter numaralı Süryanca serto hatla yazılmış el yazmasının süsleme açısından değerlendirilmesi adlı çalışmada, eserde bulunan süslemeli sayfalar incelenmiş olup, motif, desen ve üslup özellikleri bakımından değerlendirilmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Eserde incelenen süslemeli sayfalar gerek motif, desen, gerekse üslup özellikleriyle çok özenilmiş tarzda olmasa da kendi içinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Eserin genelinde aynı form ve tarz da süslemeler bulunmakta olup, içlerinden ayıklamalar yapılarak detay incelemeleri yapılmıştır. Genel olarak çizilen motiflerde iki farklı çizgi kalitesinin görülmesi, eserin farklı kişiler tarafından çizildiği görüşünü oluşturmakla birlikte bunun doğruluğuna dair herhangi bir bilgiye ulaşılmamıştır. Eserin yazıldığı 18. Yüzyıl barok ve rokokoya geçiş dönemi ve artık geometrik yerine bitkisel yoğunluk kazandığı dönem olmakla birlikte; desen özellikleri bakımından Bizans’a (eski’ye) yeni bir öykünme denebilir. Çünkü eserin süslemelerin de bitkisel motiflere ya da Barok Rokoko üslubunda bir kompozisyona rastlanılmamıştır. Anadolu Selçuklu ’da kullanılan geometrik geçme ve zencerekle önce Doğu Roma’da – (Bizans) kullanılmış; sonra aynı topraklara gelen Selçuklular bunu kullanmış ve Batı Roma’da örneklerinin olması da muhtemeldir diye düşünülmüştür. Örneklerin geneline zencerek ve örgülerle oluşturulmuş dikdörtgen formlar hakimdir (Keskin & Zenbilci, 2017, s. 1138). Dünyanın en eski motiflerinden olan zencerekle, hasır örgüsü gibi bir alttan bir üstten birbirini kateden şeritlerden oluşmuştur. Anadolu’da iki veya üç şeritin birbirine değişik şekilde böldüğü örneklerle çok fazla rastlanmıştır. Çizgi, nokta ve yaylardan oluşan bir kavram olarak kullanılmıştır (Doğru, 1995, s. 2).

Eserde birbirini tekrar eden basit örgü kompozisyonları da kullanılmıştır. Birbirine dolanan şeritlerden veya iplerden oluşan ikili, üçlü, dördü düzenlemeler bulunmaktadır. Bunlar arasındaki en basit ve tipik olanı "ikili örgü" motifidir. İkili örgü motifinin düz bir şerit veya bordür halinde kullanıldığı örnek vardır. Örgü

kompozisyonlarında, örgüyü oluşturan şeritlerin aynı hareketi tekrar ederek ilerlemesi, adeta sonsuzluk hissi uyandırmıştır. Genel olarak kompozisyonlar simetriklerdir. Genellikle dikdörtgen form içinde oluşturulan kompozisyonlar köşelikler ile birleştirilmiştir. Küçük tepelik diye tabir ettiğimiz köşelikler hemen hemen hepsinde kullanılmıştır. Yazma eserde kullanılan renkler ise küçük süsleme kompozisyonlarında görülmektedir. Bu süsleme kompozisyonlarında genellikle siyah mürekkep ile çizilmiş ise de zaman zaman motiflerin zemininde sulandırılmış kırmızı ve açık yeşil renkler kullanılmıştır. Eserin genelinde çok fazla renk değişiklikleri görülmemektedir. Eserde görülen zencerek kompozisyonlar genellikle birbirini takip eden simetrik ya da birbirine çok benzeyen formlardadır. Bazı örneklerde geometrik formun etrafında birbirini takip eden örgüler oluşturan karmaşık kompozisyonlarda kurulmuştur. Bu kompozisyonlar; tezhipli eserlerde bab başı, fasıl başı olarak adlandırılan üslupta kullanılmış ve kitap içerisinde yer alan aziz ve azizelerin bahsi geçtiğinde yeni bir kompozisyon oluşturulmuştur. Geometrik paftalar, birbirini takip eden basit örgüler şeklinde olduğu gibi birbirine dolanan geçmelerden oluşan ikili, üçlü, dörtlü düzenlemeler kullanılmıştır. Zencerekler, bazı örneklerde klasik tarzda bazı örneklerde ise tamamen fırça darbeleriyle, basit şekillerde iki ve üç iplik biçimde uygulanmıştır. (Alav, 2011, s. 22). Dikdörtgen form içinde zencereklerle oluşturulan kompozisyonların içerisinde ateşi ve gücü simgeleyen haç simgelerinde kullanılmıştır.

### Kaynakça

- Akyüz, G. (2005). *Tüm yönleriyle Süryaniler*. Mardin: Mardin Anadolu Ofset Yayıncılık.
- Alav, Z. (2011). *Antalya müzesi'nde yer alan el yazması Kur-an'ı Kerimlerin süsleme özellikleri* (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta. Yök tez veri tabanından erişildi (Tez no: 287906).
- Avşar, L. (2010). Antik Yunan seramiklerdeki haç ve çarkıfelek simgeleri ve bunların Avrasya, Anadolu ve Mezopotamya kültürlerindeki muhtemel kaynakları. *Mukaddime: Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(11), 115-141.
- Bilge, Y. (2001). *Geçmişten günümüze Süryaniler*. İstanbul: Zvi-Geyik Yayınları.
- Doğru, M. H. (1995). *Selçuklulardan yirminci yüzyıla kadar tezhipte, ciltte ve mimaride kullanılan zencerekler üzerine motiflerin kökenlerine ilişkin bir araştırma* (Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul. Yök tez veri tabanından erişildi (Tez no: 42366).
- Durak, N. (2005). *(Süryani Ortodoks kilisesi) Süryaniler ve Süryanilik Cilt 1*. Ankara: Orient Yayınları.
- Erginer, G. (2007). *Etno-kültürel sınırlar Tur Abdin Süryanileri örneğinde*. Ankara: Ankara Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi Kesin Raporu, Ankara Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri.
- Gümüştekin, N. (2011). Anadolu ve diğer kültürlerde işaret ve simgelerde anlam. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(11), 103-117.
- Harvey, S. A. (2011). "Hagiography", *The Gorgias encyclopedic dictionary of the Syriac heritage*. Piscataway, NJ: Gorgias Press.
- İş, A.V. (2006). *Dinler ve diller kenti Midyat*. İstanbul: Nadir Kitap.
- Kara, N. (2009). *Türkiye'de yazma eser kataloglama çalışmaları: Türkiye yazmaları toplu kataloğu projesi (Tüyatok) örneği* (Uzmanlık Tezi). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Keser, E. (2002). *Tur Abdin Süryani Ortodoks mimarisi*. İstanbul: Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Keskin, E., & Zenbilci, İ. K. (2017). Ortaçağ'da Bizans El Yazmalarında Görülen Örgü Kompozisyonları. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 1137-1158. doi: <https://doi.org/10.17218/hititsosbil.332586>
- Koluman, A. (2001). *Ortadoğu'da Süryanilik*. Ankara: ASAM Yayıncılık.
- Labarre, A. (1994). *Kitabın tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Malouf, A. (1998). *Arapların gözüyle Haçlı Seferleri*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Mülayim, S. (1983). Türk süsleme sanatında Arabesk problemi. *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, 2(2), 62-85.
- Odabaş, H. (2011). Osmanlı yazma esreleri ve Türkiye'de yazma eser kütüphaneciliği. *Bilig*, 56, 143-164. Erişim adresi: <http://hdl.handle.net/10760/19238>
- Özkeçeci, İ., & Özkeçeci, B. Ş. (2007). *Türk sanatında tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset Yayıncılık.

Palmer, A. N. (1990). *Monk and Mason on the Tigris Frontier: the early history of Tur `Abdin*. Cambridge University Press.

Takahashi, H. (2011). “*Midyat/Matiate*”, *The Gorgias encyclopedic dictionary of the Syriac heritage*. Piscataway, NJ: Gorgias Press.

Wilson, T. (1896). *The Swastika, the earliest known symbol, and its migration*. USA, Washington: D.C Press.

**Görsel Kaynakçası**

Görsellerin tümü araştırmacı tarafından çekilmiş ve Betül Coşkun Çelik şahsi arşivine aittir.



# Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh Yürüksemâisi "Tûti-i Mucize Gûyem" İsimli Eserin Makam, Usûl ve Beste- Güfte Açısından Analizi<sup>1</sup>

An Analysis on Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi's Yürüksemâi Titled "Tûti-i Mucize Gûyem" in The Context of Maqam, Rhythym, Composition and Lyrics

**Nuh Akmeahmedoğlu**

Öğr. Gör., Atatürk Üniversitesi Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuarı

email: [nuh.akmeahmedoglu@atauni.edu.tr](mailto:nuh.akmeahmedoglu@atauni.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2918-5240>

**Özgür Sadık Karataş**

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü

email: [ozgursadik.karatas@atauni.edu.tr](mailto:ozgursadik.karatas@atauni.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8597-3914>

<sup>1</sup>Bu makale, "18. yy. Klâsik Türk Müsîkîsi Bestekârlarının Din Dışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvûfî Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme" adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasından üretilmiştir.

**Atıf (APA 6)/To cite this article**

Akmeahmedoğlu, N., & Karataş, Ö. S. (2019). Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh Yürüksemâisi "Tûti-i Mucize Gûyem" İsimli Eserin Makam, Usûl ve Beste-Güfte Açısından Analizi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 160-168. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.590735>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 11/07/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 28/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

## Öz

Bu çalışma, esasen Klâsik Türk Müsîkîsi din-dışı formlarında sıklıkla kullanılan "tasavvufî mazmunlar"ın nasıl bir işleve sahip olduğunu ve anlamdaki etkinliğini ortaya koymak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda; Klâsik Türk Müsîkîsi'nin en önemli bestekârlarından biri olan Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin ünlü eseri "Tûti-i Mucize Gûyem" isimli eseri incelemeye alınmıştır.

Araştırmada "Betimsel" yöntem kullanılmıştır. Betimsel yöntem kapsamında yer alan "Tarama" (Survey) modelinden yararlanılmıştır. Araştırma konusuna yönelik olarak kullanılan bu teknikler aracılığı ile elde edilen tüm veriler analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Araştırmanın evrenini Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'ye ait eserler, örneklemini ise Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh Yürüksemâisi "Tûti-i Mucize Gûyem" isimli eserin Makam, Usûl ve Beste-Güfte Açısından Analizi oluşturmaktadır.

Araştırmanın giriş bölümünde; müsîki-edebiyat-tasavvuf ilişkisine dâir bilgilere yer verilmiştir. Bu bölümü takip eden Yöntem kısmında ise; araştırmanın hangi araştırma modeli ile yürütüldüğü, çalışmanın evren ve örnekleminin nasıl oluşturulduğu ve örneklemin içeriği, verilerin toplanmasında kullanılan veri toplama araçları ve toplanan verilerin nasıl analiz edildiklerine ilişkin yöntem bilgilerine yer verilmiştir. Yöntem kısmından sonraki bölümde; çalışma dâhilinde sıkça karşılaşılabilecek olan mazmûn ve güftelerdeki tasavvufî unsurlar ile eserin bestekârı hakkında genel bilgiler verilmiştir. Bulgular ve Yorum olarak adlandırılan bölümde ise eser; güfte, makam ve usûl açısından analiz edilmiştir. Çalışmanın son bölümü olan Sonuç bölümünde ise bulgular ve yorum neticesinde elde edilen tespitlere yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Klâsik Türk Müsîkîsi, Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi, Makam, Usûl, Güfte, Mazmûn

## Abstract

This study has been carried out specifically with the aim of revealing the function and effectiveness of the Sufism in the non-religious forms of Classical Turkish Music. In this context; one of the most important composers of Classical Turkish Music, Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi's famous work titled "Tûti-i Mucize Gûyem" has been studied.

"Descriptive" method has been used for the study. The "Survey" model has been used in the descriptive method. All the data obtained through these techniques used for the research subject has been analyzed and interpreted. The universe of the research consists of the works belonging to Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi and the sample consists of the analysis of Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi's Segâh Yürüksemâi titled "Tûti-i Mucize Gûyem" in terms of Maqam, composition, and lyrics.

The introduction part of the research includes information about music-literature-Sufism relationship. In the Method part, information about the research model, the universe and sample of the study and the content of the sample, the data collection tools used in the collection of data, and the methodology of how the collected data are included. In the following part, general information about the mystical elements in the poetic theme, lyric, and about the composer of the work which will be frequently encountered in the study are given. In Findings and Interpretation part, the work has been analyzed in terms of Maqam, rhythm, and composition. In the conclusion part, the evaluations obtained as a result of the findings and comments are given.

**Keywords:** Classical Turkish Music, Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi, Maqam, Rhythm, Lyrics, Poetic theme

## 1. Giriş

"Yüksek medeniyetler, millete ait maddî ve manevî değerlerin tümünü, zaman içerisinde kendine has duyuş, düşünüş ve ifade ediş tarzı ile kültürlerine sindirirler ve gelecek nesillerini onunla korumuş olurlar. Osmanlı medeniyetinin kültürü de Türklüğün doğuşu ile başlamış, zamanla gelişerek binlerce yıl bütün Türk toplumlarını millet olarak ayakta tutmuş ve onları yüksek medeniyet seviyesinde temsil etmiştir.

Osmanlı medeniyetinin edebiyatı, hiç şüphesiz o kültürün birinci elden kaynağıdır. Dünyanın her milletinde en gizemli sözleri şâirler söylemiştir. Şâirlerin birer sarraf titizliğiyle işlediği kelimeler, kişilere ayrı dünyalar sunar ve farklı hissediş perdeleri açarlar" (Pala, 1997, s. 11).

Edebiyat, sözlü mûsikîde bestekârın en büyük yardımcısı olarak kabul edilmiştir. Bestekâr, besteleyeceği güfteyi alır ve sarraf titizliği ile işlenen kelimeleri yine sarraf titizliği ile bestesine nakşeder.

"Mûsikîyi de, diğer nimetler gibi insanlığa sunulmuş bir nimet olarak kabul etmek, onu kesin olmayan bilgilerden hareketle hayatın dışına itmekten daha anlamlı olsa gerek. İnsan daima fitri olanı arar ve ona yönelir. Mûsikî de insan fitratının meylettiği nimetlerden biridir" (Çetinkaya, 1995, s. 7).

"İnsan-ı Kâmil için her ses İlâhî mûsikîye dönüşür; gerçek bir sûfi, her sesin ona, sevdiğinden müjde getirdiğini duyar, her sözcük onun için adeta Allah'ın bir vahyidir.

Tasavvuf ehlinin mûsikîye verdiği mânâ, maddî âlemin değil mânâ âleminin yansımalarıdır" (Çetinkaya, 1999, s. 105).

"Osmanlı müziğinin hemen bütün büyük bestecileri, tekke ve dergâhlarda yetişmiş, orada bir manevî eğitimden geçmiş, çile doldurarak olgunlaşmış. Tasavvuf, bu müziğin ana kaynağını oluşturmuş. Hacı Ârif Bey de dâhil olmak üzere birçok bestecinin eserlerinde tasavvufun derin izleri vardır. Mesela Hacı Ârif Bey'in çerkes cariyeye için bestelediği "Vücûd İkliminin sultânısın sen" adlı eserine tasavvuf penceresinden baktığımız vakit, bambaşka bir manzara ile karşılaşırız" (Çetinkaya, 1999, s. 50).

Çalışmanın konusu için bir giriş niteliği oluşturmak amacıyla buraya kadar Klâsik Türk Mûsikîsi ve tasavvuf ilişkisine dair verilmiş olan tüm bilgiler ışığında, tasavvufun müzikteki yeri, müziğin tasavvuftaki yeri, tasavvuf ve mûsikî için ortak bir kaynak olan edebiyatın genel hatları ile açıklanmasına çalışılmıştır. Klâsik Türk Mûsikîsi içerisinde önemli bir yeri olan tasavvufun, bünyesinde barındırdığı zengin unsurlar sayesinde, edebiyat vasıtasıyla kendisini söze dönüştürmüş ve sonrasında, mûsikî ile sese dönüştürmüştür. Tasavvuf, dinî ve tasavvufî formlarda devamlı olarak işlenmiştir. Tasavvufî eğitim yapan yerler bu konuda zirveye ulaşmıştır. Tasavvuf, din-dışı mûsikîde de tasavvufî eğitim almış bestekârların elinde, tasavvuf etkilerini göstermiş ve özel bir şekilde girmiştir. Böylece tasavvuf, mûsikî ile ayrılmaz bir bütün olmuştur.

## 2. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın hangi araştırma modeli ile yürütüldüğü, çalışmanın evren ve örnekleminin nasıl oluşturulduğu ve örneklemin içeriği, verilerin toplanmasında kullanılan veri toplama araçları ve toplanan verilerin nasıl analiz edildiklerine ilişkin yöntem bilgilerine yer verilmiştir.

### 2.1. Araştırma modeli

Bu çalışmada betimsel araştırmalardan tarama modeli temel alınarak yürütülmüştür. "Betimsel Araştırmalar", olayı olduğu gibi araştıran ve ele alınan olayların ve durumların ayrıntılı bir biçimde araştırıldığı ve onların daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkilerinin incelenerek, 'Ne' olduklarının betimlenmeye çalışıldığı araştırmalardır (Karakaya, 2009, s. 59)

Betimsel araştırmaların bir türü olan 'Tarama Modeli' ise; geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, ona uygun biçimde gözleyip belirleyebilmektir" (Karasar, 2005, s. 77).

Tarama modeli kapsamında yer alan bu çalışmada, yazılı literatür ve çeşitli kaynaklardan elde edilen verilerin içerik analizleri yapılmıştır.

### 2.2. Evren ve örneklem

Bir nitelik hakkında yorum yapabilmek için, o niteliğe ait gözlem sonuçlarına gereksinim duyulur. O niteliğe ait gözlem sonuçlarına 'evren' ya da 'yığın' denir. Genellikle tüm gözlem sonuçlarına ulaşmak mümkün olmayabilir ya da ulaşılan tüm gözlem sonuçları çok maliyetli ve pratik olmayabilir. Bu gibi durumlarda evreni temsil edebilecek, evren içinden seçilen bir veri grubuna ilişkin gözlem sonuçlarıyla

çalışmak pratik ve yeterli olabilir. Bu veri grubuna 'örneklem' denir. Örneklem yığını temsil evren içinden uygun yöntemler kullanılarak seçilen kümelere denir (Şahin, 2009, s. 121).

Bu bağlamda araştırmanın evrenini Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'ye ait eserler, örneklemini ise Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh Yürüksemâisi "Tûti-i Mucize Gûyem" isimli eserin Makam, Usûl ve Beste-Güfte Açısından Analizi oluşturmaktadır.

### 2.3. Verilerin toplanması ve analizi

Bu araştırmanın verileri, belgesel tarama yöntemi kullanılarak elde edilmiştir.

"Varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya 'Belgesel Tarama Yöntemi' adı verilir. İki ayrı amaçla belgesel tarama tekniği kullanılır. Bunlar genel tarama ve içerik çözümlemesidir. 'Genel Tarama', araştırmacının araştırdığı konuda incelediği, okuduğu, çalışmasına aktardığı literatür taramasını içerir. 'İçerik Çözümlemesi' ise, belirli bir metnin, kitabın, belgenin belirli özelliklerini sayısallaştırarak belirleme amacıyla yapılan bir taramadır" (Cemaloğlu, 2009, s. 154). Bu çalışmada belgesel tarama yöntemlerinden genel tarama yöntemi kullanılmıştır.

Bu kapsamda, çalışmaya yönelik tüm veriler, konuyla ilgili kaynak niteliğinde yayınlanmış olan kitapların, süreli yayınların, ve ilgili eser notalarının taranması yoluyla toplanmıştır.

Bu çalışmanın konusu olan "Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh Yürüksemâisi 'Tûti-i Mucize Gûyem' isimli eserin Makam, Usûl ve Beste-Güfte Açısından Analizi" dâhilinde en önemli analiz verileri, bestekârın günümüze ulaşan eserlerine ait notalardır. Bestekâra ait bu eserin notası, TRT nota arşivinin taranmasıyla elde edilmiş ve üzerinde içerik çözümlenmeleri yapılmıştır.

### 3. Bulgular ve yorum

#### 3.1. Mazmûn kavramı hakkında genel bilgiler

Kelime olarak mazmûn (مضمون); "Arapçada 'bir nesnenin içi, iç kısmı' anlamına gelen zımn kökünden türemiş bir kelimedir. Edebiyat terimi olarak; 1. Mefhum, mana, anlaşılan şey; 2. Hakiki mâna, ana fikir; 3. Nükteli, sanatlı, cinaslı, ince söz; 4. Bir söz ve ibareden çıkarılan gizli mâna, zımmen söylenmiş misal şeklinde mâna üzerinde yoğunlaşarak tanımlanmıştır. Klâsik Türk edebiyatının mazmûnlarını bir araya getirmeye çalışan Ahmet Talat Onay, Nef'î'nin :

'Çeke Mazmûnunu fehm etmede bir nükte-şinas

Ne kadar dikkat ederse o kadar renc-i elîm'

dediği beytini örnek vererek Mazmûnun kolay kolay anlaşılamayacağını, onu anlamak için çok dikkat etmek gerektiğini anlatmaktadır" (Deniz, 2008, s. 207-208).

Mazmûnları, Gökdemir ve Gökdemir (t.y.) şöyle izah etmektedir: "Divan şiirinin mazmûnları değişmez. Dinî-dinîdışı (lâdinî), beşeri-ilâhî bütün duygular aynı kelime ve hayâl unsurlarıyla, aynı benzetmelerle ifade edilir. Aynı kelime ve mazmûnlar kullanılmakla beraber, kullananın maksadına, kişiliğine ve kullanım yerine göre, anlam değişebilir. Meselâ tasavvufî şiirler yazan şairler; mecazlı olarak, mey-içki derken ilâhî aşkı, meyhaneye derken dervişlerin toplandığı tekkeyi kast ederler" (s. 50).

Mazmûn kavramı edebiyatta daha kısa bir ifadeyle, "nükte ve cinaslarla süslenen ve asıl mânâyı dolaylı olarak anlatan güzel söz" şeklinde açıklanmaktadır (Ayverdi, 2005, s. 1964).

#### 3.2. Güftelerde tasavvufî unsurlar hakkında genel bilgiler

Divan şâirlerinin hemen birçoğu dünya ve hayata aldırış etmeme, maddî ve manevî istiğna, hayattan tad alma, dertleri zevk edinme ve içki âlemlerinin cazipliğini anlatan rindâne gazellere rağbet göstermişlerdir. Başta Sultanu's-şuara Bâkî (ö. 1600) olmak üzere birçok şâirin divanlarında bu tür gazellere sıkça rastlanır. Hemen her divan şâirinde bir parça rindlik düşüncesi hâkimdir. Hayatında hiç içki içmeyen birçok dini bütün şâirin dahi, çok zaman meyhaneden, içkiden, sakîden bahsetmeleri -gerçek tasavvuf ehli değillerse ve bu kelimeleri mecaz olarak kullanmadılarsa rindâne bir hayat yaşadıklarını empoze etmek istemelerindedir (Pala, 1997, s. 130-131).

Tasavvuf ehli olanlar için bu kelimeler tasavvufî ıstılah içinde değerlendirilir. Tasavvufî ıstılahın iyi bilinmesi gerekir. Tasavvuf ehli olmayan şâirlerin kullandıkları mazmûnlar ise tasavvufa mecaz yolu ile atıf yapılabilir, tasavvufa yorumlanabilir ve tasavvufu doğrudan anlatırlar. Dinî ve tasavvufî şiirlerde görülen örnekler (münacaat, nâ't) gibi... Tasavvufî şiirlerdeki motifleri; İlâhî aşk Motifleri, Gönül Motifi, Ayan-ı sabite ve Tecelli, Tarikat hiyerarşisi, Allah ve Peygamber sevgisi, Peygamberlerle ilgili mazmûnlar ve diğer mazmûnlar şeklinde sıralayabiliriz.

### 3.3. Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi hakkında genel bilgiler

Klâsik ve dinî Türk mûsikîsinin en büyük bestekârlarından, hatta dehâlarından biri olarak kabul edilen sanatkârın doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. İstanbul'da Yaylak diye anılan semmte doğmuştur. İyi bir tahsil gören İtrî'nin mûsikîde hocası büyük mûsikîşinas Hafız Post'tur.

Beş padişah devri yaşamış olan İtrî'nin şöhreti Sultan VI. Mehmed'in kulağına gitmiş ve İtrî, bu padişahın pek çok lutuf görmüş ve beğeniler almıştır. Mûsikîdeki olağanüstü kabiliyeti ve şöhreti nedeniyle Sultan IV. Mehmed'e nedim olan İtrî, hayatının sonlarına doğru kendisinin ricasıyla Esirciler Kethüdalığı'na atanmıştır.

Dehâ derecesinde bilgili bestekâr, iyi bir hanende, hattat ve şairdir. Hat sanatında "Ta'lik" yazıyı Siyahî Ahmed Efendi'den öğrenmiştir. 1711 yılında vefat etmiştir. İtrî'nin 1000'den fazla eser bestelemiştir fakat bugün elimizde 42 adet eseri mevcuttur" (Aksüt, 1993, s. 35-37).

Bestekârın özellikle câmi ve tekke mûsikîsi dallarında ortaya koymuş olduğu eserler Türk mûsikîsinin önemli yapıtaşlarındandır. "Segâh tekbiri ve salât-ı ümmiyyesi, küçük bir ses alanı içerisindeki büyük ifade gücünün çarpıcı örneklerindedir. Ayrıca mevlevîhânelerde âyin-i şeriften önce okunan, sözleri Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye ait olan ve "Na't-ı Mevlânâ" adıyla bilinen rast na't sağlam melodik yapının olgun bir göstergesidir. Öte yandan âhenkli bir ses örgüsüyle işlenen segâh âyini de Mevlevî ayinlerinin en güzel örneklerindedir" (Özcan, 1999, s. 221).

### 3.4. Eserin güfte analizi

Bu bölümde eser; güfte, makam ve usûl açısından analiz edilmiştir.

Tûti-i mu'cize gûyem ne desem lâf değil  
Çerh ile söyleşemem âyinesi sâf değil  
Ehl-i dildir diyemem sînesi sâf olmayana  
Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil (Nef'î Erzurumî)

#### 3.4.1. Şiirin vezni

Şiirin vezni âruz vezni ile ölçülmüştür.

Vezni: Fâ i lâ tûn / fe i lâ tûn / fe i lâ tûn / fe i lûn  
\_ . \_ \_ / . . \_ \_ / . . \_ \_ / . . \_ \_

#### 3.4.2. Şiirde geçen kelime ve terkipler

- Tûti: Papağan.,
- Gûyem: Söylerem.,
- Tûti-i mucize gûyem: Papağan gibi mucizeler söylerim.,
- Çerh: Çark, dolap, felek, çakır gözlü doğan kuşu.,
- Âyine: Ayna.,
- Ehl-i dil: Gönül ehli.,
- İnsaf: Merhamet ve adâlet dâiresinde hareket ve hakikatı kabul ve itiraf.

#### 3.4.3. Şiirdeki tasavvufî mazmûnlar

- Âyine: Tas. Gönül.
- Ehl-i dil: Hal dili ile konuşanlar. Gönül ehli.

#### 3.4.4. Şiirin çevirisi

Mucize söyleyen bir papağanım, söylediklerim sıradan sözler değil.  
Görüntüsü saf, içeriği arı olmadığı için Felek ile söyleşemem.  
Kalbi pak olmayana gönül ehli olduğunu söyleyemem  
Çünkü gönül ehli birbirini tanır, tanımaması mümkün değil.

#### 3.4.5. Şiirin tasavvufî yorumu

Tûti-i mucize gûyem ne desem lâf değil  
Çerh ile söyleşemem âyinesi saf değil

Şiirin ilk mısramında, bir intizar görüntüsü verilmiştir. Konuştuklarım, konuşması mucize olan bir papağan gibi mucizelerden bahs ediyorum fakat söylediklerim anlaşılıyor. Halden anlamayana laf bile olmuyor. İkinci mısramda, çerh kelimesini görmekteyiz. Çarh kelimesi, çark, dolap, felek, çakır gözlü doğan kuşu anlamları itibariyle dönele olması ve avcı bir kuş olan doğan kuşu olarak yorumlanıyor. Bu anlamlar ile çerhin âyinesi yani görüntüsü gönüllü temiz olmadığından dolayı söyleşmesinin doğru olmayacağını söylüyor.

Ehl-i dildir diyemem sinesi saf olmayana  
Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil

İkinci beyitte, tasavvufi mazmûn olarak ehl-i dil karşımıza çıkmaktadır. Ehl-i dil, gönül ehli, hal dilini konuşanlar, söze gerek görmeyenler biçiminde anlamlar verebiliriz. Tasavvufta, ehl-i dil olmak için gönlün saf olması gerekir çünkü gönül Allah'ın sırlarının tecelli ettiği yerdir, oraya misafir olanın kim olduğunun bilinip devamlı olarak temiz tutulması gerekir. Dolayısıyla gönlü temiz olmayan birine ehl-i dil demek doğru değildir. Dördüncü mısradaki ise ehl-i dil olanların birbirini bilmemesinin imkânsız bir durum olduğunu, ehl-i dil olanlar hal diliyle birbirlerini tanırlar. Diğer durumda ise böyle bir şeyin beklenmesi zaten imkânsızdır.

### 3.5. Eserin makam, usûl ve beste-güfte açısından analizi

Bu bölümde eserin makam, usûl ve beste-güfte açısından özelliklerinin ne olduğu ortaya konulmaya çalışılmış, güftelerin bestelenmiş oldukları makamını ve usûlünü belirten açıklamalara yer verilmiştir.

#### 3.5.1. Segâh makamının genel özellikleri ve eserin makam analizi

1. **Durağı:** Segâh perdesidir.

2. **Seyri:** Çıkıcıdır.

3. **Dizisi:** Segâh makamı dizisi, yerinde tam segâh beşlisine eviçte hicaz dörtlüsünün, nevâda uşşak-beyâtî dizisinin, yerinde eksik segâh beşlisinin, segâhta eksik ve tam ferahnâk beşlisinin, nevâda bûselik dörtlüsünün veya dizisinin birbirine eklenmesi veya karışık kullanılmasıdır. Hattâ buna ayrıca yerinde segâh dörtlüsüne, dik hisarda ferahnâk beşlisinin eklenmesinden meydana gelen bir dizi daha katılır. Ayrıca çargâh perdesinde de bir rast dizisi yer alır. Şüphesiz ki, tam karar segâh perdesinde yine tam veya eksik segâh beşlisiyle yapılır. Segâh perdesinde karar edilirken, karar duygusunu kuvvetlendirmek için bakiye diyezli lâ kürdî perdesi kullanılır.

(Segâh Makamı Dizileri)

Şekil 1. Segâh makamı dizileri

4. **Güçlüsü:** Nevâ perdesidir.

5. **Asma Karar Perdeleri:** Nevâ perdesi ayrıca asma karar perdesidir. Bu perde üzerinde bûselikli ve uşşaklı asma kararlar yapılır. Dik hisar perdesi ikinci önemli asma karar perdesidir. Sêgah veya ferahnâk çeşni ile asma karar yapılabilir. Çargâhta da rastlı asma kalış yapılabilir

6. **Donanımı:** Si ve mi için koma bemolü, fa için bakiye diyezi donanıma yazılır.

7. **Perdelerin Türk Mûsikisinde Adları:** Pestten tize doğru; Segâh, çargâh, nevâ, dik hisar, evç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâhtır.

8. **Yedeni:** İkinci aralıktaki bakiye diyezli lâ kürdî perdesidir.

9. **Genişlemesi:** Segâh makamı kendi yapısı gereği tizden genişlemiştir. Pest taraftan ise düğâhta uşşak, rastta rastlı genişleyebilir.

10. **Dizinin Seyri:** Durak veya civarından seyre başlanır. Değişik çeşni ve dizilerde karışık gezinildikten sonra nevâ perdesinde yarım karar yapılır. Bu arada gereken yerlerde asma kararlarda gösterilir. Nihayet yine karışık gezinildikten sonra yedenli karar verilir (Özkan, 1994, s. 276-278)

1. Ölçüde Çargâh'ta Rast üçlüsüyle başlayan cümle, 2. Ölçüde Kürdî perdesi yedenli Segâh perdesinde Segâh üçlüsü ile sona ermektedir.

3. Ölçüde Yerinde Uşşak dörtlüsü, 4. Ölçüde Çargâh'ta Rast üçlüsüyle bir asma kalış gerçekleştirilmektedir.

5., 6., 9. ve 10. Ölçülerin, 1. ve 2. Ölçülerle; 7. ve 8. Ölçülerinde 3. ve 4. Ölçülerle birebir aynı olduğu görülmektedir.

11. Ölçüde Çargâh'ta Rast üçlüsüyle başlayan cümle, 12. Ölçüde yine Kürdî perdesi yedenli Segâh perdesinde Segâh üçlüsü ile nihayetlendirmektedir.

13., 14., 15. ve 16. Ölçüleri bir bütün halinde incelediğimizde, Yerinde Segâh üçlüsü ile başlayıp Çargâh'ta Rast üçlüsüyle devam eden asma kalışlar yine Yerinde Segâh üçlüsüyle karara gelmektedir.

17. ve 18. Ölçüleri beraber ele aldığımızda Nevâ perdesinde çeşnisiz bir asma kalış ile Acem perdesinde Çargâh üçlüsünün yer aldığını görmekteyiz. Devamında 18. Ölçüyle başlayan söz konusu Çargâh çeşnisinin 19. Ölçüde Nevâ perdesinde Hüseyinî beşlisi şeklinde bir çeşniye dönüştüğü görülmektedir. Yine bu ölçü içerisinde Zikredilen Çeşniden sonra Dik Hisâr perdesinde de bir Segâh üçlüsü yer almaktadır.

20. Ölçüde Çargâh'ta Rast üçlüsü ile Yerinde Segâh üçlüsünün varlığı görülmektedir.

21., 22. ve 23. Ölçüler, 17., 18. ve 19. Ölçülerle birebir aynı ezgiler olması nedeniyle yine aynı çeşnilere sahiptir. Aynı şekilde 24., 20. Ölçüyle; 25., 26., 27. ve 28. Ölçülerde sırasıyla 13., 14., 15 ve 16. Ölçülerle aynı ezgiye ve doğal olarak aynı çeşnilere sahiptir.

### 3.5.2. Eserin usûlü / yürük semâî ve analizi

1. 6 zamanlıdır.

2. Üç tane 2 zaman veya iki tane 3 zamanın birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir.

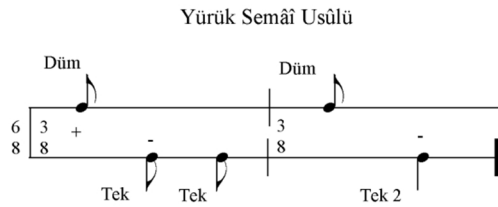
3. 6/8, 6/4, 6/2'lik mertebeleri kullanılmıştır.

4. 6/8'lik ve 6/4'lük fasılların ve yürük semâî'lerinin mecburi usûlüdür ve yürük semâî formunda her zaman kullanılmıştır.

5. 1. darp kuvvetli, 2. darp yarı kuvvetli, 3. darp zayıf, 4. darp çok kere zayıf, 5. darp yarı kuvvetlidir (Özkan, 1994, s. 577).

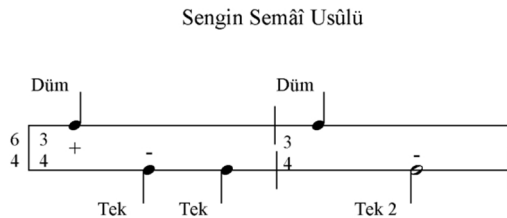
6. Vuruşları:

6/8'lik yürük semâî mertebesi;



Şekil 2. Yürük Semâî Usûlü

6/4'lük sengin semâî mertebesi;



Şekil 3. Sengin Semâî Usûlü

Eser Yürük Semâî Usûlünde ve Fâilâtün - Feilâtün - Feilâtün - Feilün (Fâ'lün) tef'ilelerinden mürekkep olan Bahr-i Remel veznedir. Eserin Güftesi dört mısradan oluşmaktadır. Her bir mısradan önce "Ah" lafzi terennümü, yine her bir mısradan sonra "Beli yârim beli dost, beli mirim beli dost, beli ömrüm beli dost" şeklinde lâfzi terennümleri yer almaktadır. Eserdeki her bir mısra dört ölçü, mısralar sonrasındaki terennümler ise sekiz ölçü dâhilindedir. Genel olarak mısraların açık heceleri bir dörtlük, kapalı heceleri ise bir ikilik notalara

tekâbül etmektedir. İstisnâî bir durum olarak da "lâf", "saf", ve "mem" kapalı hecelerinin bir ikilik ve bir dörtlük nortaları ihtivâ ettiği görülmektedir. Esere ait her bir mısraın ikilik notaları kapsayan "Âh" terennümleriyle başlamalarından dolayı, birinci, ikinci ve dördüncü mırâların son hecelerinin müteakip ölçülere kayarak bu ölçülerin ilk iki zamanını aldığı görülmektedir. Bu durumun dışında kalan üçüncü mısradaki ise müteakip ölçüye herhangi bir hece kayması söz konusu olmasa da, yine bu mısraın son hecesinden sonra gelen ölçüdeki "Beli yârim" ile başlayan terennüm kısmı ölçü başında "Âh" hecesinin mevcut olduğu iki zamanla başlamaktadır.

### 3.5.3. Eserin formu / yürüksemâî

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin sözlü ve küçük formlarından biridir. Klâsik fasıl içerisinde Saz Semaîsi'nden önce okunan son güfteli eserdir. 6/4 ve 6/8 zamanlı olanları mevcuttur (Öztuna, 2000, s. 569). Bu formun özelliği aruzun hezec bahrine ait vezinlerde yazılmış gazellerin iki beytinin Terennümlü bestelenmesidir. Beste ve Ağırsemâî için bahsedilen diğer tüm özellikler bu form için de geçerlidir (Tanrıkorur, 2003, s. 50).

### 3.5.4. Eserdeki mazmûnların analizi

Buhurizâde Mustafa İtrî

Yürük Semâî

Ah Tû ti i mu ci ze gû yem ne de sem  
Ah Çer hi le söy le şe mem â yi ne si  
Ah Eh li dil bir bi ri ni bil me mek in

lâf de ğil Tû ti i mu ci ze gû yem ne de sem  
saf de ğil Çer hi le söy le şe mem â yi ne si  
saf de ğil Eh li dil bir bi ri ni bil me mek in

Şekil 4. İtrî'nin segâh yürük semâî'si ilk mazmûnu

İtrî'nin segâh yürük semâî'indeki bulunan ilk mazmûn âyine mazmûnudur. Bu mazmûn tasavvufta gönül manasında kullanılır. Beyitte kullanılması itibari ile bir şikâyet görüntüsü arz etmektedir. Âyinesi saf olmadığı için felek ile sohbet edemeyeceğini, söyleşemeyeceğini anlatmaktadır.

Bestede de bu tasavvufî unsurun mısra bütünlüğü içerisinde değerlendirip besteye yansıtıldığı görülmektedir. Segâh makamı, dinî-tasavvufî duyguların anlatıldığı bir makam olarak çoğunlukla kullanılmıştır ki tasavvufî bir şiir olan bu güfte de segâh makamı ana makam olarak kullanılmıştır.

Güfte başlangıcı olarak segâh ile başlayıp, dörtlük bir esle üçüncü ölçüye kuvvetli zaman susa bırakılarak segâh makamının bir perde altındaki çeşni olan uşşak-beyâtî dörtlüsüne geçerek âyineyi daha doğrusu âyinenin saf olmamasını, uşşak dörtlüsüne geçerek anlatılmıştır. Burada şikâyet olarak, açıklanan âyinenin saf olmamasını derin zühd ve hüzn ifade eden uşşak-beyâtî makamına geçerek anlatılmıştır.

Dördüncü ölçüde saf kelimesini makamın güçlü perdesine denk gelmesi ile saf olmamayı anlatırken usûlün de kuvvetli zamanına denk gelmesi ile beraber verilmek istenen duygu net bir şekilde, makamın özellikleri ile beraber anlatılmıştır.

Ah Eh li dil dir di ye mem si ne si saf  
ol ma ya na ah be li ya rim be li dost

Şekil 5. Şekil 4. İtrî'nin segâh yürük semâî'si meyan bölümü

Eserin meyan kısmı olan bu bölümde makamın ikinci derece güçlüsü olan evç perdesi ile seyre devam edilmiştir. Evç perdesinin bir ölçü boyunca kullanılması, usûlün kuvvetli ve zayıf zamanları ile beraber bunun işlenmesi ve evç perdesi üzerinde dizinin üst kısmı segâh, ferahnâk ve hicâz dörtlüleri dinî mûsikîde kullanılan makamların ilk kısımlarıdır. Bu mazmûn işlenirken segâh üçlüsü kullanılmıştır.

Ehl-i dil mazmûnu tasavvufta gönül ehli, hal diliyle konuşma anlamına gelir. Ehl-i dil bestelenirken makamın ikinci derece güçlüsüne vezin icabı denk gelmiştir fakat ehl-i dil usûlün zayıf zamanlarına düşürülmesi ile gönül ehlini incitmemiştir, biraz daha cümle yumuşatılmıştır. Fakat ölçünün başındaki ah terennümü usûlün kuvvetli zamanına denk getirilmiştir. Feryadını, perdenin de manasını teşkil eden en yüksek dereceden duyurmaktadır.

Ölçülerin devamında, nevâda yani güçlü perdesinde çeşnisiz asma karar gösterilerek, muhayyer perdesi nevâdaki hüseyini makamının güçlüsü ve acem perdesi kullanılarak nevâ perdesinde hüseyini makamına geçilmiştir. "Hüseyini makamı rahatlık, hüznün ve sukunet cinsi tesir yaptığı ifade edilmiştir" (Şirvânî'den akt., Akdoğan, 2010, s. 149). Sine kelimesi de ehl-i dil gibi usûlün zayıf zamanına gelmiştir ama burada sine kelimesi makamın birinci derece güçlü perdesinde, hem de nevâ üzerindeki hüseyini makamının karar perdesinde işlenmiştir. Burada sine kelimesi iki kere güçlendirilerek vurgulanmıştır ve ehl-i dil olmanın sineye verdiği önemi göstermiştir.

Bu motifler ile mısraın anlamını kuvvetlendirerek, ehl-i dildir diyemem sinesi saf olmayana mısraında ki hüznü belirtmiştir ve saf olmayana kelimesini yedi perde kullanarak eksik segâh ve ferahnâk ile karara getirerek bitirme hissini vermiştir fakat tekrar güçlü perdesine atlama yaparak terennüm bölümüne geçmiştir. Ehl-i dil olarak, sinesi saf olmamanın hüznü anlatılmasında usûl ve makamsal olarak kurgusu net olarak düşürülmüştür.

#### 4. Sonuç

1. Klâsik Türk Müsikîsi'nin en önemli bestekârlarından biri hattâ birçok duayene göre en büyüğü olarak görülen Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin "Tûti-i Mucize Gûyem" isimli eseri bestekârın en bilindik eserlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunda eserin sanatlı dokusunun yanında melodik akışkanlığının da varlığı neticesinde, birçok icracı tarafından tercih edilmiş olması önemli bir etken olarak düşünülebilir.

2. Örneklem olarak seçilen eserin formunun, yürük semâî formu olduğu tespit edilmiştir. Yürük Semâî formu; Nâtk, Kâr ve Beste gibi formlara göre daha kısa soluklu bir yapıya sahiptir. Bu paralelde; söz konusu formda eser bestelemek isteyen bir bestekâr, küçük bir mesafede sanatını nakşetmek zorundadır.

3. Yürük Semâî'ler form gereği sengin semâî usûlündedirler.

4. Eserin güftesinde tasavvufî unsur olarak,

a. Âyine: Tas. Gönül.

b. Ehl-i dil: Hal dili ile konuşanlar. Gönül ehli mazmûnları yer almıştır.

5. Eser, bestelendiği makamın dizi özelliklerine bağlı kalınarak işlenmiştir. Segâh makamının temelini oluşturan segâh çeşnileriyle esere başlandıktan sonra, uşşak-beyâtî dizilerine yer verilmiş ve daha sonra makam içinde önem arz eden perdelerden biri olan ikinci derece güçlü durumundaki eviç perdesinde uzun soluklu kalıplar sağlanmıştır. Ölçülerin devamında, nevâda yani güçlü perdesinde çeşnisiz asma karar gösterilerek, muhayyer perdesi nevâdaki hüseyini makamının güçlüsü ve acem perdesi kullanılarak nevâ perdesinde hüseyini makamına geçilmiştir.

6. Usûllerin darplarında yer tutan güçlü-zayıf kavramları bestekâr tarafından da değerlendirilmiştir. Örneğin; bir yakarış ifadesi olan "Ah" terennümü usûlün güçlü darbına, "sine" ve "ehl-i dil" gibi mânîdâr kelime ve terkipler ise usûlün zayıf darplarına karşılık getirilmiştir. Bestekârın genel olarak Arûz veznindeki açık-kapalı heceleri usûle uygun bir şekilde notalara denk düşürdüğü görülmektedir.

7. Dinî formlarda tercih edilen makamlar genellikle Rast, Uşşak, Sabâ, Hicaz, Hüzzam, Segâh gibi çıkıcı veya çıkıcı-inici seyir karakterine sahip makamlardır. Seyre durak veya güçlü perdeleri civarından başlayan bu makamlar, işlendikleri eserlere ağır bir üslup kazandırmaktadırlar. Çalışmanın konusu olan eser de bu makamlardan biriyle bestelenmiştir. Bu bağlamda eserin manâ gücü de zenginleştirilmiştir.

8. Mevlevî bir sanatkâr olan İtrî, edinmiş olduğu tasavvuf kültürü ve bilgisini de bu eserde göstermeye çalışmıştır. Bestekâr, din-dışı bir formda koymuş olduğu bu eser dâhilinde tasavvufî mazmûnları kullanarak eseri manâ olarak da zenginleştirmiştir.

#### Kaynakça

Akdoğan, B. (2010). *Türk din müsikîsi dersleri*. Ankara: Bilge Ajans ve Matbaa.

Aksüt, S. (1993). *Türk müsikîsinin 100 bestekârı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Ayverdi, İ. (2005). *Misallî büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Cemaloğlu, N. (2009). Veri toplama teknikleri: nicel-nitel. A. Tanrıoğen (Ed.), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (s. 133-164) içinde. Ankara: Anı Yayıncılık.

Çetinkaya, Y. (1995). *İhvân-ı Safâ'da müzik düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik yazıları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Deniz, S. (2008). Şairlerin gizli dili: Mazmun. E. Gürsoy Naskali ve E. Şahin (Ed.), *Kültür Tarihinde Gizli Diller ve Şifreler* (s. 207-219) içinde. İstanbul: Melisa Matbaası.



Gökdemir, S., & Gökdemir, A. (t.y.). *Yardımcı edebiyat kitabı, 1-2-3*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Karakaya, İ. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. A. Tanrıöğen (Ed.), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (s. 57-84) içinde. Ankara: Anı Yayıncılık.

Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayınları.

Özcan, N. (1999). İtrî efendi, Buhûrîzâde. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 19, s. 220-221). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Özkan, İ. H. (1994). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri, kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztuna, Y. (2000). *Türk mûsikîsi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Pala, İ. (1997). *Şi'r-i Kadîm*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A. Ş.

Şahin, B. (2009). Metodoloji. A. Tanrıöğen (Ed.), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (s. 109-130) içinde. Ankara: Anı Yayıncılık.

Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

### EK 1. Eserin Notası

#### SEGÂH YÜRÜK SEMÂİ

Tûti-i mucize gûyem

Buhurîzâde Mustafa İtrî

Yürük Semâî

Ah Tû ti i mu ci ze gû yem ne de sem  
Ah Çer hi le söy le şe mem â yi ne si  
Eh li dil bir bi ri ni bil me mck in  
lâf de ğil Tû ti i mu ci ze gû yem ne de sem  
saf de ğil Çer hi le söy le şe mem â yi ne si  
saf de ğil Eh li dil bir bi ri ni bil me mck in  
lâf de ğil be li ya rim be li dost be li mi rim be li dost  
saf de ğil bc li òm rüm be li dost  
Ah Eh li dil dir di ye mem si ne si saf  
ol ma ya na ah be li ya rim be li dost  
be li mi rim be li dost be li òm  
rüm be li dost

Tûti-i mucize gûyem ne desem lâf değil  
Çerh ile söyleşemem âyinesi saf değil  
Ehli dildir diyemem sinesi saf olmayana  
Ehli dil birbirini bilmemek insaf değil

( Nefî )

# Televizyon Reklamlarına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım: Kent Şekerleme Reklamı

## A Semological Approach to Television Advertisements: The Advertisement of Kent Candy

**Erhan Yıldırım**

Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü  
email: [erhany@erciyes.edu.tr](mailto:erhany@erciyes.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8784-6687>

### Atf (APA 6)/To cite this article

Yıldırım, E. (2019). Televizyon reklamlarına göstergebilimsel bir yaklaşım: Kent şekerleme reklamı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 169-181. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.592302>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 15/07/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 29/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Reklamın, mal ya da hizmetin farklılığını ve üstünlüğünü gösterebilme, izleyicileri harekete geçirebilme özelliği vardır. Reklam, ürünün fark edilmeyen yönlerini fark ettirebilme, satırabilme ve marka imajı oluşturabilme işlevine sahiptir. Reklam, sanatın ve estetiğin öğelerini kullanarak insanların ve toplumların tutumlarını, düşüncelerini ve davranışlarını değiştirebilmekte, modalar yaratabilmekte ve tüketimin artmasına katkı sağlayabilmektedir. Televizyonun reklamlarının izlenmesi, fark edilmesi, satılabilmesi, marka imajı oluşumuna katkı sunabilmesinde araştırma, bilgi toplama, planlama, medya ve mesaj stratejilerinin geliştirilmesi kadar önemli bir konu çıkmaktadır karşımıza, televizyon reklam film estetiği. Televizyon reklam film estetiği; televizyon reklamlarında reklam filminin anlatım biçimi, anlatım içeriği ve yapım tekniğinin bir bütün olarak sunumu ile değer bulmaktadır. Reklamlarda estetiğin kullanımı ile bu fonksiyonların ortaya çıkmasına zemin hazırlayan unsur ise reklamın çekiciliğidir. Reklam çekiciliği, tüketicinin veya hedef kitlenin dikkatini reklam mesajına çekmeye, ikna gücünü artırmaya yarayan bir unsur olarak çıkar izleyicinin karşısına. Reklam film estetiği ve reklam çekiciliğini referans alarak yapılan bu araştırmanın amacı, Kent Şeker reklam filmini; estetik ve çekicilik boyutunda ele alıp reklamın düz anlamını, yan anlamını, sloganını, müziğini, oyuncularını inceleyerek Kent Şeker'in tüketicilerin zihnindeki yerini, konumunu, tüketicilere ne dediğini, tüketicilere sunduğu vaadi, vb. ortaya çıkarabilmektir. Veriler toplanırken 2019 Ramazan Bayramı öncesi Kanal D, Fox tv, Star tv, Show tv, Atv kanallarında yayınlanmış reklamlar çalışmaya dahil edilmiştir. Verilerin analizinde Kent Şeker reklamı, televizyon reklam filmi anlatı içeriği, televizyon reklam filmi anlatı biçimi ve estetik öğeleri kapsamında ele alınmış, çözümleme bu zemin üzerinde yapılmıştır. Çalışmanın yöntem kısmında ise Kent Şekerlemenin reklam film çözümlemesi göstergebilim analiz yöntemi ile yapılmıştır. Çalışmada Kent'in kültürü, kişiliği, tarzı, karakteri ortaya çıkmış ve izleyiciye sunulmuştur. Bu sunumda Kent'in; nasıl marka olunur, tüketicie nasıl saygı duyulurun cevabını verdiğini söylemek mümkündür.

**Anahtar kelimeler:** Estetik, Çekicilik, Televizyon Reklamları

### Abstract

Advertising has the ability of showing the difference and superiority of product or services, and of mobilizing the audience. Advertising has the function of making the audience to recognize, sell, and create brand image of the unnoticed aspects of the product; and can change the attitudes, thoughts and behaviors of people and societies, can create fashions and contribute to increased consumption by using art and aesthetics. Television Commercials Aesthetics appears as an element that contribute to the watching, noticing, selling, creating brand image by researching, gathering information, planning, developing media and message strategies. Television commercials aesthetics gains value with the presentation of the narrative content, the production technique as a whole, and with the narrative style of the commercial film in television commercials. Aesthetics has played an important role in the acceptance of the commercials by the audience; and has helped in many areas like better understanding of the product that is advertised, the promises of advertisement, the emergence of consumer problems, how to eliminate the problems of consumers, and how the consumers will be made happy. The attractiveness of advertising is the main aspect that paves the way for the emergence of these functions with the use of aesthetics in advertisements. Advertising appears before the target audience as an element that attracts the attention of the consumer to the advertising message and that increases the power of persuasion. The aim of this study, based on advertising film aesthetics and advertising appeal, was to determine the plain meaning, side meaning, slogan, music and actors of the advertisement in terms of aesthetics and attractiveness, the place of Kent Candy in the minds of consumers, its position, what it says to consumers, its promise to consumers, etc. by considering it bases on aesthetics and attractiveness. When the data of the study were collected, the advertisements broadcast on Kanal D, Fox TV Star TV, Show TV, and ATV channels were included in the study before 2019 Sacrifice Feast holiday. The advertisement of Kent Candy on the television was analyzed based on the narrative content; television advertising film narration format; and the aesthetic elements were discussed in this context. In the Method section of the study, the analysis of the advertisement film of Kent Candy was carried out by using the Semiotic Analysis Method. The culture of Kent, its characteristics and style emerged in the study and were presented to the audience. As a result of the analysis, It is possible to argue that Kent answered to the questions "How to become a brand?" and "How to respect the consumer?". Advertising attractiveness has appeared before the audience as an element to attract the attention of consumers or target audience to the message and to increase the power of persuasion.

**Keywords:** Aesthetics, Attraction, Television Advertising

## 1. Giriş

Tüketicilerin reklam araçlarına yoğun bir şekilde konsantre olarak reklamları takip etmedikleri bilinmektedir. Dutch Intomart Time Budget Survey verileri, izler kitlenin medya araçlarını izlerken ya da dinlerken, başka şeylerle uğraştığını göstermiştir. Örneğin tüketiciler yemek yerken dergi okuyabilmekte ya da radyo dinleyebilmektedir (Bernbach, 1995'den aktaran Yolcu, 2001, s. 17). Bu durumda da reklamcıların türdeş olmayan hedef kitlesini yakalayabilmesi, reklamı izlettirebilmesi ve dinlettirebilmesi zorlaşmaktadır. Hedef kitleye kendisini izlettiren, dinleten, okutan reklam hazırlamak kolay değildir. Kendisini izlettiren, dinleten, okutan, markayı hatırlatan, marka imajına katkı sunan, satan reklam yaratmanın zorluğunu Yıldırım şu şekilde açıklamaktadır:

Tüketicinin zihninde ve gönlünde yer bulabilmek zordur. Tüketici zihninde yer bulabilmek ve gönlüne girebilmek için olumlu iletişim çalışmalarının gerçekleştirilmesi gerekir. Olumlu ve farklılık yaratan çalışmalar ise, kendini gösterebilen, kendisini tüketiciye kabul ettiren reklamların üretimi ile mümkündür. Bu tür reklamların üretilmesinde farklılık yaratan, hedef kitlenin kalbinde taht kuran, reklamlar ancak rakiplerinden farklılaşarak görevini yapar. Basmakalıp olmayan, özgün olan, dikkat çeken ve satabilen reklamların yaratılmasında kullanılan mecranın, tercih edilen reklam türünün, reklam filmi anlatım biçiminin ve içeriklerinin önemi büyüktür (Yıldırım, 2018, s. 38).

Bu yüzden de reklamın yol haritasını iyi çizmek gerekmektedir. Günümüzde artık neredeyse bütün ürünler ve hizmetler birbirlerine benzemeye başlamıştır. Yaratıcı reklam, aynı düzlemdeki ürünlerin ve hizmetlerin aralarındaki farklılıkları bulup, aralarındaki bu farklılıkları sunabilmelidir. Bu farklılıkları ortaya koyabilmek ve sunabilmek zordur. Zorluğun farkında olan reklamcılar farklı yöntemleri kullanarak hedef kitlesini yakalayabilmeyi ve etkilemeyi amaçlamaktadırlar. Bu konuda başvurulan yöntemler farklı stratejiler kullanmak, farklı reklam filmi anlatım biçimi ve farklı anlatım içeriklerini uygulamaktır. Yaratıcı düşünce içinde ele alınan bu süreçte, yaratılan iletiler tüketicinin hangi sorununa çözüm getirdiğini anlatmalı, tüketicinin neden işine yaradığını söylemeli ve tüketiciye bir ödül vaat etmelidir. Baudrillard (1997, s. 61), çağdaş tüketicinin ürünleri değil, sunumları tükettiğini ileri sürer. Bu sunumlar reklamlar aracılığıyla kitlelere ulaşmaktadır. Tüketiciyi yaratıcı düşüncenin merkezine alan düzenlemeler yapılırken, reklam mesajı;

- a) Özgün olmalıdır,
- b) Basmakalıp olmamalıdır,
- c) Dikkat çekmelidir,
- d) Etkin olmalıdır (Yolcu, 2001, s. 22).

Yukarıda sıralanan reklam mesajındaki özellikler gerçekleştirilebilirse markayı rakiplerinden ayıran tavır ve kimlik ortaya çıkarılabilir. Bunun içinde reklam mesajlarının ilgi çekici, dikkat uyandıran, yaratıcı, özgün, farklı olması gerekmektedir. Reklamın farklılığını yaratmada salt içeriğe değil biçime de görev düşmektedir. Biçim ve içeriğin arasındaki uyum ile mesajın doğru sunumunu sağlayan araç estetik olmaktadır.

Neyin, nasıl söyleneceği yaratıcı stratejinin oluşumunda önemli bir unsurdur. Yaratıcı stratejinin belirlenmesi ile ne söyleyeceğine karar veren reklamcılar bunu nasıl söyleyeceğine karar vermesinde reklam anlatım biçimleri önem kazanmaktadır. Televizyon reklam filmi mesajlarının tüketicinin zihninde istenen etkiyi göstermesi televizyon reklam filmi estetik öğelerinin kullanımındaki beceride saklıdır. Çalışmanın bundan sonraki kısımlarında televizyon reklamlarında çekicilik, televizyon reklam filmi anlatı içeriği, anlatı biçimleri ve televizyon reklam filmi estetik öğelerine ayrı ayrı değinilmiştir. Televizyon reklamlarında çekicilik konusu irdelenerek ve araştırmanın çözümleme kısmında Kent Şekerleme reklam filmi, estetik çekicilik bağlamında analiz edilmiştir

### 1.1. Televizyon reklam filmi anlatı içeriği

Reklam mesajının tonunun, renginin, karakterinin belirlendiği bölüm burasıdır. Bu bölümde mesajın tonunun sert mi, yumuşak mı, ciddi mi, komik mi, satan mı, imaj yaratan mı olması gerektiğinin kararı verilir. Verilen karar doğrultusunda televizyon reklam filmi anlatı içeriğinde reklamda yer alacak mesajı oluşturacak koşullar belirlenir. Reklamcılar reklam filmi anlatı içeriğini dört başlık altında sınıflandırır. Bu sınıflandırma aşağıdaki gibidir.

#### 1.1.1. Doğrudan anlatı

Bu anlatı biçiminde reklamın amacı tüketicileri bilgilendirmek ve ikna etmektir. Reklamı yapılan ürün, hizmet ya da markayla ilgili özellik ve vaatler tüketiciye doğrudan aktarılır. Bu yaklaşım kullanılırken, ürün ve hizmet ön plana çıkarılır. Diğer tüm ayrıntılar geri planda kalır. Basit ve etkili bir anlatım kullanılır. "Hemen alın deneyin, kaçırmayın" gibi ifadeler kullanılır (Elden, Özkan ve Yeygel, 2005, s. 368).

### 1.1.2. Dolaylı anlatı

Bu anlatı türünde daha çok marka ön plana çıkarılır. Tüketicileri hemen satışa yönlendirme yoktur. Uzun vadede ürün ve hizmete yönelik ikna çabası vardır. Dolaylı anlatımların kullanılacağı reklamlarda kurulacak atmosfer, ışıklandırma, çekim açıları, renk ve müzik seçimi büyük önem taşır. Reklam mesajı, kesin ve direkt satın alma çağrılarından uzak, markayla dolaylı ve duygusal bir bağ yaratacak şekilde hazırlanır (Elden vd., 2005, s. 370).

### 1.1.3. Mizahi anlatı

Bu anlatı türü seçildiğinde özellikle mizahi unsurların belirlenen hedef kitleye komik gelebilecek temalar olmasına, hedef kitle tarafından kolayca anlaşılabilir olmasına, ürün ya da markanın kendisinin komik duruma düşmemesine ve satış fikrinin ya da reklam için tespit edilmiş olan mesajların iletilebilmesine katkı sağlayacak şekilde düzenlenmesine dikkat edilmesi gerekir (Elden, 2003, s. 140).

### 1.1.4. Gerçeküstü anlatı

Yolcu (2001, s. 43) bu anlatı şeklinin, çok renkli ve çılgın görüntülerin sunumuna imkân verdiğini belirtir. Reklamcılar tüketicilerin ilgisini çekebilmek için gerçeküstü reklam filmlerine yönelmişlerdir. Gerçeküstü reklam bazen bir düşün, bazen açık uçlu bir senaryo, bazen de görkemli simgeler sunabilir. Bu reklam anlatım içeriğinin düşsel bir niteliği vardır. Gerçeküstü reklam, düşsel dünyanın içinde izler kitlenin güvensizliğini, inanılmazlığını askıya alır. Ses, görüntü, müzik, efektler, mekân ya da oyunculuk abartılı olabilir. Amaç bu sayede farklılaşmayı sağlayıp tüketicinin her gün karşılaştığı yüzlerce reklam mesajı arasından sıyrılmayı sağlayabilmektir. Abartılı anlatım öğeleriyle dikkat reklama çekilir ve ardından mesaj sunulur. Markanın hatırlanma olasılığı yüksektir. Abartılı anlatım genellikle mizahi anlatımla birlikte kullanılır (Elden, vd., 2005, s. 373).

## 1.2. Televizyon reklam filmi anlatı biçimi

Televizyon reklam filminde neyin söyleneceği kadar, onun nasıl söyleneceği de önemlidir. Televizyon reklam filminde hedef kitleye iletilecek mesajın anlatı biçimi reklamın çekiciliğini arttıran bir unsurdur. Televizyon reklam filmleri anlatı biçimi reklamda aktarılmak istenen mesajın, hedef kitleye nasıl aktarılacağına belirlenmesidir. Karar verilen yaklaşım reklamın içeriğini belirler, uygulama ise bu içeriğin aktarılma biçimidir. Anlatı biçimi ve uygulama formatları birbirinden farklıdır. Başka bir deyişle, belirli bir biçim farklı uygulama yollarıyla anlatılabilir (Belch & Belch, 1990, s. 478). Bu farklı uygulama şekilleri; reklamı daha görünür, daha fark edilir, daha ikna edici, daha cazip, daha çekici kılmak için yapılır. Televizyon reklamcılığında kullanılan anlatı biçimleri ile reklamın iletisini biçimlendirip, ürünü tanıtır, tüketiciye sunmaya bağlı olarak anlatı oluşturulur. Televizyona en uygun anlatı içerikleri olarak Yolcu (2001, s. 48-70) ve Akbulut ve Erdoğan (2007, s. 29-33) aşağıdaki şekilde bir sınıflama yapmışlardır.

- 1) Gösterim
- 2) Hayattan kesitler-Sorun çözümü
- 3) Sunucu ve seslendiren kullanan anlatı
- 4) Ürünü kullanan tüketicinin tanıklığı
- 5) Gerçek görüntü ve belgelere dayandırılan anlatı
- 6) Öykülü anlatı
- 7) Dizi öykülü anlatı
- 8) Ürünü Yıldızlaştırma
- 9) Cinsellik ve cinselliği sergileme
- 10) Fantezi
- 11) Mizahi anlatı
- 12) Bilmece ve merak uyandıran anlatı
- 13) Müzikli anlatı
- 14) Dolaylı anlatı
- 15) Kısa kısa görüntülerle anlatı
- 16) Doğanın kullanıldığı anlatı

Sıralanan televizyon reklam filmi anlatı biçimlerinin, reklam stratejisi ile ve estetik öğelerle uyumunun reklamın çekiciliğini arttırdığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

## 1.3. Televizyon reklamlarında çekicilik

Hedef kitlenin dikkatini reklama yönelterek davranış ya da tutum değişikliğine yol açacak cazibeyi oluşturan söz konusu çekicilik, reklamı yapılan ürünü öne çıkartarak ya da üstün bir özelliğine vurgu yaparak zihinlerde bir farkındalık yaratabilmelidir. Tüketicilerin davranışlarını yönlendiren dinamiklerden yola çıkılarak şekillenen reklam çekicilikleri, reklam mesajını oluşturan duygusal ya da rasyonel unsurları ifade etmektedir. Çekicilik kavramı genel olarak herhangi bir ürüne, nesneye, kişiye ya da olaya dikkat çekmek amacıyla insanların mantığına, duygularına, ihtiyaçlarına, ilgilerine veya çıkarlarına seslenen, onları belirli bir konuda motive etmeyi ya da

harekete geçirmeyi amaçlayan ve bu amaçla bir kişiden diğerine iletilen mesajlar bütünü olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda çekicilik, reklamda kullanılan yaratıcı stratejinin temelini oluşturmaktadır (Belch & Belch, 1990, s. 183). Hedef kitleye ihtiyaçlarını hatırlatan, söz konusu ihtiyaçlara yönelik ürün ya da hizmetler hakkında bilgi vererek bir vaadi sunan her reklamın özünde bir çekici unsur yer almaktadır. Bu yüzden de reklam mesaj stratejisi ve yaratıcı stratejiyle yakından ilişkili olan çekicilikler, tüketicinin aklına ya da kalbine seslenerek, duygu ve düşünceler etrafında şekillenen mesajın özünü oluşturmaktadır.

Televizyon reklam filmlerinde kullanılan çekicilikler temelde duygusal ve bilgisel (rasyonel) olarak ikiye ayrılmaktadır (Uztuğ, 2005, s. 206). Bilgisel (rasyonel) çekicilikler ürünün fiyatını, niteliğini ve özelliklerini vurgulamaktadır. Bilgisel (rasyonel) çekiciliklerde herhangi bir duygusal unsur söz konusu olmaksızın saf bilgiler yer almaktadır (Li, Li, & Zhao, 2009, s. 136). Duygusal çekicilikler ise tüketicilerin toplumsal ve psikolojik gereksinimleri ile ilgilidir. Satın alma kararında duygular, ürün niteliklerinden daha önemli bir konumdadır (Uztuğ, 2005, s. 206). Reklam çekicilikleri bilgisel (rasyonel) ve duygusal olarak iki ana başlık altında ele alınsa da, her ana çekicilik altında farklı alt çekicilikler bulunmaktadır. Rasyonel/bilgilendirici reklam çekicilikleri altında bilgilendirici, sebep-sonuç, kanıt, merak uyandırma ve teşvik edici çekicilikler bulunurken, psikolojik/duygusal çekicilikler altında marka bilinirliği ve duygulara hitap eden çekicilikler bulunmaktadır (Davies, 1993'den aktaran Eşiyok, 2017, s. 643). Moriarty'ye (1991, s. 76) göre çekicilikler, mesaj sunumunun temel belirleyicilerinden biri olduğu gibi, ürünlerin reklamcılık aracılığıyla konumlandırılması ya da yeniden konumlandırılmasına temel oluşturan önemli bir karar alanı olarak görülmelidir. Moriarty'nin önerdiği temel çekicilikler aşağıda yer aldığı gibidir.

- 1) Açgözlülük: Para, servet, materyalizm, zengin olma
- 2) Lüks
- 3) Arzu: Zevk, aşırı isteklilik
- 4) Bağlantı-İlişki: Bir guruba ait olma
- 5) Tutku: Başarı, üstesinden gelme, kendine güven
- 6) Çekicilik
- 7) Kaçınma
- 8) Temizlik
- 9) Konfor
- 10) Rahatlık, Kolaylık
- 11) Ekonomi
- 12) Verimlilik
- 13) Egoizm: tanınma, onaylanma, gurur, statü, prestij
- 14) Sağlık
- 15) Kimlik: saygınlık, rol model
- 16) Tutumluluk
- 17) Mantıklı Teşvikler
- 18) Vatanseverlik
- 19) Sorumluluk
- 20) Güven ve güvenlik
- 21) Duygusal hazlar: dokunma, tatma, koklama, duyma, görüş
- 22) Cinsellik
- 23) Duygusal çekicilikler: Heyecan, korku, tehlike, kişisel kaygılar, aile, sevgi, koruma, suçluluk, nostalji, haz, onur, mutluluk, neşe, eğlence, kesinlik, gurur, iç rahatlatma.
- 24) Estetik: Hoş, güzelliği artırma

Reklamı yapılan mal, hizmet veya fikrin çekici yanının ortaya çıkmasını sağlayacak olan stratejinin doğru tespit edilmesi gerekir. Doğru strateji üzerine inşa edilen anlatı içeriği ve anlatı içerikleri hem ürünün görünmesine, hem fark edilmesine, hem rakiplerden ayrılmasına hem de tüketicinin zihninde ve gönlünde taht kurmasına imkan sağlayacaktır. Çalışmanın bundan sonraki kısımlarında Moriarty'nin yapmış olduğu sınıflama içinde yer alan estetik çekicilik hem bir çekicilik ögesi, hem de reklam filminin bir yapım unsuru olarak ele alıp değerlendirilmiştir.

### 1.3.1. Televizyon reklamlarında estetik çekicilik

Reklamda çekicilik tüketicilerin dikkatini çekmeye odaklı, reklam çalışmalarında ürünün ne olduğunu, tüketicinin ne işine yaradığını, tüketicilerin kimlerden oluştuğunu, ürün ya da hizmetin tüketicinin hangi sorununa çözüm önerdiğini, tüketicilere sunulacak yararın ne olduğunu ve bu yararın hangi temel ve yan vaatlerle destekleneceğini açıklamaya yönelik olmalıdır (Elden, 2003, s. 59). Bu temel özellikleri referans alarak hazırlanacak çalışmalarda biçim ve içerik uyumu önem kazanır. Karafakıoğlu'na (2005, s. 187) göre ürün, hizmet ya da kurumun dikkat çekilmek istenen özelliğini içeren reklam mesajları; akılcı, duygusal ve moral güdülerini hedef alan mesajlar şeklinde üçe ayrılmaktadır. Buna göre reklam mesajıyla bazen hedef kitlenin akılcı güdülerini ortaya çıkarılmaya

çalışılırken bazı mesajlarla gurur, coşku, utanç gibi hedef kitlenin duygularına seslenilmektedir. Moral güdülere seslenen reklamlarda ise kişilerin doğru ve kamu yararına iş yapmaları istenmektedir. Televizyon reklam filmlerinde ürün, hizmet ya da kurumun fayda sağlayan özellikleri açıklanırken kimi zaman rasyonel, kimi zaman ise duygusal boyutta reklam mesajlarının hazırlandığı görülür (Tosun, 2014, s. 569). İster mantığa dayalı ister duyguların ön planda olduğu mesaj stratejisi olsun, reklamlarda satan, fark ettiren, cezbeden, hissettiren, tüketicilerin ihtiyacını gidermeye yönelik vaatleri sunabilen, ödül vaat eden reklam mesajlarının hazırlanması ana amaç olmalıdır. Bu tür reklamların hazırlanması ve sunumu kadar önemli bir konu çıkar reklamcılarının karşısına, reklamı izlettirebilmek. İzlenen ve satan reklamın yaratılmasında en büyük güç estetikdir.

#### **1.4. Sanatı anlamlandıran araç: estetik**

Görüntüleri anlamlandırmak ve yorumlayabilmek için estetiğe, konuyu doğru bir şekilde açıklamamıza yardımcı olacak estetik öğelerine ihtiyaç duyarız. Aslında yaşadığımız dünyada, dünyanın dününü, bugününü ve yarınını görmek, fark etmek, anlamak ve çözmek noktasında sanatın her alanında ve hayatın her anında estetiğin nasıl bizi ve dünyamızı anlamlandıran bir araç olduğuna bakmak gerekir. Bu araçların toplumlar ve insanlar tarafından nasıl kullanıldığı ve kurgulandığı önemlidir.

##### **1.4.1. Estetik**

Daha güzeli ve daha faydalıyı bulma çabasında olan insanoğlu sürekli kendisini, çevresini yenilemekte ve geliştirmektedir. Bu çaba insanoğlunun var olduğu günden bu yana ivme kazanarak devam etmektedir. Yaşanılan coğrafyaya, zamana ve mekâna bağlı olarak her gün farklı biçimlerde karşımıza çıkan sanat ve sanatın türleri insanoğlunun hayatına zevk katmakta, haz vermekte, hayatını anlamlaştırarak güzelleştirmektedir. Bu saydığımız olumlu şeylerin gerçekleşmesi sürecinde sanatın içinde estetiğin ayrı bir yeri ve önemli bir rolü vardır.

Öyleyse nedir estetik? Estetik sözcüğü, Yunanca duyum anlamına gelen aisthesis sözcüğünden gelir. Güzel fikrini çözümlenmek, güzeli oluşturan gizli sırları açığa çıkarmak, insana haz ve heyecan veren estetik biçimlerin yaratılmasına zemin oluşturacak yöntem ve formülleri belirlemek, estetiğin çalışma sınırları içinde yer alır. Klasik anlamıyla estetik, güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlamakla ilgilenen felsefe dalı olarak tanımlanabilir. Bu anlamda estetik güzel ile sanatın ne olduğunu düşünen anlayışın bir ürünüdür (Sözen & Tanyeli, 2003, s. 79). Baumgarten'e göre, zihinsel bilgilerin doğruluğunu inceleyen mantık gibi, estetikte duygusal bilginin doğruluğunu inceler. Dolayısıyla estetiğin mantık, etik, bilgi felsefesi gibi felsefenin bir disiplini olarak doğması Baumgarten sayesinde olmuştur (Yıldırım, 2014, s. 4).

Biçim ile içerik arasındaki uyumu ortaya çıkaracak olan estetik öğelerdir. Reklamda hedef kitleye ne söylenecek sorusunun cevabını veren reklam filmi anlatı biçimidir. Reklam filmi anlatı biçiminin nasıl sunulacağı sorusunun cevabı estetik öğelerde gizlidir. Televizyon reklam filminin ruhunu ortaya çıkartacak olan bu estetik öğeler nelerdir? Bu sorunun cevabını aramakta fayda vardır.

##### **1.4.2. Sanatın ışığında televizyon reklam filminde estetik öğeleri**

Televizyon anlatısının temelleri görüntü, ışık, ses ve kurgu üzerine kurulmuştur. Bu öğeler televizyonun anlatım dilini oluşturur. Televizyon program türleri içinde ayrı bir tür olarak değerlendirilen reklam filminin öyküsünü görselleştirmede tüm bu öğeler kullanılır. Televizyon program anlatısının öğelerini görüntünün öğeleri olarak adlandırmak mümkündür. Çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, görüş noktası, kamera açısı, çekim ölçeği, oyunculuk, çevre-dekor, donatım-giysi-makyaj, aydınlatma, içerik- konu-oyunculuk dramatik yapı, ses, renkler ve film yönetmeninin yetkinliğini televizyonun temel öğeleri arasında saymamız mümkündür. Bu bölümde, televizyon anlatımının temel öğeleri arasında yer alan; senaryo, kamera, görüş açısı, kompozisyon ve denge, aydınlatma, renk, ses, müzik, oyunculuk ve kurgunun, reklam filminin oluşmasındaki rolleri, anlam yaratmada aldıkları görevler ve reklamın mesajı aktarımına, mal ve hizmetlerin satışına, marka imajı oluşumuna katkıları estetik bağlamda ele alınacaktır.

###### **1.4.2.1. Senaryo**

Reklam filmi senaryosu, reklamda yer alan tüm görsel, işitsel ve malzemenin yazılı olduğu bir dokümandır. Bu doküman çekimden önce ve çekim sırasında prodüksiyon ekibine ve yönetmene kılavuzluk görevi görür (Elden, 2003, s. 136). Bir reklam filminde tüketicilere sunulacak bir mal ya da hizmete ilişkin mesajın gelişimini ve birlikteliğini düşünsel olarak gerçekleştiren ve bunu görüntü ve ses ile anlatan yazılı metne senaryo denir (Özgür, 1994, s. 104). Senaryonun görsel ve işitsel sanat yapıtı olan reklam filmine dönüştürülmek amacıyla yazılıyor olması, dramaturjik ödevlerin yanı sıra, izler kitlenin algılama özelliklerinden kaynaklanan biçimsel ödevleri ortaya koyar. Çünkü izler kitle reklam filminde izlediği değişik görüntüleri hafızasında toplar ve her bir görüntü ile iletinin gerçek anlamından farklı anlamlar çıkarır (Aslanyürek, 1998, s. 73). Gösterinin biçim ve akışını, reklamın içeriğini ve önemli yapımlarını içerecek biçimde düzenlenen senaryo, ortaya çıkarılacak reklamın temeli ve özüdür. Senaryonun yazımında en önemli özellik görüntülerle düşünmek ve görüntülerle birlikte yazmaktır (Yolcu, 2001, s. 83).

### 1.4.2.2. Kamera

Televizyonda gösterilen şeyden çok onun gösterilme biçiminin önem kazanması, çizgi, ışık, perspektif, kameranın konumu, kameranın yüksekliği, objektif seçimi, alan derinliği, kompozisyon vb. televizyonun görsel anlatım gücünü arttıran unsurlardır. Bir şeyi olduğundan farklı gösterebilme, objektif seçimi ve kameranın konumu ile doğrudan ilişkilidir. Tüm televizyon hareketlerinde; görüntü geçişleri, kamera hareketleri, kamera açısı, objektifin özelliği ve kameranın yapabileceği daha birçok şey, anlatıya hizmet etmek için kullanılması gerektiğinin altı çizilir.

Günümüz teknolojisiyle, kamerayı hareket ettirmenin sayılamayacak kadar yolu vardır. Bu hareketler sinema ve televizyon dilinde yatay çevrinme (pan), dikey çevrinme (tilt), kaydırma ve optik kaydırma (zoom) olarak sınıflandırılmaktadır. Büker (1991, s. 123-124), kurgunun alternatifi olarak yönetmenin önünde duran en büyük seçeneğin kamera hareketi olduğunu söyler. Bir olayın tüm ayrıntılarını göstermek isteyen yönetmen, sahnenin bütünlüğünü bozmadan (çekimler arası geçme yapmadan) kamera hareketleriyle mesajını verebilir. Filmin en temel ve en küçük birimi olan, kameranın bir sefer çalıştırılıp durdurulmasıyla elde edilen görüntüye çekim denir (Parsa, 1989, s. 42). Çekim, kameranın sürekli olarak çalıştırılmasıyla elde edilen görüntü parçasıdır. Nesnelere ya da kişilerin ekranda kapladığı alan çekim ölçeği olarak adlandırılır. Televizyon reklamlarında mesajın aktarılmasında kullanılan en önemli noktalardan birisi de çekim ölçekleridir. Çekim ölçekleri sayesinde daha geniş bir perspektif gösterilebilir ve izleyiciye daha çok detay aktarılabilir. Ayrıca atmosferi oluşturmada ve görüntüye bir duygu katmada da çekim ölçekleri büyük bir öneme sahiptir (Evans, 1988, s. 66). Televizyon yapımının amacına uygun olarak, yapımda yer alan nesnelere ekranda kapladığı alan farklılık göstermektedir. Nesnelere ekranda kapladığı alan çekim ölçeği diye adlandırılır. Çekim ölçeği genellikle sinema ve televizyon yapımlarında insan boyutları ölçü alınarak sınıflandırılmaktadır (Kılıç, 1984'ten aktaran Özgür, 1994, s. 121). Kafalı (2000, s. 169), sinemada ve televizyonda kullanılan çekim ölçeklerinin tanımlanması ve sınıflandırılmasının kesin olarak yapılamayacağını, fakat yaygın olarak kullanılan çekim ölçekleri olduğunu söyler. Parsa (1989, s. 46) ise, evrensel boyutlarda kabul edilmiş, daha ayrıntılı bir sınıflandırmayla çekim ölçeklerinin sayısının 10'a çıkarılabileceğini (ayrıntı çekim, yüz çekim, baş çekim, omuz çekim, göğüs çekim, bel çekim, diz çekim, boy çekim, uzak çekim, çok uzak çekim) söylemektedir.

### 1.4.2.3. Görüş Açısı

Reklam filminin yönetmeni, reklam mesajını izleyicilere iletmede yapılacak her çekimin nasıl görüneceğine, kamera açısının nasıl olacağına karar verir. (Elden, 2003, s. 167). Kamera açısı, objektifin gördüğü alan ve kameranın konuya baktığı yeri tarif etmek için kullanılır. Özenle seçilmiş bir kamera açısı öykünün dramatik izlenirliğini artırırken; dikkatsizce seçilen bir kamera açısı ise, sahnenin anlamının kavranmasını zorlaştırarak seyircinin dikkatini dağıtabilir ya da kafasını karıştırabilir (Kafalı, 2000, s. 166). Görüş açısı, anlatılan konuya psikolojik ve dramatik etkiler yapmaktadır, izleyicinin olaya katılımını, belli bir görüş noktasına yönelimini ya da tepkide bulunulmasını sağlamada kullanılmaktadır (Kılıç, 1984'ten aktaran Özgür, 1994, s. 129). Kamera yönetmenin gözü ve bakış açısıdır. İzleyiciye çekimin görüntü boyutu kamera açısıyla yansıtılmaktadır. Kameranın bakış açısı, kameranın nesnelere hangi açıyla baktığını göstermektedir (Yolcu, 2001, s. 110).

### 1.4.2.4. Işık ve Aydınlatma

Görme olayının gerçekleşmesi için vazgeçilmez olan ışık, yaşamın temel öğeleri arasında yer alır. İnsan için ışık, nesnelere algılamak ve anlamlandırmak için gereklidir. Tüm kültürlerde bilgeliğin ve iyiliğin sembolü olan ışık; Türk kültüründe karanlığın, bilgisizliğin ve cehaletin karşıtı olarak kodlanmıştır. Ne kadar gizli olursa olsun ışık, gerçeği aydınlatmada usu simgelemektedir. Her türlü aydınlatmanın ilk amacı mekânda belli aydınlık düzeyi elde etmekten öte, gerekli görme koşullarını sağlamaktır. Çünkü insan, ışığın olmadığı ya da yetersiz olduğu ortamlarda göremez. Televizyonda aydınlatma, nesnelere görünebilir olması için yeterli ışığı elde ettikten sonra, aydınlatmayla dramatik etki yaratarak onu anlatımın bir parçası haline getirmektedir.

Estetik açıdan aydınlatmanın kabul edilebilir bir görüntü elde etmenin ötesinde görüntüye estetik bir boyut katmak amacıyla, atmosfer oluşturmak, dikkati yönlendirmek, olayların ritmini vurgulamak gibi birçok işlevi bulunmaktadır. Estetik açıdan aydınlatma, dikkati belli bir noktaya yoğunlaştırırken istenen nesne ön plana çıkartılmakta ve ışık, işaret edici bir özelliğe kavuşmaktadır. Sinema ve televizyonda olduğu gibi televizyon reklamcılığında da yaratılan gerilimin, korkunun, romantik havanın, iyi bir sahnenin veya kötü bir sahnenin yansıtılmasında en önemli öğelerden birisi aydınlatma olarak görülmektedir. Bu noktada aydınlatmanın dramatik bir öğe olarak kullanılması üç türde koşulun sağlanmasıyla kendisini gösterir. Bunlar;

- 1) Nesnel öğe olarak aydınlatma. (Şekil ve boyutların belirtilmesi)
- 2) Öznel öğe olarak aydınlatma. (Gerçeğe uygun olanın ya da gerçek dışının belirtilmesi)
- 3) Psikolojik durumların belirtilmesidir (Kafalı, 2000, s. 108).

#### 1.4.2.5. Renk

Işığın yapısına ya da nesnelere yayılma biçimine bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki renktir. Nesnelere belli renklerde ortaya çıkarlar. Televizyon reklam filminde bir kompozisyon ve anlatı ögesi olarak renk kullanımı, herhangi bir filmi teknik olarak renkli biçimde çekmekten çok daha öte bir anlam taşımaktadır. Briot (2010, s. 103) rengin, tüm dünyamızı kuşatmış olmasına rağmen nadiren doğrudan bir kompozisyonun bir ögesi olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Oysaki renk onu kullanma biçimimize bağlı olarak doğrudan kompozisyonun bir parçası haline gelebilmektedir. Davis (2010, s. 199), rengin görüntü kompozisyonunda en önemli yanının duygusal etki yaratmak olduğunu söylemektedir.

#### 1.4.2.6. Kompozisyon ve denge

Kompozisyon, en genel anlamıyla birleştirmek ve bir araya getirmek demektir. Kompozisyon oluşumu insanların ve nesnelere ekranın içinde düzenlenişi ve çerçeve ile ilgili olup görüntüyü içine alan sınırlar tarafından oluşturulur.

Görüntüde denge oluşturmak oldukça karmaşık ve çoktan seçmeli bir iştir. Çerçeve içindeki renk, ışık, aydınlatma, öğelerin büyüklükleri, boyutları, hareketleri, hızları, konumları, kameraya olan yakınlıkları gibi birçok etken görüntüde denge oluşmasında etkindir (Ankaralıgil, 2015, s. 63). Çerçeve içinde her şeyin bir görsel ağırlığı bulunmaktadır. Bu nedenle çerçeve içine giren her şey kendi ağırlığına dengeyi ve dolayısıyla izleyici algısını olumlu veya olumsuz şekilde etkilemektedir.

Reklam film düzenlemesinde, birlik, bütünlük ve devamlılık gösteren bir kompozisyon düzenlenmesi arzulandır. Temel sanat ilkeleri, temel sanat öğelerinin bir sanat yapıtındaki düzenli dağılımını ve birbiriyle uyumunu sağlayarak yapıtı değerli kılan görsel denge unsurunu oluşturur. Bu oluşum, sanatın temel öğeleri ve ilkeleri ile oluşan kompozisyonda gerçekleşir (Boztaş & Düz, 2013, s. 1). Reklam filminin içindeki kompozisyon ve denge kullanımı, mal ya da hizmetin daha güzel, değerli, anlaşılır olup olmamasını belirleyen önemli bir faktördür. Dengeli bir kompozisyonda biçim, yön, boşluk, mekân, derinlik her şey yerinde ve ölçülüdür. Yapılan dengeli bir kompozisyon çalışması mal ve hizmetin nasıl işlediğini, tüketicinin sorununu nasıl çözdüğünü ve tüketicinin mutluluğunu görmeye yardımcı olmalıdır.

#### 1.4.2.7. Ses

Sessiz bir görüntü çok fazla anlam taşımamaktadır. Çünkü “görüntü ve ses boyutunu oluşturan iki temel öğenin birlikteliğinin hem fiziki hem de psikolojik olarak algılanabilen hareket ve zaman öğelerini ortaya çıkardığı” (Uğurlu, 2008, s. 36) bilinmektedir.

Televizyonda da sesin iki temel özelliği vardır: Bunlardan ilki gerçekliği sağlamak, ikincisi ise resim ile uyumlu ve senkronize olmaktır (Dakic, 2009, s. 3). Televizyonda sesin gerçekliği, görüntüyü de gerçekçi kılmaktadır. Televizyon program düzenlemelerinde ses düzenlemesi, görüntü düzenlemesi ile birlikte ele alınması gereken önemli bir konudur. Sinemada ve televizyonda bazı durumlarda, görüntü ile anlatılmayan veya görüntü ile anlatılmasında çeşitli zorlukların olduğu durumlarda, ses ile anlatım ön plana çıkmaktadır. Bu durum özellikle kısa zamanda çok şey anlatmak isteyen reklam filmlerinde çok daha yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Ses, televizyon reklam filmlerinde görüntü ile anlatımın etkisini güçlendirmek için kullanılan bir öğedir. Bir televizyon reklam filminde, iletilecek mesaj, görüntü ve ses ile birlikte iletildiği zaman etkili olmaktadır (Wurtzel, 1983, s. 225). Reklam filminde ses ögesi, reklamın iletisini güçlendirmek ve bütünlük amacıyla kullanılmaktadır. Reklamı yapılan ürünü, aynı kategorideki markalardan farklılaştırmak ve hatırlanma oranını yükseltmek için işitsel öğeler oldukça etkilidir. Görüntüsel öğelerin etkinliğinin yanında, işitsel etkinliği sağlayan öğeler, oyuncuların diyalogları, ses efektleri ve reklam müziğidir (Parsa, 1994, s. 102-104).

#### 1.4.2.8. Müzik

İzleyici üzerinde güçlü etkiler bırakan müzik, sinema ve televizyon anlatısının en vazgeçilmez öğeleri arasındadır. Müzik his ve duyguların kolaylıkla anlatılabildiği uluslararası bir dildir.

Sinema ve televizyon mesajının güçlü bir şekilde iletilmesinde vazgeçilmez bir araç olan müzik, izleyici algısını etkilemektedir. Müzik, sahnenin dramatik etkisini artırmak ve görselliğe yeni bir boyut vermek için kullanılmaktadır (Sözen, 2013, s. 2101). Müzik, reklam filminde karakter kazandırmakta, ürüne ve markaya ruh vermekte ve marka kişiliğinin gelişimine katkı sağlamaktadır.

Reklam filminde sevilen ve amaca hizmet eden bir müzik, markanın imajına kolayca katkıda bulunabilir. Müzik özellikle izler kitle için zorlama yanı olmayan, markanın tanınmasına katkı sunan bir öğedir. Ürün ile ilgili söylenmek istenen şeylerin en kolay en rahatlatıcı şekilde izleyiciye duyurmanın yoludur. Sözleriyle, ritmiyle, melodisi, ve biçimiyle ürünün ya da markanın karakterine bürünür, sözcüsü olur ve iletiyi kolaylıkla yerine ulaştırır (Yolcu, 2001, s. 132).



Reklam müziklerinin amacı, izleyicinin dikkatini ürüne çekebilmek, sözlerin akılda kalmasını sağlamak, marka ve kurum ile ilgili iyi bir imaj ve görüntü yaratabilmektir. Reklam müzikleri, görüntüsel ve ses boyutu ile bütünlüklü bir yapı oluşturup ürüne ve markaya olumlu bir bakış açısı kazandırarak malın ya da hizmetin satışına katkı sunabilmektedir.

#### 1.4.2.9. Kurgu

Televizyonun önünde kilitlenip kalmak, gözlerimizi ayırmadan seyretmek, kendi istemimiz dışı yönlendirilişimizin dışı vurumudur. Yarattığı gerçeklik bizi kendine doğru çekmektedir. Bu işlemi gerçekleştirme yollarından biri kurgudur. Kurgu, “ekran karşısındaki dikkatimizi koruyarak, yönelim tepkimizi etkinleştirmektedir, yani bir çeşit hipnotize etkisi yaratmaktadır” (Taarruz, 2013’den aktaran Sirer, 2018, s. 105). Televizyon bizi büyülerken, kurgu sayesinde o yöne çekiliriz. Sinema ve televizyonda kurgu, birbirinden bağımsız iki çekimin yan yana getirilerek yeni bir anlamın oluşmasını sağlar. Sovyetler Birliği döneminin sinemacıları Eisenstein, Kuleşov ve Pudovkin, kurgunun insan algısı üzerindeki etkilerini araştıran isimler olmuşlardır. Sovyet sinemacılarına göre kurgu yaratıcı güçtür. Kurgu, filmin ve televizyon programlarının anlamını oluştururken izleyicinin de anlamı çözümleme noktasında filme dâhil olmasını istemektedir.

Kurguda çekimler öylesine peş peşe dizilmektedir ki, seyirci gerçekte kendisine gösterilmeyen bir çekimi, sanki gösterilmiş gibi davranabilmektedir. Televizyon reklam filmlerinde öykünün dramatik, psikolojik, tempolu, aksiyonlu, gerilimli, durağan, yavaş vb. atmosferini anlatmada en etkili unsur kurgudur. Özellikle çok kısa zamanda çok fazla enformasyonun verilmek istendiği durumlarda en etkili araç kurgu olmaktadır. Kesme, zincirleme geçiş, bindirme, kararma ve açılma video kurgunun noktalama işaretleridir.

#### 1.4.2.10. Oyunculuk

Televizyon reklam filmlerinin en önemli anlatım öğelerinden biri oyuncudur. Oyuncunun izleyici ile kurduğu ilişki kuşkusuz anlamın oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Televizyonda görüntünün semiotik yapısı içinde insan olağanüstü yer tutar. Reklam filmi oyuncusu, hem yönetmenin yakın rehberliği ve denetimi altında sanatını yürütür, hem de oyununun etkisi, diğer meslektaşları, kamera açısı ya da aydınlatmayı kullanan kameraman ya da oyununun farklı parçalarını belirli biçimde kesen, oluşturan ve düzenleyen kurgucu tarafından değiştirilebilir.

Bir oyuncunun performansı görünüş, jest, yüz ifadeleri gibi görsel öğelerden ve ses gibi işitsel öğelerden oluşur. Oyunculuklarda çoğu kez yapaylıktan kaçılarak doğallık, gerçeklik vurgusu yakalanmaya çalışılır. Oyuncuların senaryoda karakterlere biçilen rollere göre gerçekçi ve doğal bir biçimde hareket etmesi beklenir. Senaryoda özellikleri belirtilmiş olan karakterler, oyunculuklar aracılığıyla reklam filmi anlatısının görünür parçası haline gelir. Çünkü oyuncudan beklenen rolünün gereklerini yerine getirmektir.

Bir reklam filminde oyunculardan beklenen, mal ya da hizmetin marka oluşumuna katkı sağlaması, marka imajının oluşumuna yardımcı olmak, ürünün pazarda tutunmasına katkı sağlamak, mal ya da hizmetin satışına katkı sağlamak vb. olarak sıralanabilir.

## 2. Yöntem

Bu çalışmanın çözümlemesi, gösterge bilimsel analiz yöntemi ile yapılmıştır. Göstergebilim toplumsal yaşamdaki çeşitli anlamlı bütünleri ele alarak, insanların birbirleri ile iletişim kurmalarını sağlayan, gösterge sistemlerini inceleyen, anlamlandıran ve sınıflandıran bilim dalına verilen isimdir (Teker, 2002, s. 95). Barthes (2009, s. 87) gösterge bilimsel araştırmanın, farklı yapısal etkinliklerin, gözlemlenen konuların bir taslağını üretmeye yönelik, dil dışındaki anlamlandırma dizgelerinin işleyişini belirleyip ortaya koymak amacını taşıdığını söylemektedir. Bu çalışmada, Barthes’in sözünü ettiği şekilde gösterge bilimsel analiz yönteminden faydalanarak “Kent Şekerleme tüketicisine ne söylüyor?” Sorusunun cevabı aranmıştır. Araştırmada reklamın içinde gizlenmiş, söylenmeyen anlamları ortaya çıkarmak üzere çözümleme gerçekleştirilmiştir. Çalışmada Kent Şeker’in seçim nedeni, Kent Şeker reklam filminin seçilme nedeni, birden fazla reklam filmi anlatım biçiminin ve birden fazla çekicilik unsurunun reklam filminde kullanımı açıklanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın amacı, Kent Şeker reklam filmini; estetik ve çekicilik boyutunda ele alıp reklamın düz anlamını, yan anlamını, sloganını, müziğini, oyuncularını inceleyerek Kent Şeker’in tüketicilerin zihnindeki yerini, konumunu, tüketicilere ne dediğini, tüketicilere sunduğu vaadi, vb. ortaya çıkarabilmektir.

Araştırmanın problemi, televizyon kanallarında yayınlanan reklam filmlerinin anlatı biçimlerinin, anlatı içeriklerinin ve reklam çekicilik unsurlarının birbirine benzeyen yönleri oluşturmaktadır.

Çalışmanın evrenini 18 Mayıs ile 6 Haziran 2019 tarihleri arasında ulusal televizyon kanallarında yayınlanan bayram için hazırlanan reklam filmleri oluşturmuştur.

Çalışmaya Kent şeker, Turkcell, Civil, Türk Telekom, Lc Wakiki, Konya Torlu şeker reklamları dahil edilmiştir. Bu reklamların içinde çalışmaya Kent şeker reklam filmi, amaçlı örneklem kapsamında seçilmiştir.

Verilerin toplanmasında 2019 Ramazan Bayramı için hazırlanmış Kanal D, Fox tv, Star tv, Show tv Atv, kanallarında yayınlanmış reklamlar dahil edilmiştir. Verilerin analizi, Kent Şeker reklamı, televizyon reklam filmi anlatı içeriği, televizyon reklam filmi anlatı biçimi ve estetik öğeleri kapsamında ele alınmış, çözümleme bu zemin üzerinde yapılmıştır.

### 3. Kent Şeker Bayramı reklam filmi göstergibilim analiz modeli

Göstergelerin analizi Tablo 1’de verilmektedir.

Tablo 1  
Göstergelerin analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yaşlı Adam	Güven	Değer
Tren	Yolculuk	Kavuşma
Yaşlı Kadın	Huzur	Güvenirlilik
Genç Kadın	Anne	Sevgi-Sıcaklık
Genç Adam	Baba	Şefkat-
Kız Çocuk	Sevgi	Sevinç-Mutluluk
Şeker	Paylaşma	Bayram
Taç	Hediye	Paylaşma-Hediye

**Gösterenler:** Gecenin karanlığında şehir garına gelen tren, trenin gara girişi, treni bekleyen iyi giyimli 75 yaşlarında bir çift, trene binmek üzere olan bir anne, bir baba, 10 yaşlarında kız çocuğu, yardımsever üniformalı bir demiryolu çalışanı, tren kompartımanı, yaşlı çift, anne ve küçük kız fotoğrafı, kompartımanda altlı üstlü yatan 35 yaşlarında anne, baba, 10 yaşlarında kız çocuğu, kızın oyuncakları ve ayakkabıları, trenin gidiş güzergahında yeşillikler, trene dur işareti yapan iki erkek eli, demiryolunun geçidinde kalan bir kamyon, kendi kompartımanlarından koridora çıkan insanlar, camdan dışarı bakan insanlar, kız çocuğunun meraklı bakışları, kızın anne ve babasının koridordan kompartımana gelişi, annenin kardeşi ile telefon görüşmesi, kızın annesine ve babasına tebessüm ederek bakışı (kızın elbisesi değişmiş- kız kırmızı bir elbise giymiş), anne-baba ve kızın yandaki kompartımana geçerek yaşlı çifti ziyareti, yaşlı adamın Kent Şekeri ikramı, yaşlı kadının bayram hediyesi olarak kızı taç takması, kızın şeker yemesi, yaşlı kadın ile kız çocuğunun kucaklaşması, Kent her bayramın şekeri yazısı.

**Gösterilenler:** Kültür, bayram, aile, coşku, paylaşma, sevinç, mutluluk, birlik, beraberlik, duygusallık, hürmet, saygı, sevgi, değer, nostalji.

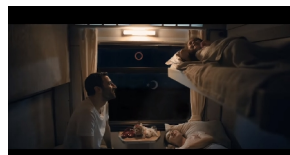
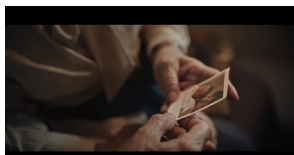
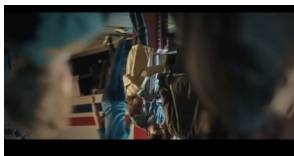
**Reklam Film Gösterim Tarihi:** 21 Mayıs 2019 (Ulusal kanallar)

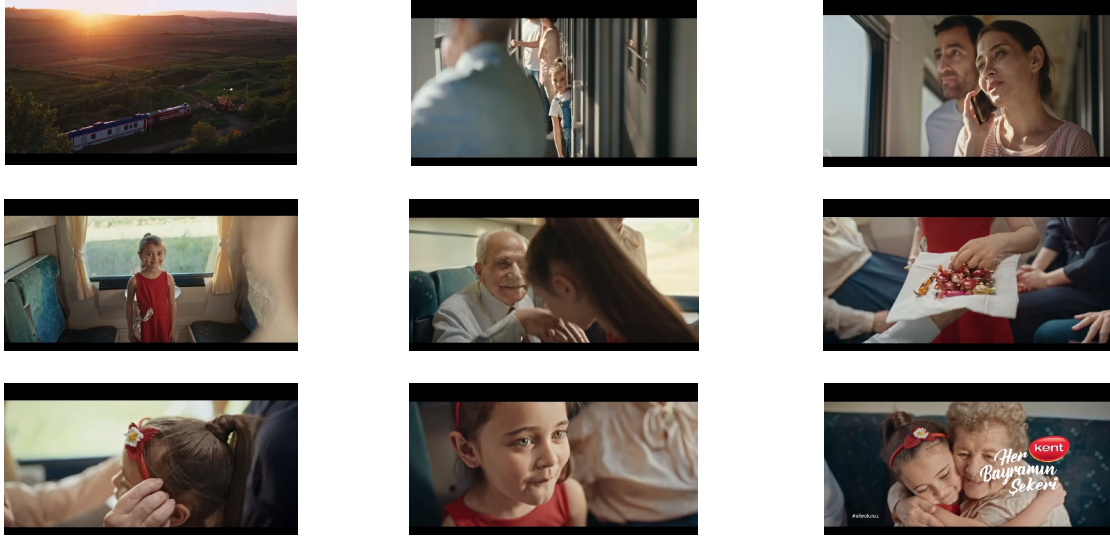
**Reklamın Kategorisi:** Sigorta – Hizmet

**Reklamın Vaat Edilen Faydası:** Aile kavramının sıcaklığı, bayramın kucaklayıcılığı.

**Reklam Film Öyküsü:** Kent bayram şekeri reklam filmi; sevdiklerinin yanına bayramlaşmaya gitmek için yola çıkan (75 yaşlarında) yaşlı bir çift ile (35 yaşlarında) başka bir çift ve 10 yaşlarındaki kız çocuklarının bayram için yaptıkları tren yolculuğunu konu almaktadır. Tren yoluna devam ederken hemzemin geçitlerden birisi kapalı olduğundan durmak ve beklemek zorunda kalır. Yolcular yolun açılmasını beklerken gün aydınlanmış bayram sabahı olmuştur. Yolcular bayrama trende girmek zorunda kalmışlardır. Bu zorunluluk bazı yolcuların birbirleriyle bayramlaşmasına fırsat sağlamıştır. Ailenin olmadığı yerde de hayat devam etmektedir. Bayramı bayram tadında yaşamak istersen ailen yanında olmasa da bayramın kıymetini bilerek her yerde kutlanabileceğini gösteren bir film olmuştur Kent şekeri bayram reklam filmi.

**Analiz:** Çözümlemesi yapılan reklam çalışmasında dolaylı televizyon reklam filmi anlatı içeriğinin içinde iç içe geçmiş anlatım biçimleri görülmektedir. Bunlar Yaşam biçimi, Dolaylı anlatım, Öykülü anlatım, Gündelik hayattan kesitler şeklindedir.





Görsel 1. Kent Şekeri bayram reklamı

Bunların hepsi reklam filminde bir bütün içerisinde kullanılmıştır (Görsel 1). Bütünlüklü yapıyı sağlayan unsurlara bakmakta fayda vardır. Bunlardan ilki yaşam biçimidir. Türk toplumunun kültüründe bayramlar özel günlerdir. Bu tür özel günlerde aile fertlerinin bir arada olduğu, dayanışmanın, paylaşmanın yaşandığı, büyüklerin küçükleri sevdiği, küçüklerin büyükleri saydığı, küçüklerin büyüklerin eline öptüğü, büyüklerin küçüklere hediyeler verdiği bir fotoğraf çıkmaktadır izleyicinin karşısına. Kent şeker bayram reklamında bu fotoğraf resmedilmektedir. Trenin içinde kutlanılan ve birbirini tanımayan insanların bayramlaştığı bu fotoğraf karesi Türk kültüründeki bayramlarda görülen yaşam biçiminin görüntüsüdür. Anlatım içeriği olarak yumuşak tonda sunulan dolaylı anlatımda izleyicinin, Kent şeker markası ile ilgili düşüncesinde Kent'in yine tüketicisinin yanında, yine izleyicisinin arasında, yine müşterisinin tarafında, yine bizim olduğumuz her yerde şeklinde algısı üzerine inşa edilmiştir. Bu yorumu yapmaya imkân sağlayan göstergeler demiryolu çalışanının yaşlı çiftin valizini alarak onlara yardım etmesi bu düşünceyi doğuran ilk işarettir. Yaşlı kadının elinde eşiyile baktıkları fotoğrafta gördükleri muhtemelen kızı ve torunudur. Diğer kompartımda kalan ailede, “küçük kızın annesine yarın teyzemlerde orada olacak mı?” sorusu gidilen yerin anneannenin evi olduğunu göstermektedir. Ayrıca annenin de bayram sabahı “evet olacaklar, sen hangi elbiseni giymek istiyorsun?” sorusu bayrama duyulan saygının, bayrama verilen değer göstergelelerdir. Reklam filminin finalinde bayramı trende kutlamak zorunda kalan yaşlı çift ile genç çift ve kızlarının bayramlaşma sahnesi dolaylı anlatımın en güzel sahneleridir. Öykülü anlatım kategorisi içinde ele alınabilecek bir dakikalık reklam süresinin içine bir film süresi kadar hikâyenin sıkıştırıldığı bu reklam filmini sadece ticari yanı olan bir çalışma olarak değil aynı zamanda sanatsal açıdan değeri olan bir çalışma olarak görmek mümkündür. Reklam filminde kullanılan diğer bir anlatım içeriği hayattan kesitlerdir. Kent şeker bayram reklam filminde adeta hayatın içinden çekip alınan enstantaneler gösterilmiştir izleyicilere. Reklam filminde gar sahnesi, trenin içi, kompartımanlar, yolcular, fotoğrafa bakan yaşlı insanlar, telefonla görüşen insanlar, bayramlaşan insanlar, el öpmeler, hediye vermeler, hepsi hayata dair, hayatın içinde yaşanan, hayatın içinden alınmış kesitlerdir. Kent şekerin bayram reklam filminde yaşam biçimi, dolaylı anlatım, öykülü anlatım, gündelik hayattan kesitler anlatım biçimlerinin hepsi harmanlanarak reklamın çekiciliğini arttıran bir yapı içinde sunulmuştur.

Tablo 2

Kent Şeker reklamındaki tezatlıklar

Kent reklamı	Diğerleri
Değerlerine bağlı	Değerlerine bağlı olmayan
Güzel olan	Güzel olmayan
Aile olan	Aile olamayan
İnsan sevgisi olan	İnsan sevgisi olmayan
İnsana heyecan veren	İnsana heyecan vermeyen
İnsana haz veren	İnsana haz vermeyen
Sıcakkanlı olan	Sıcakkanlı olmayan
Neşeli olan	Neşeli olmayan
Mutlu olan	Mutlu olmayan
Birlik içinde olan	Birlik içinde olmayan
Beraber olan	Beraber olmayan
Paylaşan	Paylaşmayan
Çekici olan	Çekici olmayan

Yukarıda yer alan göstergelerin çözümlenmesi esnasında Kent şekerleme ile rakipleri arasındaki tezatlıklar (Tablo 2) senaryoya nasıl yansıtıldığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Senaryo, Kent markasının kültürünü, aile kavramına verdiği değeri, aile kavramı ile öne çıkan değerlerin güzelliğini, çekiciliğini, hazzını, mutluluğunu, birlik ve beraberliğe verilen değeri, eskiye verilen değeri, yaşlıya gösterilen hürmeti, saygıyı, küçüğe gösterilen sevgiyi, bayramlardaki heyecanı göstererek ve söyleyerek estetik açıdan biçim ve içerik olarak görevini yerine getirmiştir. Kent şekerlemenin tüketiciye sunduğu yukarıdaki vaatler görüntü ve sesin senkronize sunumu ile başarılı bir şekilde gerçekleşmiştir. Senaryo yazılırken, Kent'in tüketiciler üzerinde yaratmak istediği farklılık ve farkındalık çabası görüntülerle seyirciye ulaştırılmıştır. Reklam filmi, tüketiciler açısından Kent'in beklentilerine cevap vermiştir. Ayrıca rakip markalar ile Kent arasındaki farklara görüntüler eşliğinde oyuncuların ve dış seslerin eşlik ettiği zamanlarda zıtlıklar kendini göstermiştir. Kent reklam film senaryosu için söylenecek tek kelime, başarılı olduğu yönündedir.

Reklam filminde kameranın kullanımına bakıldığında, Kent'in geleneksel ile modernin uyumunu sergilediği yanları gösterme çabaları olumlu sonuç vermiştir. Reklam yönetmeni, uzak çekim, bel çekim, göğüs çekim, boy çekimden farklı enstantaneleri kişilerin hareketleri ile yakalamış filmin içinde seyirciye huzur veren bir tempo yakalamıştır. Kullanılan farklı çekim ölçekleri, kamera hareketleri ve oyuncuların hareketleri, Kent'in kültürünü, tarzını, hayata bakış açısını izleyicilerin görmesine imkân sağlamıştır. Kamera ile çok farklı plan çekimler ve kişilerin devinimi Kent'in kişiliğini, tarzını, fiziğini ortaya çıkarmıştır. Ayrıca kameranın yüksekliği, konumu Kent'in üst bakış açısından diğer markalara bakış açısını da sunan bir tarzda kullanılmıştır.

Kent'in bir marka değeri olduğunu göstermede nesnel aydınlatma aracı olarak kullanımı, Kent'in gerçekliğe uygunluğu ve fiziksel özelliklerini ön plana çıkaran öznel aydınlatma aracı olarak kullanımı Kent'in konumlandırmasına olumlu katkılar sunmuştur. Bu katkı ile ürün, marka uyumu ile Kent'in marka değerini ortaya çıkarmıştır.

Filmin ilk karesinden son karesine kadar, filmin ritmini, bütünlüğünü sağlayacak bir kompozisyon düzenlemesi yapılmıştır. Oyunculuk, ses, ışık, kamera, renk, kurgu, senaryo, çerçeveleme, uyumu kompozisyon ve denge açısından ortaya seyir keyfi yüksek bir reklam filminin çıkmasına katkı sağlamıştır.

Filmde sesin kullanımına bakıldığında başrol oyuncularının diyalogları ve dış sesin kullanımı filmin temposunu belirlemede etkili olmuştur. Yaşlı çift ile demiryolu çalışanı arasındaki diyalog, anne ile kızın diyalogu, insanların treni durdururken duyulan sesler, genç kadının telefon görüşmesi, telefon görüşmesi devam ederken, yaşlı kadının eşi ile konuşması, aynı anda telefon görüşmesi yapan kadın ile yaşlı kadının seslerinin üst üste binmesi, bayramlaşma için kızın yaşlı çift ile diyalogu, diyalogun üstüne bindirilen dış ses, filmi diyalogu yoğun olan bir sanat filmine dönüştürmüştür adeta. Filmdeki dikkat çeken diğer önemli nokta, trenin motor sesi ve ses efektlerinin doğru kullanılmış olmasıdır.

Reklam filminin müziğine bakıldığında, fonda duyulan müziğin filmde rol alan kişilerin kelimeler ve cümlelerini perçinler şekilde, Kent şekerlemenin asaletini, kültürünü, tarzını, kişiliğini göstermek için kurgulandığını, müziğin ürünün önüne geçmediğini, markanın görünmesine, duyulmasına, anlaşılmasına ve algılanmasına katkı sunduğunu söylemek mümkündür.

Reklam filminin kurgusunda geçişler seyirciyi rahatsız etmeyecek şekilde düzenlenmiştir. Birlikli yapıyı bozmayan kesme (cut) ile yapılan geçişler hem mekanlar arası hem de zaman geçişini görmeye imkân sağlamıştır. Yapılan geçişler ile Kent Şekerlemenin gururlu, ağır başlı, geleneklerine bağlı yanını görmek mümkün olmuş ve Kent'in kültürü gözler önüne serilmiştir.

Film için seçilen oyuncuların fazla bilinen ekran yüzleri olmaması reklamın hayatın içinden çekip alınan bir enstantaneye dönüşümünü sağlamıştır. Bu da markanın halk içinde tüketimi olan bir marka kişiliğine uygun olduğunun bir göstergesidir. Özlüce reklam filmi anlatım biçimi ve anlatım içeriğinin sunumunda kullanılan görsel estetik öğelerin marka kişiliğine, marka değerine ve marka imajına olumlu katkılar sunduğu açıktır. Bu oluşum estetik açıdan çekici reklamların yaratılmasına imkân sağlamaktadır. Hiç kuşkusuz çekici reklamlar görevini yapmaya ve satmaya devam edeceklerdir.

#### 4. Sonuç

Yapılan bu çalışmada Kent şekerin reklam film çözümü göstergibilim analiz yöntemi ile incelenmiştir. Analiz yapılırken reklam anlatı biçimi, reklam anlatı içeriği, estetik çekicilik öğeleri kullanılmıştır. Yapılan çalışmada Kent şeker'in bayram reklam filminde sanatın ve estetiğin öğelerini kullanarak Kent'in farklılığını, tarzını, kişiliğini, kültürünü gözler önüne serdiği görülmüştür. Çözümlemesi yapılan reklam çalışmasında dolaylı televizyon reklam filmi anlatı içeriğinin içinde öykülü, hayattan kesitler ve yaşam biçiminin harmanlanması ile oluşan bir anlatı biçimi kullanılmıştır. Bu harmanlama ile Kent şeker bayram reklam filmi; bayramı, gelenekleri, örfü, paylaşmayı, büyüklere saygıyı, küçüklere sevgiyi, bayrama hürmeti, birlik olmayı, beraberliği, mutluluğu, neşeyi, aile olmayı, vb. değerleri izleyicisine sunmuştur. Bu sunum, kamera, ses, ışık, kurgu, oyunculuk, mekân, dekor, aksesuar, çerçeveleme, kompozisyon, görsel düzen ile estetik bir bütün içinde dizayn edilmiştir. Bu

dizaynının içinde Kent şeker tüketicilerin zihninde kültürün çok önemli bir taşıyıcısı olarak konumlandırılmıştır. Kent şeker, bu konumlandırmayı geleneklerine, örfine, değerlerine, bayramlara bağlı bir marka olarak gerçekleştirmiştir. Kent şeker bayramının her yerde, her daim kutlanabileceğini izleyicisine sunarak aynı zamanda değerlerine, kültürüne, örfine, geleneklerine ve bayramlarına da ne kadar sadık olduğunu göstermiştir. Kent'in reklam filminde ürün, marka, oyuncular arasındaki uyum göze çarpmaktadır. Kent şeker, reklamın bu uyumu ile izleyicilerini durdurmayı ve reklamını izlettirmeyi başarmıştır.

Yapılan çözümlemede, Kent şeker reklam filminde estetik öğelere azami derecede özenin gösterildiği ve de bir dakikalık reklam filminde sadece görevini yapan bir reklam filmi değil aynı zamanda bir sanat çalışmasının ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu sanat çalışmasında Kent'in kültürü, kişiliği, tarzı, karakteri ortaya çıkmış ve izleyiciye sunulmuştur. Bu sunumda Kent'in;” nasıl marka olunur?”, “tüketiciye nasıl saygı duyulur?” sorularının cevabını verdiğini söylemek mümkündür.

### Kaynakça

- Akbulut, N. T., & Erdoğan, E. B. (2007). *Televizyon reklam filmi yapımı-kavramlar, uygulamalar, sorunlar ve telif hakları*. İstanbul: Beta Basım.
- Ankaralıgil, N. (2015). *Çözümleme ve örneklerle sinemada görüntü düzenleme*. Konya: Litera Türk- Akademi.
- Aslanyürek, S. (1998). *Senaryo kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Barthes, R. (2009). *Göstergelimsel serüven*. (M. Rıfat ve S. Rıfat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim toplumu*. (H. Deliceçaylı ve F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belch, G., & Belch, M. A. (1990). *Introduction to advertising and promotion managment*. New York: Richard D. Irwin Inc.
- Bernbach, W. (1995). (1995). *Reklam Yazma Sanatı*. (M. Avalon, Çev.). İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Boztaş, E., & Düz, N. (2013). Sanatta denge unsurunun sanat yapıtına kazandırdığı estetik değerler. *Akademik Bakış Dergisi*, 39, 1-14.
- Briot, A. (2010). *Mastering photographic composition creativity and personal style*. California: Rocky Nook.
- Büker, S. (1991). *Sinemada anlam yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Dakic, V. (2009). *Sound design for film and television paperback*. United Kingdom: Grin Verlag.
- Davies, M. (1993). Developing combinations of message appels for campaign managenets.european. *Journal of Marketing*, 27(1), 45-63.
- Davis, H. (2010). *Creative composition: digital photography tips & techniques*. Indiana: John Wiley & Sons Publishing.
- Elden, M. (2003). *Reklam yazarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elden, M., Özkan, U., & Yeygel, S. (2005). *Şimdi reklamlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eşiyok, E. (2017). Dergi reklamlarındaki reklam çekiciliklerine yönelik bir inceleme: All dergisi örneği. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5(2), 641-656. doi: <https://doi.org/10.19145/e-gifder.330355>
- Evans, R. B. (1988). *Production & creativity in advertising*. London: Pitman Publishing.
- Kafalı, N. (2000). *Televizyon yapımlarında teknik ve kuramsal temeller*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Karafakıoğlu, M. (2005). *Pazarlama ilkeleri*. İstanbul: Türkmen Kitabevi.
- Kılıç, L. (1984). Işık ve aydınlatma. *Afsad Fotoğraf Dergisi*, 17.
- Li, H., Li, A. ve Zhao, S. (2009). Internet advertising strategy of multinationals in China: a cross-cultural analysis. *International Journal of Advertising*, 28(1), 125-146.
- Moriarty, (1991). *Creative advertising*. London: Sage Publications.
- Özgür, A. Z. (1994). *Televizyon reklamcılığı kavramlar-süreçler*. İstanbul: Der Yayınları.
- Parsa, S. (1989). *Estetik açıdan filmin temel öğeleri*. İzmir: Neşa Yayıncılık.
- Parsa, S. (1994). *Televizyon estetiği*. İzmir: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

- Sirer, E. (2018). *Popüler Kültür Ürünü Olarak Futbol: Naklen Yayınında Yapım Unsurları Açısından Görüntü Düzenlemesi* (Doktora Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 514698).
- Sözen, M. (2013). Estetik bir öge olarak sinemada ses tasarımı ve örnek bir film çözümlemesi. *Turkish Studies*, 8, 2097-2109. doi: <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.5218>
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2003). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taarruz. (2013). *Eğlendirerek hükmetmek halklara karşı kitle kültürü*. (Y. Polat, Çev.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Teker, U. (2002). *Grafik tasarım ve reklam*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Tosun, N. B. (2014). *Marka yönetimi*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Uğurlu, H. (2008). Televizyondaki canlı yayınlarda zaman kavramının yapılandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 9, 31-45.
- Uztuğ, F. (2005). *Markan kadar konuş*. İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Wurtzel, A. (1983). *Television production*. Newyork: Mc Graw Hill Book Company.
- Yıldırım, E. (2018). *Aesthetic adjustments in tv commercials and sample analysis on commercial movies*. Ö. K. Tüfekçi (Ed.), in Actual communication studies (p. 19-41). Vienna, Austria: SRA Academic Publishing.
- Yıldırım, İ. (2014). *İdealist ve pragmatist estetik*. Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.
- Yolcu, E. (2001). *Televizyon reklamcılığı (sinemanın etkisinde düşünsel ve görüntüsel yaratım öğeleri açısından)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

#### **Görsel Kaynakçası**

- Görsel 1. Kaya, Ç. (Yönetmen). (2019). Kent Bayram Reklam Filmi [Video]. Kaynak: <https://tr.mondelezinternational.com/brands-detail/gifts/candies>

# Disiplinlerarası Alanda Rölyef Üzerine Açılımlar: “Atölye İşleri” Örneği

## The Relief within Interdisciplinary Field: A Study Through “StudioWork”

**Döndü Tülay Özkul**

Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü  
email: [dtulay\\_durmus@hotmail.com](mailto:dtulay_durmus@hotmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2789-5396>

**Atf (APA 6)/To cite this article**

Özkul, D. T. (2019). Disiplinlerarası alanda rölyef üzerine açılımlar: Atölye işleri örneği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 182-192. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.595727>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 23/07/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 16/10/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Review Article/Derleme Makalesi

### Öz

Rölyef, herhangi bir düzlem üzerinde yükseltilecek ya da alçaltılarak elde edilen bir heykel formudur. Günümüzde de mimariden heykeltıraşlığa olduğu kadar endüstriyel üretimde de kendine bir yer edindiği görülür. Zemin üzerine inşa edilen rölyef, gerek heykelin gerekse resmin sahip olduğu biçimsel ve mekânsal koordinatları kullandığı için zengin bir dile sahiptir. Ancak günümüzde rölyef sanatı, geçmişte olduğu gibi kullanılmaya devam etmesine karşın, günümüz sanatçıları teknik bakımdan olduğu kadar kavramsal çerçeve açısından da yeni/özgün uygulamalar ile rölyef sanatının gelişmesine katkı sağlarlar.

Bu araştırmanın temel amacı, geçmişten günümüze rölyef heykelin konumunu merkeze alarak, bu bağlamda üretim yapan sanatçıların uygulamaları ve yapılan bireysel üretimler üzerinden çağdaş sanata katkılarını ortaya koymaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Rölyef, Heykel, Resim, Zemin, Düzlem

### Abstract

Relief is a form of sculpture obtained by raising or lowering on any plane. Today, it is seen that this form has gained a place in industrial production as well as in architecture and sculpture. The relief built on the ground has a rich language because it uses both the formal and spatial coordinates of both the sculpture and the painting. However, although the relief art continues to be used as it was in the past, today's artists contribute to the spread of relief art with new and original ways in terms of conceptual frame work as well as in technical terms.

The aim of this research is to reveal the contribution of artists working in this field in to contemporary art with a focus on relief sculpture in a historical perspective and its effect on its present meanings.

**Keywords:** Relief, Sculpture, Painting, Ground, Platform

## 1. Giriş

Bu araştırmaya konu olan rölyef sanatı geçmişte olduğu gibi günümüz sanatında da yerini muhafaza ederek, çağdaş heykel sanatının bir parçası olmaya devam etmektedir. Günümüzde rölyef geleneksel olarak varlığını devam ettirmesinin yanı sıra, çağdaş sanatta üretim yöntemlerini de etkilemektedir. Bu sebeple rölyef bir pratik olarak birçok disiplinin ortak paydasında yer alarak, günümüz sanatçıları tarafından gündemde tutulmaya ve irdelenmeye devam etmektedir.

Öncelikle rölyef, Türk Dil Kurumunun resmi web sitesinde “Kil, alçı, taş vb. işlenebilir gereçleri girintili çıkıntılı yüzeyler durumunda biçimlendirerek yapılan eser” (TDK, 2019) olarak tanımlanmaktadır. Atıl ise rölyefi şöyle özetler:

Rölyef heykel, bir düzleme bağlı olarak gelişen, bu düzlemin altında ya da üstünde, resim ve serbest heykel arasındaki derinlik alanında varlık gösteren yani iki boyut (düzlem) ve üç boyut (hacim) içerisinde tartışılan ancak abartılı, gelişmiş resim, az gelişmiş heykel ya da bunların bir karışımı gibi görülmemesi gereken bir sanat formudur (Atıl, 2015, s. 2).

Rona ise rölyefi “Bir düzlem üstüne tasarlanıp gerçekleştirilen heykelcilik ürünü. Kabartma üç boyutlu heykele özgü niteliklerin yanı sıra perspektif gibi iki boyutlu resimsel öğelerden de yararlanır” şeklinde tanımlamaktadır (Rona, 2008, s. 680).

Rölyef köken olarak Fransızca relief e dayanırken, relief ise İtalyanca aynı anlama gelen rilievo kelimesinden devşirilmiştir. Relievo sözcüğü ise Latince yukarı kaldırmak, yükseltmek anlamına gelen relevare sözcüğünden türemiştir (Rölyef, 2019). Bu anlamda rölyef kelimesinin kendi de yüzey üzerinden yükselme ifadesini içinde barındırdığı görülmektedir.

Çağlar boyunca rölyef, mimaride vazgeçilmez bir unsur olarak yerini almış, farklı amaç ve niyetler etrafında şekillenerek, heykelin ve resmin üstlenmiş olduğu anlatıcı rolü pekiştirmiştir. Hatta teknik bakımdan rölyefin resim ve heykelin eş değerliklerini içinde taşıması, yerine göre bu iki disiplinin önüne geçmesine neden olmuştur.

Rölyef ile elde edilen ifade gücünün kaynağı hem resmin alt elemanlarından biri olan perspektifin illüzyonistlik bir katkı sağlaması hem de heykelin hacimsel davranışlarını aynı anda sergileyebilmesinden kaynaklanır. Tarih boyunca birçok uygarlık rölyefi bu disiplinler dâhilinde, ulaştırılması gereken mesajı organize ederek, gerek inançları temsil etmesi amacı ile gerek anıtsal ve dekoratif amaçlar için gerekse başka amaçlar ile kullandığı da görülmüştür.

## 2. Yöntem

Bu araştırmada betimsel yöntem kullanılmıştır. Konu kapsamında literatür taraması yapılmış olup, konu kapsamında üretim yapan sanatçıların eserleri araştırılıp, yorumlanmış ve değerlendirilmiştir. Sanatçı üretimlerinin yanı sıra bireysel uygulamalar üzerinden konu kendi koşulları ve tarihsel pratiği üzerinden incelenerek saptamalar yapılmış, günümüz sanatına katkılarını ortaya koymak amaçlanmıştır.

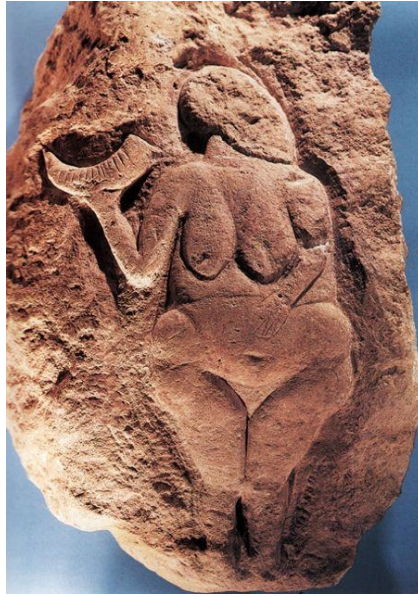
## 3. Rölyef ve günümüz rölyef anlayışı

### 3.1. Geçmişten günümüze rölyef ve çeşitleri

Tarih öncesi dönemlerden kalma toprak, kemik, taş ve fildişi gibi malzemelerden oyularak ya da yontularak elde edilen ana tanrıça heykelcikleri bu konuya örnek oluşturmaktadır. Bereketi temsil ettiğine inanılan kadın heykelcikleri Venüs olarak adlandırılmakta, Fransa’dan Sibirya’ya varlık göstermektedir (Absolon, 1949’dan aktaran Bostancı, 2014, s. 193). Pera Müzesi’nin açıklamasına göre, son yıllarda uzmanların iddiasına göre Venüs olarak adlandırılan bu heykelciklerin yapım tarihi, Roma ve Yunan mitolojisinde güzellik ve aşk tanrıçası olarak bahsi geçen Venüs’ten binlerce yıl öncesine tarihlendirildiği için Venüs olarak adlandırılmaları doğru bulunmamaktadır (aktaran Özkul, 2019, s. 31).

Bu sebeple tarih öncesi dönemlerden kalma bu bereket heykelcikleri buldukları bölgenin adı ile tanımlanarak ardına ‘Figürin’ ibaresinin yerleştirilmesi daha doğru gözükmemektedir. Hodder (2006)’ya göre, “İnsan bedenlerinin küçük röprodüksiyonları dünyadaki bütün arkeolojik kazı alanlarında sıkça görülür. Hayvan ve nesne heykelleriyle birlikte, bu küçük heykellere ‘figürin’ denir” (aktaran Tekin, 2019, s. 57).

Bu heykelciklerin içinde yer alan Lassuel Kadın Figürin’i (Bkz. Görsel 1), rölyef tekniğinde yapılmıştır.



Görsel 1. Lassuel kadın figürin, M.Ö. 25000

Lassuel Kadını, o dönemin en kalıcı malzemeleri içinde yer alan kireç taşının üzerine oyulmuştur. Lassuel Kadınının da, bolluk ve bereketi simgelemesi açısından kalça ve göğüslerin abartılarak diğer bereket heykelcikleri ile benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Bağlı olduğu düzlemlerle figürün ilişkisi kesilmemiş yer yer derin oyuklar bırakılarak elde edilen derinlik vurgusu ile temsil kuvvetlendirilmiştir. Arka planla kurulan bağlantı değişkenliğinin verdiği özgün ifadenin yanı sıra zaman zaman yumuşak geçişler ile bütünleşme desteklenirken, yüzey üzerinde bırakılan keskin çizgisel formlar ile bütünlük sağlanmıştır.

Yüzey üzerinden çıkıntısı az olacak şekilde yükselerek inşa edilen/oluşturulan rölyefe alçak rölyef, çıkıntısı fazla olacak şekilde inşa edilen/oluşturulana yüksek rölyef adı verilirken yüzey üzerinden oyularak/çökertilerek yapılan rölyeflere çukur/oyma rölyef adı verilir (Yılmaz, 2006, s. 16). Ancak Atıl, rölyefi gruplara ayırırken kesme, alçak, orta ve yüksek olarak gruplandırır. Hatta bu gruplandırmanın bile yeterli gelmeyeceğini çünkü rölyef düzlemine



inşa edilen her formun yüksekliğinin, birbirinden farklı özellikler göstererek belirli bir sınıflandırmanın içine giremeyeceği durumlar söz konusu olduğunu iddia eder (Atıl, 2015, s. 3). Öyle ki tek bir rölyefin içinde bütün rölyef grupların yer aldığı durumlar ile karşılaşırız. Örneğin Michelangelo tarafından yapılan mezar rölyefi, bu duruma örnek olarak verilebilir. Wölfflin, Michelangelo'nun geç döneminde Papa Julius mezarı için yapmış olduğu Musa heykelinin bağlı olduğu yüzeyden gerekenden fazla uzağa taşıdığını aktarır.



Görsel 2. Michelangelo, Musa, 1513-1515

Musa'yı bağlantıda olduğu düzlemde o kadar uzağa taşımıştır ki artık bağlı olduğu rölyefin bir uzantısı değil, belli bir yüzeyde sonlanmayan bağımsız bir figür niteliği taşımaktadır (Wölfflin, 2015, s. 131).

Neredeyse bütün kabartma çeşitlerinin bulunduğu bu anıt mezarda rölyefin kendi kurallar çerçevesinden nasıl sıyrıldığına tanık oluruz. Öyle ki Wölfflin, geçmişte yapılan uygulamalara dayanarak figürün ya nişin içine ya da dışına sarkacak biçimde yapıldığını, klasik eserlerde ise heykeli duvar derinliğine hapseden bir anlayış söz konusu olduğunu söyler. Ancak Michelangelo'dan sonra bu bakış açısı var olan kurallar bütününde bir kırılmaya sebep olur (Wölfflin, 2015, s. 131).

Öte yandan Rogers ise, kesme rölyef hakkındaki düşüncelerini şöyle özetler:

Garip bir Mısır rölyef biçimi olan coelanaglypic ya da batık rölyef, en planimetrik olanıdır. Duvardan dışarı çıkmaz, nesnenin konturu etrafına oluk kesilerek oluşturulan sığ bir girinti içine oyulur. Mısır çizgisinin klasik katılığı ve nefliği bu şekilde oluşu çevreleyen keskin dış kenarlarının ışığı yakalayışı ile güçlenir (Rogers, 1969, s.162).



Görsel 3. Mısır'daki Chnum tapınağı'nda taş kabartma

Çoğu zaman derinlik kaybı taşımayan bu rölyef tipinde, yüzey boyunca gerçekleşen anlatım biçiminde derinliği az olan görüşler tercih edilirken mekân anlatımına yer verilmez (Turani, 2017, s. 61). Perihan Sadıkoğlu ise

bunun sebebini, tasvirlerde yer alan figürleri tek boyutta yorumlama ve ifadelendirme gereksiniminden kaynaklandığı şeklinde yorumlar (Sadıkoğlu, 2007, s. 71). Gombrich ise bu konuda heykeltinin sadece öz olanla ilgilendiği için görkemlilik ve yalınlığın bir arada olduğunu ifade eder... Gözlem ve tutarlılık öylesine iyi bir biçimde sentezlenmiştir ki onların gerçekçilikleri kadar uzak ve sonsuz oluşları da bizi derinden etkiler (Gombrich, 2015, s. 58). Rölyeflerin üzerinde yer alan hiyerogliflerin sahip olduğu anlatım gücü, resimsel anlatısı ile rölyefi desteklerken aynı zamanda biçimsel olarak onu yeniden şekillendirir.

Ayrıca mısır sanatında rölyefin anlatım gücü, mekân ve güneşin geliş açısı ile doru orantıdadır. Sadıkoğlu bu durumu şöyle açıklar:

Kabartmalar, ışık ve gölge yoluyla tasvir teknikleri kullanılarak oyuntu ve çıkıntılarla şekillendirilmiştir. Çıkıntılı kabartmalarda, şekilleri çevreleyen yüzey 5 milimetre kadar gömük oyularak dışarıya doğru duruyor görüntüsü verilmiştir. Girintili kabartmalarda ise şekillerin dış çizgileri yüzeyin içine oyulmuştur. Dışa çıkık kabartmalar, daha çok yapıların içinde; güneşte daha belirgin, içeri girik kabartmalar ise yapıların dışında kullanılmıştır (Sadıkoğlu, 2007, s. 71).

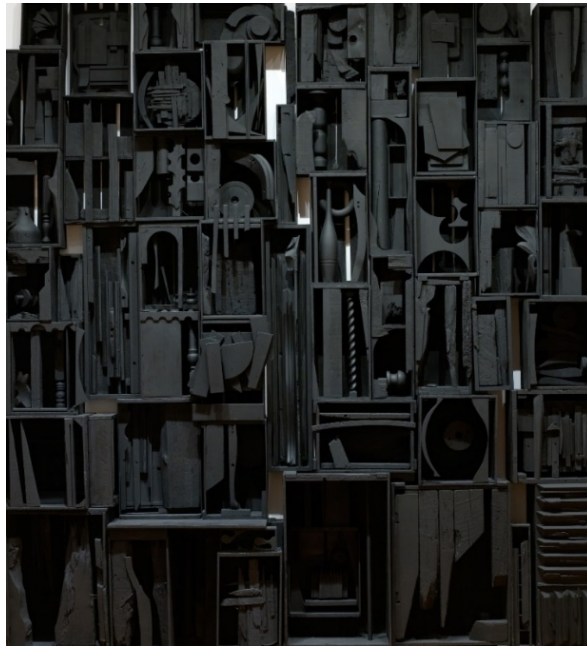
Antik Mısırlılar rölyef tekniğini kendi üsluplarında etkileyici bir biçimde kullanmışlardır. Günümüzde yapılan rölyefler, antikitedekinin aksine malzeme açısından oldukça zengindir. Hatta günümüzde malzeme çeşitliliği sanatçının yaratıcılığını destekleyen bir yerde konumlanır. Bazen sanatçılar tarafından yapılan üretimler sadece malzeme çıkışı olabilirken bazense yaratma sürecine giren sanatçı, yaratıcılığı ile birikimlerini harmanlayıp malzeme arayışına girer. Sonuç olarak sanatçı yaratıcılığını, üslubunu, bilgilerini yorumlayıp, sentezleyip rölyefte somutlaştırır (Atalay, 2012).

### 3.2. Günümüzde rölyef anlayışı/arayışı

Günümüzde her disiplinde olduğu gibi tüketim nesnelere de rölyefin malzeme dağarcığına yerleşiktir. Özellikle tüketme eyleminden geriye kalan atık nesnelere çağın sanatçıları tarafından kadraja alınmış, yaşamsal izleri barındırmaları açısından da kayda değer kabul edilmiştir (Yılmaz, 2015, s. 186). Waldman, (1992)'ye göre, bu bakımdan ilk referansımız Picasso tarafından 1908 yılında yapılan ilk kolajdır. Yapmış olduğu bir desen üzerine Louvre Müzesine ait bir giriş biletini yapıştırarak resim düzleminin sorunlarına dikkat çekmiştir (aktaran Tığın, 2014, s. 19). İlk olarak, kolaj tekniği ile yüzeye ilişmeye başlayan atık nesnelere daha sonraları assemblaj tekniği ile üç boyutluluğu olanaklı kılınmış, söylesel ve biçimsel olarak daha zengin bir dil oluşturduğu için birçok disiplinde dolaşıma girmiştir. Assemblaj tekniği ile yüzey üzerinde kütleli ve hacimsel ifadeler rahatlıkla eritilerek, disiplinler arası bir alana işaret edilmiştir. Bu sebeple sanatçılar özellikle bu tekniği kullanarak rölyefin zenginleşmesine katkıda bulunmuşlardır.

### 3.3. Günümüz rölyef anlayışında çağdaş uygulamalar

20. yüzyıl sanatçılarından Louise Nevelson, birçok üretiminde olduğu gibi atığa dönüşen günlük kullanım nesnelere, dikkörtgen bir düzlem üzerinde Gökyüzü Katedrali'nde bir araya getirir.



Görsel 4. Louise Nevelson, Gökyüzü Katedrali, 1958, 343.9 × 305.4 × 45.7 cm, boyalı ahşap

Sanatçı tarafından Katedralde yer alan boyanmış nesnelere alçak ve yüksek ritimlerle yerleştirilerek, kendi içinde bir dinamik oluşturması sağlanmıştır. Bu ritimle oluşturulan parlak siyah yüzey üzerinde irili ufaklı gölgeler elde edilerek nesnelere sahip olduğu arkeolojik geçmiş sessizleştirilmiştir (MoMA, 2019). Nevelson girinti ve çıkıntıları birbiri ile ilişkilendirirken koyu renk ve gölgelendirmeler ile desteklemiş, bu sayede terk edilen nesne fragmanları, sanatçı tarafından ıssız bir manzaranın kendisine dönüştürülmüştür.

Nesne fragmanları ile rölyef formunun sınırlarını irdeleyen hatta zaman zaman zorlayan bir başka sanatçı ise Leonardo Drew'dir. Drew'in yapmış olduğu üretimler genellikle kendi içinde ritmik bir biçimde hacimlenen, duvar ile ilişkisini korumaya devam eden, rölyeflerdir. Ancak bu üretimler teknik açıdan rölyef olarak yapılmış olsalar da, çoğu zaman üç boyuta ulaşarak, daha çok heykelin karasularına yaklaşmaktadır. Üretimin duvar yüzeyi ile kurduğu bu ilişki daha çok üretimin resme yaklaşmasını sağlarken zeminle kurduğu ilişki ise heykelin sınırlarına girer. Drew'in nesnelere arasında kimi zaman gözden düşmüş tüketim nesnelere yer alırken kimi zamanda bu nesnelere el değmemiş hallerini kullanmayı tercih eder.



Görsel 5. Leonardo Drew, Numara 8, 1988, 108 x 120 x 4 inç, hayvan leşleri, hayvan derileri, tüyler, boya, kâğıt, ip ve tahta



Görsel 6. Leonardo Drew, Numara 185, 2016, x 121x134 x 30 inç, ahşap, boya, pastel ve vidalar

McEvelley ise Drew'in üretimlerinden olan sayı 1, 2, 15, 8'de olduğu gibi birçok üretiminde duvar yüzeyine sabitlenen dikdörtgenimsi yapının tuval yüzeyini ima ettiğini ancak izleyicinin bulunduğu alana heykelsel olarak nüfus ettiğini söyler (McEvelley, 1996, s. 327-328). Sanatçının kendisi ise çalışmalarını resimden gelişen heykeller olarak yorumlarken, iki boyutlu kompozisyonu anlayan ancak tamamen üç boyutlu gerçekleşen heykeller olduğunu altını çizer (Allen, 2017).

Nevelson ve Drew'in aksine yüzeye daha yakın, alçak rölyef tarzında çalışan bir başka sanatçı ise Mark Bradford'dur. Sol Lewitt'in duvar yüzeyini boydan boya kaplayan çizimlerine benzer şekilde, duvar yüzeyini boydan boya, üst üste kolaj tekniği ile yığarak, kaplayarak çoklu kâğıt katmanları elde eder. Ardından Bradford'un yüzeye kazıyarak, keserek ve son olarak harmanlayarak müdahale ettiği görülür. Daha sonra sanatçı tarafından manipüle edilen, soyulan yüzey deformasyonlu hali ile sergilenir.

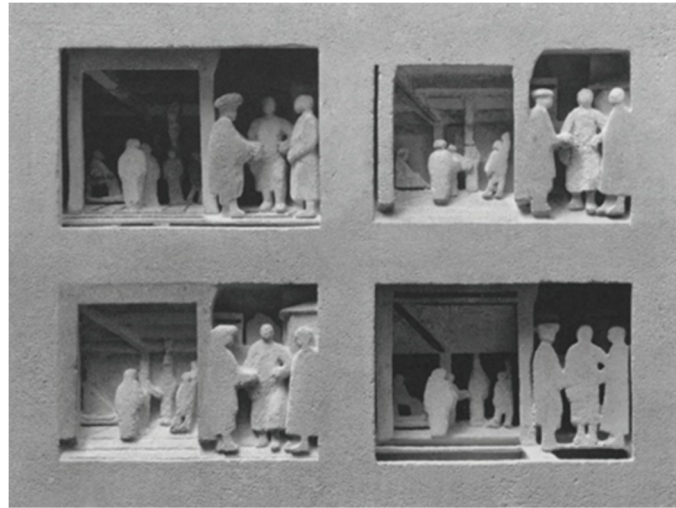
Sanatçının her biri 4 m yüksekliğinde, yaklaşık 50m uzunluğunda 8 panelden oluşan Pickett'in Ücreti adlı çalışması, Konfederasyon generali George E. Pickett'in Sendika kuvvetlerine karşı başarısız olduğu iç savaşta, en önemli anı gösteren Paul Dominique Philippoteaux' nun 19. yüzyıl Gettysburg Cyclorama'sına dayanır. Bradford'un rölyef konstrüksiyonunu Gettysburg Cyclorama'sına yaslaması gerçek anlamda Amerikan tarihini ve telafisi olmayan kayıplara ilişkin, bir tarih eleştirisi niteliği taşımaktadır (Wofford, 2018, s. 2).



Görsel 7. Mark Bradford. Pickett'in Ücreti, 2017–2018

Bradford'unkolaj tekniğini kullanarak elde etmiş olduğu soyutlamalar, yüzeyin altındaki yatağa yerleştirilen ipin, daha sonra çekilerek yırtıklara, derin girinti ve çıkıntılara dönüşür. Sanatçı tarafından deforme edilen yüzeyde elde edilen renk konfigürasyonu resimsi imalar taşıırken, yüzeyde yakalanan kütle ve hacim, alçak rölyefi destekler niteliktedir.

Hildebrand rölyefi öğelerine ayırırken “İki boyutlu düzlemde üç boyutlu imgenin derinliğine ilişkin birleşik bir yargıda uyandırdığı bölünmez etkiden” bahseder (Hildebrand, 2016, s. 67). Bu derinlik, söz konusu nesnenin düzlemde algılanabilir bir resmini verirken aynı zamanda kavranabilir hacmi içinde bir yargıda bulunmamızı sağlar. Nitekim rölyef heykel ve resim disiplinlerinin sahip olduğu özellikleri teknik olarak bir araya getiren bir yapılar bütünüdür. Bu sayede rölyefi yanılısma düzleminde illüzyonistlik bir biçimde algılarız. Tıpkı Natalie Charkow Hollander'ın yapmış olduğu rölyeflerdeki gibi. Hollander 'Piero Hakkında' ve '12 Mitolojik Görünüm' adlı çalışmalarında, mekân içindeki ilişkileri ön ve arka planlar halinde resimsi öğeler (perspektif) üzerinden irdelerken, figürler sert biçimde bırakılır. Rölyef düzleminin dışına taşmak yerine kütle için doğru oyularak yükselmeye devam etmesi, içeride gölgenin oluşmasına, bu sebep de figürlerin ve mekânın vurgulandığına neden olduğu görülmektedir.



Görsel 8. Natalie Charkow Hollander, Regarding Piero/Piero Hakkında,1999, kireç taşı, 35.6 × 45.7cm

Wang ise Hollander'ın üretimlerini şu şekilde analiz eder:

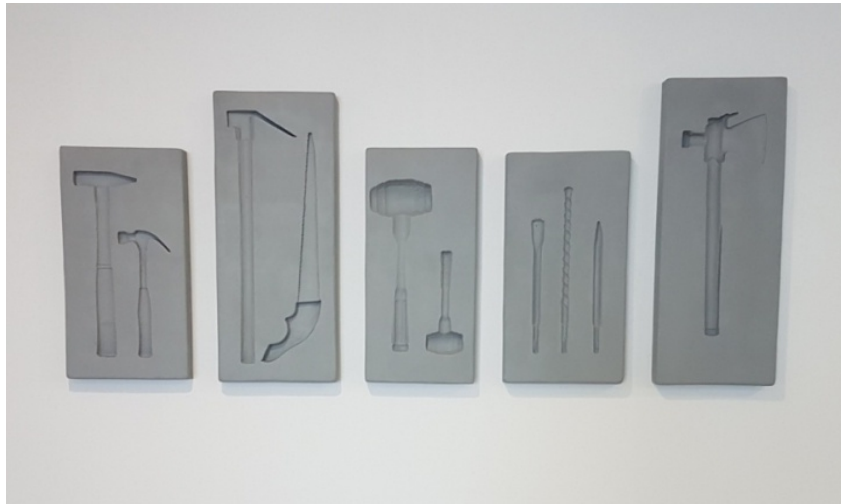
Hollander rölyefi yeniden icat eder, kadim piktoryal mekân fikrini beklenmedik ve tamamen modern yapılara tercüme ederken aynı zamanda temsille kompleks bir diyaloga girer ve onu karşısına alır. Geleneksel rölyefte olduğu gibi mekânda üç boyutlu formlar inşaa etmek için düzlemlerinden kütleler inşaa etmek yerine, Hollander taş bloklarına bizim dış dünyamızla onun heykellerinin iç dünyası arasında amansız bir ayırım gibi yaklaşır. Ortaya çıkan rölyefler seyirciden uzaklaşır, ona vücut veren taşın materyal gerçekliğinden kaçır gibi taş bloğun oyulmuş mekânının içinin derinliklerine doğru girer. Taş bloğun net bir şekilde tanımlanmış sınırlarının ötesine işleyen kapalı mekânlarını görür gibiyizdir (Wang, 2018, s. 176-177).

Hollander üretimlerini yaparken, merkeze resmin yanılsamalı mekânını alırken aynı zamanda heykelsi özellikler ile harmanlar. Zaten rölyef resmin yanılsamalı görsel mekânı ile heykelin gerçek mekânı arasındaki derinlik havzasında yer alabilmesi en önemli özelliğidir (Atıl, 2015, s. 3). Hollander rölyefin bu özelliğini merkeze alarak üretim yapar. Bu açıdan görme eylemi, resimsi ve heykelsi özellikleri aynı düzlemde algılayabilmeyi olanaklı kılar. Hollander bu sayede ayrıntılandırma ve kaba bırakma gibi zıtlık içeren güçlü eylemlerle, rölyefte muazzam bir etki elde eder.



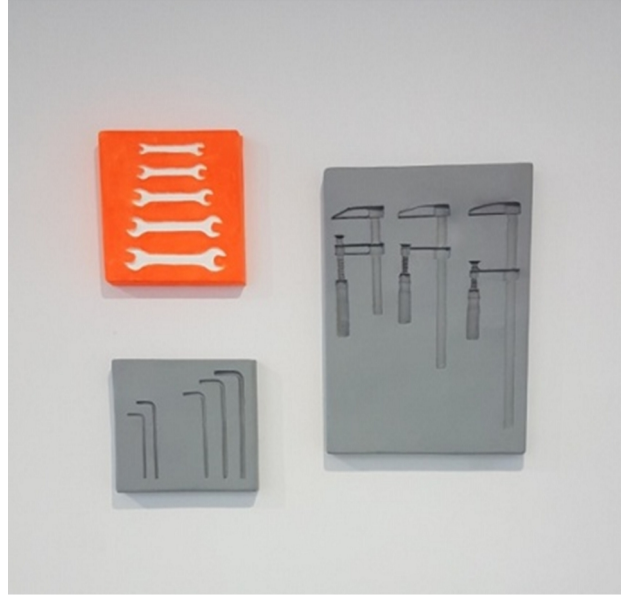
Görsel 9. Natalie Charkow Hollander, 12 Mitolojik Görünüm, 1999, 30 x 48 x 5 cm, kireçtaşı

Hollander'ın aksine Tülay Özkul, rölyef konusuna basit koordinatlar üzerinden yaklaşır. Bu koordinatlar tam olarak, resmin mekânı ile heykelin hacimsel/kütlesel varlığı ile ilişki içerisinde yer alır. Özkul, Atölye İşleri serisinde yer alan üretimleri ile bir heykeltıraşın, bir marangozun, bir mimarın, bir inşaat işçisinin ya da bir endüstriyel tasarımcının çalışma esnasında kullanmış olduğu ortak nesnelere ele alır/yorumlamalarda bulunur.



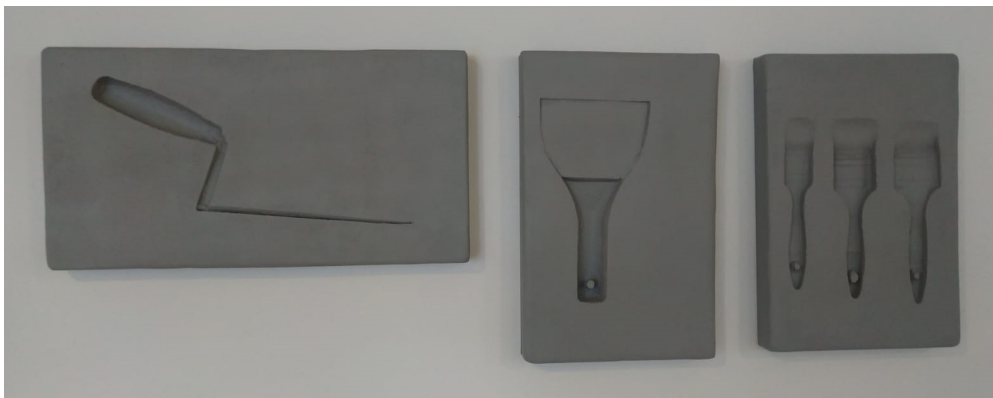
Görsel 10. Tülay Özkul, Atölye İşleri, 2019, Vurma-Kırma-Yontma serisi, No. 1 Çekiç, 43x23x4 cm; No. 2 Keser/Bıçkı, 56x22x4 cm; No. 3 Tokmak, 45x22x4 cm; No. 4 Mucarta, 44x23x4 cm; No. 5 Nacak, 56x22x4 cm

Bu nesnelere insanoğlunun kadim antik çağlardan günümüze kadar kullandığı basit el aletlerinin atalarının çağdaş versiyonları konumundadır. Ancak bu aletler endüstrileşen insanoğlu ve onun üretimleri bağlamında özellikle kurgulamaya veya inşa etmeye başladığından beri birçok disiplinin ortak alanında yer almaktadır. İlk olarak ham maddesi taş, bakır vb. gibi madenler olan el aletleri, nesilden nesile aktararak, günümüze dek ulaşmışlardır/ulaşacaktır. Bugün, el aletlerinin görüntüleri, teknolojik ilerleme sayesinde değişmiş olsa bile ilk icat edildikleri dönemlerdeki aynı niyetlerle kullanılmaya devam etmektedir. Bu nesnelere her dönemde insanoğlunun kendisi ve çevresi için kurduğu fiili mekânın/alanın yanı sıra bir anlamda onun hayallerinin bir parçasını oluşturabilmek için ve biçim verme eyleminin tam ortasında durmasının yanı sıra özellikle yaratıcı gücün hayat bulması açısından da günlük kullanım nesnelere arasında yerlerini almaya devam etmektedir.



Görsel 11. Tülay Özkul, 2019, Kipleştirme Serisi No. 1 Somun Anahtarı, 33x22x4 cm; No. 2 Alyan, 23x23x4 cm; No. 3 İşkence, 45x33x4 cm

Aynı zamanda bir atölyede ya da bir alet dolabında olması gereken bu nesnelere, Özkul’un mutfak lavabosunun altındaki dolapta yer alırlar. Bir kadın/ bir eş/bir anne/ bir kardeş/bir heykeltıraş/bir akademisyen olan Özkul, Atölye İşleri’nde yer alan nesnelere tüm üretimlerini yapmış olduğu kendi mutfağında el altında tutar, barındırır. Mutfak, genel anlamda birçok kadın tarafından evin merkez konumuna yerleştirilen, rol ve sorumluluklarının büyük kısmını oluşturan bir yer anlamı da taşımaktadır. Bu sebeple; bir anlamda mutfak kavramı nesnel boyutta da kadının üretkenliğini/yaratıcılığını gösterdiği mekân anlamına gelirken; aynı zamanda aile bireylerinin beslenme döngüsünün gerçekleştirildiği/gerçekleştiği yerdir. Bu çerçeveden bakıldığında mutfağın, kadımla ilişkilendirilen, dişi bir yer olma özelliği taşıdığı söylenebilir. Atölye İşleri’nde ise, toplum tarafından kadımla verilen rollerin içinde yer alan pişirme, doyurma, temizleme, yıkama, derleme, toplama gibi temel ev işleri döngüsünde yer alan eylemlerin yerine Özkul tarafından çalışmalarında sorgulanan kırma, yontma, sıvama, kesme, koparma, hizalama, vurma gibi eylemler konulur. Bu anlamda aynı temel ev işlerinin yanı sıra sanatsal üretimleri de kapsayan üretimler genelde aynı mekânda (mutfakta) hatta özelden aynı tezgâhta gerçekleşen farklı üretimler bağlamında bir araya gelir. Özkul’un üretimlerinde mutfak işleri ile atölye işleri birbirleri içinde erir/eritilir. Belirli ölçeklerde oluşturulan düzlemler içinde şekillendirilen el aletleri arasında işkence, İngiliz anahtarı, şakül, nacak, testere, tokmak, çekiç, keser, mucarta, mala, fırça, yan keski, pense, karga burun, spatula, gönye vb. aletler yer almaktadır. Bu aletler kendi içlerinde belli başlıklar altında gruplandırılarak, belli bir izleme rotası oluşturulur. Bu rota inşa etme eylemi üzerine kurulu olduğundan kendi yaratılış amaçları doğrultusunda koordinatlara yerleştirilir.



Görsel 12. Tülay Özkul, 2019, Sıvama Boyama Serisi, No. 1 Mala, 43x22x4 cm; No. 2 Spatula, 34x21x4 cm; No. 3 Fırça, 33x23x4 cm

Örneğin halk dilinde ‘kipleştirme’ olarak anılan sağlamaştırma, sıkıştırma, sertleştirme, birleştirme ve bitleştirme anlamlarını taşımaktadır (Kipleştirmek, 2019). Bu sebeple Kipleştirme Serisinde yer alan İşkence, Alyan ve Somun anahtarı, işlevleri doğrultusunda yani sıkılaştırma, sağlamaştırma, birleştirme işlemlerini sağladıkları için aynı grupta yer almaktadır.

Atölye İşleri'nde girinti ve çıkıntılarının, yükselişlerin ya da izleyicinin bulunduğu alana nüfus etmesinin aksine duvar yüzeyinde sadece belli derinlikte oyuntular şeklinde, sade bir biçimde bırakılmıştır. Bu girintiler nesnenin orada olduğuna işaret edecek şekilde negatif bir biçimlendirme doğrultusunda şekillendirilerek, nesnelerin kontur hatları boyunca Mısır Rölyefleri'nde olduğu gibi gölgelendirmeler oluşturacak şekilde, derinlik vurgusu yakalanmıştır.



Görsel 13. Tülay Özkul, 2019, Koparma Serisi, No. 1 Tel Makası, 36x22x4 cm; No. 2 Yankeski/Pense/Kargaburun, 33x23x4cm; No. 3 Kerpeten, 34x11x4 cm

Duvar yüzeyinde yükselen rölyef desteği, düzleminde oluşturulan belli seviyelerdeki derinlik ile yüzeyde oluşturulan yanılşamayı desteklerken resim düzlemine gönderme yapar. Aynı zamanda Özkul, Atölye İşleri'nde renk öğesini aktif biçimde kullanarak seriler arasındaki görsel geçişin rahatlamasını sağlar. Bu renkler arasında, zıtlık oluşturacak şekilde fosforlu canlı renk tonları ile daha nötr bir renk olan gri kullanılmıştır. Gri rengin betonu/evi çağrıştırması amaçlanırken, fosforlu renkler ile dişil söylem pekiştirilmiştir.

#### 4. Sonuç yerine

Sonuç olarak Bradford, Nevelson, Drew, Hollander ve Özkul'un ele aldıkları kavramlar ve malzemeler farklı olsa da resim ile heykelin özelliklerinin kesiştikleri alan olarak rölyef tekniğinde buluştukları ve aynı payda da yer aldıkları görülür. Geleneksel rölyef anlayışına kısmen yaslanan ancak gerçek anlamda bu anlayışa yeni önermelerde bulunan bu sanatçılar, resimsel ve heykelsel özellikleri, yapmış oldukları üretimlerin temellerine yerleştirirler. Rölyef tekniğinin temel prensiplerinde yer alan resimsel ve heykelsel işaretler bu sanatçılar tarafından zaman zaman ima etmenin ötesine götürülerek rölyefin sınırları zorlanır. Bu anlamda konu kapsamında ele alınan sanatçı üretimlerinin geleneksel rölyefi tamamen dışlamadığı gibi tam anlamıyla içine aldığı da söylenemez. Genel bir değerlendirme yapıldığında çağdaş sanatta rölyefin bir dönüşüm geçirdiği, onun bu dönüşümünde bağlı olduğu resim ve heykel disiplinlerinin sınırlarının yeniden tanımlandığı ortaya çıkmaktadır.

#### Kaynakça

- Absolon, K. (1949). The diluvial anthropomorphic statues and drawings, especially the so-called Venus Statuettes, discovered in Moravia: a comparative study. *Arbitus Asiae*, 12(3), 201-202.
- Allen, J. İ. (2017). Making chaos legible: a conversation with Leonardo Drew. *A Publication of The International Sculpture Center*, 36(9). Erişim adresi: [https://www.sculpture.org/documents/scmag17/nov\\_17/fullfeature.shtml](https://www.sculpture.org/documents/scmag17/nov_17/fullfeature.shtml)
- Atıl, A. (2015). Rölyef heykel. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 14, 1-10.
- Bostancı, N. (2014). *Paleolitik çağ kadınları*. A. Engin, B. Helving ve B. Uysal (Ed.), Armizzi-Engin Özgen'e Armağan (s. 191-204) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. (Ö. Erduran ve E. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hildebrand, A. (2016). *Resimde ve heykelde biçim sorunu*. (H. Anay, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Hodder, I. (2006). *Çatalhöyük, leoparın öyküsü, Türkiye'nin antik kasabasının gizemleri günışığına çıkıyor*. (D. Şendil, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kipleştirmek. (2019). Erişim adresi: <https://kelimeler.gen.tr/kiplestirmek-nedir-ne-demek-193937>
- McEvelley, T. (1999). *Sculpture in the age of doubt*. New York: Allworth Press.
- MoMA. (2019). Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/81006>
- Özkul, T. (2019). *Çağdaş sanatta kütle yüzey ilişkisi* (Sanatta Yeterlik Tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 549029).
- Pera Müzesi. (2017). *Sanatta Venüs*. Erişim adresi: <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/sanatta-venus/>
- Rogers, L. R. (1969). *Heykel*. Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları.
- Rona, Z. (2008). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. (2. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Rölyef. (2019). *Etimoloji Türkçe*. Erişim adresi: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/r%C3%B6lyef>
- Sadikoğlu, P. (2007). *Antik Mısır sanatı ve tarihsel akıştan günümüze etkiler*. İstanbul: Boyut Matbaacılık.
- Sunan, Atalay, M. (2012). *Keramik rölyef sanatı ve uygulama*. 6. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumunda sunulan poster, Eskişehir. Erişim adresi: [https://www.academia.edu/35647109/keram%C4%B0k\\_r%C3%96lyef\\_sanat%C4%B1\\_ve\\_uygulama\\_keramik\\_relief\\_art\\_and\\_application](https://www.academia.edu/35647109/keram%C4%B0k_r%C3%96lyef_sanat%C4%B1_ve_uygulama_keramik_relief_art_and_application)
- TDK. (2019). *Rölyef*. Erişim adresi: <https://tdk.gov.tr>
- Tekin, A. (2019). Paleolitik çağ'ın kadın figürinleri. *Gorgon E-Dergisi*, 6, 51-66.
- Tığın, Y. (2014). Sanat-hayat bağlamında nesnelere yeniden okunması (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 367900).
- Turani, A. (2017). *Dünya sanat tarihi*. (20. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Waldman, D. (1992). *Collage, assemblage and the found object*. New York: Harry N. Abrams.
- Wang, Y. (2018). The relief problem: some notes from an art historian. *Ars Orientalis*, 48, 166–79.
- Wofford, T. (2018). Mark Bradford: Pickett's charge. *Journal of The Association of Historians of American Art Panorama*, 4.2. Erişim adresi: <https://editions.lib.umn.edu/panorama/article/mark-bradford-picketts-charge/>
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yılmaz, B. (2015). Atık nesneden sanat yapıtına malzemenin dönüşümü. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 15, 185-197.
- Yılmaz, M. (2006). *Heykel sanatı*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Görsel Kaynakçası**
- Görsel 1. Lassuel Kadını, M.Ö. 25000. Erişim adresi: <http://arkeofili.com/paleolitik-donemden-en-etkileyici-10-venus/>
- Görsel 2. Michelangelo, Musa, 1513-1515. Erişim adresi: <http://picdeer.com/tag/musan%C4%B1nh%C3%BCkm%C3%BC>
- Görsel 3. Mısır'daki Chnum Tapınağı'nda taş kabartma. Erişim adresi: <https://www.google.com/search?q=M%C4%B1s%C4%B1r%27daki+Chnum+Tap%C4%B1na%C4%9F%C4%B1%27nda+ta%C5%9F+kabartma&tbm=isch&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwi4kuKm7jjAhWLuIsKHaCtDzYQsAR6BAgJEAE&biw=1920&bih=937#imgrc=HnU5MEWC7zyM-M>
- Görsel 4. Louise Nevelson, Gökyüzü Katedrali, 1958, 343.9 × 305.4 × 45.7 cm, boyalı ahşap. Erişim adresi: <https://americanart.si.edu/artwork/sky-cathedral-34071>.
- Görsel 5. Leonardo Drew, Numara 8, 1988, 108 × 120 × 4 inç, hayvan leşleri, hayvan derileri, tüyler, boya, kâğıt, ip ve tahta. Erişim adresi: <https://art21.org/gallery/leonardo-drew-artwork-survey-1980s/>
- Görsel 6. Leonardo Drew, Numara 185, 2016, x 121x134 x 30 inç, ahşap, boya, pastel ve vidalar. Erişim adresi: [https://www.google.com/search?q=Leonardo+Drew,+Numara+185&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjCi7Lu\\_bjjAhVJa8AKHWDoC28Q\\_AUIECgB&biw=1920&bih=937#imgrc=hAabmc-CPpXviM](https://www.google.com/search?q=Leonardo+Drew,+Numara+185&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjCi7Lu_bjjAhVJa8AKHWDoC28Q_AUIECgB&biw=1920&bih=937#imgrc=hAabmc-CPpXviM)
- Görsel 7. Mark Bradford, Pickett'in Ücreti, 2017–2018. Erişim adresi: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-mark-bradford-hauser-wirth-20180219-htlmlstory.html>.



- Görsel 8. Natalie Charkow Hollander, Regarding Piero/Piero Hakkında, 1999, Kireç taşı, 35.6 × 45.7 cm. Erişim adresi: <https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0048.006/--relief-problem-some-notes-from-an-art-historian?rgn=main;view=fulltext>.
- Görsel 9. Natalie Charkow Hollander, 12 Mitolojik Görünüm, 1999, 30 x 48 x 5, Kireçtaşı. Erişim adresi: <https://www.pinterest.es/pin/368450813241784679>
- Görsel 10. Tülay Özkul, Atölye işleri, 2019, Vurma-Kırma-Yontma Serisi, No. 1 Çekiç, 43x23x4 cm, No. 2 Keser/Bıçkı, 56x22x4 cm, No. 3 Tokmak, 45x22x4 cm, No. 4 Mucarta, 44x23x4 cm, No. 5 Nacak, 56x22x4 cm. Tülay Özkul arşivinden alınmıştır.
- Görsel 11. Tülay Özkul, 2019, Kipleştirme Serisi, No. 1 Somun Anahtarı, 33x22x4 cm, No. 2 Alyan, 23x23x4 cm, No. 3 İşkence, 45x33x4 cm. Tülay Özkul arşivinden alınmıştır.
- Görsel 12. Tülay Özkul, 2019, Sıvama Boyama Serisi, No. 1 Mala, 43x22x4 cm, No. 2 Spatula, 34x21x4 cm, No. 3 Fırça, 33x23x4 cm. Tülay Özkul arşivinden alınmıştır.
- Görsel 13. Tülay Özkul, 2019, Koparma Serisi, No. 1 Tel makası, 36x22x4 cm, No. 2 Yan keski/Pense/Karga burun, 33x23x4 cm, No. 3 Kerpeten, 34x11x4 cm. Tülay Özkul arşivinden alınmıştır.

# Ankara Alaeddin Camii Kitabelerinin Hat Sanatı Yönünden İncelenmesi<sup>1</sup>

## An Analysis of Ankara Alaeddin Mosque's Inscriptions in terms of Calligraphy Art

Özgür Çetintaş

Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü,  
email: [ozgurcetintas@gmail.com](mailto:ozgurcetintas@gmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6055-2892>

<sup>1</sup>Bu çalışmada kullanılan fotoğraflar ve bilgilerin bir kısmı yazar tarafından 2015 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde doktora semineri olarak hazırlanan araştırmada elde edilen bulgulardan derlenmiştir.

### Atf (APA 6)/To cite this article

Çetintaş, Ö. (2019). Ankara Alaeddin Camii kitabelerinin Hat sanatı yönünden incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 193-199. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.598225>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 29/07/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 28/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

İslam sanatları içerisinde en önemli yer, kuşkusuz hat sanatıdır. Son din olan İslam'ın tüm kurallarıyla anlatıldığı ve bizzat yaratıcının sözlerini barındıran Kur'an-ı Kerim'in 68. Suresi olan Kalem Suresi, kaleme ve yazıya yemin ile başlar ki bu durum yazıya ve yazı ile ilgili her şeye verilen önemi anlamak için yeterlidir. Kutsal kitabın kaleme alınıp doğru ve güzel bir şekilde yazılması yine İslam dininin peygamberi Hz. Muhammed'in öğütlerindedir. Kutsal kitabın anlaşılıp yaşanmasında ve mesajlarının halka ulaştırılmasında önemli bir rol üstlenen camiler de İslam dininin en önemli mimari yapılarıdır. Camiler Hz. Muhammed'in hayatta olduğu yıllardan başlayarak günümüze kadar İslam'ın yayıldığı tüm coğrafyalarda farklı yapı malzemeleri ve estetik anlayışlarıyla inşa edilmiştir. Bu çalışmanın amacı Ankara'nın en eski camisi olan Alaeddin Camii'nin kitabelerinden örnekler vererek Türk hat sanatı tarihi içerisinde yüz yıla yakın bir süre kendine kullanım alanı bulan Selçuklu sülüsü hakkında bilgiler vermektir. Bu yazı karakteri, bugün bildiğimiz anlamda Türk hat sanatı ekolünün oluşmasına öncülük etmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu makalede kullanılan fotoğraflar yazar tarafından 2015 yılında hazırlanan doktora seminerinden alınmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Hat sanatı, Anadolu Selçuklu, Selçuklu sülüsü, Kitabe, Alaeddin Camii

### Abstract

The most important place among Islamic arts is calligraphy. The 68th Sura of the Holy Qur'an, which contains the words of the creator and explains all the rules of Islam, the last religion, begins with the oath to the pen and the writing. This is enough to understand the importance attached to writing and everything related to writing. The correct writing of the holy book is one of the advices of Muhammad, the Prophet of Islam. Mosques, which play an important role in understanding and living the Holy Quran and making its messages public, are the most important architectural structures of the Islamic religion. Mosques have been built with different building materials and aesthetic approaches in all geographies where Islam has spread since the years Prophet Muhammad was alive. The aim of this study is to give examples of the inscriptions of Alaeddin Mosque, which is the oldest mosque in Ankara, and to give information about the Seljukian thuluth which has been used in the history of Turkish calligraphy for nearly a century. This font type is very important in the context of being a leading the formation of the Turkish calligraphy school as we know it today. The photographs used in this article were taken by the author from the PhD seminar prepared in 2015.

**Keywords:** Islamic calligraphy, Anatolian Seljuks, Seljukian thuluth, Inscription, Alaeddin Mosque

## 1. Giriş

Yasakları, kanunları ve işleyiş biçimi bizzat yaratıcı tarafından gönderilen Kur'an-ı Kerim ile belirlenen ve kayıt altına alınan İslam dini, yazıya önem veren bir inanç sistemidir (Serin, 1999, s. 39). Yazıya verilen bu önem, kutsal kitabın kendisinde "Nun, kalem ve bir de satıra yazı yazdıkları şeyler hakkı için (Yavuz, 1978, s. 565)" sözleriyle ve peygamberin hadislerinde (Serin, 1982, s. 28) açıkça belirtilmiştir. Öncelikle Tanrı buyruğunun korunması ve aktarılması Müslümanlarca göz önünde tutulurken, zamanla yazı sanatlaşmış ve göze de hitap edecek şekilde geliştirilmiştir. Müslüman toplumların devlet adamları kendi dönemlerinde hat sanatını el üstünde tuttıkları gibi hattatları da saraylarda yaşatacak kadar bu sanatı teşvik edici davranışlarda bulunmuşlardır. İnşa edilen tüm dini, sivil ve askeri yapılarda yazıya mutlak suretle yer verilmiştir. Dini yapılarda ibadet ile ilgili ayetler, askeri yapılarda savaş ve fetihle ilgili ayetler ve sivil yapılarda hayır işlemekle ilgili ayetler yazılmış, yapının inşasında öncü olan kimselerin isimleri hayırla yâd edilerek, bu kişiler taltif edilmiştir.

İslam dünyasında yazı, yüzyıllar içinde onlarca farklı karaktere bürünmüştür. Günümüzde halen etkisini sürdürmekte olan Türk hat sanatı ekolü, kendisinden önce şekillenen birçok yazı karakterinin bir sonucu olarak

doğmuştur. Bu karakterlerden birisi de Anadolu Selçukluları döneminde en güzel örneklerini veren Selçuklu sülüsüdür. Bu çalışmada Ankara'nın en eski camisi olan Alaeddin Camii örneğinde Anadolu Selçuklu dönemi yazı sanatının estetik anlayışı ve Selçuklu sülüsünün bazı karakter özellikleri ortaya konulmuştur.

## 2. Yöntem

Bu çalışmada örnek olay araştırma yöntemi kullanılmıştır. Konuya ilişkin literatür taraması yapılmış, konu etraflıca tanımlanmaya çalışılmıştır. İncelenen yapının kitabe çözümlenmesi yapılmış, Olay-Vaka (Anekdot) Kaydı yöntemi ile konu araştırılmak üzere fotoğraf ve dokümanlar elde edilerek gözlemin objektif bir biçimde kaydedilmesi sağlanmıştır.

## 3. Yazı, Selçuklu sülüsü ve Ankara Alaeddin Camii

İnsanoğlu temel gereksinimlerini, anlaşmaları, alacak-verecek takibini ve yok olmasını istemediği her çeşit bilgiyi kayıt altına almak için yazıyı bulmuştur. İcat edilen her şey gibi yazı da zaman içerisinde kendisini kullanan toplumlar tarafından farklı şekillerde yorumlanmış, farklı türlere ayrılmış ve gelişimini günümüze kadar devam ettirmiştir. İlkel çivi yazısından hiyerogliflere, hece yazısından harf yazısına geçilmiş; kil tabletlerden hayvan derisine, papirüslerden kâğıda kadar birçok farklı materyal üzerine yazılmıştır. Günümüzde İslam sanatları veya Geleneksel Türk Sanatları denince ilk akla gelen sanat dalı Hüsn-i Hat'tır. Böyle olmasının sebebi İslam dininin ana kaynağı olan Kur'an-ı Kerim'in Kalem Suresi'nin daha adından başlayarak yazının temel aracı olan kaleme ve yazıya Allah katında verilen önemi açıkça vurgulamasıdır. Bu vurgu sayesinde Müslüman ülkelerde güzel yazıya daha çok önem verilmiştir. Okuryazarlığın teşvik edilmesi ve yazının daha çok insanın dikkatini çekebilmesi için de zamanla yazı, göze hitap edecek şekilde yorumlanmış ve müstakil bir sanat haline geçmiştir (Meriç, 1937, s. 35). Arap yazısında kullanılan harflerin kendinden sonraki harfe bağlanabilmesi ve kelime içerisindeki pozisyonlarına göre farklı şekillerde yazılabilmesi de Arap yazısının sanatlaşmasında çok büyük bir etken olmuştur. Başlarda kutsal kitabı çoğaltmak için kullanılan yazı, zamanla kendisine farklı kullanım alanları açarak birçok farklı karaktere bürünmüştür. İslam'ın ilk yıllarında özellikle mimari alanda kullanılan Kufi yazı, bir ihtiyacın neticesi olarak ortaya çıkmıştır. Kufi yazının en temel karakteri geometrik olmasıdır (Baltacıoğlu, 1993, s. 34) ve bu ihtiyaç yazıyı oluşturan elemanların bir örnek hale getirilerek hem karışıklıkların önlenmesi hem de yazıyı o dönemde kullanılan araç gereçlerle olabilecek en güzel biçimde yazabilme ihtiyacıdır. Kufi yazının, ağırlıklı olarak mimari tezyinatta kullanılan birçok değişik şekli geliştirilmiştir (Burckhardt, 2009, s.90). Kufi yazı zamanla kendi içerisinde türlere ayrılrsa da kitap gibi uzun metinlerin yazımında yeterli kolaylığı sağlayamamıştır. Kâğıt gibi önemli bir malzemenin kıtlığı neticesinde daha küçük ve daha kolay yazılabilir bir yazıya ihtiyaç duyulmuştur ve bu ihtiyaç neticesinde de sülüs yazı türetilmiştir. Ancak sülüs yazı zaman içerisinde metin çoğaltma ve hızlı yazma noktasında yetersiz kalmış ve ondan da nesih yazı türetilmiştir. Hat sanatında kullanılan yazı türleri saydığımız bu üç yazı karakteriyle sınırlı değildir. İslam tarihi boyunca onlarca yazı türü icat edilmiş, bunlardan bazıları zamanla kullanılmayarak yok olmuştur. Günümüzde en çok kullanılan yazı türleri aklâm-ı sitte (altı kalem) adıyla bilinmektedir ve bunlar;

- Sülüs
- Nesih
- Muhakkak
- Reyhani
- Tevki
- Rık'a'dır (Yazır, 1981, s. 75).

Görüleceği gibi sülüs yazı, erken dönemlerden bugüne dek kullanılmakta olan bir karakterdir. Günümüzde en çok kullanılan yazı türlerinden olan sülüs yazı, ağız genişliği 3mm olan kamış kalemlerle yazılır. Bu ölçü metin yazmak için yeterli olsa da mimari yapılarda bulunan kitabeleri, kuşak yazılarını uzak mesafeden görebilmek için yeterli değildir. Bu ihtiyacı gidermek için de sülüs yazı daha büyük ölçülerde yazılmış ve bu durum celi (iri) sülüs adını verdiğimiz yazı karakterini ortaya çıkarmıştır. Celi sülüs, ortaya çıktığı günden bu yana mimarî yapılarda en çok kullanılan yazı türü olarak gelişimini sürdürmüştür. Bu gelişim aşamalarından biri de yaklaşık yüz yıl kadar bir zamana yayılan ve en güzel örneklerini Anadolu Selçuklularında gördüğümüz Selçuklu sülüsü evresidir. Selçuklu sülüsü, özellikle Anadolu Selçukluları döneminde mimari başta olmak üzere çini, seramik ve kitap sanatları gibi pek çok alanda kullanılmıştır. Tarihsel olarak Safeviler döneminden itibaren kullanılmaya başlanan bu yazının estetik anlamda zirve noktası Büyük Selçuklularla başlayan ve Anadolu Selçuklularıyla devam eden dönemdir.

Anadolu Selçuklularından sonra Osmanlı İmparatorluğu devrinde bugün bildiğimiz anlamda Türk hat sanatı ekolünü oluşturan estetik zevkin temelleri bu dönemde atılmıştır. Özellikle anıtsal mimaride kendine geniş kullanım alanı bulan Selçuklu sülüsünün en güzel örneklerini Anadolu camilerinin mihrap, kuşak, minber ve kitabe yazılarında görmekteyiz. Kale mescidi olarak tasarlanan Alaeddin Camii, Selçuklu sülüsünün kullanıldığı en eski Ankara mabedidir. Eski Ankara’da, 574 H. (1178 M.) yıllarında Selçuklu sultanı Alaeddin Keykubad tarafından yaptırılmış olan eser, 1361 ve 1433 yıllarında iki defa büyük onarım görmüştür (Erken, 1983, s. 342). Mabet, Ankara’da İç Hisar Sokağında bir meylin üstündedir. Caminin kible duvarı iç kale duvarına bitişir ve solunda iç kale kapısı vardır (Konyalı, 1978, s. 13).



Görsel 1. Alaeddin camii. M. 1178, Ankara

Mabedin kapısı üzerinde üçer satırdan oluşan iki adet tamir kitabesi ve minberde imar kitabesi bulunur. Minberdeki kitabenin üst kısmındaki aynalıkta Kelime-i Tevhid ve onun üstünde de birbirine bakan iki hilal içerisinde yıldız motifi kalemî olarak işlenmiştir.



Görsel 2. Alaeddin camii tamir kitabeleri

عمر هذا الجامع المبارك لولو پاشا  
دام دولته من عملة المولا المعظم السلطان  
الاعظم اورخان خلدالله ملكه في سنة ثلاث  
وستين و سعمائة 863

Sağ taraftaki birinci tamir kitabesine göre mabedi 863 yılında Orhan Gazi’nin vefatından iki sene sonra, valilerinden Lülü Paşa tamir ettirmiştir. Soldaki kitabenin günümüz Türkçesi ile anlamı “Bu mescidi Sultan Mehmed Han oğlu Sultan Murad Han devrinde Sünbül Hatun tamir ettirmiştir. Allah onlara mağfîret etsin (bağışlasın). Tarih H. 834”. Sağdaki kitabe yine bir tamir kitabesidir ve kitabenin yazılışı şöyledir;

عمر هذه المسجد المباركة في ايام السلطان  
مراد خان بن محمد خان طائنا الى مغفرة الله الشريفة  
سنبل خاتون تاريخ سنة اربع و ثلاثين و ثمانماية

Bu iki tamir kitabesinin haricinde iç kısımdaki minber kapısının kitabesi görülmektedir. Ceviz ağacından oyma tekniğiyle işlenen minber, ağaç oyma sanatının zarif bir örneğidir. Selçuklu sülüsü ile işlenen kitabenin yazılışı ve günümüz Türkçesi ile anlamı şöyledir;

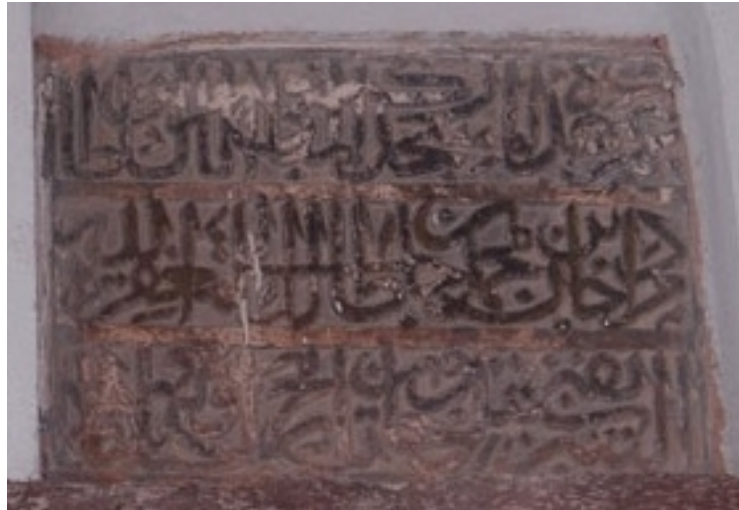
“Kahredici melik dünyanın ve dinin ihyacı Rum ve Yunan beldelerinin meliki Kılıç Arslan oğlu Mes’ud. Sene H. 594”.

الملك القاهر محي الدنيا و الدين ملك بلاد الروم و اليونان ابو نصر  
مسعود بن قلع ارسلان في صفر سنة اربع تسعين حسنة 594



Görsel 3. Alaeddin camii minber kitabesi

Ankara'nın en eski camisi olma özelliğini taşıyan Alaeddin Camii'nde bulunan özgün kitabeler yukarıda bahsettiğimiz tamir kitabeleri ile minber kitabesidir. Mihrapta yer alan yazı kuşağı ve alınlık panosu, caminin geçirdiği onarımlar sırasında yenilenmiştir. Ankara il merkezi ve merkez ilçelerinde daha önceki yıllarda yapılan araştırmalar sırasında mihrap yazılarının bir kalıptan çıkmış gibi görünmesi, bu yazıların ait oldukları yapılarla aynı tarihlerde yazılmadığını düşündürmektedir. Anadolu Selçuklu döneminin önemli yapıları incelendiğinde hat sanatı bakımından belirli bazı karakter özelliklerinin öne çıktığı görülmektedir. Alaeddin Camii'nin de orijinal kitabelerinde bu özellikler öne çıkmaktadır.



Görsel 4. Birinci tamir kitabesi

Sağdaki birinci tamir kitabesinde görülen sıkışıklık ve sonlara doğru yazının daha rahat bir istifle yazılmış olması Anadolu Selçuklularına ait birçok yapının kitabesinde görülen bir özelliktir. Bunun yanı sıra Selçuklu dönemi yazı sanatının estetik özelliklerinden biri olarak dik harflerin bir arada bulunduğu kısımlarda, bu harfleri ortadan kılıç gibi kesecek şekilde yatay bir çizginin (harfin) kullanıldığı görülmektedir. Zira ikinci satırın ortasındaki “الى” ifadesinin sonundaki “ye (ع)” harfinin çanak çizgisi soldan sağa doğru uzatılarak dikey harflerin ortasından yatay bir hat olarak geçirilmiştir.



Görsel 5. İkinci tamir kitabesi

İkinci tamir kitabesinde, yine ikinci satırın orta kısmındaki “عملة” kelimesindeki “lam (ل)” harfinin kendinden önceki harf grubuna göre satırın aşağısına sarkıtılarak yazılması da başka birçok Selçuklu kitabelerinde görülen özelliklerdendir. Genel itibarla satırlar incelendiğinde harf meyillerinin fazla oluşu ve birbirine bağlanan harflerin bazılarında görülen satır nizamının dışında kalacak derecede eğik yazılmış olmaları da Anadolu Selçuklu dönemi kitabelerinde sıkça rastlanılan durumlardandır. Kitabe içerisinde harekeler neredeyse hiç kullanılmadığı gibi tezyini işaretlere de yer verilmemiştir. Harf bağlantılarının kalın ve harf dönüşlerinin keskin olması da Selçuklu sülüsünün karakteristik özelliklerindendir. Ayrıca yazı içerisinde “kef (ك)” harfinin serin adı verilen üst çizgisi nadiren kullanılmıştır. Bu durum başka dönemlere ait yazıtlarda da görülen bir özellik olmakla beraber Anadolu Selçuklu yapı kitabelerinin çok özenli yazılmamış olması, bu tip ihlalleri artırmaktadır. Zira bu özensizliklerden biri de yine bu kitabede görülen dil bilgisi hatasıdır. İlk satırda geçen mescit kelimesi müzekker (eril) olduğu için devamında gelen “هذه” ifadesi doğru bir kullanım değildir; “هذا” ifadesi daha doğru olacaktır. Buna benzer dil bilgisi hatalarıyla daha önceki yıllarda yapılan araştırmalarda da karşılaşmıştır. Yapının son özgün kitabesi olan minber kapısındaki kitabe, ceviz ağacına oyma olarak işlenmiştir.



Görsel 6. Minber kapısındaki kitabe

Minberler Selçuklu camilerinin içinde yapılara değer kazandıran eserler olarak ilgi çeker (Öney, 1992, s. 137). Bu kitabe de Anadolu Selçuklu ahşap işleme sanatının çok güzel örneklerinden biridir. Yazı ön planda tutularak, zemindeki rumi motifli helezonların üzerine kabartma olacak şekilde işlenmiştir. Yazıyı oluşturan harfler ve diğer

yazı elemanlarının yüzeyleri keskin bırakılmamış, yuvarlatılarak yumuşak bir görünüm elde edilmiştir. Bunun yanı sıra çizgiler yazılma sırasına göre birbirinin altından veya üstünden geçirilerek oldukça ince işçiliğe sahip, sanat yönünden üst seviye bir eser meydana getirilmiştir. Özellikle dik harflerin zülfeleri rumi motifini andırır şekilde yapılmıştır ki bu da Selçuklu sülüsünün karakteristik özelliklerindedir. Harf geçişleri, tamir kitabelerinde olduğu gibi burada da olabildiğince yumuşak ve kıvrak hareketlerle tamamlanmıştır. Selçuklu sülüsünde görülen bu özellik, 14. yüzyıla gelindiğinde şekillenen Türk hat sanatı ekolünde yerini biraz daha sert geçişlere bırakacaktır. Burada bahsedilen orijinal kitabelerin haricinde caminin mihrabında yer alan alınlık panosu ve minber kapısının üst kısmında kelime-i tevhid yazısı bulunmaktadır.



Görsel 7. Minber kapısı üstündeki Kelime-i Tevhid

Minber kapısı üstündeki yazı günümüze daha yakın bir dönemde yazılmıştır. Levha üzerinde yazılı olmadığından, kesin bir tarih belirtmek imkânsızdır. Ancak yazı karakteri dikkate alındığında 18. yüzyıl sonrası olduğu düşünülmektedir. Bu yazıda hareketlere yer verilmemiştir. İki parça ahşap üzerine kazınarak işlenen yazı daha sonra birleştirilmiştir. Kelime-i tevhidi oluşturan iki cümle arasında bu birleştirmeden dolayı gereksiz bir boşluk oluşmuştur. Yazı panosunun üstünde yarım oval form üzerine birbirine bakan iki hilal arasında güneş motifi işlenmiştir. Mihrap üstündeki alınlık panosunda Cin Suresi'nin 18. Ayeti yazılmıştır. Bu yazıda da lüzumlu hareketler dışında tezyini işaretlerin hiçbiri kullanılmamıştır. Alınlık panosunda hicri 1311 (1894-1895 miladi) tarihi okunmaktadır.



Görsel 8. Mihrap alınlığındaki yazı

#### 4. Sonuç

İnsanoğlu var olduğu ilk çağlardan itibaren sanatı bir ifade aracı olarak keşfetmiş; farklı materyaller ve farklı türlerle sanatı zenginleştirmiştir. Her şey gibi sanat da bir ihtiyacın neticesi olarak doğmuş ve gelişerek günümüze ulaşmıştır. İnsanoğlunu etkileyen her kavram, her olay ve olgu sanata yansımış ve sanatla iç içe geçerek bir etkileşim yaratmıştır. Tarihsel akış sürecinde din adını verdiğimiz fenomen de sanatla kaynaşmış ve ortaya dini sanat denilen kavram çıkmıştır. Hristiyanlıktaki ikonografi, İslam'da bezeme ve hüsn-i hat sanatı olarak tezahür etmiştir. Tıpkı Hristiyan kiliselerindeki duvar resimleri gibi; camilerdeki kuşak yazıları, duvar ve ahşap işlerindeki kalemişi süslemeler de İslam dinini yayan bir vasıta olup (Şekerci, 1974, s. 10), dinin sanat ve estetik anlayışını yapılar üzerinden topluma aksettirmiştir. Bu bağlamda camilerde görülen süsleme ve yazılar yalnızca boşluk doldurmak için kullanılmamış; dini yayma noktasında birer araç olarak yüzyıllardır kullanılagelmiştir.

Ankara'nın en eski camisi olan Alaeddin Camii, tarihi öneminin yanı sıra dönemine ait üç adet kitabesiyle de Anadolu Selçuklularının sanat ve estetik anlayışını ortaya koyması bakımından kıymetlidir. Ayrıca bu kitabeler, caminin inşa edildiği döneme ait bilgiler ihtiva eden birer belge niteliğindedir. Araştırma içerisinde belirtilen, kitabelerdeki gramer ihlalleri edebî yönden olumsuz görülse de sanatsal açıdan kitabenin değerini düşürmemektedir. Caminin kitabeleri dikkatle incelendiğinde Selçuklu sülüsü adı verilen yazı karakterinin belirgin özellikleri kendini göstermektedir. Saymak gerekirse bu özellikler; dik harflerin kalın başlayıp ince bitirilmeleri (Görsel 4 ve 5), hareketlerin ve tezyinî işaretlerin mümkün olduğunca kullanılmaması (Görsel 4, 5 ve 8) ve satır nizamındaki yazıların her satırında farklı sıkışıklıkta yazıların (Görsel 3) görülmesi gibi özetlenebilir. Hat sanatı tarihinde çok önemli bir süreci kaplayan Türk hat sanatının şekillenmesinde Selçuklu sülüsünün etkisi bu örneklerde açıkça görülmektedir. Ayrıca yapının inşa edildiği dönemin özgün eseri olarak caminin minberi, ince ahşap işçiliği ile göz doldurmaktadır. Minber kitabesinde, dönemin hükümdarı olan Sultan Kılıç Arslan'ın oğlu Sultan Mes'ud'un, o devrin egemen güçleri sayılabilecek nitelikteki Yunan ve Rum ülkelerinin hükümdarı olduğu vurgusu, bir övgü olmanın yanında, Anadolu'daki Türk hâkimiyetinin yadsınamaz gerçeğini de ortaya koymaktadır. Ahşap direkli bir cami olarak Alaeddin Camii Anadolu'daki Türk-İslam medeniyetinin ve sanat anlayışının önemli bir örneğidir.

### Kaynakça

- Baltacıoğlu, İ. H. (1993). *Türklerde yazı sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Burckhardt, T. (2009). *İslam sanatı dil ve anlatım*. (T. Koç, Çev.). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Erken, S. (1983). *Türkiye'de vakıf abideler ve eski eserler*. (Cilt 1). S. Erken (Yay. haz.). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Konyalı, İ. H. (1978). *Ankara camileri*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Meriç, R. M. (1937). *Türk tezyinî sanatları ve son üstadların altısı*. İstanbul: Güzel San'atlar Akademisi Neşriyatı.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Serin, M. (1982). *Hat san'atımız*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Serin, M. (1999). *Hat san'atı ve meşhur hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Şekerci, O. (1974). *İslam'da resim ve heykelin yeri*. İstanbul: Çanakkale Seramik Fabrikaları Kültür ve Araştırma Hizmetleri Yayınları.
- Yavuz, A. F. (1978). *Kur'an-ı Kerim ve izahlı mealî alisi*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.
- Yazır, M. B. (1981). *Medeniyet âleminde yazı ve İslam medeniyetinde kalem güzeli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

### Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Çetintaş, Ö. (Yazar). (2015). Alaeddin camii. M. 1178, Ankara.
- Görsel 2. Çetintaş, Ö. (Yazar). (2015). Alaeddin camii tamir kitabeleri.
- Görsel 3. Çetintaş, Ö. (Yazar). (2015). Alaeddin camii minber kitabesi.
- Görsel 4. Çetintaş, Ö. (Yazar). (2015). Birinci tamir kitabesi.
- Görsel 5. Çetintaş, Ö. (Yazar). (2015). İkinci tamir kitabesi.
- Görsel 6. Çetintaş, Ö. (Yazar). (2015). Minber kapısındaki kitabe.
- Görsel 7. Çetintaş, Ö. (Yazar). (2015). Minber kapısı üstündeki Kelime-i Tevhid.
- Görsel 8. Çetintaş, Ö. (Yazar). (2015). Mihrap alınlığındaki yazı.



# Türk Halı Sanatı Kompozisyonlarında Hayat ve Zaman Kavramları

## The Concepts of Life and Time in Turkish Carpet Art Compositions

**Hakan Çiloğlu**

Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü  
email: [hakanciloglu@marmara.edu.tr](mailto:hakanciloglu@marmara.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7461-2355>

**Atf (APA 6)/To cite this article**

Çiloğlu, H. (2019). Türk halı sanatı kompozisyonlarında hayat ve zaman kavramları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 200-213. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.604315>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 09/08/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 02/10/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Türk kültürünün önemli bir halkası olan halı sanatının sonsuzluk ve gökyüzü kompozisyonlarında, hayat ve zaman kavramları gizlidir. Çünkü insanın en önemli farkındalığı, tekrarı yaşanmayan hayat ve zamandır. Çoğu insan için gençken hayat ve zaman kavramlarının değeri bilinemese de, güneşin günbatımına yönelmesi gibi evrede hayat ve zaman kavramları önemini daha çok hissettirir. Görmeyi bilen ve düşünen insan için hayat ve zamanın ne olduğu, gökyüzü ve yaşamdaki pek çok olayda gözlemlenebilir. "Güneşin doğuşu ve batışı arasındaki çizginin hayata dokunuşunu hissedemeyenler, hayatı diğer canlılar gibi yaşarlar." Gökyüzünde ayın evrelerinde, ya da hilal görünümünde, ya da sonbaharda düşen bir yaprakta; başladığı noktadan artarak güçlenen ve tekrardan azalarak biten etkisinde hayatın kendisini görmek mümkündür. Çünkü hayat; miktarı değişen çizgisiyle yarım daire gibidir ve her bir hayatın kendi zamanı vardır. Hayat belirli bir yol, yaşam bu yolda gidiler ve zaman ise bu yolun başından sonuna geçen süre olarak düşünülebilir. Hayat ve zaman kavramları kare gibi kararlı ve durağan yapıdadır ve hayat; zamanın değişmeyen kararlı yapısının bir parçasıdır. Hayatın çizdiği yolda hareket, aktiflikler ve durağanlıklar zamanda farklı etkilerle yaşanır ve her bir hayat süresi içinde yaşamda değişen kavramlar oluşur.

Bu araştırmada; hayatın içinde farklı zaman süreçlerinde başlayan ve biten kavramlara dayalı olay ve görünümünün iç dünyada oluşturduğu sonsuzluk özlemiyle, Selçuklulardan günümüze Türk halı sanatının farklı geometrik kompozisyonlarında gökyüzü, yıldız desenleri ve motiflerle yer aldığı görülmüştür. Orta zeminde anlam kazanan sonsuzluk ve hayatın bilinen kararlı yapısının dışına çıkılamayacağı bilinci, kare ve dikdörtgenlerin kararlı alanı içinde desenlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Halı, Sanat, Kompozisyon, Hayat, Zaman

### Abstract

The concepts of life and time are hidden in the eternity and sky compositions of carpet art, which is an important part of Turkish culture, because the most important awareness of human beings is life and time which cannot be repeated. Although the value of life and time is not known for most people when they are young, the concepts of life and time are more important in the stage of the sun turning into the sunset. What life and time are for the person who knows and thinks to see can be observed in many events in the sky and life. "Those who cannot feel the touch of the line between sunrise and sunset, live life like other creatures." In the phases of the moon in the sky, or in the appearance of a crescent moon, or on a leaf falling in autumn; it is possible to see life itself under the effect of increasing and decreasing again from the point where it started. Because the amount of life is like a semicircle with a changing line and each life has its own time. Life can be thought of as a certain path, life on this path, and time as the time from the beginning to the end. The concepts of life and time are stable and stationary, such as the square, and life is part of the unchanging stable structure of time. On the path drawn by life, movement, activities and stagnations are experienced with different effects in time and concepts that change in life occur within each life span.

In Turkish carpet art, the awareness of life and time seen from the Seljuks to the present day has been seen with different compositions featuring sky, star patterns and motifs shaped by emotions and thoughts as the sky represents infinite time, greatness and power. The eternity is the fundamental thought in Turkish carpet art compositions. Infinity that gains meaning in the middle ground and awareness that life cannot go beyond the known stable structure of life is patterned within the stable area of squares and rectangles.

**Keywords:** Carpet, Art, Composition, Life, Time

### 1. Giriş

Bünyesinde zengin kültür birikiminin tarihi eserlerini bulduran ülkemizin, en önemli sanat dallarından biri Türk halı sanatıdır. Yaşamın vazgeçilmez kullanım eşyası olan halılar, fonksiyonel ve teknik yapısının yanında gözlem, düşünce ve üstün yorumlama gücünü sergileyen kompozisyonlarındaki başarılarından dolayı, kültürümüzün en önemli temsilcilerindedir. Kompozisyonlarda gözlemlenen hayat – zaman bilincinin gökyüzü ve sonsuzluk özlemi, duygulara dokunan dönemsel ve bölgesel desen ve motiflerle anlam kazanarak, başarılı bir yol izlemiştir.

Hayat; kelime anlamı olarak çoğu kez yaşamla aynı açıklanır. Yaşam; hayatın içinde biçimlenen detaylarıdır. Hayat ise sonsuz zamanda yer alan ve algılanabilen her varlığın kendisine ait yaşam evrelerini içeren genel bir kavramdır (TDK, 1988, s. 624). İnsan dışında diğer canlılar kendilerine sunulan hayatı yaşarken, yalnızca hayatta kalma mücadelesi verirler. Fakat insan; farkındalığıyla hayat ve zaman konusunda her detayı sorgulayarak, görünenin arkasındaki gerçeği araştırır (Hançerlioğlu, 1995, s. 20). Hayat ve zaman kavramları

insana özgü ve insanın tanımlamada en çok zorlandığı, düşündürücü kavramlardır. Bu nedenle felsefenin alanına girmekle birlikte, fizik ve metafiziğin de araştırma konuları arasındadır (Ana Britannica, 1990, s. 527; Thomson, 1976, s. 21). İnsan farkındalık sahibi olmaya başladığı andan itibaren hayat ve zaman kavramlarını düşünmüştür. Bu nedenle hayat ve zaman için sözler pek çok kişi için derin anlamlar ifade eder ve insanlık tarihinden günümüze belki de en anlamlı sözler hayat ve zaman için söylenmiştir ve söylenecektir.

Dünyada pek çok insan üzerinde yaşadığı doğayı ve yaşamı sorgulamadan, kendilerine sunulan hayatı yaşarlar. Fakat hayatı gözlemleyen ve farkındalığıyla düşünen insanlar, aktifliklerle dolu yaşamın bilinen sonun dışına çıkılamayan kararlı, akan fakat değişmeyen zamana bağlı sonlandığını bilir ve yaşam sürecinin en iyi kazanımlarla geçmesi için çalışırlar. Çünkü hayat ve zaman; telafisi olmayan kavramlardır. Çoğu insan için gençlik döneminde hayat ve zaman kavramlarının değeri çok bilinemesi de, güneşin günbatımına yönelmesi, ya da yaprağın sonbaharda solmaya başlaması gibi evrede hayat ve zaman kavramları önemini daha çok hissettirir ve dramatik bir anlam kazanır. Toplumda hayat için; hayatta, hayatını yaşıyor, hayatını kaybetti, hayatta değil gibi farklı sözler işitmek mümkündür. Bu nedenle başlangıç ve bitişten oluşan hayatın sonsuz zamanda durumunu belirten en güçlü kavram; varlık ve yokluk kavramlarıdır.

Geçen zamanı somut bir şekilde göstermek mümkün değildir. Yağmurda ısladığımızda şeffaf olan suyu görür, rüzgârda göremediğimiz havayı hissederiz. Fakat zaman; elle tutulamayan, gözle görülemeyen; yalnızca doğa ve uzaydaki olayların izlediği yolun gözlemlenmesiyle bilinen bir gerçektir (Hançerlioğlu, 1989, s. 356; Hançerlioğlu, 1993, s. 471).

## 2. Yöntem

Araştırma Betimsel bir modelle yürütülmüştür ve Betimsel modele dayalı Nitel bir araştırma özelliğindedir. Hayatın belirli zaman sürecinde başlangıç ve bitiş kapsadığı, hayat ve zamanın gökyüzü, doğa, varlıklar ve yaşamdaki pek çok olayın görünüm ve etkilerinde, artan – azalan, değişen durumlarının gizli anlatım biçimleriyle görülebildiğine dair araştırma, gözlem ve incelemeleri yapılmıştır. Bu çalışmada hayatın içinde görülen varlıkların yapılarındaki ve hayatta yükselen – inen değerlerle yaşamda oluşan farklı kavramların kare, üçgen ve daire ile ilişkisinin nedenleri incelenerek, gözlem ve düşünceye dayalı ortak söylemleri geometrik şekillerin kavramsal özellikleriyle açıklanmıştır. Araştırmada insan yaşamına yön veren hayat ve zaman farkındalığı ve iç dünyada biçimlenen sonsuzluk özleminin Türk halı sanatı tarihi gelişiminde farklı geometrik kompozisyonlarla aldığı yer incelenmiştir. Güneş, ayın evreleri, gökyüzü, mevsimler, bitkiler gibi örneklerde başlangıçtan bitişe giden yolda kendi içindeki etki ve görünüm değişimleri gibi yaşamdaki doğal olayların, Türk halı sanatı kompozisyon, desen ve motiflerindeki kavramsal söylemi aranmıştır. Kompozisyon, desen ve motiflerin analizleri yapılarak, seçilen örneklerin hayat, zaman ve sonsuzluk kompozisyonları yine geometrinin kavramsal özellikleriyle açıklanmıştır.

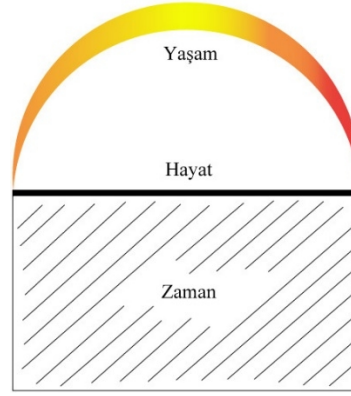
## 3. Hayat ve zaman kavramlarının yaşamda gözlenmesi ve örneklerle anlatımı

Görmeyi bilen ve düşünen insan için hayat ve zamanın tanımı gökyüzü ve yaşamdaki pek çok olayda görülebilir. Bir grup kuşun yerden havalanırken aralarındaki zaman farkında, ya da dünya dönerken farklı yerlerde güneşin doğuşu ve batışındaki zaman farkında, ya da küçüklükten yaşlılığa giden yaşamışlık farkında hayat ve zaman kavramları gözlemlenebilir (Görsel 1).



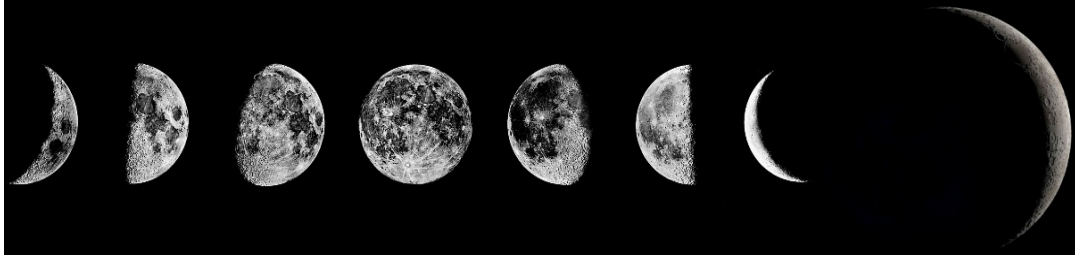
Görsel 1. Havalanan kuşlar ve bebeklikten yaşlılığa insanlar arasında hayat ve zaman farklılığı

Hayat; belirli bir yol, yaşam; bu yolda gidişler, zaman ise ömür denilen yolun başından sonuna geçen süre olarak düşünülebilir. Hayat ve zaman kavramları kare gibi kararlı ve durağan yapıdadır ve hayat; zamanın değişmeyen kararlı yapısının bir parçasıdır (Görsel 2).

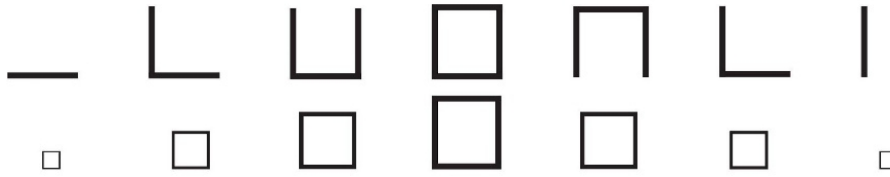


Görsel 2. Zamanda hayatın yaşam evreleri

Dünyanın her yerinde, her an yeni hayatlar başlarken, başka hayatlar da sona ermektedir. Gökyüzünde ayın evrelerinde, ya da hilal görünümünde, ya da sonbaharda düşen bir yaprağın yüzeyi ve renk tonlarında hayatın başlangıçtan bitişe giden yolunu ve kendisini görmek mümkündür (Görsel 3 – 5).



Görsel 3. Ayın evreleri ve hilal görünümünde başlangıç – bitiş etkisi



Görsel 4. Ayın evreleri ve hayatın kararlı yapısının kare ile miktar çizimi



Görsel 5. Bir çınar yaprağında hayatı gözlemlemek

Gözlem, araştırma, düşünme ve bilimden uzak, farkındalığı olmayan insanların hayatları başlar ve biter. Aslında hayat ve zaman insanın bedeninde gizlidir. Hayat süresince gelişim ve yaşlanma etkilerinden farklı, insan kendi eline baktığında küçük parmaktan başlayarak uzayan, genişleyerek güçlenen ve tekrardan kısalan yapısında hayatın kendisini görebilir. Hayat boyunca el; yaşamı üstlenir ve çocukluktan itibaren pek çok yeteneği öğrenir. Elin gelişiminde ve yaşlılıkla aktifliğindeki gerilemede hayat, zaman ve yaşamın etkileri görülebilir. İşaret parmağı neyi gösterirse hayat da onu gösterir. Başparmak ise, dört parmağın kararlılıkla hayata bağlanma ve elin kilitlenmesi görevini üstlenir (Görsel 6).



Görsel 6. Hayatı ve yaşam sürecini elin yapısında gözlemlemek

Başlangıç ve bitişten ibaret olan hayat; zaman içinde miktarlarla değişen pek çok yaşam kavramları içerir. Hayat sarı ışıkla başlar, kırmızı ışıkla sona erer (Görsel 7 – 8). “Güneşin doğuşu ve batışı arasındaki çizginin hayata dokunuşunu hissedemeyenler, hayatı diğer canlılar gibi yaşarlar.” Çünkü hayat inceden kalınlaşan ve tekrardan incelen çizgisiyle yarım daire gibidir ve her hayatın kendi zamanı vardır (Görsel 2). Mevsimlere göre güneşin doğuşu ve batışı sürelerindeki değişim buna en iyi örnektir.



Görsel 7. Güneşin doğuşunda sarı ışık etkisi



Görsel 8. Güneşin batışında kırmızı ışık etkisi

Rüzgârlı bir sonbahar gününde bir çınar ağacına bakıldığında sararmış, ya da saramaya yakın büyük yaprakların da, küçük yaprakların da düştüğü görülür. Genelde sıralı hayatın sonlanacağı düşünülse de arada büyük de düşer, küçük de (Görsel 9).



Görsel 9. Sonbaharda düşen büyük ve küçük yapraklar

Hayatın geçmişi bilgi ve tecrübeler bütünü, geleceği ise umut, sevgi ve beklentidir. Bu durum insanı hayata bağlayan en büyük güçtür. Örneklerini tüm yaşanmışlıklarla doğada çiçek açan bitkiler ve yenilenen yapraklarda görmek mümkündür. Hayat üzerine yaşam tecrübesi kadarıyla herkes pek çok söz söyleyebilir ve insan yaşamı var olduğu sürece de söylenecektir. Fakat sözler değişse de, değişmeyen tek gerçek hayatın başlangıç ve bitişidir. Bu nedenle insanın en büyük özlemi sonsuzluktur ve insanlar ömür denilen gelip geçen hayatta yaşama ve geleceğe katkıda bulunmak, yapıtlarıyla dünyada kendilerinden iz bırakmak isterler.

Hayat; zaman sürecinde hangi yaşam süreçleriyle karşılaşılacağı bilinemeyen bir kavramdır. Her gelecek an sürprizlerle doludur. Örneklerine yine doğada rastlamak mümkündür. Bazen hiç ummadığımız yerde hayat buluruz (Görsel 10). Bazen de bulduğumuzu zannederiz (Görsel 11). Geride bizden bir şeyler kalsın isteriz (Görsel 12).



Görsel 10. Palmiye gövdesinde hayat bulan bitki



Görsel 11. Palmiye gövdesinde hayatı sonlanan bitki



Görsel 12. Palmiye ağacı tohumları

Hayatın çizdiği yolda hareket, aktiflikler ve durağanlıklar zamanda farklı etkilerle yaşanır ve her bir hayat süresi içinde yaşamda değişen kavramlar oluşur. Hayatın kare gibi kararlı yapısı ve zaman çerçevesinde çıkışlı – inişli biçimlenen bu etkiler kare, üçgen ve dairenin yapısı ve kavramsal özellikleriyle açıklanabilir. Bu kavramları canlı – cansız varlıkların kendi özelliklerinde görmek mümkündür. Doğada bütünüün parçalarından aktiflik ve sertlik içeren bölümler ve olaylar üçgen, hareket ve yumuşaklık içerenler daire, durağanlık ve kararlılık içerenler de kare ile ilişkilendirilebilir. Toprakta yeni çıkan, ya da büyüyen bir bitkinin kendini koruma biçimlerinin nedenleri aktif üçgen yapılarında görülebilir (Görsel 13).



Görsel 13. Toprakta yeni çıkan ve büyüyen bitkilerin üçgen yapısı

Doğaya baktığımızda; bir bitkinin önce ve sonra çıkan yapraklarında farklı hayatları, bir yaprakta küçükten giderek büyüyen ve tekrardan küçülen bölümleriyle hayatın sürecini ve saptan aktif üçgenlerle genişleyerek yükselen ve tekrardan zirveden tekrardan sapına dönen çıkışlı ve inişli yapısında, hayatın kendisiyle yaşamda

başlayan ve biten tüm kavramlar düşünülebilir (Görsel 14). Çünkü hayatta her çıkışın bir inişi vardır. Zirvede ancak özelemlerde ve anılarda kalınabilir.



Görsel 14. Önce ve sonra büyüyen yapraklarda ve bir yaprağın noktadan başlayarak tekrardan aynı noktaya dönen yapısında yaşam evreleri ve hayatın temsili

#### 4. Türk halı sanatında hayat ve zaman kavramları

Hayat ve zaman kavramları farkındalığı, Selçuklulardan günümüze duygularla şekillenen gökyüzü, yıldız desenleri ve motiflerin yer aldığı farklı kompozisyonlarla görülür. Kompozisyonlar ve desenler değişse de, hayatın bilinen kararlı yapısının dışına çıkılmayacağı bilinci kompozisyonlarda kare ve dikdörtgenlerin kararlı alanı içinde sonsuzluk özlemi ve gökyüzü anlatımlarıyla şekillenir. Çünkü gökyüzü; sonsuz zaman, büyüklük ve gücü temsil eder ve sonsuzluk Türk halı sanatı kompozisyonlarında temel düşünceyi oluşturur.

Günümüze kalan örneklerden 13. Yüzyıl Konya, Selçuklu halısında orta zemininde tekrar eden aynı motiflerin sonsuzluk kompozisyonu; yaşamda akıp giden olayların değişen aktifliklerini içeren üçgen desenli geniş bordürle çevrelenerek durdurulmuştur. Geniş bordürün her iki yanında gökyüzünün ve sonsuzluğun simgesi, yıldız motiflerinden oluşan ince bordürler bulunmaktadır (Görsel 15).



Görsel 15. Konya, Selçuklu, 13. yüzyıl. 285x520 cm, İstanbul, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No: 681

16. Yüzyıl Uşak halısının kırmızı orta zemininde bitkisel ya da güneşin parlayan ışınları gibi gökyüzü olaylarını temsil eden sarı desenler, yine sonsuzluk prensibiyle tekrar etmektedir. Orta zemini çevreleyen mavi zeminli geniş bordür içinde yan, yana dizilmiş bulut motifleri, halının genel kompozisyonunun hayat ve geçen zamanın sonsuzluğa duyulan özlemle gökyüzü anlatımını düşündürmektedir (Görsel 16).



Görsel 16. Uşak, 16. yüzyıl. 119x168 cm. özel koleksiyon

18. Yüzyıl Antalya, Döşemealtı halısının orta zemini; gelip, geçen hayat ve zamanın sonsuzluğa duyulan özlem kompozisyonudur. Dizimli sekizgenler içinde yıldız motifleri yine sonsuz gökyüzünü, aralarda yer alan motifler ise, hayat ve zamanın kare gibi kararlı yapısını simgeler. Orta zeminin sonsuzluk kompozisyonunu çevreleyen kare motifler dizimli beyaz zeminli bordür ise, bilinen sonun dışına çıkılamayan ve sonsuzluk özleminin yalnızca duygularda bırakıldığı, yaşamdaki tüm hareketlilik ve enerjiye rağmen hayat ve zamanın kare gibi kararlı ve durağanlığını temsil etmektedir (Görsel 17).



Görsel 17. Antalya, Döşemealtı, 18. yüzyıl. 143x196 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No: 681

18. Yüzyıl Bergama halısına bakıldığında orta zeminin sonsuzluk kompozisyonu Türk halı sanatında çok karşılaşılan desenle görülür. Farklı renklerle, ikişerli dizilen aynı desenler ve ortasında sekizgenler içindeki yıldız motifleri; gökyüzünde kendi özellikleriyle görünen oluşumların sonsuzluğunu anlatır. Sekizgenli yıldız motiflerinin etrafı; dört ayrı kenarında yaşam basamaklarını simgeleyen üç küçük karenin, hayat ve zamanın kare gibi kararlı yolunun farklı renklerle şekillenmesidir. Beyaz zeminli geniş bordürle orta zeminin sonsuzluğu durdurulmuştur. Bordür deseni yaşamda kararlı başlayan ve biten kavramların dört yapraklı bitkisel motif ve yine hayat ve zamanın kararlı yapısını temsil eden karelerin tekrarıyla yer almaktadır (Görsel 18).



Görsel 18. Bergama, 18. yüzyıl. 133 x 187 cm. özel koleksiyon

18. Yüzyıl Uşak halısında sekiz uçlu desenin yarım, tam ve yarım yer alması orta zeminde sonsuzluk kompozisyonu oluşturmasıyla birlikte, diğer açıdan hayat ve zaman sürecinde yaşamda başlayan, gelişen ve biten durumlar gibidir (Yetkin, 1991, 93). (Görsel 19).



Görsel 19. Uşak, 18. yüzyıl. 130x207 cm. İstanbul, Vakıflar Halı Müzesi, Env. No: 766

17. Yüzyıl Çanakkale halısında hayat ve zaman farkındalığının yarattığı sonsuzluk duygusu, yine gökyüzünün büyüklüğü ve sonsuzluğu temsil eden desen ve motiflerinin farklı kompozisyonunda anlam kazanmıştır. Tekrar eden beyaz zeminli büyük sekizgen desen; lacivert zeminli üçgen desenlerle güneş ya da dünyanın kararlı dönen hareket yapısı gibidir. Aralardaki güneşin doğuşu – batışı, dünyanın düzenli dönüş hareketi ve uzak yıldızları temsil eden gökyüzü kavramlarıyla sonsuz zamanda hayatın kararlı yapısına karşı, sonsuzluğa duyulan özlemi temsil eden küçük yıldız motifleri bulunmaktadır. Yine; sekizgenin merkezini saran küçük kareler zamanda kararlı ve düzenli hareket yapısını göstermektedir. Orta zeminin köşelerinde yer alan dönen motif, sekizgenin bir gezegen, galaksi ya da gökyüzü hareketinin olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Büyük sekizgen desenlerin arasında, zaman sürecinde yaşamdaki aktiflik ve enerjiyi temsil eden üçgen desenler bulunmaktadır. Orta zemini çevreleyen, küçük karelerden desenlenen geniş bordür hayat ve zamanın kararlı anlam yapısındadır (Görsel 20).



Görsel 20. Çanakkale, 17. yüzyıl. New York, The Metropolitan Museum of Art

18. Yüzyıl Konya, Karapınar halısının orta zeminini çevreleyen ince, beyaz çizgi hayat ve zamanın kararlı yapısını temsil ederken, dikdörtgenler içinde, toprak ve gökyüzü renklerinde iki büyük yıldızda hayat ve sonsuzluk düşüncesi görülmektedir. İki yıldızın içindeki motifler, toprak ve gökyüzünün ötesindeki bilinmezliği düşündürür. Yıldızları çevreleyen sekizgenlerin beyaz üçgen çizgilerinde yaşamda miktarları değişen hareket ve duyguların kavramları gizlidir. Yıldızların ve sekizgenlerin köşelerinde yer alan iç, içe üçgenler geçen zamanı anlatmaktadır. Koyu zeminli yıldız desenli sekizgenin köşelerde iç, içe üçgenleri çevreleyen ve birbirine bağlayan mavi üçgenler, yaşamda miktarlarla değişen olayları, mavi yıldız desenli sekizgeni çevreleyen ve birbirine bağlayan sarı üçgenler ise, yine aynı anlamla birlikte, gökyüzünde yıldızların pırıltısı, ışık, enerji, yıldızlara ve gökyüzünün sonsuzluğuna duyulan özlemi anlatmaktadır. Geniş bordür orta zemin rengiyle aynı olmakla birlikte, yaşamın inişli çıkışlı basamakları gibidir (Görsel 21).



Hayat, zaman ve yaşamda miktarları değişen olayları anlatan 19. Yüzyıl Kars halısı örneğinde; kırmızı orta zeminin dört köşesindeki siyah üçgenlerde yıldız motifi bulunmaktadır. Siyah üçgenlerden kalan kırmızı zeminli alanda üç sekizgen desen; gece karanlığında parlayan yıldızlardan güneşin karanlıktan yükselişi, ortada parlak durumu ve batışında değişen ışık etkisi gibidir. Güneşin doğuşundan batışına geçen zaman ve ışık etkisi, kırmızı zeminde üçgen dizilimlerin oluşturduğu sekizgen güneş deseninde anlam kazanmıştır. Bitkisel desenli üç bordür, orta zeminde güneşin gün içindeki serüveni gibi oldukça başarılı bir anlatımdır. Ortada bulunan sekizgen desen ve beyaz zeminli bordür güneşin en parlak olduğu zamanla aynı durumu anlatmaktadır. Sarı zeminli iç bordür güneşin doğuşu, koyu zeminli dış bordür ise batışı gibidir. Diğer açıdan bakıldığında; hayat sarı ışıkla başlar. İlkbaharda yapraklar sarı – yeşil tonlardadır. Doğada genel bir sarılık hakimdir. Yaz mevsiminde; orta sekizgende ve orta bordür zemin rengindeki gibi en parlak döneme ulaşılır. Sonbaharda ise; dış bordür zemin rengi gibi kahverengi tonlara döner. Hayatın başlangıcından bitişine yaşam evreleri, bitkisel desenlerden oluşan bu üç bordürle desenlenmiştir (Görsel 22).



Görsel 21. Konya, Karapınar, 18. yüzyıl. 142x183 cm.  
Özel koleksiyon



Görsel 22. Kars, 19. yüzyıl. 113 x 227 cm.  
Özel koleksiyon

Hayat ve zaman farkındalığı, gökyüzüne ve sonsuzluğa duyulan özlem duygusunun farklı kompozisyonlarından biri, 18. Yüzyıl Çanakkale halısıdır. Ortada bulunan büyük desen; gelişim, hareket, aktiflik ve enerjisiyle, zamanda kararlı bir yapıyı anlatır. Büyük desenin dikdörtgen içindeki yıldızlı sekizgen desenini, yaşamda gelişim sürecini temsil eden mavi üçgen dizilimler çevrelemektedir. Sekizgeni çevreleyen dikdörtgen ise, hayat ve zamanın kararlı yapısını temsil etmektedir. Deseni tamamlayan dikdörtgenin dışındaki bölümler ve orta zeminin köşelerinde yer alan üçgen desenler, yine zaman ve yaşamda değişen olayların süreçleriyle ilgilidir. Halının orta zemin kompozisyonunu bitkisel motiflerin bulunduğu sarı, yaşam rengindeki geniş bordür çevreler. Bordürde motiflerin ters ve düz sıralanışı, yine yaşamdaki aktif olayları temsil etmektedir. Tüm kompozisyonu çevreleyen bitkisel motiflerin dizildiği, kırmızı zeminli ince bordür güneşin batımı gibidir. Genel olarak; orta zeminde güneşin doğuşu ve batışındaki kararlılık, kenar desenler; zaman sürecinde değişen miktarlar, beyaz çizgili iç ince bordür; gündeğümüyle yaşamda başlayan hareketlilik ve enerji, sarı zeminli çizgi yaşamı, kırmızı zeminli bordür ise günbatımı gibi düşünülebilir (Görsel 23).

Yine; 18. Yüzyıl Konya halısı hayat, zaman kavramları ve sonsuzluk duygusunu temsil eden güzel bir örnektir. Orta zemin kompozisyonunun merkezinde bulunan yıldız ve dönen küçük üçgenlerin bulunduğu sekizgen motif doğum, hayatın başlangıcı ve dışa doğru giderek büyüyen hareketli bir yapı gibi düşünülebilir, ya da diğer açıdan güneş, dünya ya da parlayan büyük bir yıldız gibi de görülebilir. Köşelerde yer alan üçgen desenler ve bu üçgenlerin etrafını saran küçük noktalar; gökyüzünün pırıltıları, mutluluk, enerji, ya da zaman ve yaşam sürecinde değişen miktarlarla ilgili kavramları temsil etmektedir. Orta zeminde yer alan yıldız motifleri ise, yine gökyüzü ve sonsuzlukla ilgili kavramlardır. Halının geniş bordür motifleri (Görsel 21) halı örneğindeki gibi yaşamın inişli çıkışlı basamaklarını temsil etmektedir (Görsel 24).



Görsel 23. Çanakkale, 18. yüzyıl.  
New York, The Metropolitan Museum of Art



Görsel 24. Konya, 18. yüzyıl. 110x147 cm.  
Türk ve İslam Eserleri Müzesi

18. Yüzyıl Kütahya halısının orta deseninde doğum ya da hayatın başlangıcının dışı doğru gelişen aktif desen sıralaması, tıpkı güneşin doğuşu ve batışındaki eğri gibi, yaşamın değişen evrelerine benzer. Orta zeminin dört köşesindeki motifler hayatın kararlılığını, aralarda yer alan çizgisel yıldız motifleri ve küçük motifler gökyüzünün sonsuzluk duygusunu temsil etmektedir. Orta zeminin hayatta yükselen ve inen desen yapısını; hayatın bölümlerini anlatan sekizgen desenlerin sıralandığı geniş bordür çevreler. Bordürün sekizgen desenleri arasında zaman kavramı ve yaşam sürecinde değişen aktiflik ve miktar kavramlarını anlatan üçgen desenler yer almaktadır (Görsel 25).



Görsel 25. Kütahya, 18. yüzyıl. 80x115 cm. Kütahya Ulu Cami

Hayat ve zaman kavramlarının görüldüğü farklı bir kompozisyon, 18. Yüzyıl Bergama halısıdır. Doğanın rengi, yeşil orta zeminde yer alan büyük kare desenin içinde, merkezde ve etrafında dönen yıldızlar; gökyüzü hareketlerini, köşelerdeki üçgen desenler; zaman sürecinde yaşamda başlayan ve biten aktiflik, hareket ve diğer kavramların kare içinde kararlı yapısını temsil etmektedir. Orta zeminin köşelerindeki dikdörtgen desenler aynı düşüncenin farklı söylemi gibidir. Ayrıca; hayat ve zamanın dışına çıkılamayan bilinen, belirli anlatımını güçlendirmektedir. Aralarda süreklilikle dizilen motiflerde hayatın canlılığı görülür. Orta zemini çevreleyen farklı bordürler doğadaki farklı yaşamları anlatır niteliktedir (Görsel 26).



Görsel 26. Bergama, 18. yüzyıl. 152x210 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No: 694

Başka bir kompozisyon şekli, mihrap desenli 18. Yüzyıl Çanakkale halısında hayat; zaman sınırları içinde giriş, gelişme sonuç bölümlerini anlatan kompozisyon şeklindedir. Alt ve üst bölümlerde yine yaşamdaki olayların çıkışlı, inişli miktarlarını temsil eden desenler görülmektedir (Görsel 27).

19. Yüzyıl Malatya halısında da yine yaşamda miktarları değişen olayların yükselen ve inen çizgisi; tekrar eden üç ayrı alan içinde, hayat ağacı desenlerinin bulunduğu giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini temsil eden desenlerle görülmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1986, 102). Orta zemini; dört birimden oluşan, kararlılığı temsil eden motiflerin dizildiği geniş bordür çevrelemektedir (Görsel 28).



Görsel 27. Çanakkale, 18. yüzyıl. 91x122 cm.  
Özel koleksiyon



Görsel 28. Malatya, 19. yüzyıl. 100x200 cm.  
Özel koleksiyon

18. Yüzyıl Konya mihrap desenli halının orta zemininde; sonsuzluk düşüncesiyle tekrar eden her bir bölümünde güneşin doğuşundan batışına yükselen ve inen çizgisi gibi, hayatın içinde yükselen ve inen basamaklarında geçen zaman, yıllar, dünyanın dönüşü ve hayatı görmek mümkündür. Yıldızların bulunduğu siyah zeminli bölüm; gökyüzü ve geceyi, diğer bölümler; geçen zamanda değişen anları, her iki tarafta yükselen ve inen kare alanlarda bulunan yıldızlar; hayatlar geçse bile yıldızların sonsuzluğunu, gökyüzünün hissettirdiği duyguyu, sonsuzluk hayalini ve hayatın ötesindeki bilinmezliği temsil etmektedir. Orta zemini çevreleyen geniş bordürde yıldızların arasında küçük karelerden oluşan motifler, yaşamda değişen olaylarla geçen kararlı zaman sürecinde yıldızların sonsuzluk duygularını hissettirmektedir (Görsel 29).

19. Yüzyıl Antalya, Döşemealtı halısının orta zemininde yaşamın yükselen ve zirveden inen, içlerinde sekizgen motifler bulunan desen yapısı yine sonsuzluk duygusuyla hayatın kompozisyonudur. Gökyüzüne yükselme, hayat sonrasındaki açılan kapının ardındaki sonsuz bilinmezlik gibi duyguları temsil etmektedir. Orta zemini aynı duygularla desenlenen bordürler çevrelemektedir (Görsel 30).



Görsel 29. Konya, 18. yüzyıl. 103x163 cm  
Özel koleksiyon



Görsel 30. Antalya, Döşemealtı, 18. yüzyıl  
100x108 cm. Antalya Müzesi, Env. No: 8.28.73

#### 4. Sonuç

Geçmişten günümüze Türk halılarının kompozisyonları düşünüldüğünde görülebilen, doğadaki pek çok olayın sessizliği gibidir. Pırıltılarla hızla büyüyen bir yaprağın esen rüzgârlarla sonbaharda düşmesi, güneşin hızla yükselen sarı ışığından kırmızıya dönen günbatımına karşılık, gökyüzünün derin karanlığında parlayan yıldızların iç dünyada biçimlendirdiği hayat ve zaman duygusu halıların desen ve motiflerinde gizlidir. Bu nedenle Türk kültürünün estetik yorumlama gücüyle günümüze gelen birer öğretici belgeleridir.

Halı; kullanılıp, kolay vazgeçilen bir eşya sınıfında hiçbir zaman yer almamıştır. Dokuyan kişiyi temsil ettiği için özenle saklanmış ve gelecek nesillere hatıra olarak bırakılmıştır. Günümüze kalanlar bu değerle korunarak gelmişlerdir ve bu özelliğiyle de halılar geçen hayat ve zamanın temsilcileridir.

İnsanın en önemli farkındalığı olan hayat ve zaman kavramları, halıların yüzeyinde sonsuzluk ve gökyüzü kompozisyonlarıyla görülmektedir. Çünkü insanın ilk öğrendiği; hayat ve zaman gerçeğidir ve bilinçlenme süreciyle birlikte, hayat ve zamana karşı içinde gizli bir sitem saklar. Halılarda sonsuzluk özlemlerini dokuyanlar isimsiz sanatçılar olarak geleceğe kendilerinden iz bırakmışlardır.

Günümüz el halısı üretimlerinde en önemli sorun; neden ve nasıl olması gerektiği yeterince ve doğru araştırılıp, uygulanmayan kimlik sorunudur. Azalan üretimler pek çok düşüncede dönemini tamamlamış ve modası geçmiş görülmekle birlikte, yenileri genelde turistik hatıra için yapılmaktadır. Bu durum köklü kültürümüzü yanlış temsil etmektedir. Çünkü turistik üretimler de geleceğe uzun yıllar kalacaktır. Diğer modern tasarım üretimleri düşünce zenginliği adına tabii ki yapılmalıdır ve ülkemizin halı üretim ve gelir potansiyeli için desteklenmelidir. Fakat kültürümüz ve bir bölgeden çıkışlı kompozisyonlar ve üretim kalitesiyle üretilen yeni halılar, kültürümüzün köklü geçmişini zedelememelidir. Ülkemizde nedenleri bilinerek anlatılan, doğru uygulanacak projelerle farkındalığa dayalı kompozisyonlar yapılabilir ve dokuyucunun duygu ve düşüncelerini temsil eden halılarla kültürümüzün sanat değeri, geleceğe düşünce zenginliği ve gelişerek aktarılabilir.

#### Kaynakça

- Ana Britannica (C. 22). (1990). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe sözlüğü* (7. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe ansiklopedisi* (2. Basım). C. 7. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1995). *Düşünce tarihi* (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1986). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Thomson, G. (1976). *İnsanın özü*. (C. Üster, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1974).

TDK. (1988). *Türkçe Sözlük* (C. 1 – 2). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yetkin, Ş. (1991). *Türk halı sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

### Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Yeni Şafak. (2013). İstanbul'da başkadır güvercin hikayeleri [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://www.yenisafak.com/kultur-sanat/istanbulda-baskadir-guvercin-hikayeleri-508049>

Görsel 2. Zamanda hayatın yaşam evreleri [Çizim].

Görsel 3. Ayın evreleri [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://www.tapeciarinia.pl/edycja,224223>

Görsel 3. NASA. (2019). Ayın hilal görünümü [Fotoğraf]. Saturday, August 03, 2019, 20:00 UT. Erişim adresi: <https://svs.gsfc.nasa.gov/4442>

Görsel 4. Ayın evreleri ve hayatın kararlı yapısının kare ile miktar çizimi [Çizim].

Görsel 5. Coşkun, G. (2017). Çınar yaprağı [Fotoğraf]. İletişim: [galinagulsen@gmail.com](mailto:galinagulsen@gmail.com)

Görsel 6. Çiloğlu, G. (2019). Elin yapısı [Fotoğraf].

Görsel 7. Çiloğlu, H. (2018). Güneşin doğuşu [Fotoğraf].

Görsel 8. Çiloğlu, H. (2018). Güneşin batışı [Fotoğraf].

Görsel 9. Çiloğlu, H. (2012). Sonbaharda düşen yapraklar [Fotoğraf].

Görsel 10. Çiloğlu, H. (2014). Palmiye gövdesinde hayat bulan bitki [Fotoğraf].

Görsel 11. Çiloğlu, H. (2014). Palmiye gövdesinde hayatı sonlanan bitki [Fotoğraf].

Görsel 12. Çiloğlu, H. (2014). Palmiye ağacı tohumları [Fotoğraf].

Görsel 13. Çiloğlu, H. (2019). Toprakta yeni çıkan ve büyüyen bitkiler [Fotoğraf].

Görsel 14. Çiloğlu, H. (2019). Yapraklar [Fotoğraf].

Görsel 15. Anonim. (1992). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, Code 0099

Görsel 16. Anonim. (1988). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 2, Code 0156

Görsel 17. Anonim. (1992). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, Code 0079

Görsel 18. Anonim. (1992). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, Code 0011

Görsel 19. Anonim. (1988). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 2, Code 0140

Görsel 20. Anonim. (1988). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 2, Code 0155

Görsel 21. Anonim. (1988). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 2, Code 0145

Görsel 22. Anonim. (1995). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 5, Code 0579

Görsel 23. Anonim. (1992). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, Code 0024

Görsel 24. Anonim. (1990). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 4, Code 0424

- Görsel 25. Anonim. (1992). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, Code 0016
- Görsel 26. Anonim. (1988). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 2, Code 0118
- Görsel 27. Anonim. (1992). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, Code 0014
- Görsel 28. Anonim. (1995). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 5, Code 0526
- Görsel 29. Anonim. (1988). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 2, Code 0148
- Görsel 30. Anonim. (1992). *Turkish Handwoven Carpets* (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, Code 0020

# Uzak Doğu Seramik Sırlarından Temmoku

## Temmoku as a Far Eastern Ceramic Glaze

### Pınar Çalışkan Güneş

Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam tasarımı Bölümü  
email: [pınar.caliskan@deu.edu.tr](mailto:pınar.caliskan@deu.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1759-0855>

#### Atf (APA 6)/To cite this article

Çalışkan Güneş, P. (2019). Uzakdoğu seramik sırlarından Temmoku. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 214-221.  
doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.604759>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 09/08/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 28/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Temmoku sırlar yüksek sıcaklıklarda gelişebilen, demir oranı yüksek, yüzeylerinde benekler ya da çizgiler barındıran, rengi açık kahverengiden koyu kahverengi ve siyaha kadar değişen sır grubunu oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze kadar varlığını sürdürmeyi başarmış olan bu özel sırlar günümüzde de sanatçıların eserlerinde kullanmayı tercih ettikleri bir sır çeşidi olmuştur.

Bu çalışmanın amacı Uzakdoğu seramik sırlarından Temmoku'nun tarihsel süreç içerisindeki gelişimini incelemek, demir oranı yüksek olan bu sırların seramikte temel olarak kullanılan hammaddeler ile günümüz koşullarında elde edilebilirliğini araştırmaktır. Araştırmada öncelikle konu ile ilgili literatür taraması yapılmış; bulunan veriler doğrultusunda deneysel yöntem kullanılarak feldispat, kaolen, kuvars, mermer, dolomit, çinko oksit, soda, magnezit gibi temel hammaddelerden oluşan alkali içerikli sırlar hazırlanmıştır. Renklendirme için %6-13 aralığında demir oksit ilavesi yapılarak öğütme işlemi gerçekleştirilmiştir. Hazırlanan sır karışımları porselen bünyelere uygulanarak 1200°C'de elektrikli fırında nötr ortamda pişirilmiştir. Çalışmanın sonucunda ise farklı yüzey özelliklerine sahip demirce zengin sırlardan örnekler sunularak çalışma desteklenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Seramik, Seramik sırları, Temmoku, Yağ benekli, Tavşan kürkü

### Abstract

Temmoku glazes are formed from light brown to dark brown and black glaze groups, which can develop at high temperatures, have high iron content and have spots or streaks on their surfaces. These special glazes, which have survived from the past to the present, have been a kind of secret that artists prefer to use in their works.

The aim of this study is to examine the development of Temmoku glazes, one of the most special glazes of the Far East ceramic glazes, in the historical process, and to research the availability of these glazes with high iron content with raw materials in our country in today's conditions. In the research, firstly literature review was done; In accordance with the data obtained, alkali-containing glazes consisting of basic raw materials such as feldspar, kaolin, quartz, marble, dolomite, zinc oxide, soda, magnesite were prepared. Grinding was carried out by adding iron oxide in the range of 6-13% for coloring. Prepared glaze mixtures were applied to porcelain bodies and baked in 1200 ° C electric oven in neutral environment. As a result of the study, examples of iron-rich glazes with different surface properties were presented and supported.

**Keywords:** Ceramics, Ceramic glazes, Temmoku, Oil spot, Hare's fur

## 1. Giriş

“Temmoku, Çin'de Song Hanedanlığı Döneminde (960-1279) üretilen ve ismini Çin'deki kutsal bir yer olan Tien-mu dağından alan, kahverengi siyah sırlı çay kâselerine verilen genel bir isimdir” (Öney, 2009, s.6; Sentance, 2004, s.123; Sutherland, 2005, s.106). “Bugün ise temmoku terimi sadece çay kaseleri için değil her türlü kahverengi seramik ürünler için kullanılan bir terim haline gelmiştir” (Tichane, 1998, s.209).

“Asya kökenli olan temmoku sırlar, oil spot (yağ benekli), hare's fur (tavşan kürkü) olarak iki grupta incelenmektedir” (Genç, 2013, s.137). “Oil spot (yağ-benekli) sırlar, zemini siyah ya da koyu kahverengi, üzerinde gümüşümsü pırıltıları olan sırlardır” (Taçyıldız, 2018, s.120). “Hare's fur (tavşan kürkü) sırlar ise yüzeyi tavşan kürküne benzer, demir partiküllerinin eridiğinde sır yüzeyinde ince çizgiler oluşturduğu bir sır türüdür” (Vainker, 2005, s.120; Virgin, 2008, s.87).

“Temmoku sırları genel olarak bu isimlerle adlandırılıp tanımlanmalarına rağmen, literatürde yüzey özelliklerine ve yapıldığı yere göre; Leopard spotted (leopard benekli) sırlar, Eye of Heaven (cennetin gözü) sırlar, Temmoku-zen, Chien-yao, Yuteki-Temmoku, Yohen Temmoku, Patridge spot (keklik tüyü benekli), Jian Ware Temmoku, demirce zengin sırlar gibi isimlerle de anılır” (Genç, 2013, s.139).

## 2. Yöntem

Bu çalışmada nicel ve deneysel yöntem kullanılmıştır. Konuya ilişkin literatür taraması yapılmış, toplanan tüm veriler ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bulunan veriler ışığında bulgular yorumlanarak, deneysel yöntem aracılığıyla 1200°C'ye uygun alkali içerikli sırlar geliştirilmiştir. Elektrikli fırında nötr fırın ortamında gerçekleştirilmiş olan pişirimler sonucunda oluşan farklı renk ve yüzey özellikleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

### 3.Bulgular ve yorum

#### 3.1.Temmoku sırlarının tarihçesi

Uzakdoğu sırlarından Temmoku, ilk kez Song Hanedanlığı Döneminde (960-1279), Çin'in Fujian bölgesinde yer alan Jian fırınlarında keşfedilmiştir. Çinlilerin Tien mu olarak adlandırdıkları Jian çay kâseleri, daha sonra Japon rahiplerin Tianmu Shan (cennetin gözü) dağındaki Budist tapınağını ziyaretleri sonucu Japonya'ya götürülmüş ve burada temmoku adını almıştır.

Yüksek derecede pişen kahverengi ve siyah renkteki bu kaplar, tüm Çin seramikleri arasında en etkileyici ürünlerin başında gelmektedir. Çinliler, demir açısından zengin olan bu göz alıcı sırları üretebilmek için hem kuzey hem de güney Çin'de yer alan zengin kil yataklarını, nehir çamurlarını ve milleri, sırların ana hammaddesi olarak kullanmıştır. Bu sırlar tipik olarak büyük saklama kavanozlarına, şarap şişelerine, vazolara, piring kâselerine ve günlük çay kaplarına uygulanmıştır (Wood,1999, s.137).



Görsel 1. Temmoku sırlı vazo, 12-13.yy



Görsel 2. Yaprak dekorlu çay kasesi, 12-13. yy  
Herbert ve Eunice Shatzman koleksiyonu,  
Ackland sanat müzesi

Fujian'ın güney kesimindeki Jian fırınlarında pişirilen çay kâselerinin özel bir stili hem Çin'de hem de Japonya'da sıra dışı bir durum kazanmıştır. Kuzey Song Hanedanlığının başlarında (M.S. 960 -1127), Jian temmoku kâseleri kuzey Song sarayının övgü eşyaları olarak kabul edilmiş ve imparatorluk kullanımı için onaylanmıştır. Bu kaplar, kuzey Song toplumu ve Budist manastır toplulukları arasında önem taşımıştır. Çinlilerin çay içme kültüründeki artış, bölgede yapılan Jian çay kaplarına olan talebin daha da artmasına neden olmuştur. Bu eşyaların kullanımları 12. yüzyılda Hangzhou civarındaki Tienmu Budist tapınağından Japonya'ya yayılmış burada da ortaçağ Japonları tarafından beğenilmiş ve daha sonra Japon Çay Seremonilerinin de kıymetli eşyaları arasında yer bulmuştur. Japonya'da Jian işi olarak adlandırılan çay kâseleri, Çin karakterlerine 'Tien mu' adını vermelerinden dolayı 'temmoku' ismi ile anılmıştır (Britt, 2007, s.70; Virgin, 2008, s.86; Wood, 1999, s.137).

#### 3.2.Temmoku sırlarının özellikleri

Temmoku olarak adlandırılan sırlı ürünler, Çin'in erken dönem eserleri arasında nadir bulunmuş ve dönemin sırlı ürünlerinin büyük çoğunluğunu gri-yeşil, sarımsı-yeşil veya zeytin-yeşili ürünler oluşturmuştur. Bunların demir oksit içerikleri yaklaşık %2-3 civarında olup, bu aralıktaki demir oksit düzeyleri, tamamen demir açısından oldukça fakir olan odun külleri veya stoneware killerin karışımından meydana gelmiştir. Siyah veya kahverengi sır etkileri ise (genel adı ile temmokular) yaklaşık %5-10 oranında demir oksit katkısı ile oluşabilmektedir. Bu durum sır reçetelerinde sıra dışı bir şekilde demirce zengin killerin, kayaların ya da küllerin kullanımını veya dönemin yaygın kullanılan sırlarından seladon sırlarına bir miktar demir oksit kaynağının eklenmesini gerektirmiştir (Wood, 1999, s.138).

Song dönemine ait Jian sırları günümüzde analiz edilmiş olmasına rağmen, yapımında kullanılan orijinal reçeteler hala bilinmemektedir. Bununla beraber, Fransız çömlek ustası Jean Girel, Jian killerin bu sırlardaki ana bileşen olmuş olabileceğini ortaya atmıştır. Girel, yaklaşık üç birim Jian kili ve iki birim odun külünden oluşan karışımların bu sırlarla ilgili yayımlanmış analizleri açıklayabileceğini ifade ederek, kullanılan odun külünde ise alüminyum oranının oldukça yüksek olduğunu iddia etmiştir (Wood, 1999, s.148).



### 3.2.1.Hare's Fur (tavşan kürkü) sırlar

Jian sırlarının en yaygın örnekleri, yüzeyi tavşan kürküne benzeten ve hare's fur olarak adlandırılan sırlardan meydana gelmektedir. Bu sırların yüzeyinde demir parçacıklarının oluşturduğu kahverengi ince çizgiler yer alır. Bu ince çizgiler demirce zengin sır tabakasının erimesi esnasında özellikle çukur kaselerde dibe doğru akararak seramik parçanın yüzeyinde ince çizgilerin görünmesine neden olur.



Görsel 3. Hare's fur kap, 12-13. yy, Herbert and Eunice Shatzman koleksiyonu, Ackland sanat müzesi

Bu tip sırlar Fujian eyaletindeki Jian fırınlarında ve Henan eyaletinde yer alan fırınlarda üretilmiştir. Hare's fur etkili bu kaplar esasen imparatorluklar adına yapılmış, ancak daha sonra Çin ve Japonya'da taklitlerinin ortaya çıkmasıyla manastırlar için de üretilmeye başlanmıştır (Vainker, 2005, s.121).



Görsel 4. Jian tipi Hare's fur kâse, 12-13.yy

“Siyah sırlı kâseler Song Hanedanlığı boyunca popülerliğini sürdürmüştür. Çay içme kültürünün yaygınlaştığı bu dönemde, kâse içinde karıştırılan çayın beyaz köpüğü ile koyu renkteki kapların oluşturduğu güçlü kontrastlık, siyah renkteki kapların yeşil ya da beyaz kâselere nazaran daha çok tercih edilmesine sebep olmuştur” (Vainker, 2005, s.120).

### 3.2.2.Oil Spot (yağ benekli) sırlar

Oil spot (yağ benekli) sırlar, siyah zemin üzerinde yuvarlak yağ lekesi şeklinde beneklerden oluşan yüzey görünümleri nedeniyle bu şekilde isimlendirilmiştir. Demir bakımından zengin olan bu sırlar, daha çok akmaya karşı direnç gösteren sır reçetelerinden oluşmaktadır. Demir oksidin vermiş olduğu doğal lekeler ve gümüşümsü demir kristalleri sır yüzeyinde ilginç etkiler yaratmaktadır. Oluşan bu efektler, sır gelişimini tamamladığı noktayı biraz aştığında yok olmakta ve böylelikle sır görüntüsü hare's fur (tavşan kürkü) etkisine dönüşebilmektedir.

“Oil spot (yağ benekli) sırlar alüminyumca ve silisyumca zengin sırlardır ve içeriğindeki magnezyum beneklerin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Demir içeriği %6'dan %12'ye kadar değişen sırlarda genellikle kahverengi benekler elde edilirken, siyah benekler için %1-5 arası kobalt katkısı gerekmektedir” (Britt, 2007, s. 75). “Beneklerin büyüklüğü açısından pişirim aşaması önem taşır; belli sıcaklık aralıklarında fırın bekletilerek yağ beneklerinin boyutları ile oynanabilir” (Britt, 2007, s. 76).



Görsel 5. Song Hanedanlığı, 960-1279, Çin

Oil spot etkisi aynı zamanda demirce zengin bir astar üzerine yine demirce zengin bir sırla uygulanması ile elde edilebilmektedir. Eriyen sırlar ve astar, yüzeyde demir oranının yüksek olduğu bir tabaka oluşturur. Erime sırasında oluşan kabarcıklar bazı demir parçacıklarını yüzeye taşır ve bu parçacıklar da soğuma sırasında kristalize olup yüzeyde noktacıklar halinde kendini gösterir (Waal, 2015, s.123).

“Astar üzerine sırlar uygulanmak suretiyle elde edilen oil spot etkili sırlar, orijinal Jian kâselerinin kopyalanmaya çalışıldığı bir dönemde keşfedilmiştir. Jian fırınlarında pişirilen orijinal örneklere ulaşmak oldukça zordur; bu nedenle de koleksiyoncular için her zaman ilgi odağı olmuşlardır.” (Wood, 1999, s.149).

Genel isimleri ile temmoku olarak adlandırılan ürünler, sırların göstermiş olduğu yüzey özelliklerine göre oil spot (yağ benekli) ve hares fur (tavşan kürkü) olarak adlandırılmış, zamanla partridge feather ve tortoiseshell gibi isimler de bu gruba dahil olmuştur. Partridge feather sırlar keklik tüyüne benzetildiği için bu ismi almıştır. Bu sırlar koyu renkli temmoku sırlar üzerine beyaz renkte başka bir sırla uygulanması sonucu meydana gelmektedir. Tortoiseshell sırlar ise temmoku sırlarının üzerine kül serpmesi ile elde edilmektedir. Külün kalıntıları zemindeki sırların rengini biraz daha açarak iki renkli bir yüzey meydana getirmektedir.

### 3.3. Temmoku sırlar denemeleri (deneysel işlem)

Temmoku denemelerinde öncelikli olarak çalışma sıcaklığı dikkate alınmış ve 1200°C'ye uygun alkali sırlar hazırlanmıştır. Yapılan araştırmalar temmoku sırlarının en eski örneklerinde odun külü kullanıldığını göstermektedir. Birçok odun külü yüksek oranda kalsiyum içermektedir. Bu nedenle reçetelerde özellikle kalsiyum içeriğinin yüksek olmasına dikkat edilmiştir. Kalsiyumca zengin alkali sırlara %6-13 aralığında demir oksit ilave edilerek açık kahverengiden koyu kahverengiye kadar değişen renkler elde edilmeye çalışılmıştır. Hazırlanan harmanların tartımları yapılarak jet değirmende öğütme işlemleri gerçekleştirilmiştir. Karışımlar daha sonra porselen deney kâselerine dökülerek pişirim işlemine hazır hale getirilmiştir (Görsel 6). Sırlanan parçalar son olarak elektrikli fırında 1200 °C'lik nötr pişirim ortamında 12 saat boyunca pişirilmiştir.








Görsel 6. Sırların tartım, öğütme ve uygulama aşaması

Tablo 1  
Temmoku denemeleri 1

<p><u>Seğer</u> 0,2 K<sub>2</sub>O    0,2 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>    2,2 SiO<sub>2</sub> 0,8 CaO</p> <p><u>Harman</u> % 50 Ortoklas % 30 Mermer % 20 Kuvars + % 12 Fe<sub>2</sub>O</p>	
<p><u>Seğer</u> 0,2 K<sub>2</sub>O    0,2 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>    2,2 SiO<sub>2</sub> 0,8 CaO</p> <p><u>Harman</u> % 50 Ortoklas % 30 Mermer % 20 Kuvars + % 12 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub> + % 1 CoO</p>	
<p><u>Seğer</u> 0,471 CaO 0,191 ZnO    0,3 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>    3 SiO<sub>2</sub> 0,336 K<sub>2</sub>O</p> <p><u>Harman</u> % 60 Ortoklas % 15 Mermer % 5 Çinko oksit % 20 Kuvars + % 8 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	
<p><u>Seğer</u> 0,336 K<sub>2</sub>O 0,471 CaO    0,3 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>    3 SiO<sub>2</sub> 0,191 ZnO</p> <p><u>Harman</u> % 60 Ortoklas % 15 Mermer % 5 Çinko oksit % 20 Kuvars + % 8 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub> + % 1 CoO</p>	
<p><u>Seğer</u> 0,4 Na<sub>2</sub>O 0,3 MgO    0,19 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>    1,9 SiO<sub>2</sub> 0,3 CaO</p> <p><u>Harman</u> % 45 Albit % 25 Dolomit % 10 Kalsine soda % 20 Kuvars + % 13 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	

Tablo 2  
Temmoku denemeleri 2

<p><u>Seğer</u> 0,3 Na<sub>2</sub>O 0,35 MgO      0,18 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>      2,1 SiO<sub>2</sub> 0,35 CaO</p>	
<p><u>Harman</u> % 42 Albit % 28 Dolomit % 5 Kalsine soda % 25 Kuvars + % 10 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	
<p><u>Seğer</u> 0,5 Na<sub>2</sub>O      0,5 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>      5,5 SiO<sub>2</sub> 0,5 CaO</p>	
<p><u>Harman</u> % 60 Albit % 10 Mermer % 30 Kuvars + % 6 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	
<p><u>Seğer</u> 0,5 Na<sub>2</sub>O      0,5 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>      5,5 SiO<sub>2</sub> 0,5 CaO</p>	
<p><u>Harman</u> % 60 Albit % 10 Mermer % 30 Kuvars + % 6 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub> + % 1 CoO</p>	
<p><u>Seğer</u> 0,345 Na<sub>2</sub>O 0,327 CaO      0,34 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>      3 SiO<sub>2</sub> 0,327 MgO</p>	
<p><u>Harman</u> % 60 Albit % 20 Dolomit % 20 Kuvars + % 10 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	
<p><u>Seğer</u> 0,28 Na<sub>2</sub>O 0,36 CaO      0,28 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>      2,6 SiO<sub>2</sub> 0,36 MgO</p>	
<p><u>Harman</u> % 55 Albit % 25 Dolomit % 20 Kuvars + % 13 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	

Tablo 3  
Temmoku denemeleri 3

<p><u>Seğer</u> 0,11 K<sub>2</sub>O 0,24 Na<sub>2</sub>O 0,35 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> 2,2 SiO<sub>2</sub> 0,52 CaO 0,8 B<sub>2</sub>O<sub>3</sub> 0,13 MgO</p> <p><u>Harman</u> % 19 Ortoklas % 35 Albit % 14 Mermer % 3 Magnezit % 29 Borik asit + % 10 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	
<p><u>Seğer</u> 0,11 K<sub>2</sub>O 0,24 Na<sub>2</sub>O 0,35 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> 2,2 SiO<sub>2</sub> 0,52 CaO 0,8 B<sub>2</sub>O<sub>3</sub> 0,13 MgO</p> <p><u>Harman</u> % 19 Ortoklas % 35 Albit % 14 Mermer % 3 Magnezit % 29 Borik asit + % 7 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub> + % 2 CoO</p>	
<p><u>Seğer</u> 0,11 K<sub>2</sub>O 0,03 Na<sub>2</sub>O 0,16 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> 1,01 SiO<sub>2</sub> 0,43 CaO 0,43 MgO</p> <p><u>Harman</u> % 35 Ortoklas % 46 Dolomit % 2 Kalsine soda % 8 Kaolen % 9 Kuvars + % 13 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	
<p><u>Seğer</u> 0,2 Na<sub>2</sub>O 0,6 CaO 0,22 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> 3,3 SiO<sub>2</sub> 0,2 MgO</p> <p><u>Harman</u> % 37 Albit % 18 Mermer % 6 Magnezit % 39 Kuvars + % 7 Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	

#### 4. Sonuç

Temmoku sırları üzerinde yapılan araştırmalardan hareketle; yüksek derecede eriyebilen kalsiyumca zengin alkali sırlar hazırlanmış, %6-13 arasında demir oksit katkısı ile açık kahverengiden koyu kahverengi ve siyaha kadar değişen sırlar elde edilmiştir.

Denemelerde temmoku yüzey özelliklerinin elde edilmesinde sırnın uygulama kalınlığının büyük önem taşıdığı görülmüş ve ayrıca sır kalınlığına göre yüzeyde oluşan renk ve efektlerin de değişkenlik gösterdiği tespit edilmiştir. Kalın uygulama sonucunda koyu kahverengi ve siyah renk elde edilirken, ince uygulamalarda ise

karamel renginden turuncuya kadar değişebilen renkler bulgulanmıştır. Özellikle oil spot etkili temmoku sırlar normal sırlara oranla oldukça kalın bir uygulama gerektirmektedir. Kalın uygulamalarda sır yüzeyinde oluşan noktacıkların boyutunda büyümeler görülmüştür.

Temmoku sırları yüksek derece sırlar olmasından dolayı stoneware ya da porselen bünyelere uygulanmalıdır. Ancak porselen bünyeye uygulanan sırlar stoneware bünyeye uygulanan sırlara nazaran daha parlak sonuçlar vermiştir.

Kullanılan çamur dışında sırnın kimyasal içeriğinin de büyük önem taşıdığı göz önünde bulundurulmalıdır. Özellikle alüminyum oksit oranının 0,4 molün üzerine çıktığı durumlarda yüzeydeki beneklerde artış olduğu açıkça görülmektedir. Bu görünümü belirginleştirmek için de yavaş soğutma programı gerekmektedir. Demir dışında az oranda kobalt oksit katkısı sır yüzeyinde gümüşümsü siyah beneklerin oluşmasını sağlamıştır.

Temmoku sırlar Uzakdoğu tarihinde keşfedildiğinden bu yana seramik sırları literatüründe her daim önemli bir yere sahip olmuştur. Kahverengi-siyah renkteki bu özel sırların cazibesi dönemin çömlekçi ustalarını etkilemekle kalmamış, geçmişte olduğu gibi günümüzde de sanatçıların eserlerinde kullanmayı tercih ettikleri bir sır çeşidi olma ayrıcalığını sürdürmektedir.

### Kaynakça

- Britt, J. (2007). *The complete guide to high-fire glazes*. New York: Lark Crafts An Imprint of Sterling Publishing Co., Inc.
- Genç, S. (2013). *Artistik seramik sırları*. İstanbul: Boyut Matbaacılık A.Ş.
- Öney, D. (2009). *Uzakdoğu sırlarından Temmoku'nun araştırılması ve sır uygulamaları* (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 236064).
- Sentence, B. (2004). *Ceramics, a world guide to traditional techniques*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Sutherland, B. (2005). *Glazes from natural sources*. London: University of Pennsylvania Press.
- Taçyıldız, E. (2018). *Seramik sırnın sırrı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tichane, R. (1998). *Ash glazes*. USA: Krause Publications.
- Vainker, S. (2005). *Chinese pottery and porcelain*. London: The British Museum Press.
- Virgin, L. E. (2008). *Chinese art treasures on display: Later Jades and Ceramics At The Worcester Art Museum*. U.S.A: Worcester Art Museum.
- Waal, E. D. (2015). *The pot book*. China: Phaidon Press Limited.
- Wood, N. (1999). *Chinese glazes, their origins, chemistry and recreation*. London: A&C Black, University of Pennsylvania Press.


### Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. (12-13. yüzyıl), Temmoku sırlı vazo, Kaynak: Vainker, S. (2005). *Chinese pottery and porcelain*. London: The British Museum Press. (s.90)
- Görsel 2. (12-13. yüzyıl), Yaprak dekorlu çay kasesi, Herbert ve Eunice Shatzman koleksiyonu, Ackland Sanat Müzesi. Kaynak: Britt, J. (2007). *The complete guide to high-fire glazes*. New York: Lark Crafts An Imprint of Sterling Publishing Co., Inc.(s.76)
- Görsel 3. (12-13. yüzyıl), Hare's fur kap, Herbert and Eunice Shatzman koleksiyonu, Ackland Sanat Müzesi. Kaynak: Britt, J. (2007). *The complete guide to high-fire glazes*. New York: Lark Crafts An Imprint of Sterling Publishing Co., Inc.(s.73)
- Görsel 4. (12-13.yüzyıl), Jian tipi Hare's fur kâse, Kaynak: Vainker, S. (2005). *Chinese pottery and porcelain*. London: The British Museum Press.(s.121)
- Görsel 5. (960-1279), Song Hanedanlığı, Çin, Kaynak: Waal, E. D. (2015). *The pot book*. China: Phaidon Press Limited.(s.123)
- Görsel 6. Sırların tartım, öğütme ve uygulama aşaması. Pınar Çalışkan Güneş şahsi arşivi.

# Çağdaş Sanatta Yazı: Seramik Malzemenin Plastik Dili Üzerinden Bir Değerlendirme

## Inscriptions in Contemporary Art: An Evaluation on The Plastic Language of Ceramic Works

**Safiye Başar**

Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü  
email: [safiyebasar@yahoo.com](mailto:safiyebasar@yahoo.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1958-714X>

**Atf (APA 6)/To cite this article**

Başar, S. (2019). Çağdaş sanatta yazı: seramik malzemenin plastik dili üzerinden bir değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 222-233. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.606167>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 19/08/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 20/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Review Article/Derleme Makalesi

### Öz

MÖ yaklaşık 3000’lerde Sümerler tarafından geliştirilen yazı, bir bellek yardımcısı ve iletişim aracıdır. Tarihsel olayların belgelenmesinde, edebi metinlerin, mitlerin, dini ilahilerin bu güne ve geleceğe aktarılmasında önem taşır. 20. Yüzyılın başlarında yazı edebiyatın alanından sızarak, Kübist ve Dadaist sanatçıların çalışmalarında plastik yapıyı zenginleştiren görsel bir imgeye dönüşmüştür. Yüzyılın ikinci yarısında ise izleyicinin estetik deneyimden ziyade, zihinsel bir sorgulama sürecine yönlendirildiği kavramsal çalışmalarda başat bir öğe olarak öne çıkmaktadır. Joseph Kosuth, Lawrence Weiner’in çalışmalarında sanatsal temsilin yerini alan metin, geçtiğimiz yüzyılın sanatında bir kırılma oluşturmuştur. Bu kırılmanın etkisi resimden heykele, performanstan seramik sanatına değin yayılır. Üretimlerinde seramik malzemenin dilini ve tarihsel bağlamını kullanan Patrick King, Jeanne Opgenhaffen, Marianne Requena gibi sanatçıların çalışmalarında yazı hem plastik bir unsur, hem de dilsel bir ifade aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Sanat, Yazı ve Sanat, Metin, Çağdaş Seramik

### Abstract

Inscription developed by the Sumerians around 3000 BC is a helper for memory, and a thinking and communication tool. It is important for transferring historical events, myths and religious hymns to the future. At the beginning of the 20th century, inscriptions became a visual image that enriched the plastic structure in the works of Cubist and Dadaist artists. In the second half of the 20th century in the conceptual studies where the audience is directed to a process of mental inquiry rather than aesthetic experience, it stands out as a dominant element. In the conceptual works of Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, and of Cengiz Cekil, ‘text’ replaces of artistic representation. Artists such as Patric King, Jeanne Opgenhaffen and Marianne Requena use the plastic language and historical context of ceramic material in their works, and in these kind of works, text and inscription appear as a plastic element and a visual image.

**Keywords:** Contemporary Art, Inscription and Art, Text, Contemporary Ceramic

## 1. Giriş

Sanatın ontolojik olarak değişime uğradığı 20. yüzyılda ‘yazı’ edebiyatın alanından plastik sanatlar alanına doğru sıçrayarak, görsel ifadenin bir parçasına dönüşmüştür. Stephane Mallerme ve Guillaume Apollinaire’in şiirlerinde izlenen görsel arayışlar, kaligramlar, kendilerinden sonra gelen pek çok sanatçı için esin kaynağı olmuştur. Şekilli dizeler olarak tanımlanabilecek kaligramların, plastik sanatlar içinde yazının görsel bir eleman olarak kullanımının ve yaygınlaşmasının önünü açtığı söylenebilir.

Yazı/metin Kübist ve Dadaist kolajlarda görsel bir imge olarak karşımıza çıkarken, Sürrealist çalışmalarda dil ve imge arasındaki ilişkiyi yıkmıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ise kavramsal çalışmalarda, yazı ve metnin sanatsal temsilin yerini aldığı görülür. Günümüz sanatında, yazı hem görsel bir imge, hemde dilsel bir ifade aracı olarak karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Bu araştırma çağdaş sanatta yazının ‘görsel imge’ olarak kullanımından daha ziyade, ‘dilsel ifade aracı’ olarak varlığına odaklanır. Yazı ve metnin içeriği sanatsal anlamın inşasında belirleyici midir? Bu sorunun cevapları seramik malzemenin plastik dili ve tarihsel bağlamı üzerinden üretilen yapıtlarda bulunmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın ilk bölümünde yazının gelişimi ve tarihsel perspektifte seramik yüzeylerde kullanımı üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise sanatın yazıyla buluştuğu örnekler saptanarak, sonrasında seramik malzemenin dili üzerinden gelişen yapıtlar analiz edilmiştir.

## 2. Yöntem

Konunun derinlemesine irdelenmesinde betimleyici yöntem kullanılmıştır. Yazının ortaya çıkışı, tarihsel gelişim süreci, çağdaş sanatla keşişme noktalarında ortaya çıkan örneklerin elde edilmesinde nitel veri toplama tekniğinden yararlanılmıştır. Literatür taraması, konuya ilişkin sanat yapıtı incelemeleri, sanatçılarla yapılan

görüşmeler, araştırmanın temel dayanak noktasını oluşturmaktadır. Literatürde yeterli veriye ulaşılamayan sanatçılar ile görüşmeler yapılarak çalışmaları hakkında bilgi edinilmiştir.

### 3. Yazının gelişimi ve tarihsel perspektifte seramik yüzeylerde kullanımı

İnsanlık tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilen yazının serüveni oldukça uzun ve bilinmezlik içermektedir. İnsanlığın kendini ifade etme ihtiyacıyla başlayan bu serüven resimsel anlatımdan simgesel ifadeye, yazıya doğru evrilmiştir. Yazıya geçiş yaklaşık M.Ö 3000'leri bulur. Bu geçiş, Chauvet Mağarası'ndaki resimlerden 27 bin yıl; Göbekli Tepede ele geçen dikili taş kabartmalarından yaklaşık 7000 bin yıl sonrasına denk düşer (Clare, 2019). Temelde bir iz bırakma eylemi olarak yazı, başlangıçta kil tabletler üzerine belirli işaretlerin çizilmesiyle oluşturuldu. Sümerlerin ziraat ürünlerinin, depo ve tapınaklardaki malların kayda geçirilmesinde kullandıkları resimli yazı, pigtogramlar, çivi yazısının erken evresi olarak kabul edilebilir. Sümerler, bu erken evrede belirli nesne ve varlıkları ifade etmede pigtogramları kullanmış, daha sonra doğrudan nesneyi resimlemek yerine ses açısından onunla benzerlik taşıyan bir başka nesneden yararlanma düşüncesini ortaya atmışlardır (Georges, 2010, s. 17).

Yazının Sümerler tarafından geliştirilmesinin ardından Akadlar, Babiller, Asurlar, Hititler ve Mısırlılar da kil tabletler üzerinde çivi yazısını kullanmışlardır (Okur, 2007, s.9). Başlangıçta basit bir muhasebe işlemi için ortaya konulan yazı, "Mezopotamyalılar için önce bir bellek yardımcısı, sonrada konuşma dilinin izlerini koruma yöntemi, hatta iletişim kurmanın, düşünmenin, ifade etmenin farklı bir aracı olmuştur" (Georges, 2010, s. 18). Şüphesiz, edebi metinlerin, mitlerin, dini ilahilerin, anıların, tarihsel olayların belgelenmesinde, dolayısıyla bu güne ve geleceğe taşınmasında en önemli araçtır.



Görsel 1. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434

Yazının belge niteliğinin yanında salt görsel bir unsur olarak sanatsal çalışmaların içine eklenmesi yaklaşık 15. Yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşir. Sanat tarihinde Jan Van Eyck'in 'Arnolfini'nin Evlenmesi' adlı çalışması yazının plastik bir unsur olarak kullanıldığı ilk örnek olarak kabul edilir (Stokstad, 1995, s. 624). Ancak bu örnekten çok daha önceleri, batı resminin kökeni olarak kabul edilen Yunan 'vazo resmi' geleneğinde, İslam seramiklerinde yazının hem bir belge, hem de görsel bir eleman olarak kullanıldığı çok sayıda örneğe rastlamak mümkündür. Yunan seramiklerinde çoğunlukla, çömlekçi ve ressamın ismi, iyi niyet dilekleri, mitolojik kişi ve karakterlerin sözlü ifadeleri zaman zaman müzik ve notalara ilişkin içeriğe rastlanır (Chiarini, 2018, s.2). İslam Sanatında mimaride kullanılan seramik örneklerde çoğunlukla Kuran'dan kutsal metinler yer alır. Günlük kullanıma yönelik işlevsel seramiklerde iyi niyet dilekleri, özdeyişler ve nadiren olsa çömlekçi ustasının ifade eden yazılarla karşılaşılır (Graber, 1988, s. 142; Bulut, 1994, s.6).

Tarihsel ve mitolojik olayları konu alan Yunan vazo resmi geleneğinde, resimsel betimlemelerle birlikte yazının görsel bir unsur olarak kullanıldığı görülür. Ele geçirilen en eski buluntular Homorik şiir örnekleri içerir. MÖ 8. yy'la tarihlenen bu örneklerin ilkinde 'Her kimki dansçılar içinde en çok dans ediyorsa ödülü o alacaktır' ifadesi; ikinci örnekte ise 'Ben Nestor'un içki kupasıyım. Her kimki bu kupadan içerse, arzu ve güzellik tanrısı Afrodite ulaşır' ifadeleri yer alır (Voutiras, 2007, s. 273). Kırık seramik parçaların yüzeylerinde görülen bu en eski buluntuların dışında, Yunan vazo resmi geleneğinde yazının kullanıldığı en etkili örnekler arasında 'Oyun Oynayan Ajax ve Aşil' adlı Attika vazosu ile Francois vazosu sayılabilir.

MÖ 540-560 yıllarına tarihlenen 'Oyun Oynayan Ajax ve Aşil' adlı Attika vazosu, çömlekçi ve ressam Exekias'ın imzasını taşır. Siyah figür geleneğindeki bu vazo üzerinde Troya savaşının mitik iki kahramanı, Ajax ve Aşil, taş oyunu oynarken betimlenmiştir. Her iki kahraman üzerlerindeki isimleriyle tanımlanır.



Betimlemenin en dikkat çeken özelliği ise figürlerin ağız hizasından aşağıya doğru yönelen yazı dizisidir. Aşilin ağzından dökülen teserra (dört), Ajax'ın ağzından dökülen tria (üç) sözcükleri izleyicide adeta taş oyununun canlı tanığı olduğu hissi uyandırmaktadır (Kleiner, 2010, s. 100). Yunan mitolojisinde bu iki karakterin oyun oynadığı bir anlatıma rastlanmazken sanatçının bu iki karakteri oyun sahnesindeki tasviri, bir başka strateji oyunu Truva savaşına gönderme olarak değerlendirilebilir.



Görsel 2. Françoise vazosu, M.Ö. 570-560

MÖ 570-560 yıllarına tarihlenen Françoise vazosu, çömlekcî Ergotimos ile ressam Kleitias'ın imzasını taşır (Kleiner, 2010, s. 101). Bu vazo üzerinde de Homeros'un İlyada'sının en önemli kahramanı Aşil, (Achilles) ile karşılaşırız. Aşil, ölümlü baba Thetis ile tanrıca Pelas'ın oğludur. Vazo üzerindeki betimlemelerde, Tetis ve Pelas'ın düğünü ile Troya savaşı işlenmiştir. Antik dünyanın en popüler düğününe bütün tanrılar katılır. Altı adet friz içerisinde betimlenen tüm tanrılar ve nesnelere yazıyla etiketlenmiştir. Bu yazılı etiketler bir durumu yada olayı aktarmaz ancak, mitolojik öykünün yorumlanmasına katkı sağlar (Strawczynski, 1998, s. 107).

Yunan vazo resminde yaygın bir kullanıma sahip yazılı ifadeler Roma seramik kültüründe daha az rastlandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yazının seramik yüzeylerde kullanımı 9. Yüzyılda İslam coğrafyasında yeniden yaygınlaşır. İslam sanatına özgü kaligrafik uygulamalar, sadece kitap sanatında değil seramik form ve mimari yüzeylerde de önem kazanır.



Görsel 3. Lüsterli Tabak, 8.6 x 33cm 13. yüzyıl, Tebriz, Brooklyn müzesi

Tabak, kase, küp gibi geleneksel seramik formlar üzerinde görülen kaligrafik uygulamalarda çoğunlukla dini inaçlara ilişkin sözler, sahibine bolluk ve bereket dilekleri yer alır (Watson, 2004, s. 206), (Charleston, 1977, s. 77). Bu tür uygulamalarda, metnin okunurluğunun gözardı edildiği, simetrik ve aynalanmış örneklerde yazı salt görsel bir eleman olarak kullanılmıştır.

İslam seramiğinde çok yaygın olmamakla birlikte, yazının figüratif unsurlarla beraber kullanıldığı örneklerde

ünlü şairlerin, edebiyatçıların mısralarına rastlanır. 13. yüzyıla tarihlenen bir lüster tabakta, resimsel betimleme yazıyla birlikte düzenlenmiştir. Fars edebiyatına özgü mistik kuş ve ışık temasına gönderme taşıyan bu tabağın iki bordürlerinde İranlı mutasavvıf Şems-i Tebrizî'nin dizeleri yer almaktadır (Art, 2009). Mevlana Celâleddin Rûmî'nin manevi ustası olarak kabul edilen Şems-i'nin tabağın yüzeyini dolanan dizelerinde sevgiliye duyulan özlem ve aşk teması işlenmiştir. Bu örnekte yazının resimsel betimlemeyi bütünleyen bir işlev yüklediği söylenebilir.

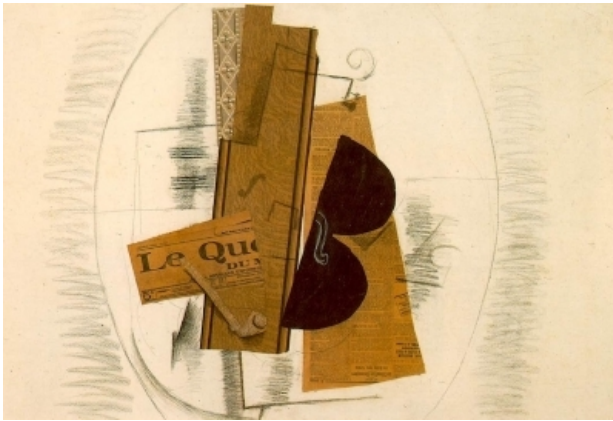
Yukarıda sıralanan örneklerden de izlendiği üzere, yazı hem bir süsleme unsuru hemde dilsel bir ifade aracı olarak seramik yüzeylerde binlerce yıldır varlığını sürdürmektedir. Yazının seramik form ve yüzeylerle olan tarihsel birlikteliği bugün mimari ve işlevsel seramiklerden, sanatsal çalışmalara taşınmıştır. Şüphesiz bu durum 20. Yüzyılın ilk yarısında gelişen sanatsal hareketler ile yüzyılın ortalarındaki yeni sanatsal ve düşünsel eğilimlerden bağımsız düşünülemez.

#### 4. Çağdaş sanatta yazı

20. yüzyıl yazının/metnin sanatsal temsilin yerini aldığı bir çağdır. Bir ifade aracı olarak yazı, edebiyatın alanından sızarak, plastik sanatlar alanına yerleşir. Yüzyılın başlarında Kübist ve Dadaist işlerde salt görsel bir unsur, plastik bir eleman olarak ortaya çıkar. Yüzyılın ikinci yarısında Kavramsal çalışmalarda görsel bir imgeye dönüşerek, sanatsal temsilin yerini alır. Günümüzde çağdaş sanatın farklı alanlarında her iki yaklaşımı içeren çok sayıda örnekle karşılaşmak mümkündür.

Araştırmanın odağını oluşturan seramik çalışmalarda yazı kullanımını incelemeye geçmeden önce, 20. Yüzyılda sanattaki dönüşümlerle birlikte, sanat kanonu içinde yer edinmiş yazı ve metin içeren eserler saptanmaya çalışılacaktır.

Sanatsal çalışmalarda yazı kullanımına ilişkin ilk örnekler, Pablo Picasso ve Georges Braque, John Heartfield gibi Kübist ve Dadaist sanatçıların kolajlarında karşımıza çıkar. Bu çalışmalarda, gazete ve mecmualardan koparılmış yazı ve metinler görsel bir eleman olarak resim yüzeyine dahil edilmiştir. Parçalanmış, okunabilirlikten uzak bu metinler salt plastik yapıyı güçlendirmeye hizmet eder.



Görsel 4. Georges Braque, 1919



Görsel 5. Raoul Hausman, 1919

Kübist kolajlarla görsel benzerlikler taşıyan Dadaist Fotomontajlarda yazının ve fotografik imgelerin birlikte kullanıldığı görülür. Estetik kaygının öncelendiği apolitik Kübist kolajların aksine, politik içerikli Dadaist fotomontajlarda yazı ve fotografik imgeler bağlamından koparılarak yeniden düzenlenmişlerdir. Dadaist sanatçı Raoul Hausman, 1918 başlarında metne odaklanan fotomontajlarında "...sözel göstergeleri grafik ve fonetik fragmanlara bölerek yeniden biraraya getiriyordu. Dizgi karakterlerini rastgele art arda koyarak oluşturduğu anlamsız harf dizileriyle afişler üretti, onları çoğaltıp Berlin sokaklarına astı. İfade aracı olma işlevini ortadan kaldırarak dili özgürleştiriyordu" (Altınıyıldız Artun ve Artun, 2018, s. 342). Bir başka Dadaist sanatçı, John Heartfield ise anti-faşist propaganda içeren fotomontajlarında, sözcükleri parçalamak yerine anlam bütünlüğünü koruyacak şekilde kullanmayı tercih ediyordu. Heartfield böylece fotografik imge ve yazının birlikte kullanıldığı fotomontajlarında bilgi aktarımını hedeflemişti (Altınıyıldız Artun ve Artun, 2018, s. 347).

Dadaist sanatçıların çalışmalarında yazı bir ifade aracı olarak ortaya çıkarken, Sürrealist sanatçı Rene Magritte'in çalışmalarında ise dil ve imge arasındaki ilişkiyi yıkmaya yönelik bir eylem olarak karşımıza çıkar. Magritte, 'Rüyaların Dili' ve 'Bu Bir Pipo Değildir' adlı çalışmalarında algımızla oynayarak, gerçekliği sorgulamamıza neden olur.

20.Yüzyılın ortalarına gelindiğinde Andy Warhol, Campell ve Brillo kutularındaki yazılarıyla gerçekliğin yıkılmasına neden olmuştur. 1960'lı yıllarla birlikte, sanatsal çalışmalarda plastik deneyimin yadsındığı,

düşünsel deneyimin önem kazandığı bir sürece girilmiştir. İzleyicinin estetik deneyimden ziyade, zihinsel bir sorgulama sürecine yönlendirildiği kavramsal çalışmalarda yazı/metin öne çıkar. Öyleki Joseph Kosuth, Lawrence Weiner ve Art and Language grubunun çalışmalarında, sanatsal temsil yerini ‘metne’ bırakır.



Görsel 6. Joseph Kosuth, Uyanma, 2012

Kavramsal sanatın kült çalışmaları arasında yer alan Joseph Kosuth’un ‘Bir ve Üç Sandalye adlı düzenlemesi’nde olduğu gibi, metin düzenlemenin bir parçasıdır. Tıpkı sandalyenin fotografik imgesi gibi, anlam ve değer yitirmeden, çoğaltılabilir, tekrar edilebilir. Kosuth’un 1985 tarihli ‘sıfır ve değil’ 2012 tarihli ‘Uyanma’ adlı çalışmaları, varolan metinlerin mekana yayılan tekrarıyla hem mekanın yeniden algılanmasını, hem de metne ilişkin yeni okumaların gerçekleştirilmesini olanaklı kılar. Sanatçı, Uyanma adlı çalışmasında, James Joyce’un Finnegans Wake kitabından alıntılıdığı metinleri kullanır. Kosuth, ‘The Wake’in oluşturduğu paramparça düşün bütünü’nün parçalarından ve parçasının bütününden ben de kendime bir yapı kuruyorum, farklı bir bütün, bu bütün bana ait, ama parçalar ondan’der (Madra, 2012). Galeri mekanının bir kitap gibi tasarlandığı düzenlemede, metinlerin yerleşiminde orijinal kitap sayfalarına sadık kalınırken, bazı satırlar dışarda bırakılarak metin eksik inşa edilmiştir. Bu eksiklik varolanın görünürlüğünü ve okunurluğunu arttırmaya yönelik bir hamle olarak değerlendirilebilir.



Görsel 7. Cengiz Çekil, Günce, 1976

Kavramsal sanatın Türkiye’deki temsilcilerinden Cengiz Çekil’in çalışmalarında yazı ve metin dilsel bir araç ve bellek yardımcısı olarak olarak karşımıza çıkar. Sanatçının ‘Ele Geçirilmiş Mektuplar’, ‘Yaşanmış Bir Yılın Takvimi’, ‘Günce’ adlı çalışmaları metin temelinde şekillenmiştir. 1976 tarihli ‘Günce’, Türkiye’nin oldukça sıcak politik ortamında; Çekil’in deyimiyle ‘hayatla ölümün sokakta birlikte dolaştığı o gergin atmosferde’ (Altunok, 2015) gelişir. Çekil, her günün sonunda eve ulaştığında, gece günlüğüne not düşer: ‘Bu Günde Yaşıyorum’ (Altunok, 2015). Matbaa harflerinden yapılmış bir mühür ile tutulan bu not, adeta o günün Türkiye’sinin sessiz bir kayıdır. Çekil bu çalışmaya ilişkin bir konuşmasında “[...] çok kasvetli, ölümün

kutsandığı, korku ortamının olduğu bir dönemde tepki olarak ‘Yaşamak en önemli şeydir’i vermek istedim’’ der (Cengiz Çekil, 2011).

Aynı yıllarda, kavramsal çalışmaların aksine, metnin içeriğinin silikleştiği, yazının salt görsel bir eleman olarak kullanıldığı örneklerden de söz edilebilir. Ergin İnan, gerek el yazısı mektupları, gerekse kitap sayfalarını kullandığı çalışmalarıyla Türkiye sanatında kendine ayrıcalıklı bir yer aralamıştır. İnan’ın çalışmalarında yazı salt görsel bir eleman olarak karşımıza çıkar. 1980’li yılların sonlarında ürettiği ‘Mesnevi’ serisinde farsça eski kitap sayfası kolajlarından yararlanmıştır. (Giray, 2001, s. 188-196) Sanatçının yaşadığı coğrafyaya yabancı bir dilin, arapçanın, göstergelerini kullandığı yapıtlarında yazılar yeni bir anlam kazanır. Kutsal kitabın alfabesi, çalışmanın içeriğine mistizim katarken, geçmişe, çok gerilerde kalmış zaman dilimlerine göndermeler içerir.



Görsel 8. Ai Weiwei, Coca Cola logolu kap, 1997, Neolitik dönem M.Ö 5000-3000

Yazının hem bir belge hemde görsel bir eleman olarak kullanıldığı en güçlü işlerden biri hiç şüphesiz, Çinli sanatçı Ai Weiwei’nin 1995 Tarihli ‘Coca Cola logolu Çömlek’ isimli çalışmasıdır. Bu çalışma seramiğin tarihsel ve kültürel bağlamı üzerinden bir siyasal sistem eleştirisi içermektedir.

Ai’in, Çin’in tarih ve kültürü üzerine odaklanan çalışmaları, eğitim için gittiği Amerika Birleşik Devletleri’nden ülkesine geri döndüğü 1990’lı yılların ortalarında başlar. Bu yıllar aynı zamanda Çin’de politik ve kültürel dönüşümün hız kazandığı yıllardır. Ai Weiwei’nin ‘Coca Cola logolu Çömlek’ isimli, müdahale edilmiş antik vazo çalışması, işte bu dönemde ortaya çıkmıştır (Kataoka, 2012).

Ai, bir antikacı dükkanından satın aldığı, Han Hanedanlık dönemine ait, yaklaşık 2000 yıllık antik form üzerine ‘Coca Cola’ logosunu boyar. O sadece bir içecek ismi değil, aynı zamanda geçtiğimiz yüzyılda tüketim kültürünün en güçlü sembollerindedir. 1990’larda kapalı ekonomiyle yönetilen Çin Halk Cumhuriyeti’nde ise kapitalizmin bir sembolü olarak karşımıza çıkar (Başar, 2018, s. 159).

Ai’nin, özel korumalı müze vitrinlerinin içinde izlemeyi beklediğimiz, Çin hanedanlık dönemine ait, yaklaşık ikibin yıllık bir seramik kabın kültürel ve tarihsel değerini yok sayarak, boyadığı logo şüphesiz vandalist bir girişimdir. Ancak çalışma gücünü ve etkisini bu vandalist yaklaşımdan almaktadır. Çin’in antik dönem seramik süslemelerini çağrıştıran Ai’nin çalışmasında, ‘Coca Cola’ yazısı görsel bir imge olarak değerlendirilebilir.



Görsel 9. Jeanne Opgenhaffen, Kayıp Cennet, Seramik,1995

Yazılı çalışmalarında bir dilsel araç olarak kullanan bir başka sanatçı Jeanne Opgenhaffen'dir. Belçikalı sanatçı Opgenhaffen toplumsal sorunlara işaret eden erken dönem işlerinde yazı ve metinlerden yararlanmıştır. 1995 tarihli 'Kayıp Cennet' adlı çalışması savaş, göç, uyuşturucu, çevre kirliliği, işsizlik, ırkçılık, yozlaşma gibi yaşamımızı tehdit altına alan ve giderek büyüyen sorunlara odaklanır (Scott, 2001, s. 159). Gazetelerin iç sayfalarına gizlenen, giderek kanıksanan sorunları görünür kılar.

Sanatçı günlük gazetelerde yer alan haberlerin bir bölümünü olduğu gibi, bir bölümünü ise anlamı bozacak şekilde yeni söz dizimleriyle seramik yüzeye aktarır. Gazete manşetlerini andıran iri puntolu metinlerde 'beklemek' ve 'yarın' kelimeleri ard arda tekrar edilmiş; 'kraliyet taçı', 'yarın iyidir', 'temiz bir kelimedir' ifadeleri öne çıkarılmıştır. Okunurluğu artırılan tüm bu günlük yaşama ait kelime ve ifadeler herhangi bir olumsuzluk içermez. Aksine, çalışmanın tam merkezinde yer alan Nato kelimesiyle aralarda yazılı olan Saraybosna kelimelerinin algılanmasını zorlaştırırlar.

Saraybosna sadece coğrafi bir bölgenin adı değil bir trajedinin adıdır. Yugoslavya'nın dağılmasının ardından yaşanan iç savaşta binlerce Boşnağın öldürüldüğü Saraybosna'daki katliama bütün dünya sessiz kalmıştır. Uluslararası askeri bir ittifak olan NATO ne yazık ki olayların başlamasından üç yıl sonra Srebrenitsa katliamının ardından, 1995'te müdahale kararı alır. 'Kayıp Cennet', yüzyılın en büyük trajedilerinden biri yaşanırken insanlığın kısılan sesini, daha iyi bir yarın sloganları arkasına gizlenen sansürü; bir başka ifadeyle çağımız insanının giderek yitirdiği insani değerlerini işaret eder.



Görsel 10. Patrick King, Saraybosna,1993-95



Görsel 11. Patrick King, Saraybosna detay

Jeanne Opgenhaffen'in 'Kayıp Cennet' adlı çalışmasında dolaylı olarak değindiği Yugoslavya iç savaşı, Patrick King'in 1990'lı yıllardaki bir dizi çalışmasının ana konusunu oluşturur. Bir sanatçı olarak toplumsal sorunlara odaklanan King, bireysel ve toplumsal şiddet karşıtı işler üretir (Scott, 2001, s. 160). Patrick King seramik çalışmalarında yazılı metni hem görsel bir unsur hemde belgesel bir araç olarak kullanmıştır. King'in

'Sarayıbosna' adlı çalışma serisi, seramik geleneğinin en bilindik formları tabak ve kaselerden oluşmaktadır. 1990'lı yılların ortalarına denk düşen bu çalışmalar, Yugoslavya'nın parçalanmasını takiben yaşanan iç savaş, Bosna'daki şiddet konularıdır. Sanatçı günlük gazetelere yansıyan haberleri adeta hafızalarımızdan kazınmasını engellemek istemesine seramik yüzeylere kazır. Seramik üretim geleneğinin en temel formu tabak ve kaseler üzerinde yerleştirilen haber metinleri ilk anda, erken dönem İslam seramiklerinde kullanılan yazılı dekorasyonu anımsatsa da bu sadece bir anlık yanılsama oluşturur. Patrick King'in parçalanmış ve büyük bir titizlikle yeniden birleştirilmiş formları savaşa rağmen umudun hala var olabileceğinin altını çizer. Trajedinin en önemli delili olarak tabağa aktarılan gazete kütüpleri, yazılı metinler adeta hafızalarımıza atılan bir çapa işlevi görür. Kırılıp parçalanmış ve sonrasında özenle yapıştırılmış tabak formlarını bir umut sembolü olarak görmek yanlış olmayacaktır.



Görsel 12. Marianne Requena, Seramik, 1990

Fransız sanatçı Marianne Requena erken dönem işlerinde kendi kişisel tarihinden beslenirken son dönem çalışmalarında yaşadığı zamanın toplumsal sorunlarına eğilmektedir. Çağımızın en önemli sorunlarından biri, 'şiddet', 'savaş' ve 'açlık' son dönem çalışmalarının ana konusunu oluşturmaktadır (M. Requena, Kişisel İletişim, 15.04.2019). Requena, çalışmalarında gazete ve mecmualardan alınmış fotoğraflık imgelerle yazılı metinleri yan yana, iç içe kullanır. Yazının plastik bir unsur olarak kullanıldığı büyük boyutlu seramik yüzeyler, adeta bir gazete mizanpajı gibi düzenlenmiştir. Sanatçı metinleri kendi el yazısı ile yüzeye aktarır. Bu, sanatçının varoluşuna dair önemli bir belgedir. Marianne Requena'nun metinleri tam olarak çözümlenemez. Yaşanılan, söylenilen ve hissedilen duygulara dairdir. Bir başka ifadeyle bu metinler onun ve bizim varlığımızın kanıtıdır (Biennale, t.y.).



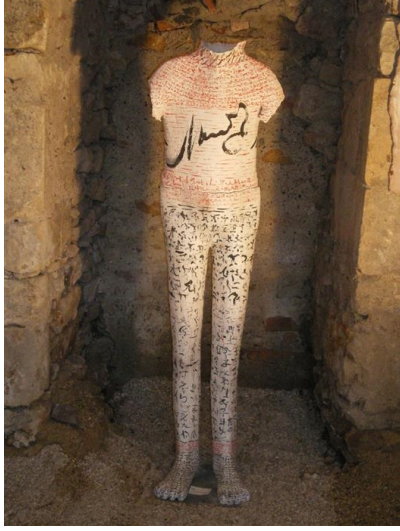
Görsel 13. Duygu Kahraman, Bulut Geçti I



Görsel 14. Duygu Kahraman, Bulut Geçti II

Yazının plastik bir unsur olarak kullanımında Marianne Requena ile benzer bir yaklaşım Duygu Kahraman'nın çalışmalarında karşımıza çıkar. Kahraman, kendisinin kaleme aldığı aşk, sevgi ve ayrılık temalarını işlediği lirik dizeleri figüratif imgelerle birlikte kullanır (D. Kahraman, Kişisel İletişim, 05.05.2019). Dikkatle bakıldığında

bu fotografik imgelerin sanatçının kendisine ait portre ve günlük yaşamdan enstantenelerden oluştuğu görülmektedir. 'Taşı Seversen Altında Ezilirsin', 'Bulutların altında' isimli çalışma dizisinde sanatçı metinlerini kil tabletler üzerine kazıyarak yada boya ile aktarmıştır. Yüzeyde fotografik imgenin içinde eriyen yazı, yer yer silikleşirken bazı bölgelerde daha okunaklı hal almaktadır. Metnin okunmasını zorlaştıran bu oyunsu kurgu, feminist eleştiri üzerine çalışan Elaine Showalter'ın kadınların farklı iki dil kullanarak konuştukları görüşünü anımsatır. Showalter kadınların yazdıkları metinlerin 'çift sesli söylemler' olduğunu, hem susturulmuş, hem de toplumdaki hakim grubun kültürel ve sanatsal mirasını yansıttığını ileri sürer (Peterson & Mathews, 2008, s. 39). Showalter'ın metin üzerine ileri sürdüğü bu görüşlerin izlerini Duygu Kahraman'ın yazılı ve plastik dili üzerinde aramak yanlış olmayacaktır. Kahraman'ın çalışmaları her ne kadar kendi kişisel tarihiyle ilişkili olsada, susturulmuş bir grubun sesi olarak da okunabilir.



Görsel 15. Colette Biquand, seramik



Görsel 16. Colette Biquand, seramik

Çalışmalarında yazıyı plastik bir unsur olarak kullanan Colette Biquand'ın parçalanmış terracotta bedenleri, kadın yada erkek gibi herhangi bir cinsiyeti işaret etmeksizin doğrudan insanoğluna odaklanır. Anatomik özenden uzak pirimitif dönem heykellerini andıran çalışmalar adeta bir kabuk gibidir. Can ile tenin ayrıştığı mistik bir ana tanıklık hissi uyandırır. Bedenin yüzeyini kaplayan farklı kültürlere ait yazı karalamaları bu mistik, uhrevi atmosferi güçlendirmektedir. Latin alfabesi ile üstüste bindirilmiş Arap, Japon ve Çin alfabesine gönderme yapan karalamalara sadece dekoratif bir eleman olarak yaklaşmak doğru olmayacaktır. Sanatçı, onları başka bir evrenin, başka bir zamanın kayıp dili olarak algılamak gerektiğini ifade eder (Schvalberg, 2019, Pr.18). Colette Biquand'un çalışmaları insanlık tarihini, bir anlamda bizim kayıp tarihimizi işaret eder.



Görsel 17. Safiye Başar, 'Dilovası Üzerine Yeni Bir Okuma Önerisi II', kağıt katkı porselen, 2014

Toplumsal cinsiyet, emek ve çevre konuları üzerinden çalışmalarını sürdüren Safiye Başar 'Dilovası Üzerine Yeni Bir Okuma Önerisi II' adlı çalışmasında yazıyı hem plastik bir unsur hem de bir belge olarak kullanmıştır. Çalışma, Türkiye sanayi'nin kalbi olarak tanımlanabilecek Dilovası bölgesinde yaşanan çevre kirliliği ve sağlık problemlerine odaklanır. TTB'in Dilovası üzerine hazırladığı bir rapordan bazı sayfaları seramik yüzeye aktaran Başar, bölgenin toprağında, havasında insan sağlığını tehdit edecek boyutlara ulaşan ağır metallerin varlığına

ilişkin bilgileri altın varaklarla kapatarak metnin anlam bütünlüğünü ortadan kaldırmıştır. Böylece bilimsel verilere dayalı olumsuzluk içeren bilgi altın varakların altında gizlenerek yeni bir okuma önerisi olarak sunulmuştur. Başar'ın bu yaklaşımı bugün ekonomik ve politik kaygılarla manüple edilmeye çalışan bilimsel bilgiye işaret eder. Antik dönem kil tabletlerle binlerce yıl öncesinden bu güne aktarılan veriler gibi Başar'ın porselen sayfalarının, zamanın aşındırıcı gücüne karşın, gerçek bilgiyi geleceğe taşımayı amaçladığı söylenebilir.



Görsel 18. Elif Ağatekin, Aşkın Damakta Kalan Tadı, kullanılmış porselen nesne, 2013

Yaşadığı döneme tanıklık eden ve bu tanıklıklarını seramik yapıtları aracılığıyla geleceğe taşıyan Elif Ağatekin, 'Aşkın Damakta Kalan Tadı' adlı çalışma serisinde kendi kişisel aile tarihine odaklanmıştır. Çalışmalarında çoğunlukla geri dönüşüm seramikleri kullanan Ağatekin, anneannesinin ölümünün ardından ona/ailesine kalan mirası hem çalışmasının konusu hemde malzemesine dönüştürmüştür. Sanatçı bir miras olarak kalan porselen tabaklar üzerine Anadolu yemek kültürüne özgü yemeklerin, anneannesinin yemeklerinin isimlerini yazarak, adeta büyük aile sofralarının birleştirici ruhunu ölümsüz kılmak ister. Ağatekin, bu seriye ilişkin görüşlerini açıklarken "Tüm ömrünü büyük bir aşkla bize muhteşem yemekler yaparak geçiren anneannem, eksiksiz sofrasında biz yerken gözlerimizin içine bakar, biz yedikçe o doyardı sanki. (...) Tek bir kez daha onun sofrasında o müthiş tatlarla dolabileceğini bilsem; ne toplardım, ne de yazardım tadı damağımızda kalan o yemeklerinin adlarını o eski tabakların üzerine" der (Ağatekin, 2013).

Ağatekin'in bu çalışması her ne kadar sanatçının kendi kişisel tarihiyle ilişki görüncede, onu Anadolu coğrafyasında toplumsal rollerin dağılımını üstü örtük biçimde gösteren bir çalışma olarak okumak hiçte yanlış olmayacaktır. Yakın bir zamana kadar içinden yemek yenilen bu porselen tabakların yüzeyi kesilip boşaltılarak oluşturulan yazılar artık sadece yemeğin ismi değildir. Onlar eş ve çocukları, torunlarıda içine alan bir büyük ailede kadının görev alanına işaret eder. Bir başka ifadeyle, kadının bir ömür adadığı ev içindeki sorumluluk alanının sınırlarını görünür kılar.

## 5. Sonuç

Binlerce yıldır bir iletişim biçimi ve bellek kaydedici araç olarak yazı, tipografik ve kaligrafik özellikleriyle 20. Yüzyılın başlarında edebiyat ve yazın dünyasından sanat alanına geçiş yapmıştır. Önceleri kübist ve sürrealist çalışmalarda görsel bir imge olarak karşımıza çıkarken yüzyılın ikinci yarısında, kavramsal sanatla birlikte yüzlerce yıllık geleneği yıkarak sanatsal temsilin yerini alır.

Seramik malzemenin çağdaş sanata eklenildiği geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında formalist eğilimlerin hakim olduğu, yüzyılın sonlarına doğru ve günümüzde kavramsal yönelimlerin arttığı söylenebilir. Seramik malzemenin plastik dilinden ve tarihsel bağlamından yararlanan pek çok çalışmada yazının görsel bir eleman olarak kullanıldığı gözlenmektedir. Ai Weiwei, Jeanne Opgenhaffen, Elif Ağatekin, Safiye Başar'ın çalışmalarında da izlendiği gibi, kavramsal temelli işlerde yazı bir göstergeler bütünü, bellek kaydedici dilsel bir araç olarak işlev görmektedir. Estetik kaygıların merkeze alındığı Marianne Requena, Colette Biquand ve Duygu Kahraman'nın çalışmalarında ise metin içerikten bağımsız, bir 'yazı imgesi' olarak plastik yapıyı güçlendirmeye hizmet etmektedir. Her iki yaklaşımla ortaya konan çalışmalarda ağırlıklı olarak toplumsal sorunların işlendiği gözlenir. Bunun yanında sanatçıların kişisel tarihlerine göndermeler içeren örneklerle de karşılaşmaktadır. Araştırmada seramik malzemenin dili üzerinden çağdaş sanatta yazının görsel bir eleman ve dilsel bir araç olarak kullanımına ilişkin saptamalar yapılmaya çalışılmış bu konuda sınırlı sayıda sanatçı ve işine yer verilebilmiştir. Hiç kuşkusuz bu liste, Ole Lislerud, Stephanie De Armond, Richard Milette, Beril Anılanmert, Candan Terwiel, gibi sanatçılarla genişletilebilir.



## Kaynakça

- Ağatekin, E. (2013). Aşkın damakta kalan tadı. [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.behance.net/gallery/12103437/The-Flavor-of-Love-Remaining-on-the-Palate>
- Altınıyıldız Artun, N., & Artun, A. (2018). *Dada klavuz 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altunok, Ö. (2015, 10 Kasım). Cengiz Çekil: Sanat yazarların ilgilendiği sanatçılardan değilim galiba... *Radikal*. Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr/kultur/cengiz-cekil-sanat-yazarlarin-igilendigi-sanatcilardan-degilim-galiba-1469813/>
- Art. (2009). Art of the Islamic world Erişim adresi: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/125958>
- Başar, S. (2018). Çağdaş sanatta eleştirel bir dil olarak ironi ve seramik sanatındaki yansımaları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 41, 154-165. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.454525>
- Biennale Internationale De La Ceramique. (t.y.). Marianne Requena. Erişim adresi: [http://www.biennale-ceramique.com/2016/ceramistes/requena\\_marianne.html](http://www.biennale-ceramique.com/2016/ceramistes/requena_marianne.html)
- Bulut, L. (1994). Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri. *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: VII, s.1-18.
- Cengiz Çekil MOMA'da. (2011, 5 Nisan). *NTV Haber Bülteni*. Erişim adresi: <https://www.ntv.com.tr/turkiye/cengiz-cekil-momada,yKEba53MmU-y64bSnuZPDQ>
- Charleston, R. (1977). *World ceramics: an illustrated history*. New York: Hamilyn Publishing.
- Chiarini, S. (2018). *The so-called nonsense inscriptions on ancient greek vases between paideia and paidia*. Boston: Leiden Brill.
- Clare, L. (2019). Göbekli Tepe. [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:XJHCRC8W5EcJ:http://sanliurfamuzesi.gov.tr/TR-178663/gobeklitepe.html%2Bgöbekli+tepe+tarihi&safe=active&hl=tr&gbv=2&ct=clnk>
- Georges, J. (2010). *Yazı insanlığın belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giray, K. (2001). *Ergin İnan*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Graber, O. (1988). *İslam sanatının oluşumu*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Kataoka, M. (2012). According what?. D. Horowitz (Ed.), *Ai Weiwei* (s.8-22) içinde. Hong Kong: Prestel Publishing.
- Kleiner, F. S. (2010). *Gardner's art through the ages: the western perspective (Wadsworth cengage learning)*. Boston: Clark Baxter.
- Madra, B. (2012). Joseph Kosuth. [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.beralmadra.net/exhibitions/joseph-kosuth/>
- Okur, E. (2007). *Seramik sanatta bir tasarım ögesi olarak yazının kullanımı* (Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 211492).
- Peterson, T. G., & Mathews, P. (2008). Sanat tarihinin feminist eleştirisi. A. Antmen (Ed.), *Sanat cinsiyet: sanat tarihi ve feminist eleştiri* (s. 13-75) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schvalberg, S. (2019). Les Corps De Colette Biquand. Erişim adresi: <https://paragone.hypotheses.org/4631>
- Scott, P. (2001). *Painted clay*. London: A & C Black Publishers.
- Stokstad, M. (1995). *Art history*. New York: Harry N. Abrahams Publishing.
- Strawczynski, N. (1998). L'inscription comme élément décomposition. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 13, 107-121.
- Voutiras, E. (2007). The Introduction of The Alphabet. A.-F. C. A.-Ph Christidēs (Ed.), in *A history of ancient Greek: from the beginnings to late antiquity* (p. 266-277). New York: Cambrigh University Press.
- Watson, O. (2004). *Ceramics from islamic lands*. London: A&Black Publishes.

## Görsel Kaynakçası


- Görsel 1. Eyck, J.V (Sanatçı). (1434), Arnolfini'nin evlenmesi, [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.tarihli-sanat.com/jan-van-eyck-arnolfini-nin-evlenmesi/>
- Görsel 2. Françoise vazosu. (İş). (MÖ 570-560), [Seramik]. Erişim adresi: [https://www.florenceinferno.com/wp-content/uploads/2014/04/aiace\\_carrying\\_the-body\\_of\\_achille.jpg](https://www.florenceinferno.com/wp-content/uploads/2014/04/aiace_carrying_the-body_of_achille.jpg), <https://www.ascsa.edu.gr/uploads/media/hesperia/hesperia.80.3.0491.pdf>
- Görsel 3. Lüsterli tabak. (İş). (13. Yüzyıl) Tebriz, 8.6 x 33cm, [Seramik]. Brooklyn Müzesi. Erişim adresi: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/125958>
- Görsel 4. Braque, G. (Sanatçı). Violin and pipe (1913), [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://mymodernmet.com/collage-art-collage/>
- Görsel 5. Hausman, R., (Sanatçı). (1919), [Kolaj]. Erişim adresi: [https://www.google.com/search?q=Raoul+hausman+art&safe=active&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiX16nqsTjAhWMP4sKHWduCeUQ\\_AUIESgB&biw=1062&bih=519#imgdii=9hVJll2jNf3W3M:&imgcr=v-drI6586KiTEM](https://www.google.com/search?q=Raoul+hausman+art&safe=active&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiX16nqsTjAhWMP4sKHWduCeUQ_AUIESgB&biw=1062&bih=519#imgdii=9hVJll2jNf3W3M:&imgcr=v-drI6586KiTEM)
- Görsel 6. Kosuth, J., (Sanatçı). (2012), Uyanma. Erişim adresi: <http://www.beralmadra.net/exhibitions/joseph-kosuth/>
- Görsel 7. Çekil, C., (Sanatçı). (1976), Günce. Erişim adresi: <https://www.flickr.com/photos/saltonline/37353815394/in/photolist>
- Görsel 8. Weiwei, A., (Sanatçı). (1997), Coca Cola logolu kap, [Seramik]. Erişim adresi: <http://www.chipstone.org/article.php/479/Ceramics-in-America-2011/Mind-Mud:-Ai-Weiwei%27s-Conceptual-Ceramics>
- Görsel 9. Opgenhaffen, J. (Sanatçı). (1995), Kayıp cennet, [Seramik]. Kaynak: Schot, P. Painted Clay, A & C Black Publishers, s.160
- Görsel 10. King, P., (Sanatçı). (1993-95), Saraybosna, [Seramik]. Erişim adresi: <https://www.ceramics-online.ch/patrick-king/gallery/>
- Görsel 11. King, P., (Sanatçı). (1993-95), Saraybosna, detay, [Seramik]. Erişim adresi: <https://www.ceramics-online.ch/patrick-king/gallery/>
- Görsel 12. Requena, M., (Sanatçı). (1990), [Seramik]. Erişim: [http://biennale-ceramique.com/2016/ceramistes/requena\\_marianne.html](http://biennale-ceramique.com/2016/ceramistes/requena_marianne.html)
- Görsel 13. Kahraman, D., (Sanatçı). Bulut geçti I, [Seramik]. Erişim adresi: <https://www.behance.net/duygukahraman>
- Görsel 14. Kahraman, D., (Sanatçı). Bulut geçti II, [Seramik]. Erişim adresi: <https://www.behance.net/duygukahraman>
- Görsel 15. Biquand, C. (Sanatçı). [Seramik]. Erişim adresi: [https://www.google.com/search?safe=active&tbm=isch&sa=1&ei=gmbEXcGLMMqYacTzqNAJ&q=colette+biquand+ceramic&oq=+Colette+Biquand&gs\\_l=img.1.1.35i39l2.48688.48688..50823...0.0..0.139.139.0j1.....0....1..gws-wiz](https://www.google.com/search?safe=active&tbm=isch&sa=1&ei=gmbEXcGLMMqYacTzqNAJ&q=colette+biquand+ceramic&oq=+Colette+Biquand&gs_l=img.1.1.35i39l2.48688.48688..50823...0.0..0.139.139.0j1.....0....1..gws-wiz)
- Görsel 16. Biquand, C. (Sanatçı). [Seramik]. Erişim adresi: [https://www.google.com/search?safe=active&tbm=isch&sa=1&ei=gmbEXcGLMMqYacTzqNAJ&q=colette+biquand+ceramic&oq=+Colette+Biquand&gs\\_l=img.1.1.35i39l2.48688.48688..50823...0.0..0.139.139.0j1.....0....1..gws-wiz](https://www.google.com/search?safe=active&tbm=isch&sa=1&ei=gmbEXcGLMMqYacTzqNAJ&q=colette+biquand+ceramic&oq=+Colette+Biquand&gs_l=img.1.1.35i39l2.48688.48688..50823...0.0..0.139.139.0j1.....0....1..gws-wiz)
- Görsel 17. Başar, S. (Sanatçı). Dilovası üzerine yeni bir okuma önerisi II), [Kağıt katkılı porselen]. Safiye Başar koleksiyonu.
- Görsel 18. Ağatekin, E. (Sanatçı). [Porselen]. Erişim adresi: <https://www.behance.net/gallery/12103437/The-Flavr-of-Love-Remaining-on-the-Palate>

# Erzincan'dan Tek Nefli İki Kilise: Değirmenliköy ve Yaylabaşı Kiliseleri

## Two Churches with Single Nave from Erzincan: Değirmenliköy and Yaylabaşı Churches

**Demet Okuyucu Yılmaz**

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

email: [demet@atauni.edu.tr](mailto:demet@atauni.edu.tr)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5533-8397>

**Atf (APA 6)/To cite this article**

Okuyucu Yılmaz, D. (2019). Erzincan'dan tek nefli iki kilise: Değirmenköy ve Yaylabaşı kiliseleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 234-247. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.606483>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 19/08/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 23/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Fırat nehrinin yukarı havzasında, bir ova içerisine kurulan ve Doğu Anadolu bölgesinin önemli şehirlerinden biri olan Erzincan'ın bulunduğu yerde ilk yerleşimlerin tarihi milattan önce 3. bin yıla kadar inmektedir. Tarihi süreci içerisinde çok sayıda medeniyet ve devletin çerçevesine giren şehirde mimari faaliyetler de paralel olarak varlık göstermiştir. Gayrimüslim milletlerin Anadolu coğrafyasında yaşam sürmelerinin doğal bir sonucu olarak Hristiyan dini mimarisi, örneklerini Erzincan ve çevresinde de sunmuştur. Bu çalışmada Erzincan İli merkez ilçesinde bulunan tek nefli planlı iki kilise plan, mimari ve süsleme özellikleri bakımından incelenmiştir. Yapılar Erzincan ve Anadolu'daki benzer özelliklere sahip yapılarla karşılaştırılarak bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Erzincan, Doğu Anadolu Bölgesi, Ermeni, Kilise, Tek Nef, Haçkar

### Abstract

In the upper basin of the Euphrates, Erzincan being one of the most important cities of the Eastern Anatolia region, was founded in a plain and the history of the first settlements dates back to the 3rd millennium BC. Architectural activities have been simultaneously presented in the city which has been authorized by numbers of civilisations and governments during the historical timeline. As a natural consequence of the non-Muslim nations' living in Anatolia, in Christian religious architecture, examples have also been presented in and around Erzincan. In this study, two churches with a single nave in the central district of Erzincan have been examined in terms of their architectural and decorative features. The structures have been compared and evaluated with those of the structures having similar characteristics in Erzincan and Anatolia.

**Keywords:** Erzincan, East Anatolian Region, Armenian, Church, Single Nave, Khachkar

## 1. Giriş

Doğu Anadolu bölgesinin önemli şehirlerinden biri olan Erzincan tarihi hakkında müslim ve gayri müslim çok sayıda kaynak bulunmaktadır.

İlkçağda Eriza (Miroğlu, 1995, s. 318), Grek kaynaklarında Aziris (Justiniapolis) (Kara, 2016, s. 569), Ermeni Kaynaklarında Erez, Erzng, Erznga, Bizans Kaynaklarında Aringam, Aringan, Arsenge, Arsingan, Erzingan, Arap Kaynaklarında Erzencân, Erzenkân, Erzinkân diye anılan şehrin ismi Osmanlı kaynaklarında Erzincân olarak kaydedilmiş, bazı kaynaklarda ise Arzingan, Arzincân, Erzincan, Erz-i Cân şeklinde yazılmıştır. (Parlak, 2016, s. 356). Evliyâ Çelebi, (Evliya Çelebi, 2010, s. 188), Urfalı Mateos (Mateos, 1987, s. 81-82), Marco Polo (Polo, 2003, s. 77), Ruj Gonzalez De Clavijo (Clavijo, 1975, s. 67), İbni Batuta ve İbni Haldun Erzincan'dan bahseden önemli kaynaklardan bazılarıdır (Parlak, 2016, s. 358-359).

Erzincan 1071 Malazgirt Savaşı sonrasında Mengüceklilerin idaresine, 1514 yılında ise Osmanlı hakimiyetine geçmiştir. Tarihi kayıtlara göre şehirde, dağılımı mahallelere göre değişiklikler göstermekle beraber, Müslüman ve gayri müslim nüfus birlikte yaşamışlardır (İnbaşı, 2009, s. 190-194).

Osmanlı İmparatorluğu, yönetimine giren yerlerdeki milletlere hangi inanç ve mezhepten olursa olsun geniş bir din ve vicdan özgürlüğü sağlanmıştır. Alınan şehirlerde fethin nişanesi olarak camiye çevrilen kiliseler dışındaki ibadethaneler ait oldukları cemaatlere bırakılmış, bunların muhafazasına da özen gösterilmiştir. Şehirlerde Müslüman nüfusunun artmasının doğal sonucu olarak da yeniden kilise, havra vb. inşasına izin verilmemiştir (Turan, 1963, s. 170-171). Deprem ve yangın gibi durumlarda tamamen yıkılan ibadethaneler yeniden inşa edilmiştir. İbadethanelerin onarımı için ise gayrimüslim cemaatlerin müteveli heyetlerine Babıali'den izin almaları şartı koşulmuştur (Bozkurt, 1989, s. 22).

Osmanlı devletinde gayrimüslim ibadethaneleri üzerindeki kurallar İslam hukuku hükümlerine göre düzenlenmiştir (Ercan, 2001, s. 233). 3 Kasım 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı ile ilk kez İslam hukuku dışına çıkılmış (Ubicini, 2010, s. 27-28), 18 Şubat 1856 Islahat Fermanı ile de yeniden kilise inşa edilmesi mümkün

olmuştur (Bozkurt, 1989, s. 56). Yaşanan bu gelişmeler neticesinde 19. yüzyılda Osmanlı topraklarında Ermeni ve Rumlar tarafından gerek başkent İstanbul'da gerekse Anadolu'da çok sayıda yeni kilise inşa edilmiştir (Pekak, 2009, s. 253).

Erzincan, Osmanlı döneminde pek çok bölgede olduğu gibi müslim ve gayrimüslim tebaanın ve farklı etnik grupların bir arada yaşadığı bir yerleşim yeri olmuştur. Erzincan ve çevresinde Müslüman Türklerle birlikte Rumlar ve Ermeniler de yaşamıştır. Nüfus sayımı verilerine göre Ermeniler Rumlardan daha fazladır (Akyel, 2016, s. 59). Ancak ülkenin diğer yerlerinde olduğu gibi burada da Ermeni nüfus Müslüman nüfusa kıyasla azınlıkta kalmıştır (Sami, 1889, s. 27; Çakaloğlu, 1999, s. 29). Erzincan kazası 19. yüzyılda Erzurum'a bağlı bir sancak durumunda iken toplam nüfusu 210.858 olup bunun 171.472'si Müslümandır (Miroğlu, 1995, s. 321).

Hıristiyanlığın bölgede yayılım göstermesi ve gayrimüslim tebaanın çoğalması neticesinde Erzincan ve çevresinde kilise inşa faaliyetleri erken dönemden 19.yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir.

## 2. Yöntem

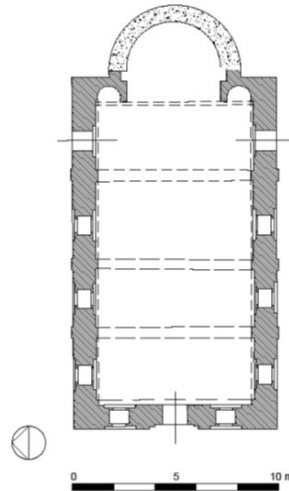
Araştırma Betimsel modele dayalıdır. Bu doğrultuda araştırma, Betimsel araştırma modellerinden nitel araştırma yöntemiyle yürütülmüştür. Araştırmada Erzincan İli merkez ilçesinde bulunan tek nefli planlı iki kilise gözlem tekniği kullanılarak plan, mimari ve süsleme özellikleri bakımından incelenmiştir. Yapılar Erzincan ve Anadolu'daki benzer özelliklere sahip yapılarla karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

## 3. Bulgular ve yorum

### 3.1. Değirmenliköy kilisesi

Yapı Erzincan İli Merkez İlçesine bağlı, Munzurların kuzey etekleri boyunca kurulan köylerden (Şahin, 2017, s. 178) Değirmenliköy'de, Köyiçi mevkiinde yer almaktadır. Ermeni kaynaklarında Dzatküğ/Zetkiğ (Şahin, 2017, s. 178) (Sadjöy) olarak da geçen Değirmenliköy'de 628 Ermeni, 440 Türk'ün yaşadığı; 80 öğrencili bir okul ve bir de Meryem Ana Kilisesi'nin varlığı belirtilmiştir (Kevorkian-Paboudjian, 2013, s. 458). İnşa tarihi hakkında bilgi veren yazıt veya herhangi bir kaynak bulunmayan yapı plan ve mimari özellikleri bakımından 19.yüzyıla tarihlendirilebilir<sup>1</sup>.

Kilise yaklaşık 9.80 x16.90 m. boyutlarında, dikdörtgen bir alan üzerine tek nefli olarak inşa edilmiştir (Görsel 1).



Görsel 1. Değirmenliköy kilisesi planı

Yapının, biri batı cephesinin ortasında, diğerleri kuzeydoğu ve güneydoğu cephelerde olmak üzere üç girişi bulunmaktadır. Kilisenin batı cephesi hareketli ve bezemeli bir cephedir (Görsel 2).

<sup>1</sup> Tahir Erdoğan Şahin, Erzincan Yukarı Ülkenin Kadim Cenneti isimli kitabında kilisenin ilk inşa tarihinin belli olmadığını bununla birlikte alt yapı malzemeleri ve bazı öğelerden hareketle 10-11. Yüzyıllara giden bir geçmişinin olabileceğini; son tadilat ve ikmalinin ise 19. Yüzyılda gerçekleştiğini yazmıştır.



Görsel 2. Değirmenliköy kilisesi batı cephesi genel görünümü

Bu cephedeki ana giriş basık kemerli olup özenle ele alınmıştır. Genel olarak kademeli haç formu bir çerçeve içerisine alınan girişin alınlığı ise yüzeysel yuvarlak kemerlidir. Alınlık içerisinde kitabelik bölümü olarak düşünülen yer günümüzde boştur. Boşluğa bakıldığında üst kısımda haç bezemeli bir taş inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Bu bölümün her iki yanında biri oktagon diğeri de Ermeni haçı formunda birer haçlı taş; giriş kemerli kilit taşı yüzeyinde ise basit çiziklerle oluşturulmuş bir Golgotha haçı görülmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Değirmenliköy kilisesi girişi detayı

Girişin iki yanında ve üzerinde dikdörtgen formlu birer pencere açıklığına yer verilmiştir. Cephenin sağ ve solundaki pencereler, yüzeysel yuvarlak kemerli alınlıklı çöktürülmüş yüzeyler içerisindedir. Sağdaki pencerenin lentosu, lento kenarı, sol sövesi ve çerçevenin hemen dışında; sol pencere lentosunun devamında ve çerçevesinin bitişiğinde haçlı taşlar kullanılmıştır. Bunlardan en özelliklisi lentoda kullanılan zengin bezemeli haçkardır (Görsel 4).



Görsel 4. Değirmenliköy kilisesi pencere lentosu haçkar detayı

Üçgen olarak sonlanan cephenin üst bölümünde yer alan pencere dikdörtgen formlu lentolu ve yuvarlak kör kemerli alınlıklı olup tuğla ile örülerek kapatılmıştır.

Kilisenin doğusunda içten ve dıştan yarım yuvarlak bir apsisin bulunduğu bilinmektedir. 27 Aralık 1939 yılında meydana gelen Büyük Erzincan Depremi tüm kenti, çevre bölge ve illerini etkilemiştir. Bu yıkıcı etkiden Değirmenliköy Kilisesi de etkilenmiş, apsis bu dönemde hasar görmüş ve sonrasında da yıkılmıştır<sup>2</sup> (Aslay, 2017, s. 120) (Görsel 5).

<sup>2</sup> Semi Emrah Aslay yapmış olduğu çalışmasında, teknik analizler sonucunda depremde apsisin yıkılmasına da apsis ile beden duvarları bağlantılarının hasar gördüğünü ve hasarın ilerleyerek apsis yapının ana gövdesinden kopardığını belirtmiştir.



Görsel 5. Değirmenliköy kilisesi doğu cephesi genel görünümü

Apsis duvarından günümüze iki yandan uzanan birer parça ulaşmış, bunlardan güney duvarında kısmen kuzeyde ise bütünüyle mevcut birer litürjik niş açılmıştır. Nişin üst kısmına devşirilen bir haçkar yerleştirilmiş, kemerine denk gelen bölüm dalgalı hatlı bir sivri kemer görüntüsü verilerek yeniden şekillendirilmiştir (Görsel 6).



Görsel 6. Değirmenliköy kilisesi apsis nişi detayı

Üçgen olarak sonlanan doğu cephesinin üst kısmında, dört yapraklı yonca formunda bir pencere açıklığı bulunmaktadır. Apsis açıklığı günümüzde kısmen örülerek ve demir kapı takılarak kapatılmıştır.

Kilisenin kuzey ve güney cepheleri simetrik olarak düzenlenmiştir (Görsel 7). Belirli aralıklarla yerleştirilen üçer plastır ile dört bölüme ayrılan cephelerde üçer pencere ve birer kapı açıklığı bulunmaktadır. Yuvarlak kemerli ve haçvari çerçeveler içerisine alınan pencereler, dikdörtgen formlu büyük açıklıklar şeklindedir. Cephelerin doğusunda, apside yakın açılan girişler, yuvarlak kemerli olup bunlardan güneydeki örülerek, kuzeydeki ise cephenin bu bölüme bitişik olarak inşa edilen evden dolayı kapatılmıştır. Pencere çerçeveleri, duvar örgüsü ve plastır yüzeylerinde yer yer devşirme haç bezemeli taşlar kullanılmıştır. Plastırlar üzerine iç mekandaki metal gergileri desteklemek üzere birer metal kılıç yerleştirilmiştir.



Görsel 7. Değirmenliköy kilisesi kuzey ve güney cepheleri genel görünümü

Kilisenin iç mekânı cephelerdeki düzenlemeyi yansıtmaktadır. Kuzey ve güney duvarlar simetrik olup üçer plastır ile üç bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler çökertilmiş yüzeyler şeklinde olup birer yuvarlak kemer ile kuşatılmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Değirmenliköy kilisesi naos bölümü genel görüntüsü

Apsisin iki yanında yarım yuvarlak ve üzerleri yarım kubbe ile tamamlanmış birer litürjik nişe yer verilmiştir. Bu nişler iç mekânda yapıya üç apsisli görünümü veren taklidi pastophorion hücreleridir. Nişlerde, masa işlevi gören, birer çıkma görülmektedir (Görsel 9).



Görsel 9. Değirmenliköy kilisesi kuzey apsisi detayı

Mevcut izlerden duvarların sıvandığı ve kilisenin bir bezeme programına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ancak apsis ve çevresinin fresko tekniğindeki bezemeleri parçalar halinde günümüze ulaşabilmiştir. Bu bölümdeki nişlerin kemer yüzeyleri kırmızı, yeşil ve mavi renkte kıvrık dallarla (Görsel 10), aşağı kısımda ise duvar yüzeyleri sarı ve mavi renkte dikdörtgen çerçeveler içerisine alınmış baklava dilimleri ile bezenmiştir (Görsel 11).



Görsel 10. Değirmenliköy kilisesi kuzey apsis kemeri süsleme detayı



Görsel 11. Değirmenliköy kilisesi kuzey apsisi süsleme detayı

Pencereler sarı ve mavi renkte düz şeritlerden ibaret çerçeveler içerisine alınmışlardır (Görsel 12).



Görsel 12. Değirmenliköy kilisesi pencere süslemesi detayı

Apsis kemeri yüzeyinde mavi renkle yazılmış Ermenice bir yazıt kısmen görülebilmektedir (Görsel 13).



Görsel 13. Değirmenliköy kilisesi apsis kemeri Ermenice yazıt

Yazıtın Ermenice metni ve anlamı şöyledir<sup>3</sup>:

Ermenice Metin, s.	Anlamı, s.
Ես եմ հացն կենդանի, որ յերկնից իջեալ, s.	<i>Gökten inmiş olan diri ekmek Ben'im.</i>
ՅՍ ԶՍ (Յիսուս Զրիստոս)	<i>HS KS (İsa Mesih)</i>
Եթէ որ ուտիցէ ի հացէս, կեցցէ յաւիտեան, s.	<i>Bu ekmekten yiyen, sonsuza dek yaşayacak. (Yuhanna 6)</i>

<sup>3</sup> Ermenice Yazıt Sanat Tarihçisi - Ermeni Sanatı Uzmanı Dr. Elmon Haçner tarafından okunarak Türkçeye çevrilmiştir.



Yapının üst örtüsü içten beşik tonoz dıştan ise çift meyilli çatıdır. Tonozlar plastırlar üzerinden devam eden takviye kemerleri ile desteklenmiştir. Üst örtü tamamına yakın halde sağlamdır.

Kilisenin inşasında moloz taş, kaba yonu taş ve yer yer düzgün kesme taş ilaveten haç işlemeli küçük taşlar ve haçkarlardan oluşan devşirme malzemeler kullanılmıştır. Yapı günümüzde herhangi bir işleve sahip değildir; apsis kısmı hariç büyük oranda sağlamdır.

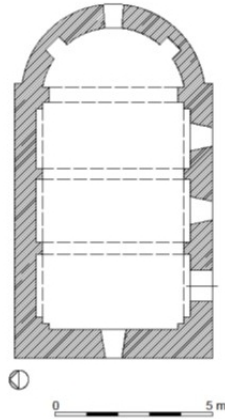
### 3.2. Yaylabası kilisesi

Yapı Erzincan İli Merkez İlçesine bağlı, merkeze 12 km uzaklıkta eski adı Kiğ/Kiy (Şahin, 2017, s. 178) olan Yaylabası beldesinde, araziye hâkim bir alan üzerinde bulunmaktadır (Görsel 14). İnşa tarihi hakkında bilgi veren yazıt veya herhangi bir kaynak bulunmayan yapı plan ve mimari özellikleri bakımından 19.yüzyıla tarihlendirilebilir.



Görsel 14. Yaylabası kilisesi genel görünüm

Kilise yaklaşık 9,63x4,50 m. boyutlarında, dikdörtgen bir alan üzerine tek nefli, yarım daire planlı tek apsisli olarak inşa edilmiştir (Görsel 15 ve Görsel 16).



Görsel 15. Yaylabası köyü kilisesi planı



Görsel 16. Yaylabası kilisesi apsisi dıştan görünüm

Güneybatı cephede açılan tek girişi bulunan yapı büyük oranda toprak içerisinde. Güney cephede açılan iki, apsis ve apsis üzerinden devam eden doğu duvarı ve batı duvarı üst bölümünde açılan pencerelerle yapının ışık alması sağlanmıştır. Yapının batı cephesi sade olup üst kısmında yer alan pencere açıklığı dışında içten ve dıştan sade ve bölüntüsüzdür (Görsel 17).



Görsel 17. Yaylabası kilisesi batı ve güney cepheleri genel görünüm

Kuzey cephe ise kör bir düzenlemeye sahiptir (Görsel 18). Son derece sade ve fonksiyonel olan yapının cepheleri düz ve bezemesiz olup dışarıya bağlantısı oldukça sınırlıdır.



Görsel 18. Yaylabası kilisesi kuzey cephesi genel görünüm

İç mekânda kuzey ve güney duvarları yuvarlak kemerle üç bölüme ayrılmıştır (Görsel 19). Güney bölümde giriş ve iki pencere yer alırken kuzeydeki kemerler sağırdır.



Görsel 19. Yaylabası kilisesi içten genel görünüm

Apsis duvarının kuzey ve güneyinde kare formlu birer niş bulunmaktadır (Görsel 20). Kilisede herhangi bir bezeme unsuruna rastlanmamıştır. Yapının üst örtüsü içten beşik tonoz, dıştan günümüzde çok belirgin olmasa da, çift

mevilli örtüdür. İnşa malzemesi kemerler, tonoz takviye kemerleri, kapı ve pencere çerçevelerinde düzgün kesme taş; diğer bölümlerde ise moloz taştır. İç mekânda zemin ve duvarların kazıldığı gözlemlenmiş, yapılan kazılar neticesinde duvar yüzeyleri parçalanmış, iç mekân toprak ve moloz dolmuştur. Büyük oranda sağlam olan yapı terkedilmiş olup herhangi bir amaç üzerine kullanılmamaktadır.



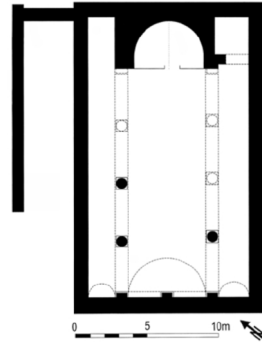
Görsel 20. Yaylabası kilisesi apsisi içten görünümü

#### 4. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Erzincan ve çevresi Antikçağ ve Ortaçağın bir bölümünde önemli bir siyasi merkez olup dini merkezi tanrıça Anahit Tapınağı'nın (Kaymakçı, 2016, s. 276) bulunduğu Yeringa (Erzincan) dır. Hıristiyanlığın kabulünden sonra bu tapınaklar kiliseye çevrilmiş ve bölge önemli bir dini merkez olma niteliğini sürdürmüştür (Kevorkian-Paboudjian, 2013, s. 457).

Ş. Dönmez'e göre Altntepe kilisesi burada bulunan olası bir Anahit Tapınağı'ndan erken Hristiyanlık döneminde kiliseye dönüştürülmüş bir yapı olabilir. Yine Ermeni krallarından 3. Tridat, Hristiyanlığın halkı arasında yayılmasını kolaylaştırmak için Anahita heykelini yıktırması, Tercan'daki Mithras (Mihir) tanrısına ait tapınağın topraklarını kiliseye bağışlamıştır (Kaymakçı, 2016, s. 277-278).

Erzincan ve çevresinde ortaçağdan 19. yüzyıla kadar süregelen bir kilise inşa süreci mevcut yapılardan takip edilebilmektedir. Bu anlamda Erzincan'daki önemli yapılardan biri Altntepe Kilisesi'dir (Karaosmanoğlu, 2016, s. 272). Kilise 6. yüzyılın ortalarına İmparator Justinianos dönemine (Can, 2009, s. 5), mozaikleri ise aynı yüzyılın ortalarına tarihlendirilirken kullanılan devşirme malzemelerin aynı yerde bulunan ve daha erken bir kiliseye ait olabileceği belirtilmiştir (Can, 2011, s. 9) (Görsel 21).



Görsel 21. Altntepe kilisesi planı

Urfalı Mateos Vekaynamesi'nde 484 (10 Mart 1045) tarihinde Erzincan'da yaşanan büyük bir depremde bölgedeki (Egeğitaz mıntkası) birçok kilisenin temelinden yıkıldığını ve şehrin bütünüyle harap olduğunu yazmıştır (Urfalı Mateos, 2000, s.81).

Ruy Gonzalez de Clavijo seyahatnamesinde Erzincan'da Hristiyanlara Müslüman ahaliden daha çok itibar gösterildiğini ve onların kiliselerinin camilerden büyük inşa edilmesinin Timur'a şikâyet edilmesi, sonrasında Timur'un Erzincan'daki bütün kiliselerin yıkılması emrini vermesi anlatılır (Clavijo, 1975, s.72). Bu bilgiler Erzincan'da 15. yüzyılda kiliselerin var olduğunu göstermekle beraber plan, mimari veya süsleme detaylarına girmez.

Erzincan merkezinde yaşayan Ermeniler Surp Nişan<sup>4</sup>, Surp Yerrortutyun, Surp Sarkis, Surp Pırgıç ve Meryem Ana Kiliseleri ve okul binalarının bulunduğu dört mahallede toplanmışlardır. Çevrede bulunan Dört Hazine, Surp Kevork, Surp Nerses, Surp Giragos, Surp Hagop, Şoğagat, Surp Garabed Miamor, Surp Boğos-Bedros, Surp Tateos, Khntragadar, Havari Tateos, Surp Asdvadzadzin ve Surp Kevork manastırlarına hac ziyareti için geldiği; Erzincan kazasının diğer kesimlerinde ise 53 kilise, 24 manastırın var olduğu belirtilmektedir (Kevorkian-Paboudjian 2013, s. 457-458). Kamusu'l A'lam'ın Erzincan maddesine göre ise şehirde (merkez) dört kilise vardır (Sami, 1889, s. 27).

19. yüzyıl Osmanlı kayıtları Erzincan ve çevresindeki demografik yapı ile birlikte dini, sosyal ve sivil yapılar hakkında da bilgiler içermektedir. 1299 (1882) tarihli Erzurum Vilayet Salnamesi'de Refahiye'de 13 kilise olduğu kaydedilmiştir (Efe, 2016, s. 174). Eski adı Eğin olan Kemaliye ilçesi merkezi ve köylerinde kaynaklarda sadece isim olarak geçen çok sayıda kilise bulunduğu belirtilmiştir (Kevorkian-Paboudjian, 2013, s. 379-384), (Taş, 2016, s. 385). Tercan'da yer alan kiliseler ve özellikle Abrenk Manastırı (Gündoğdu, 1998, s. 47, 252-261) Erzincan ve çevresinde, ortaçağdan itibaren Hristiyan mimarisinin örnekleri olarak okunmaktadır.

1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) devamında toplanan Berlin Konferansı sonrasında Ermenilerin Doğu Anadolu'da bağımsız bir devlet kurmaları amaçlanmıştır. Paralelinde yaşanan isyan faaliyetleri neticesinde Anadolu'da asayiş sorunları yaşanmaya başlanmıştır. Bu dönemlerde mevcut Ermeni kiliselerinin, silah ve mühimmat deposuna çevrildiği arşiv kayıtlarında mevcuttur (Kutluğ, 2016, s. 324,326).

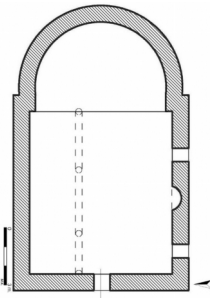
Çalışma kapsamında incelenen yapılar tek nefli plan düzenindedir. Oldukça sade olan bu form erken Hristiyanlık döneminden itibaren kiliselerin inşasında sıklıkla kullanılmıştır. Genelde küçük boyutlarda olan tek nefli yapıların büyük boyutlarda inşa edilen örnekleri de vardır. Üst örtüleri ahşap örtü veya takviye kemerleri olan beşik tonozlardır (Koch, 2007, s. 37).

Erken Hristiyan mimarlığının kilise mimarisi için seçtiği yapı tiplerinin erken modelleri pagan Roma mimarlığından öykünmedir. Geç antik çağda Akdeniz çevresinde oluşan ve yaygınlaşan erken Hristiyan dünyanın alıntı dinsel modelleri (Özgümüş, 1994, s. 378-379). Ermeni mimarisinde de yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Tek nefli plan şeması Ermeni mimarisinde bilinen erken dönem yapılarında, sayıları az olmakla beraber, cemaat kiliseleri için seçilmiş plan türlerinden biri olup Akdeniz'in bütününde de yaygınlaşmıştır (Ahunbay, 1997, s. 538).

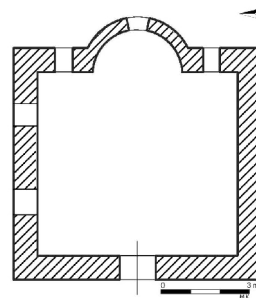
Birkaç Suriye bölgesi örneğinden bilinen Ev-kiliseler (Church-house) Ermeni mimarisinin gösterişsiz, çok azı tarihlendirilebilen, tek nefli kiliselerine model olarak görülmüştür. Görünüşte sıradan olan tek nefli şemanın, kronolojik ve topografik bir sonuçlandırmaya götürmeyen; yapıların formlarına yansıyan, çok çeşitli türleri vardır. Üst örtüleri düz veya çoğunlukla bir-iki nadiren daha fazla takviye kemeri ile desteklenen tonozlardır. Yan duvarlarda bazı Mezopotamya kilise örneklerinde de görülen nişler yer almaktadır. Apsisler genellikle içten yarım daire (4.yüzyıl), çokgen (5.yüzyıl) bazen de at nalı formda, dıştan ise düz duvar veya apsis formunu yansıtır şekildedir (Thierry, 1989, s. 52).

Ermeni mimarisinin günümüze ulaşan ilk örnekleri olan tek nefli kiliseler 4.-5. yüzyıllardan itibaren çok sayıda inşa edilmiştir. Gürcü mimarisinde 5. yüzyıldan itibaren yaygın bir şekilde inşa edilen bu küçük boyutlardaki yapılar (Kadiroğlu ve İşler, 2010, s. 23) buradan Tao-Klarceti bölgesine aktarılmış ve 11. yüzyılın sonuna kadar kullanılmıştır. Tek nefli yapılar 7. yüzyıl sonuna kadar bölümsüz iç mekanlara sahipken, geç dönemde duvarlara bitişik payelerle iç mekânın bölümlendirildiği, Suriye bölgesinde de görülen örneklere dönüşmüşlerdir (Bayram, 2005, s. 97).

Değirmenliköy ve Yaylabası kiliselerinin plan düzeni bakımından en yakın benzerleri Kemah Akça Köyü (Görsel 22), Şahintepe, Taşbulak Köyü, Gediktepe Köyü ve Kuşlu Mezrası 1 ve 2 Nolu Şapelleri ile Dolmabahçe (Vank) Mezrası (Görsel 23) ve Beklimçay Mahallesi Kiliseleridir (Kındığılı, 2015, s. 446, 448-449).



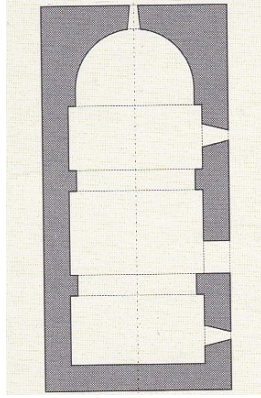
Görsel 22. Dolmabahçe (Vank) mezrası kilisesi planı



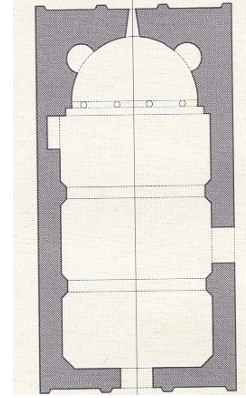
Görsel 23. Akça köy şapeli planı

<sup>4</sup> Ortaçağda yaşamış olan ilahiyatçı Erzincanlı Hovhannes'in mezarının bulunduğu bölgedeki en eski yapı olarak geçmektedir (Bkz. Kevorkian-Paboudjian 2013, 457).

Çoğunlukla ufak boyutlu şapellerde uygulanan tek nefli plan tipi, Gürcü mimarisinde sıklıkta uygulanmış olup apsis bölümü yarım daire veya çokgen formlarda dışarı taşıntılı veya dıştan düz duvarla sınırlanmış yarım daire planlı örneklerdir. Akaurta, Katshi, Akvенеба, Dmanisi, Tetriskaro, Kuşhi Dzveli, Oltisi, Koussireti, Kemerti, Chepiaki (Görsel 24), Ekvevei, Alandza, Speti, Khvilicha, Kthsissi, Savane (Görsel 25), Mağalaant ve Agara kiliseleri kaynaklarda tespit edilen tek nefli Gürcistan'daki kiliselerinden bazılarıdır (Bayram, 2005, s. 96).



Görsel 24. Chepiaki Kilisesi Planı



Görsel 25. Savane Kilisesi Planı

İspir Yedigöze (Kerap) ve Cankurtaran (Kayser) Köyü Şapelleri tek nefli örnekler olup örtü sistemi apsis formu, malzeme ve duvar tekniği gibi özellikler bakımından Ardahan ve Oltu'daki tek nefli şapellerle paralellik gösterirler (Aktemur ve Kukaracı, 2002, s. 13). Yusufeli, Artvin, Şavşat ve çevrelerinde tek ve üç nefli planlar sevilerek uygulanmıştır (Aytekin, 1999, s. 305).

Örnekleri Bizans dini mimarisinde de görülen basit ve yaygın bir tip olan tek nefli plan mütevazı kiliselerde ve küçük programlı şapellerde sıklıkla kullanılmıştır (Curcic ve Loerke, 1991, s. 409-410; Curcic, 1991, s. 459). Bununla birlikte bu kiliselerin önemli bir özelliği de merkezi yerlerden ziyade taşrada görülmeleridir.

Aleksandru'ya (1996) göre, tek nefli plan İstanbul yapılarında, Bizans dönemi sonrasında pek kullanılmamıştır. İstanbul'da 19. yüzyılda inşa edilen kiliselerden Kurtuluş Hagios Eleutherios, Eğrikapı Hagios Kyriakos, Tarabya Hagios Konstantinos-Hagia Heleni, Ortaköy Hagios Georgios Kiliseleri tek nefli örneklerdir. Ege, Kapadokya, Akdeniz ve Karedeniz bölgelerinde de bu türün örnekleri sıklıkla karışımıza çıkmaktadır (Okuyucu, 2013, s. 499-500).

Süsleme özellikleri açısından değerlendirildiğinde, Değirmenliköy Kilisesinin içten fresk tarzında bezemelere sahip olduğu mevcut izlerden anlaşılmaktadır. Kalıntılar bitkisel ve geometrik bezemelere ve yazı kuşaklarına işaret etmekte, figürlü bezemenin var olup olmadığına dair bir ipucu vermemektedir. Buna karşın Yaylabaşı Kilisesi ise duvarlarının içten sıvalı olduğuna dair nadir izler taşımakla birlikte herhangi bir bezeme unsuruna sahip değildir.

Mevcut süslemeler gerek Ermeni, gerekse Rum kiliselerinde geç döneme özgü olmakla birlikte daha basit işçilik sunarak sıklıkla karışımıza çıkmaktadır. Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi 19. yüzyıl Rum Ortodoks Kiliselerinde iç mekânlar, sıva üzerine kök boyalarla yapılan, kıvrık dallar, asma dalları, üzüm yaprakları ve çiçek motiflerinden oluşan bitkisel; düz ve basit çizgiler, zincirek motifleri, baklava dilimleri, üçgenler, daireler vb. şekillerden ibaret geometrik motiflerle bezenmiştir. Hem bölgede, hem de Anadolu'nun diğer yörelerinde bulunan kiliselerde iç mekânda ve dış mimaride görülen vazgeçilmez unsurlardan birisi de haç motifidir (Okuyucu Yılmaz, 2015, s. 143).

Çalışma kapsamında ele alınan yapılardan Yaylabaşı kilisesi dış mimarisi bakımından da herhangi bir bezemeye sahip değildir. Değirmenliköy kilisesi batı cephesi düzenlemesi ile estetik bir görünüm sunmaktadır. Giriş kademeli haç, pencereler ise yuvarlak kemerli çerçeveleri içerisine alınmıştır. Cephede özenle konumlandırılan haçlı taşlar devşirme olup çevreden toplanarak yapıda kullanılmıştır<sup>5</sup>.

Kelime anlamı haçlı taş anlamına gelen haçkarlar, Ermeni sanatı içerisinde 9. yüzyılda ortaya çıkıp 18. yüzyılın sonuna kadar üretilmiştir (Petrosyan, 2001, s. 60). Haçkarlar açık havada veya bir dini yapının yakınında çoğunlukla bir kaide üzerinde yükselirler. Bazen dini yapıların duvarlarına iliştirilen haçlı taşlar, bazen de kaya üzerine hacılar tarafından basit çiziklerle oluşturulan haç şekilleri olarak yapılmıştır (Thierry, 1989, s. 123).

<sup>5</sup> Köyde yaşayan yaşlı kişiler ile yapılan görüşmede bu taşlara benzeyen taşlardan çevrede çok olduğu bilgisi alınmıştır.

Tercan'da bulunan Abrenk (Aparank) manastırı haçkarları (Thierry, 1989, s. 245), Erzincan örneklerinin en iyi bilinenleri olmakla birlikte Ermeni dini yapılarının bulunduğu çoğu yerde haçkar örneklerini görebilmek mümkündür.

Değirmenliköy Kilisesi cephelerinin muhtelif yerlerinde çok sayıda haçlı taş bulunmaktadır. Bu taşların, inşa sırasında özellikle haçkar fonksiyonu gereği olarak mı, yoksa devşirme malzeme olarak mı kullanıldığı düşünülmeye gereken bir husustur. Haçkarlar, yapıların duvarlarına özgün halleri ile orijinal inşa süreçlerinde dahil edilebilirler. Fakat Değirmenliköy kilisesi haçkarlarının birçoğu, taşın yerleştirildiği alana göre şekillendirilmiştir. Batı girişin sağındaki lento bir haçkar olmakla birlikte yazıtının kesildiği görülmektedir. Yine aynı pencerenin sövesinde kullanılan haçkar ters yerleştirilmiştir. Apsis içerisinde yer alan kuzey nişin üst kısmı bir haçkardır. Orijinal taş yeniden şekil verilmek suretiyle alınlıkta hazır malzeme olarak değerlendirilmiştir. Güney cephede örülerek kapatılan orta pencerenin sol köşesinde de bir haçkar parçası kullanılmıştır. Yine güney cephede duvar örgüsünün alt kısmında dıştan sal taş gibi görünen, bu bölümdeki duvar örgüsü kısmen boşalması neticesinde görülebilen, kazınarak oluşturulmuş sade bir haçkar, salt duvar örgü malzemesi olarak kullanılmıştır.

#### 4. Sonuç

Erzincan İli Merkez İlçesine bağlı Değirmenliköy ve Yaylabaşı mevkiinde bulunan yapılar tek nefli plan şemasında inşa edilmişlerdir. Yapılardan Değirmenliköy Kilisesi 9.80 x 16.90 m.boyutları ile daha büyük bir yapı iken Yaylabaşı kilisesi 9,63 x 4,50m boyutlarında olup daha küçüktür. Geç antik çağda Hristiyanların ibadethane ihtiyaçları pagan tapınaklardan evrilen yapılarla sağlanmış, sonrasında Hristiyan dini mimarisi kendisine özgü bir kimliğe sahip olmuştur. Zamana ve tahribatlara direnemeyen süslemeler hakkında kısıtlı görseller, özellikle Değirmenliköy kilisesinde, bir bezeme programının varlığına somut işaretlerdir. İnşa malzemesi olarak taş malzeme yanı sıra yine Değirmenliköy kilisesi özelinde Ermeni mimarisine özgü haçkarlar devşirilerek kullanılmıştır. Yapıların günümüzde kısmen harap, bakımsız ve kaçak kazılarla hırpalanmış vaziyettedirler. Çalışma kapsamında ele alınan ve Ermeni dini mimarisinin birer örneği olan yapılar, tek nefli plan şemasının Ermeni dini mimarisi içerisindeki yeri ve gelişimine uyan mütevazı örneklerdir.

#### Kaynakça

- Ahunbay, M. (1997). Ermeni mimarlığı ve sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.1* (s. 537-542) içinde. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.
- Aktemur, A. M., & Kukaracı, İ. U. (2002). İspir ve çevresi kiliseleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 8, 7-29.
- Akyel, S. (2016). XIX. yüzyılda Eğin kazasının demografik yapısı üzerine bir değerlendirme. H. Akın (Ed.), *Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Kitabı: Cilt 1* (s. 55-65) içinde. Erzincan: Erzincan Üniversitesi.
- Aleksandru, E. (1996). *19. yüzyılda İstanbul Rum Ortodoks Kiliseleri* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 53293).
- Aslay, S. E. (2017). *Erzincan Değirmenliköy Kilisesi'nin 1939 Erzincan depremi davranışının apsis hasarı üzerinden incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İnşaat Mühendisliği Anabilim Dalı, Erzurum. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 486666).
- Aytekin, O. (1999). *Ortaçağdan Osmanlı dönemi sonuna kadar Artvin'deki mimari eserler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bayram, F. (2005). *Artvin'deki Gürcü manastırlarının mimarisi*. İstanbul: Ege Yayınları.
- Bozkurt, G. (1989). *Alman-İngiliz belgelerinin ve siyasi gelişmelerin ışığı altında Gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının hukuki durumu (1893-1914)*. Ankara: TTK Yayınevi.
- Can, B. (2009). Erzincan-Altıntepe church with mosaic. *Journal of Mosaic Research*, 3, 3-15.
- Can, B. (2011). Technical stylistic, iconographic evaluation and dating of mosaics of Altıntepe Church. M. Şahin (Ed.), *XI. International Colloquium on Ancient Mosaics October 16th-20th 2009* (s. 225-234) içinde. Bursa.
- Clavijo, R. G. (1975). *Timur devrinde Semerkand'a seyahat* (Ö. R. Doğrul, Çev.). İstanbul: Nakışlar Yayınevi.
- Curcic, S. (1991). Church plan types. *The Oxford Dictionary of Byzantium* içinde (Volume1, s. 459). New York: Oxford University Press.
- Curcic, S., & Loerke, W. (1991). Chapel. *The Oxford Dictionary of Byzantium* içinde (Volume1, s. 409-410). New York: Oxford University Press.

- Çakaloğlu, C. (1999). Erzincan ve çevresinde Ermeni olayları (1890-1896). *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 13, 299-304.
- Efe, A. (2016). Sicill-i Ahvâl kayıtlarına göre Refahiyeli memurlar. *Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Kitabı: Cilt 1* (s. 173-184) içinde. Erzincan: Erzincan Üniversitesi.
- Ercan, Y. (2001). *Osmanlı yönetiminde Gayrimüslimler kuruluştan Tanzimat'a kadar sosyal, ekonomik ve hukuki durumları*. Ankara: Turhan Kitapevi.
- Evliya Çelebi. (2010). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Bağdad-Basra-Bitlis-Diyarbakır-İsfahan-Malatya-Mardin-Musul-Tebriz-Van*, 4. Cilt, 1. Kitap. (S. A. Kahraman ve Y. Dağlı, Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gündoğdu, H. (1998). Tarihi kalıntılar. *Cumhuriyetin 75. Yılında Tercan*, 215-261.
- İnbaşı, M. (2009). Erzincan kazası (1642 tarihli Avarız rehberine göre). *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 41, 189-214.
- Kadiroğlu, M., & İşler, B. (2010). *Gürcü sanatının ortaçağı*, Ankara: Onur Matbaacılık.
- Kara, R. (2016). "Erzincan Adı Üzerine", *Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Cilt 1, 563-571.
- Karaosmanoğlu, M. (2016). Erzincan/Altıntepe Kalesi'nin Anadolu arkeolojisindeki yeri ve önemi. *Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Kitabı: Cilt 1* (s. 267-273) içinde. Erzincan: Erzincan Üniversitesi.
- Kaymakçı, S. (2016). Antikçağ'da Erzincan ve Çevresindeki Tapınım-Kültürler. *Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Kitabı: Cilt 1* (s. 275-282) içinde. Erzincan: Erzincan Üniversitesi.
- Kevorkian, R. H., & Paboudjian, P. B. (2013). *1915 öncesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeniler*. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Kındıgılı, M. L. (2015). *Ortaçağ'dan günümüze Kemah ve köylerindeki kültür varlıkları* (Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 429643).
- Koch, G. (2007). *Erken Hıristiyan sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kutluğ, E. (2016). Osmanlı arşivi belgeleri ile Birinci Dünya Savaşı yıllarında Erzincan. *Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Kitabı: Cilt 1* (s. 321-333) içinde. Erzincan: Erzincan Üniversitesi.
- Mateos. (1987). *Urfalı Mateos Vekâyi-Nâmesi (952-1136) ve Papaz Grigor'un zeyli (1136-1162)* (H. D. Andreasyan, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Miroğlu, İ. (1995). Erzincan. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 11, s. 318-321). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Okuyucu Yılmaz, D. (2015). Orta ve Doğu Karadeniz bölgesi 19. yüzyıl Rum Ortodoks kiliseleri figürlü Freskoları üzerine bir değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 55, 127-167.
- Okuyucu, D. (2013). *Orta ve Doğu Karadeniz bölgesi Rum kiliseleri* (Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Erzurum. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 326842).
- Özgümüş, F. (1994). *Anadolu'da kiliseye çevrilmiş Yunan ve Roma tapınakları* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Bizans Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Parlak, N. (2016). Klasik kaynaklarda Erzincan'ın yeri ve önemi. *Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Kitabı: Cilt 1* (s. 355-365) içinde. Erzincan: Erzincan Üniversitesi.
- Pekak, M. S. (2009). Kappadokia bölgesi Osmanlı dönemi kiliseleri: örnekler, sorunlar, öneriler. *METU JFA*, 26(2), 249-277.
- Petrosyan, H. (2001). The Khachkar or cross-stone. L. Abrahamian, N. Sweezy, & S. Sweezy (Ed.), *Armenian folk arts, culture, and identity* içinde (s. 60-70). USA: Indiana University Press.
- Polo, M. (2003). *Dünyanın hikâye edilişi, Harikalar kitabı 1* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sami, Ş. (1889), *Kamus'ul A'lam*. İstanbul: Mihran Matbaası.
- Şahin, T. E. (2017). *Erzincan, yukarı ülkenin kadim cenneti*. Ankara: Erzincan Valiliği Kültür Yayınları.

- Taş, N. F. (2016). Osmanlı devleti'nin Meşrûtiyyet döneminde Erzincan'da eşkıyâlık. *Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Kitabı: Cilt 1* (s. 377-389) içinde. Erzincan: Erzincan Üniversitesi.
- Thierry, J. M. (1989). *Armenian art*. New York: Harry N Abrams Inc.
- Turan, Ş. (1963). Osmanlı teşkilatında hassa mimarları. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 157-202.
- Ubcini, M. A. (2010). *Letters on Turkey: An account of the religious, political, social and commercial condition of Ottoman Empire. Part I: Turkey and the Turks. Part II: the Raiabs* (L. Easthope & J. Murray, Çev.). London: The British Library. (Orijinal eser yayın tarihi: 1856).

### **Görsel Kaynakçası**

- Görsel 1-20. Demet Okuyucu Yılmaz. 2018 yılı arazi çalışmaları sonucu elde edilen verilerle oluşturulmuş şahsi arşiv.
- Görsel 21. Altıntepe Kilisesi Planı. (2009). Birol Can şahsi arşivi.
- Görsel 22. Dolmabahçe (Vank) Mezrası Kilisesi Planı. (2015). M. Lütfi Kındıgılı şahsi arşivi.
- Görsel 23. Akça Köyü Şapeli Planı. (2015). M. Lütfi Kındıgılı şahsi arşivi.
- Görsel 24. Chepiaki Kilisesi Planı. (2005). Fahriye Bayram şahsi arşivi.
- Görsel 25. Savane Kilisesi Planı. (2005). Fahriye Bayram şahsi arşivi.



# Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in Ezan Tekbirleri Çerçevesinde Tony Adlı Ses Analiz Yazılımının İşlevselliği

## Functionality of Sound Analysis Software Called Tony in the Framework of Kani Karaca and Bekir Sıdkı Sezgin's Adhan Takbirs

**Muhammed Recai Çiftçi**

Dr., email: [muhammedrecai@gmail.com](mailto:muhammedrecai@gmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0915-982X>

**Atf (APA 6)/To cite this article**

Çiftçi, M. R. (2019). Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in ezan tekbirleri çerçevesinde Tony adlı ses analiz yazılımının işlevselliği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, 248-255. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.610405>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 25/08/2019

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 23/09/2019

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 26/10/2019

Research Article/Araştırma Makalesi

### Öz

Genelde Türk Musikisi, özelde Türk Din Musiki sahasında yapılan akademik araştırmalarda bilgisayar destekli ses analiz yazılımlarının kullanımı son birkaç yıl içerisinde artış göstermiştir. Özellikle dini musikinin icra yönü ile ses sistemlerinin karşılaştırmalı olarak ele alındıkları bu araştırmalarda IVL, İcra Analizi, Makam ToolBox, Makam Box ve Tony gibi çeşitli ses analiz yazılımları kullanılmıştır. Bu çalışmada müzikoloji sahasında araştırmalarda bulunan öğrenci ve akademisyenlere kılavuzluk etmesi düşüncesiyle Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in ezan tekbirleri çerçevesinde Tony adlı ses analiz yazılımının işlevselliği ortaya konulmaktadır. Ayrıca müzikal bir icranın frekans ve sent değerlerinin tespiti ve nazari sistemler ile karşılaştırmasının ne şekilde yapılacağı ele alınmaktadır. Araştırma sonucunda her iki icra arasında çok büyük oranda bir benzerlik bulunduğu, icralardaki aralık değerlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminde belirtilen aralık değerleri ile büyük oranda örtüştüğü ve ses analiz yazılımları ile Ezan formunun perde analizinin sağlıklı olarak yapılmasının mümkün olduğu anlaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ezan, Kani Karaca, Bekir Sıdkı Sezgin, Ses Analiz Yazılımı

### Abstract

The use of computer-aided audio analysis software has increased in the last few years in academic researches in the field of Turkish Music in general and Turkish Religion Music in particular. Especially, in these researches where the performance of religious music and the sound systems are compared, various sound analysis software such as IVL, Performance Analysis, Maqam ToolBox, Maqam Box and Tony have been used. In this study, the functionality of the sound analysis software named Tony is introduced in the framework of Kani Karaca and Bekir Sıdkı Sezgin's Adhan Takbirs in order to guide students and academicians in the field of musicology. Besides, determination of frequency and cent values of a musical performance and how it will be compared with theoretical systems are discussed. As a result of the research, it is understood that there is a great similarity between the two performances, the interval values in the performances overlap with the interval values specified in the Arel-Ezgi-Uzdilek sound system and it is possible to perform the pitch analysis of the Adhan form soundly with sound analysis software.

**Keywords:** Adhan, Kani Karaca, Bekir Sıdkı Sezgin, Sound Analysis Software

### 1. Giriş

21. yy'ın baş döndürücü bir şekilde ilerleyen teknolojisi ile birlikte üretilen IVL (Akoç, 2002, s. 285-293), İcra Analizi (Karaosmanoğlu, 2003), Makam ToolBox (Bozkurt, 2008, s. 1-13), Makam Box (Atıcı, 2016) ve Tony gibi ses analiz yazılımları daha önce Türk Müziği üzerine yapılan araştırmalarda kullanılmıştır. Bunlardan Makam Box ve Tony'nin Türk Din Musikisi sahasındaki araştırmalarda kullanımında da bir artış gözlenmektedir. Bu türden araştırmaların kongre ve sempozyum gibi akademik organizasyonlar vesilesiyle bilim insanları tarafından takdirle karşılandığı görülmekte ve bu çalışmaların alana farklı bakış açıları kazandırdığı düşünülmektedir.

Daha önceki araştırmalarda (Çiftçi, 2019, s. 35) kullanılan Tony adlı ses analiz yazılımının kullanımı ile alakalı, akademisyenlerden gelen talepler doğrultusunda böyle bir çalışma yapmak gerekliliği hasil olmuştur.

Bu çalışmada, Türk müziği tarihinde her ikisi de sahada yetkin çok önemli birer icracı olarak görülen ve hayata veda ettikten sonra da bu sahada şöhretlerini sürdüren Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in ezan tekbirleri ele alınmaktadır. Zira her iki sanatkar da yetiştirdikleri icracılarla bugün Türk Müziği sahasında tavır ve üslup olarak yaşamakta ve icra kayıtlarını dinleyerek kendilerini örnek almaya çalışanlara da rehberlik etmeyi sürdürmektedir.

Özellikle müzikoloji çalışmalarında kullanılan ses analiz programlarının işlevselliğine ve akademisyenler tarafından ne şekilde kullanılacağına dair MakamBox haricinde Türkçe bir kılavuza basit bir literatür taraması ile rastlanılmamaktadır. Tony programı ile alakalı olarak programı dizayn eden akademisyenler tarafından programın temel fonksiyonlarının ele alındığı İngilizce bir çalışma (Mauch, Cannam, Bittner, Fazekas, Salomon, Dai, Bello, & Dixon, 2015) bulunmaktadır. Bununla birlikte ezan formunda kullanılan ses aralıklarının da nazari sistemlerle örtüşürlüğüne dair herhangi bir akademik çalışma bulunmamaktadır. Ayrıca araştırma konusu olan müzikal

niteliğe sahip bir icranın nasıl bir yöntemle analiz edileceği konusu da lisans eğitimi düzeyinden itibaren her seviyedeki akademisyenler ile müzikologların ihtiyaç duyabileceği bir konu olarak karşımızda durmaktadır.

Bu noktadan hareketle araştırmanın problem cümlesi “Ses analiz yazılımlarının Türk Din Musikisi alanında kullanılabilirliği mümkün müdür?” şeklinde oluşturulmuştur. Bu ana problem çerçevesinde cevap aranacak araştırma soruları ise aşağıdaki gibidir.

1. Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in ezan tekbirlerindeki ses aralıklarının ses analiz yazılımı kullanılarak karşılaştırılmasıyla ne düzeyde bir benzerlik ortaya çıkmaktadır?
2. Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in ezan tekbirlerindeki perde aralık değerlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminde belirtilen aralık değerleri ile örtüşürlüğü ne düzeydedir?

## 2. Yöntem

Betimsel bir niteliğe sahip olan bu çalışmada doküman analizi yöntemi uygulanmıştır. Araştırmada öncelikle elde edilen ses kayıtları, Tony adlı ses analiz yazılımı ile analiz edilmiş ve elde edilen aralık değerleri karşılaştırılmıştır. Söz konusu aralık değerlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi ile olan örtüşürlüğü de ölçüldükten sonra araştırmanın problem cümlesinin ne derecede doğrulanabilir olduğu ortaya konulmuştur. Gerçekleştirilen bütün bu aşamalar da çalışma içerisinde detaylandırılarak, Tony adlı ses analiz programının işlevselliği ve perde analizi konusunda basit bir kılavuz oluşturulmuştur.

Araştırmada veriler Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in Hicaz makamında okudukları ezanların ilk 2 tekbirden elde edilmiştir. Söz konusu okuyuşlara Youtube adlı internet sitesinden ulaşılmıştır.

Her iki icranın da Tony adlı ses analiz yazılımı ile frekans değerleri tespit edilmiş, bu değerler Microsoft Excel programı yardımıyla logaritmik formüller kullanılarak sent değerlerine dönüştürülmüştür. Bu şekilde her iki icranın da karşılaştırılması mümkün hale gelmiştir. Bu çalışmada sadece ikili aralıklar karşılaştırılmıştır. Bu araştırma ile ilgili farklı verilerin ortaya çıkmasıyla daha farklı sonuçlara ulaşılması mümkündür.

Çalışmanın evreninin genişliğinden kaynaklanan sorunların önüne geçmek için örneklem yöntemi kullanılmıştır (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015, s. 10). Araştırmanın evrenini, Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in ezan icraları ile çok çeşitli özelliklere sahip ses analiz yazılımları oluşturmaktadır. Örneklemi ise her iki okuyucunun Hicaz makamında okudukları ezan ile Tony adlı ses analiz yazılımı teşkil etmektedir.

Araştırmada ele alınan ezan icraları, Finale adlı nota yazım programı ile notalandırılmıştır. İcra içerisinde tespit edilen en küçük hece bir birim olarak kabul edilmiş, bu hece bir “sekizlik” nota olarak tespit edilmiştir.

Bu çalışmada kullanılan ve çok satırlı yazım tekniği adı verilen notasyon modelinde (Yeprem, 2017, s. 408), ilk satırda Sol anahtarlı, ikinci satırda Fa anahtarlı ( $L_a=440$  Hz), üçüncü satırda ise derece sistemine dayanan numerik notasyon bulunmaktadır. Dördüncü satıra da, icranın tespit edilebilen sent değerlerine dayalı bir seyir grafiği yerleştirilmiştir.

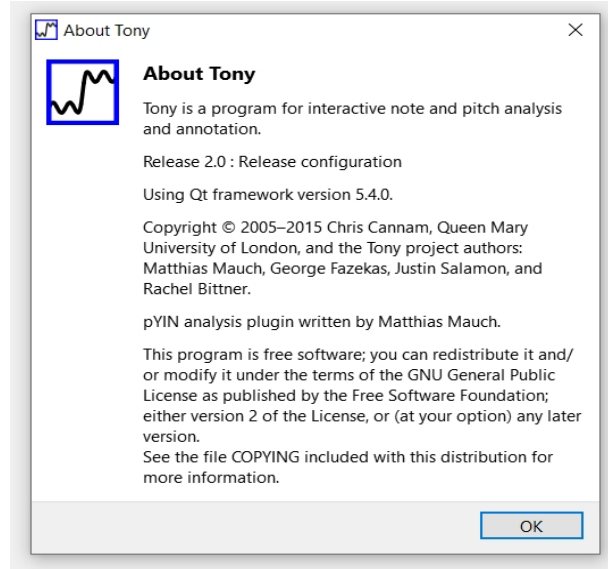
Sol ve Fa anahtarlı satır ile numerik notasyonda makamın donanımı yerleştirilmemiş, arızalar icra içerisinde gösterilmiştir. Numerik notasyonda makamın karar sesi “1” rakamı ile gösterilmiş, karardan daha pest tarafa yönelen notayı ifade eden rakamın altına bir çizgi ilave edilmiştir. Her üç satırdaki notasyon, dördüncü satırdaki sent değerinin bulunduğu noktaya göre dikey olarak hizalanarak konumlandırılmıştır.

Aralık değerlerinin ses sistemleri ile örtüşürlüğü konusunda makamın karakterini belirleyen en küçük unsur olarak 1 komalık bir tolerans payı (22.64 sent) belirlenmiş, bu değer üzerinde pest veya tiz tınlayan aralıkların sistemle örtüşmediği ifade edilmiştir. İlgili tabloda bu aralıklar zemini koyulaştırılarak gösterilmiştir.

## 3. Bulgular ve yorum

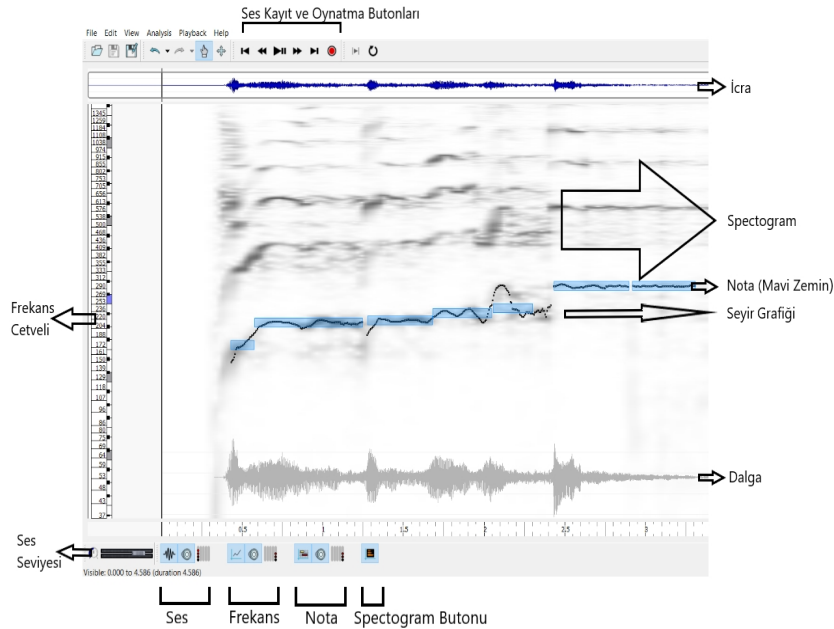
### 3.1. Tony ses analiz yazılımı

TONY, ücretsiz olarak hizmete sunulan bir ses analiz yazılımıdır. Bu yazılımda, monofonik seste temel frekans (F0) tahmini için pYIN adlı bir algoritma kullanılmaktadır. pYIN, popüler bir algoritma olan, Makam ToolBox ve MakamBox programları tarafından da kullanılan “YIN” algoritmasının bir modifikasyonudur (Mauch ve Dixon, 2014).



Resim 1. Tony ses analiz yazılımı hakkında

TONY programı bir ses dosyası ile çalıştırıldığında aşağıdaki şekilde bir arayüz görülmektedir.<sup>1</sup>



Resim 2. Tony programının arayüzü

Analiz edilmek istenen icra, programı çalıştırdıktan sonra üzerine sürüklemek ya da FILE menüsünden dosya konumunu bularak açmak suretiyle program üzerinde incelemeye hazır hale gelmektedir.

İcranın frekans değerleri, FILE menüsündeki EXPORT PITCH TRACK DATA komutuyla, Microsoft Office yazılım paketinin içerisinde bulunan EXCEL program dosyası formatında alınabilmektedir.

TONY'den EXPORT edilen frekans değerleri ile ilgili EXCEL dosyası açıldığında iki sütun halinde (A/B) zaman bilgisi ve frekans değerleri -Saniye/Hertz birimlerinde- görüntülenmektedir. İcranın henüz başlamadığı zaman karşılığında Hertz sütununda "0" değerleri görülmektedir. Bu program her 1 saniyelik süre için -173 ya da 174-adet ayrı frekans değeri tespit edebilmektedir.

<sup>1</sup> Benzer bir versiyonu (Mauch, 2015) bulunan bu resim (bkz. Resim 2), programın 5.4.0. numaralı sürümünde araştırmacı tarafından kullanılan ses dosyaları ile açılmış halinden elde edilmiş ve mümkün olduğunca Türkçe kavramlarla notlandırılmıştır.

	A	B	C	D	E	F	G
64	0.365714	0					
65	0.371519	0					
66	0.377324	0					
67	0.383129	0					
68	0.388934	0					
69	0.394739	0					
70	0.400544	0					
71	0.406349	0					
72	0.412154	0					
73	0.417959	0					
74	0.423764	0					
75	0.429569	150.474					
76	0.435374	152.719					
77	0.441179	154.944					
78	0.446984	157.562					
79	0.452789	162.455					
80	0.458594	169.416					
81	0.464399	171.465					

Resim 3. Bir icranın zaman (A) ve frekans değerleri (B)

Frekans değerlerinin oktavı işitsel olarak eşit 1200 aralığa bölen birim olan sent değerine (Karaosmanoğlu, 2017, s. 79) çevrilmesini sağlamak için tabloda görülen logaritmik formüllerin frekans sütununun en başına işlenmesi gerekmektedir. Bu şekilde C sütununda görülen sent değerleri elde edilmektedir. Bu sent değerleri, TONY'nin Hertz cinsinden frekanslarını ölçtüğü seslerin, MIDI standardına göre eksi birinci oktavdaki Do'nun frekansı olan 8.1757989 Hertz'lik ses (B1 hücresi) ile oluşturdukları müzikal aralıklardır.

	A	B	C
1		8.1757989	
970	5.613424036	87.764	4,109
1022	5.915283446	114.452	4,569
1074	6.217142857	110.928	4,515
1104	6.391292517	114.098	4,563
1189	6.884716553	113.454	4,554

Resim 4. Sent değer tespiti için formül kullanımı

	A	B	C	D
1		8.1757989		
970	5.613424036	87.764	4,109	
1022	5.915283446	114.452	4,569	
1074	6.217142857	110.928	4,515	
1104	6.391292517	114.098	4,563	
1189	6.884716553	113.454	4,554	

Resim 5. Bir icranın zaman (A), frekans (B) ve sent değerleri (C)

İcraya ait sent değerleri elde edildikten sonra, sıradaki aşama icradaki lafız ve perdelerin hangi sent değerine karşılık geldiğinin tespit edilmesidir. Bu aşama için milisaniyelik oynatma modu olan bir ses oynatma yazılımına gerek duyulmaktadır. Eldeki icra, tercih edilecek bir yazılım ile milisaniyelik modda oynatılıp bir perdenin en belirgin tınlama noktası işaretlenerek, EXCEL dosyasındaki ilgili Saniye/Frekans/Sent Değeri satırına ait olduğu "lafız" ile birlikte not edilmektedir.

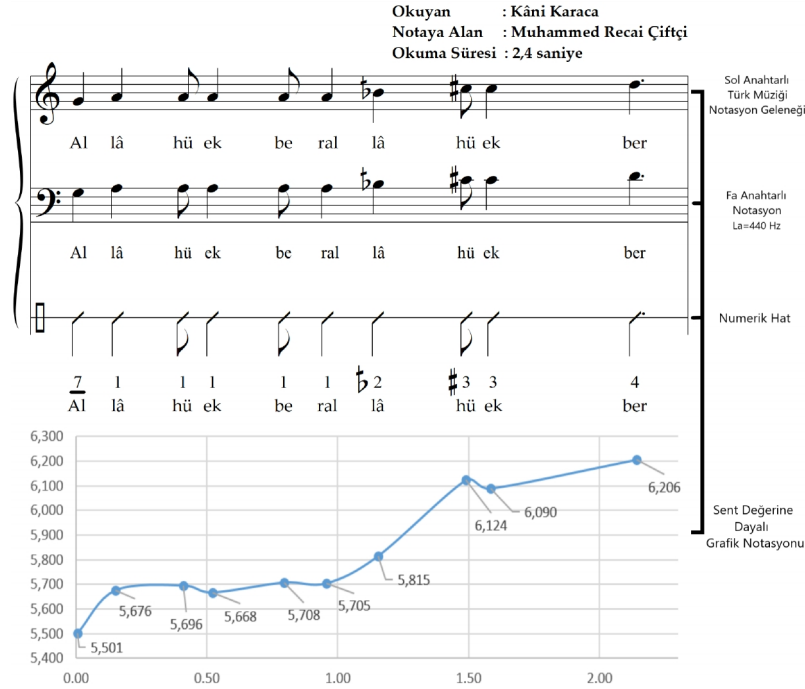
	A	B	C	D	E
5	SANİYE	HERTZ	SENT	LAFIZ	PERDE
6	0.5746939	196.094	5,501	AL	SOL
7	0.7198186	216.912	5,676	LA	LA
8	0.9810431	219.429	5,696	HÜ	LA
9	1.0913379	215.926	5,668	EK	LA
10	1.3641723	220.965	5,708	BER	LA
11	1.526712	220.576	5,705	AL	LA
12	1.7240816	235.1	5,815	LA	Sİ
13	2.060771	281.088	6,124	HÜ	DO
14	2.1536508	275.543	6,090	EK	DO
15	2.7109297	294.688	6,206	BER	RE

Resim 6. Sent değerine karşılık gelen lafız ve perdenin işlenmesi

Bu aşamadan sonra, elde edilen veriler ışığında icraların Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ile olan örtüşürlüğü ortaya konulmuştur.

### 3.2. Kani Karaca'nın Ezan Tekbirleri

#### 3.2.1. Notasyon



Resim 7. Kani Karaca'nın ezan tekbirleri notasyonu

#### 3.2.2. Perde ve aralık değerleri

Rast perdesinden icraya başlayan Kani Karaca, hemen Hicaz makamının karar sesi olan Dügâh perdesine geçmiştir. Kısa bir süre bu perdeyi pekiştirdikten sonra Hicaz çeşnisinin seslerini ardışık şekilde kullanarak makamın güçlüsü olan Neva perdesine ulaşan okuyucu, burada yarım karar göstermiştir.

İcranın perde ve sent değerlerine ait tablo şu şekildedir.

Tablo 1

Kani Karaca icrasının sent değerleri

LAFIZ	AL	LA	HÜ	EK	BER	AL	LA	HÜ	EK	BER
PERDE	SOL	LA	LA	LA	LA	LA	Sİ	DO	DO	RE
SENT	5.501	5.676	5.696	5.668	5.708	5.705	5.815	6.124	6.090	6.206

İcrada kullanılan aralıklara bakıldığında Rast-Dügâh aralığının 1.5 komaya yakın dar, Dik Kürdi-Nim Hicaz aralığının ise 1.5 koma kadar geniş olduğu görülmektedir. Bu icranın kısmen AEU ses sistemi ile örtüştüğü söylenebilir. İcranın sent cinsinden aralık değerleri ile ilgili tablo şu şekildedir.

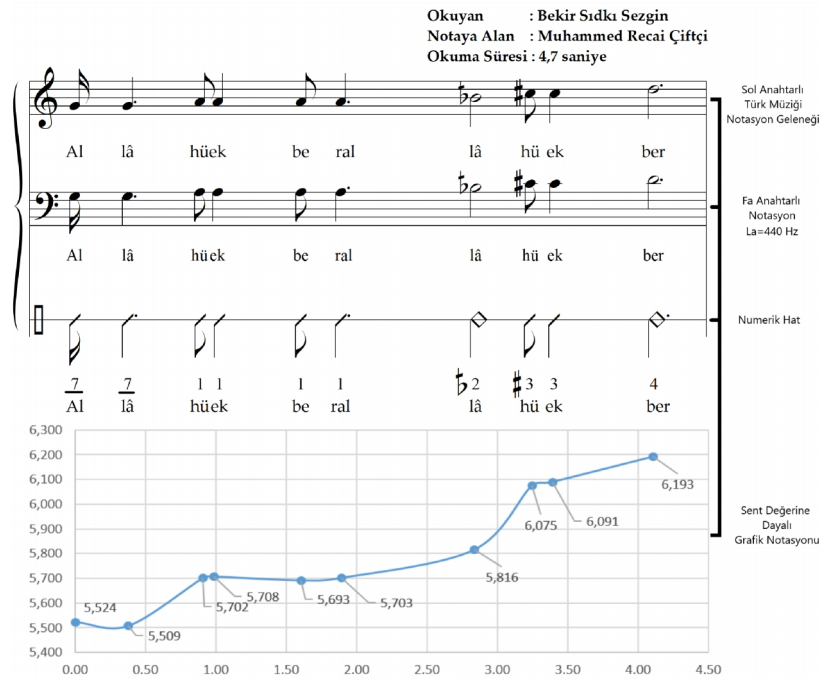
Tablo 2

İcra ve AEU sistemi karşılaştırması

ARALIK	AEU	İCRA	FARK
SOL-LA	204	175	29
LA-LA	*	20	*
LA-LA	*	28	*
LA-LA	*	40	*
LA-LA	*	3	*
LA-Sİ	113	110	3
Sİ-DO	272	309	37
DO-DO	*	34	*
DO-RE	113	116	3

### 3.3. Bekir Sıdkı Sezgin'in Ezan Tekbirleri

#### 3.3.1. Notasyon



Resim 8. Bekir Sıdkı Sezgin'in ezan tekbirleri notasyonu

#### 3.3.2. Perde ve aralık değerleri

Rast perdesinden icraya başlayan Bekir Sıdkı Sezgin, üçüncü hece ile birlikte Hicaz makamının karar sesi olan Dügah perdesine geçmiştir. Çok kısa bir süre bu perdeyi vurguladıktan sonra Hicaz çeşnisinin seslerini ardışık şekilde kullanarak makamın güçlüsü olan Neva perdesine ulaşan okuyucu, burada yarım karar göstermiştir.

İcranın perde ve sent değerlerine ait tablo şu şekildedir.

Tablo 3

Bekir Sıdkı Sezgin icrasının sent değerleri

LAFIZ	AL	LA	HÜ	EK	BER	AL	LA	HÜ	EK	BER
PERDE	SOL	SOL	LA	LA	LA	LA	Sİ	DO	DO	RE
SENT	5.524	5.509	5.702	5.708	5.693	5.703	5.816	6.075	6.091	6.193

İcra kullanılan aralıklara bakıldığında çoğunun yarım koma civarında dar yapıda olduğu görülmektedir. Bu icranın tamamen AEU ses sistemi ile örtüştüğü söylenebilir. İcranın sent cinsinden aralık değerleri ile ilgili tablo şu şekildedir.

Tablo 4

İcra ve AEU sistemi karşılaştırması

ARALIK	AEU	İCRA	FARK
SOL-SOL	*	15	*
SOL-LA	204	193	11
LA-LA	*	6	*
LA-LA	*	15	*
LA-LA	*	10	*
LA-Sİ	113	113	0
Sİ-DO	272	259	13
DO-DO	*	16	*
DO-RE	113	102	11

### 3.4. Karşılaştırma ve değerlendirmeler

Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin, Hicaz makamında okudukları ezanlara Hicaz makamının yedeni olarak tarif edilen Rast perdesi ile başlamaktadır. Her ikisi de Rast perdesinden sonra hemen Dügah perdesine uzanarak Hicaz çeşnisinin seslerini ardışık şekilde kullanmış ve makamın güçlü perdesi olan Neva perdesinde yarım karar göstermiştir. Bu çerçevede her iki okuyuş arasında tamamen bir benzerlik bulunduğu ifade edilebilir.

Okuyucuların Rast-Neva aralığındaki ses bölgesini kullandıkları görülmüştür. Bu açıdan tamamen bir benzerlik bulunmaktadır.

Her iki okuyuşta da Rast-Dügah, Dügah-Dik Kürdi, Dik Kürdi-Nim Hicaz, Nim Hicaz-Neva aralıkları birer defa kullanılmıştır. Bu çerçevede tamamen bir benzerlik bulunmaktadır.

Frekans ölçümü ile her iki okuyucunun da okuyuşta aynı akordu kullandıkları görüldüğünden, akort kullanımında da tamamen bir benzerliğin bulunduğu söylenebilir.

Okuyuş süreleri ele alındığında Kani Karaca'nın, Bekir Sıdkı Sezgin'in toplam okuyuş süresinin yarısı kadar bir sürede icrada bulunduğu anlaşılmaktadır. Buradan hareketle ezan okuyuşuna Karaca'nın, Sezgin'e göre daha süratli bir başlangıç yaptığı söylenebilir. Bu noktada tamamen bir farklılık bulunmaktadır.

## 4. Sonuç

Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in okudukları Hicaz makamındaki ezanların ilk tekbirleri örneğinde Tony adlı ses analiz yazılımının işlevselliği bu araştırma sürecinde ortaya konulmuştur. Araştırma sürecinde elde edilen verilerin analiz edilmesiyle şu sonuçlar ortaya çıkmıştır.

**1. alt probleme ilişkin değerlendirme ve sonuç:** Araştırmada ortaya koyulan verilerle, Kani Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in ezan tekbirlerindeki ses aralıklarının ses analiz yazılımı kullanılarak karşılaştırılmasının mümkün olduğu görülmüştür. Yapılan karşılaştırmalar sonucunda her iki icra arasında çok büyük oranda bir benzerlik bulunduğu anlaşılmaktadır.

**2. alt probleme ilişkin değerlendirme ve sonuç:** Kani Karaca'nın icrasındaki Rast-Dügah aralığının 1.5 komaya yakın dar ve Dik Kürdi-Nim Hicaz aralığının 1.5 koma kadar geniş olduğu görülmüş ve bu aralıklarda icrasal bir farklılık olduğu anlaşılmıştır. Bununla birlikte Karaca ve Sezgin'in ezan tekbirlerindeki perde aralık değerlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminde belirtilen aralık değerleri ile büyük oranda örtüştüğü görülmektedir.

Türk Din Musikisi alanında, bilimsel nitelikte çalışmaların ortaya konulmasına devam edilebilmesi için bilim ve teknolojinin insanlığa sunduğu araç ve gereçlerin, araştırma süreçlerine daha çok dahil edilmesi gerekmektedir.

Ezan ile alakalı karşılaştırmalı çalışmalara da bu alanda yer vermenin önemli olduğu aşikardır. Ayrıca günde 5 vakit olarak minarelerden namaza çağrı amacıyla okunan ezanın 21. yy. insanının devamlı değişim gösteren psikolojisine ve hâlet-i rûhiyesine müspet yönde tesiri için, makamların her vakitte insan sağlığına ve psikolojisine ne gibi etkileri olduğu yönündeki multidisipliner araştırmalara ihtiyaç duyulduğunu ifade etmek gerekmektedir.

## Kaynakça

Akkoç, C. (2002). Non-deterministic scales used in traditional Turkish music. *Journal of New Music Research*, 31(4), 285-293.

Atıcı, B. M. (2016). *Makam müzikleri için etkileşimli eğitim sistemi* (Yüksek lisans tezi). Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ses Teknolojileri Bilim Dalı, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 449245).

- Bozkurt, B. (2008). An automatic pitch analysis method for Turkish maqam music. *Journal of New Music Research*, 37(1), 1-13. doi: 10.1080/09298210802259520
- Çiftçi, M. R. (2019). *İstanbul'daki Hristiyan ve Müslüman mabedlerinde okunan Teyrat, Zebur, İncil ve Kuran-ı Kerim ayetlerinin karşılaştırmalı müzikal analizi* (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 548029).
- Karahasanoğlu, S., & Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte araştırma yöntemleri*. İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2003). İcra örnekleri üzerinde ölçümler, değişik ses sistemleriyle icralar ve değerlendirme [Sunu]. Türk makam müziği perdelerini çalabilen piyano imâli projesi. Erişim adresi: [https://www.academia.edu/30925402/%C4%B0cra\\_%C3%96rneklere\\_%C3%9Czerinde\\_%C3%961%C3%A7%C3%B0mler\\_De%C4%9Fi%C5%9Fik\\_Ses\\_Sistemleriyle\\_%C4%B0cralar\\_ve\\_De%C4%9Ferlendirme](https://www.academia.edu/30925402/%C4%B0cra_%C3%96rneklere_%C3%9Czerinde_%C3%961%C3%A7%C3%B0mler_De%C4%9Fi%C5%9Fik_Ses_Sistemleriyle_%C4%B0cralar_ve_De%C4%9Ferlendirme)
- Karaosmanoğlu, M. K. (2017). *Müzik aritmetiği ve ses sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Mauch, M., & Dixon, S. (2014, May). PYIN: *A fundamental frequency estimator using probabilistic threshold distributions*, in Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP 2014), Florence, Italy. Erişim adresi: <https://www.eecs.qmul.ac.uk/~simond/pub/2014/MauchDixon-PYIN-ICASSP2014.pdf>
- Mauch, M., Cannam, C., Bittner, R., Fazekas, G., Salamon, J., Dai, J., Bello, J., & Dixon, S. (2015, May). *Computer-aided melody note transcription using the Tony software: accuracy and efficiency*, in Proceedings of the First International Conference on Technologies for Music Notation and Representation, Sorbonne University, Paris. Erişim adresi: <http://tenor2015.tenor-conference.org/program.html>
- Yeprem, M. S. (2017). İlahiyat fakültelerinde müzikal işitme, okuma ve yazma çalışmaları. Ş. Özdemir ve A. Gün (Ed.), *Geçmişten Günümüze Uluslararası Dini Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 399-409) içinde. Amasya. Erişim adresi: <https://ilahiyyat.amasya.edu.tr/media/1427/musiki-baski.pdf>