

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

ISSN - 2458-8776

KIŞ WINTER 2019 • SAYI ISSUE 8



ISSN - 2458-8776

KIŞ WINTER 2019 • SAYI ISSUE 8

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

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

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

AKADEMİK SANAT;
JOURNAL OF ART, DESIGN AND SCIENCE

ISSN - 2458-8776
KIŞ 2019 - SAYI 8
WINTER 2019 - ISSUE 8

KURUCU FOUNDER

Prof. Dr. Yusuf Tekin

BAŞ EDITÖR EDITOR IN CHIEF

Prof.Dr. Figen ZALF

TÜRKÇE DİL EDITÖRÜ TURKISH LANGUAGE EDITOR

Doç.Dr. Aysun ALTUNÖZ

İNGİLİZCE DİL EDITÖRÜ ENGLISH LANGUAGE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ

EDITÖR YARDIMCILARI EDITOR ASSISTANTS

Arş.Gör. Arzu POLAT

Arş.Gör. Fatih ÇELİK

Arş.Gör. Kadirhan ÖZDEMİR

Arş.Gör. Ozan KAHVECİ

DİZGİ TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Mahmut Esat SEVİLAY

YÖNETİM YERİ ve ADRESİ EXECUTIVE OFFICE

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Emniyet Mahallesi, Abant-1.Caddesi No:10/2
E Blok, Kat:7

06500 Yenimahalle/ANKARA

Tel: (0312) 546 13 00

Fax: (0312) 202 82 22

E-posta: akademiksant@gazi.edu.tr

YAYIN TÜRÜ TYPE OF PUBLICATION

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

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Bilal SEZER

Prof. Dr. Fatma YETİM

Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR

Prof.Dr. Hakan PEHLİVAN

Prof.Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Prof.Dr. Sevilay ÇINAR

Doç. Dr. Aybige DEMİRCİ ŞENKAL

Doç.Dr. Ayşe GÜLER

Doç.Dr. Ayşegül TÜRK

Doç.Dr. Dilek ÇETİNDAS

Doç.Dr. Erhan ÖZDEN

Doç.Dr. Ersoy YILMAZ

Doç.Dr. Fatma Nur BAŞARAN

Doç.Dr. Fatıma AKYÜZLÜER

Doç.Dr. Ferdi Koç

Doç.Dr. Haluk YÜCEL

Doç.Dr. İsmail Aysad GÜDEKLİ

Doç.Dr. Meltem KATIRANCI

Doç.Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Doç.Dr. Pelin Öztürk GÖÇMEN

Doç.Dr. Seher TETİK IŞIK

Doç.Dr. Şirin ŞENGEL

Doç.Dr. Ufuk YAĞCI

Dr.Öğr.Üyesi Ali Akın AKYOL

Dr.Öğr.Üyesi Alper AKDENİZ

Dr.Öğr.Üyesi Fatih KARİP

Dr.Öğr.Üyesi Fırat Çağrı KIRMIZIGÜL

Dr.Öğr.Üyesi Gülhan Acar BÜYÜKPEHLİVAN

Dr Öğr.Üyesi Hülya Serpil ORTAÇ

Dr.Öğr.Üyesi Mehmet SAĞ

Dr.Öğr.Üyesi Murat GÜREL

Dr.Öğr.Üyesi Ökkeş Hakan ÇETİN

Dr.Öğr.Üyesi Özgen KÜÇÜKGÖKÇE

Dr.Öğr.Üyesi Özgür ÇETİNTAŞ

Dr.Öğr.Üyesi Rasim SOYLU

Dr.Öğr.Üyesi Sadettin Volkan KOPAR

Dr.Öğr.Üyesi Ubeydullah SEZİKLİ



AKADEMİK SANAT

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

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

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

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

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

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

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

ISSN - 2458-8776
KIŞ 2019 - SAYI 8
WINTER 2019 - ISSUE 8

İÇİNDEKİLER CONTENTS

MAKALELER ARTICLES

Ahmet Nuri ÇAĞDAŞ	10-25
KÖMÜRCÜZÂDE MEHMET EFENDİ'NİN HÜZZAM MAKAMINDA, BESTE FORMUNDA "ALDIM HAYÂL-İ PERÇEMİN EY MÂH DİDEME" MISRA'YLA BAŞLAYAN ESERİ ÖRNEKLEMİNDE; "BEKİR SIDKI SEZGİN TAVRI"	
ATTITUDE OF BEKİR SIDKI SEZGİN IN KÖMÜRCÜZÂDE MEHMET EFENDİ'S "ALDIM HAYÂL-İ PERÇEMİN EY MÂH DİDEME" WHICH IS IN HÜZZAM TUNE	
Erkan SARAL	26-39
ARDEŞEN YÖRESİ HORON PRATIĞİNDE "FORA" BİÇİMİ	
"FORA" FACTOR IN THE HORON PRACTICE IN ARDEŞEN REGION	
Gizem Cengiz	40-49
BİLİMKURGU SİNEMASINDA SAVAŞ YILLARI: DİZELPUNK	
INTERWAR ERA IN SCIENCE FICTION CINEMA: DIESELPUNK	
H. Feriha AKPINARLI, Şengül AYDIN	50-65
ARTVİN İLİ ARHAVİ İLÇESİ MISIR KAPÇIĞI ÖRÜCÜLÜĞÜ	
CORN HUSK KNITTING IN ARHAVİ DISTRICT OF ARTVIN	
Kaan CANDURAN, Mustafa URAL	66-79
SERAMİK SAĞLIK GEREÇLERİ ÜRETİMİNDE DEFORMASYON OLUŞUMUNU ÖNLEMELİK İÇİN KULLANILAN APARATLAR	
APPARATUS USED TO PREVENT DEFORMATION IN CERAMIC SANITARY WARE PRODUCTION	
Kadir SEVİM, Murat YURDAKUL	80-89
TÜRK VE YABANCI KÖKENLİ GRANİTLERDE KATMA DEĞERİ YÜKSEK ÜRÜN ELDESİ İÇİN SERAMİK SIR DENEMELERİ	
GLAZE TRIALS FOR HIGH VALUE ADDED PRODUCTS IN GRANITES	
Neslihan ÖZTÜRK BÜTOW	90-101
JOHN WILLIAM WATERHOUSE RESİMLERİNDE SHALOTTLU HANIMEFENDİ ŞİİRİ	
THE LADY OF SHALOTT POETRY IN WILLAM WATERHOUSE	
Oğuz BOZDEMİR, Hüseyin ÖZÇELİK	102-117
ŞAMANİST RİTÜELLER KAPSAMINDA ŞAMAN DAVULUNDA BULUNAN SEMBOLLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA	
A RESEARCH ON THE EVALUATION OF SYMBOLS FOUND ON THE SHAMAN DRUM AS PART OF SHAMANIST RITUALS	
Serda TÜRKEL OTER, Zeyneb ALTUNTAŞ KOCA	118-133
SAHİBİNİN SESİ FİRMASININ 1928 YILINDA ÇIKARDIĞI TAŞ PLÂKLARDA YER ALAN MÜNİR NÜREDDİN SELÇUK'A ÂT GAZELLERİN BİÇİM YÖNÜNDEN TESBİT VE TAHLİLİ	
THE FORMALLY DETECTING ANALYSING OF MÜNİR NÜREDDİN SELÇUK'S GHAZALS WHICH THE FIRM HIS MASTER'S VOICE RELEASED IN GRAMAFON RECORDS IN 1928	
Tuğba DİRİ APAYDIN	134-159
İNGİLTERE MÜZELERİNDE İZNIK SERAMİK KOLEKSİYONLARININ OLUŞUMUNDA KOLEKSİYONERLERİN ETKİSİ	
THE EFFECT OF COLLECTORS ON THE FORMATION OF IZNIK CERAMIC COLLECTIONS IN THE MUSEUMS OF ENGLAND	
Umut ŞAHİNBAŞ, İbrahim Halil TÜRKER, Murat AĞÇİÇEK	160-171
SAVAŞLAR VE ÖLÜMLER ÇAĞINDA BİR KADIN SANATÇI: KÄTHE KOLLWITZ	
A WOMAN IN THE AGE OF WAR AND DEATH: KÄTHE KOLLWITZ	
Zafer KALFA	172-183
POP ART'İN MÜJDECİSİ OLARAK KÜBİZM	
CUBISM as FORERUNNER of POP ART	
Zeynep PEHLİVAN BASKIN	184-193
CİNSELLİĞİN KULLANILDIĞI REKLAMLAR: PETA AFİŞLERİ	
ADVERTISEMENTS USING SEXUALITY: PETA	

**KÖMÜRCÜZÂDE MEHMET EFENDİ’NİN HÜZZAM
MAKAMINDA, BESTE FORMUNDA “ALDIM HAYÂL-İ
PERÇEMİN EY MÂH DÎDEME” MISRA’IYLA BAŞLAYAN
ESERİ ÖRNEKLEMİNDE; “BEKİR SIDKI SEZGİN TAVRI”**

Ahmet Nuri ÇAĞDAŞ¹

DOI: 10.34189/asd.4.8.001

¹ Ahmet Nuri ÇAĞDAŞ, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, (ahmetnuricagdas@gmail.com). (<https://orcid.org/0000-0002-5806-5275>)

KÖMÜRCÜZÂDE MEHMET EFENDİ’NİN HÜZZAM MAKAMINDA, BESTE FORMUNDA “ALDIM HAYÂL-İ PERÇEMİN EY MÂH DÎDEME” MISRA’IYLA BAŞLAYAN ESERİ ÖRNEKLEMİNDE; “BEKİR SIDKI SEZGİN TAVRI”

Özet

Klâsik Türk Mûsikîsi icrâcılığında, bu mûsikînin geleneksel ilkelerini bilmek ve bu bilinç doğrultusunda eser icrâ etmek gerekmektedir. Sözlü eser icrâcılığının en önemli ilkelerinden birisi, üstâdlar tarafından belli sistemlerle günümüze kadar aktarılmış olan Klâsik Türk Mûsikîsi üslûp ve tavrıdır. Bu üslûbu doğru anlayıp bir tavır benimseyen, uygulayan icrâcılar ve eğitimciler, Türk Mûsikîsinin sözlü eser icrâcılığındaki üslûp ve tavrının yeni nesillere de doğru bir şekilde aktarımını sağlamaktadırlar. Bu bağlamda geçmişten günümüze kayıtları elimize ulaşmış sözlü eser icrâcılarımızın önde gelen isimlerinden, Bekir Sıdkı Sezgin’i dinlemek, anlamak ve anlatabilmek çok önemlidir. Bu doğrultuda çalışmamızın, geleneksel Türk Mûsikîsi üslûp ve tavrının doğru bir biçimde ifade edilebilmesi bakımından, günümüz Klâsik Türk Mûsikîsi icrâcılarına yol göstermesi amaçlanmaktadır.

Bekir Sıdkı Sezgin’in din-dışı Türk Mûsikîsi’ndeki ses icrâcılığı açısından kullandığı tavrını ortaya koyabilmek amacıyla çalışmamızda Kömürcüzâde Mehmet Efendi’nin Hüzzam makamında “Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme” mısra’ıyla başlayan bestesi tercih edilmiş; Bekir Sıdkı Sezgin’in gerek derslerinde, gerekse icrâlarında dikkat çektiği hususlar göz önüne alınarak icrâda kullanılan süsleme teknikleri ve nüanslar incelenmiş, eserin güftesi ile ilişkilendirilerek analizi yapılmıştır.

Sonuç olarak; Bekir Sıdkı Sezgin’in süsleme teknikleri ve nüanslarında çarpma tekniğini farklı yapılarla kullandığı, kelime telaffuzlarında her sesi özenle tınlattığı, genellikle uzun değerdeki perde kalışlarında tercî sanâtını kullandığı ve icrâ sırasında kelime bütünlüğünü bozmayıp, anlam bütünlüğünü sağladığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Mûsikîsi, üslûp, tavır, sözlü eser icrâcılığı, Bekir Sıdkı Sezgin.

ATTITUDE OF BEKİR SIDKI SEZGİN IN KÖMÜRCÜZÂDE MEHMET EFENDİ’S “ALDIM HAYÂL-İ PERÇEMİN EY MÂH DÎDEME” WHICH IS IN HÜZZAM TUNE

Abstract

In the performance of Classical Turkish Music, it is necessary to know the traditional principles of this music and to perform works in line with this consciousness. One of the most important principles of the performance of oral works is the style and manner of Classical Turkish Music that have been transferred to the present day by masters. Entrepreneurs and trainers who adopt this style and have an attitude, ensure the correct transfer of style and attitude of Turkish Music verbally to new generations. In this context, from the past to the present day, it is very important to listen, understand and explain Bekir Sıdkı Sezgin, whose records have been reached us, is one of the leading names of verbal performance. Bekir Sıdkı Sezgin’s attitude is important in terms of transferring to the next generation performers with concrete expressions that’s why this attitude is one of the most accepted manner today. This study aims

to guide today's Turkish Classical Performers. In order to reveal the attitude of Bekir Sıdkı Sezgin's non-religious Turkish Music, it has been preferred Kömürçüzâde Mehmet Efendi's "Aldım hayâl-i Perçemin Ey mâh Dîdeme" which is in Hüzam tune. The issues that Bekir Sıdkı Sezgin drew attention to both his lectures and his performances were taken into consideration. Used ornamentation techniques and nuances were examined and the analysis of the work was done by associating it with the lyrics.

As a result; in Bekir Sıdkı Sezgin's ornamentation techniques and nuances, it has been found that he uses the multiplication technique in different structures, uses every kind of sound diligently in the word pronunciations, usually uses *tercî* arts for long pitch stops. During the performance it has been found that he does not disturb the integrity of the words and provides the integrity of the meaning.

Keywords: Classical Turkish Music, style, attitude, oral performance, Bekir Sıdkı Sezgin.

GİRİŞ

Mûsikî sanatı, dünya üzerindeki en önemli sanatlardan birisidir. Geleneksel açıdan bakıldığında icrâ edilen her müzik türünde bir takım değerlere rastlanmaktadır. Bu değerler müzik türlerinin şekillenmesinde ve gelenekselleşmesinde en önemli unsurları oluşturmaktadır. Türk Mûsikîsi'nin yüzyıllarca aktarılmasını sağlayan unsurlardan en önemlisinin "meşk" sistemi olduğu bilinmektedir. Sözlük anlamı olarak meşk; "Alışmak, öğrenmek için yapılan çalışma; alışma, alıştırma." (Devellioğlu, 2013, s.732) şeklinde açıklanmaktadır. Meşkin mûsikîdeki anlamı ise; "Bir üstâd tarafından mûsikî parçasının tedricen çalınması ve okunması sûretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir." (Öztuna, 1974, s.27) şeklinde açıklanmaktadır. Türk Mûsikîsi'nin gelişimi incelendiğinde, nota yazısı olmasına rağmen, "meşk" sistemi kullanılarak değerlerimizin aktarımının sağlandığı görülmektedir. Hatta nota kullanımının eski dönemlere göre daha fazla olduğu günümüzde bile halen bazı değerleri "meşk" sistemi yoluyla daha kolay algılayabildiğimizi ve aktarabildiğimizi söyleyebiliriz. "Mûsikî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı bir terim olan meşk, tekrar ve hafızaya dayanan bir öğretim biçimidir. Hat sanatında bir öğretmenin, aynısını yazmaları için öğrencilerine verdiği yazı örneğini mûsikîde, usta bir icrâcının öğrencisine geçeceği (öğreteceği) bir eser temsil etmektedir. Bu terimin mûsikîde, hat sanatından farkı; öğrencinin, hocasının kullandığı teknik ve üslûbunun yanında, icrâ tavrını ve var olan müzik dağarcığını da öğrenmiş olması ve bunları kendisinde harmanlayarak kendine has bir üslûp ve tavır geliştirebilmesidir. Yüzyıllar boyunca notaya ihtiyaç duyulmaksızın uygulanan sistemin belki de en önemli özelliği, bu mûsikîde notanın ifade edemediği her unsurun intikali sağlayabilmiş olmasıdır. Meşk silsileleri ile günümüze intikal eden Klâsik Türk Mûsikîsi eserlerinde notanın ifade edemeyeceği pek çok unsur yer almaktadır. Yüzyıllar içerisinde bu mûsikîde değişik nota sistemleri kullanılmış, ne var ki bu sistemler Klâsik Türk Mûsikîsi açısından önem arz eden unsurların edinilmesinde meşkin sağladığı olanakları sağlayamamıştır. Özellikle makamların oluşumunda etken olan perdelerin algılanması ve uygulanması noktasında yetersiz kalan nota sistemlerinin bu eksikliği, meşk uygulaması ile kapatılmak durumunda kalmıştır. Hatta bugün bile Türk Mûsikîsi öğretilen okullarda, bir nevi meşk yapılmaya devam edildiğini ve sebebinin de yine nota sistemlerinin noksan kalması olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü bu mûsikî, notaya bütünüyle aktarılamayan, usta-çırak ilişkisiyle öğrenilebilecek bir türdür. Sadece perdelerin aktarımı değil aynı zamanda bu mûsikînin üslûbunun ve aktarımı sağlayan ustanın tavrının öğrenilmesi de yine meşk içerisinde edinilebilecek kazanımlar arasındadır." (Öter Türkel, 2018,

s.359-360) şeklinde açıklanmaktadır. Klâsik Türk Mûsikîsi türlerinin şekillenmesinde, meşk sisteminin içinde yer alan üslûp ve tavır unsurlarının da etkili olduğu bilinmektedir. Sözlük anlamı olarak üslûp; “Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz” olarak tanımlanmasının yanı sıra, “Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil” (www.tdk.gov.tr, 17.05.2019) şeklinde de açıklanmaktadır. Mûsikî açısından üslûp; “Bir bestekârın belirli bir güfteyi, makamı, usûlü, formu, geçkileri seçmesidir.” (Öztuna, 1976, s.363) olarak aktarılmaktadır. Ayrıca Türk Mûsikîsi üslûbuyla ilgili olarak “üslûbun mûsikîmizdeki en genel ifadesi ve kapsamını algılama noktasında Türk Mûsikîsi çatısı altında 3 türden bahsedebiliriz. Klâsik Türk Mûsikîsi, Türk Din Mûsikîsi ve Türk Halk Mûsikîsi. Hepsini birbiriyle ilişki içinde olan bu türlerin gerek kullanıldıkları yerler, gerekse özellikleri bakımından birbirinden farklı üslûpları vardır. Bir türü niteleyen “Klâsik Türk Mûsikîsi üslûbu” tanımında, evvela bu üslûbu meydana getiren özellikleri ortaya koymak önemlidir. “Bir türün kendisine özgü anlatış biçimi” olarak algıladığımızda, Türk Mûsikîsi içerisinde Klâsik Mûsikîmizin belli başlı kuralları olan, makamlar üzerine kurulu bir tür olduğu belirtilmektedir. Bu türün en önemli ögesi olan makamlara kişiliğini veren, makamların seyirleridir. Bu mûsikî şiire dayalı olarak gelişmiştir. Dili, Osmanlıca Türkçesidir ve şiirler arûz adı verilen bir şiir ölçüsü olan vezinlerle yazılırlar. Bestelenmek üzere seçilen şiirler, belli kuralları olan makamlarla beraber seyrederek ve bu mûsikînin ritm ölçüsü olan usûllerle uyumlu bir şekilde dağılarak mûsikîdeki hüviyetini kazanırlar. İşte bir eserin vücûda gelmesinde temel değerler olan bu unsurlar ve bu unsurların getirdiği ortak kurallar, Klâsik Türk Mûsikîsi'nin üslûbunu oluşturmaktadır.”(Oter Türkel, 2018, s.361) ifadelerine yer verilmektedir.

Tavır ise, sözlük anlamı olarak; “Hâl, edâ, gidiş; davranış.” (Devellioğlu, 2013, s.1215) şeklinde tanımlanmaktadır. Mûsikî açısından bakıldığında tavır; “Klâsik Türk Musikisi'nde, okuyuş (tegannî) üslûp ve usûlü” (Öztuna, 1976, s.310) olarak açıklanmaktadır. Türk Mûsikîsi icrâcılarının, eser icrâsı sırasında uyguladıkları teknik farklılıklar bakımından, tavır unsurunun icrâcılara göre değişiklik gösterdiği görülmektedir. Bu bağlamda tavır farklılıkları; “...Bugün hem bireylerden, hem de mensup oldukları tavırlardan bahsedilmekte ve bu tavırlar bir takım kategorilere ayrılarak ifade edilmektedir.”(Oter Türkel, 2018, s.363) şeklinde açıklanmaktadır. Bu kategorilerden bir tanesi de klâsik tavidir. Klâsik tavır; “Klâsik türlerde meydana getirilmiş, Klâsik mûsikîmizin üslûbuna bağlı olarak belli dönemde mükemmeliyete ulaşmış, estetik ve teknik yapıdaki eserlerin, sâde ve abartısız icrâ şeklini tanımlamak için kullanılmaktadır. Karşılaştırmaya tâbi tutabilmek amacıyla bu tavrın gereklerine uygun icrâ yapan ancak farklı mûsikî eğitimleriyle yetişmeleri sebebiyle klâsik tavır içinde kendi tavrını oluşturan ve ekol olan bazı isimlerden bahsetmemiz gerekir.

Bu tavır içerisinde belki de tam anlamıyla karşılığını bulan Âlâeddin Yavaşça ve Meral Uğurlu gibi isimlerdir. Klâsik üslûpla yetişmiş ve klâsik üslûptaki eserleri icrâ eden bu isimlerin icrâlarının bu tavır içerisinde zikredilmesi doğru olacaktır. Klâsik tavrın mensûbu olan Bekir Sıdkı Sezgin, ilkökul çağlarında dîni mûsikîyle beraber başladığı eğitimini ortaokul yıllarında dindışı mûsikî ile devam ettirmiştir. Aldığı bu çift yönlü eğitim onun Klâsik Türk Mûsikîsi'ndeki tavrının oluşması ve bugün ekol olmasındaki en önemli etmenlerdir. İcrâsında almış olduğu dîni ve dindışı mûsikî üslûplarını çok iyi kavramış, bunları birbirine yedirerek icrâsında güfteye bağlı olarak gerek telaffuz, gerek nüans kullanımlarıyla bir tavır oluşturmuştur.” (Oter Türkel, 2018, s.363) şeklinde açıklanmaktadır. Ayrıca tavır konusunda “Her sesi olan ve bunu bir kabiliyete

dayandırabilen kimse nota bilse de, bilmese de bir eseri okuyabilir; eline bir saz tutuşturularak yine mevcut kabiliyetle deşifre imkânını kazanmış bir hevesli, o sazı bir yere kadar kullanabilir. Ama bu tarz icrâlar, okuma yazma bilen bir şahsın, önündeki kitabı yüksek sesle okumasından öteye geçemez. İşte burada tavrı mes'alesi ortaya çıkıyor. Bu tavrı denilen faktör, ne yazık ki çarşıda, pazarda satılan bir metâ değildir. Ancak ustadan kabiliyetli çıraklara intikal edebilecek önemli bir meziyettir. Bu meziyet, bu hassa dünyada mevcut bütün mûsikî türleri için geçerlidir.” (Yavaşca, 1981, s.9) şeklinde ifadelerle de karşılaşılmaktadır.

Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserler icrâcılığında, üslûp ve tavrın içinde sözlü eser icrâcılarının dikkat etmesi gereken hususlar ve nüanslar da bulunmaktadır. Bekir Sıdkı Sezgin'in "ekol" olmasındaki hususlar, Klâsik Türk Mûsikîsi ses icrâcılığı hakkındaki görüşleri ve bu görüşlerini elimizde bulunan işitsel kayıtlarında ne kadar yansıtabildiği, yansıtırken hangi teknikleri kullandığı, hangi nüansları yaptığı bu çalışmada incelenmiş ve ortaya konmuştur. Bu bağlamda bu çalışmanın ilerideki Klâsik Türk Mûsikîsi ses icracılarına örnek oluşturması ve yol göstermesi amaçlanmaktadır. Ekol olarak kabul edilen Bekir Sıdkı Sezgin'in kullandığı tavrın somut olarak ifade edilmesinin, ileride araştırmacı ses icrâcılarına yol göstermesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu bağlamda; Kömürcüzâde Mehmet Efendi'ye ait, hüzzam makamında ve beste formundaki "Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme" mısra'ıyla başlayan eser örneğinde; Bekir Sıdkı Sezgin tavrı tahlil edilirken;

- Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserlerinden Kömürcüzâde Mehmet Efendi'ye ait hüzzam makamında, beste formundaki "Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme" mısra'ıyla başlayan eseri incelenmiş ve eserin notası yeniden yazılmıştır.
- Notası yeniden yazılan eserin seçilen nüshası ilk satırda, Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâsını ikinci satırda gösterilecek şekilde alt alta verilmiştir.
- Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâ özelliklerini ortaya koymak maksadıyla eser "zemin", "terennüm" ve "miyan" olmak üzere üç bölümde ele alınmış, her bölüm icrâ yönünden değerlendirilmiştir.
- Eserin güftesi günümüz türkçesine çevrilerek icrâyâ olan etkisi tartışılmış ve yapılan analizlerin sonucunda Bekir Sıdkı Sezgin'in "ekol" olarak kabul edilmesine neden olan icrâ özellikleri, somut bir şekilde ortaya konmaya çalışılmıştır.
- Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında uyguladığı süsleme teknikleri ve müziksel ifade unsurları, notaya alınan eser üzerinde tespit edilmiş ve açıklanmıştır.
- Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında uyguladığı süsleme teknikleri ve müziksel ifade unsurlarının bazıları, Bekir Bey'in derslerinde ve yazılarında aktarmaya çalıştığı terimler kullanılarak belirtilmiş, belirtilemeyen diğer bazı terimler için de, Batı Mûsikîsi'nin kullandığı terimlerden yararlanılmıştır.
- Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında uyguladığı süsleme teknikleri ve müziksel ifade unsurlarını gösterebilmek amacıyla, süsleme teknikleri ve müziksel ifade unsurlarına uygun olduğu düşünülen çeşitli semboller kullanılmıştır, bu sembollerin açıklaması da yapılmıştır.

- Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâsı notaya alınırken eser, windows media player programı yardımıyla dinlenmiş, duyulan tüm unsurlar ayrıntılı bir şekilde tespit edilmeye ve notaya aktarılmaya çalışılmıştır.
- Eser icrâları notaya alınırken Finale (Versiyon 2006) programı kullanılmıştır.
- Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâ tavrını ortaya koymak maksadıyla, icrâ sırasında kullandığı süsleme teknikleri ve nüanslar tespit edilmiş, bu tespitin üzerine yorum yapılmış ve sonuca bağlanmıştır.

2.1. Bekir Sıdkı Sezgin'in Kullandığı Süsleme Teknikleri, Müziksel İfade Unsurları ve Sembolleri

Bekir Sıdkı Sezgin'in, Kömürçüzâde Mehmet Efendi'nin hüzzam makamındaki "Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme" mısralı bestesini icrâ ederken kullandığı süsleme teknikleri ve nüansları belirtmek amacıyla nota üzerinde çeşitli semboller gösterilmiştir. Kullanılan semboller ve sembollerin anlamları açıklamalı bir şekilde verilmiştir.

2.1.1. Çarpma

Süs işaretlerinden sayılan çarpma, ekseriya bir pest veya tiz sesin esas sese çarpılmasıdır ki, küçücük bir nota halinde esas notaya ince bir bağla bağlanarak gösterilir. Esas notaları bir perdeden daha uzak notalar arasında da çarpma olabilir.(Öztuna, 1976, s.141)

Bekir Sıdkı Sezgin'in yaptığı çarpmaları daha belirgin gösterebilmek amacıyla; esas notanın öncesinden yaptığı çarpmalara; önden çarpma, esas notanın arkasından yaptığı çarpmalara da; arkadan çarpma ismi verilmiştir. Her iki çarpmada da aynı perdeye birden çok çarpma yapılıyorsa, kaç tane çarpma yapıldığı tespit edilip, sayısı yazılıp, ismi verilmiştir.



Şekil 1. Arkadan çarpma.



Şekil 2. Önden çarpma.



Şekil 3. Arkadan ikili çarpma.



Şekil 4. Arkadan üçlü çarpma.

2.1.2. Gürlük Terimleri

Bir sesin kuvvetinin seviyesi, yani kuvvetli kuvvette, orta kuvvette ve zayıf kuvvette olması, o sesin gürlüğünü

ifade eder. Bir eserin doğru gürlükte icrâ edilmesi, o eserin yansıttığı anlamı daha da pekiştireceğinden önemlidir. Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâlarında kullandığı bu terimlerden zayıf kuvvet için “p”, kuvvetli kuvvet için “f”, orta kuvvet için ise “mf” sembolleri kullanılacaktır. Ayrıca Bekir Sıdkı Sezgin'in crescendo (Zayıf kuvvetten, kuvvetli kuvvete) kullandığı yerlerde “<”, de crescendo (Kuvvetli kuvvetten, zayıf kuvvete) kullandığı yerlerde de “>” sembolleri kullanılmıştır.



Şekil 5. Kuvvetli Kuvvet.



Şekil 6. Orta Kuvvet.



Şekil 7. Zayıf Kuvvet.



Şekil 8. Crescendo, De Crescendo.

2.1.3. Tercî

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde sözlü icrâ sırasında, genellikle aynı perdede uzatılan seslerin icrâsında sesin dalgalandırılarak icrâ edilme sanâtıdır. Bekir Sıdkı Sezgin'in sık kullandığı bu sanat “ ” şekliyle gösterilmiştir.



Şekil 9. Tercî.

2.1.4. Kısık Kalış

Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâ sırasında kalış yaptığı perdelerin bir kısmında sesini kısararak kalışlar yaptığı duyulmaktadır. Bu bağlamda hem sesinin şiddetini kısıp, hem de kalış yaptığı perdeleri gösterebilmek için “>” sembolü kullanılmıştır.



Şekil 10. Kısık Kalış.

2.1.5. Süzme Nağme (Glissando)

Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında kullandığı diğer bir süsleme tekniği de "glissando"dur. Glissando bir perdeden başka bir perdeye sesin kaydırılması ile yapılan süsleme tekniğidir. Bekir Sıdkı Sezgin gerek derslerinde, gerekse anlatımlarında "glissando" yerine "süzme nağme" ismini kullandığı için bu çalışmada "süzme nağme" terimi kullanılmış ve nota üzerinde kesik çizgiler kullanılarak gösterilmiştir.



Şekil 11. Süzme Nağme.

2.1.6. Vakfe

Dinî müzikte kullanılan kıraat ilimlerinden biri olan vakfe muhakkak durmak anlamına gelir. Bu duruş müziğin akışı içinde tamamen icracının yorumuna bağlı olarak gerçekleşir. Vakfe; nota yazısında yukarıdan virgülle " ˘ " gösterilmiştir. (Özbilen, 2007, s.32)



Şekil 12. Vakfe.

2.1.7. Nakil

Eserin icrâsı sırasında, güftede kapalı heceyle bitip, açık heceyle başlayan kelimelerin birbirine bağlanarak icrâ edilmesine "nakil" denmektedir. Bekir Sıdkı Sezgin'in de eserin icrâsında kullandığı bu süsleme tekniği "nkl" şeklinde gösterilmiştir.



Şekil 13. Nakil.

2.2. Eserin Güftesinin Günümüz Türkçesine Çevrilmesi

Bekir Sıdkı Sezgin'in Türk Mûsikîsi sözlü eserlerini icrâ ederken, bu eserlerin güftelerine ayrı bir değer gösterdiği, güftedeki kelimelerin manâlarına göre nüanslar kullanabildiği bilinmektedir. Gerek kendi ders kayıtlarında, gerekse çeşitli yazılarında güftenin önemini vurgulayan Bekir Sıdkı Sezgin'in, bu eserde de,

güftedeki anlama göre nüanslar kullandığı duyulmuştur. Bu nüanslar, güftenin manâsıyla ilişkilendirilerek ortaya konmaya çalışılmıştır.

2.2.1. Eserin Güftesi

Aldım hayâli perçemin ey mâh dîdeme

Görürse gece hâb yüzünü vah dîdeme

Ben mâceramı kendim anar, kendim ağlarım

Gâh âsiyâb-ı âba bakar, gâh dîdeme

2.2.2. Eserin Güftesinin Şerhi

Ey ay yüzlü sevgili, saçlarının hayali gözümde; senin saçlarının hayali gözümde iken o gözlerim uykuya dalarsa ona yazıklar olsun. Bazen ağlamaklı gözlerime, bazen su değirmenine bakıp aşka dair maceramı kendim anar, kendim ağlarım.

2.2.3. Eserin Güftesinin Nesre Çevrilmesi

Sevgili, mecaz ve istiare yoluyla aya benzetilir; şüphesiz bu benzetme sevgilinin yüzü için yapılan bir benzetmedir. Sevgilinin yüzü parlaklığı ve yuvarlaklığı itibarıyla dolunaya benzetilir. Parlak ve yuvarlak dolunay, gece vakti bütün haşmetiyle ortaya çıkmaktadır. Ancak vakit gece ve karanlık olduğu için bir kontrast (zıtlık) söz konusudur. Aynı durum sevgilinin siyah saçları ve beyaz yüzü arasında da vardır. Hayal, insanın zihninde oluşmakla birlikte biz onu daha çok gözümüzle ilgili kılarız. Dolayısıyla gözlerde sevgilinin hayali var iken uyku gibi başka unsurları onun yanına almak vefasızlık ve sadakatsizliktir. Gerçi sevgilinin aşkıyla dopdolmuş olan aşğın uyumasının imkânı yoktur.

Uyku zaten gaflettir; aşkıta ise gayret (kıskançlık) gerekmektedir. Dolayısıyla uzaklarda olan ve sadece hayaliyle avunulan sevgilinin yanında rakip ve rakiplerin olabileceği düşüncesi, aşğın her daim tayakkuz hâlinde ve uyanık tutacaktır. Zaten bu durum yoksa, o gerçek aşık değildir.

Klâsik şiirde gözle su değirmeni arasında bir takım benzetmelerle değişik kurgular yapılmıştır. Özellikle sevgilinin hasretine bağlı olarak ağlayan aşğın gözleri ile değirmen arasında su ilgisi; yine değirmen taşı ve gözün yuvarlaklığı ve dönüyor olması ilgileri hep kurgulanmıştır. Kültürümüzde ve türkülerimizde değirmen için en çok kullanılan vasıflardan birisi “kendi kendine dönmesi”dir. Aynı durum, sevgili tarafından dertleri anlaşılmayan, hatta onun varlığından bile haberdar olunmayan aşık için söz konusudur. Burada ciddi bir yalnızlık ve kimsesizlik duygusunun olduğunu da belirtmek gerekir. Aşğın sevgili ile yaşadığı bir macera klâsik şiirde pek görülmez; onun yerine gönlüyle, ahıyla, göz yaşlarıyla dertleşen bir aşık profili karşımıza çıkar. Serüven ve rutinin dışında olan anlamlarına gelen macera kelimesinde bir tevriye söz konusudur. Bu kelimenin esas anlamı cereyan eden, akıp giden olmak yönüyle bir ırmağa veya akarsuya işaret etmektedir. Bu kelime akarsu anlamıyla su değirmenine hem de serüven olmak itibarıyla aşka ve aşğa bağlanmaktadır.

2.3. Eserin Analizinin Yapılması

HÜZZÂM BESTE
"Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme"

Güfte: ?
Beste: Kömürcüzâde
Hafız Mehmet Efendi

Usûl: Remel

Eserin Notası

Bekir Sıdkı Sezgin İcrâsı

AL DIM HA YA LI

AL DIM HA YÂ LI

PER PER ÇE Mİ NEY

PER PER ÇE MİN EY

Şekil 10. Hüzam Makamındaki Bestenin Zemin Bölümü

Bekir Sıdkı Sezgin, eserin icrâsına hisâr perdesi üzerinde arkadan üçlü çarpma ve crescendo de crescendo yaparak başlamıştır. Sesin şiddetini orta kuvvette tutarak eviç perdesi üzerinde arkadan çarpma yapmış, ilk satırın ikinci ölçüsüyle birlikte nevâ perdesine önden çarpma ile geçip bu perdede tercî kullanmıştır. Daha sonra da segâh perdesinde kısık kalış yapıp ilk satırın son ölçüsündeki çargâh ve segâh perdelerinde tercî kullanmıştır. İkinci satırda segâh perdesinde yine tercî kullanan üstâd, sonrasında çargâh perdesine ve ölçü sonundaki nevâ perdesine önden çarpma yapmıştır. Süzme nağme ile eviç perdesinden nevâ perdesine iniş yapan Bekir Sıdkı Sezgin'in, "perçem" kelimesinin "per" hecesini ikinci seslendirişinde sesine daha çok derinlik kattığı duyulmaktadır. Çünkü güftede aşğın sevgilinin perçemini hayal etmesi söz konusudur. Divan şiirinde sevgilinin perçemini hayal etmek bile aşık için bir lütuftur ve aşık, sevgilinin perçemini hayâl ettiğinde perişanlık haliyle bi-tâb düştüğünden orada Bekir Sıdkı Sezgin'in de aynı duyguyu öne çıkarttığını hissettiren nüanslı bir perçem vurgusu duyulmaktadır. Sonraki nevâ perdesine arkadan ikili çarpma yapmıştır. İkinci satırın üçüncü ölçüsünde de nim hicaz perdesinden önceki nevâ perdesine arkadan ikili çarpma yapmış, dördüncü ölçüsündeki nim hicaz perdesinde tercî uygulamış, dörtlük nevâ perdesine önden çarpma yapmış ve ikilik nevâ perdesinde de tercî kullanmıştır. Ayrıca ikinci satırdaki "perçemin" kelimesinden sonra "ey" hecesini ayrı olarak icrâ ettiği duyulmuştur.

ESERİN NOTASI

MA MAH Dİ DE

BEKİR SİDĞI SEZĞİN İCRÂSİ

MÂH DÎ DE

ME E FEN DİM AH YA LE LEL Lİ

ME E FEN DİM AH YA LE LEL Lİ

Şekil 15. Hüzzam Makamındaki Bestenin Zemin ve Terennüm Bölümü

Eserin bu bölümünde Bekir Sıdkı Sezgin, “Mâh” hecesini tekrar etmeden icrâ etmiş, nevâ perdesinde tercî yapmış ve her iki hisâr perdesinde de önden çarpma yapmıştır. İlk ölçüden ikinci ölçüye geçerken iki eviç perdesini birleştirmiş ve tercî kullanmıştır. İlk satırın üçüncü ölçüsünde eviç perdesinde önden çarpma ve aynı perde üzerinde terci yapmıştır. İlk satırın son ölçüde ise hisâr perdesinde arkadan üçlü çarpma yapan Bekir Sıdkı Sezgin, sonrasında nevâ perdesinden gerdâniye perdesine süzme nağme ile geçiş yapmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsünün başında eserin notasıyla, Bekir Sıdkı Sezgin’in icrâsı arasında nota yönünden fark olduğu görülmektedir. Aynı ölçünün sonundaki nevâ perdesi üzerinde önden çarpma ve kısık kalış yapan Bekir Sıdkı Sezgin, devamında da ikinci satırın ikinci ölçüsünün sonundaki nevâ perdesinde arkadan ikili çarpma yapmıştır. Sonraki ölçüde “Ah” hecesini icrâ ederken “h” harfini itina ile tınlattığını duyduğumuz Bekir Sıdkı Sezgin, sonrasında ikilik nevâ perdesinde de tercî kullanmıştır.

ESERİN NOTASI

TİR YE LE LEL Lİ TE RE Lİ YE LE LE LE

BEKİR SİDĞI SEZĞİN İCRÂSİ

mf TİR YE LE *f* LEL *mf* Lİ TE RE Lİ *f* YE *mf* LE *p* LE LE

LE LE LEL LEL LE LE LEL Lİ VAY

LE LE LEL LEL LE LE LEL Lİ VAY *p*

Şekil 16. Hüzzam Makamındaki Bestenin Terennüm Bölümü

Bekir Sıdkı Sezgin eserin bu bölümüne orta kuvvette ses şiddetiyle başlamış, ilk satırın ikinci ölçüsünün başında kuvvetli şekilde ve sonrasında tekrar orta kuvvet şiddetinde icrâya devam etmiştir. Ayrıca aynı ölçüdeki sekizlik değerdeki eviç perdesinde tercî yapmış, hemen sonrasında sekizlik değerdeki hisâr perdesinde de arkadan üçlü çarpma yapmıştır. İlk satırın üçüncü ölçüsünde sekizlik değerdeki nevâ perdesinden gerdâniye perdesine geçerken sesinin şiddetini orta kuvvetten kuvvetli kuvvete geçirmiş ve sonraki gerdâniye perdesinde de yine tercî kullanmıştır. Daha sonra da ilk satırın dördüncü ölçüsünde sırasıyla önce orta kuvvete, sonrasında da zayıf kuvvette icrâya devam etmiştir. Ayrıca aynı ölçüde muhayyer ve gerdâniye perdelerinde yine tercî kullanmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsünde orta kuvvette ses şiddetine geri dönen Bekir Sıdkı Sezgin, ilk nevâ perdesine arkadan çarpma yapmıştır. İkinci satırın ikinci ölçüsünde eserin notasıyla Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâsı arasında nota bakımından fark olduğu görülmektedir. Eserin notasında sekizlik değerdeki çargâh perdesini onaltılık değerde üçleme ile icrâ eden Bekir Sıdkı Sezgin, muhayyer perdesinden gerdâniye perdesine süzme nağme kullanmış, aynı ölçü içindeki iki nevâ perdesine de arkadan çarpma yapmıştır. İkinci satırın son ölçüsünde ise dik hisâr perdesinde tercî yapmış, hemen ardından sesinin şiddetini zayıf kuvvette tutup segâh perdesinde kısık kalış yapmıştır. Ayrıca burada gözükmeyen bir sonraki ölçüye de eserin notasından farklı olarak dörtlük değerdeki es ile girmemiş, bir önceki ölçüden gelen segâh perdesini sekizlik değerde uzatıp ardından sekizlik es yapmıştır.

Şekil 17. Hüzzam Makamındaki Bestenin Terennüm Bölümü

Bekir Sıdkı Sezgin eserin bu bölümünde ilk satırın ilk ölçüsüne eserin notasından farklı olarak dörtlük değerde es yerine bir önceki ölçüden gelen segâh sesini uzatıp sekizlik değerde es yaparak başlamıştır. Sonrasında çargâh perdesine arkadan çarpma yapıp hisâr perdesinde de tercî kullanmıştır. İlk satırın ikinci ölçüsüne eviç perdesinde tercî ile birlikte crescendo, decrescendo ve arkadan çarpma ile başlayan üstâd, hemen sonrasında hisâr perdesinde tercî ile birlikte crescendo, decrescendo kullanmıştır. Ayrıca yine “Ah” hecesindeki “h” harfini itina ile tınlattığını duyduğumuz Bekir Sıdkı Sezgin, ilk satırın üçüncü ölçüsünde

ise çargâh perdesinde tercî kullanmış, bir sonraki çargâh perdesine önden çarpma yapmış, sonrasında da düğâh perdesinde arkadan çarpma yapıp rast perdesinden eviç perdesine süzme nağme ile geçiş yapmıştır. Eserin kaydında Bekir Sıdkı Sezgin'in ikinci mısraya dönüş yapmadığı tespit edilmiş, o nedenle ikinci satırın üçüncü ölçüsünden analize devam etmiştir. Bu ölçüde de çargâh perdesine arkadan çarpma yapıp ikilik değerdeki segâh perdesinde tercî kullanmıştır. İkinci satırın son ölçüsünde ise segâh perdesinde tercî ile birlikte kısık kalış yapmıştır.

Şekil 18. Hüzzam Makamındaki Bestenin Miyan Bölümü

Bekir Sıdkı Sezgin eserin bu bölümünün başında rast perdesinde arkadan çarpma yapıp segâh perdesinde tercî kullanmıştır. Bir sonraki düğâh perdesine süzme nağme ile geçmiş, aynı perdede kısık kalış yapmıştır. Bekir Sıdkı Sezgin'in eserin bu bölümünde, “Ben maceramı kendim anar, kendim ağlarım” derken, sözün hemen girişinde sesine bir derinlik kazandırdığı duyulmaktadır. Bu mısra’ın ciddi bir yalnızlık ve kimsesizlik duygusu içerdiği düşünüldüğünde, Bekir Sıdkı Sezgin’in de bu duyguları güçlendirecek nüanslarla sesine rezonans kazandırdığı duyulmaktadır. “Kendim ağlarım” derken de sesini hafif kuvvete düşürmesi ile buradaki çaresizliği ve kabullenmişliği duyurmak istediği düşünülmektedir. Ayrıca “dim” hecesinin sonunda yaptığı hıçkırığı anımsatan çarpmasıyla da ağlama hissini uyandırdığı duyulmaktadır. İlk satırın ikinci ölçüsünde noktalı dördlük değerinde düğâh perdesine önden çarpma yapmış, rast perdesine de önden ikili çarpma yaparak icrâya devam etmiştir. İlk satırın üçüncü ölçüsünde dördlük değerindeki segâh perdesinde tercî kullanan üstâd, bir sonraki ölçüde de segâh perdesinde tercî kullanıp düğâh perdesine süzme nağme ile düşmüş ve rast perdesine önden çarpma ile geçmiş, aynı perdede kısık kalış yapmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsünde sekizlik değerindeki düğâh ve çargâh perdelerine arkadan çarpma yapan Bekir Sıdkı Sezgin, ikinci satır ikinci ölçüde sekizlik değerindeki gerdâniye perdesine önden çarpma yaptıktan sonra aynı perdeden sekizlik değerdeki nevâ perdesine kadar süzme nağme yapmıştır. İkinci satırın üçüncü ölçüsünde dördlük değerdeki nevâ perdesinde tercî yapan üstâd, ikinci satırın son ölçüsünde de dördlük değerdeki segâh perdesine önden çarpma yapmış, ikilik değerdeki segâh perdesinde de tercî ve kısık kalış yapmıştır.

Şekil 19. Hüzzam Makamındaki Bestenin Miyan ve Terennüm Bölümü

Eserin bu bölümüne segâh perdesinde tercî yaparak başlayan Bekir Sıdkı Sezgin, ilk satırın ilk ölçüsündeki ilk çargâh ve ikinci nevâ perdelerini önden çarpma yaparak icrâ etmiştir. Hemen ardından gelen ölçüde nevâ perdesine arkadan çarpma yapmış, sonrasında da muhayyer perdesinden nevâ perdesine kadar süzme nağme ile icrâya devam etmiştir. İlk satırın üçüncü ölçüsünde onaltılık notaların başlangıcında sesinin şiddetini düşürerek sonraki ölçüde ilk çargâh perdesinde kısık kalış yapmış, aynı ölçü içinde ardından gelen çargâh ve segâh perdelerinde de tercî ile icrâya devam etmiştir. Ayrıca aynı ölçüdeki “ğ” harfini itina ile tınlattığını duyduğumuz Bekir Sıdkı Sezgin, ikinci satırın ilk ölçüsünde segâh perdesinde tercî kullanmış ve segâh perdesinden düğâh perdesine süzme nağme ile geçmiştir. Sonraki ölçüde çargâh perdesinde tercî kullanan üstâd, aynı perdeye arkadan nevâ çarpması kullanarak icrâsına devam etmiş, sekizlik değerdeki segâh perdesinden düğâh perdesine kadar da süzme nağme kullanmıştır. İkinci satırın son ölçüsünün sonunda da ikilik değerde segâh perdesinde kısık kalış ve tercî kullanmıştır.

Şekil 20. Hüzzam Makamındaki Bestenin Terennüm Bölümü

Eserin bu bölümüne nevâ perdesine arkadan çarpma yaparak başlayan Bekir Sıdkı Sezgin, sonraki ölçünün sonunda nevâ perdesine arkadan çarpma yaparak icrâ etmiştir. Hemen ardından gelen ölçüde nevâ perdesinden gerdâniye perdesine devam ederken sesinin şiddetini arttırmış, ilk satırın son ölçüsünde de hisâr perdesinden itibaren sesinin şiddetini azaltarak ikinci satırın ilk ölçüsünün başında da orta şiddette icrâya devam etmiştir. Ayrıca aynı ölçüde nevâ perdesine arkadan çarpma kullanmıştır. İkinci satırın ikinci ölçüsünde nevâ perdelerinde arkadan çarpma kullanan üstâd, sonraki ölçüde dik hisâr perdesinde tercî yapmış, segâh perdesinde de hem tercî, hem de kısık kalış yapmıştır. İkinci satırın son ölçüsünde çargâh perdesine arkadan çarpma yapan Sezgin, üçüncü satırın ilk ölçüsünde de noktalı sekizlik değerindeki evc ve hisâr perdesinde tercî kullanmış, aynı hisâr perdesine arkadan çarpma yapmıştır. Bir sonraki ölçüde ilk çargâh perdesinde tercî yapmış, aynı ölçüde bulunan ilk düğâh perdesine de arkadan çarpma yaparak icrâya devam etmiştir. Üçüncü satırın üçüncü ölçüsünde ikinci çargâh perdesine arkadan çarpma yapan üstâd, ikilik değerinde segâh perdesinde tercî ve kısık kalış kullanmıştır. Üçüncü satırın son ölçüsünde ikinci çargâh perdesine önden çarpma yapan Bekir Sıdkı Sezgin, eserin karar perdesi olan segâh perdesinde de tercî ve kısık kalış kullanarak eserin icrâsını bitirmiştir.

SONUÇ

Kömürçüzâde Mehmet Efendi'nin hüzzam makamında, beste formundaki "Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme" mısra'ıyla başlayan eserini, Bekir Sıdkı Sezgin icrâ ederken, Dinî Mûsikî ve Klâsik Türk Mûsikîsi üslûp özelliklerinden yararlanarak oluşturduğu süsleme tekniklerini itina ile kullandığı gözlemlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin, ekol olarak görülmesindeki en önemli nükteleri, Türk Mûsikîsi üslûp ve tavır özellikleri çerçevesinde icrâlarına yansıtmış ve bu icrâlarla Türk Mûsikîsi'nde kendi tavrını oluşturmayı başarmıştır.

Eserdeki tüm kelimelerin girişlerinde harflerin seslerini telaffuz etmeden hemen önce ağız pozisyonu olarak o harfin pozisyonunu hazırlayıp, sonrasında heceyi seslendirdiği duyulmaktadır. Bu bağlamda tavır olarak kelimeleri, sert olmayan bir anlayışla telaffuz ettiğini duyduğumuz Bekir Sıdkı Sezgin'in, sadece incelediğimiz eseri değil, diğer eserleri de icrâ ederken bu nüktelere önem gösterdiği duyulmakta ve anlaşılmaktadır. Tınlatacağı kelimeler sessiz harf ile başlıyorsa, hemen o harfin ağızdaki pozisyonunu alıp hazırlayarak icra ettiği, sesli harf ile başlıyorsa, genellikle bir alt sestene ana sese hazırlayıcı bir şekilde tınlatarak icrâ ettiği duyulmaktadır. Ayrıca, kelimeyi icrâ ederken hecelerinin telaffuzunda da aynı özveriyi gösterdiği duyulan Bekir Sıdkı Sezgin, bu eser için özellikle "h" harfiyle biten kelimeleri, belirgin bir şekilde tınlattığı duyulmaktadır. Eserin miyan bölümünde "ağlarım" kelimesinde de "ğ" harfini belirgin bir şekilde tınlattığı duyulan Bekir Sıdkı Sezgin'in, bu harfleri tınlatırken heceye göre çok küçük, çok gizli bir "i" veya "ı" harfi kullanarak tınıyı belirginleştirdiği de duyulmaktadır. İcrâ edilen eserdeki diğer kelimelerin de abartıdan uzak, sade bir telaffuz anlayışıyla, anlaşılır bir şekilde icrâ edilmesi Bekir Sıdkı Sezgin'in bu konudaki hassasiyetini ortaya koymaktadır. Türk Mûsikîsi üslûp ve tavrı açısından çok önem arz eden bu detay, Bekir Sıdkı Sezgin'in seslendirdiği diğer sözlü eserlerde de karşımıza çıkmaktadır.

Türk Mûsikîsi'nde bir eseri icrâ ederken o eserin güftesini ve gerekli ise güftesinin anlamını bilmek önemlidir. Özellikle güftekâr ve bestekârın hislerini anlayabilmek ve icrâ sırasında o hisleri en iyi şekilde yansıtılabilmek amaçlanmaktadır. Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında kullandığı süsleme teknikleri göz önünde

bulundurulduğunda, güftekar ve bestekârın hislerini en iyi şekilde anlayabilmek ve aktarabilmek amacıyla eseri analiz ettiği ve bu analizini icrâya yansıttığı duyulmaktadır. Bekir Sıdkı Sezgin'in ekol olmasındaki en önemli nüktelerden olan güfte ve beste hakimiyetine sahip olması ve buna göre icrâsını yerine getirmesidir. Eser üzerinde inceleyecek olursak, üstâdın icrâ edeceği eseri; sesin şiddetinin kademeleri, süzme nağmeler, tercî ve kısık kalışlarla birlikte genel süsleme tekniklerini eserin güftesiyle, bestekârın o güfteyi nasıl yorumladığını düşünerek kendi fikirlerine de uygun olacak bir şekilde, itina ile icrâ ettiğini gözlemlemekteyiz. Bu bağlamda Bekir Sıdkı Sezgin'in güfte ve bestenin manâsına saygı duyması ve çıkardığı manâ üzerinden icrâsını gerçekleştirmesi, ekol olmasında sayılması gereken en önemli özelliklerinden birisidir.

Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında notada bulunan es değerlerinin bazılarını bir önceki perdenin sesi ile doldurduğu duyulmaktadır. Eseri bu şekilde icrâ ederek uzatılan sesin anlam derinliğini devam ettiren üstâd, Klâsik Türk Mûsikîsi icrâcılarında da eserde anlam için, es değerlerini bir önceki perdenin sesi ile doldurabileceklerini göstermiştir. Başka bir deyişle Bekir Sıdkı Sezgin, eserin güfte ve beste anlamlarının bazı es değerlerinden daha kıymetli olduğunu bizlere hissettirmektedir.

Genel olarak; Bekir Sıdkı Sezgin, eser icrâ ederken dikkat ettiği hususlar ve bu hususları icrâsına yansıtabilmesi bakımından, Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserler icrâcılığında ekol oluşturmuş önde gelen sanatçılarımızdandır. Bu bağlamda, gerek kendisi ile çalışma fırsatı bulmuş, gerek bire bir çalışma fırsatı bulamasa da, işitsel kayıtlarından faydalanarak çalışmış öğrencilerine, Klâsik Türk Mûsikîsi üslûp ve tavrı bakımından olması gerekeni öğretmeye çalışmıştır.

KAYNAKÇA

- Devellioğlu, F. (2013). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Gültaş, S. (1982). Bekir Sıtkı Sezgin'le Dinî Tasavvufî Mûsikîmiz ve Klâsik Mûsikîmiz Hakkında Mülâkat. San'at ve Kültürde Kök, (13), (14), (15), (16), (17), (18-19), (20-21-22).
- Oter, S.T. (2018, 15-20 Temmuz). Uluslararası Müzik Eğitim Birliği. 33. Dünya Konferansı, Türk Dünyası Oturumu. Bakü, Azerbaycan,359-364.
- Özbilen, N.Ö. (2007). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Temel Bilimler Ana Sanat Dalı, Türk Sanat Müziği Programı, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1969). Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. (Cilt.1). Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1974). Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. (Cilt.2, 1. Kısım). Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1976). Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. (Cilt.2, 2 Kısım). Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Yavaşca, A. (1981). Türk Mûsikîsi'nde Tavrı. San'at ve Kültürde Kök, (1).

İnternet Kaynakları:

- TDK. (2019). Güncel Türkçe Sözlük. Erişim: <http://sozluk.gov.tr/> yayin. Htm. (20.05.2019)

ARDEŞEN YÖRESİ HORON PRATIĞİNDE “FORA” BİÇİMİ

Erkan SARAL¹

DOI: 10.34189/asd.4.8.002

¹ Erkan SARAL, Doktora Programı öğrencisi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri ABD, Ankara (<https://orcid.org/0000-0001-6908-0035>)

ARDEŞEN YÖRESİ HORON PRATIĞİNDE “FORA” BİÇİMİ

Özet

Bu çalışmada Doğu Karadeniz bölgesinde yer alan Rize ilinin Ardeşen ilçesinde yaşayan insanların, geleneksel müzik kültürleri içerisindeki horon pratiğinde icra edilen fora yapıları incelenmiştir. Horonun, yörelere göre değişen çeşitleri ve oyun biçimleri vardır ki horon ezgilerinin biçimsel şemaları içerisinde fora bölümleri de yer almaktadır. Bu bölümlerde; horon oyuncularını dinlenmeye geçerler ve horon formunun sözlü kısımlarını icra ederler. Bu sözlü kısımlar genellikle yedili hece vezni ile oluşturulmuş manilerden ibarettir. Fora bölümlerinde kafiye şeması; aaba, abab ve abcb biçimindedir. Fora bölümlerini horoncu yönetir ve tulum icracısı ile oyunculara komut vermek sureti ile yapılandırır. Anonim nitelikli sözlerin ya da doğaçlama kurulan atma sözlerin, horonun ezgi kalıbına ya da horon ezgisi dışında başka bir ezgi kalıbına giydirilmesi ile fora bölümü tamamlanır. Horonlarda fora bölümlerinde işlenen konular gündelik hayatla ilgili konular olup, çoğunlukla sevdalık üzerinedir. Fora bölümlerindeki ritmik yapı, iki zamanlı ve beş zamanlı olarak tespit edilmiştir. Eşlik çalgısı olarak ise tulum kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Horon, fora, Ardeşen,

“FORA” FACTOR IN THE HORON PRACTICE IN ARDESEN REGION

Abstract

In this study, the fora patterns among the horon practices of traditional music cultures of people living in Ardeşen Country of Rize Province located in the Eastern Black Sea Region have been analyzed. Horon has different forms and performance styles from region to region. There are fora parts in the stylistic diagrams of horon tunes, as well. In these parts; horon performers move over to restand perform the vocal parts. These vocal parts generally consist of unique Turkish poems made up syllabic meter of seven. The rtime diagrams in fora parts are shaped like; aaba, abab, and abcb. The horon chief directs and configures the fora parts with the bagpipe performer in order to give instructions to horon performers. The fora part is finalised by putting the anonyms or imprompt make up lyrics into the form of horon’s tüne pattern as well as other tune patterns. In the fora parts of horon, Daily life matters or discussed and they are generally about love affairs. The rhythmic structure in the fora parts have been determined as two-stroke and five stroke. There is a coma B flat in the structure of tunes and, in the sense of Turkish music according to Arel system, these tunes correspond to tune Uşşak. As for the company instrument, bagpipe is used.

Keywords: Horon, fora, Ardeşen.

GİRİŞ

Bu çalışmada ülkemizin Doğu Karadeniz bölgesinde yer alan Rize ilinin Ardeşen ilçesinde özellikle kıyı kesimlerde yaşayan insanların, geleneksel müzik yaşantılarından biri olan halkoyunlarının horon pratiği içerisinde bulunan foraların yapıları incelenmiştir. Bu anlamda bölgedeki düğün geleneklerinde ortak bir icra konumuna gelmiş olan horon türlerinde uygulanan sözel yapıların analizi yapılmaya çalışılmış ve ilgili kaynak kişilerden, kurgusuz görüşme yöntemi kullanılarak bilgi sahibi olunmuştur.

Horon; Doğu ve Orta Karadeniz’de yaygın olan bir halk oyunu ve bu oyuna eşlik eden ezgi biçimidir. Ezgi ve ritmik yapıları; Karadeniz Bölgesi’nde yer alan yöresel müzik karakterlerine göre farklılıklar gösterir. Yörelere göre değişen çeşitleri ve oyun biçimleri vardır. Tulum veya kemençenin eşliğinde oynanır. Kadın ve erkeklerin ayrı horon biçimleri ve bunların kendilerine ait birer ezgileri olmakla beraber, kadın ve erkek grupların birlikte oynadıkları horonlar da vardır. Beş, yedi, dokuz süreli usuller, yalın ve kendine özgü vurgularla horonlarda kullanılabilirdiği gibi, karma usuller de horon ezgilerinde sıklıkla rastlanan usullerdir (Duygulu, 2014, s.237-238).

“Horon, Doğu Karadeniz’de başlangıçta bir çalgı eşliğinde ritüel nitelikli oynanan oyunlara verilen addır. Horona Doğu Karadeniz’in bazı yerlerinde “horum”, “horun”, “horon” da denilmektedir” (Öztuna, 1990). “Karadeniz kıyılarında bazı bölgelerde ise horon ile ilgili olarak; “foron”, “foran” ya da “oran” deyimlerine de rastlanmıştır” (Yönetken, 2006, s.72). “Kelimenin kökeni Grek etimolojisinden gelmektedir ve “toplucu, el ele tutularak icra edilen dans” anlamına gelen “xoros” kelimesinden türemiştir” (TDK, 1977).

Cihanoğlu, horonun tarifini yaparken; “mısır sapları ve çayırların 10-15 destesinin bir araya getirilip, dikey durumda yığılıp, tarlada kabak tevekleri ile üst kısmından bağlanmasına horom denir” demekte ve “horona başlarken haydi bire bir horom kuralım sözü, sırada toplanıp sıkıca birbirine bağlanmanın başka bir ifadesidir” şeklinde açıklamaktadır (Cihanoğlu, 1997, s.78-79).

Horon aynı zamanda, Doğu Karadeniz bölgesinin coğrafi yapısından dolayı bireysel hareketten ziyade yöre insanların birlikte doğa şartlarına, sosyal ve iktisadi zorluklara, el ele vererek üstesinden gelmenin figüratif bir ifadesidir. Bu figüratif ifadeler aynı zamanda Karadeniz’deki dalgaların hareketi, balıkçıların kürek çekişleri, balıkların ağlarda çırpınışı, derelerin akışı, toprağın işlenişi, yağmurun yağışı, ekinlerin biçilmesi ve insanların yaylaya göç edişleri gibi doğal ve toplumsal olaylarda da kendini göstermektedir.

Horon genelde bir halka oyunudur ve horon oynayan oyuncular el ele tutuşarak geniş bir halka oluşturarak bu oyunu oynarlar. Müzisyen bu halkanın içerisinde yer alarak eşlik yapar. Oyun sırasında çıkan oyuncuların yerini başkaları alabilirken; gençler, yaşlılar, erkekler ve kadınlar da aynı halkada horon oynayabilirler (Güçlü, 2004, s.64).

“Horonlar çoğu kez düğün, nişan, asker uğurlama, dini ve milli bayramlar, erkek ve kadın toplantılarında daha çok sevinç anı ve günlerinde oynanmaktadır. Rize dolaylarında hem ezgilere hem de oyunlara “horon” adı verildiği görülmektedir” (Demirsipahi, 1975, s.268). “Doğu Karadeniz yöresinde oynanan horon, oyuncuların bütün vücutlarını titretmeleri ile başlar ve oyuncular fırtına gibi bir hızda sarsılarak devam ederler, ağa yakalanmış bir balık gibi sıçrarlar” (Reinhard, 2006, s.54).

1.1. Amaç

Çalışmanın genel amacı, ülkemizdeki geleneksel müzik değerlerinin ulusal ve uluslararası alanda tanıtılmasına katkı sunmaktır. Bu manada ülkemizde bir müzikoloji belgeliği oluşturabilme gayreti içerisinde bulunarak, eksik kalmış çalışmaların mevcudiyetine de bir nebze işaret etmek istenmiştir. Bu çerçevede diğer bir genel amaç olarak da; yerel halk müziklerinin tanıtılması ve kayıtların arşivlenmesi bağlamında, horon pratiğinin nadir bilinen türlerini ele alarak, gerekli kayıt ve çeviri yazım çalışmalarını yapmak sureti ile alana katkı sağlamak hedeflenmiştir.

1.2. Önem

Özellikle Trabzon ve Rize illerinin bazı bölgelerine ait horon pratiğinin notaya alma işlemleri ve güfte incelenmeleri Türk Radyo Televizyon Kurumu tarafından yapılmıştır fakat bu çalışmalar, bölgenin diğer kültürel değerlerini tam olarak ifade edememektedir. Bu açıdan bakıldığında gerek müzikal biçim ve özellikler açısından, gerekse güfte unsuru bakımından Doğu Karadeniz Bölgesi'nin doğu kesimlerinde oynanan horon pratiğinin oldukça farklı bir yapı sergilediği görülmektedir. Bu farklı yapıyı bilimsel olarak ortaya koymak, yapılacak olan çalışmalara da örnek teşkil etmesi açısından oldukça önemli ve değerlidir. Ayrıca araştırmanın bir halk edebiyatı incelemesi sonucu olarak; horon pratiğinin sözel yapıları bağlamında da değerlendirilmesi, alana yapılan katkıyı güçlendirmektedir.

2. ARDEŞEN HORON PRATIĞİNDE FORA

Bir horon pratiği içerisinde farklı ritmik yapılar görülebilmekte ve bu yapılar “fora” denilmektedir. Fora bölümlerinde, oynayanların dinlenebildikleri bir figür yapısı sergiledikleri gibi, atma türkü söyledikleri de tespit edilmiştir. Araştırmacı tarafından yapılan bu tespit, pratiğe etkin katılım sağlanarak yapılmıştır. Ardeşen horonlarının en önemli özelliklerinden biri olan fora yapıları, horon oynayan oyuncuların, horon icraları sırasında uyguladıkları sözlü bölümleri ifade etmektedir ve bu özellik Ardeşen horonlarını diğer bölgelerde oynanan horonlardan ayırmaktadır. Daha açık olarak fora; horon pratiği içerisinde türkü söylemek, türkü atmak, atışmak, kadınlı erkekli atışmak şeklinde izah edilebilir. Horon pratiğinde bulunan fora kelimesinin anlamı; dinlenmek, rahatlamak ve yorgunluk atmaktır ve bu amaçla horon halkasında yerinde durmayı ya da rahat bir şekilde sola hareket etmeyi gerekli kılar. Horonda fora, aynı zamanda türkü atmak için önemli bir araçtır. Horonda fora bölümleri, horon kaidesi (ezgisi) ile söylenilebildiği gibi farklı kaidelerle de söylenebilmektedir. Bununla birlikte farklı horonlarda, aynı fora ezgisinin kullanıldığı da görülmektedir. Fora bölümleri, horon icrası içerisinde bulunan oyuncuların kabiliyetlerini göstermesi, sevinçlerini ve dertlerini anlatabilmesi bakımından da önemli bir araç olmaktadır. Horon pratiği içerisinde devam eden sözlü bir bölüm olan fora, horonu yöneten kişinin komutu ile icra edilmektedir. Tulumu çalan kişi de horonu yöneten kişinin komutundan çıkmamaktadır. Horonu yöneten kişi fora dediği zaman tulumcu, fora havasını çalmaya başlar. Horonun bu bölümlerinde yorgunluk alınır. Forayı veren kişi “düş soluma” der. Hem türkü söylenilir hem de dinlenilir. Buradaki dinlenme, horon pratiğindeki aktif figüratif yapının, yerini daha pasif bir figüratif yapıya bırakması olarak algılanmalıdır.

Yapısal özellik bakımından Ardeşen horonlarında fora bölümleri genellikle mani dörtlükleri şeklindedir. Fora bölümleri, dörtlükler dışında beyitler şeklinde de okunabilmektedir. Buna ek olarak, foraların, üç mısralık bentlerden oluşan halleri de bulunmaktadır. Horonlar içerisindeki fora bölümlerinin bazılarının atma ya da kesme türkü formunda olduklarını da belirtmekte yarar vardır. Özellikle atma türkü formunda olanlar, yedi heceli dört mısra ya da on dört heceli iki mısra şeklinde pratik edilirler. Foralar sıklıkla yedili hece kalıbıyla söylenirler ve üçüncü mısra serbest bir şekilde okunmaktadır. Uyak biçimleri de; a a b a, a b a b ve a b c b biçiminde seyretmektedir.

Fora nazım birimi olarak örnek dörtlük	Kafiye Düzeni
Omuzumda orağum	A
Budur benum merağum	A
Daha bakmam dağlara	B
Geliyor ağlamağum	A

Tablo 1. Fora bölümlerine ilişkin biçimsel yapı a.

Fora nazım birimi olarak örnek dördük	Kafiye Düzeni
<u>Eniştenun</u> cebinde	A
Elli <u>liraluk</u> kalem	B
Doğru oyna enişte	A
<u>Gülmesun</u> bize alem	B

Tablo 2. Fora bölümlerine ilişkin biçimsel yapı b.

Fora nazım birimi olarak örnek dördük	Kafiye Düzeni
<u>Sevdiğim</u> uşudun mi?	A
<u>Kapı</u> kaldı araluk	B
Böyle ikbal mi olur	C
<u>Yarım</u> kaldı sevdaluk	B

Tablo 3. Fora bölümlerine ilişkin biçimsel yapı c.

2.1. Bulgular

Kişisel arşivler ve alanda yapılan görüşmeler sonucunda; Ardeşen horonlarında fora yapıları ile ilgili olarak elde edilen bulgular, yörede icra edilen horonlar kapsamında değerlendirilmiştir. Alanda yapılan derleme kayıtları, Mixcraft bilgisayar programı yardımıyla, notaya aktarılarak veri konumuna getirilmiştir. Bu sayede transkripsiyon işlemlerinin kolaylaştırılması sağlanmıştır. Elde edilen ses kayıtları, Mus 2 nota yazım programı kullanılarak notaya alınmıştır. Nota kayıtlarına, kaynak kişi ve yöre bilgileri de eklenmiştir. Mevzu bahis olan fora yapıları içerisinde atma türkü, kesme türkü ve karşı beri atma türkü (taşlama niteliğinde) bulunmakla beraber, gündelik yaşamda söylenen geleneksel ezgi kalıplarının üzerine giydirilmiş anonim sözler de bulunabilmektedir. Ardeşen yöresi horonlarında söylenen türküler, horonun kaidesi ile birlikte söylenebildiği gibi, aynı horon içerisinde farklı kaide ile de söylenebilmektedir. Bu durum, ana horon kaidesinin ritmik düzeyine göre değişmektedir. Horon içerisinde forada türkü söylenirken, türküyü atan ve alan kişiler olmalıdır. Çoğunlukla türküyü atan kişi ya da kişiler (bu genellikle horoncu olur) söylenen sözü kaideye uygun olarak iki kere okur. Türküyü alan kişiler de aynı sözü, aynı ezgi ile iki kere tekrar ederler. Ardeşen yöresinde horon foralarında atılan türkülerde, horonun türkü atılan ya da söylenen bölümlerindeki kaide ile bağlantılı olarak mısralar tek ya da ikili tekrarlanabilmektedir. Fora icrası sırasında söylenen türküler yalnızca fora pratiğine has türküler değil, bölgenin genel halk müziği kültürüne ait söyleme biçimlerinde de yer alan türkülerdir.



Şekil 1. Fora yapılarına ilişkin uygulama örneğine ait nota düzeni.

2.2. Forada İşlenen Konular

Ardeşen yöresinde halkın gündelik yaşamının içerisinde karşılaşmış olduğu hemen hemen her olay, horon foralarındaki sözlere konu olabilmektedir. Genel olarak horonun dinlenme bölümünde sevdalık, yayla, keder, gurbet üzerine türküler söylenmektedir. Esasen en çok okunan sevda ile ilgili olanlardır. Fora bölümlerinde karşılama türünün uygulandığı da görülmektedir. Bu türde daha çok atma türkü atılarak gelenek icra edilmektedir. Horon halkasındaki bireyler grup şeklinde birbirlerine atma türkü atarak fora bölümünü tamamlarlar. Ardeşen yöresinde oynanan horonların fora bölümlerinde okunan türkülerden yapılan derlemeler sonucunda, yaylacılık ve yayla hayatı ile ilgili konulara da rastlanmıştır. Geçmişe yapılan atıflarda toplu olarak yaylaya çıkılmasından bahsedilmektedir. Ayrıca fora bölümlerinde mizah içerikli sözlere de sıkça rastlanmaktadır.

2.3. Forada Okunan Türkü Örnekleri

Aşağıda horonun fora bölümünde okunduğu tespit edilen örnekler notaları da eklenerek verilmiştir. Yalnız unutulmamalıdır ki; horon foralarındaki kaideler horonun ana kaidesinden farklı olabilmektedir ve horoncu; bir horonun fora kısmını okuturken, fora kaidesine aşağıda tespit edilmiş olan dörtlüklerden herhangi birini giydirebilmektedir. Bu dörtlükler çoğunlukla karşılıklı olarak horon pratiğinde söylenmektedir. Mısralar tekli ya da ikili tekrar edilebilir. Ayrıca belirtilmesi gereken başka bir husus, mısraların arasında horon kaidesi ile bağlantılı olarak “oy oy güzelum”, “ah oy oy oy”, “hey gidi karlı dağlar” gibi tekrar eden bölümlerin bulunabiliyor olmasıdır.

Ardeşen ilçesi merkezinde Temmuz 2018 tarihinde tarafımızdan yapılan derlemelerde Ali İhsan Şişmanlar ve tulum eşlikçisi Süleyman Serin’den kaydedilen fora örnekleri aşağıdadır:

BAHÇEYE GEL BAHÇEYE

Yöre: Ardeşen
Kaynak: Ali İhsan Şişmanlar
Notasyon: Erkan Saral

Nota No: 22
Derleyen: Erkan Saral
Notasyon: Erkan Saral

♩ = 90

Bah çe ye
Ka pıl ma

gel bah_ çe ye Ku ri_ fun dük_ bu lur sun ku ri_ fun dük_
sev da_ lu ge Ya ma_ da vu_ ru lur sun ya ma_ da vu_

bu lur sun
ru lur sun

Şekil 2. “Bahçeye Gel Bahçeye” isimli horon forasının nota düzeni. (Saral, 2019, s. 93)

(1)	(2)	(3)
Bahçeye gel bahçeye	Bu yıl gittim yaylaya	Başundaki puşiyi
Kuri funduk bulursun	Kavurma yedum tuzsuz	Ne güzel bağlamışsen
Kapılma sevdaluğ	Babam dedi ki bana	Gözleründen bellidur
Yamada vurulursun	Eve gelma gelinsuz	Sevdiğüm ağlamışsen (Şişmanlar, 2018).

Bir başka kayıta da değişen horon ezgisinin fora bölümünde atışmalı ve iki gurubun tekrarlı olarak söyledikleri şu sözler bulunmaktadır:

ORMANDAN YOLAÇARUM

Yöre: Ardeşen
Kaynak: Ali İhsan Şişmanlar
♩ = 90

Nota No: 23
Derleyen: Erkan Saral
Notlayan: Erkan Saral

Or man dan yol a ça rum oy oy gu ze lum A lur se ni_
Ver mez sa a nan ba ban oy oy gu ze lum Ba şu me dert_
ka ça ru moy a lur se ni_ ka ça rum
a ça ru moy ba şu me dert_ a ça rum

Şekil 3. “Ormandan Yol Açarum” isimli horon forasının nota düzeni. (Saral 2019, s. 94)

(1)

Ormandan yol açarum oy oy güzelum
Alur seni kaçarum oy alur seni kaçarum
Vermezse anan baban oy oy güzelum
Başume dert açarum oy başume dert açarum

(2)

Atmaca idum ama oy oy güzelum

Kirdiler kanadumi da kirdiler kanadumi

Kiz idum gelin oldum oy oy güzelum

Değiştiler adumi da değiştiler adumi

(3)

Avluye sandaliye oy oy güzelum

Otur güzelum otur da otur güzelum otur

Conul kimi severse oy oy güzelum

Dünya güzeli odur da dünya güzeli odur (Şişmanlar, 2018).

Ardeşen ilçesi merkezinde Temmuz 2018 tarihinde Ali İhsan Şişmanlar'dan derlenen bir başka Hemşin horonu forası şu şekildedir:

Hemşin Horonu Forası

Yöre: Ardeşen
Kaynak: Ali İhsan Şişmanlar
♩ = 110

Nota No: 24
Derleyen: Erkan Saral
Notalarıyan: Erkan Saral



Ben sa na__ de me dum mi ben sa na__ de me dum mi
Bağ la ba__ şu ni bağ la bağ la ba__ şu ni bağ la
Şim di ne__ e de cek sin şim di ne__ e de cek sin
İs ter sen__ o tur ağ la is ter sen__ o tur ağ la

Şekil 4. “Hemşin” horonu forasına ait nota düzeni. (Saral, 2019, s. 95)

(1)

Ben sana demedum mi ?

Bağla başuni bağla

Şimdi ne edeceksin

İstersen otur ağla

(2)

Bu yayla eyi yayla

Usti duman olmasa

Kız ben seni alurdum

Baban domuz olmasa (Şişmanlar, A.)

Ardeşen ilçesi Işıklı Beldesi Ortaalan Köyünde yapılan derlemelerde 1944 doğumlu Mustafa Alptekin, horonlarda söylenen ve kendi yazdığı bir forayı aktarmaktadır:

(1)

Findık çubuklarından

Yapayım sepetini

Varacak mısın bana

Bileyim niyetini

(2)

Çay makası yakıştı

O nazik ellerine

Gel de bir sarılayım

O ince bellerine

(3)

Bugün hava yağmurlu

Girme çay tarlasına

Bu canım kurban olsun

Gözünün karasına (Alptekin, 2018)

Yörede kullanılan anadil Lazcadır. Dolayısı ile yöre halkı horon pratiği içerisinde seslendirdiği foraları anadilleri ile de uygulayabilmektedir. Bunlara ilişkin bazı örnekler Türkçe açıklamaları ile birlikte verilmiştir. Birol Topaloğlu'nun Lazeburi arşivinden (Ezmoce, 2007, Kalan Müzik) alınan ve üç farklı melodik seyir izleyen Rize Horonu foralarının nota ve sözleri şu şekildedir:

Lazca metin	Türkçe metin
E verane Çarışka	Ey gidi Suluk
Pucepe diu dişka	İnekler oldu oldun
Ham mettoçoni varon	Bu atılmaklık değil
Vihoronaten aşkva	Oynayacağız artık

E Verane Çarışka

Yöre: Ardeşen
Kaynak: Birol Topaloğlu
♩ = 110

Nota No: 25
Derleyen: Yaşar Turna
Notalayıcı: Erkan Saral



E ve ra ne Ça riş ka___ e ve ra ne Ça riş ka
Pu ce pe di yu diş ka___ pu ce pe di yu diş ka
Ham me to ço ni va ro___n ham me to ço ni va ron
Vi ho ro na ten aşk va___ vi ho ro na ten aşk va

Şekil 5. “E Verane Çarışka” adlı horon forasına ait nota düzeni. (Saral, 2019, s. 96)

Lazca metin	Türkçe metin
Vulur vulur vamalen	Gidip gidip gidemedim
Çifti diyu gzalepe	Çift oldu yollar hep
A bozo mayoropu	Bir kız sevdim ben
Mondo ortu dalepe	Sakın olmasın kardeş

Vulur Vulur Vamalen

Yöre: Ardeşen
Kaynak: Birol Topaloğlu
♩ = 120

Nota No: 26
Derleyen: Yaşar Turna
Notalayıcı: Erkan Saral



Vu lur vu lur va__ ma len vu lur vu lur va__ ma len
Çif ti di yu gza__ le pe çif ti di yu gza__ le pe
A bo zo ma yo__ ro pu a bo zo ma yo__ ro pu
Mon do or tu da__ le pe mon do or tu da__ le pe

Şekil 6. “Vulur Vulur Vamalen” isimli horon forasına ait nota düzeni. (Saral, 2019, s. 97)

Lazca metin	Türkçe metin
Hayde guli golaşa	Haydi gülüm gezmeye
Rakani kapulaşa	Yukarıdaki sırtlara
Amçika mole ela	Biraz böyle gel
Mutxa gisvar tobaşa	Bir şey diyeceğim gizlice

Hayde Güli Golaşa

Yöre: Ardeşen
Kaynak: Birol Topaloğlu
♩ = 110

Nota No: 27
Derleyen: Birol Topaloğlu
Notlayan: Erkan Saral

Hay de gü li go la şa__ Hay de gü li go la şa__
Ra ka ni ka pu la şa__ Ra ka ni ka pu la şa__
Am çi ka mo le e la__ Am çi ka mo le e la__
Mut xa gis var to ba şa__ Mut xa gis var to ba şa__

Şekil 7. “Hayde Güli Golaşa” isimli horon forasına ait nota düzeni. (Saral, 2019, s. 97)

Günümüzde Ardeşen yöresinde oynanan horonlarda kültürel aktarım yoluyla anonim bir yapı kazanmış olan fora bölümleri, horoncunun o anki hissiyatına göre doğaçlama olarak da okunabilmektedir. Aşağıdaki örnekler anonim özellik kazanmış fora bölümlerinin en çok kullanılanlarıdır. Bu örnekler Ardeşen ilçesi ve çevresinde oynanan birçok horon içerisinde rastlanmaktadır. Özellikle belirtmek gerekir ki; yukarıda notalarını verdiğimiz ezgi kalıpları birçok farklı güfteye giydirilebilmektedir. Bu durum; yerel müzik pratiklerinin en genel özelliği olup, “tegannide inşad” adı ile halk müziği terminolojisine de girmiştir. Bu yüzden çalışmanın güfte alanı, müzik alanının önüne geçmiş gibi görünebilir.

Götürün enişteyi	Eniştenun cebinde
Tanımayanlar görsun	Elli liraluk kalem
Enişteye baldızı	Doğru oyna enişte
Nazar boncuğı taksun	Gülmesun bize âlem (Saatçi, 2008, s.53).

Bana Osoğlu derler	Omuzumda orağum
Ben bi yuzi karayim	Budur benum merağum
Verun başa bir güzel	Daha bakmam dağlara
Ben yardan fukarayim	Geliyor ağlamağum (Ak, 1998)

Sevduğum uşudun mi	İki turki deyelum
Kapi kaldı araluk	Seslerimiz uyar mi?
Boyle ikbal mi olur	Deduğumuz turkiyi

Yarum kaldı sevdaluk

Nazlı yar da duyar mı? (Saatçi, 2008, s.71).

Elevit'un duzina

Yağarsa yağmur yağar

Kar yağayur inceden

Ben zaten islanmışım

Ben buldum sevdiğimi

Gelurse yarum gelur

Kurtuldum düşünceden

Zaten göreslanmışım

Topladum eşyaları

Bu dere boyuk dere

Gidiyorum askere

Köprü olsa geçerum

Ben sevdalı uşağım

O kada derdum var ki

Çabuk gelsun teskere

Bi yetmişluk içerum

Başundaki puşinun

Yar at beni ateşa

Dalı var çiçeği yok

Tum bedenum kül olsun

Benum deli gönlumun

Yalnız kalbuma değma

Senden geçeceği yok

Çunki orda sen varsun

Oy beni dertler beni

Hemşin yaylalarına

Tulum eldurdi beni

Yattum uyuyemedum

Olmadı şu gönlumun

Aradum sevdiğimi

Ortaköy'de seveni

Daha dayanamadum

Hemşin yaylalarına

Yaz gelinca yeşillar

Gidilur mi karadan

Sari eruk dalları

Artuk kavuştı bizi

Sevdiğim nerde kaldun

Yeri goği yaradan

Hep gözlerum yolları

Sevdiğim iki gözüm

Bu dünya bir pencere

Dinle bir iki sozum

Her gelen bakar geçer

Kalbumde ateşun var

Dünya güzeli olsa

Dünyayı görmez gözüm

Gonlum hep seni seçer

Bu yıl çıktum yaylaya	Aşağden gelen duman
Çimene bastum karsuz	Gelma güzel ovaya
Ander kalsun yaylasi	Sen yağ ol ben da baluk
O dağ sevilmez yarsuz	Duşelum bir tavaya
Viçe 'nun ağacinden	Viçe'nun başlarinden
Çikti iki parpali	Sifterepe uçayi
Çıktum dinden imandan	Sifter beni severdi
Senle sevda yapali	Şimdi benden kaçayi
Akar Hemşin deresi	Yedum yayla yoğurdi
Çat duzina yol olur	Yureğum bulaniyi
Buyuği evleninca	Ardeşen'de bir güzel
Kuçuğine yol olur	Peşumde dolaniyi
Çikardun mendiluni	Bi bak hele dağlara
Ne diye salliyorsin	Dağlarda var mi yeşil
Madem birakup gittun	Dedi ağlayacağim
Ne diye ağliyorsin	Deşil yureğum deşil (Saatçi, 2008, s.73-76).

SONUÇ

Ardeşen horonlarında fora unsuru ile ilgili yapılan bu çalışma, daha önce yapılan derleme çalışmalarının bir devamı niteliğinde olmuştur. Bu kapsamda belirlenen kaynak kişilerle imkân sağlanan görüşmeler ve arşivlerde bulunan mevcut ses kayıtları da göz önüne alınarak, 43 dörtlük saptanmıştır. Bu dörtlüklerin çoğunlukla yedili hece vezni ile oluşturulmuş manilerden oluştuğu gözlenmiştir.

Ardeşen yöresi insanının, horon pratiği içerisindeki fora yapılarını uygulamasının nedenini, bir dinlenme ve rahatlama zamanı olarak açıkladıkları görülmüştür. Pratik olarak ise oyun içerisinde ritme uygun bir biçimde sola gitme şeklinde ifade edildiği anlaşılmıştır. Geçmişte uygulanmış olan atma türkü geleneği, günümüzdeki horon icralarında bulunan fora yapıları içerisinde terk edilmiş görülmektedir ve özellikle gençlerin kültürel aktarımla edindikleri anonim yapıdaki dörtlükleri kullandıkları tespit edilmiştir. Bu durumla ilgili olarak; bulgularda bölümünde de belirttiğimiz gibi horoncu, herhangi bir horonun forasını, farklı bir horonun kaidesine giydirecek de okuyabilmektedir. Fora unsurundaki sözlerin içeriği anlamında ise; gündelik yaşamın bütün izlerine rastlanmakta olup, genel olarak aşk ve sevda konulu dörtlüklerin okunduğu, yaptığımız kişisel görüşmelerde ve tecrübe edilen horon pratiklerinde duyulmuştur. Bu anlamda

horoncu, tulumcu ve oyuncu ilişkisinde de sözlerin yönlendirici rol oynadığı da tespit edilmiştir. Fora bölümlerinin ezgisel yapısıyla ilgili olarak; horonun geleneksel ezgi kalıbı ile aynı olabileceği gibi, farklı bir seyir üzerinde de yoğunlaşabileceği ortaya çıkarılmıştır.

Bir müzikoloji belgeliği oluşturabilme anlamında; yerel müzik pratiklerinin ortaya çıkarılması manasında alana katkı sunma amacını da taşıyan bu çalışmanın daha da geliştirilerek ülkemizdeki akademik birimlerde sunumunun yapılmasına ilişkin çabalar devam edecektir. Doğu Karadeniz Bölgesindeki müzik pratiklerinin araştırılması bağlamında daha zengin derleme çalışmalarının yapılmasının gerekliliği açıktır. Dolayısıyla fora bölümleri gibi güfte analizleri ya da daha farklı bağlamlarda, geleneksel müzik araştırmacılığının, bölgede alana çıkılarak geliştirilmesi gerekmektedir. Özellikle aynı müzikal kültürün farklı varyantlarının tespit edilmesi açısından, Doğu Karadeniz Bölgesi kıyı şeridindeki diğer ilçeler olan Pazar, Fındıklı, Arhavi ve Hopa ilçelerinin de geleneksel müzik pratiklerinin araştırılması önerilmektedir. Buna ek olarak yapılan tetkik ve tahliller ile diğer komşu illere ait geleneksel müzik icralarının horon formu içerisindeki sözel yapılar bağlamında karşılaştırılabilmesi sağlanabilir.

KAYNAKÇA

- Cihanoğlu, S. (1997). Trabzon'da Oynanan Horonlar, Birinci Baskı. Eser Ofset, Eskişehir.
- Demirsipahi, C. (1997). Türk Halk Oyunları, Birinci Baskı. İş Bankası Yayınları Folklor Dizisi no: 2, Ankara.
- Duygulu, M. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü, Birinci Baskı, Pan Yayıncılık,,Ankara.
- Erdem, A. (Ed). Halil Bedii Yönetken Derleme Notları 1. Kitap (1.Basım), Ankara: Sun Yayınevi, 2006.
- Gazimihal, M. R. Türk Ötkü Çalgıları. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları No. 12, 1941.
- Güçlü, M. (2014). Trabzon Yöresi Düğünlerinde Horon, Milli Folklor Dergisi Yıl:16, Sayı: 64.
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türkiye Musiki Ansiklopedisi Cilt 1, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Reinhard, K. & Rehinhard, U. (2006). Türkiye'nin Müziği Cilt 2, (Çev.) Sinemis Sun 1.Basım. Sun Yayınevi, Ankara (Eserin orijinali 1984'te yayımlandı).
- Saatçi, Y. (2008). Hemşin Horonlarında Atma Türküleri, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, Yüksek lisans tezi, İstanbul.
- Topaloğlu, B. (2007). Ezmoce, Müzik Albümü, Kalan Müzik, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu (1977). Tarama Sözlüğü Cilt 4, Ankara.
- Saral, E. (2018). Bahçeye Gel Bahçeye Horon Forası Vokal İcrası. Kaynak Kişi: Ali İhsan Şişmanlar, Ardeşen.
- Saral, E. (2018). Ormandan Yol Açarum Horon Forası Vokal İcrası. Kaynak Kişi: Ali İhsan Şişmanlar, Ardeşen.
- Saral, E. (2018). Hemşin Horonu Forası Vokal İcrası. Kaynak Kişi: Ali İhsan Şişmanlar, Ardeşen.

BİLİMKURGU SİNEMASINDA SAVAŞ YILLARI: DİZELPUNK

Gizem CENGİZ¹

DOI: 10.34189/asd.4.8.003

¹ Gizem CENGİZ, Araştırma Görevlisi, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul (<https://orcid.org/0000-0002-2215-1868>)

BİLİMKURGU SİNEMASINDA SAVAŞ YILLARI: DİZELPUNK

Özet

Bilimkurgunun 2000 yılı sonrasında ortaya çıkmış yeni alttürlerinden biri olan Dizelpunk'ı tanıtmak üzere hazırlanmış bu çalışmanın amacı, Türkçe literatürün bu konudaki eksikliğinin giderilmesidir. Bilimkurgu üzerine birçok çalışma yapılmasına karşın, genç alttürleriyle ilgili incelemelerin eksik kaldığı düşünülmektedir. Bu nedenle de çalışma betimleyici bir yöntemle hazırlanmıştır. Kendine zaman aralığı olarak Dünya Savaşları yılları arasındaki dönemi seçen ve dönemin elementleriyle alternatif bir tarih kurgulayan Dizelpunk, birçok alana nüfuz etmiş ve bir akım olarak da ele alınmaya başlanmıştır. Bu çalışmada öncelikle Dizelpunk'ın genel hatları ve konsepti açıklanacak ve bir altkültür olarak ortaya çıkışından bahsedilecektir. Sonrasında ise en çok etki ettiği alan olan sinemaya geçilerek, Dizelpunk'ın sinemadaki etkisi ve bu kapsamdaki filmler ele alınacaktır. Bu alttürü en çok yansıttığı düşünülen Sky Captain and World of Tomorrow (2004), Iron Sky (2012), Sucker Punch (2011), Hellboy (2004-2008) ve Captain America: The First Avenger (2011) filmlerine yer verilerek Dizelpunk'ın sinematik yansıması açıklanacaktır.

Anahtar Sözcükler: bilimkurgu, alttür, dizelpunk, distopya, savaş

INTERWAR ERA IN SCIENCE FICTION CINEMA: DIESELPUNK

Abstract

The aim of this study, which was prepared to introduce Dieselpunk, one of the new subgenres of science fiction, emerged after 2000, is to eliminate the lack of Turkish literature. Although there are many studies on science fiction, it is thought that the studies on young subgenres are incomplete. For this reason, the study was prepared by a descriptive method. Dieselpunk chooses the period between World Wars and constructs an alternative history with the elements of the period, has penetrated many areas and started to be considered as a stream. In this study, first of all, general concepts of Dieselpunk will be explained and the emergence of a subculture will be mentioned. Afterwards, the effect of Dieselpunk on cinema and the films in this context will be discussed. Dizelpunk's cinematic reflection will be explained with the films Captain and World of Tomorrow (2004), Iron Sky (2012), Sucker Punch (2011), Hellboy (2004-2008) and Captain America: The First Avenger (2011).

Keywords: sciencefiction, subgenre, dieselpunk, distopia, war

GİRİŞ

Bilimkurgu, konularını teknoloji ve bilim etrafında şekillendiren çok geniş bir türdür. Kökeni edebiyata dayanan bu tür zaman içinde değişimler yaşamış, korku ve fantastik başta olmak üzere diğer türlerle etkileşime girmiş ve böylelikle birçok alttüre sahip olmuştur. İnsanı alışılmamış olanla, bilinmeyenle tanıştıran bilimkurgu, ilk yıllarından itibaren sinema perdesinde de en ilgi çekici konulardan birini oluşturmuştur. Jules Verne ve H.G.Wells gibi bilimkurgu edebiyatının ustaları olarak anılan yazarların romanlarından uyarlanan filmler Melies'den itibaren sinemada yer almış, bilimkurgu türü sinema alanında yaygınlaşmaya başlamıştır. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle ve hayatımızın her alanına nüfuz etmeye başlamasıyla birlikte bilimkurgu da gelişmiş, yaşanan toplumsal olayların ve savaşların da etkisiyle özellikle 1940lı yıllardan itibaren yükselişe geçmiştir. (Çoker, 2016, s. 11) Bu anlamda bilimkurgu hiçbir zaman konu bulma sıkıntısı çekmemiştir. 1940lı yılların savaş teknolojisi, 50lerin nükleer paranoyası, 70li yılların felaket senaryoları düşünüldüğünde bilimkurgunun her zaman toplumsal olaylardan kendine konu devşirdiği görülmektedir. 1980li yıllara gelindiğinde ise bilim kurgunun yeni alttürlerinin doğduğu görülür. Bu alttürlerin kökeni de bilimkurgunun kendisi gibi edebiyata dayanır. 1984 yılında William Gibson'ın Neuromancer romanıyla başlayan Siberpunk akımı bu alttürlerin ilkidir. Kısaca bilgisayar ve enformasyon çağı distopyası olarak adlandırılabilir. Siberpunk'ın ortaya çıkışıyla ise alttürler şekillenmeye başlamıştır. Bu alttürden de ilham alınarak çeşitli dönemler -punk son ekiyle birleştirilerek birçok yeni alttür yaratılmıştır. 19.Yüzyıl'ın temel alındığı Steampunk, Rönesans döneminde geçen Clockpunk, 1950li yılların elementlerini kullanan Atompunk, dizel çağını temel alan ve bu çalışmanın konusunu oluşturan Dizelpunk bunlardan bazılarıdır. Bunlar aynı zamanda pek çok alana etki ettiklerinden ötürü birer akım olarak da değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada ilhamını dizel çağından alan ve 2000li yıllardan itibaren bir bilim kurgu alttürü olarak tanımlanan Dizelpunk akımına yer verilecektir. Türkçe literatürün bu konudaki yetersizliği sebebiyle bu çalışmanın türü/akımı tanıtan, betimleyici bir çalışma olmasına dikkat edilmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde Dizelpunk'ın ortaya çıkışından bahsedilerek, türün kapsamı ve genel çerçevesi açıklanacaktır. Daha sonra ise bir altkültür topluluğuna dönüşmesinden bahsedilerek, asıl alanımız olan sinemaya geçilecek ve sinemaya olan etkisine filmlerden de örneklerle yer verilecektir.

2. DİZELPUNK NEDİR?

En başından beri ideal bir toplum ve gelecek tasarlayan ütopyalar ve korkulan bir dünya tasvir eden karşı ütopya ya da distopyalar bilim kurgunun iki ana kolunu oluşturmuştur. Ancak, 19. Yüzyıl'ın bilim ve teknolojinin nimetlerinden faydalanılan klasik bilimkurgularından ziyade, özellikle dünya savaşlarının da yarattığı etkiyle 20. Yüzyıl'dan itibaren olumsuz bir gelecek ve toplum tasarlayan senaryolar gittikçe daha popüler hale gelmiştir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı tüm dünyada etkileri uzun yıllar devam eden izler bırakmış, toplumları yeniden şekillendirirken teknolojiye olan olumlu bakışı da değiştirmiştir. Bu değişimden itibaren ise bilimkurgunun en popüler konularını, hem edebiyat hem de sinemada, teknolojiyle bağlantılı distopyalar oluşturmuştur. 1980li yıllara gelindiğinde bilgisayar ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi yeni bir alttürün oluşmasına öncülük etmiş ve Siberpunk alttürü önce edebiyatta ardından da sinemada oldukça ilgi çekici bir konuma gelmiştir. Bu ilginin farkedilmesiyle birlikte ise tarihin belli başlı dönemleri bilimkurgunun oyun alanı haline gelmiştir.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan Dizelpunk, iki dünya savaşı arasındaki periyodu temel alan, 2000'li yılların başında ortaya çıkmış, gelişmekte olan bir bilimkurgu alt türüdür. Dizelpunk ismi ilk kez 2001 yılında "Children of the Sun" isimli oyunun yaratıcısı Lewis Pollak tarafından kullanılmıştır. Bundan itibaren Dizelpunk, görsel sanatlardan mühendisliğe, müzikten sinemaya kadar birçok alanda ayırıcı bir stil haline gelmiştir. Dizelpunk, başlangıçta, yine bir bilimkurgu alttürü olarak 19. Yüzyıl'ın buhar teknolojilerinden ilham alan Steampunk'ın daha geç bir adaptasyonu olarak kabul edilse de, daha sonra dönemsel olarak belli farklılıklar taşıması sebebiyle Steampunk sonrası Siberpunk öncesi bir dönemde yer alan yeni bir alttür olarak tanımlanmıştır. (Ottens & Piecraft, Discovering Dieselpunk, 2008) Steampunk'ın buhar teknolojisini,

Siberpunk'ın enformasyon teknolojisini estetik olarak kullandığı gibi, Dizelpunk da bu aradaki dönemin simgelerinden olan dizel ve petrol gücünü estetik olarak kullanır. (Amyett, 2011) Bu alttür kara filmler, 1930lu yılların ucuz dergileri, propaganda filmleri ve savaş dönemi posterlerinden esinlenerek 1920li ve 30lu yılların elementlerini harmanlar. Bunu yaparken fantastik öğelerden de yararlanarak retrofütürizm ve klasik savaş dönemi estetiğinin bir karışımını da yansıtır. (Strubel, 2014, s. 383)



Şekil 1: Dizelpunk İllüstrasyon

Dizelpunk, en büyük ilhamını dizel çağından alır. Dizel çağı, iki dünya savaşı arasındaki periyoddur. Birinci Dünya Savaşı'nın bitişinden İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemi kapsar. (Ottens & Piecraft, Discovering Dieselpunk, 2008) İki dünya savaşı arasındaki yıllar sosyal ve teknolojik açıdan köklü değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur. Bu dönemde buharlı makineler yerini dizel yakıtla çalışan araçlara bırakmış, gökdelenler, Tesla teknolojisi gibi birçok önemli teknolojik yenilikle tanışılmıştır. (Strubel, 2014, s. 383) Birçok gelişme modernleşme ile ilgili kavramların yerleşmesini sağlamış, birçok şehir yeni modern hayatın merkezi haline gelmiştir. Radyo ve sinemanın yaygınlaşması, toplumda yeni eğlence anlayışları ve fikirlerin yer almasını sağlayarak popüler kültürde önemli bir değişime neden olmuştur. Radyo, telegraf, telefon, ulaşımdaki gelişmeler, otomobil gibi yeni araçların yükselişi, beyaz yakalı çalışanların artışı, kadın hakları konusundaki gelişmeler gibi pozitif yönlü değişimlerin yanı sıra bu yıllar totaliter rejimlerin yükselişine de şahit olmuştur. Almanya, İtalya ve Rusya'daki rejimler bu gelişmeleri kendi amaçları doğrultusunda kullanabileceğini fark etmiş ve bu iletişim kanallarını propaganda amaçlı kullanmışlardır. (www.open.edu, 2017)

Bunun yanında iki dünya savaşı da teknolojinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Denizaltılar, savaş uçakları, makineli silahlarla tanışılmıştır. Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı'nda kullanılan birçok büyük silah sisteminin deneme alanı olmuştur. Gelişen teknolojinin savaşlarda getirdiği yıkım, teknolojiye olan bakış açısını da değiştirmiştir. Teknoloji artık sadece ilerlemeyi temsil eden olumlu bir adım değil, insanlığın sonunu getirebilecek bir korku unsuru haline gelmiştir. Dizelpunk akımı 1920lerden 40lara kadarki bu atmosferi kullanır. 1927 Almanya yapımı "Metropolis" filmi Dizelpunk türü için öncü niteliğindedir. Gökdelenlerle dolu fütüristik şehrin altında berbat koşullarda çalışan umutsuz işçileri resmeden bir kent distopyası olan Metropolis filmi, bu distopik endüstriyel manzaralarıyla ve dünyanın savaşla veya felaketlerle

kökten değişmiş temasıyla, Dizelpunk kurgusu için ciddi bir ilham kaynağı olmuştur. (Ottens, How Dystopias Influenced Dieselpunk, 2016)

Dizelpunk türü estetik olarak daha çok retrofütürizmi kullanır. Ancak buradaki retrofütürizm optimist bir nostalji içermez. İki dünya savaşı ve sonrasındaki nükleer paranoya dikkate alınırsa, bu dönemde geçen Dizelpunk retrofütürizmi daha çok distopyan özellikler taşır, insanların teknolojinin olası potansiyelinden duydukları korkuları yansıtır. Çünkü temel aldığı dönem itibarıyla Dizelpunk doğası gereği distopyandır. (Ottens & Piecraft, Discovering Dieselpunk, 2008)

Dizelpunk türü doğuşunu, aniden ilgi görmeye başlayan anakronistik fikirlere ve alternatif tarih kurgularına borçludur. (Ottens & Piecraft, Discovering Dieselpunk, 2008) Bu tür canlılığını ve gücünü -punk son ekinden alır. 1970li yıllarda ekonomik kriz ve işsizlik sonucu İngiltere’de ortaya çıkan Punk akımının isyan, çöküş, saldırganlık ve tuhaflik barındıran tarzından etkilenen bu alttürler Punk’tan sadece stil olarak etkilenmiş, her ne kadar kendilerini ana akımın dışında görseler de Punk’ın ideoloji kısmı genellikle pas geçilmiştir. Görsel tarzı iticilik, tuhaflik ve şok etkisi üzerine kurulu Punk hareketinin “Gelecek Yok” sloganıyla özdeşleşen ve geleceği bir kaos olarak hayal eden tavrı (Ersümer, 2013, s. 41), -punk son ekli bu alttürlerle fantezi, korku ve spekülasyon kurguyu karıştırma potansiyeli verir. (Amyett, 2011) Bu yanıyla Punk altkültürünün DIY estetiğinden faydalandığı da söylenebilir. (Strubel, 2014, s. 385)

Dizelpunk aynı zamanda postmodern bir altkültür olarak da ele alınmaktadır. Akımın postmodern doğasını en iyi tanımlayan özelliği ise internetin rolüdür. İnternet ortamı Dizelpunk’ın gelişiminde ve Dizelpunk topluluğunun devam eden hayatında oldukça önemli bir yere sahiptir. (dieselpunksencyclopedia.wordpress.com) Dizelpunk daha geleneksel altkültürlere göre yüz yüze iletişimden ziyade online bir etkileşim içindedir. Daha sanal bir topluluk olarak nitelenebilir. İnternet bu anlamda kişilere ciddi bağlılıklar kurmak yerine eğlenilecek bir alan açmak adına da önemlidir. Bu türler, geçmişe dönük ve nostaljik hikayeler kurarak her ne kadar öyle gözükse de dijital çağın antitezini temsil etmez. Aksine bu çağın ürünleridir. (Strubel, 2014, s. 378-379)

Günümüz toplumunda altkültürler artık birer başkaldırı biçimi olmaktan ziyade birer pazarlama aracıdır. Çoğunlukla yeni bir tüketim biçimi olarak okunmaktadır. Dizelpunk bir altkültür olarak henüz küçük bir topluluğa sahip olmasına rağmen akım ile ilgili artan web siteleri, sosyal medya grupları ve kongreler sayesinde hızla büyümeye devam etmektedir.

3. SİNEMADA DİZELPUNK

Dizelpunk, ilk kullanımından bu yana bir sanat hareketine, farklı bir kurguya, bir altkültüre dönüşürken sinema alanını da etkilemiştir. Çoğunlukla kara film atmosferinde geçen Dizelpunk film kurgularında kurnaz dedektifler, ucuz maceralar, fötr şapkalar, zeplinler, savaş uçakları ve gangsterler sıkça yer bulur. (Ottens, How Dystopias Influenced Dieselpunk, 2016) Dizelpunk kurgusunda bu yılların teknolojisi hayal edebileceğimizden öteye geçmekte ve sesten hızlı giden trenlerin zeplinlerle yarıştığı, gizlice girilen barlardaki robotik barmenlerin müşterileri karşıladığı, ancak bir yandan da faşizm tehdidinin hala devam ettiği fütüristik bir dünya yaratılmaktadır. (Romano, 2013) Her ne kadar bilimsel olması ya da öyle görünmesi gerekiyorsa de bilimkurgu, fantastik ve sihirsel olanla da her zaman yakın ilişki içinde olmuştur. Temeli hayal gücüne dayanan bilimkurgunun melezlenmesini sağlayan ise bu yakın ilişkidir. (Baudou, 2005, s. 9-10) Bilimkurgunun birçok alttüründe de bilimsel ve sihirsel sıklıkla ilişki içindedir.

Dizelpunk filmlerde, türün doğası gereği daha karanlık ve çoğunlukla savaş temasının kullanıldığı, gergin bir atmosfer yaratılır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı’na ve Nazilere yapılan atıflar sıklıkla yer bulur. Tür içinde en göze çarpan filmler arasında Sky Captain and World of Tomorrow/Sky Captain ve Yarının Dünyası(2004), Captain Amerika: The First Avenger/İlk Yenilmez: Kaptan Amerika(2011), Sucker Punch/Dişi Yumruklar(2011),

Iron Sky/Demir Gökyüzü(2012), Hellboy(2004-2008) serisi sayılabilir. 1980lerin Mad Max/Çılgın Max(1979-81-85) serisi, 1990lı yıllardaki The Rocketeer(1991), Dark City/Karanlık Şehir(1998) gibi filmlerde de türün izlerine rastlansa da Dizelpunk'ın daha çok 2000 sonrası yapımlarda göze çarptığı görülür. Bu tür içindeki filmler genel olarak kara film havasında birer teknoloji distopyasıdır. Savaş yıllarının beton griliği ve tekinsiz havası filmlerin geneline nüfuz etmiştir. İkonografisinde ise makineli silahlar, zeplinler, Nazi uçakları ve bombalar sıkça yer alır. Bu yılların getirdiği savaş teknolojisinin ürünlerinin yanında kullanılan robot savaşçılar veya gizli deneylerle insanüstü hale getirilmiş askerler gibi öğeler ise filmlerin fantastik boyutunu oluşturur. Bu yüzden bu filmler klasik birer dönem filmi değildir ve ayrı bir tür içinde değerlendirilir.



Şekil 2: Sky Captain and World of Tomorrow

2004 yapımı Sky Captain and World of Tomorrow filmi, gizemli bir şekilde ortadan kaybolan bilim adamlarını araştıran bir gazeteciyle bir savaş pilotunun bu kaçırılmanın ardındaki gerçeği bulma yolundaki maceralarını anlatır. Film tamamen ikinci dünya savaşı atmosferinde geçer. Savaş uçaklarını, dönem askerlerini ve 40lı yılların mimarisini fon olarak kullanır. Ayrıca filmin siyah-beyaz oluşu dönemin tekinsiz ortamını yansıtmakta önemli bir etken olmuştur. Filmde kaçırılan bilim adamları dünyayı ele geçirmeye yarayacak gizli silahlar üretmeleri için esir alınmışlardır. Bilimi kullanarak gizli ve tehlikeli silahlar üretme meselesi Dizelpunk filmlerin belirgin temalarından biridir. Belli bir döneme atıfta bulunduğu için bu tema Dizelpunk filmlerde hem Hitler'i anımsatır hem de filmlerin fantastik boyutunun oluşmasına katkı sağlar. Sky Captain and World of Tomorrow'da bu fantastik boyut New York sokaklarını istila eden robot askerlerle sağlanır. Dünyayı ele geçirmeyi takıntı haline getiren çılgın liderin yarattığı bu robot savaşçılarla sağlanan aksiyon sahnelerinden sonra ise filmin ana kahramanları galip gelir ve çoğu Hollywood yapımı film gibi tehlike bertaraf edilerek düzen sağlanmış olur.

Dizelpunk içerisinde değerlendirilen bir diğer film olan Sucker Punch ise müzik ağırlıklı neredeyse bir video klip tadında Dizelpunk estetiğini kullanır. Bir grup kadının Nazi askerleriyle ve ejderhalarla olan savaş görüntüleri, fantastik silahlar ve laboratuvar sahneleri cinsellik sosuyla da birleşerek tür içinde farklı bir estetik oluşturmuştur.



Şekil 3: Sucker Punch

2012 yapımı Iron Sky ise dizelpunk türüne tamamen uyan bir film olarak değerlendirilebilir. Konu, atmosfer, karakterler, kostüm, mekan tamamen Dizelpunk estetiğini yansıtır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Ay'a kaçıp orada gizli bir üs kuran Nazilerin dünyaya dönme çabası filmin konusudur. Ay'da fantastik silahlar üreten ve bunlarla dünyayı ele geçirmeye hazırlanan Naziler, tesadüfen iki Amerikalı astronot tarafından keşfedilir. Filmin bundan sonrası ise biraz aksiyon biraz komedi şeklinde devam eder. Filmin görüntüleri Dizelpunk estetiğini perdeye taşımakta başarılıdır.



Şekil 4: Iron Sky

Captain America serisinin ilk filmi olan First Avenger (2011) ise İkinci Dünya Savaşı sırasında süper asker yaratma programına katılan Steve Rogers'ın süper kahramana dönüşme hikayesini anlatır. Filmin Dizelpunk listelerinde yer alma sebebi ise savaş yılları sahnelerinde kullandığı estetik ve deneylerle yaratılan süper

askerler gibi fantezilerin bu alttürde de sıkça kullanılmasıdır. Aynı şekilde Hellboy(2004) filmi de savaş yılları sahnelerinin tasarımı ve fantastik karakterleriyle Dizelpunk türüne dahil edilmektedir.

Bu alttür içindeki filmlerin politik olarak pek bir mesaja sahip olduğu söylenemez. Filmlerde daha çok görüntü ve estetik ön plandadır.

Dizelpunk filmlerin en belirgin özelliği kullandığı savaş atmosferi ve devam eden faşizm tehdidir.

Dizelpunk türüne hem ikonografisi, hem konusu hem de zaman ve mekan olarak tam oturan filmlerin yanında bu türden bazı parçaları taşıyan filmler de kimi zaman Dizelpunk sınıfına dahil edilmektedir. Örneğin 1998 yapımı Dark City’de diğer filmlerdeki gibi klasik savaş uçakları, bombalamalar, Naziler yoksa da 30lu yılları andıran sokakları ve kostümleri, fötr şapkalı kara film dedektifleri, fantastik deneyleri ve zaman zaman Metropolis’i andıran şehir görüntüleriyle Dieselpunk filmlere benzetilmiştir. Yine 1991 yapımı The Rocketeer filmi, Dizelpunk filmlerin genel distopik ve gri havasından uzak daha sıcak renklere sahip bir film olmasına karşın kullandığı dönem ve ikonografik elementlerle, yakıt açlığını post-apokaliptik bir distopyaya dönüştüren Mad Max, tuhaf mekanik icatları, beton griliği ve savaş yıllarını hatırlatan atmosferiyle Brazil/Brezilya(1985), Sin City/Günah Şehri(2005) gibi filmler de sıklıkla Dizelpunk listelerinde kendine yer bulur. Tabi ki 2000 öncesi yapılan filmler, henüz bu türün bir ismi olmadığından, sonradan Dizelpunk sınıfına dahil edilmiştir.



Şekil 5: Hellboy

Bilimkurguyla tarihi ve fantastik olasılıkları bir araya getiren Dizelpunk, sinemada görsel anlamda ayırıcı bir üslup yakalamıştır. Teknoloji ve tarihin birleşimiyle oluşan bir yeniden yaratım kurgusu olan Dizelpunk günlük sıkıntılardan uzaklaşarak geçmiş zamanın olasılıklarına göz atmayı mümkün kılar. (Strubel, 2014, s. 390) Bu anlamda kaçış sineması içerisinde değerlendirilir.

SONUÇ

Bu çalışmada Türkçe literatürde pek bahsi geçmeyen Dizelpunk alttürü tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle betimleyici bir yöntemle hazırlanmış olup, ilk bölümde türün çıkış noktası ve konsepti açıklanmıştır. Daha sonra Dizelpunk topluluğunun bir altkültür olarak ele alınışına yer verilerek ikinci bölümde sinema alanına etkisi, tür içinde değerlendirilen filmlerden de örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Dizelpunk, bir bilimkurgu alttürü olarak ortaya çıkmış, bilgisayar oyunlarından sinemaya kadar birçok farklı alanı etkilemesinden ötürü zamanla bir akım olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. İki dünya savaşı arasındaki yılları, 1920ler, 30lar ve 40ların elementlerini ve atmosferini kullanarak alternatif bir tarih kurgusu yaratan Dizelpunk en çok sinemada görünür hale gelmiştir. Tarihsel olayları farklı ve fantastik şekilde ele alan ve kendine özgü bir görsel tarza sahip olan Dizelpunk, bilimkurgu sineması için yeni bir alan olmuştur. Gelecek yerine geçmişe giden bu alttürün, 1940lı yılların gri kentleri ve fantastik savaş teknolojisi ile yarattığı alternatif tarih kurgusu bilimkurgu sinemasının distopyalar kataloğunda ilgi çekici bir yere sahip olmuştur. Tüm dünyayı dönüştüren savaşlar, yükselen faşizm, Naziler, savaşla birlikte gelen yeni teknolojiler Dizelpunk'ın elinde görsel bir üslup ve estetik yaratmak için kullanılan birer araca dönüşür. Neredeyse her zaman estetik içerikten ön plandadır.

Bu alttür içindeki filmlere bakıldığında bilimkurgunun eleştirel ya da ufuk açıcı tarafından çok eğlencelik, aksiyonu bol, kaçış sineması olarak adlandırılan kısmına ait olduğu görülmektedir. Ancak bu alttüre ait öğelerin, bilimkurgunun, düşünmeye iten ve konusuyla ön plana çıkan filmlerinde de kullanıldığı görülebilir. 2000 sonrası yaygınlaşmış genç bir alttür olan Dizelpunk, kendine has atmosferi ve estetik anlayışıyla bilimkurgu sinemasında yer almaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Baudou, J. (2005). Bilim-Kurgu. Ankara: Dost Kitabevi.

Çoker, B. (2016). Bilim Kurgu Sineması. Ankara: Seyyah Kitap.

Ersümer, O. (2013). Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

Strubel, J. (2014). Victorian Gear Heads and Locomotive Zealots: Vicarious Nostalgia, Retro-Futurism and Anachronisms of Steampunk and Dieselpunk. Fashion, Style & Popular Culture Volume 1 Number 3 , 377-393.

İnternet Kaynakları

Amyett, L. (2011). The Philosophy of Dieselpunk. www.ottens.co.uk. <http://www.ottens.co.uk/gatehouse/> adresinden alınmıştır.Erişim tarihi: 04.06.2017.

dieselpunksencyclopedia.wordpress.com. Dieselpunk As a Subculture. 2017 tarihinde www.dieselpunksencyclopedia.wordpress.com: <https://dieselpunksencyclopedia.wordpress.com/> adresinden alınmıştır.Erişim tarihi: 10.06.2017

Ottens, N. (2016). How Dystopias Influenced Dieselpunk. www.ottens.co.uk: <http://www.ottens.co.uk/gatehouse/> adresinden alınmıştır.Erişim tarihi: 04.06.2017

Ottens, N., & Piecraft, M. (2008). Discovering Dieselpunk. www.dieselpunksencyclopedia.wordpress.com: <https://dieselpunksencyclopedia.wordpress.com/> adresinden alınmıştır.Erişim tarihi: 10.06.2017

Romano, A. (2013). Dieselpunk for Beginners: Welcometo a World Where the '40s Never Ended. www.dailydot.com: <http://www.dailydot.com/fandom/dieselpunk-steampunk-beginners-guide/> adresinden alınmıştır.Erişim tarihi: 12.06.2017

www.open.edu. (Erişim tarihi: 05 Aralık 2017). Roaring Twenties? Europe in the Interwar Period. 2017 tarihinde www.open.edu: <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/roaring-twenties-europe-the-interwar-period/content-section-0> adresinden alınmıştır.

Filmler

Brazil (1985)

Captain Amerika: The First Avenger (2011)

Dark City (1998)

Hellboy (2004-2008)

Iron Sky (2012)

Mad Max (1979-1981-1985-2015)

Metropolis (1927)

The Rocketeer (1991)

Sin City (2005)

Sky Captain and World of Tomorrow (2004)

Sucker Punch (2011)

ARTVİN İLİ ARHAVİ İLÇESİ MISIR KAPÇIĞI ÖRÜCÜLÜĞÜ

H. Feriha AKPINARLI¹

Şengül AYDIN²

DOI: 10.34189/asd.4.8.004

1 Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, ferihaak@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0001-9073-059X>)

2 Şengül AYDIN, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı, Tekstil Tasarımı Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi, sengulaydin002@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0001-8031-5886>)

ARTVİN İLİ ARHAVİ İLÇESİ MISIR KAPÇIĞI ÖRÜCÜLÜĞÜ

Özet

Bitkisel örücülükte kullanılan hammaddelerden biri olan mısır kapçığı, Graminea familyasından olan tarımsal mısır ürününün dış yapraklarıdır. Bu yapraklar kurutulup, ince şeritler haline getirilerek, çeşitli biçimlerde örme işlemi yapılmaktadır. Bu araştırmanın amacı, Artvin İli Arhavi İlçesi mısır kapçığı örücülüğünü belgelemek ve tanıtmaktır. Araştırmada tarama yöntemi kullanılmış, evreni Artvin İli Arhavi İlçesi mısır kapçığı örücülüğü yapan bireyler, örnekleme ise mısır kapçığı örücülüğü yapan 18 bireydir. Veri toplama aracı olarak; anket ve bilgi formları toplanmış, elde edilen veriler değerlendirilerek sonuca gidilmiştir.

Sonuç olarak; mısır kapçıklarından iplik elde edilmesinin uzun bir süreç olduğu, ürünlerin kullanım alanlarına göre ipliklerin hazırlanması ürün bitim sürelerini etkilediği gözlemlenmiştir. Mısır kapçığı örücülüğünde, sadece mısır kapçıklarının kullanıldığı ve başka hammadde kullanmadıkları, genç bireylerin mısır kapçığı örücülüğüne fazla ilgi duymadığı, bu örücülüğü genellikle orta yaşlı bireylerin yaptıkları, bireylerin çoğunluğu örücülüğü bir eğitim kurumundan öğrendiği, motifleri isimlendirdikleri, genellikle kapçığın doğal rengini kullandıkları görülmüştür. Ürün çeşitleri olarak, geçmişte insanlar kendi ihtiyaçlarını karşılamak amaçlı çoğunlukla sepet ürünleri yaptıkları, günümüzde ise masa, sehpa, tabure ve çeşitli aksesuar olarak bu örücülüğün yapıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bitkisel Örücülük, Dokuma, El Sanatları, Mısır, Mısır Kapçığı.

CORN HUSK KNITTING IN ARHAVI DISTRICT OF ARTVIN

Abstract

Corn husk which is one of the raw materials that are used in herbal knitting is the ectoderm of agricultural corn product which is in the Gramineae family. With these ectoderms, various knitting processes are performed by drying and shredding them. The aim of this research is to document and to introduce corn husk knitting in Arhavi district of Artvin. Survey model was used in the research and the population of the research was individuals who are performing corn husk knitting in Arhavi district of Artvin and the sample comprised of 18 individuals who perform corn husk knitting. As data collection tools, questionnaire and information forms were used and the research was concluded by evaluating the obtained data.

As a result, it was observed that producing corn husks thread is a long process, preparing the threads in accordance with their usage areas affects the end time of the product. In corn husk knitting, it was observed that people only use corn husks and no other raw materials, young individuals are not interested in corn husk knitting, this knitting method is usually performed by middle-aged individuals, most of the individuals learned this knitting from an educational institution, it was observed that they name the motifs and usually use the natural color of the husk. The variety of products were determined to be basket products, in general, to satisfy the needs of people in the past and today they perform this knitting to produce table, coffee table and various accessories.

Keywords: Herbal Knitting, Weaving, Handicrafts, Corn, Corn Husk.

GİRİŞ

El sanatları, bir ülkenin kültür özelliğini yansıtan en canlı ve anlamlı belgeleridir. İnsanlar yiyecek, barınma, avlanma, giyecek, süslenme, eğlence vb. ihtiyaçlarını karşılamada el sanatlarından yararlanmışlardır (Akpınarlı, 1995, s. 1). Geleneksel el sanatları hammaddeleri gruplarına göre ayrılarak, hammaddesi lif, ağaç, taş, toprak, maden, deri ve ince dallar, saplar ve ağaç şeritlerdir.

Hammaddeleri ince dallar, ağaç şeritleri olan ve araçsız el örgü teknikleri grubunda yer alan bitkisel örücülük; doğada yetişen bazı bitkilerin saplarının, dal ya da yapraklarının ince şeritler haline getirilerek, çeşitli biçimlerde örülmesidir (Atay, 1987, s. 518; Onuk, Akpınarlı, Ortaç ve Alp, 1998, s. 39).

“Tarih öncesi çağlarda dünyanın en eski sanatlarından biri olan bitkisel örgücülüğün varlığı, kazılarda ortaya çıkarılan, mezarlarda bulunan sepet parçaları, kemikler ve taş oymaları ile bilinir. Günümüzde modern tasarım anlayışı ile bütünleşmiş bitkisel örücülük ürünleri, günlük yaşamımızda geniş bir kullanım alanına sahip olma yolundadır” (Akpınarlı ve Başaran, 2019, s. 372).

Bitkisel örücülük; doğadaki hammaddeler değerlendirmek, bireylerin boş zamanlarında ihtiyaçlarını karşılayan ürünler üretmek, iş gücünün hareketlendirmek ve aileye ekonomik katkı sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Bitkisel örücülüğün ve ağaç işlerinin yapılmasında, hammaddenin kolay elde edilmesi, yörenin coğrafi konumu, dağlık ve ormanlık bölgede yer alması hammadde açısından önemli etkenlerdir. Ülkemizde bitkisel örücülüğün hammaddeleri tabiatта kendiliğinden yetiştiğinden temin edilmesi ucuz ve kolaydır.

Bitkisel örücülükte kullanılan hammaddeler; mısır, saz, kamış, söğüt, duvar sarmaşığı, hayt, meşe, kestane, fındık, nar, zakkum, yaban mersini, ihlamur bitkilerin dal, kapçık vb. dir (Atay, 1987, s. 528-533; Akpınarlı ve Başaran, 2019, s. 380). Bu hammaddeler ve tarım artıkları ile çeşitli bitkisel örücülük tekniklerinden yararlanılarak ürünler yapılmış ve yapılmaktadır (Özgündüz, 1975, s. 3).

Bitkisel örücülüğün en önemli hammaddelerinden biri de mısır kapçığıdır. Mısır üretimi ülkemizde yoğun olarak; Amasya, Antalya, Artvin, Bolu, Çorum, Edirne, Erzurum, Eskişehir, Gümüşhane, Mersin, Rize, Trabzon, Tokat vb. illerde yapılmaktadır. Mısır kapçığı şerit halinde kesilerek veya iplik haline getirilerek sepet, kadın çantası, paspas, sandalye vb. ürünler yapılmaktadır (Gürtanın, 1961, s. 44).

Artvin İli Arhavi İlçesinde mısır kapçığı ile çeşitli örgüler yapılmış ve yapılmaktadır. Araştırmanın amacı, Artvin ili Arhavi ilçesinde mısır kapçığı ile yapılan örücülüğün hammadde hazırlığı, örülmesi ve kullanım alanlarını incelemektir. Araştırmanın önemi, bitkisel örücülük çeşitlerinden biri olan mısır kapçığı örücülüğünün, motif, renk, kompozisyon kullanım alanı özelliği günümüz sanatlarına, sanatçılara, tasarımcılara, araştırmacılara yardımcı olması ve nesillere kaynak olması açısından ele alınarak gün ışığına çıkartmaktır. Yöntem olarak; tarama yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın evrenini Arhavi ilçesinde mısır kapçığı ile bitkisel örücülük yapan bireyler, örnekleme ise Arhavi Halk Eğitim Merkezindeki kursta mısır kapçığı örücülüğü yapan 18 birey ve farklı özellikte 10 adet üründür. Anket formu ve ürün bilgi formu kullanılarak veriler toplanmış değerlendirilerek yorumlanmıştır.

2. MISIR BİTKİSİNİN ÖZELLİĞİ

“Mısır (*Zea mays* L.) Graminea familyasının Maydeae oymağına giren bir türdür.” Mısır, Amerika'nın keşfi ile tanınmıştır. Mısır bitkisi, doğada yüksek enerji stokuna sahiptir ve mısır tohumdan 4 ay gibi süre içerisinde 2.5 ile 4.5 m boylanan, koçanında 600 ile 1000 tohum meydana getirir. Mısır dünyanın ılıman ve tropik bölgelerinde yetiştirilen ve tarla bitkileri içerisinde geliştirilen bir bitki olup, Kuzey yarım kürede Kanada'da 58 derece kuzey enlemi ile Güney Afrika'da 35-40 güney enlemleri arasında, iklim koşullarına uygun mısır tarımları yapılmaktadır. Mısır bitkisinde en yüksek verim suyun bol, sıcaklığın ılıman olduğu orman ve mera iklimlerinde elde edilmektedir. Tepe ve koçan püskülü çıkış zamanları hava sıcaklığına bağlı olmakla

birlikte, sıcaklık arttıkça tepe püskülü daha erken oluşur. Ekimi ile tepe püskülü çıkışı arasındaki dönem uzunluğuna hava ve toprak sıcaklığının etkisi de bulunmaktadır (Kırtok, 1998, s. 1, 5,13, 34, 35).



Resim 1. Mısır Bitkisi (Aydın, 2018)



Resim 2. Mısır Hasat Sonrası Görünümü (Aydın, 2018)

Mısır bitkisinin her dalında 1-3 adet koçan bulunur ve senelik bir bitkidir. Mısır koçanlarının boyu 10-40 cm arasında değişiklik gösteren, yazlık olarak ekilen mısır bitkisi, yaprakları sararıp kuruduktan sonra hasadı yapılır (Kerestecioğlu, 1945, s. 127-128, akt. Gürtanın 1961, s. 44). Mısır ziraatı, bütün dünyada oldukça geniş bir oranda, memleketimizde de Karadeniz, Trakya ve Marmara havzasında yapılmaktadır (Gürtanın, 1961, s. 44).

Mısır bitkisinin çeşitli kısımlarından farklı şekilde yararlanılır ve her birimi çeşitli amaçlarla kullanılır. Mısır bitkisinin taneli kısımları yani mısır kısmı gıda sektöründe bütün veya tanelenerek kullanılır. Tane mısır öğütülerek elde edilen mısır unundan çorba, ekmek vb. yapılır. Dal, sap ve koçan kısmı hayvan yemi olarak kullanılır. Bitkisel örücülükte ise, üst dış yaprağı olan kapçık kısmı kullanılır. Sarma ve alt-üst dokuma teknikleri kullanılarak sepet, tabure, tepsi vb. ürünler birçok yöremizde yapılmaktadır.

3. ARHAVİ İLÇESİNDE YAPILAN MISIR KAPÇIĞI ÖRÜCÜLÜĞÜ

Arhavi ilçesinde yapılan alan araştırma sonucunda mısır kapçığı ile örgülerin geçmişte evlerde yoğun, günümüzde çok az sayıda yapıldığı tespit edilmiştir. Arhavi Halk Eğitim Merkezinde mısır kapçığı çalışmalarının yeniden gündeme gelmesi amacıyla kurslar açılarak Arhavili kadınlar kurslarda mısır kapçığı örücülüğünü devam ettirmektedir.

Arhavi Halk Eğitim Merkezinde mısır kapçığı örücülüğünü yapan kişilere uygulanan anket sonucuna göre; bireylerin orta yaş grubunda, evli, ev hanımı ve eğitim düzeylerinin orta öğretim ve üstü olduğu tespit edilmiştir. Mısır kapçığı örücülüğünü yoğun olarak kurs ortamında (% 68.42), masa üstü (% 28.07), tabure, sehpa, sepet, mutfak aracı, aksesuar vb. ürünleri, boş zamanını değerlendirmek (% 33.33) ve ihtiyaçlarını (% 28.20) karşılamak için üretmektedirler.

Arhavi yöresi mısır kapçığı örücülüğünde kullanılan araçlar en çok ıslatma teknesi, makas, balya teli, iğne, tutturma mandalları, tornavida, ip sarma tahtası, pense ve bıçaktır. Mısır kapçığı örücülüğünü, hasat zamanı sonbahar döneminde olduğundan sonbahar mevsiminden başlayarak yoğun olarak kış aylarında yapılmaktadır. Mısır hasadından sonra toplanan mısır kapçıkları kurutulularak (% 61.29), rutubetsiz ortamda,

bez torbalarda, kâğıt kolilerde saklanmaktadır.

Bitkisel örücülük ile uğraşan bireyler ürünlerde teknik olarak; sarma ve alt-üst dokuma örgü kullanmaktadırlar. Yörede yoğun olarak baklava motifi (% 25.00), yıldız, petek, sarma, çam dalı, küp şeker, kilim desenleri ve sepet motifleri uygulanmakta ve kullandıkları motiflere bireylerin isim verdikleri belirtilmektedir. Mısır kapçığının doğal rengini kullandıkları (% 22.22), renkli çalışmalarında doğal ve sentetik boyalarla renklendirmişlerdir. Bu renkler bordo, sarı, kahverengi, kırmızı, yeşil, mavidir. Ürünlerin kullanım alanları ise yoğun olarak ev aksesuarlarında (% 36.00) nihale, masa, tabure, sehpa olarak kullanıldığı görülmektedir.

Arhavi Halk Eğitim Merkezinde mısır kapçığı örücülüğü yapan kişilerin, ürünlerini genellikle yöre halkına (% 57.14) sattıkları, büyük ekonomik kazanç sağlayamadıkları (% 45.83) ve kendi ihtiyaçları için yaptıkları tespit edilmiştir. Örücülükte karşılaşılan sorunlarının ise hammadde (% 45.83), araç temini (% 25.00) ve pazarlama (% 20.83) olduğu belirlenmiştir. Arhavi Halk Eğitim Merkezinde yapılan mısır kapçığı ürünlerin ve özellikleri şöyledir:

<p>Örnek: 1 Ürünün türü: Sandalye Boyut: Eni: 54 cm Boyu: 45 cm Yükseklik: 150 cm Motif adı: Baklava Teknik: Alt-üst dokuma Kaynak kişi adı: Nazmiye Köseoğlu</p>		
<p>Örnek: 2 Ürünün türü: Masa Boyut: Eni: 70 Boyu: 110 Yükseklik: 76 Motif adı: Yıldız, petek Teknik: Alt-üst dokuma Kaynak kişi adı: Pervihan Şentürk</p>		
<p>Örnek: 3 Ürünün türü: Tabure Boyut: Eni: 32 cm Boyu: 32 cm Yükseklik: 46 cm Motif adı: Başak Teknik: Alt-üst dokuma Kaynak kişi adı: Neslihan Yazıcıoğlu</p>		
<p>Örnek: 4 Ürünün türü: Tabure Boyut: Eni: 32 cm Boyu: 32 cm Yükseklik: 46 cm Motif adı: Çam dalı Teknik: Alt-üst dokuma Kaynak kişi adı: Gönül Fitor</p>		
<p>Örnek: 5 Ürünün türü: Sehpa Boyut: Eni: 55 cm Boyu: 65 cm Yükseklik: 42 cm Motif adı: Yıldız Teknik: Alt-üst dokuma Kaynak kişi adı: Gönül Fitor</p>		

<p>Örnek: 6 Ürünün türü: Nihale Boyut: Eni: 32 cm Çapı: 32 cm Boyut: 25 cm Motif adı: Düz çizgi Teknik: Düz atkılı sarma Kaynak kişi adı: Perihan Şentürk</p>		
<p>Örnek: 7 Ürünün türü: Sepet Boyut: Eni: 18 cm Çapı: 18 cm Boyut: 33 cm Yükseklik: 12 cm Motif adı: Düz çizgi Teknik: Düz atkılı sarma Kaynak kişi adı: Nazmiye Köseoğlu</p>		
<p>Örnek: 8 Ürünün türü: Nihale Boyut: Eni: 30 cm Çapı: 30 cm Boyut: 30 cm Motif adı: Düz çizgi Teknik: Düz atkılı sarma Kaynak kişi adı: Perihan Şentürk</p>		
<p>Örnek: 9 Ürünün türü: Sepet Boyut: Eni: 16,5 cm Çapı: 16,5 cm Boyut: 16,5 cm Yükseklik: 5,5 cm Motif adı: Düz çizgi Teknik: Düz atkılı sarma Kaynak kişi adı: Perihan Şentürk</p>		
<p>Örnek: 10 Ürünün türü: Sepet Boyut: Eni: 17,5 cm Çapı: 17,5 cm Boyut: 17,5 cm Yükseklik: 5,5 cm İç altlıklar En: 14cm Boy: 14,5 cm Motif adı: Düz çizgi, üçgen, yıldız Teknik: Düz atkılı sarma Kaynak kişi adı: Halk Eğitim Öğrencileri Ortak Çalışma</p>		

Arhavi ilçesinde yapılan mısır kapçı ürünlerin değerlendirilmesinde, ürün türleri en çok sepet (% 30), aksesuar, tabure, masa, sandalye, sehpadır. Ürün boyutları incelendiğinde, genellikle yüksekliği 5,5-150 cm, boyları 16,5-110 cm, enleri 16,5-70 cm ve çapları 16,5-32 cm arasında değişmektedir.

Ürünlerin zemin ve desenlerinde yoğun olarak kapçı'nın doğal rengi (% 90 - % 59,86) ve bordo, lacivert, açık yeşil, açık kahve renkleri, düz atkılı sarma ve alt-üst dokuma örgü (% 50) ve geometrik (% 50), sembolik (%

30) ve bitkisel (% 20) bezemelerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Mısır kapçığı yapımında sarma örgülerde deste halinde alt dolgu maddesi olarak ve üzerinde ince şeritler halinde örgü yapılarak kullanılır. Bazı alt-üst dokuma örgülerde ise, kapçıkların ince şeritleri birleştirilerek ve büküm yapılarak iplik haline getirilerek kullanılır.

Mısır kapçığının renklendirme işlemini genellikle bitkisel ve sentetik boya ile yaptıkları, ürünlerin örme süreleri ürün çeşidine göre değiştiği, özellikle mobilya yapımında yaklaşık 3 hafta süresince kapçıklardan çift bükümlü iplik yapıldığı ve bu ipliğin mobilya çeşidine göre uzunluğu ayarlandığı görülmektedir.

3.1. Mısır Kapçığı Örucülüğünün Yapım Aşamaları

Arhavi yöresinde mısır kapçığından iplik hazırlayarak ürün yapma veya kapçıkların zemin üzerine sarılması ile ürün oluşturulmaktadır. Her iki teknikte öncelikle mısır kapçıklarının hazırlanması gerekmektedir. Mısır kapçığı ile örücülüğün yapım analizi şöyledir:

İşlem 3.1.1. Kapçıkları Hazırlamak

İşlem basamakları

1. Mısır kapçıklarını toplayınız.
2. Temin ettiğiniz kapçıkları temiz ortamda bir alana sererek kurutunuz.
3. Mısır kapçıklarının iyice kurduğundan emin olunuz ve rutubetli ortamdan uzak tutunuz.
4. Kuruyan mısır kapçıklarını bez torbalarda, sağlam poşetlerde veya kutu kolilerde saklayınız.



İşlem 3.1.2. İplik Haline Getirmek

İşlem basamakları

1. Kullanılacak mısır kapçıklarını alınız.
2. Kapçıkları elinize alarak, tüm kapçıkları düzenli bir şekilde baş ve son kısımlarından 1'er cm kesiniz.
3. Şoklama işlemi için ıslatma teknesine koyunuz.



4. Sıcak suyu ıslatma teknesindeki kapçıkların üzerine dökünüz.

5. Sonra soğuk su dökerek şoklama yapınız.



6. Şoklanan kapçıkları havlu üzerine alınız.

7. Kapçıkları nemli halde elinize alınız ve kapçığin genişliğine göre boyuna 3 veya 4 parçaya ayırınız.



8. Şerit halinde ayrılan kapçıkları bir araya toplayınız.

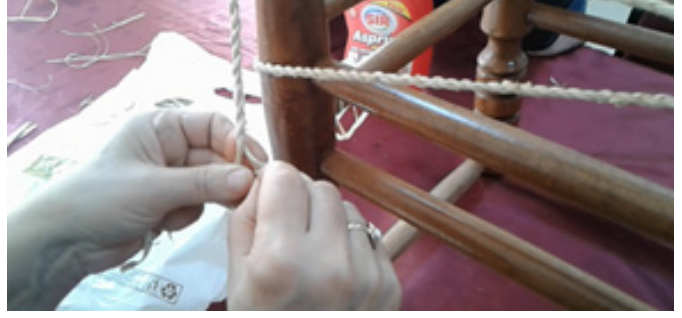
9. İp sarım tahtasını hazırlayınız.



10. Şerit halinde ayrılmış 4 adet kapçık alınız.
11. Kapçık uçlarını bağlayınız.
12. İki kapçıyı sol elinize iki kapçıyı da sağ elinize alınız.
13. Elinize yeni kapçık alınız.
14. İnce ucunu sağ elinizdeki kapçıların içine yerleştiriniz.
15. Sağa doğru büküm işlemi yapınız.
16. Sol elinizdeki kapçıların üzerinden sola doğru geçirin.
17. Sol taraftaki kapçıklar bükerek sağ tarafın kapçıların altından geçirin.
18. Yeni bir kapçık alınız.
19. İnce ucunu sağ taraftaki kapçıların içine yerleştirerek bükünüz.
20. Bükülen kapçıyı sağ tarafa geçirin (Büküm işlemi sürekli sağ tarafta yapınız).



21. Büküm sırasında yeni kapçıklar ekleyerek büküm kalınlığını ve iplik uzunluğunu ayarlayarak ilerleyiniz.
22. İplik belirli uzunluğa geldiğinde ip ucunu sarım tahtasına bağlayınız ve sabitleyiniz.



23. Bükülen iplik uzadıkça sarım tahtasına dolayınız.

24. Eklediğiniz mısır kapçıklarının nemli olmasına dikkat ediniz ve yanınızda su sıkacağı bulundurunuz.

25. İp sarım işlemi bittikten sonra bitim ucuna mandal takarak bir süre bekletiniz.



26. İp sarma tahtasından ipin ucunu tutarak yumak veya geniş tutamlar halinde sarınız ve sarılan ipi sıcak ortamda iyice kurutunuz.



İşlem 3.1.3. Dokuma Tekniği İle Ürün Yapmak

İşlem basamakları

1. Uygulama yapılacak ürünün iskeletini belirleyiniz.



2. Yapılacak renk ve deseni belirleyiniz.
3. Mısır kapçığı büküm ipliğini taburenin üst iskeletindeki çubuğa bağlayınız.
4. İskelette karşılıklı olarak, çubuğun üst tarafından alta doğru geçirmeler ile çözümlerinizi hazırlayınız.
5. İskeletin üst formuna göre çözgü çekme işlemine devam ediniz.
6. Çözgü bitiminde iskeletteki üst çubuğa bağlayarak sağlam bir düğüm atınız.
7. İskeleti önünüze alınız ve sağ taraftan atkı başlangıç ipini iskelet kenarına bağlayınız.
8. Desen başlangıcı, ilk önce atkı ipini 1 çift çözgü üstten sonra 4 çift çözgünün altından geçiriniz.



9. Sonra çift çözgüler halinde 4 çift çözgünün üstünden, 4 çift çözgünün altından geçiriniz.
10. İlk atkı desen sıralamasını bitiriniz.
11. Atkı ipinin olduğu yerden iskelet kenarından alttan yukarıya doğru atkı ipini atınız ve ikinci desen sırasına geçiriniz.



12. İkinci atkı sırası için birer çift çözgü kaydırarak alt-üst şeklinde desenleri oluşturunuz.
13. Desen bitiminde atkı ipini çözgü bitiminden iskelet kenarına bağlayarak düğüm atınız.
14. Taburenin üst bölümünde oluşturduğunuz desenin dörtkenarından bükümlü iplik ile atkı başlangıç yerinden başlayarak, atkı ve çözgü sıralarından alt-üst geçirmeler ile sağlamlaştırma yapınız.
15. Sağlamlaştırma işlemini dörtkenara uygulayarak ürünü bitiriniz.



İşlem 3.1.4. Sarma Tekniği İle Ürün Yapmak

Sarma tekniğine başlamadan önce (işlem 3.1.1. ve 3.1.2.)' deki hazırlık aşamalarından kapçıkların hazırlanması işlem basamakların tüm adımları ile iplik haline getirilmesi işlem basamaklarından (1-2-3-4-5-6-7-8) adımları tekrar edilerek hazırlık işlemleri tamamlanır.

İşlem 3.1.4.1. Düz Atkılı Sarma Tekniği İle Ürün Yapmak

İşlem basamakları

1. Uygulama yapılacak ürünü ve üründe kullanacağınız kapçık renklerini belirleyiniz.
2. Şerit halindeki kapçığı ve balya telini elinize alınız.
3. Mısır kapçığını balya teli üzerine sarınız.
4. Sarılan ucu kıvrarak yuvarlak bir şekil veriniz.



5. Çuvaldıza mısır kapçığını geçiriniz.

6. Bükerek daire yaptığınız telin ortasından aşağıdan yukarıya çuvaldızı geçiriniz.

7. Geçirilen kapçığı önde ve arkada olmak üzere eşit şekilde ortalayınız.



8. Ortalı olan kapçığı üstte doğru ikisini birden yukarı çekiniz.

9. Altta kalan mısır kapçığını üstte doğru kıvrınız, diğer üstteki kapçığı sağ tarafa çekiniz.

10. Sağ taraftaki kapçığı sol taraftaki kapçığın üstünden geçiriniz.

11. Artı şeklinde oluşturulan iki kapçığı devam eden telin üzerine sarınız.

12. Her ilmek için şerit halinde ayrılmış kapçıklardan bir tanesini kullanınız.



13. Oluşturduğunuz daire boşluğunu bu şekilde ilmeklerle tamamlayınız.
14. İkinci ilmek sırasını, birinci ilmeklerin ortasından geçirilerek yeni ilmekler oluşturunuz.
15. Yuvarlağın genişlemesi için aynı ilmek deliklerinden birkaç defa ilmekler yapınız.
16. İlmekleri arttırınız ve zemin çalışmasının daire şeklinde olmasını sağlayınız.
17. Örgünün genişlemesi için bir alt sıranın örgü başlangıcı üstünden ilmek alıp aynı işlemleri tekrarlayınız.
18. Diğer sıralar oluşturulurken, bir alt sıranın ilmeklerinin arasından geçirerek bu işlemi devam ettiriniz.
19. İlmek arttırmalarına devam ederek yuvarlak şekli oluşturunuz.
20. Yapılacak ürün çeşidine göre sarma örgü işlemine devam ediniz.



21. Yuvarlak düz atkılı sarma işlemini ürün bitim noktasından ilmek eksilterek bitiriniz.



SONUÇ

Artvin İli Arhavi İlçesinde geleneksel olarak yapılan mısır kapçığı örücülüğünün gençler tarafından benimsenmemesi, örücülüğün devam etmesi için yeni çalışmaların az yapılmasından dolayı tamamen yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Arhavi Halk Eğitim Merkezi mısır kapçığı örücülüğünü gündeme getirerek kurslar açmakta ve kurslar Perihan Şentürk tarafından mısır kapçığı ile iplik yapım ve bu iplikle alt-üst dokuma ve sarma tekniği öğretilmektedir. Mısır kapçığı ve kapçıktan elde edilen iplik ile masa, sandalye, tabure üstleri, sepet, nihale vb. ürünler çalışılmaktadır. Yörede mısır bitkisi çok fazla yetiştirilmekle birlikte Karadeniz yöresinin dağlık olmasından dolayı kurstaki bireyler seri üretim yapacak kadar mısır kapçığı temininde zorlandıkları ve kapçıklarla elde edilen ipliğin yapım sürecinin uzun zaman alması gibi sorunlarla karşılaşmaktadır. Yapılan çalışmalara genç bireylerin ilgi duymadığı, bu örücülüğü genellikle orta yaşlı bireylerin yaptıkları tespit edilmiştir. Artvin İli Arhavi İlçesinde mısır kapçığı ile şu öneriler geliştirilebilir:

Karadeniz'in çeşitli bölgelerinde yapılan mısır kapçığı örücülüğü, uzman kişiler tarafından teknik ve motifleri kayıt altına alınarak belgelenmelidir. Halk eğitim merkezindeki mısır kapçığı örgüsü kursları ilgi çekici hale getirilmelidir. Kooperatifleşme yoluyla mısır kapçıkları temini ve pazarlanma sorunu giderilmelidir.

KAYNAKÇA

Akpınarlı, H.Feriha. (1995). El Örgüsü Çorapların Teknik Desen Renk ve Kullanım Özellikleri, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Akpınarlı, H.F., Başaran, F.N. (2019). The Importance And Place Of Wicker Knitting In Traditional Turkish Arts, Efe, R., Koleva, I., Öztürk, M. & Arabacı, R. (Ed.) Recent Advances in Social Sciences, (ss 372-387), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, UK.

Atay, A. (1987). Örücülük, (1. Baskı), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Gürtanın, N. (1961). Türkiye’de Nebati Örücülükte Kullanılan Ham Maddeler ve Bunlardan Yapılan Mamüller ile Bu Ham Maddelerin Selüloz ve Alfa-sellüloz Değerleri Üzerinde Araştırmalar, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları:185, Ankara.

Kerestecioğlu, Ş.Z. (1945). Özel ve Genel Tarla Ziraati, Ta. Ba. Neşriyat Müd. Genel Okul Kitapları, Ankara.

Kırtok, Y. (1998). Mısır: Üretimi ve Kullanımı, Kocaelik Basım ve Yayınevi, İstanbul.

Onuk, T., Akpınarlı, F., Ortaç, H.S. ve Alp, K.Ö. (1998). Tarsus El Sanatları (Dokumacılık, Örücülük, İşlemecilik), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2087, Ankara.

Özgündüz, M. (1975). Bitkisel Örücülük: Tahıl Sapları-Mısır Kapçıkları ile Yapılan Sarma, Atma ve Dügüm Teknikleri Temel İşlemleri, Bitkisel Örücülük Dersi, Ders no: 5, Mektupla Öğretim Merkezi, Ankara.

SERAMİK SAĞLIK GEREÇLERİ ÜRETİMİNDE DEFORMASYON OLUŞUMUNU ÖNLEMELİK İÇİN KULLANILAN APARATLAR

Kaan CANDURAN¹

Mustafa URAL²

DOI: 10.34189/asd.4.8.005

1 Prof. Kaan CANDURAN, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü,
(kcanduran@gmail.com) (<https://orcid.org/0000-0003-2170-2119>)

2 Öğr. Gör. Mustafa URAL, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik
Bölümü, (mustafa.ural@ibu.edu.tr), (<https://orcid.org/0000-0002-5347-8505>)

SERAMİK SAĞLIK GEREÇLERİ ÜRETİMİNDE DEFORMASYON OLUŞUMUNU ÖNLEMELİK İÇİN KULLANILAN APARATLAR

Özet

Seramik sağlık gereçleri üretim sürecinde, ürünler birçok faktöre bağlı olarak deformasyonlara maruz kalırlar. Bunun temel sebebi, seramiğin fiziksel ve kimyasal değişime uğramasıdır. Deformasyon oluşumunu önlemek için, tasarım aşamasından, fırın çıkışına kadar geçen süreçte çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Bunun yanında, deformasyon oluşumunu önlemek veya oluşan deformasyonu gidermek için bazı aparatlar geliştirilmiştir. Bu aparatlar genellikle işletme şartlarına bağlı olarak, belirli bir üretim tecrübesi sonucunda tasarlanırlar. Her ürün için karşılaşılan sorunlara farklı çözüm yöntemleri geliştirmek mümkündür. Bu çalışma kapsamında, sağlık gereçleri üretimi yapan iki farklı seramik fabrikasında, deformasyonu önlemek için geliştirilen aparatlar incelenmiş, deneme ürünler üzerinde uygulamalar yapılarak fırın çıkışı olumlu sonuç alındığı gözlenmiştir. Geliştirilen bu aparatlar aracılığıyla, seramik sağlık gereçleri üretiminde karşılaşılan, ürün çökmeleri, ürün eğilmeleri ve eğrilik/peçlik oluşumu gibi deformasyon sorunlarının, seri üretimde de giderildiği kayda alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seramik Sağlık Gereçleri, Çökme, Eğilme, Eğrilik, Peçlik, Deformasyon, Aparat.

APPARATUS USED TO PREVENT DEFORMATION IN CERAMIC SANITARY WARE PRODUCTION

Abstract

In the manufacturing process of ceramic sanitary ware products are subjected to various deformations depending on many factors. The main reason for this is the physical and chemical change of the ceramic. In order to prevent deformations, various studies have been carried out in the process from the design stage to the kiln exit. In addition, some apparatus has been developed to prevent deformation and to prevent deformation. These apparatuses are usually designed as a result of a particular production experience depending on the operating conditions. It is possible to develop different solution methods for each product. In this study, the apparatus developed to prevent deformation in two different ceramic factories producing sanitary ware were examined and it was observed that the furnace output was obtained by making applications on trial products. It has been observed that deformation problems such as the collapse of products, product tendencies and the formation of skew/curvature, which are encountered in the production of ceramic sanitary ware, have been eliminated by these developed apparatus, during the mass production.

Keywords: Ceramic Sanitary Ware, Collapse, Tendencia, Skew, Curvature, Deformation, Apparatus.

GİRİŞ

Endüstriyel seramik, belirli bir işlevi yerine getirmek amacıyla, kullanıma uygun olarak yapılmış, endüstriyel üretim yöntemleriyle seri olarak üretilebilen seramiklerdir. “Seramik sanayi ve endüstrisinin tarifini yaparsak; çeşitli seramik hammaddelerinin bir araya getirilerek seramik çamurunun meydana getirilmesi ve bu seramik çamurunun çeşitli araçlar, makineler tarafından işlenerek kullanılabilen ürünler şekline dönüştürülmesidir” (Kundul, 2013, s.201).

Seramik sağlık gereçleri veya diğer adıyla sıhhi tesisat seramikleri, endüstriyel seramik sektörünün bir koludur ve genellikle banyo ve tuvaletlerde kullanılan, lavabo, ayak, klozet, rezervuar, tuvalet taşı, bide ve pisuar gibi vitrifiye ürünlere verilen addır. “Kil, kaolen, feldspat ve kuvars türü anorganik hammaddelerden oluşan kütlelerin çeşitli yöntemlerle şekillendirilip, sırlanmaları ve 1200-1250 °C civarında pişirilmeleri sonucu camlaşmış bir sır örtüsü ile kaplı sert malzemeye ‘Vitrifiye’ denir” (Vardal, 1996, s.28). Seramik Sağlık Gereçleri döküm çamuruna Vitreous-China denilmektedir.

“En basit tanımı ile vitreous-china, su emmesi %1’den küçük olan bir akçini çamuru olarak tanımlanabilir. Özellikleri ve teknolojisi ile feldspatlı akçini ile porselen arasında yer alır ve bu neden ile çoğunlukla yarı porselen veya sıhhi tesisat porseleni adını alır. Pekişmiş çini çamurlarından ayrılan yönü, özel pekişme killeri yerine, pekişmenin feldspat ile sağlanmasıdır. 1920 yıllarından başlayarak Amerika’da üretilen bu çamurun Vitreous China adını alması, türetilen iki sözcükten ileri gelmektedir: Vitreous-camsı, China-porselen anlamına gelmektedir. Gerçekte porselen camsı olup, yarı saydamdır. Fakat Vitreous China saydam değildir.” (Arcasoy, 1983, s.128).

Çoğunlukla alçı gibi su emme özelliği olan malzemeden yapılmış kalıpların içerisine dökülerek şekillendirilir. Sektörde üretim sürecini hızlandırmak için basınçlı kalıplar da kullanılmaktadır. “Sağlık gereçleri yalnızca döküm yolu ile şekillendirildikleri için, çamur hazırlamada elektrolitler kullanılarak döküm çamuru elde edilir. Bu döküm çamurunun litre ağırlığı 1780 gr ve daha üzerinde olur. İyi bir döküm çamurunun bir saatte 8 mm kalınlık alması, Lehmann aygıtı ölçümlerine göre de tiksotropisinin %40-46 dolayında olması istenir. Daha düşük tiksotropili çamurlarda kalınlık alma güçleşir” (Atılğan, 2006, s.27). İnce et kalınlığı da deformasyon oluşumunun nedenlerinden biridir.

Seramik sağlık gereçleri üretimi, teknolojinin de gelişmesiyle birlikte büyük bir sektör haline dönüşmüştür. Teknoloji her ne kadar gelişse de seramik üretim sürecinde nihai ürün hatalarıyla karşılaşmak mümkündür. Bunların başında ürün deformasyonu gelmektedir. Fırın çıkışı deformasyonlu ürünler iskartaya ayrıldığı için işletmelere ekstra maliyet çıkarmaktadır. Iskartaya ayrılan pişmiş ürünler kırılarak istiflenmektedir. Bunun muhafazası ve tahliyesi sorun yaratmaktadır. Kaybedilen zaman, işçilik ve üretim maliyeti de üreticiye yük getirmektedir. Deformasyonlu ürün iskartaya ayrılmamış olsa bile kalitesi düşük olacağından sevkiyat sonrası müşteri şikâyeti nedeniyle geri gelebilmektedir.

Bu çalışmada, seramik sağlık gereçleri üretiminde deformasyonu önlemek için kullanılan aparatlar ele alınmıştır. Konu hakkında yazılmış bilimsel nitelikli yayın eksikliği söz konusudur. Ciddi bir rekabet ortamı olduğu için firmalar, teknik ve üretim yöntemlerini, bilgi ve birikimlerini kayıt altına alarak başka firmaların kullanımına imkân sağlamak istememektedirler. Buna bağlı olarak çözüm yöntemlerini kendi bünyelerinde geliştirmekte ve paylaşmamaktadırlar.

Deformasyon oluşumunun seramik sağlık gereçleri üretiminde önemli bir sorun olması ve bu sorunun çözümüne dair gerçekleştirilmiş yayınların yetersizliği gerekçesiyle, deformasyon oluşumunu önlemede kullanılan aparatlar konusu üzerine çalışma yapılmıştır. Konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ancak yeterli kaynak olmadığı için, çalışmanın hazırlanmasında, seramik sağlık gereçleri üretimi yapan iki farklı işletmede yaşanan kişisel tecrübelerden yararlanılmıştır. Üretime alınacak yeni ürünler ve seri üretimde deformasyon sorununun yaşanan mevcut ürün örnekleri üzerinde çalışmada bahsi geçen 7 farklı aparat

aracılığıyla uygulamalar yapılmıştır.

2. SERAMİK SAĞLIK GEREÇLERİ ÜRETİMİNDE DEFORMASYON SORUNU

Lavabo, klozet, pisuar gibi sıhhi tesisat ürünlerinin standartlara uygun olarak üretilmesi kadar, düzgün yüzeylere sahip olması da önemlidir. Seramik ürünler, üretim süreçlerinde bir dizi fiziksel ve kimyasal değişikliklere uğramaktadırlar. Yaş olarak şekillendirilip, içerisindeki sıvıyı kaybedecek şekilde kurutulmakta ve sırlandıktan sonra pişirim sıcaklığına maruz kalmaktadırlar. Kurutma ve pişirim esnasında boyutça küçülmektedirler. Bu değişim beraberinde deformasyonlara neden olur. Deformasyon oluşumu, fireye sebebiyet verdiğinde maliyeti artırır, ürüne yansıtıldığında kaliteyi düşürür.

Ürünün çökmesi, ürünün bir yöne doğru eğilmesi, peçlik, kalıp birleşim izleri gibi deformasyonların üretim süreci içerisinde pek çok farklı sebebi olabilir. Tasarım faktörü, insan faktörü, döküm sistemi, hammadde seçimi ve reçete, dökümhane ortamı ve üretim şartları, vakum oluşması, kalıptan çıkarma zorluğu, kurutmanın, küçülme ve pişirme, deformasyon oluşumuna etki eden faktörlerdir. Deformasyonun çözümü için önce sebebini anlamak gerekir.

“Oluşan deformasyonların en önemli nedenlerinden biri ürün çökmeleridir. Et kalınlığının ince olması, yarı ürünün kendi ağırlığını taşıyacak sertliğe ulaşmamış olması veya tasarım faktörü, ürün çökmelerinin sebepleri arasındadır. Temel neden yer çekimi kuvvetidir. Fırın çıkışı, öne, arkaya, sağa ya da sola eğilme durumu gözlemlenir. Bu deformasyon sorunu genellikle tasarım kaynaklı olmakla birlikte, et kalınlığı farkı, modeldeki dengesizlik, çamur süzülmesindeki problemler, kalıbın her yüzeyde eşit çekim yapmaması, yarı ürünün homojen kurutulmaması da ürün eğilmelerine sebep olur. Özellikle lavabolarda görülen, sağ ve sol tarafın farklı yönelimleri, peç sorununu oluşturur. Bir köşe öne doğru gelirken, diğer köşe geriye doğru gitmişse üründe peçlik var demektir. Ürünün öne, arkaya, sağa ya da sola eğilmiş olmasından daha büyük bir sorundur. Modelcinin modeli oluştururken yaptığı hatalar, hatalı kurutma işlemi, dökümcünün yarı ürün alma şeklindeki hatalar peçlik sorununun temel nedenleri arasındadır. Bu sorunu çözmek için peç vidası kullanılır veya pişmiş ürün taşlanır.” (Ural ve Akyurtlaklı Acartürk, 2017, s.325).

Peçlik; Türk Dil Kurumu sözlüklerinde yer almamaktadır. ‘Eğrilik’ veya ‘asimetrik olma durumu’ şeklinde tanımlanabilir. Seramik sağlık gereçleri üretiminde karşılaşılan bu gibi deformasyonları gidermek için model veya kalıp üzerinde tadyatlar yapılarak ortaya çıkan sonuç gözlemlenir. Fonksiyon Test Laboratuvarında, fırından çıkan deneme ürünlerin ölçüm ve kontrolleri yapılır. Ürünün uygun olup olmadığı tespit edilir. Onay alınabilmesi için tek bir deneme ürünün düzgün çıkması yeterli değildir. Aynı işlemin yapıldığı en az üç ürünün birbirleriyle aynı özellikte olması ve her birinin düzgün olması gerekmektedir. Eğer standart şartlar sağlandığı halde deformasyonun önüne geçilemiyorsa, sorunu çözmek için çeşitli aparatlar geliştirilir ve ürün onay alana kadar deneme üretim devam eder.

3. DEFORMASYONU ÖNLEMELİK İÇİN KULLANILAN APARATLAR

Seramik sağlık gereçleri üretiminde karşılaşılan deformasyonları önlemek veya gidermek için yapılan tadyatların yetersiz olması durumunda, işletmelerde kullanılmak üzere çeşitli aparatlar geliştirilmiştir. Bu aparatların şekillendirilmesinde döküm çamuru, alçı, poliüretan, ahşap, metal, sünger gibi malzemeler kullanılabilir. Aynı aparatta farklı malzemelerin birlikte kullanılması durumu da söz konusu olabilmektedir. Aparatlar deneme ürünler üzerinde test edildikten sonra seri üretimde kullanılırlar.

Kalıptan çıkartılan, henüz fırına girmemiş ürüne ‘yarı ürün’ (yarı mamul) denir. “Yarı ürüne temas etmesi gereken aparatlarda, yarı ürün üzerinde ağırlık oluşturmaması için hafif bir malzeme olan poliüretan tercih edilir. Aparat zemine yerleştirilecek ve destek görevi görecektse ahşap ve alçı kullanılabilir. Yarı

ürün bekleme esnasında küçüleceğinden çatlamayı önlemek için riskli bölgelerde sünger kullanılır ya da boşluk (tolerans) yaratılır. Eğer geliştirilen aparat yarı ürünle birlikte fırına girecekse döküm çamuru ile şekillendirilir” (Ural, 2017, s.89).

Seramik sağlık gereçleri üretiminde oluşan deformasyonları önlemek için kullanılan aparatlar şunlardır:

1. Kalıptan Yarı Ürün Alma Ceketı (Mal Alma Ceketı)
2. Yatırma Ceketı
3. Yarı Ürün Destekleri (Alçı / Poliüretan Destekler)
4. Düzeltme Mastarı
5. Kontrol Profili
6. Pişme Bomzesi
7. Pişirme Plakası

3.1. Kalıptan Yarı Ürün Alma Ceketı (Mal Alma Ceketı)

Yarı ürünü kalıptan çıkartırken dökümcünün kullandığı aparattır. Yarı ürünün altına yerleştirilen platform ve buna bağlı destek şeklindedir. Bazen desteksiz olan ceketler de kullanılmaktadır. İşletmelerde, batarya (shanks), mekanize, kapiler ve basınçlı döküm sistemlerinde tercih edilir. Genellikle poliüretan olmakla birlikte alçı veya ahşap malzemeler de kullanılabilir.



Fotoğraf 1. Kalıptan Yarı Ürün Alma Ceketı (Fotoğraf: Mustafa Ural, 2005).

Fotoğraf 1’de, yarı ürün alma ceketinin bir parçası olan poliüretan desteğin üst yüzeyine, deneme sürecinde, alçı ile tadilat yapıldığı görülmektedir.

3.2. Yatırma Ceketi

Kalıptan çıkartılan yarı ürünü, üzerinde bekletmek için kullanılan cektettir. “Yapımında genellikle alçı tercih edilir. Yarı ürün, kurutma odasına alınana kadar deformasyona uğramaması için yatırma ceketi üzerinde bekletilir. Böylece çökme probleminin önüne geçilmiş olunur” (Ural, 2017, s.91). Ürünün iş kalıbı kullanılarak şekillendirilir. Seri üretime geçmemiş yeni ürünlerin iş kalıbı olmadığı için model kalıptan yararlanır. Maliyeti düşürmek ve ceketin hafif olmasını sağlamak amacıyla taşıyıcı olmayan kısımlar iptal edilir, yarı ürüne temas etmeyen bölgede Fotoğraf 2’de görüldüğü gibi boşluk oluşturulur. Küçülmeden kaynaklı çatlamaların oluşmaması için yarı ürünün bastığı yüzeylerde kazıma işlemi yapılarak tolerans verilir. Alçı yüzeye gerekirse sünger yerleştirilebilir. El döküm sistemiyle şekillendirilen yarı ürünlerde deformasyonu önlemek için kullanılır.



Fotoğraf 2. Tadilat çalışması yapılan yatırma ceketi (Fotoğraf: Mustafa Ural, 2014).

Fotoğraf 2’de yuvaları takılmış, tolerans verilmiş, orta kısmında boşluk oluşturularak hafifletilmiş bir yatırma ceketinin, batarya montaj deliklerinin olduğu yüzeye tadilat yapıldığı görülmektedir.

3.3. Yarı Ürün Destekleri

Pişirim esnasında deformasyon oluşmaması açısından yarı ürünlerin, kalıptan çıkartıldıktan sonra, bekleme esnasında gözlenmesi gerekir. Deformasyon oluşumunu önlemek için yarı ürünler üzerinde kullanılan desteklerdir. Özellikle, duvara montaj yüzeyi üzerinde (dik olarak) kurutulan ve pişirilen lavaboların, su taşma kanalının altında veya hazne içerisinde kullanılırlar. Duvara sıfır klozetlerin arka yüzeylerinde de kullanılan bu aparatlar deformasyonu önlemede etkilidir.



Fotoğraf 3. Model üzerinden poliüretan desteğin ayarlanması (Fotoğraf: Mustafa Ural, 2015).

Fotoğraf 3'te lavabo haznesinde deformasyon oluşmaması için alçı model üzerinden poliüretan desteğin ayarlandığı görülmektedir. Bu destek yarı ürün üzerinde kullanılacağından kuru küçülme oranına göre tolerans verilmektedir.



Fotoğraf 4. Çökmei önlemek için kullanılan poliüretan destek (Fotoğraf: Mustafa Ural, 2016).

Fotoğraf 4'te duvara montaj yüzeyi üzerinde dik olarak bekletilen yarı ürünün ön bandında deformasyon oluşmaması için kullanılan poliüretan destek gösterilmektedir.

“Yarı ürün destekleri, alçı ve poliüretan gibi malzemeler kullanılarak oluşturulabilirler. Hafif olması sebebiyle poliüretan en uygun malzemedir. Desteğin kendi ağırlığının yarı ürüne baskı uygulamaması gerekir. Ağır bir desteğin kullanılması durumunda düzgün bir yarı ürünün deforme olmasına yol açar. Eğer destek uzun süre bekletilecekse, yarı ürüne basan yüzeylere sünger yapıştırmak gerekir. Aksi halde kuru küçülme gerçekleşirken çatlamlar meydana gelir” (Ural, 2017, s.92).



Fotoğraf 5. Hazne arkasında kullanılan alçı destek (Fotoğraf: Mustafa Ural, 2016).

Fotoğraf 5'te konsollu ve mobilya uyumlu lavabo yarı ürününün bekleme esnasında su taşma kanalının altına konulan alçı destek görülmektedir. Bu destek yarı ürün yüzeyinde bir ağırlığa yol açmadığından poliüretan yerine alçı malzeme kullanılmıştır.

Yarı ürün desteklerinin alçıdan kalıpları yapılır ve bu destek kalıplarının (seri üretim için yapılan) ana kalıplarına, işletme kalıbı sayısı kadar, yarı ürün desteği dökülür. Tüm destekler birbirleriyle aynı olmalıdır ve yarı ürünün aynı bölgesine, aynı şekilde yerleştirilmelidir.

3.4. Düzeltme Mastarı

Geniş ve düzgün yüzeye sahip konsollu (etajerli) lavaboların bantlarında kullanılan bir alettir. “Dökümcü yarı ürünü kalıptan çıkardıktan sonra tezgâha alır ve üst bant diye tabir edilen bölgeye mastarı yerleştirerek bastırır” (Ural, 2017, s.94). Böylece bir deformasyon varsa, yüzey mastara göre şekil alarak düzelecektir. Bu işlem üründeki deformasyon durumuna göre düzgün bir ahşap mastar kullanılarak veya yarı ürün yüzeyi için tasarım geliştirme biriminde özel olarak hazırlanmış poliüretan mastar kullanılarak yapılabilir. Deneme sürecinde yarı ürün yüzeyine göre özel olarak poliüretan mastar hazırlanmış ve onaylanmışsa seri üretimde düzgün ahşap mastar tercih edilmemelidir.



Fotoğraf 6. Poliüretan malzemeden yapılmış düzeltme mastarı (Fotoğraf: Mustafa Ural, 2016).

“Burada karşılaşılan en büyük hata, tasarım geliştirme biriminde yüzey tadilatı yapılmış olan ve master ile düzeltme uygulaması gerekmeyen bir yarı ürüne, dökümhane çalışanları tarafından master ile düzeltme işleminin uygulanması olacaktır. Bu nedenle birimler arası iletişim ve yazışmalar oldukça önemlidir” (Ural, 2017, s.94). Sorun yaşanmaması için işletmelerde, proses bildirim formu ya da üretime alma formu gibi çeşitli formlar oluşturulmuştur.

3.5. Kontrol Profili

Geniş ve düzgün yüzeylere sahip konsollu lavabolarda oluşabilecek deformasyonu önlemek için demir profilin kaynatılarak şekillendirildiği, genellikle dikdörtgen şeklinde olan ve her bir köşesinde ayarlanabilen kelebek somun bulunan aparatdır.



Fotoğraf 7. Kontrol Profili (Fotoğraf: Mustafa Ural, 2016).

Dökümcü yarı ürünü tezgâha aldıktan sonra kontrol edilecek olan yüzeye yerleştirilir. “Yarı ürün yüzeylerinde olması istenen seviyelere göre ayarlanmıştır. Önceden ayarlanmış olan kontrol profili tüm yüzeylere sıfır basıyorsa yarı ürün uygun demektir. Deformasyon kontrolü için üretim öncesi geliştirilmiş olan yardımcı aparatdır” (Ural, 2017. S.95). İşçiliği ve maliyeti artırdığı için özel ürünler dışında işletmelerde tercih edilmemektedir.

3.6. Pişme Bomzesi

Duvara montaj yüzeyi üzerinde (dik şekilde) pişirilen lavaboların su taşıma kanallarının altında ve duvara sıfır klozetlerin arka yüzeyinde kullanılır. Küçülme oranlarının eş değer olması için pişme bomzesinin, işletme içerisinde aynı malzemedan üretilmesi, yarı üründe kullanılan döküm çamuru ile dökülmesi gerekmektedir.



Fotoğraf 8. Model üzerinden pişme bomzesinin oluşturulması (Fotoğraf: Mustafa Ural, 2016).

“Yarı ürün desteklerinden farklı olarak döküm yoluyla şekillendirilirler ve yarı ürünle birlikte fırına girer, birlikte küçülürler. Bu nedenle pişme bomzelerini oluşturmak için alçıdan bomze modeli yapılır. Model yapmak için kullanılacağı ürünün alçı modelinden yararlanır. Bomze modeli tamamlandıktan sonra yine alçı ile model kalıbı yapılır. Kurutulduktan sonra bu kalıba döküm yapılır. Döküm çamuru bomzenin kullanılacağı ürün ile aynı anda dökülmelidir. Yarı ürüne basan yüzeylere tolerans (boşluk) vermek gerekir. Aksi halde pişme küçülmesi gerçekleşirken bomze sıkışabilir veya çatlamalar meydana gelebilir” (Ural, 2017, s.95).

3.7. Pişirme Plakası

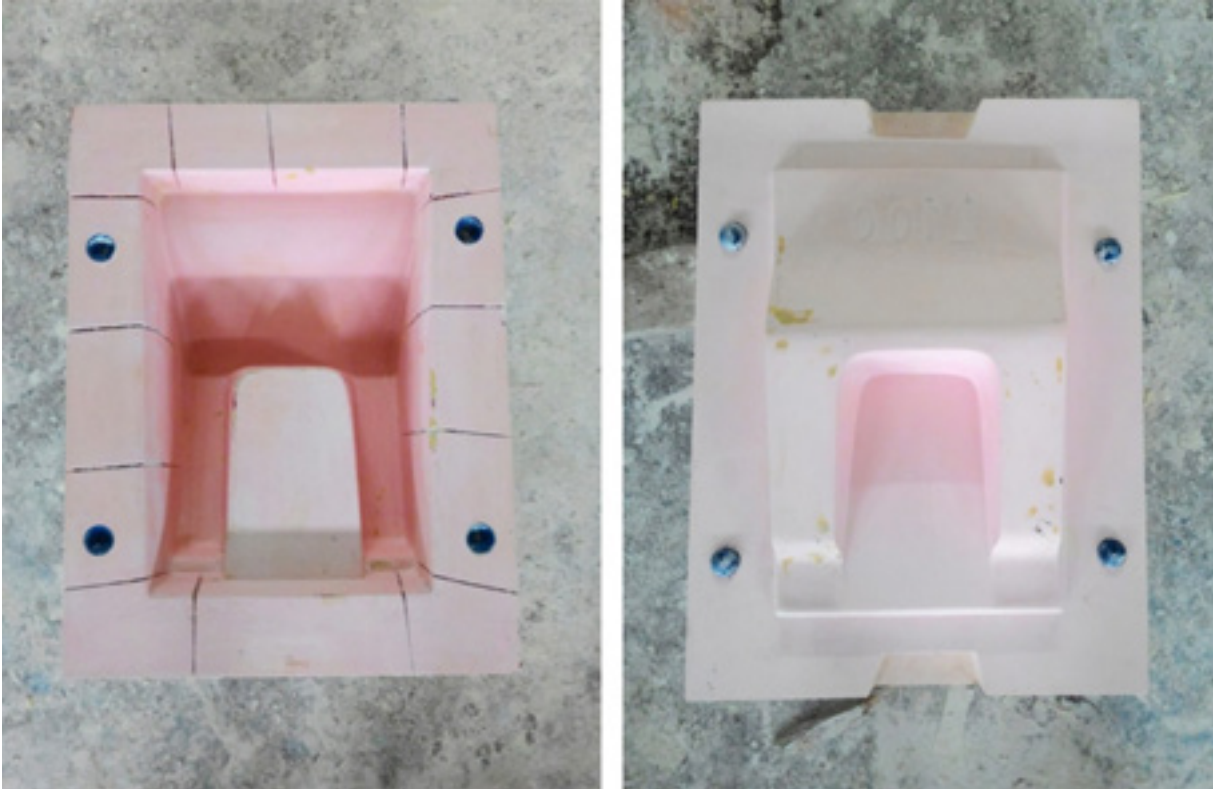
Genellikle klozet, bide ve kolon ayak gibi ürünleri pişirmek için kullanılan plakalardır. Pişme bomzesinde olduğu gibi pişirme plakasının da önce alçıdan modeli yapılır. Sonra alçıdan kalıbı yapılır ve kurutmaya gönderilir. Ürünün kalıbı ile pişirme plakasının kalıbına aynı çamur ile aynı zamanda döküm yapılır. Yarı ürünler kurutmadan çıktıktan sonra refrakter fırın plakasının üzerine pişirme plakası konur. Yarı ürün bu pişirme plakasının üzerine yerleştirilir ve pişme esnasında plaka ve ürün birlikte küçülürler. Bu plakalar klozet, bide veya kolon ayakların alt yüzeylerin açılmasını önler. “Ürünün plakaya temas eden ayağında deformasyon eğilimini önlemek için pişirme plakasının üst yüzeyine kanal açmak gerekebilir. Pişirme plakası ile fırın plakası arasındaki sürtünmeyi azaltmak için pişirme plakasının fırın refrakterine temas eden alt yüzeyinde kanallar bulunur” (Ural, 2017, s. 96).

SONUÇ

Seramik sağlık gereçleri üretiminde sıklıkla karşılaşılan deformasyon sorununu çözen yöntemlerinden biri de aparat kullanmaktır. Model veya kalıp tadilatlarından istenilen sonucun alınmaması durumunda her ürün için üretim sürecinin herhangi bir noktasında ürüne özel aparatlar geliştirmek mümkündür. Genellikle bu aparatlar henüz seri üretime alınmamış yeni tasarım olan ürünlerin, deneme üretim süreçlerinde, tasarım geliştirme birimi tarafından geliştirilirler. Yapılan her denemeden sonra en az üç ürünün, Fonksiyon Test Laboratuvarından onay alması beklenir. Sonuç olumsuz ise problem çözülene kadar bu süreç devam eder.

Seri üretime girmesi uygun görülen deneme ürünün model kalıbı kalıp hazırlama birimine gönderilir ve burada ana (teksir) kalıbı yapılır.

Geliştirilen ve onaylanan aparatların da seri üretimde kullanılmaları için çoğaltılmaları gerekir. Ahşap ve metal aparatlar, aynı ölçülerde tekrar üretilerek çoğaltılırlar. Diğer aparatların çoğaltılması için model kalıplarının ve/veya ana kalıplarının yapılması gerekmektedir. Poliüretan malzemedan yapılan aparatların kalıplarında teksir alçısının kullanılması uygundur.



Fotoğraf 9. Poliüretan desteğin teksir alçısından yapılmış kalıbı (Fotoğraf: Mustafa Ural, 2016).

Yapılan ana kalıpların içerisine alçı dökülerek işletme (iş) kalıpları çoğaltılır. Bu iş kalıpları kurutmadan çıktıktan sonra dökümhaneye alınırlar ve seri üretim süreci başlar.

Yeni tasarım ürünler dışında mevcut üretimde olan ürünlerde deformasyon oluşması durumunda da aparatlar geliştirilebilir. Buna ürün geliştirme çalışmaları denir. Süreç aynıdır. Olumlu sonuç alınana kadar denemeler devam eder. Onay alındıktan sonra seri üretimde kullanılmak üzere çoğaltılırlar.



Fotoğraf 10. Seri üretimde kullanılan poliüretan destekler (Fotoğraf: Mustafa Ural, 2016).

Kullanım amaçlarına göre farklı adlandırılan bu aparatlar deformasyonu gidermede oldukça etkilidir. Ancak yanlış kullanılmaları durumunda düzgün bir ürünün deforme olmasına sebep olabilirler. Seri üretime geçildiğinde ilgili personelin doğru bilgilendirilmesi ve yaptığı uygulamanın bir süre gözlenmesi gerekmektedir.

Araştırma sonucunda; seramik sağlık gereçleri üretiminde kullanılan, mal alma ceketi, yatırma ceketi, yarı ürün destekleri, düzeltme mastarı, kontrol profili, pişme bomzesi ve pişirme plakası olmak üzere 7 aparat tespit edilmiş ve işletmelerde kullanılan bu aparatların deformasyon sorununu çözdüğü gözlenmiştir. Aparat kullanılan ürünlerin seri üretimde takibi yapılarak, fırın çıkışı Fonksiyon Test Laboratuvarının ölçümleri neticesinde deformasyon oluşumunun önlendiği kayıt altına alınmıştır. Araştırmanın seramik sağlık gereçleri üretiminde karşılaşılan deformasyon sorununu önlemesi açısından faydalı olması ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

1) Kitaplar

Arcasoy, A. (1983). Seramik Teknolojisi, Marmara Üniversitesi G.S.F. Seramik Anasanat Dalı Yayınları No:2, İstanbul.

Kundul, M. (2013). Endüstriyel Seramikte Alçı ve Çamur Şekillendirme Yöntemleri, Biltur Basım Yayın ve Hizmet A.Ş. İstanbul.

2) Makaleler

Ural, M., Akyurtlaklı Acartürk, B. (2017). Vitrikiye Seramik Üretiminde Karşılaşılan Deformasyonlar ve Deformasyon Oluşumuna Neden Olan Faktörler, Journal of Current Researches on Social Sciences, Sayı 7, No.1, ss. 323-334.

3) Tezler

Atılğan, Murat. (2006). Vitrikiye Ürünlerin Endüstride Gerçekleştirilme Süreçleri ve Kişisel Öneri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Ural, Mustafa. (2017). Vitrikiye Üretiminde Oluşan Deformasyonlar ve Giderilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Vardal, Levent. (1996). Sıhhi Tesisat Seramiğinin Tarihsel Gelişimi ve Kişisel Öneri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

TÜRK VE YABANCI KÖKENLİ GRANİTLERDE KATMA DEĞERİ YÜKSEK ÜRÜN ELDESİ İÇİN SERAMİK SIR DENEMELERİ

Kadir SEVİM¹

Murat YURDAKUL²

DOI: 10.34189/asd.4.8.006

1 Doç. Dr. Kadir SEVİM, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, (kadir.sevim@bilecik.edu.tr), (<https://orcid.org/0000-0003-0712-3743>)

2 Doç. Dr. Murat YURDAKUL, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Kuyumculuk ve Mücevher Tasarımı, (murat.yurdakul@bilecik.edu.tr), (<https://orcid.org/0000-0002-8184-500X>)

TÜRK VE YABANCI KÖKENLİ GRANİTLERDE KATMA DEĞERİ YÜKSEK ÜRÜN ELDESİ İÇİN SERAMİK SIR DENEMELERİ

Özet

Geçmişten günümüze granitler ve mermerler ve en geniş tanımıyla doğal taşlar, hem yapı malzemesi hem de dekoratif amaçlarla yaygın olarak kullanılmışlardır. Bu çalışmada; hem kesilip işlenmiş hem de katma değeri düşük ya da artık durumundaki granitlerin ekonomik olarak yeniden değerlendirilmesi, katma değeri daha yüksek ürüne dönüştürülebilmesi amacıyla farklı kökenli taşlar ve taş yüzeylerinde sır denemeleri gerçekleştirilmiştir. Bu amaçla yerli ve yabancı kökenli olmak üzere 6 farklı granitte bünye-sır uyumu ve bunun sonucunda elde edilecek yeni yüzeylerin ticarileştirilebilirliği konuları araştırılmıştır. Sadece doğal taş-bünye, sır uyumunu ve taş yüzeyinde ısı etkisini gözlemleyebilmek amacıyla 900 C, 1000 C ve 1050 C’de opak ve transparan sırlar kullanılmıştır. Mat ve cilalı taş yüzeylerinde denemeler yapılmıştır. Bu denemelerin sonucunda, cilalı yüzeylerde ticari amaçla kullanılabilecek sır bünyesi oluşmazken, 6 farklı granit türünde ham yüzeylerde sır uygulamalarına yönelik olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Bu çalışmadan elde edilen verilerle, magmatik kayalık grubunda yer alan granitlerde, boya yerine geçebilecek ve taşın teknolojik dayanım ve estetik özelliklerini artıran sır kullanımının ekonomik sınırlar içerisinde uygun olacağı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Granitler, Katma Değerli Ürünler, Doğal Yapı Taşları, Sır Denemeleri.

GLAZE TRIALS FOR HIGH VALUE ADDED PRODUCTS IN GRANITES

Abstract

From the past to the present, granites and marbles, in the broadest sense, all-natural stones have been used extensively for both building materials and decorative purposes. In this study; glazing experiments were conducted on the stones of different origin and stone surfaces to economically re-evaluate both cut and processed granites with low added value or residuals and to convert them into higher-value products. For this purpose, the composition-glaze harmony of 6 different granites of domestic and foreign origin and the commercialization of the new surfaces to be obtained were investigated. Only opaque and transparent glazes were used at 900°C, 1000°C and 1050°C to observe natural stone-body, glaze harmony and heat effect on stone surfaces. Tests were performed on matt and polished stone surfaces. As a result of these experiments, no glaze structure could be used for commercial purposes on polished stones surfaces, while positive results were obtained for glaze applications on raw surfaces of 6 different granite types. According to the data obtained from this study, it is concluded that the use of glaze in the granites, which are considered in a magmatic rock group, which can replace the paint and increase the technological strength and aesthetic properties of the stone, will be suitable economically.

Keywords: Granites, Value Added Products, Natural Building Stones, Glaze Trials.

GİRİŞ

Antik dünyadan günümüze taş yapılar, binlerce yıllık geçmişleri ile tarihin, sanat ve kültür yaşamının önemli birer yapı taşları olarak her dönemde var olmuşlardır. Özellikle antik dünyadaki renk, algı ve kültür tarihi perspektifinden doğal taş malzemeler çok farklı biçim ve formlarda ele alınmışlardır. Doğal taşlar dekoratif amaçlardan endüstriyel uygulamalara kadar birçok farklı amaçla farklı yüzey işlemlerine tabi tutulurlar. Zaman içerisinde kullanımın etkisiyle doğal taş yüzeyler, özellikle antik ve tarihi yapılarda, liken ve mantar gibi dış etkenlerle detorasyona uğrar (Lisci vd., 2003). Tarih bağlamında tüm bu kültürel mirasın korunması için ulusal ve uluslararası kuruluşlar farklı fonlar ve farklı yöntemlerle koruma yöntemleri uygularlar (Juhásová vd., 2008). Sadece antik yapılarda değil, günümüzde de daralan doğal taş piyasasında farklı yüzeyler elde etmek, doğal taştan tasarım ürünleri elde etmek ve katma değeri yüksek ürün gamı yaratmak gittikçe daha da önemli hale gelmektedir. Literatürde yapılan araştırmalarda; seramik sırların, malzemenin kullanım özelliklerine bir takım katkılar sağladığı bilinmektedir. Aslında antik çağlardan beri kullanılan ilk sırlar toprak malzemeler için çok önemli bir yenilikti, çünkü gözeneklerin sızdırmazlığını sağlamanın yanı sıra sıvıların buharlaşmasını önlemek için de seramik yüzeylerde çok çeşitli süslemeler yapılmıştır. İlk sır denemeleri Doğu Akdeniz’de M.Ö. 3500 yılları civarında, mavi rengi taklit etmeye çalışan çömlekçiler tarafından geliştirilmiştir (Casasola vd., 2012). Endüstriyel seramik uygulamalarında seramik ürünün pişirilmesi, seramiğin teknolojik özelliklerine ve maliyete olan etkisinden dolayı üretim prosesinin en önemli aşamalarındandır (Richerson, 2013). Bu nedenle bu çalışmada doğal taş yüzeylerinde görece düşük dereceli sır kullanımı denemeleri tercih edilmiş ve böylece düşük maliyetle katma değeri yüksek yeni doğal taş ürünler elde edilmesi amaçlanmıştır. Literatürde doğal taş üzerine sır uygulamasına ait çok fazla çalışmaya rastlanılmamıştır. Andezit üzerine yapılan bir çalışmada, Afyon yöresi andezitlerine, sır altı, sır içi, sır üzeri ve çıkartma teknikleri uygulanarak farklı yüzey görünümleri elde edilmeye çalışılmıştır. Araştırma sonucunda en uygun sıcaklığın 1160°C olduğu ortaya konulmuştur. Söz konusu çalışmada 1000°C, 1160°C ve 1200°C’de denemeler yapılmış ve başarılı sonuçlar elde edilmiştir (Sarıışık vd., 2009). Literatürde granitler üzerine sır denemelerine ait herhangi bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Son yıllarda gelişmekte olan doğal taş piyasasında katma değeri yüksek ürün elde edilmesi oldukça önemlidir (Eraslan vd., 2008; Hacımustafaoğlu ve Elçi, 2018; Güler ve Polat, 2018). Sektör ile ilgili hemen tüm çalışmalarda katma değeri yüksek, nitelikli ürün eldesine dikkat çekilmektedir. Bu nedenle bu çalışmada, doğal taş dekoratif özelliklerini geliştirmek ve katma değeri yüksek ürünler elde etmek amacıyla 6 farklı granit örneğine (4 yerli, 2 yabancı) farklı ısı derecelerinde sır uygulamaları yapılmış ve sonuçlar değerlendirilmiştir.

2. MALZEME VE YÖNTEM

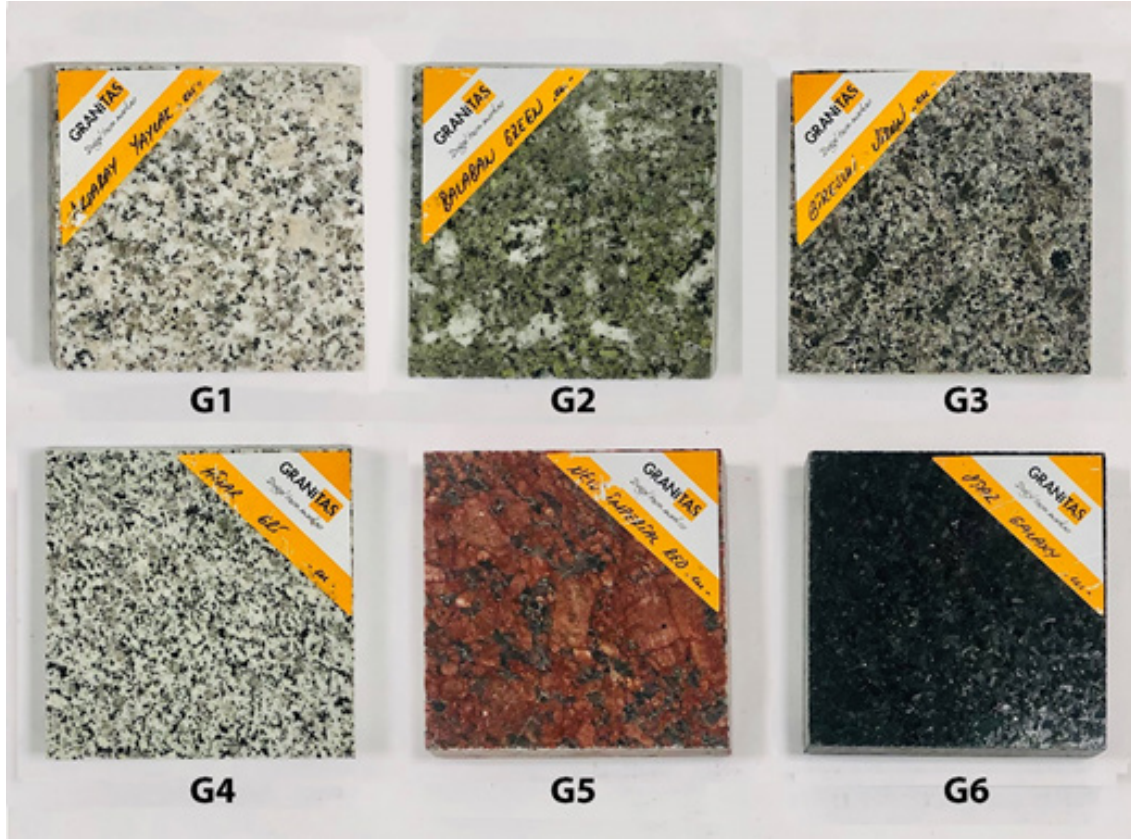
2.1. Malzeme

Doğal taş endüstrisinde özellikle granitler anlamında Türk granitleri, renk çeşitliliğinin görece düşük olması, dünyada muadil ürünün bulunması gibi nedenlerle dar bir piyasada değerlendirilmektedir. Bu çalışmada artık niteliğindeki granitlerden katma değeri yüksek ürün elde edilmesi amacıyla 4 yerli granit ve çalışma zenginliğini artırmak ve sırnın etkilerini farklı malzemelerde de görebilmek amacıyla 2 farklı yabancı granit örneği üzerine sır denemeleri gerçekleştirilmiştir. Seçilen granitler Bilecik Granitaş İşletmesinden temin edilmiş ve ham bloklardan 10x10x2 cm ölçülerinde numuneler elde edilmiştir. Bu çalışmada kullanılan granitler ve bu granitlere ait bazı fiziksel ve mekanik özellikler Tablo 1’de sunulmaktadır.

Ticari İsmi	Çalışma Kodu	Bölgesi	Birim Hacim Ağırlığı (g/cm ³)	Tek Eksenli Basınç Dayanımı (MPa)	Eğilme Dayanımı (MPa)	Ağırlıkça Su Emme (%)
Aksaray Yaylak	G1	Aksaray	2.610	93	16.8	0.22
Balaban Green	G2	Kırklareli	2.713	152	20.4	0.18
Giresun Vizon	G3	Giresun	2.638	135	14.1	0.20
Hisar Gri	G4	Eskişehir	2.660	94	15.2	0.30
New Imperial Red	G5	Hindistan	2.821	235	19.5	0.14
Star Galaxy	G6	Hindistan	2.840	205	19.6	0.06

Tablo 1. Çalışmada Kullanılan Doğal Taşlara Ait Fiziksel ve Mekanik Özellikler

Bu çalışmada kullanılan yerli granitler; albenisi görece düşük, gri karakterli granitlerdir. Renk farklılıklarının etkisini gözlemlemek için yerli granitlere kontrast oluşturacak siyah ve kırmızı karakterli yabancı menşeli granitler de çalışmaya dahil edilmiştir. Sır uygulanacak yüzeylere ait genel görünüm ve çalışmada kullanılan granitler Resim 1’de gösterilmiştir.



Resim 1. Çalışmada Kullanılan Granit Örnekleri

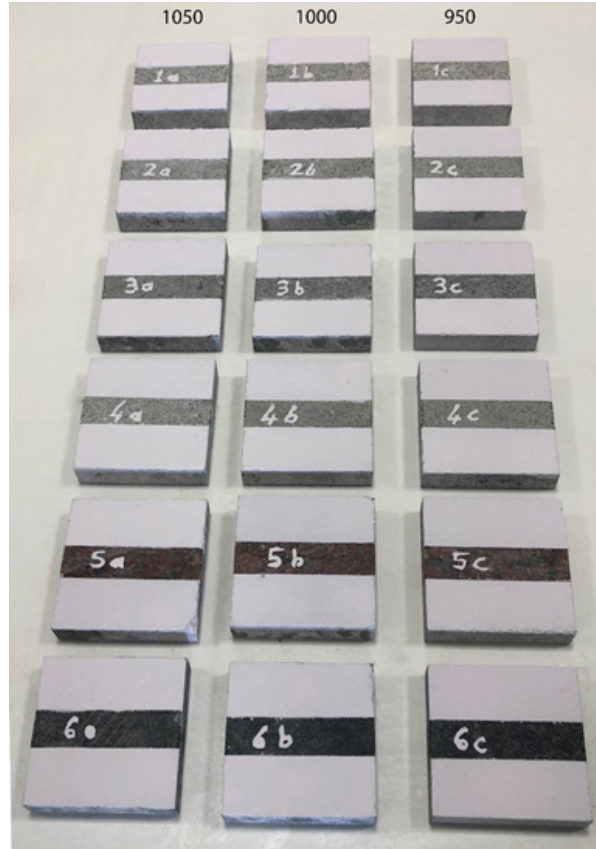
Bu çalışmada; sırn etkisini görebilmek, sırn bünyeye kolay nüfuz etmesini sağlamak amacıyla doğal taşların herhangi bir işlem görmemiş ham yüzeyleri kullanılmıştır. Yapılan ön denemelerde taşların parlak ve cilalı yüzeylerinde sırn bünyeye tutunamadığı, cilanın uygulama biçimine göre yüzeyde yer yer toplandığı tespit edilmiştir. Sırn doğal taş bünyesine tutunmasını sağlamak, doğal taş yüzeyinde bulunması muhtemel nemi ortamdaki uzaklaştırmak amacıyla tüm örnekler sırlanmadan önce 200°C’de 45 dakika ön ısıtma işlemine tabi tutulmuştur. Bu sayede granit bünyesindeki su ortamdaki uzaklaştırılarak granitin erime sıcaklığının yükseltilmesi planlanmıştır.

2.2. Sır Hazırlama

Genel olarak literatürde sır, seramik bünyenin yüzeyinde yer alan ve kullanıldığı ürünün teknik, görsel ve teknolojik özelliklerini geliştiren sert camsı bir tabaka olarak tanımlanmaktadır (Genç, 2013; Hacızade, 2019). Bu çalışmada doğal taş yüzeylerinin sırlanması amacıyla opak ve şeffaf olmak üzere 2 farklı endüstriyel tip sır kullanılmıştır. Sırın renklendirilmesi amacıyla %4'lük boya karışımı kullanılmıştır. Toplam 200 ml sır içerisine 8 gr renk pigmenti atılmış ve Gabrielli Mill-2B tip bilyalı değirmende 15 dakikalık çevrim ile sır kullanıma hazır hale getirilmiştir.

2.3. Yöntem

Bu çalışmada 950°C, 1000°C ve 1050°C'de 3 farklı sıcaklıkta toplam 4'ü yerli 2'si yabancı olmak üzere 6 farklı granit yüzeyinde sır denemeleri gerçekleştirilmiştir. Tüm denemeler taşların cilasız ya da herhangi bir yüzey işlemi uygulanmamış doğal yüzeylerine yapılmıştır. Bu taşlar öncelikle 200 °C'de ön ısıtma işlemine tabi tutulmuş ve dokunma sıcaklığındaki taş yüzeylerine opak ve transparan sırlar uygulanmıştır. Renkten bağımsız olarak, sadece sırnın etkisini görebilmek amacıyla tüm taşlarda aynı renk kullanılmıştır. Fırın rejiminin çalışmaya olan etkisini bertaraf etmek amacıyla bütün denemeler aynı fırında yapılmıştır. Bunun yanında fırın rejiminin çalışmaya etkisini ortadan kaldırmak amacıyla bütün numuneler tek seferde pişirilmiştir. Pişirmeye hazır numunelere ait genel görünüm Resim 2'de sunulmaktadır. "a" ile işaretlenmiş numuneler 1050°C, "b" ile işaretlenmiş numuneler 1000°C ve "c" ile işaretlenmiş numuneler 900°C'de pişirilmiştir.



Resim 2. "a" 1050°C, "b" 1000 °C ve "c" 900 °C'de Pişirime Hazır Numuneler.

Resim 2’de gösterilen numunelerde numune kodu ve pişirme sıcaklığı kodunun altında kalan kısım opak, üst kısım ise transparan sırla sırlanmıştır. Sır ile sırlanmamış kısım arasındaki farkın aynı numune üzerinde gösterimini sağlamak amacıyla tüm numunelerde orta alan sırlanmadan bırakılmıştır. Numuneler pişirme sıcaklığına kadar pişirildikten sonra oda sıcaklığına kadar soğumaya bırakılmış ve sonuçlar tartışılmıştır.

3. BULGULAR VE TARTIŞMA

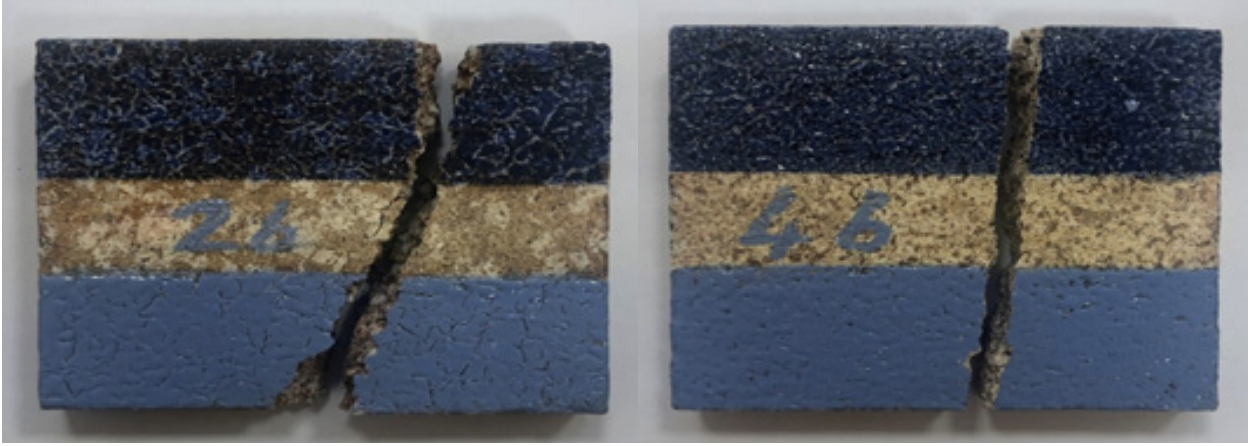
Doğal taş yüzeylerin sırlanarak ekonomide katma değeri yüksek ürünlere dönüştürülmesi ve dekoratif ürün niteliğinin artırılması amacıyla yapılan bu çalışmada tüm pişirme işlemlerinden sonra numuneler soğumaya bırakılmış ve sonuçlar incelenmiştir. 900°C, 1000°C ve 1050 °C’de sırlanan numuneler ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Fırından çıkan numunelere ait genel görünüm Resim 3’de gösterildiği gibidir.

Resim 3’de “a”, “b” ve “c” sütunlarında sıralanan numuneler daha önce de açıklandığı gibi sırasıyla; Aksaray Yaylak (1), Balaban Green (2), Giresun Vizon (3), Hisar Gri (4), New Imperial (5) ve Star Galaxy (6) granitleridir. “a” sütununda 1050°C, “b” sütununda 1000 °C, “c” sütununda da 900°C’de pişirilen numuneler gösterilmektedir. Her üç grup pişme derecesinde de sırlanan taşların ana yapılarında renk değişimi olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum; taşın kimyasal bileşimine göre ilgili sıcaklıkta gerçekleşen reaksiyonlarla ve yanma prosesi ile açıklanabilir. Tüm renk değişimlerinde gri karakterli taşlarda beyaza dönük bir formda, diğer tüm taş türlerinde de koyudan açığa doğru renk değişimi gözlemlenmiştir. Her üç sıcaklıkta ve tüm taş türlerinde sır-bünye uyumunun oldukça başarılı olduğu gözlemlenmiştir. Sırın örtücü özelliği uygun olup, topaklanma, sır çatlağı, iğne başı gibi sırdan kaynaklanan yapısal kusurlara rastlanmamıştır.



Resim 3. 1050 °C (a), 1000 °C (b) ve 900 °C (c)'de Pişirilmiş Numune Grupları.

Özellikle 1000°C'den sonra bazı numuneler elle kolayca parçalanabilir hale gelmiştir (Resim 4). Resim 4'te sunulan numunelerde kırılma fırın içerisinde değil, mekanik muayene sırasında elle zorlama ile kırılmıştır. Kırılma yüksek malzemelerin tamamı elle kolayca kırılabilir durumdadır. Bunun yanında fırından çıktıkları halde bütünselliklerini korur durumdadırlar.



Resim 4. 1000 °C'de Kırılan Numunelere Ait Örnekler

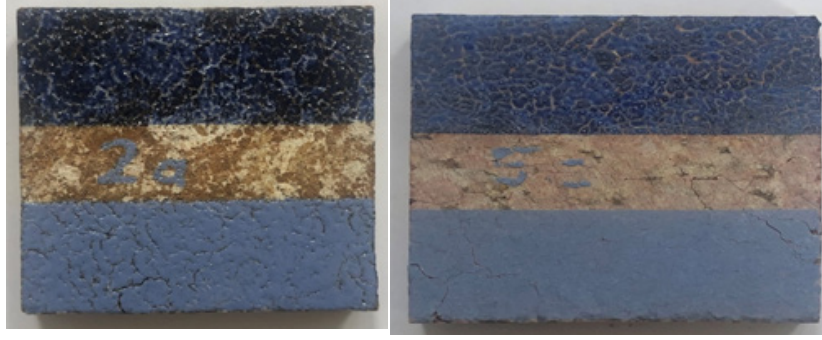
Malzemelerin sıcaklığa göre kırılma özellikleri sonuçları Tablo 2'de sunulmaktadır.

Ticari İsmi	Çalışma Kodu	Bölgesi	Birim Hacim Ağırlığı (g/cm ³)	Tek Eksenli Basınç Dayanımı (MPa)	Eğilme Dayanımı (MPa)	Ağırlıkça Su Emme (%)
Aksaray Yaylak	G1	Aksaray	2.610	93	16.8	0.22
Balaban Green	G2	Kırklareli	2.713	152	20.4	0.18
Giresun Vizon	G3	Giresun	2.638	135	14.1	0.20
Hisar Gri	G4	Eskişehir	2.660	94	15.2	0.30
New Imperial Red	G5	Hindistan	2.821	235	19.5	0.14
Star Galaxy	G6	Hindistan	2.840	205	19.6	0.06

Tablo 2. Pişirim Sonuçlarına Göre Bünyede Gerçekleşen Sıcaklık-Kırılma İlişkisi

Elde edilen sonuçlara göre G2 numunesi 900°C'de sağlamken 1000 ve 1050°C'lerde kırılma bir yapıya dönüşmüş dolayısıyla sır yüzeyde tutunduğu halde granit malzemenin duyarlılığı kaybolmuştur. Bunun yanında G4 numunesi tüm sıcaklıklarda herhangi bir kırılmaya maruz kalmamış ya da çatlaklı yapıya dönüşmemiştir. Aynı şekilde G6 numunesi de tüm sıcaklıklarda sağlam yapıda benzer özellikler göstermiştir.

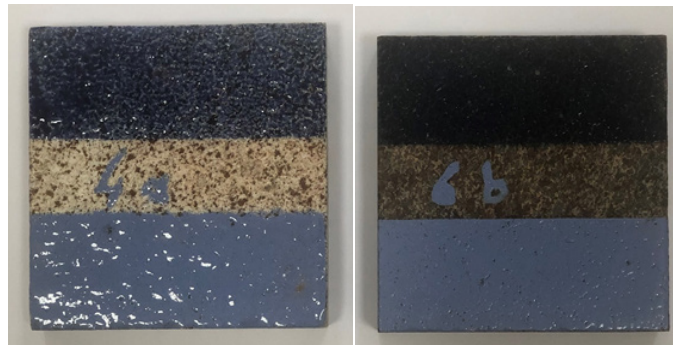
Tüm numuneler arasında sadece çatlaklı ama elle görece daha zor kırılan numuneler de dikkat çekicidir. Çatlaklı numunelere ait görüntüler Resim 5'de sunulmuştur.



Resim 5. 1050 ve 900 °C'de Çatlayan Numuneler (G2 ve G5).

Bu çalışmanın amacına da uygun olarak Türk menşeli granitleri içerisinde Hisar Gri (G4), hem sır alma hem de sağlamlık yönünden her 3 sır sıcaklığında da başarılı bir sonuç göstermiştir. Numune üzerinde herhangi bir çatlaklı yapı gözlemlenmezken, bükme ve elle kırma denemelerinde de sağlam bir yapıda olduğu gözlemlenmiştir.

Bu çalışmada her üç sıcaklıkta gerçekleşen sır denemelerinde sır uygulamasına en uygun taşın ticari simiyle Star Galaxy olarak bilinen Hindistan granitine ait olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle pişmeden önceki siyah rengi ve içerisindeki parlak mineraller sayesinde sıklıkla tercih edilen bu granit türü, mineralojik olarak gabrik anortozit olarak tanımlanır. Plajiyoklas oranı oldukça yüksektir. Mineral yapısı bazalt ile oldukça benzerdir. Çoğunlukla az miktarda piroksen ve olivin içeren kayaç plajiyoklaz feldspatlarından oluşur. En karakteristik özelliği ise ışığın belirli açılarında parlayan bakır renkli bronzit piroksen mineralinin varlığıdır. Granite parlak bir görünüm sağlayan bronzit mineralinin pişme etkisiyle renk değiştirdiği ve parlaklığını kaybettiği gözlemlenmiştir. Genel olarak sır kullanımının amaçlarından birisi de uygulandığı bünyedeki gözenekliliği azaltmak, dolayısıyla geçirgenliği düşürmek, bünyeyi dış etkenlere karşı dayanıklı kılmak, temiz ve pürüzsüz bir yüzey oluşturduğu için hijyen performansını artırmak olduğu bilinir. Bu çalışmada tüm doğal taş örneklerinde, yoğun sır kullanımında sırnın bu özelliklerinin doğal taş üzerinde etkili olduğu gözlemlenmiştir (Resim 6).



Resim 6. Hisar Gri ve Star Galaxy Taşlarına Ait Sır Yüzey Kaplama Özellikleri.

Bunların yanında incelemeye konu olan bir diğer husus da transparan ve opak sırnın bünye ile uyumudur. Bu anlamda seramik endüstrisinde kavrama, sır çatlağı (krakle), iğne başı olarak isimlendirilen, sır hataları ve sırnın tutunma özelliği ile ilgili bir durum gözlenmemiştir. Ayrıca sırnın bünye üzerinde toplanması gibi sır etkisini azaltan herhangi bir olumsuz durum da gözlenmemiştir.

Özellikle doğal taş uygulamalarında sırnın hem kapatıcı hem de geçişli görünüm özelliği önem taşımaktadır. Zira bazı dekoratif uygulamalarda da taş dokusunun tamamıyla kapanmaması, doğal görünümün ortadan kalkmaması istenir. Bu bağlamda her bir sırnın öncelikle kapatıcılık özelliği denenmiş, sır uygulaması ile hem kapatıcılık hem de renk geçişli etkinin sağlanabileceği gözlemlenmiştir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Kullanım amacına göre sır, uygulandığı yüzeyde; yüzeyi alkali ya da asidik ortama dayanıklı kılmak, gözenekli bir yapıda geçirgenliği azaltmak, gözenekliliği azaltmanın yanı sıra bünyeyi dış etkenlere (mikro organizma, toz, kir vb.) karşı dayanıklı kılmak, mukavemeti görece artırmak ve tüm bunların yanında dekoratif niteliği artırmak amacıyla kullanılır. Bu çalışmada tüm bu özelliklerin yanında, granit gibi doğal taş yüzeylerde de katma değeri yüksek ürün elde etmek, dekoratif niteliği geliştirmek, artık malzemedeki, sırlı, dekoratif ürün elde etmek amacıyla sır denemeleri yapılmıştır. Bu amaçla 900°C, 1000°C ve 1050°C'de, 4 farklı ve 2 yabancı olmak üzere 6 farklı granit örneğine uygulamalar yapılmıştır. Çalışmadan elde edilen sonuçlara göre; her üç ısı derecesinde de sırların granit bünye ile uyumlu olduğu söylenebilir. Her üç grup pişirme derecesinde de sırlanan taşların ana yapılarında renk değişimi olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum; taşın kimyasal bileşimine göre ilgili sıcaklıkta gerçekleşen reaksiyonlarla ve yanma prosesi ile açıklanabilir. Tüm renk değişimlerinde gri karakterli taşlarda beyaza dönük bir formda, diğer tüm taş türlerinde de koyudan açığa doğru renk değişimi gözlemlenmiştir. Bu durum taşa uygun dekoratif sır uygulamalarında mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Renk uyumu bağlamında taşın rengin değiştiği ve bu durumun sır rengi taş uyumunu etkileyeceği unutulmamalıdır.

Pişirme prosesinin taşın fiziko-mekanik özelliklerine olumsuz etki ettiği unutulmamalıdır. Özellikle tek eksenli basınç dayanımı, eğilme dayanımı gibi mekanik özelliklerin yanında fiziksel özelliklerin de her 6 taş türünde tamamen değiştiği göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu çalışmada doğal taş endüstrisine sırlanmış ürünlerle katkının artırılması amacıyla, yani endüstriyel uygulamalarda sır kullanımını incelemek amacıyla endüstriyel sır uygulamaları denenmiştir. Dolayısıyla artistik sır denemeleriyle ya da taşın kendi bileşimindeki minerallerden elde edilecek özel sırlar ile farklı denemeler yapılabilir.

Hem transparan hem de opak sır denemelerinde, sırların kapaticılık ve örtücü özelliği olduğu sonucuna varılmıştır. Bu da özellikle dekoratif uygulamalarda farklı sırlama yöntemleriyle artistik efektlerin, gradyenli ya da yarı örtücü geçişlerle farklı desenlerin oluşturulabileceğini ortaya koymaktadır.

Çalışmada en iyi sonucu veren Star Galaxy ticari ismiyle bilinen gabronun hem pişirme prosesi hem de sır uyumu anlamında en önemli taş olduğu dikkat çekmektedir. Sonraki çalışmalarda bu taşın ısıya dayanımını artıran özellikleri mineralojik ve petrografik bağlamda incelenerek sır uygulanabilecek taş çeşitliliği artırılabilir.

Bundan sonraki çalışmalarda özellikle bordür uygulamalarında, ya da sır ile dekor uygulamalarında doğal taş yüzeylerde desenlerle denemeler yapılabilir. Renk çeşitliliğinin de artırılması ile doğal taş bünyelerinde sır uygulamaları çoğaltılabilir.

KAYNAKÇA

- Casasola, R., Rincón, J. M. ve Romero, M. (2012). Glass–ceramic glazes for ceramic tiles: a review. *Journal of Materials Science*, 47(2), 553-582.
- Eraslan, H., İpçioğlu, İ., Haşit, G. ve Erşahan, B. (2008). Bilecik Bölgesi Mermer Sektörünün Uluslar Arası Rekabetçilik Analizi: Sektörel Sorunlar Ve Çözüm Önerileri. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(10), 193-217.
- Genç, S. (2013). *Artistik Seramik Sırları*. Ateş Arcasoy, Boyut Yayınevi, İstanbul.
- Güler, T., Polat, E. (2018). Mermer madenciliğinde çevresel yaklaşımlar. *Muğla Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları*, 6. Akademik Yayınlar Dizisi, 1, 205–218.
- Hacımustafaoğlu, R. ve Elçi, H. (2018). Mermer Sektörünün Bugünü Ve Geleceğine Yönelik Öneriler. *Mesleki Bilimler Dergisi (MBD)*, 7(2), 370-375.
- Hacızade, F. (2019). *Seramiğin Kimyası*. Çizgi Kitabevi, Konya.
- Juhásová, E., Sofronie, R. ve Bairrão, R. (2008). Stone masonry in historical buildings—Ways to increase their resistance and durability. *Engineering Structures*, 30(8), 2194-2205.
- Lisci, M., Monte, M. ve Pacini, E. (2003). Lichens and higher plants on stone: a review. *International Biodeterioration & Biodegradation*, 51(1), 1-17.
- Richerson, D. (2013). *The magic of ceramics*, Choice Review.
- Sarıışık, A., Ersoy, B., Görkem, Ö., Ergun, H., Ak, C. G., Sarıışık, G. ve Ergun, M. (2009). Doğaltaş (Andezit) Üzerine Seramik Sır Uygulamaları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 9(3), 209-216.

JOHN WILLAM WATERHOUSE RESİMLERİNDE SHALOTTLU HANIMEFENDİ ŞİİRİ

Neslihan ÖZTÜRK BÜTOW¹

DOI: 10.34189/asd.4.8.007

¹ Arş Gör. Neslihan ÖZTÜRK BÜTOW, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, (neslihanozturk@selcuk.edu.tr). (<https://orcid.org/0000-0002-0956-6129>)

JOHN WILLIAM WATERHOUSE RESİMLERİNDE SHALOTTLU HANİMEFENDİ ŞİİRİ

Özet

19.yüzyılın sonlarında İngiliz resim sanatında Ön Raffaellocu anlayışın egemen olduğu bilinmektedir. Bu dönem sanatçıların mitolojik hikâyeler ve şiirler gibi edebi konuları resimlerine konu olarak seçtikleri gözlenmektedir. Bu bağlamda, Ön Raffaellocu sanatçıları arasında belirgin bir örnek olarak John William Waterhouse verilebilmektedir. Waterhouse, sanat yaşamı boyunca uzun bir süre Shalottlu Hanımefendi şiirinin etkisinde kalması nedeniyle dikkat çekmektedir. Bu nedenle, Shalottlu Hanımefendi şiirinin konu olduğu Waterhouse resimleri ile ilgili bir araştırma yapmak amaçlanmaktadır. Araştırmada ilk olarak Waterhouse'un sanatsal biyografisine yer verilmiş, ikinci olarak Ön Raffaellocu sanat anlayışı açıklanmıştır. Son bölümde, söz konusu şiirin konu olarak seçildiği Waterhouse resimleri şiirin anlamı ve önemi bağlamında estetik açıdan incelenmiştir. Yapılan araştırma sonucunda, söz konusu şiirin 19.yüzyıl sonlarında kadın hakları konusunda eleştirel bir ifadeye sahip olduğu anlaşılmıştır. Sonuç olarak, şiirin farklı bölümlerini resimselleştirmek yoluyla çağını yansıtan Waterhouse'un, kadın hakları konusunda duyarlı bir sanatçı olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: John William Waterhouse, Shalott'lu Hanımefendi, Ön Raffaellocular, Resim, 19.yüzyıl İngiltere'de kadın hakları

THE LADY OF SHALOTT POETRY IN JOHN WILLIAM WATERHOUSE PAINTINGS

Abstract

It is known that Pre-Raffaellites' conception was the dominant in English painting in the late 19th century. It is observed that the artists of this period choosed the literary subjects such as mythological stories and poems for the subject of their paintings. In this context, John William Waterhouse can be given as a significant example among Pre-Raphaelites painters. Waterhouse is driving attention because of the fact that he was inspired by the poem "The Lady of Shalott" during a long time in his artistic career. For this reason, it is aimed to make a research about Waterhouse paintings whose take the subject from the poem. In this research, firstly Waterhouse's artistic biography is revealed and secondly the concept of Pre-Raphaelites is explained. In the last chapter, Waterhouse's artworks in which the poem was choosen as a subject are examined aesthetically in terms of the meaning and importance of the poem. As a result of this research, it is understood that the poem was having a critical statement about women's right in the late of 19th century. Consequently, it is seen that Waterhouse, who represented his era through illustrating different parts of the poem, is a conscious artist about women's rights.

Keywords: John William Waterhouse, The Lady of Shalott, Pre- Raphaelists, Painting, Women's rights in England in 19th century

GİRİŞ

19.yüzyıl İngiltere'si sanayileşmenin ortaya çıkardığı kirliliğin sanatçılar tarafından çirkin olarak nitelendirildiği bir dönem olmuştur. Sanayileşmekte olan toplum yaşantısını çirkin bulan sanatçılar Ön Raffaellocu Kardeşlik Birliği çatısı altında birleşerek, Raffaello'nun yaşadığı döneme kadar olan Rönesans Dönemi'nin ise güzel olduğunu savunmuştur. Ön Raffaellocu ressamlar, yaşadıkları dönem içerisinde edebiyat, mitoloji ve şiir gibi ruhu doyuran güzellikler olması gerektiği fikrini benimsemişlerdir. Bu dönem ressamları arasında yer alan John William Waterhouse, şiirden aldığı ilham ile ruhunu doyurması ve bu yolla sanatsal üretimlerde bulunması açısından çağdaşları arasında dikkat çekmektedir. Sir Alfred Lord Tennyson'un (1809 – 1892), Shalottlu Hanımefendi isimli şiirinden etkilenerek uzun yıllar boyunca aynı şiiri resimlerine konu eden Waterhouse'un bu durumu sanatsal üretim süreci açısından ilginç bulunmaktadır. Bu nedenle sanatçının aynı şiirden etkilenerek yaptığı söz konusu eserleri ile ilgili bir araştırma yapmak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda yapılan araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, Türkçe ve İngilizce dillerinde literatür taraması yapılmıştır. Türkçe dilinde yapılan taramada sanatçı Waterhouse'u konu alan basılı ve elektronik kaynakların oldukça az olduğunun gözlenmesi dolayısıyla söz konusu araştırma ile Türkçe dilindeki bilim – sanat literatürüne katkı sağlamak da hedeflenmiştir.

Araştırma süresince elde edilen bilgiler üç bölüm halinde hazırlanmıştır. Araştırmanın birinci bölümünde sanatçıyı tanıtmak amaçlı sanatçının biyografisine yer verilmiş, ikinci bölümde sanatçının üslubunu anlamak amacıyla bilim adamlarının görüşleri doğrultusunda Ön Raffaellocu resim anlayışı açıklanmıştır. Üçüncü bölümde, Shalottlu Hanımefendi şiirini konu alan Waterhouse resimleri örneklendirilmiş ve estetik açıdan analiz edilmiştir. Waterhouse'un sanatsal yaşamı, resimsel üslubu ve resimlerinin analizinden elde edilen bulgular araştırmanın sonuç bölümünde sentezlenmiştir.

1. John William Waterhouse'un Sanatsal Biyografisi

Waterhouse, 1849 yılında babasının ressam olarak çalıştığı Roma'da doğmuştur. 1850 yılında ailesiyle birlikte İngiltere'ye taşınan Waterhouse, 1870 yılında Kraliyet Akademisi'ne kabul edilene kadar, ressam olan babasının stüdyosunda çalışarak onun asistanlığını yapmıştır. Sanatçı, erken dönem işlerini, ressam Lawrence Alma-Tadema ve Frederic Leighton'un tarihsel konularından etkilenerek oluşturmuştur. Bu dönemki eserleri, Kraliyet Akademisi, İngiliz Ressamlar Derneği ve Dudley Galeri'de sergilenmiş ve popülerlik kazanmaya başlamıştır. 1870'lerin sonlarından 1880'li yılların ortalarına kadar doğduğu yer olan İtalya'ya seyahat ederek buradaki günlük yaşam sahnelerini resimlemiştir. 1880'lerin sonlarına doğru İngiltere'de Ön Raffaellocu konularını işlemeye başlayan sanatçı, 1884 yılında yapmış olduğu Consulting the Oracle isimli resmi ve 1888 yılında yapmış olduğu, Kraliyet Akademi Sergisi'nde Sir Henry Tate tarafından satın alınan Shalottlu Hanımefendi resmi ile sanat dünyasında ün kazanmıştır. Shalottlu Hanımefendi resminin en belirgin örnekleri arasında yer aldığı bu dönemki resimlerinde Waterhouse, dramatik kadın karakterlerine yer vermiş ve resimlerini açık havada çalışmıştır (Christian, 1989, s.117).

Sanat yaşamı boyunca birçok başarı kazandığı görülen Waterhouse, 1895 yılında Kraliyet Akademisi'nin asil üyesi olmuş, 1901'de Saint John's Ahşap Sanatları Kulübü'ne katılmış ve Saint John's Ahşap Sanatları Okulu'nda danışma komitesi üyesi olmuştur (Helmreich, 1997, s.237-238). Sanatçı dört yıl süren kanser nedeniyle 1917 yılında İngiltere'de sanat hayatına veda etmiştir. 2009 yılında Kraliyet Sanat Akademisi'nde bir retrospektifi düzenlenen Waterhouse'un çalışmaları halen İngiltere'nin önemli sanat galerilerinde sergilenmektedir.

2. Ön Raffaellocu Resim Anlayışı Üzerine

Waterhouse'un sanat yaşamını sürdürdüğü yıllarda İngiltere'de Ön Raffaellocu anlayışın egemen olduğu bilinmektedir. 1850'lere doğru edebiyat ve sanatın birlikteliğiyle oluşturulmuş "Raffaello öncesi" anlamına gelen bu anlayışın, Raffaello'nun yaşadığı dönem olan Rönesans anlayışının yeni bir yansımasını oluşturduğu

söylenilmektedir.

Raffaello izdaşlarıyla birlikte, doğanın ülküleştirilmesini göklere çıkarmış ve güzellik adına, gerçeği feda etmişti. Mademki sanatın yenileştirilmesi gerekiyor, öyleyse Raffaello'dan geriye, sanatçıların Tanrı katında inandıkları doğayı kopya etmek için ellerinden geleni yaptıkları döneme inme zorunluluğu vardır. Bu topluluk, sanatın Raffaello ile bozulmaya yüz tuttuğunun ve İnanç Çağı'na dönme görevinin kendilerine düştüğünü düşünerek, 'Ön- Raffaellocu Kardeşlik Derneği' adını verdi kendisine (Gombrich, 1986, s.404).

Ön Raffaellocu sanatçılar , genellikle parlak renkler kullanarak Ortaçağ'a ait edebiyattan alınan konuları yeniden keşfetmiştir (Little, 2006, s.78). Hourticq'e göre bu sanatçıların Raffaello öncesinde sevdikleri şey; üslubun asaleti ve bu sanatı sembollere, efsanelere elverişli kılan Ortaçağlı bir hava olmuştur. Çirkinliğe ve can sıkıntısına karşı neredeyse sığınacak estetik bir din olarak görülen Ön Raffaellocu resim, 15.yy. İtalya'sının kılı kırk yararcasına ince olan deseninden faydalanmış, bu arkaik sanatı kullanarak 19.yüzyıl izleyenini sembol ve efsaneden ibaret bir âleme götürmüştür (Hourticq, 1958, s.210-211). Sanatçılar, dönemin düş gücünden yoksun öyküsel resimlerinin akademik tutumuna karşı gözleme dayanan yeni bir anlatım geliştirerek özellikle doğadan çalışmış, figürü alışlagelmiş güzellik anlayışı yerine modelin özelliklerini göz önüne alarak betimlemiştir (Rona, 2008, s.1197).

Ön Raffaellocular, nesnenin doğalcı ayrıntıları üzerine yoğunlaşmayı tercih etmiş; bu tutumlarında, doğanın yakından gözlenmesinin sanatçıların Tanrı'nın dünyadaki varlığını anlamalarını sağlayacağına inanan eleştirmen John Ruskin tarafından desteklenmiştir (Little, 2006, s.78-79). Estetik üzerine yazdığı yazılarda Ruskin, 19.yüzyıl İngiltere'sinin bir dış görünümü olan sanayi ve mekanikleşmenin yarattığı standartlaşmaya karşı çıkmaları dolayısıyla manevi bir amacı benimseyen Ön Raffaellocular'ı sıklıkla savunmuştur (Bazin, 1998, s.453). İnsanların ruhsal güçlerini, doğa deneyimlerinden aldıklarını iddia eden Ruskin; fabrikalar, madenler ve demiryollarının, çayırklar, ormanlar ve akıntıların yerini kapladıktan sonra ruhu doyuracak neyin kaldığı sorusu üzerinde önemle durmuştur (Bell, 2009, s.346).

Ön Raffaellocu sanatçıların resimlerinde ruhu doyuran konulardan alınan ilhamla doğanın ve insanın güzelliğine vurgu yapıldığı görülmektedir. Bu sanatçıların, şiir, edebiyat ve mitoloji gibi ruhu doyuran konulardan alınan ilham ile sanatsal üretimde buldukları, dolayısıyla resimlerini bu yolla meydana getirdikleri söylenebilmektedir. Şiirden alınan ilhamla sanatsal üretimde bulunarak resimlerini meydana getiren bu sanatçılar arasında John William Waterhouse, aynı şiiri konu alan resimleriyle dikkat çekmektedir. Çağdaşlarından farklı olarak sanatçı Waterhouse'un, döneminin ünlü şairi Alfred Lord Tennyson'un Shalott'lu Hanımefendi şiirinin uzun bir süre etkisinde kaldığı izlenmektedir.

3. Shalottlu Hanımefendi Şiirinin Konu Olduğu Waterhouse Eserleri

Shalottlu Hanımefendi, Sir Alfred Lord Tennyson'un 1832 yılında yayımlanan şiiriyle popülerlik kazanmış ve Viktoryen sanatında öne çıkan bir konu olmuştur (Helmreich, 1997, s.190). Ön Raffaellocu sanatçılar arasında popüler olan Tennyson'un Shalottlu Hanımefendi şiiri ressamlarca sıklıkla işlenmiştir. Bu dönem sanatçıları arasında yer alan John William Waterhouse, çağdaşlarından farklı olarak söz konusu şiiri resimlerine tekrar tekrar konu etmiş olması açısından dikkat çekmektedir.

Tennyson'un söz konusu şiiri İngiliz edebiyatında önemli bir konu olan Kral Arthur efsanesinde geçen Shalottlu Hanımefendi'yi konu almaktadır. Kafiyele mısraları ve ayrıntılı doğa betimleriyle dikkat çeken şiir, yalnız bir kadın ve onun acı dolu tutsaklığının anlatımı üzerine kurulmuştur. Şiirde yer alan kadın, Camelot şehrine uzanan bir nehrin ortasında bulunan Shalott isimli bir adada, gri bir kulede tek başına yaşamakta ve burada dokuma yapmaktadır. Tutsak yaşamını bir işçi gibi geçiren bu kadın pencereden dışarı baktığında ölümle lanetleneceği kara büyüsü altında yaşamaktadır. Dış dünyayı ancak bir aynanın yansımından görebilen bu kadın, zaman içerisinde aynanın yansımada gördükleri ile bir uyanış yaşamaktadır. Kendini sorgulamaya başladığı günlerden bir gün Lancelot adından bir şövalyenin söylediği bir şarkıyı duyması

sonucu âşık olur. Aşkı yaşamak için lanetlenmeyi göze alan kadın, ölümlle sonlanacak yolculuğu için bulunduğu kaleyi terk eder.



Görsel 1: John William Waterhouse, Shalott'lu Hanımefendi / The Lady of Shalott, 1888, tuale yağlıboya, 153 x 200 cm, Tate Britanya Müzesi, 1804 No'lu Salon, Birleşik Krallık

Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. (Çevirenler: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s:298

Waterhouse, Tennyson'un şiirinden oldukça etkilenmiş görünmektedir. Waterhouse, Tennyson'un şiirlerinin birer kopyasına sahip olmuş ve her bir sayfayı resimleri için eskizlerle kaplamıştır. Söz konusu şiire tutkun olduğu izlenen Waterhouse'un 17 yıl içerisinde şiiri konu alan üç yağlıboya tablo ve bu tablolar için eskizler yaptığı bilinmektedir. Bu resimlerden ilkinin (Görsel 1) 1888 yılında yapan sanatçı, Ön Raffaellocu ressamların bir özelliği olarak resmini açık havada çalışmıştır. Waterhouse'un kendi eşini model alarak yaptığı resimde, doğal güzelliklerin ön plana çıkarılışı dikkati çekmektedir (Riggs, 1998).

Resim; yeşil ve kahverengi renk armonisi içerisinde kurulmuştur. Resimde beyaz giysili, uzun kızıl saçlı kadın figürü, etrafı ağaçlarla çevrili, sazlıkların olduğu nehir kenarında bir kayığa binmiş halde betimlenmektedir. Pruva (ön) kısmına zincirle bağlanmış küçük cam fenerin yer aldığı koyu renkli kayığın içinde, kadın figürün üzerinde oturduğu ortası açık pembe, işlemeli kahverengi kenarları kayıktan aşağı doğru sarkan büyük bir örtü dikkati çekmektedir. Kadın figürün önünde, kayığın uç kısmına doğru tek mumu yanan üç mumlu bir şamdan ve Hz. İsa'nın bedeninin temsil edildiği küçük boyutlu bir haç olduğu görülmektedir. Sol eli kucağında bulunan kadın figürü, kayıktan dışarı çıkardığı sağ eliyle bir kısmı sazlıklara takılmış orta kalınlıkta bir zincir tutmaktadır. Kayığın pupa (arka) kısmının hemen arkasında, resmin sol orta kenarında birkaç basamaktan oluşan ve kıvrılarak karanlığın içinde kaybolan yeşil – gri renk armonisi içinde bir merdiven görülmektedir. Resmin sol üst köşesinde, merdivenlere benzer renkler kullanılarak betimlenmiş, az bir kısmı görülen ve kadının tutsak hayatını yaşadığı kale olduğu anlaşılan taş bir yapı yer almaktadır. Resmin sol alt köşesinde ise yeşil sazlıklar



Görsel 2 (sol) ve Görsel 3(sağ): John William Waterhouse, Shalottlu Hanımefendi, 1888 (detay)

Açık kompozisyon kuruluşuna sahip olan bu resimde, resmin ana yönünü, merdiven basamakları ve su yüzeyindeki ışık yansımalarıyla birleşerek aynı paralel çizgi üzerinde yer alan kayığın gövdesi oluşturmaktadır. Resmi neredeyse ortadan kesen bu paralel çizgi, figür oturuşunun oluşturduğu dikey yönlü hareketle dengelenmiştir. Figürün saçlarının yönü, sağ kolda nehre kadar uzanan kumaş kıvrımlarıyla birleşerek dikey yönü desteklemektedir. Görsel 2’de izlendiği üzere, nehrin durgun çizgileri, merdiven basamakları, kayığın enine çizgileri, nehrin kenar çizgileri ile birleşerek resmin yatay yönde hareketlerini oluşturmaktadır. Ağaçların yönü, sazlıklar, figürün gövdesi, mumlar ve kayığın ön kısmının ise resimdeki dikey yönü oluşturduğu izlenmektedir. Figürün zincir tutan kolu, sazlıkların hareketi ile birleşerek resmin sağ üst köşesine doğru uzanan ve Görsel 3’te belirtilen diyagonal bir düzlem meydana getirmektedir. Resimde bulunan diğer bir diyagonal düzlemi ise, figürün başı ve kayığın suya temas ettiği ön kısım oluşturmaktadır. Waterhouse’un resminde ayrıntılar içerisine gizlemeyi tercih ettiği bu diyagonal düzlemlerin, Rönesans resminin belirgin özelliklerinden biri olan resim içerisine yerleştirilmiş gizli geometrik düzenler gibi bir düzen oluşturarak resmin kompozisyon kuruluşunda bir denge sağladığı görülmektedir.



Görsel 4: John William Waterhouse, Shalottlu Hanımefendi, 1888 (detay)

Kayıktan aşağı sarkan örtünün işlemeli kenarlığında bulunan yuvarlak formların resmin ortasına yakın yerde kullanılması, yatay, dikey ve diyagonal düzlemlerle bir araya gelerek resim yüzeyinde biçimsel bir kontrast sağlamaktadır. Resmin sağ üst köşesinde görülen bulutlu gökyüzü, resimde yer alan yoğunluğun dengeleyicisi olarak izleyici gözün resim üzerinde rahatça dolaşacağı açık bir alan oluşturmaktadır. Resimde yer alan doğasal detayların yoğunluğuna karşı beyaz giysili kadının hüznü ifade (Görsel 4), resmin tüm yoğunluğun ortasında resmin genelini etkisi altına almaktadır. Şiirin son bölümlerinde yer alan, ölüme gidişin canlandırıldığı bu betimleme ile Waterhouse'un, izleyicinin dikkatini resmin merkezine odakladığı söylenebilmektedir.

Şiirde yer alan kadın öleceğini bile bile, âşık olduğu adamı görmeye gider. Kaleden iner ve bir kayığa biner, kayığın ön kısmına Shalott'lu Hanımefendi yazar, Lancelot'u görebilmek için derin kederli bakışlarıyla, Camelot'a, ölümüne doğru, şarkı söyleyerek yol alır. Waterhouse'un betimlediği bu sahnede, kadının sağ eliyle tuttuğu zincir onun tutsak yaşamından kurtuluşunu, üç mumlu şamdanda yanan tek mum da kadının sonlanmakta olan hayatını sembolize etmektedir. Kayığın içinde bulunan örtünün işlemeli kenarlarında Camelot'taki yaşama ait hikâyeleri betimleyen Waterhouse; nilüferler, şamdan, İsa heykeli gibi detayları da hikâyeyi güçlendirmek için eklemiştir (Helmreich, 1997, s.191).

Waterhouse, şiiri tuvale yansıtıken "Ve nehrin kasvetli derinliklerinde / Esrik ve cesur bir kâhin gibi / Donuk çehresiyle / Öylece bakakaldı Camelot'a..." dizelerine yoğunlaşmıştır... Ucunda ölüm olan bir tutkunun peşinden gitmek için rahibe hayatını terk eden kadın teması Viktoryen edebiyat, sanat ve melodramda oldukça popülerdir ancak kadının hikâyesi romanstan öte çağrışımlar uyandırır. Tennyson, şiiriyle, kişisel soyutlanma sorununa gönderme yapmış ve toplumda daha fazla yer almanın gerekliliğini vurgulamıştır (Hawksley, 2012, s.298).

Tennyson'un şiirinin, dönemin toplum yaşantısı içerisinde kadına verilen değer ile yakından ilişkili olduğu dikkati çekmektedir. Şiirde yer alan, sosyal hayata dair tüm haklardan uzak, dış dünyadan soyutlanmış bir tutsak hayatı yaşayan kadının durumu, 19.yüzyıl İngiltere'sinde yaşayan kadının durumu ile benzer özellikler göstermektedir. Söz konusu dönemde İngiltere'de, toplum yaşantısı erkek egemenliği çevresinde kurulmuştur. Konu ile ilgili olarak Kasap, kamusal alanın etkin, ekonomik açıdan bağımsız olan erkeğe, özel alanın da edilgen ve ekonomik açıdan bağımlı, zayıf bir varlık olduğu varsayılan kadına ayrıldığını belirtmektedir (Kasap, 2012, s.14). Bir başka kaynakta Kılıç, Hristiyanlığın orta sınıf yapısında güçlü bir etken olduğunu ataerki düzen içerisinde kadının 'ölümcül' bir tutsak konumunda bulunduğunu açıklamaktadır (Kılıç, 2012, s.44-45).



Görsel 5: John William Waterhouse, Shalottlu Hanımefendi – Lancelot'a Bakıyor / The Lady of Shalott -Looking at Lancelot, 1894, tuvale yağlıboya, 142 x 86 cm, Leeds Sanat Galerisi, Leeds – İngiltere Waterhouse. (2019a).

Waterhouse. (2019a). <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=27> Erişim: 20.02.2019

Döneminin ünlü bir şairinin dizelerinden etkilenerek sanatsal üretkenlik gösteren Waterhouse, ilk resminin ardından yıllar sonra şiirin konu olduğu ikinci resmini 1894 yılında yapmıştır. Etkisinde kaldığı şiirin anlamı dolayısıyla Waterhouse'un, yaşadığı dönemin toplumsal olaylarını resimleriyle sorguladığı söylenebilmektedir. Waterhouse, Shalottlu Hanımefendi (Lancelot'a bakıyor) isimli resminde (Görsel 5) kadının tutsak yaşamını sonlandırmak için dokuma tezgâhı başından kararlı bir biçimde kalkışını betimlemektedir. Resimde, dolanmış olduğu iplikler yüzünden dokuma tezgâhının başından aniden kalktığı hissedilen kadının ölüme meydan okuyan bakışları izlenmektedir. İlk resmi için şiirin son bölümü olan dördüncü bölümünü konu alan Waterhouse, söz konusu bu resimde etkilendiği şiirin üçüncü bölümüne odaklanmaktadır.

Şiirin söz konusu bu bölümü, kadının aşkı arayışını konu edinmektedir. Kaledeki tutsak kadın, dokuma yaparken aynanın yansımasında gördüğü ve şarkı söylediğini duyduğunu bir şövalyeye âşık olmuştur. Waterhouse şiirde yer alan bu şövalyeyi, resimdeki kadın figürünün hemen arkasında bulunan aynanın yansımasında betimlemiştir. Kadın, dış dünyayı çıplak gözle gördüğü an lanetleneyeceği büyüsüne meydan okuyarak âşık olduğu adama kavuşmak için yola çıkmaya karar vermiştir. Resmin biçimsel karşıtlığının sağlandığı arka planda yer alan yuvarlak ayna, şiirde geçtiği şekliyle kadının çıplak gözle dünyayı görmesi sonucu gerçekleşen kara büyünün etkisiyle bir uçtan diğer uca çatlamıştır. Waterhouse'un söz konusu bu resmi ile çağının toplum ve kadın problemlerini sorgulayan bir yaklaşım içerisinde olduğu söylenebilmektedir.

Waterhouse'un yaşadığı Victoria döneminde kadın, tek başına doktora gidemeyen, ağrıyan yerini ancak bir oyuncak bebek üstünde göstermek zorunda kalan tutucu bir toplumda yaşamaktadır (Artan ve diğerleri, 2008, s.18). Önce babanın daha sonra kocanın koruması altında tutulmakta olan kadınlar, toplum tarafından evdeki melek konumunda görülmekteyken gerçekte ise tüm haklardan ve hürriyetten uzak bir yaşam içerisinde bulunmaktadır (Kılıç, 2012, s.42).



Görsel 6: John William Waterhouse, Shalottlu Hanımefendi “Gölgeler Hasta Ediyor” dedi / “I am Half-Sick of Shadows”- said The Lady of Shalott”, 1915, tuvale yağlıboya, 100 x 74 cm, Ontario Sanat Galerisi, Toronto – Kanada Waterhouse.(2019b).

Waterhouse.(2019b). <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=19> Erişim: 01.09.2019

Şiiri konu alan son resim, şiirin ikinci bölümüne, kadının aşka dair duyguları ilk keşfettiği ana odaklanmaktadır. Waterhouse bu sahneyi, 1915 yılında yapmış olduğu “I am Half-Sick of Shadows” (Görsel 6) isimli resminde canlandırmıştır. Şiirin ikinci bölümünün son mısrasını söz konusu resmi için isim olarak belirleyen Waterhouse bu resminde, toplumsal açıdan kabul görmesi zor olan ‘kendinin farkına varan’ kadını betimlemiştir. Nehrin ortasında bir kalede yalnız yaşayan, günlerini dokuma yaparak geçiren, dış dünyayı çıplak gözle gördüğü anda öleceği şeklinde bir kara büyü etkisi altında bulunan bu kadın bir gün aynanın yansımından birbirine âşık bir çift görür. Yuvarlak aynanın sağ alt köşesinde âşıkların izlendiği resimde, kırmızı elbiseli siyah saçlı kadın resmin merkezinde yer almaktadır. Resimde kadın figürün saçlarıyla oynadığı ve hayal kurduğu hissedilen anı ile karşılaşmaktadır.

Konu paralelinde Munholland ve Wright, kadının saçlarıyla oynayışının kontrolsüz cinselliğin belirleyicisi olarak görüldüğünü belirtmektedir. Kalede tutsak hayatı yaşayan kadın, saygılı ve ahlaklı olarak değerlendirilirken, kendini dış dünyaya göstermek isteyen kadın kontrol edilemez ve asi olarak değerlendirilmiştir (Munholland ve Wright, 2014). Yer verilen görüş paralelinde, Waterhouse’un resimde elbise rengi olarak kırmızı tonlarını seçmesinin; toplumun, yaşamını sorgulayan kadına bakışının öznel bir yorumu olarak görülebilmektedir. Bilindiği üzere kırmızı renk, aşk gibi yoğun enerji içeren duygularla ilişkilendirilmektedir. Bu açıdan Waterhouse’un kırmızı rengini kendini sorgulayan, uyanık yaşayan ve aşkı uğruna ölümü göze alan kadının rengi olarak belirlediği de düşünülmektedir.

17 yıl süre içerisinde çağının toplumsal bir sorununu yansıtan bir şiirden etkilenerek üç farklı resim yapan Waterhouse’un, resimleri aracılığıyla baskıcı toplumdaki kadının sesi olduğu söylenebilmektedir. Şiiri konu alan ilk resminde aşkı uğruna ölüme giden bir kadının hüznünü betimleyen sanatçı, yıllar içerisinde bu kadının kararlı ve kendini sorgulayan güçlü bir karaktere dönüşmesi yolunda öznel bir çaba harcamış görülmektedir. İkinci resimde yer alan kadının meydan okuyan kalkışı ve üçüncü resimdeki kendini sorgulayışı sanatçının konu karşısındaki düşüncelerinin zaman içerisinde gelişim gösterdiğini kanıtlar niteliktedir. Resimlerde yer alan kadının değişimi, sanatçının konu karşısındaki duygularının değişen bir yansımaları oluşturmaktadır. Modern toplumlarda halen bir problem olarak yaşanan kadının sosyal alandaki değerinin yıllar boyunca sanatçıların zihnini meşgul edegelmiş bir konu olduğu görülmektedir. Bu nedenle Waterhouse’un öznel çabasının, sosyal alanda kadınların özgür olması yolunda dikkate değer bir çaba olduğu anlaşılmaktadır.

SONUÇ

19.yüzyılda İngiltere’de Ön Raffaellocu anlayış ortaya çıkmıştır. Bu anlayışta ressamın mitolojik hikâyeleri konu edinen şiirlerden oldukça etkilendikleri izlenmektedir. Bu dönemin şiirlerini resimlerine konu eden sanatçıları arasında Waterhouse’un diğer sanatçılardan farklı olarak bir şiiri defalarca resmetmesi dikkat çekici bulunmaktadır. Waterhouse’un tutku derecesinde resimlerinde işlediği, onu uzun yıllar süresince etkisi altında bırakan konunun öneminin araştırılmasının amaç edildiği çalışma üç bölüme ayrılmıştır. Araştırmada, ilk olarak Waterhouse’un sanatsal biyografisine yer verilmiştir. Yapılan inceleme ile Waterhouse’un İngiliz resminde önemli bir sanatçı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Waterhouse’un, üyesi olduğu Ön Raffaellocu Kardeşlik Birliği düşüncesinin temeli olan Rönesans’a dönüş fikrini, İtalya’da doğmuş olması nedeniyle, dönem sanatçılarından ayrı olarak farklı bir biçimde içselleştirdiği düşünülmüştür. Araştırmanın ikinci bölümünde, bilim adamlarının görüşleri doğrultusunda Ön Raffaellocu sanat anlayışı açıklanmıştır. Raffaello öncesi anlamına gelen bu anlayışın, 19.yüzyılın mekanikleşmesi karşısında bir güzellik arayışı olduğu sonucu çıkarılmıştır. Açık havada çalışan bu dönem sanatçıların, Rönesans mantığı çerçevesinde doğanın ve insanın güzelliğini resmederek, giderek çirkinleşen şehirler içerisinde ruhu doyuran güzellikleri yansıtmayı amaç edindikleri görülmüştür. Bu dönem sanatçıların, Ortaçağa ait konuları yeniden keşfettiği, mitolojik hikâyeler, efsaneler, şiirler gibi edebi metinlerden aldıkları ilham ile sanatsal üretimlerde buldukları saptanmıştır.

Üçüncü bölümde, Ön Raffaellocu sanatçılardan Waterhouse’un uzun yıllar etkisi altında kaldığı şiiri konu eden resimleri incelenmiştir. Ön Raffaellocu anlayışın belirgin örnekleri arasında sayılan Waterhouse’un konu bağlamında örneklendirilen ilk resmi, analitik açıdan incelenerek, resmin Rönesans resmi kompozisyon kurulumunu anımsatan gizli geometrik bağlantılar içerdiği görülmüştür. Yapılan inceleme ile Waterhouse’un Rönesans mantığına dayalı gizli geometrik düzenin üzerinde efsanevi bir konuyu ince bir işçilikle betimlediği anlaşılmıştır.

Waterhouse’un etkilendiği şiir üzerine yapılan araştırma ile Viktoryen Dönemi’nde kadının kısıtlı haklara sahip olduğu görülmüştür. Toplumun kadına olan bakışını dönemin önemli bir şairinin anlatımında hissedilen ve bu hislerini resimleri aracılığıyla görselleştiren Waterhouse’un ikinci resmi, kadının aşkı için ölümü göze alan meydan okuması ile ilgilidir. Sanatçının zaman içerisinde etkilendiği şiirin farklı bölümlerini görselleştirmesi, onun konu karşısında yorumunun değiştiğini de gösterir niteliktedir. Kadın haklarına karşı kendi üslubuyla, kendi anlatım dili olan resimleriyle vurgu yapan Waterhouse, dönemin kadına bakış açısını kalede tutsak hayatı yaşamak zorunda olan bir kadının konu olduğu resimlerle dile getirmektedir. Bu resimlerde kadının merakına yenik düşmesi sonucu ölümle sonuçlanacak yaşantısına bir bakış açısı sunulmaktadır.

Sanatçının yapmış olduğu üçüncü resim, şiirde geçen anlatımıyla kadının kendini sorgulamaya başlaması ile ilgilidir. Waterhouse’un söz konusu bu üçüncü resmi, onun kadının toplum içerisinde aktif rol alması isteği düşüncesinde olduğunu akla getirmektedir. Şiiri konu eden ilk resminde hüzünlü bir kadın betimleyen sanatçı, zaman içerisinde bu hüzünlü kadının ifadesini değiştirmiş ve sonunda onun kendini sorgulamasına karar vermiş görünmektedir.

Tennyson’un şiirinden etkilenecek yapılmış üç resimde de, izole hayatını sürdürmekte olan kadının, her ne olursa olsun ölümü göze alacak kadar cesur olduğu okuması yapılırken, aslında kadının kendine verilenlerle yetinmez ve merak duygusuna yenilirse öleceği okuması da yapılabilmektedir. Yapılan araştırma sonucu, her üç resimde de toplumsal hayat ve kişisel soyutlanma sorunlarının yanı sıra kadının toplumdaki yeri ve baştan çıkarıcı bir imge olarak algılanmasının oluşturduğu baskıcı tutumla ilişkili anlatımlar tespit edilmiştir. Araştırma süresince bir başka dikkati çeken Waterhouse’un 17 yıl içerisinde resimsel üslubunu koruduğu, boya ve fırça kullanımlarında keskin değişimleri tercih etmediği olmuştur. İncelenen üç resimde de sanatçının, kadın karakterin elbise rengi ile resimde renk karşıtlığını vurgulaması ve doğasal unsurlara dair detaycı yaklaşımını koruması dikkat çekici bulunmuştur.

KAYNAKÇA

Artan, İ. & Bencik, S. & Çalışandemir, F. (2008). Çocukların Cinsel Eğitimi: Geçmişten Günümüze Bir Bakış. Eğitim ve Bilim Dergisi, Cilt 33, Sayı 150, s: 14-27.

Bazin, G. (1998). Sanat Tarihi. (Çeviri: Selahattin Hilav), İstanbul: Sosyal Yayınları.

Bell, J. (2009). Sanatın Yeni Tarihi. (Çeviri: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna), İstanbul: NTV Yayınları

Christian, J. (1989). The Last Romantics – The Romantic Tradition in British Art – Burne Jones to Stanley Spencer. (Editör: John Christian), Barbican Art Gallery işbirliğinde Lund Humphries Yayınevi, Londra.

Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. (Genel Editör: Stephen Farthing, 2010, Quintessence) (Çeviri: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gombrich, H. E. (1986). Sanatın Öyküsü. (Çeviri: Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hawksley, L. (2012). Shalott'lu Hanımefendi 1888. Sanatın Tüm Öyküsü, (Genel Editör: Stephen Farthing, 2010, Quintessence) (Çeviri: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Helmreich, A. (1997). John William Waterhouse - The Lady Of Shalott. The Victorians: British Painting 1837-1901 (Editör: Anne Helmreich ve Charles Brock ortaklığıyla Malcolm Warner). Washington: National Gallery of Art, New York: Abrams, s:190-191.

Hollingsworth, M. (2009). Dünya Sanat Tarihi. (Çeviri: Banu Ergüder, Rengin Küçükdoğan), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Hourticq, L. (1958). XIX. Asırda Milli Mektepler, Sanat Şaheserleri – Rönesans'tan Bugüne Kadar, (s: 209-225). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları: 22.

Kasap, N. (2012). Parodi Kadın. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, sayı: 5, s:3-17.

Kılıç, Y. (2012). Kutsal Damozel: Bir Yaşam Yoksunluğu Metaforu Olarak Ölümün Reddi, LITERA Dergisi, 23/1, s:39-56.

Little, S. (2006). İzimler... Sanatı Anlamak. (Çeviri: Derya Nüket Özer), İstanbul: Yapı Yayın.

Munholland, M. & Wright, M. (2011). A Deconstruction of Victorian Gender Identity through the Lady of Shalott. Kanada: Ryerson University

http://www.nines.org/exhibits/Construction_of_Victorian_Gend?page=3 Erişim: 04.01.2019

Riggs, T. (1998). The Lady of Shalott.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-the-lady-of-shalott-n01543/text-summary> Erişim: 01.09.2019

Rona, Z. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt:3, s:1197, Yapı-Endüstri Merkezi, İstanbul: YEM Yayın – 38.

Şengel, D.(2006). Modern ve Skolastik: Ruskin'in İncelenmemiş Bir Önsözü. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi, 23:1, s:19-39

Waterhouse. (2019a). <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=27> Erişim: 01.08.2019

Waterhouse. (2019b). <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=19> Erişim: 01.08.2019

ŞAMANİST RİTÜELLER KAPSAMINDA ŞAMAN DAVULUNDA BULUNAN SEMBOLLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Oğuz BOZDEMİR¹

Hüseyin ÖZÇELİK²

DOI: 10.34189/asd.4.8.008

1 Oğuz BOZDEMİR, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çerkeş Meslek Yüksekokulu, Malzeme ve Malzeme İşleme Teknolojileri Bölümü, Endüstriyel Cam Ve Seramik Programı (oguzbozdemir@karatekin.edu.tr). (<https://orcid.org/0000-0002-1995-060X>)

2 Hüseyin ÖZÇELİK, Hacettepe Üniversitesi, Seramik Bölümü (hsynozlk@gmail.com), (<https://orcid.org/0000-0002-5620-661X>)

ŞAMANİST RİTÜELLER KAPSAMINDA ŞAMAN DAVULUNDA BULUNAN SEMBOLLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Özet

Düğünler, ritüeller, büyüler, cenaze törenleri gibi uygulamaların Şamanizm'in geleneksel kültürünün temel parçaları olduğu söylenebilir. Şamanizm inancına sahip toplumlarda koruyucu ruhlar, yardımcı ruhlar, tedavi edici ruhlar, şaman toplumu, evrenin yapısı, değerleri ve hiyerarşileri müzik ile iç içe olarak ritüellerde kullanılmıştır. Şaman kültürünün önemli özelliklerinden biri de kendi mitolojilerini müzikle, müzik aletlerine ve müzik yaratıcısına bağlı mitolojilerle birlikte uygulamalarıdır. Şaman, sesin ve müziğin yardımıyla yardımcı ruhlarına seslenir ve şarkılar aracılığıyla onlarla konuşur. Ritüel melodileri ve taşıdıkları anlamlar, güçlü, kontrol edilemez, kutsal ve aynı zamanda keşfedilmemiş ruhani duygularla insanları bir araya getirir. Müziğin bu denli etkili olduğu Şamanizm felsefesinde en çarpıcı ve önemli ritüel objelerinden biri de davul olmuştur. Davulsuz bir ritüel ve davul kullanmayan bir şaman yoktur. Davulun önemli bir ritüel objesi olmasının yanında, davul üzerindeki semboller aracılığıyla şamanın düzenlediği ritüelin etkisi güçlenmekte ve ruhani alemlerde büyülü uçuşlarını gerçekleştirebilmektedir. Her şaman, yaşadıklarını ve deneyimlerini belirli objelerle ilişkilendirerek davulun üzerine resimsel olarak aktarmıştır. Davullar ve üzerilerindeki çizimler, atalardan alınıp gelecek nesillere aktarılmış ve bu resimler zamanla kalıcı semboller haline gelerek Şamanist efsanenin bir parçası haline gelmişlerdir. Bu nedenle Şamanizm'de davulun edindiği yer incelenmiş, davulun önemine dikkat çekilmiş, davul üzerindeki sembollerin anlamları üzerine durulmuştur. Şamanist felsefede önem verilen objelerden biri olan davul ile davulun üzerine işlenen semboller arasındaki ilişki araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ses, Davul, Şaman, Sembol, Ritüel, Esrime.

A RESEARCH ON THE EVALUATION OF SYMBOLS FOUND ON THE SHAMAN DRUM AS PART OF SHAMANIST RITUALS

Abstract

It can be said that practices such as weddings, rituals, spells, and funerals are essential parts of Shamanism's traditional culture. Protective societies, auxiliary spirits, therapeutic spirits, shaman society, structure, values and hierarchies of the universe are used in rituals intertwined with music in societies with shamanism beliefs. One of the important features of shaman culture is that they apply their own mythologies with music, musical instruments and mythologies connected to music creator. With the help of sound and music, the shaman speaks to the helper souls and speaks to them through the songs. Ritual melodies and their meanings bring people together with powerful, uncontrollable, sacred and unexplored spiritual feelings. One of the most striking and important ritual objects in Shamanism philosophy, where music was so influential, was the drum. There is no ritual without a drum and no shaman without a drum. In addition to being an important ritual object of the drum, the effect of the shaman's ritual is strengthened by the symbols on the drum and it can perform its magical flights in the spiritual realms. Each shaman has pictured the drum on the drum by associating his experiences and experiences with certain objects. Drums and their drawings were taken from ancestors and passed on to future generations and these paintings became permanent

symbols and became a part of the Shamanist legend. For this reason, the place of the drum in Shamanism has been examined, the importance of the drum has been pointed out and the meaning of the symbols on the drum has been emphasized. The relationship between the drum and the symbols embroidered on the drum, one of the objects of importance in shamanist philosophy, was studied.

Keywords: Sound, Drum, Shaman, Symbol, Ritual, Trance.

GİRİŞ

Şamanizm felsefesinde diğer dinlerde olduğu gibi tanrısal kavramların ve kuralların olmayışından ya da doğrudan tanrısallıkla bağlantılı olmadığından din olarak tanımlanmayabilir. Şamanizm genel olarak ruhani birlikteliği, ruhun tedavi edilmesini sağlayan iyileştirici yönü daha ağır basan toplumsal uygulamalardan oluşmaktadır. Şaman da bu uygulamaları yapan lider konumundadır. Psişik düzen ve insanların yaşadığı doğal çevre, tanrısal yapılara göre daha baskın konumdadır. Bu düzen içerisinde şamanın üstlendiği görev, psişik âlem ile dünya yaşamı arasındaki bağlantıyı sağlama ve ruhani dünya ile olan bağlantıyı korumaya yönelik uygulamalar yapan bir aracı olmasıdır. Şamanın düzenlediği ritüeller vasıtasıyla dünya ve ruhani âlem arasında ilişki kurulabilir. Uygulanan ritüel ve ritüeller esnasında kullanılan nesnelere, şamanın deneyimlemeye çalıştığı trans etkisini güçlendirerek amacına ulaşmasını kolaylaştırmaktadır. Şamanlar, ruhani görevlerini yerine getirirken ritüeller düzenlerler ve ritüelin başarıya ulaşması için destek sağlayacakları objelerden faydalanırlar. Şamanların ayin esnasında kullandığı nesnelere; özel olarak seçilip biçimlendirilmiş bir asa, çeşitli kaplar, taşlar, şamanın giysisi, başlığı, giysisiyle birleştirdiği farklı kemik parçalarıyla birlikte türlü nesnelere, ok, yay ve muhtemelen en önemlilerinden biri olan davuldur. Davulun barındırdığı sembolik anlamlar ve ruhani güç diğer şaman objelerinden daha üstündür. Ayrıca davul, şamanın ve topluluğun esrime etkisini deneyimlemelerine yardımcı olması bakımından ritüellerin olmazsa olmazı olarak düşünülebilir.

Şamanın uyguladığı ayinlerde davul öne çıkar ve şaman davul aracılığıyla kutsal yolculuklarını gerçekleştirir, yer altına iner ve göğe yükselir. Davul, şamanın trans haline geçebilmesi için kendisi tarafından kullanılan en önemli enstrümandır. Esrime halinin etkili olması için ses ve müzik çok önemlidir ve davul bu görevi yerine getirir. Ayinlerde davulun sesi şamanın psikolojisi üzerine etki eder, esrime halini deneyimler ve bu sayede ruhani dünyayla bağlantı sağlayabilir. Şaman davulu ritüelin en önemli müzikal parçalarından biridir. Davul aracılığı ile şamanın yapmak istediği ritüelin etkisi güçlenir. Davulun çıkardığı sesin düzeyi, özellikle bas sesinin etkisi ve artan azalan ritimleri şamanın vermek istediği coşkuyu etkiler. Davul şamanın bu anlamda olmazsa olmazı bir obje haline gelir. Şaman davulunu deneyimleri ve yaşanmışlıkları aracılığıyla kişiselleştirir. Her şaman, yaşadıklarını ve deneyimlerini belirli objelerle ilişkilendirerek davulun üzerine resimsel olarak aktarır. Bu çizimler, atalardan alınıp gelecek nesillere aktarılmış ve zamanla kalıcı semboller haline gelerek Şamanist efsanenin bir parçası haline gelmiştir. Her sembolün farklı bir anlamı ve şamana kattığı farklı bir gücü vardır. Bu çalışmada şamanın en önemli enstrümanı olan, gücünü artıran davul ve üzerine çizilen sembollerden bahsedilecektir. Sözlü iletişim dışında görselliğin ve sembolizmin de bir iletişim aracına dönüşebileceği düşüncesi bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Şamanizm de ritüellerde ifade aracına dönüşen görsel iletişim biçimi, zaman içerisinde gelişerek varlığını yazıya bırakmıştır.

2. ŞAMANİZM'DE DAVUL

Müzik, insan ruhunun en derin noktalarına ulaşmak için kullanılan sanatların en çarpıcı olanı olarak düşünülebilir. Müziğin ve sesin insan ruhunu etkileyen gücü, matem tutarak, haykırarak, müzik ile uyumlu bir ağıt şeklinde duyguları ifade ederek ve şarkı söyleyerek duyguların dışa vurumu şeklinde bir duygu boşalımı aracılığıyla rahatlama yaşanarak hissedilebilir. Şamanlar da ritüellerinde sesin ve müziğin gücünü

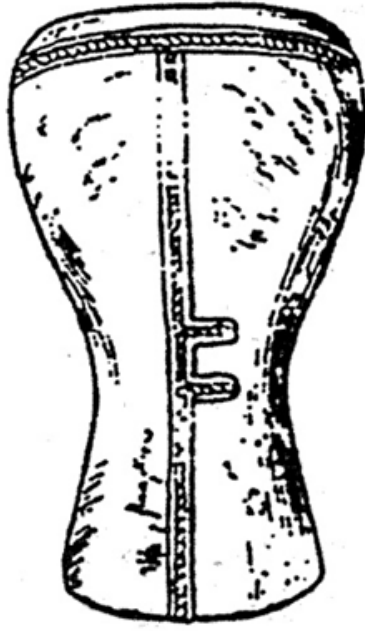
kullanarak daha başarılı ve etkili ayinler gerçekleştirmeye çalışmışlardır.

Şamanizm'in temelinde bulunan ve dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biri de şamanların belirli psişik teknikleri kullanarak derin bir depresyon halinde iyileştirme yöntemleri kullanmalarındır. Şamanların kullandığı teknikler ise; durağan sesler, davul sesleri ve dans aracılığı ile kendilerini esrime ya da daha farklı bir eylem olan kendinden geçme haline sokmaları olarak sıralanabilir. Lommel şamanların trans halini "Bu durumda bilinç ortadan kalkar ve bilinçaltından görüntüler alınır." ifadesiyle tanımlamıştır (Lommel, 1967, s. 12). Şamanın esrime halinde deneyimlediği görüntüler tamamen birbirinden bağımsız içerikte olabilir fakat her zaman yaşadıkları kültürün efsaneleriyle ve kabilelerinin dünya görüşleriyle ilişkilidir.

Şaman ritüellerinde davul kullanımıyla birlikte kendinden geçme etkisi ortaya çıkmaya başlar ve farklı bir benliğe erişme noktasında bilinç yapısı değişir. Ritüel uygulandığı anda davulun derinden gelen bas seslerinin tesiriyle açık bilinç yapısı ortadan kalkar. Şamanın algıladığı görüntüler farklı bir algılama biçimiyle aktifleşir. Şaman kendinden geçme durumunda davul aracılığıyla ritim tutar, ritme uygun dans eder, bağlantı kurduğu ruhu taklit eder ya da o ruha ulaşabilmek için kendinden güçlü gördüğü bir hayvanın kılığına girer. Şamanın kullandığı ritüel nesnelere ve kullandığı sembolizm aslında alegorik bir anlatım yöntemidir. Davul sesinin şaman üzerindeki etkisi ve ritüellerde davul kullanımı hakkında Hoppal şu tanımları yapmıştır; "şamanın transa girdiği bir töreni başarıyla gerçekleştirebilmesi için uygun bir atmosfere ihtiyacı vardır. Müzik onu yaratmaya yardımcı olur. Hem melodik hem de ritmik desenler, katılımcılara basit, tekrarlayan ve tanıdık olmalıdır." (Hoppal, 2010, s. 38). Şaman davul çalarak sadece ruhlar dünyasını düzene sokulmayı ve topluluğa şans getirmeyi amaçlamaz, aynı zamanda belirli gruptaki bazı psikozların üstesinden gelmesi için de çalışır.

Şamanlar uyguladıkları ritüellerde davula çokça önem vermişlerdir, fakat davulun hangi amaçlarla kullanıldığına dair farklı görüşler de mevcuttur. Radlof'a göre; "Yakutlarda davul, ruhlar âlemine giden şamana refakat ettiği söylenen hayvanı temsil eder. Nitekim Yakut efsanelerinde o "şamanın atı" diye geçer. Buryatlarda da davul, şamanın ayin esnasında yaptığı seyahatlerde bindiği "at" tır." (Radlof, 2008, s. 131). Şaman kültüründe ata değer verilmesinden ve davulun da at derisinden yapılmasından dolayı, kullandıkları davulun atı temsil ettiği düşünülebilir. Bazı Orta Asya şaman hikâyelerinde, şamanın davulu bir araç gibi kullanarak gökyüzünde yedi kat boyunca gezdiğinden de söz edilir (Resim 1).

Asya şaman felsefesinde, şamanın ruhani dünya ile sağlıklı bir iletişim kurabilmesi için davul çalma yetisine sahip olması gerekmektedir. Davul çalmak için kazanılması gereken yetenekler için uzun süreli eğitim gerektiğine vurgu yapan Perrin; "Sibiry'a'da, ruhları çağırmak ya da bu amaçla kişisel ilahiler bestelemek üzere uzun süreli bir davul çalma eğitimi öngörülür. Davul çalma becerisi ve ilahilerin yetkinliği, yardımcı ruhları daha fazla etkileme olanağı sunar." tanımını yapmıştır (Perrin, 2003, s. 45).



Resim 1: Pazırık Kurganında Bulunmuş Boynuzlu Davul (Bayat, 2006, s. 166).

Şaman ritüellerinde klasik şaman davulları dışında farklı biçimlerde davullar ve çeşitli enstrümanlarda kullanılmaktadır. Bu örneklerden biri olan boynuzlu şaman davulunun kullanımını Bayat şu şekilde ifade eder; “Şamanın dua şarkısı davulla müşahede edildiği gibi başka müzik aletleri, özellikle boynuzlu davul, homus (komus), flüt vb. ile de dua şarkılar okunduğu görülmektedir. Hem flüt hem de boynuzlu davul, Şaman davulu kadar eski çalgı aletidir.” (Bayat, 2006, s. 171).



Resim 2: Şor Şaman Davulu (Bayat, 2006, s. 202).

Davula Şamanist toplumlar içerisinde o denli kutsiyet ve önem verilir ki, davulun psişik dünya ile toplum arasında kurulan ilişkiyi desteklediği düşünülür (Resim 2). Bu düşünceyi Bayat şu şekilde açıklamıştır; “Nitekim Şaman da gerçekte bir aile başkanıdır. Bu bağlamda davul da Şamanla toplum, Şamanla ruhlar arasında bir bağıdır.” (Bayat, 2006, s. 195). Davula verilen kıymet, dünya ile ruhlar âlemi arasındaki ilişkiyle sınırlı kalmamış, abartılı bir görüş olarak düşünülebilecek eş konumuna kadar yükseltilmiştir. Bayat’ın tanımlaması, bu düşünceyi açıklamaktadır:

Davulun, Şamanın manevi eşi veya semavi eşi olması Altay-Sayan halklarından Şorlarda, Teleütlerde, Kumandinlerde, Çelkanlarda, Tubalarda geniş yayılmıştır. Ayrıca kadın ve çocukların davula dokunma yasağının olması da davulun, Şamanın manevi eşi olduğunu tasdik eder. Hatta Şorlarda açık şekilde davulun, Şamanın karısı olduğu bildirilmektedir. (Bayat, 2006, s. 195).

2.1. Şaman İçin Davulun Önemi

Şamanların en değerli ritüel objeleri davulları olmuştur. Davul derin simgesel anlamlar barındırır ve şaman için büyü bir nesnedir. Şamanın uyguladığı bütün ritüellerde adeta onun eli ayağı gibi işlev görerek yardımcı haline gelmiştir. Davul aracılığıyla ruhlar dünyası ile temas kurulur, kötü ruhlar uzaklaştırılır ve büyüler uygulanır. Radlof şaman davulunun ne kadar hayati ve önemli olduğunu şöyle vurgular; “Ayin için elbisenin önemi yoktur, fakat şaman davulu önemlidir ve bu olmadan ayin bir kuvvet taşımaz.” (Radlof, 2008, s. 36). Radlof’un ifadesi davulun şaman ritüellerinde ki önemini ve davul olmadan başarılı bir ayin uygulanamayacağını göstermektedir. Eliade ise davula verilen önemle birlikte şaman davul ilişkisini şu şekilde tanımlamıştır:

Şamanı “dünyanın merkezine” taşımak veya havada uçmasını sağlamak için olsun, ruhları çağırmak ve “hapsetmek” için olsun, nihayet gürültüsüyle şamanın işine yoğunlaşmasını ve içinde dolaşmağa hazırlandığı manevi âlemlerle temas gelmesini sağlamak için olsun, şamanlık seansının yürümesi için vazgeçilmez bir öğedir (Eliade, 1999, s. 199-200).

Davul, şamanın karakterini ve kişiliğini yansıtan bir obje olarak düşünülebilir. Davulun şamanın kendisini yansıttığını Hoppal; “Şamanın şarkısına, şaman kimliğinin esas tanımlayıcısı davul eşlik eder.” Tanımıyla açıklamıştır (Hoppâl, 2015, s. 90). Şamanın davul ile bu kadar sıkı ilişki kurması ve ona hayati önem vermesi, başlangıçta davulun yapılması aşamasındaki objenin seçilimiyle ilişkilendirilebilir. Davul yapım aşamasındayken sıradan bir çalgı meydana getirmek için şekillendirilmemektedir. Onun belirli özellikleri olan ve şamanı tanımlayan, şamanın karakterini yansıtan bir ağaçtan, belirli işaretlerin ve yaşanmışlıkların karşılığı olarak şekillendirildiği söylenebilir. Eliade, şamanın rüyalarında evren ağacının bulunduğu mekânlara yapılan ruhani yolculuklar yaptığını söyler ve “davulunun kasnağını bu ağaçtan Yüce Varlığın bu iş için özel olarak düşürdüğü bir daldan yapar.” ifadesinde bulunur (Eliade, 1999, s. 200). Evren ağacı şamana yol göstermekte ve kişisel davul yapımı için kullanacağı dalı işaret etmektedir. Evren ağacının parçasıyla yapılmış olan davul şamana büyü özelliklerini kazandırabilir. Davul için kullanılacak parçanın seçiminde farklı toplumlarda veya şaman adaylarında çeşitlilik görülebileceğini belirten Eliade’nin tanımına göre, “Ostyak-Samoyed şamanı baltasını alır, gözlerini yumup ormana dalar ve rasgele bir ağaca dokunur. Ertesi gün arkadaşları davulun kasnağını bu ağaçtan çıkarırlar” (Eliade, 1999, s. 200-201). Diğer yandan Altay şamanları davul yapmak için kullanılacak uygun ağacı yardımcı ruhların desteğiyle orman içerisinde seçmişlerdir. Yakut şamalarında davul yapımı için uygun ağacın seçilimi için Eliade; “üstüne yıldırım düşmüş bir ağacın seçilmesi tasfiye edilir.” tanımını yapmıştır (Eliade, 1999, s. 201).

Şamanizm felsefesinde ritüellerde kullanılan davulun yerinin dramatik ve hayati olduğu düşünülebilir. Birbirinden farklı Şamanist toplulukların davullarını yaparken sadece enstrüman edinmek için yapmadıkları, davulu kendilerinin bir parçaları gibi gördükleri, şamanların yaşanmışlıklarının ve deneyimlerinin bir sonucu

olarak ortaya çıktığı, ruhların ve atalarının rehberliğiyle şekillendirildiği, üzerine işledikleri çizimlerle kişiselleştirdikleri ve sanatsal işlev gördüğü düşünülebilecek bir objeye dönüştürdükleri anlaşılmaktadır.

2.2. Şaman Davulunun Özellikleri

Davulun ritüelleri mutlak kullanımının yanında sihirli özellikleri olduğu düşünülmüş ve gelecekte haber alma amacıyla fallarda kullanılmıştır. Davulun barındırdığı büyüsel özellikleri ise onun özel bir ağaçtan seçilmesinden ve şamanın ruhsal bağlantılarıyla onu şekillendirmesinden ileri gelmektedir. Davul aracılığıyla bakılan fallardan biri olan davul altına şapka atarak uygulanan fal çeşidini Radlof şu şekilde anlatır; “Fal felaketi haber veriyorsa, şapkalar davuldan düşer, fakat iyi haber geliyorsa, herkes mümkün olan bir çabuklukla şapkasını alarak mutluluk bunun içinde kalsın diye sıkıca tutar.” (Radlof, 2008, s. 76).

Şaman adayları rüyaları aracılığıyla dünyanın merkezinde bulunan, şaman felsefesinde önemle saygı gösterilen evren ağacının bulunduğu yere gizemli yolculuklar yapmaktadırlar. Şaman adayı kutsal ağacın bulunduğu bölgeye ulaştığında ağacın bir dalından ritüellerinde kullanacağı davulu şekillendirir. Kutsal ağaç sayesinde şaman davulu büyü özelliklerini kazanmış olur. Şamanın yapacağı ruhsal yolculuklarda davulun sihirli özellikleri ona yardımcı olur. Eliade şaman davulunun kazandığı sihirli özellikleri yapacağı yolculuklarda kendisine nasıl yardım ettiğini şu şekilde ifade etmiştir; “Davulunun kasnağı Evren Ağacından yapılmış olduğu için, şaman davulunu çalmakla, sihirli bir şekilde bu ağacın yanına, yani “Dünyanın Merkezine” fırlatılmış olur; ve bu sayede göğe çıkabilir” (Eliade, 1999, s. 200). Şamanistlerin, davulun sihirli özellikleri olduğuna inanmaları ve güç içeren bir obje olarak görmeleri, davula sıradan bir obje olmaktan öte işlevler kazandırmıştır.

2.3. Davul Üzerine İşlenen Semboller

Her şamanın belirli aşamalardan ve zorluklardan geçerek oluşturdukları davullarını, yine yaşadıkları zorluklar neticesinde deneyimlenen yaşamışlıklarını davula çizimler ve bir takım eklemelerle birlikte işleyerek kişiselleştirdikleri görülmektedir. Davul üzerine aktarılan çizimlerin çok çeşitli olduğu görülmüştür ve anlatıları da birbirinden farklı olabilir. Her çizim şamanın ruhsal dünyasından görüntüler içermektedir ve çizimler artık o davulun şamanın kendisinden bir parça haline geldiğini göstermektedir.

Her şamanın yardımcısı ve destekleyicisi olan iletişimde olduğu ruhu vardır. Şamanlar ruhsal bağlantılarına göre davullarına resimler çizerler ve ona göre giyinebilirler. Davul üzerindeki çizimler kısmi olarak ruhların arzuları tatmin eder nitelikte olmalıdır, aksi halde ruhlar çizimleri kabul etmeyebilir ve şaman tekrar çizmek durumunda kalabilir (Resim 3). Yörükân, davul üzerindeki çizimlerin büyü etkiler barındırmasıyla birlikte ne çeşit figürler içerdiğini şu şekilde tanımlamıştır; “Davulda ve elbisedeki bu resimler, sihri birtakım çizgilerden, raks manzaraları, hayvan ve ağaç resimleri, ezcümle kaz, kurbağa, kurt, tavşan resimleri tezyinatından ibarettir.” (Yörükân, 2014, s. 76). Davul çizimlerinin çeşitli hayvan figürleri içermesi, şamanların doğaya ve hayvan ruhlarına saygı gösterdiklerini işaret etmektedir. Ayrıca şamanın davulunun ebadının büyüklüğü ve üzerine işlenen çizimlerin miktarı, şamanın ne denli güçlü olduğuna işaret etmektedir. Yörükân, şamanın gücünü göstermesi bakımından; “bazı kamların davullarında güneş, yıldız, ay vesair mukaddes şeylerin resimleri bulunur.” ifadesinde bulunur. Radlof’un davul üzerindeki şekil ve semboller hakkında söyledikleri şu şekildedir:

Cenubi Altaylılarda davulun derisindeki resimler kırmızı ve beyaz taş boya ile çizilir. Bunu çizenlere yürüçi denir. Resimler davulun hem dış, hem de iç yüzünde bulunur. Bunlar Şamanist dünya görüşü ile kurban merasimlerini aksettiren şekillerdir. Davulun derisinin üstündeki resimler, yerdeki bazı mevcudat ile gökteki efsanevi varlıklara aittir. Yukanya doğru sağda ay, solda güneş resmi vardır. İkisinin yanında görülen iki

küçük daire, fecirle şafağı temsil eder. Bunların arasındaki noktalar yıldızları gösterir. Ayrıca Ülgen'in kızlarını tasvir eden resimler ile kuş, geyik, ağaç vs. şekiller de vardır (Radlof, 2008, s. 129).



Resim 3: Şaman Davulunun Üst Bölümündeki Bazı Şekil ve Semboller (Bayat, 2006, s. 160).



Resim 4: Şaman Davulu Figürleri (Bayat, 2006, s. 197).

Davul üzerinde betimlenen diğer sembolik figürleri insan hayvan ilişkileri oluşturmaktadır (Resim 4). Şaman ölen hayvanın ruhunu tekrar canlandırabilir ve bu özelliği şamana baskın gücünü vermektedir. Hayvanın dirilen ruhu şamanın bedenine girebilir ve bu durumda şaman mitolojik bir hayvan insan karışımı varlığa dönüşebilir. Eliade, bu gelenek için şu ifadeyi kullanır; “ ‘Canlandırma’ töreni sırasında şamanın neden davul-hayvanın yaşamını anlatması gerektiği de buradan anlaşılır: Aslında o öykündüğü yetkin örneği, kabilesinin kökenindeki ilk ve temel canlıyı ululamaktadır.” (Eliade, 1999, s. 201-202). Örneğin, şamanlar kuşların uçabilme özelliğini üstün bir yetenek olarak görmüş ve bu özelliği taklit ederek kullanmaya çalışmışlardır. Kuşların üstün özelliklerine erişebilmek için tüylerini, kemiklerini vb. parçaları kullanarak kuşun gücünü elde etmeye çalışmışlardır. Şamanlar böylece göklere ve göklerdeki ruhlara erişebilme yeteneği kazandıklarını düşünmüşlerdir.

Bir diğer çeşit davul betimlemesinde ise şamanlar; davullar, hayvan biçimli yardımcı ruhlar ve insanlar bir arada olacak biçimde simgeleştirilmiştir. En çok dikkat çeken sembollerden biri de kartal insan karışımı figürdür. Bu figür için Hoppal şu açıklamayı yapmıştır; “Kartalın şamanların atası ve koruyucusu olduğuna inanılır, şaman giysilerinin kollarına kartal kanatları iliştilir, başlığı da kartal kafası ile süslenirdi. Davullarıyla birlikte tasvir edilen diğer şaman imgeleri ise oldukça gerçekçidir.” (Hoppal, 2015, s.60). Davula işlenen bu figür, ruhlarla kurulan iletişimde kartalın ne kadar önemli olduğunu göstermektedir (Resim 5).



Resim 5: Şaman Simgesi, Kartal Başlı İnsan Bedeni (Hoppal, 2015, s.58).

Şamanizm kültürünün yaşandığı topluluklarda, avcılık insan hayatında dikkate değer bir yer kaplamaktadır. Bu nedenle topluluklar avlarının başarılı geçmesi için şamanlardan yardım istemişlerdir. Şaman ise yardımcı olabilmek için av büyüsü düzenlemiştir. Av büyüsünün verimli olabilmesi için davula çizilmesi gereken semboller için Hoppal şu ifadeleri kullanmıştır; “Basitçe anlatmak gerekirse, avdan önce, avlanacak olan hayvan, ardından da hayvanın vücuduna kullanılacak silahın (mızrak ya da ok) göstergesi çizilir.” (Hoppal, 2015, s.77). Hoppal’ın ifade ettiği mızrak ve av hayvanı görselde görülebilmektedir (Resim 6).



Resim 6: Av Büyüsü (Hoppal, 2015, s.78).



Resim 7: Av Sahnesi (Hoppal, 2015, s.104).

Av sahneleri ve hayvan-insan karışımı ruhani varlıkların dışında, şaman davullarında gökyüzü sahnelerinin çokça işlendiği görülebilir (Resim 7). Bunun birincil sebebi, şamanların gök inancı ve göğe verdikleri kutsallıktır. Bir şaman davulu üzerine yıldızların sembolleri işlenmiş ve bu sembollerin işlendiği davulu kullanan şamanın, yıldızların yaydığı ışık aracılığıyla yollarını aydınlattıklarına inanmışlardır. Bu inanişe Roux farklı bir yorum getirerek şu ifadeyi kullanmıştır; “Belki de, bunlar ölünün karanlık dünyasına (eğer öte dünya, karanlık bir dünya sayılır ise) girmesi anında, ışıktan oluşan varlığı hatırlatmak istemektedirler.” (Roux, 1994, s. 105). Her ne amaçla kullanılıyor olsa da, gökyüzü için kullanılan sembollerin şamanlar için çok önemli olduğu anlaşılabilmektedir.

Genellikle Gök Tanrı’yı tanımlaması için davulun üst kısmı kullanılmıştır. Çoruhlu’nun anlatımına göre; “Söz konusu yerde, ay (eksenin ya da eezi’nin sağında) ve güneş (solda), ayrıca kozmolojik-astrolojik

Görseldeki davulda (Resim 9), davulun yukarı kısmı göğü ifade etmektedir ve aşağı kısımdan bir şeritle ayrılarak üçgen çizimleriyle tamamlanmıştır. Burada çizilen üçgenlerin yerdeki kutsal dağları temsil ettiği düşünülebilir ve bir eğri şeklinde davulu boydan boya geçer. Bazı şaman topluluklarında dağlara tanrısal vasıflar yüklenmiş ve kutsal ruhları olduğu düşünülmüştür. Çoruhlu'nun tanımlamasında davul hakkındaki diğer detaylar şu şekilde verilmiştir; “Burada görülen atlar ve kuşlar şamanın elçileridir. Üst kısımda yer alan kafesler, gök varlıklarının muhafızı olan, kuş şeklindeki ruhları yakalamak için şamanlar tarafından kullanılır. Davulun yüzeyinin sağ yanı boyunca, Dünya Ağacını simgeleyen tasvirler bulunur.” (Çoruhlu, 2002, s. 84). Göğü temsil eden üst kısımda ay, güneş ve bir takımyıldızlar birlikte sembolize edilmiştir.



Resim 9: Minusink Bölgesinden Bir Şaman Davulunun Ön Tarafı (Çoruhlu, 2002, s. 84).

Şamanlar, ayinlerinde ruhlarla iletişime geçtiklerinden dolayı davulun iç bölgesindeki resimleri kendilerini temsil edecek şekilde düzenlerler. Davulun yüzeyindeki çizimlerin farklı insanları tanımladığını ifade eden Bayat, bu çizimler için; “hem ata Şamanların hem de Şaman ruhlarının tasvirleridir.” Açıklamasını yapar (Bayat, 2006, s. 210). Davulun merkezindeyse farklı dünyaları bir arada tuttuğuna inanılan hayat ağacı çizimi yer alır. Şaman için bu ağaç gök ile yer arasında geçiş için kullanılır.

Tatarların kullandıkları davulun her iki tarafı da sembollerle betimlenmiştir. Davul üzerine işlenen semboller küçük bir evren anlatısı gibidir. Diğer örneklerle benzer şekilde bir sınır göğü ve yeri ayırarak ikiye böler. Eliade, tatar davulundaki mini evren tarifini şöyle anlatır;

Evren Ağacı, yani şamanın kurban töreninde tırmandığı kayın, kurban edilen hayvan (at), şamanın yardımcı ruhları, göksel yolculuğunda ulaştığı Güneş ve Ay, ölümler âlemine indiğinde içine girdiği, (Ölümler Hakiminin yedi oğlu ve yedi kızıyla birlikte) Erlik Han'ın Yeraltı dünyası, vb. gibi, bir anlamda şamanın geçtiği yolu ve serüvenlerini özetleyen bütün bu öğeler davulun üzerinde resimler şeklinde karşımıza çıkar (Eliade, 1999, s. 203-204).

Davul sembolizminde başat element, boyutlar arası transfer sağlanması ve bu vasıtayla Şamanist

evrende esrime hali deneyimlenerek oluşturulan yolculuğa dair simgesellik oluşturulmasıdır. Bu semboller aracılığıyla uygulanacak olan ritüelin hazırlık aşamasını, ruhlarla kurulacak iletişim ve ruhların kontrol edilmesi oluşturmaktadır. Böylece şaman davul çalarak esrime haline varabilir. Eliade; “Davula “şamanın atı” denmesi de bundandır (Yakutlar, Buryatlar). Altay davulunun üzerinde bir at resmi vardır; şaman davulu çalarken atının üstünde göğe çıktığı kabul edilir” tanımıyla, davuldaki at sembolizminin trans haline ulaşmada ne kadar yardımcı olduğunu vurgulamıştır (Eliade, 1999, s.204).

Davulların üzerinde, şamanların savaşçılıklarını tanımlayan emareler bulunabilir. Bir takım şaman davullarında onların savaşçı niteliklerini gösterebilecek ok, yay ve silahlanmış karakterler görülebilir. Bunu destekleyen ifadeyi Bayat şöyle açıklamaktadır; “Şamanlar yanlarında taşıdıkları yay okla beraber davullarına da yay ok çizmekle toplumun savaşçısı olduğunu kanıtlamış olur” (Bayat, 2006, s. 167). Bu ifade davulun müzikal ve ritüel kullanımlarından daha fazlası olduğunu, şamanın kimliğinin çizimler aracılığıyla tanımlandığını göstermektedir.



Resim 9: Altay Şaman Davulu (Bayat, 2006, s. 206).

Bu tanımlamaların gösterdiği ortak noktalardan biri de her şamanın farklı hayat tecrübeleri sayesinde edindiği bilgiler aracılığıyla oluşturduğu deneyimlerin, şamanın kendi kişisel biricik ritüel objesi olan davulunu meydana getirmesinde oldukça etkili olduğu düşüncesidir. Yapılan her davulun dayandığı bir hikâyesi, kendisine has kullanıldığı bir malzemesi, onu şekillendiren şamanı tanımlayan bir çizimi vardır (Resim 10). Davulun üzerindeki çizimler şamanın kimliğini ifade etmektedir. Başka bir eşi yoktur. Şaman, bu sayede kendisinden önce atalarından devraldığı tekelliği kendisi yöneterek toplumu yönlendirebilir ve bir bakıma ölümsüzlüğe erişmiş gibi düşünülebilir.

Şamanların esrimeli uçuşları, ruhani efsaneler ya da yolculukları ile alakalı bütün mitler, oluşturulan imgeler, semboller ve ritüeller esnasında hissedilen trans hali, “insanların ulaşamadığı bölgelerde insanüstü yol ve yöntemlerle çıkılan mistik yolculukların, mecazlı ifadeleridir.” (Eliade, 1999, s. 205). Şamanların davullarını kullanmasıyla birlikte sembollerin insanlar üzerinde oluşturduğu güçlü etkinin alegorik anlatımları güçlendirdiği ve bir bütün olarak toplumsal yaşam biçimi haline geldiği söylenebilir.

SONUÇ

Şamanlar, kendilerine inanan toplulukların ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik büyü uygulayıcılarıdır. Gerçekleştirmek istedikleri veya insanların ihtiyaç duydukları sihirli uygulamaları ritüeller aracılığıyla aktarırlar. Bu ritüellerin insanlar üzerindeki etkisini kuvvetlendirebilmek için çeşitli müzik aletlerini özellikle parçaları gibi düşündükleri davulu kullanırlar. Etkisini kendisinin belirlediği davulu çalarak trans haline geçip büyüün uygulanacağı insanlara bu etkiyi güçlü bir şekilde aktarırlar. Çünkü ses şamanın transa girmesine yardımcı olmakta ve çevresini etkilemesinde yardımcı olmaktadır.

Tamamen şamana ait olan ve onun parçası gibi düşünülen davul aynı zamanda üzerine çizilen ve şamanın kendisi tarafından yapılan sembollerle de öne çıkar. Bu sembollerle oluşturulan sembolizm ayinle ilgili atmosferine güç katmakta ve semboller aracılığıyla efsaneler desteklenmektedir. Bu çizimlerin her biri, bir sembolü ifade eder ve ritüel sırasında şamanın esrime halini kuvvetlendirerek kendinden geçmesine yardımcı olur. Özellikle, hayat ağacı gibi şamanlar tarafından önemli kabul edilen semboller, davul üzerine daha belirgin çizilmiştir. Davul üzerinde vurgusu artırılan semboller şamanın vermek istediği sihirli etkiyi arttırarak coşkusunu körüklemiş, esrime halinin etkisini delilik seviyelerine taşımıştır. Davul üzerindeki sembolizm ile birlikte, benzer sembollerin ritüel sırasında kıyafetleri, çevresi gibi yakınında ve etrafında bulunması esrime halinin deneyimlenmesini hızlandırdığı söylenebilir. Bunun yanında şamanlar, toplumun savaş, kıtlık, hastalık vb. ihtiyaçlarına da semboller aracılığıyla şifa bulmaya çalışmışlardır.

Davulun günümüzde bazı dini ritüellerde dini atmosferi desteklemek için kullanıldığı görülebilir. Müzikle birlikte uygulanan törenler, tıpkı şamanların ritüellerinde kullandıkları davulların üzerine çizilen sembolere benzer şekilde çeşitli sembolizm örnekleri içermektedir. Din adamı veya şaman gibi manevi önderlerin müzikle birlikte farklı sembollerini kullanmaları, sembolizmin ruhani atmosferi güçlendirdiğini düşündürebilir.

Şamanların davullarını yapım süreci incelendiğinde, davul yapım aşaması Şamanizm felsefesi içinde dinsel bir etki atfedilebilecek kadar önemli uygulamalardan biri olarak kabul edilebilir. Araştırılan birçok aşamada davulların ritüellerin olmazsa olmazının yanında, toplumsal olayların düzenlenmesinde ve insanların hayatlarının düzenlenmesinde, ruhsal bağlantılar kurulmasında, gelecekte haber almada, fallarda, oyunlarda birçok işlev üstlendiği anlaşılmaktadır. Ayrıca şamanlar kendi ruhani dünyalarını, yaşadıklarını, gördüklerini ve deneyimlerini resimsel olarak davul üzerine aktarmışlardır. Şamanlar bu şekilde dünyada kendi izlerini bırakmayı düşünmüş ve ruhani dünyada ölümsüzlüğe ulaşmaya çalışmış olabilirler. Davul üzerine işlenen resimler, tıpkı ilkel insanın mağara duvarına çizdiği sanatın ilk örnekleri gibi saf ve yaratıcılığın en yalın hali gibidir. Bu resimler aracılığıyla şaman kendi iç dünyasını bir ifade şekline dönüştürmüştür. Şamanın davuluna çizdiği her bir sembol kendisinden parçalar içeriyor olmasının yanında, atalarından gelen sözlü ve görsel hikâyeleri de barındırır. Böylece şamanın davul üzerinde oluşturduğu sembolizm, atalarından geleceğe doğru gelişerek devam eder. Bugünün toplum yapısıyla kıyaslandığında, Şamanizm felsefesi en ilkel ve eski inanışlardandır ve bununla birlikte, mağara duvarına kendi el izlerini bırakarak toplum yapılarını ve avcılık sahnelerini duvarlara işleyerek hayvanların ruhlarına saygılarını yansıtan, yaptıklarını atalarından alıp gelecek nesillere aktarmaya çalışan ve sonsuzluğa kendilerinden bir iz bırakmayı düşünen ilkel insanların inanışlarına benzemektedir. Davul üzerine çizilen birbirinden farklı resimlerin hepsinin farklı sembolik anlamları olduğu ve farklı amaçlarla çizildikleri görülmüştür. Totem inancının baskın olduğu Şamanist toplumlarda, toplumun semboller aracılığıyla bir arada olduğu ve bu sembollerini davulunda bir araya getirerek kontrol eden şamanın önderliğinde imgelerin toplumsal efsanelere dönüştüğü anlaşılmıştır. Davul ve üzerine işlenen semboller tıpkı modern çağın sanat nesnelere gibi işlev görmüştür. Yaşanılan kültür, semboller aracılığıyla geleceğe aktarılmıştır. Kültür aktarımında, deneyimlerin rolü şaman davulları üzerinden incelenmiştir.

KAYNAKÇA

- Bayat, Fuzuli. (2006). Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çoruhlu, Yaşar. (2002). Türk Mitolojisinin Ana Hatları. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, Mircea. (1999). Şamanizm (İ. Birkan, Çev.). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Hoppâl, Mihály, Janos, Sipos. (2010). Shaman Songs. Budapeşte: Uluslararası Şaman Araştırmaları Topluluğu.
- Hoppâl, Mihály. (2015). Şamanlar ve Semboller (F. Sel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lommel, Andreas. (1967). Shamanism- The Begening of Art. New York- Toronto: McGraw Book Company.
- Perrin, Michel. (2003). Şamanizm (B.Arıbaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Radloff, Wilhelm. (2008). Türklük ve Şamanlık (A. Temir, T. Andaç ve N. Uğurlu, Çev.). İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Roux, Jan Paul. (1994). Türklerin ve Moğolların Eski Dini (A. Kazancıgil, Çev.). İstanbul: İşaret Yayınları.
- Yörükân, Yusuf Ziya. (2014). Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

**SAHİBİNİN SESİ FİRMASININ 1928 YILINDA ÇIKARDIĞI TAŞ
PLÂKLARDA YER ALAN MÜNİR NÜREDDİN SELÇUK'A ÂİT
GAZELLERİN BİÇİM YÖNÜNDEN TESBİT VE TAHLİLİ**

Serda TÜRKEK OTER¹

Zeyneb ALTUNTAŞ KOCA²

DOI: 10.34189/asd.4.8.009

1 Doç. Dr. Serda TÜRKEK OTER, A.H.B.V Üniversitesi, T.M.D.K (turkelseda@hotmail.com), (<https://orcid.org/0000-0003-3945-9372>)

2 Zeyneb ALTUNTAŞ KOCA , Gaz i Üniversitesi, T.M.D.K (zynpaltuntas@msn.com) (<https://orcid.org/0000-0002-1313-7757>)

SAHİBİNİN SESİ FİRMASININ 1928 YILINDA ÇIKARDIĞI TAŞ PLÂKLARDA YER ALAN MÜNİR NÜREDDİN SELÇUK'A ÂT GAZELLERİN BİÇİM YÖNÜNDEN TESBİT VE TAHLİLİ

Özet

Kültürümüzün en önemli unsurlarından biri olan Klâsik Türk Mûsikîsi; güçlü bir form çeşitliliğine sahiptir. Bu mûsikînin içinde barındırdığı bütün formların belli bir sistem içinde bestelendiği veya icrâ edildiği bilinmektedir. Formların işleyişini tespit etmek, bu formlarda bestelenmiş eserlerin analizi ile mümkün olmaktadır. Gazel, Klâsik Türk Mûsikîsi formları içerisinde irticâli ve usûlsüz olması sebebiyle, akademik çalışmalarda form yönünden incelemeye tâbî tutulmamıştır. Bu konuda yapılan çalışmalar, gazelde kullanılan terennümlerin sürelerini tespitle sınırlı kalmıştır. Ancak mûsikîmizdeki diğer formlar gibi gazellerin de biçimlerinin ortaya konması gereklidir. Bu sebeple konuya ışık tutmak amacıyla çalışmamızda, Sahibinin Sesi Firması'nın 1928 yılında piyasada satışa sunduğu; 2 numaralı taş plâk kataloğunda yer alan, icrâsı Münir Nûreddin Selçuk'a ait üç adet gazelin form analizi yapılarak, tahlil edilmiştir.

Bu çalışmaya konu olan Gazeller; Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü mûsikî formlarına yönelik olarak yeni bir analiz yöntemiyle incelenmiş ve Gazel formunun bir biçiminin var olup olmadığına cevap aranmıştır. Sonuç olarak; güfte ve terennüm dağılımları itibariyle, Münir Nurettin Selçuk'un gazellerinde belli bir işleyişe bağlı kalarak simetrik uygulamalarda bulunduğu tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Klâsik Türk Mûsikîsi, Münir Nûreddin Selçuk, taş plâk, gazel, form, analiz

THE FORMALLY DETECTING ANALYSING OF MÜNİR NÜREDDİN SELÇUK'S GHAZALS WHICH THE FIRM HIS MASTER'S VOICE RELEASED IN GRAMAFON RECORDS IN 1928

Abstract

Classical Turkish Music, which is one of the most important elements of our culture, has a strong variety of forms. It is known that all the forms that this music contains are composed or performed in a certain system. It is possible to determine the functioning of the forms by analyzing the works composed in these forms. Gazel has not been subjected to examination in terms of form in academic studies because it is irregular and irregular in Turkish Classical Music forms. Studies on this subject have been limited by defining the duration of the chronicles used in ghazals. However, like other forms in our music, the forms of ghazals need to be revealed. For this reason, in order to shed light on the subject, three ghazal forms of Münir Nûreddin Selçuk, which is included in the stone plague catalog number 2, which was put on sale in the market in 1928 by Sahibinin Sesi (His Marters's Voice) firm, were analyzed.

The ghazals that are the subject of this study were examined with a new analysis method for the oral music forms of Classical Turkish Music and the answer was sought for the existence of a form of the ghazal form. As a result, in term of lyrics and chanting distributions, it was found that Münir Nûreddin Selçuk performed symmetrical applications by adhering to a certain process in her ghazals.

Key Words: Classical Turkish Music, Münir Nûreddin Selçuk, gramophone record, ghazal, gazel, form, analysis.

GİRİŞ

Kâinâtın ilk yerleşim yerlerinden biri olan Anadolu; bulunduğu konum itibarıyla çevre kültürlerini de içinde barındırarak, çok köklü bir mirâsa sâhiplik etmektedir. Türklük kültürümüzün sesli ispâtı niteliğinde olan taş plâklarda meddahlık, ortaoyunu ve karagöz gibi geleneksel oyunlar; Türk Medenî Kânunu, dîn, dînsel sorunlar, inkilâb gibi sosyal hayatı konu alan olaylar; bazen melodi, bazen de melodi ve güfteyle birleşerek kimliğimizi ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu sebeple “ses” sosyal, kültürel ve siyasal anlamda birçok yaşanmışlığa şahitlik etmiştir. Kısacası taş plâklar; sanatsal ve tarihsel açıdan duygu ve düşüncelerimize, örf ve âdetlerimize ışık tutmaktadır.

Gelenekten kopmadan yapılan mûsikî icrâsının temelini taş plâklar oluşturmaktadır. Taş plâklar sâyesinde Klâsik Türk Mûsikîsi'nin dînî ve din-dışı alanındaki birçok formu günümüze ulaştırmıştır. Bütün taş plâklarda, devrin ses ve saz sanatçıları tarafından yapılan icrâlarda; serbest formun (gazel ve taksim) diğer formlara nazaran önemli ölçüde fazlalık gösterdiği anlaşılmaktadır. Çoğu serbest formların sonrasında aynı makâmıdan şarkı, beste gibi formlar icrâ edilmiştir. Taş plâklardaki serbest formların, hemen ardından gelen diğer eser için girişi kolaylaştırmak ve nazarî açıdan işitsel beceriyi sağlamlaştırmak amacıyla icrâ edildiği düşünülmektedir. Buradan hareketle, bu çalışmada, din-dışı mûsikî sözlü form alanında gazel biçimi konu alınmıştır.

Mûsikîmizde edebî formlar ve mûsikî formları arasında ayırıştırılmaz bir ilişki vardır. Gazel, edebiyat alanında divan edebiyatında bir şiir türünün adı iken; aynı zamanda mûsikî alanında icrâsı bir hayli ustalık gerektiren, icrâcının nazarî ve edebî bilgisini ilhâmına bağlı olarak yansıtan, irticâî okuyuş tarzını benimseyen bir biçimdir. Klâsik Türk Mûsikîsi din-dışı sözsüz form alanında “taksim” biçimi ile benzerlik göstermektedir.

Arapça'da “kadınlar için söylenen güzel ve âşıkâne söz” anlamına gelen gazel kelimesi sonradan, İslâmî doğu edebiyatında aşk ve şarap konularını işleyen bir şiir türünün adı olmuştur. Yazım şekli açısından beyitlerden oluşmaktadır ve genellikle beş, yedi ya da dokuz beyitte tamamlanmaktadır. İlk beyitin mısraları birbirleriyle kâfiyelenirken, sonraki beyitlerin ikinci mısraları ilk beyitle kâfiyelenir.

Günümüzde gazel biçiminin varlığı, taş plâklarla başlamıştır. İcrâ bakımından zor olan bu biçim, taş plâklarda dönemin usta gazelhânları tarafından icrâ edilmiştir. Taş plâklarda genellikle bir şarkıdan önce taksim niteliğinde icrâ edilen gazeller; kimi zaman saz eşliği olmadan başlı başına yer almış, kimi zaman usta sâzendeler ve/veya çiftetelli ritim eşliğinde karşımıza çıkmıştır.

1903 yılında gramofon ve taş plâk kayıtları başladığı ândan itibaren gazel, çağın en çok kullandığı bir form hâlini almıştır. Geçmiş bu zaman diliminde gazel kayıtları, barındırdığı kurallar neticesinde hayli zorluk gerektiren icrâcılıkla yapılmıştır. XX. yüzyıl başından ortasına kadar olan süreçte teknolojik şartların kısıtlı olması sebebiyle, taş plâk kayıtlarında gazel icrâcılığı yaklaşık üç dakika gibi kısa bir süre içerisinde seslendirilmiştir. Bu tarz kısıtlamalara rağmen gazelin en çok kullanıldığı form olması, o zaman diliminde yaşayan icrâcılarının ustalığıyla anlaşılmaktadır.

1940'lı yıllarda gerek İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle, gerek radyo yayınlarının artmasıyla, gerekse müzikte Batılılaşma politikasının başlamasıyla birlikte plâk sanayisinin ve gazel icrâcılığının durgunlaştığı görülmektedir. Gazel icrâcılığının durgunlaşma sebeplerinden bir diğeri ise icrâ edecek kişinin icrâ kabiliyeti açısından yoksun olması gösterilebilir.

Klâsik Türk Mûsikîsinin en önemli sözlü formlarından biri olan “gazel”; bir ses icrâcısının bilmesi ve mûsikî bünyesine katması gereken değerlerdendir. Çünkü gazel; icrâcının işitme kabiliyetini, müzikâl hâfızasını, makâm bilgisini, yorum yapabilme ve cümle kurabilme yetisini geliştiren yegâne formlardan biridir.

Gazel icrâsı, kabiliyet gerektirmesi sebebiyle ne yazık ki günümüzde de çok rağbet görmemektedir. Bu doğrultuda gazel hakkında akademik alanda yapılan çalışmalar sayıca az olup, yüzeyselliğini korumaktadır.

Araştırmamızda, içinde taş plâk kayıtları bulunan Sahibinin Sesi firmasının 1928 yılında çıkarmış olduğu ve iki katalog hâlinde düzenlediği, bünyesinde Münir Nûreddin Selçuk icrâsına ait üç gazelin biçim yönünden analizi yapılacaktır.

Çözümleme veya tahlil olarak tanımlanan analiz; bir bütünü parçalarına ayırarak ayrıntılı inceleme, daha sonra aralarındaki ilişkileri tanımlayarak sonuca gitme yoludur. (TDK; 1998, 106) Mûsikî analizinde eserler; usûl, makâm, ezgi, form ve güfte gibi parçalara ayrılırlar. Ayrılan bu parçaların daha derinine inilerek gerekli incelemeler yapıldıktan sonra eserin bir biçiminin olup olmadığı ortaya konur. Günümüze kadar yapılan çalışmalarda; Klâsik Türk Mûsikîsi'nin hemen hemen bütün formlarının belli bir sistematığı olduğu görülmektedir.

İncelediğimiz üç gazelin form analizi yönteminde asıl unsur gazelin güftesidir. Analizde melodileri ifade eden ve tüm literatürlerde kabul gören harf sistemi kullanılmıştır. Bu bağlamda uzun melodi cümleleri büyük harflerle (A, B, C, D, ...gibi), kısa melodi cümleleri (cümlecik) küçük harflerle gösterilmektedir (a, b, c, d, ...gibi). Analizde "T" harfi daima ayrı tutulmaktadır. "T" harfi, yapılan analizde sadece terennümler için kullanılmış, sadece terennümlerde kullanıldığı için, başka bir ezgiyi ifade etmek amacıyla kesinlikle kullanılmamıştır. Bu yöntemi diğer yöntemlerden farklı kılan bir diğer unsur ise güftelere sayı verilmesidir. Verilen sayılar, üç farklı şekilde kullanılmıştır. Sayıların ilk kullanım şekli; güftenin kaçınıcı mısraya âit olduğunu göstermek maksadıyla, harflerin sol tarafına yazılacak olan sıralı sayılardır. Örnek olarak, birinci mısrayı ifade etmek için "1." ve mısranın melodisini belirtmek için "A" harfi kullanılacak olursa; bu durum "1.A" şeklinde tarif edilecektir. Sayıların ikinci kullanım şekli; terennümlerdeki söz değişiklidir. "T" harfinin sağ tarafına boşluk vermeksizin sayılar konularak sözel değişikliklerin farklılığı ve kaçınıcı terennüm olduğu anlaşılacaktır (T1., T2. ...gibi). Terennümler hangi ezgiyi takip ediyorsa, sıradaki harfi yanına alarak (T1.C, T2.D ...gibi) ifade edilmiştir. Gazel formunun en genel şeklini ortaya koymayı hedefleyen bu analizde, büyük cümle kullanımı önceliklidir. Bu sebeple her mısra bir ezgi cümlesi olacak şekilde analiz edilmiş, eğer güfteye bağlı melodilerde cümlecikler yer alıyorsa, bu cümlecikler büyük cümlenin bir parçası olarak (1.A (1.A.a + 1.A.b), 2.B (2.B.a + 2.B.b + 2.B.c) ...gibi) ifade edilmiştir. Parantez içindeki analizler, parantez öncesinde ifade edilen bölümün açılımı niteliğindedir. Başka bir konu ise; analizi yapılacak gazelerde bağlantı terennümleri ve bağlantı melodileri gibi küçük değişikliklerde üssü (') işareti kullanılmıştır.

Gazel formunu konu aldığımız çalışmada; terennümün sözlerdeki değişimlerini göstermek maksadıyla her terennüme ayrı sayı verilmiş (T1: Amân, T3: Of gibi), bu terennümlerin ezgileri de uzunluk ve kısalıklarına bakılarak büyük ve küçük harfler kullanmak sûretiyle ifade edilmiştir (T1.A, T3.b ... gibi). Özellikle mısralardan sonra gelen ve birden fazla değişik lafzın kullanıldığı terennümler (Of, amân, yâr gibi) köşeli parantezde gösterilerek, mısralardan sonra gelen bu terennümlerin sadece sözel olarak değiştiği, ezgisel olarak bir bütünü oluşturduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Ezgi cümlelerinin tamamlanması maksadıyla kullanılan küçük terennümler, analiz esnasında ayrıca ele alınmamış, mısraya dâhil edilmiştir.

Yapılan araştırmalarda; Klâsik Türk Mûsikîsi'nin din-dışı, serbest ve sözlü formu olan gazelin, biçim analizi yönünden ele alınmadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma; gazel biçiminin incelenmesi bakımından bir ilk niteliği taşımaktadır. Buradan hareketle; günümüzde yetişmekte olan genç icrâcıların icrâ edecekleri gazellere daha da bilinçli yaklaşması, perde anlayışlarının kuvvetlenmesi, klâsik tavır nezdinde yorum ve nüans becerisinin arttırılması, mûsikî ve edebiyatın bir bütün hâlinde düşünülmesi amaçlanmıştır.

Araştırma alanımız sözlü bir form olan gazel üzerine olduğu için incelenen gazellerin başında ve arasında yer alan taksimler notaya alınmamış, sadece taksimlerin mısralara göre nasıl dağıldığına dair bilgi verilmiştir.

ACEMAŞİRÂN GAZEL

Bahâr Olsa, Çemenzâr Olsa, Âlem Handedâr Olsa

İcrâcı: Münir Nüreddin SELÇUK

Güftekar: Süleyman Nazîf

T1.a **1.A**

ÂH BA HÂR OL SA ÇEMEN ZÂR OL SA_ Â

T1.B

LEM HÂN DE DÂR OL SA_ ÂH

ÂH ÂH ÂH ÂH

T2.b **T3.C**

A M MÂN YÂ REY

2.D¹a

SEN_OL MAZ SAN HA YÂ LİM

2.D²b

DE ZE MÎ N_ AĞ LAR SE MÂ

2.D²c

SE MÂ AĞ LAR

T4.E **T1.F**

OF OF OF ÂH

T2.c

ÂH ÂH A MÂN

3.G
GÖNÜL MEHCÜR KALDIKÇA HUZUR ÜMMİD EDER SANMA FIRÂŞ-I BİKESİMDE BÜYÜK ZÜLFÜN DÂİMÂ AĞLAR

T4.H
OF OF

4.İ
OF FIRÂŞ-I BİKESİMDE

BÜYÜK ZÜLFÜN DÂİMÂ AĞLAR

T4.J
OF OF

4.K
FIRÂŞ-I BİKESİMDE BÜYÜK ZÜLFÜN

T2.d
DÂİMÂ AĞLAR

T5.e
YÂR

T4.L
OF OF OF OF OF

zeyneb altıntaş

BAHÂR OLSA, ÇEMENZÂR OLSA, ÂLEM HANDEDÂR OLSA
SEN OLMAZSAN HAYÂLİMDE ZEMİN AĞLAR, SEMÂ AĞLAR
GÖNÜL MEHCÜR KALDIKÇA HUZUR ÜMMİD EDER SANMA
FİRÂŞ-I BİKESİMDE BÜYÜK ZÜLFÜN DÂİMÂ AĞLAR

Vezin: Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün

1.1. Acemaşîrân Gazelin Tahlili

1.1.1. Gazelin Güftesi

Bahâr olsa, çemenzâr olsa, âlem handedâr olsa
 Sen olmazsan hayâlimde zemîn ağlar, semâ ağlar
 Gönül mehcûr kaldıkça huzûr ümmîd eder sanma
 Fıraş-i bîkesimde bûy-i zülfün dâimâ ağlar
 Gazelin güftesi Süleyman Nazîf'e aittir.

1.1.2. Gazelde Kullanılan Terennümler

Âh: T1

Amân: T2

Yârey: T3

Of: T4

Yâr: T5

1.1.3. Gazelin Güfte Terennüm Dağılımı

Âh (T1.a) Bahâr olsa, çemenzâr olsa, âlem handedâr olsa (1.A) âh, âh, âh, âh, âh (T1.B) amân (T2.b)

Yârey (T3.C) Sen olmazsan hayâlimde zemîn ağlar (2.D1a) semâ ağlar (2.D2b) semâ ağlar (2.D2c) of, of, of (T4.E) âh, âh, âh (T1.F) amân (T2.c)

Gönül mehcûr kaldıkça huzûr ümmîd ider sanma amân (3.G) of, of, of (T4.H)

Firâş-i bîkesimde bûy-i zülfün dâimâ ağlar (4.İ) of, of (T4.J) Firâş-i bîkesimde bûy-i zülfün dâimâ ağlar (4.K) amân (T2.d) yâr (T5.e) of, of, of, of, of (T4.L)

1.1.4. Gazelin Biçim Şeması

T1.a + 1.A + [T1.B + T2.b]

T3.C + 2.D (2.D1a + 2.D2b + 2.D2c) + [T4.E + T1.F + T2.c]

3.G + T4.H

4.İ + T4.J + 4.K + [T2.d + T5.e + T4.L]

RAST GAZEL

Çözülme Zülfüne Ey Dil-rübâ Dil Bağlayanlardan

İcrâcî: Münir Nüreddin SELÇUK

Güftekar: Enderüni Vâsîf

T1.a **1.A**

A MÂ N ÇÖ ZÜL ME ZÜL FÜ NE EY DİL

DİL RÛBÂ DİL BAĞ LA YAN LAR

T1.B

DAN_AM MÂN

T2.b **2.C**

A MÂN OF ÇE KİL ME Â TE Şİ

AŞ KI N LA BAĞ RIN DAĞ

LA YAN LAR DAN_ A MÂN

T3.D

YÂR

T2.E

OF OF OF OF

T4.e **3.F**

ÂH DÜ ŞER Mİ İC TİNÂB İT MEK SENİN ÇÜN

AĞ LA YAN LAR DAN_ A MÂN

1.2. Rast Gazelin Tahlili

1.2.1. Gazelin Güftesi

Çözülme zülfüne ey dil-rübâ dil bağlayanlardan
Kaçınma âteş-i aşkınla bağrın dağlayanlardan
Düşer mi ictinâb etmek seninçün ağlayanlardan
Sirişk-i çeşmimin bak farkı var mı çağlayanlardan
Gazelin güftesi Enderûnî Vâsıf'a aittir.

1.2.2. Gazelde Kullanılan Terennümler

Amân: T1

Of: T2

Yâr: T3

Âh: T4

1.2.3. Gazelin Güfte Terennüm Dağılımı

Amân (T1.a) Çözülme zülfüne ey dil-rübâ dil bağlayanlardan (1.A) amân (T1.B)

Of (T2.b) Çekilme âteş-i aşkınla bağrın dağlayanlardan amân (2.C) yâr (T3.D) of, of, of, of (T2.E)

Âh (T4.e) Düşer mi ictinâb etmek seninçün ağlayanlardan amân (3.F) of, of, of, of (T2.G)

Âh (T4.g) Sirişk-i çeşmimin bak farkı var mı çağlayanlardan (4.H) of, of (T2.İ) Sirişk-i çeşmimin bak farkı var mı çağlayanlardan (4.J) amân, amân, amân (T1.K)

1.2.4. Gazelin Biçim Şeması

T1.a + 1.A + T1.B

T2.b + 2.C + [T3.D + T2.E]

T4.e + 3.F + T2.G

T4.g + 4.H + T2.İ + 4.J + T1.K

ÇİFTETELLİ NEVÂ GAZEL

Nıgeh Gül-çin-i Hasret Dâmenim Pür-hâr-ı Mihnetdir

İcrâcı: Münir Nûreddin SELÇUK

Güftekar: ?

T1.a **1.A**

A MÂN NİGEHGÜL Çİ NİHASRET

T2.B

DÂ ME NİM PÜR HÂ RİMİH NET DİR ÂH ÂH ÂH ÂH

ÂH ÂH ÂH

2.C

GEL EY BÜL BÜL BE NİM ÇÜN NÂ LE İT KİM RÜ Zİ

T1.b

FİR KAT DİR ÂH

T3.D

OF OF OF

T1.c **3.E**

A MÂN FE GÂ Nİ CÂN HI RÂ ŞİM DAN U YAN

T2.F

MAZ BİR SA BÂH OL MAZ ÂH

ÂH

T3.G

A MÂN A MÂN

4.H
ŞE Bİ HİCRÂN SANIR SIN ÇEŞ Mİ ME RÛ Zİ

T3.İ
Kİ YÂ MET DİR OF OF

4.J
OF ŞE Bİ HİCRÂN SANIR SIN ÇEŞ Mİ ME

T1.K
RÛ Zİ KİYÂ METDİR A MÂN A MÂN A MÂN

T3.L
OF OF OF OF *şeyh alimiy*

NİGEH GÜL-ÇİN-İ HASRET DÂMENİM PÜR-HÂR-İ MİHNETDİR
GEL EY BÜLBÜL BENİMÇÜN NÂLE İT KİM RÛZ-İ FİRKATDİR
FİĞÂN-İ CÂN-HİRÂŞİMDAN UYANMAZ BİR SABÂH OLMAZ
ŞEB-İ HİCRÂN SANIRSIN ÇEŞMİME RÛZ-İ KİYÂMETDİR

Vezin: Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün

1.3. Çiftetelli Nevâ Gazelin Tahlili

1.3.1. Gazelin Güftesi

Nigeh gül-çîn-i hasret dâmenim pür-hâr-ı mihnetdir

Gel ey bülbül benim'çün nâle it kim rûz-ı firkâtdir

Figân-ı cân-hırâşımdan uyanmaz bir sabâh olmaz

Şeb-i hicrân sanırsın çeşmime rûz-ı kıyâmetdir

Gazelin güftekârı bulunamamıştır. Şiirin ilk mısraı, Mekkî'nin bir gazelinin ikinci beytinin ilk mısraı olarak görünmektedir. Ancak Mekkî'nin gazeli "geç" redifli bir gazeldir. Muhtemelen daha sonra sadece bu mısra alınarak üzerine bir kıt'a (nazım) oluşturulmuş olabilir. Yani bu şiirin gazel formu olmadığı anlaşılmaktadır.

1.3.2. Gazelde Kullanılan Terennümler

Amân: T1

Âh: T2

Of: T3

1.3.3 Gazelin Güfte Terennüm Dağılımı

Amân (T1.a) Nigeh gül-çîn-i hasret dâmenim pür-hâr-ı mihnetdir (1.A) âh, âh, âh, âh, âh, âh, âh (T2.B)

Gel ey bülbül benim'çün nâle it kim rûz-ı firkâtdir (2.C) âh (T1.b) of, of, of (T3.D)

Amân (T1.c) Fegân-ı cân hırâşımdan uyanmaz bir sabâh olmaz (3.E) âh, âh (T2.F) amân, amân (T3.G)

Şeb-i hicrân sanırsın çeşmime rûz-ı kıyâmetdir (4.H) of, of, of (T3.İ) Şeb-i hicrân sanırsın çeşmime rûz-ı kıyâmetdir (4.J) amân, amân, amân (T1.K) of, of, of (T3.L)

1.3.4 Gazelin Biçim Şeması

T1.a + 1.A + T2.B

2.C + [T1.b + T3.D]

T1.c + 3.E + [T2.F + T3.G]

4.H + T3.İ + 4J + [T1.K + T3.L]

SONUÇ

Münir Nûreddin Selçuk'un icrâ ettiği üç adet gazelin biçim analizi yapılarak şu bulgular ve sonuçlar elde edilmiştir:

Gazellerin Biçim Analizi			
	Acemaşîrân Gazel	Rast Gazel	Çiftetelli Nevâ Gazel
İlk iki beyit	$T1.a + 1.A + [T1.B + T2.b]$ $T3.C + 2.D (2.D^1a + 2.D^2b + 2.D^2c) + [T4.E + T1.F + T2.c]$	$T1.a + 1.A + T1.B$ $T2.b + 2.C + [T3.D + T2.E]$	$T1.a + 1.A + T2.B$ $2.C + [T1.b + T3.D]$
Son iki beyit	$3.G + T4.H$ $4.İ + T4.J + 4.K + [T2.d + T5.e + T4.L]$	$T4.e + 3.F + T2.G$ $T4.g + 4.H + T2.İ + 4.J + T1.K$	$T1.c + 3.E + [T2.F + T3.G]$ $4.H + T3.İ + 4.J + [T1.K + T3.L]$

Tablo1. Gazellerin Biçim Analizi

1. Gazellerin güftesi murabbâlardan (dörtlük) meydâna gelmiştir ve bu güftelerin ikisi Divan Edebiyatı'nda yine aynı isimle anılan gazel formundan seçilmiş şiirleridir.
2. Her üç gazel de mefâilün (4) veznindeki şiirlerden seçilmişlerdir.
3. Gazelerde düzenli bir çalgı-ses işleyişi vardır. Gazeller taksim icrâsıyla başlayıp, yine taksim icrâsıyla bitmiştir ve her bir gazel sırasıyla "taksim + 1. ve 2. mısra + taksim + 3. mısra + taksim + 4. mısra + taksim" şeklinde icrâ edilmiştir. Gazellerin birinci mısra başlarında kısa terennümler kullanılmıştır.
4. İncelenen üç gazelin bir tanesi ritim eşliğinde, diğerleri serbest bir şekilde icrâ edilmiştir.
5. Gazellerin mısra sonlarında uzun terennümler kullanılmıştır.
6. Birinci mısraların genel olarak biçim işleyişi "kısa terennüm + 1. mısra + uzun terennüm" şeklindedir.
7. Gazelerde diğer mısralardan farklı olarak; dördüncü mısranın araya uzun bir terennüm olarak iki defa farklı ezgilerle tekrar ettiği görülmektedir. Bu uygulamanın üç gazelde de aynı şekilde yer alması; icrâcının makâm seyri sırasında melodik cümleyi tamamlama amacıyla hareket ettiği şeklinde açıklanabilir. Bu bağlamda dördüncü mısraların genel olarak biçim işleyişi "1. mısra (A ezgisinde) + uzun terennüm + 1. mısra (B ezgisinde) + uzun terennüm" şeklindedir.
8. Birinci ve dördüncü mısralarda ortak bir biçim bulunurken, ikinci ve üçüncü mısralarda birbirinden farklı biçimler elde edilmiştir.
9. Kimi gazelerde ikinci mısra başında kısa veya uzun terennüm kullanılırken, kimi gazelerde terennüm kullanılmamıştır. Bu durum; üçüncü mısralar için de geçerliliğini korumaktadır.
10. Üç gazel içerisinde sadece Acem Aşîrân Gazel'in ikinci mısra'nın son kısmı, anlamlı bir şekilde bölünerek farklı ezgilerle tekrar etmiştir. Diğer gazelerde herhangi bir söz tekrarı yapılmamıştır.

Bu üç gazele bakıldığında; Münir Nûreddin Selçuk'un gazel icrâcılığında birinci ve dördüncü mısraların belli bir biçim anlayışıyla icrâ edildiği, ikinci ve üçüncü mısraların sistematik anlayışta icrâ edilmediği ve biçim olarak farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır. Münir Nûreddin Selçuk'un gazelerinde tâkip ettiği işleyişi tam mânâsıyla anlamak için icrâ ettiği gazellerin tamâmını incelemek gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Erdoğdular, Ahmet. (2005). Türk Müziğinde Gazel ve Hâfız Şehlâ Osman, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Evren, B. (1992). Taş Plâktan Kompakt Diske, Cumhuriyet Dergisi, Sayı. 336, ss. 8

Oter, S. (2018). Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Sözlü Eserlere Yönelik Olarak Yeni Bir Form Analizi Yöntem Önerisi, SAGE Matbaacılık, Sayı. 39, ss. 294-295

Pakalın, M. Z. (1971). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, Cilt. 1, ss. 370

Sağman, A. R. (1947). Meşhur Hâfız Sâmi Merhum, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul

Türkçe Sözlük. (1998). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara

Ünlü, C. (1991). Sözlü Taş Plâklar, Tarih ve Toplum Dergisi, İletişim Yayınları, Sayı. 94, ss.40

İNTERNET KAYNAKLARI

Çavdaroğlu, S. Z. (2017). Türkiye'nin Ses Kayıt Tarihine Bir Bakış, Erişim: <http://www.musikidergisi.net/?p=859> (05.09.2017).

Çağın, R. (2016). Reşit Çağın Arşivi 845-Münir Nûrettin Selçuk: Rast Gazel-Çözülme Zülfüne Ey Dil-ruba, Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=Uhxyl3DSOnU> (15.03.2018)

Odeon Türkiye. (2015). Münir Nurettin Selçuk - Neva Gazel (Taş Plak Arşivi), Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=levG55ZuRCU> (15.03.2018)

Odeon Türkiye. (2016). Münir Nurettin Selçuk - Bahar Olsa (Taş Plak Arşivi), Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=T020xkJwF_0 (15.03.2018)

İNGİLTERE MÜZELERİNDE İZNİK SERAMİK KOLEKSİYONLARININ OLUŞUMUNDA KOLEKSİYONERLERİN ETKİSİ

Tuğba DİRİ APAYDIN¹

DOI: 10.34189/asd.4.8.010

¹ Arş. Gör. Dr. Tuğba Diri Apaydın, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü (tuğba.diri@medeniyet.edu.tr) (<https://orcid.org/0000-0001-9197-9098>)

İNGİLTERE MÜZELERİNDE İZNIK SERAMİK KOLEKSİYONLARININ OLUŞUMUNDA KOLEKSİYONERLERİN ETKİSİ

Özet

Türkiye’de seramik üzerine yapılan bilimsel çalışmalarda seramiklerin teknik, motif ve kompozisyon özellikleri üzerinde durulurken; eserlerin edinme yöntemleri, koleksiyon sahibi kişiler ya da kurumlar genellikle geri planda kalmıştır. Bu çalışma, İngiltere’de koleksiyonlara miras, bağış ve satın alma aracılığıyla dâhil olan İznik üretimi seramik koleksiyonlarının oluşumunda koleksiyonerlerin payı üzerinde durmuştur.

Avrupa ile Doğu arasında adeta köprü görevi gören koleksiyonerler, 1850 itibariyle sistematik ve bilinçli olarak İslam kültürüne ait seramikleri toplamışlardır. Makalede, müze envanter kayıtları, sergi katalogları ve yazılı kaynaklara dayanarak İznik seramikleri koleksiyonu yapan sanatseverlerin kültürel geçmişlerinden, koleksiyonlarının oluşum sürecinden, eser alımlarındaki stratejilerinden, maddi durumlarını anlamamıza yarayan kaynaklar ve bağış sürecinden bahsedilecektir.

Günümüzde Türkiye’de örnekleri bulunmayan kaliteli seramiklerin İngiltere’de özel koleksiyonlarda oluşmasına neden olan faktörler ve katkıda bulunan koleksiyonerler bu makalenin ana konusudur.

Anahtar Kelimeler: İznik, Seramik, Koleksiyoner, İngiltere, Müze

THE EFFECT OF COLLECTORS ON THE FORMATION OF IZNIK CERAMIC COLLECTIONS IN THE MUSEUMS OF ENGLAND

Abstract

In the scientific studies on ceramics in Turkey; technical, motif and composition characteristics of ceramics are emphasized, while methods of acquiring works, collectors or institutions are often left behind. This study focused on collectors’ effect in the formation of Iznik ceramic collections that are included in the collections through heritage, donations and purchases.

Collectors, who acted as bridges between Europe and the East, systematically and consciously collected ceramics belonging to Islamic culture as of 1850. In this article, the cultural backgrounds of the art lovers who collect Iznik ceramics, the formation process of their collections, the strategies in the purchase of works, the resources and donation process that will help us to understand their financial status will be mentioned based on the museum inventory records, exhibition catalogs and written sources.

The factors that contribute to the formation of high quality ceramics, which are not present in Turkey, in private collections in England and contributing collectors is the main subject of this article.

Key Words: İznik, Ceramic, Collector, England, Museum

GİRİŞ

İnsanlar, bilinen tarihin ilk zamanlarından itibaren biriktirme dürtüsü ile birtakım nesnelere bilinçsizce toplamışlardır. Orta Çağda ganimet ve hazinelerden oluşan ilk koleksiyonlar, Yeniçağda yerini dünyanın farklı yerlerinden gelen nesnelere ile doldurulan nadir kabinelerine bırakmıştır (Artun, 2012, s. 21,25). Bu dönemden itibaren bilinçli toplamaya giden koleksiyonerler, XIX. yüzyılın ortalarında profesyonel hale gelmiştir. Londra'da British Müzesi ve Victoria ve Albert Müzesi gibi geniş çaplı koleksiyonlara sahip müzelerin de etkisiyle koleksiyonerler, eser toplama konusunda birbirleriyle adeta yarışır hale gelmiştir. Önceleri gördükleri her nesneyi koleksiyonuna ekleyen sanatseverler, zamanla daha bilinçli ve seçici davranarak belli bir alanda uzmanlaşmayı başarmıştır.

Batılı gözün ilgisi XIX. yüzyılda, oryantalizm ve emperyalizm etkisiyle egzotik ve saf olanı arama güdüsüyle Doğu topraklarına kaymıştır. Böylece tahribata ve sömürüye karşı korumasız halde bulunan İslam sanatına ve eserlerine olan ilgi artmış, birçok koleksiyoner ilgisini bu yöne çevirmiştir. Fransız, Alman ve İngilizlerin başını çektiği bu grup, Osmanlı'da yeni yeni başlayan nizamnameleri de hiçe sayarak kültürel değerlerimizi yurtdışına çıkarmakta şüpheye düşmemişlerdir. Yurtdışına çıkartılabilen taşınır eserlerin başında ise kolay taşınabilen ve estetik kaygılarla göze hitap eden seramikler gelmiştir.

George Salting, Sir Robert Murdoch Smith ve Charles Drury Edward Fortnum gibi İslam kültürüne ait eser toplayan koleksiyoncular, deniz ve demir yollarının gelişmesiyle birlikte, Batı'dan Doğuya iyileştirilmiş şartlarda seyahat etme fırsatı yakalamıştır. Böylece ziyaret ettikleri Doğu topraklarındaki saf ve bozulmamış etnografik öğeleri koleksiyonlarına kolay bir şekilde eklemiştir. Bunun yanı sıra, Sir Augustus Wollaston Franks, John Henderson ve Sir William Burrell gibi koleksiyonerler ise doğu coğrafyasına ziyarette bulunmamış olup Avrupalı sanat simsarları aracılığıyla koleksiyonlarını genişletmişlerdir.



Foto 1: Royal College of Art, Seramik Öğrencileri, 1910

XIX. yüzyılda Osmanlı topraklarında sosyal ve kültürel anlamda yaşanan olumsuz gelişmelerin aksine İngiltere’de 1860’lı yıllarda makineler ile birlikte ortaya çıkan seri ve ruhsuz üretime karşı el işlerini ve zanaatkârlığı ön plana çıkaran Sanatlar ve Zanaatlar Hareketi (Arts and Crafts Movement) döneme damgasını vurmuştur. Bu akımın önde gelen isimlerinden biri olan William Morris (1859–1896), üretilen tek tip kusursuz fabrikasyon objeler yerine, eşsiz ve tekil üretimin önemini vurgulayan eserler yaratmıştır. Bu objelerin üretim aşamasında desen olarak İslam coğrafyasının bezemelerinden yararlanan Morris ve yakın arkadaşı William De Morgan’ının ürettikleri, İslami dönem eser toplayan koleksiyoncuları cezbetmiş ve ilgi alanlarını bu yöne çevirmelerinde önemli bir etken olmuştur. XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam eden bu akımın etkisiyle Richard Lunn ve Alfred Powell gibi seramik ustaları (Lunn,1903;1910), İznik üretimi seramikleri ilham kaynağı olarak kullanmaya devam etmişlerdir (Foto 1-2).



Foto 2: Kelmscott House, Hammersmith, William Morris Evi,1896

XIX. yüzyıl İngiltere’inde İslam sanatına olan ilgi, sadece toplayıcılıkla sınırlı kalmayıp akademik ve bilimsel çalışmalar ile pekiştirilmiştir. Amatör toplayıcılardan oluşan ve 1866’da kurulan Burlington Güzel Sanatlar Kulübü (Burlington Fine Arts Club) hem özel hem de halka açık düzenlenen sergi, akademik toplantı ve yayınladıkları kitaplarla birlikte İslam sanatının İngiltere’de yaygınlaşmasında etkin rol oynamıştır. Owen Jones, sanatçı Frederic Leighton ve Dante Gabriel, koleksiyoncu George Salting gibi kurucu üyelerin dışında kulübe üye olan John Henderson, Charles Hercules Read ve Frederick Du cane Godman XIX. yüzyılda İran seramikleri olarak bilinen koleksiyonlarında yer alan İznik üretimi seramikleri sıkça sergileme ve üzerine tartışma ortamı bulmuşlardır (Pierson,2017,s.6-10). 1885 Burlington Güzel Sanatlar Kulübü İran ve Arap Sanatı (Burlington Fine Arts Club Persian and Arab Art) ve 1907 Burlington Güzel Sanatlar Kulübü İran ve Yakın Doğu Çini Sanatı (Burlington Fine Arts Club Exhibition of the Faience of Persia and the Nearer East) sergileri yapılan başlıca çalışmalardan birkaçıdır. Eserleri müzayede ya da yasal ve yasal olmayan yollarla koleksiyonlarına katan sanatsever isimler, belli bir zamandan sonra bu varlıklarını müzelere devretmiştir. Müzelerin gelişmesinde önemli rolü olan bağış ve miras, İngiltere müzelerinin de koleksiyonlarını oluşturma politikalarında başvurduğu temel yöntemler arasında yer almaktadır. Koleksiyon sahiplerinin vefatı ile daha

önceden yazılı ya da sözlü olarak bıraktıkları vasiyetler ya da yakınlarının müzeyle iletişime geçmesiyle bırakılan eserler miras aracılığıyla; sahipleri hayatta iken hibe edilen eserler ise bağış vasıtasıyla koleksiyonlara eklenmektedir. İznik üretimi seramikleri koleksiyonunda bulunduran İngiliz sanatseverler, eserleri sanat dünyasında önemli yer tutan büyük müzelere bu iki yöntemle devretmiştir. Makalede on adet koleksiyoncunun İznik seramikleri koleksiyonu üzerinde durulacaktır. Bunlar: John Henderson, Charles Drury Edward Fortnum, Sir Augustus Wollaston Franks, Frederick du Cane Godman, Sir Robert Murdoch Smith, George Salting, William Henry Wrench, Sir William Burrell, Gerald Reitlinger, Sir Sydney Carlyle Cockerell'dir.

2. Koleksiyonerler

2.1. John Henderson

İslam sanatı alanında koleksiyonerliğe erken dönemlerde başlayan John Henderson (1797–1878) İznik seramik koleksiyonu dışında, Rus Silahları, Endülüs Seramiği, İngiliz Resim koleksiyonu gibi geniş bir yelpazede eser biriktirmiştir. Montague Street'teki evinde eserlerini sergileyen Henderson, ayrıca Antika Meraklıları Cemiyeti (Society of Antiquaries) ve Kraliyet Arkeoloji Enstitüsü (Royal Institute of Archeology) gibi kurumlarda aktif olarak çalışmış ve eserlerini sergilerle diğer kulüp üyelerin beğenilerine sunmuştur. Küratör Augustus Wollaston Franks, Drury Fortnum ve Sir Henry Cole gibi sanat dünyasının önde gelen koleksiyonerleri ile yakından çalışma fırsatı bulması onu bu camiada daha da tanınır hale getirmiştir (Wood,2005,s.180-181;Wilson,1953,s.59-60).



Foto 3: John Henderson Koleksiyon, Plate IX, 1868



Foto 4-5: John Henderson Koleksiyonu Plate XI ve Plate XII, 1868



Foto 6: John Henderson Koleksiyonu Plate X, 1868

John Henderson, South Kensington Müzesi'nin ilk müdürü Sir Henry Cole ile koleksiyon oluşturmada fotoğrafın ne kadar önemli olduğunu kavramış ve bu sebeple mevcut eserlerinin düzenli fotoğraf çekimini yaptırmıştır. Dönemin ünlü fotoğraf şirketi Cundall & Fleming firması tarafından içerisinde İznik üretimi seramiklerinin yer aldığı yirmi fotoğraflık bir çekim yaptırmıştır. Henderson, en az seramikler kadar öneme sahip bu fotoğraf dizisini 2 Haziran 1868'de Victoria ve Albert Müzesi'ne bağışlamıştır. John Henderson, 1878 yılında bugün fotoğraflarda görülen pek çok eseri daimi olarak British Müzesine bağışlamayı tercih etmiştir.

Henderson Works of Art in Pottery, Glass, and Metal in the Collection of John Henderson (Henderson, 1868) adlı kitabında bu fotoğrafları kullanarak İznik üretimi seramikler hakkında tespitlerde bulunmuştur (foto 3-4-5-6). Kendisi "Plate IX" de merkezde yer alan vazunun büyük olasılıkla Şam'da yapıldığını, bunu da Paris'te yaşayan oryantalist M. Charles Schefer'in koleksiyonunda yer alan benzer örneklerle karşılaştırıp bu sonuca ulaştığını söylemektedir. Henderson, koleksiyonunda yer alan örnekleri derleyerek İznik seramiklerini gruplandırmaya çalışmıştır. Şam işi olarak bilinen İznik seramiklerini "Şam üretimi eserler her zaman mükemmel ve pürüzsüz yapılmış ve bu eserlerde asla kırmızı renk kullanılmamıştır. Leylak rengi, turkuaz ve adaçayı yeşili kullanılır." şeklinde ayırımı yapmıştır. Şam işi seramiklerin ayırımı bu yöntemle yapan Henderson, Rodos işi seramikleri de şu ifadelerle diğerlerinden ayırmaktadır: "Rodos iş seramiklerin işlemesi oldukça farklıdır, çiçekleri kırmızı ve kabartmalıdır. Örneklerin çoğu Türkçe yazılıdır" Dördüncü fotoğrafta görülen (Plate XI) döneminde Rodos işi olarak anılan seramikler için ise " ...bazı örneklerin Faenza di Lindo olarak bilinen Lindus'da yapıldığı sanılmaktadır. Onların tarihi XVI. Yüzyıl olabilir. Bu örneklerin çoğu, M. Salzman tarafından Rodos'tan Paris'e ya da Londra'ya gelmiştir" demektedir (Henderson, 1868, s. IX, X, XI, XII).



Foto 7: Müze No: 1878,1230.489, 1570-1590



Foto 8: Müze No: 1878,1230.490, 1570-1590

The Times gazetesinin 24 Mayıs 1897 tarihli sayısında British Müzesi Kütürörü Sir Augustus Wollaston Franks'ın, John Henderson'la yakın arkadaşlık ilişkisi kurduklarını ve koleksiyonunu oluşturmada yardımcı olduğu belirtilmiştir. Sir Franks ayrıca Henderson'a ait seramikler üzerinde çözümlenelerde de bulunmuştur (Franks, 1860, s.94-96). Henderson koleksiyonunda 1878,1230.489 (foto 7) ve 1878,1230.490 (foto 8) katalog numaralı tabaklar, en bilindik örnekler arasında yer almaktadır. Venedikli Morosini ya da Dalmaçyalı Spingarolli de Dessa ailesine ait olduğu tahmin edilen amblemli tabaklar 1570-1580 arasında tarihlendirilmektedir. Günümüzde bilinen on adet örneği bulunan bu tabakların ikisi John

Henderson koleksiyonundadır. Onlu takımın, ikisi büyük servis tabağı ve sekizi küçük boy olmak üzere iki boyda yapılmıştır. Henderson koleksiyonunda her iki örnek de mevcuttur. Tabakların boyutları değiştiği gibi bezemeleri de değişmektedir. Tabaklar form olarak ender görülmekle birlikte İstanbul'da Avrupalılara satış yapan bir perakende satıcıya ait olduğu düşünülmekte olup Rodos'tan gelen seramiklerden olduğu tahmin edilmektedir (Atasoy, Raby, 1989, Kat. No. 575-586,734-737).



Foto 9: Hill House, Stanmore, 1873, Ashmolean Müzesi Arşivi

2.2. Charles Drury Edward Fortnum

John Henderson gibi dönemin önde gelen bir diğer koleksiyoneri de Charles Drury Edward Fortnum'dur (1820-1899). Eşi Fanny Matilda Keats'in sanata olan düşkünlüğü ile koleksiyonerliğe adım atan Fortnum, İngiltere'nin sayılı İslam sanatı otoriterlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bugün halen İngiltere'de faaliyette olan Maison&Fortnum şirketlerinin sahibi olan Fortnum, buralardan kazandığı yüksek gelirleri sanat dünyasına harcamaktan çekinmemiştir. 1852'de taşındığı Stanmore Hill House'daki evi vefat edesiye kadar adeta bir müze gibi kullanılmıştır (foto 9). British Müzesi mütevelli üyesi, Londra Antika Meraklıları Cemiyeti (Society of Antiquaries of London) ve Kraliyet Arkeoloji Enstitüsü'nde (Royal Archaeological Institute) başkan yardımcısı olan Edward Fortnum, 1889'da hayata gözlerini kapamadan koleksiyonunun büyük bir kısmını Oxford Ashmolean Müzesine, geri kalanını ise Victoria and Albert ve British Müzesi gibi prestijli müzelere bağışlamıştır (Wilson, 2004; Tanner, 1999, s.147-157).

Vanke'nin (1999, s.220) araştırmasına göre, Fortnum, 1850'ler itibarıyla bilinçli olarak seramik toplaması açısından diğer koleksiyonerlerden ayrılmaktadır. Gerçekleştirdiği Avrupa seyahatleri sırasında edindiği İslami seramiklerle 1860'lara kadar neredeyse tüm çeşitlerinin güzel örneklerini koleksiyonuna katabilmeyi başarmıştır. Fortnum, kendi gibi koleksiyoner olan arkadaşlarıyla sınıflandırdıkları üç grup seramikten

de eserleri edinmiştir. Bunların ilki Hispano- Moresque lüster seramikleri, ikincisi İran seramikleri ve sonuncusu ise İznik seramikleridir. Fortnum her üç alanda nadir eserler toplayıcılığı yaparak koleksiyonunu geliştirmiştir. 1860'lı yılların başında Fortnum'un elindeki seramikler ön planda olmakla birlikte, Antika Meraklıları Cemiyeti (Society of Antiquaries) ve Augustus Wollaston Franks'in önderliğinde koleksiyonundaki bazı seramikleri sergilere göndermeye başlamıştır. Serginin büyük bir bölümünü oluşturan seramikler ise o dönemde Lindus ve Rodos adasından geldiği tahmin edilen İznik seramikleriydi. Sadece seramik alımı ile sınırlı kalmayan Fortnum, düzenlediği sergiler ve yaptığı akademik çalışmalar ile bilinmeyenlere açıklık getirmiştir.

Fortnum Koleksiyonunun önemli parçalarından olan 1887.0516.1 katalog numaralı kandil, günümüzde British Müzesi'nde sergilenmektedir. 1549 tarihli Kubbet'üs Sahra'ya ait olduğu bilinen cami kandilinin kaide kısmında "İznik Eşrefzade'de çalışan aziz sanatkâr 956 Hicri (1549) ressam, fakir, dürüst Müsli Mustafa" ibaresi yer almaktadır. Bu bakımdan bu parça Türk seramik sanatı açısından oldukça önemlidir. Kandilin kaide kısmında geçen tarih sayesinde Müsli grubunun ilk örneği olarak da bilinmektedir (Atasoy ve Raby, 1989, s.136; Wallis, 1885, Kat No.527; Denny, 2004, s.18).

Fortnum makalesinde bu kandilden (Fortnum, 1870, s.387-397):

"...XVI. yüzyılın büyük bir mükemmellik döneminden geçtiğini söyledim ve şimdi sizlere o dönemin bir eseri olan kandili tarif etmeye çalışacağım. Şekli oldukça bilinen Arap kandillerine benziyor. Kullanıldığı bilinen üç saplı kandilin içi tamamıyla beyaz olup ağzının dış kenarında koyu mavi Arapça yazılı sıra yer almaktadır. Tarihten önceki birkaç kelime en azından benim için anlaşılabilir, bu kelimelerin bazıları Türkçe bazıları ise Farsçadır" olarak bahsetmiştir."

Dr. Charles Rieu (Department of Oriental Manuscripts in the British Museum) tarafından bu kısım "in the year 956, in the month of Jemazi-I-oola. The painter is the poor, the humble, Mustafa" olarak çevrilmiştir . Fortnum, bu tuhaf kelimelerin Fransız koleksiyoner Baron Davilier'in elindeki bir tabak ve halıda da geçtiğini söylemektedir. Ancak tarihine bakarak 1549 yılında Sultan Süleyman'ın camiyi restore ettirip yeniden dekore ettiği yıla ait olduğunu da ekliyor. Tarihin ayak kısmına yazılması için de zavallı ustanın padişahın çekindiğini düşünerek aşağıda görülemeyecek bir yere kaydetmeye cesaret ettiğini de kaleme almıştır. Bu lambanın keşfedilme ve satın alınma tarihini ise yine çalışmasında anlatmıştır. Buradan öğrendiğimize göre 1865'de Avusturya Konsolosluğundan arkadaşı, Kudüs'te ikamet etmektedir (Oxford Ashmolean Müzesi Arşivi, F/2/x/6), Kudüs'teki Ömer Ayyubid Caminin (Mosque of Omar) köşesinde bazı keşif ve eskiz çalışmaları için izin almış ve kısa bir sürede bilgi ve gözlem olanağı elde ettiği binanın koruyucusu tarafından kendisine saygı gösterilmesini sağlamıştır. Uzun bir süre ihmal edilmiş odaya girdiklerinde köşede yıllardır üzerinde toz biriken örtünün altında iki kulpu kırılmış kandili gördüğünü eklemiştir. Kandilin neden burada istiflendiğini sorduğunda kimsenin ona cevap vermediğini de kayda geçmiş ve daha sonra gün ışığına çıkararak arkadaşının kendisine nazikçe eseri devrettiğini söylemiştir. Eğer Dr. Rieu bu çeviriyi doğru yapabilseydi, İznik seramiklerinin kökenine dair şüpheler daha erken çözülecek ve Şam işi olarak adlandırılan seramiklerin aslında İznik üretimi olduğu daha erken anlaşılacaktı. Fortnum koleksiyonunun bu nadir parçası, Avrupa'nın diğer ülkelerinde de ses getirmiştir. Alfred Darcel and Henri Delange French'in kaleme aldıkları kitapta bu kandile de yer verilmiştir (foto 10).



Foto 10: 1887.0516.1 Numaralı Cami Kandili (1549), British Müzesi

2.3. Sir Augustus Wollaston Franks

Koleksiyoner kimliğinden ziyade British Müzesi'nin ikinci kurucu olarak bilinen Cambridge Üniversitesi mezunu Sir Augustus Wollaston Franks (1826-1897) Orta Çağ sanatı üzerine olan temellerini Kraliyet Arkeoloji Enstitüsü'ne (Royal Institute of Archeology) girerek atmıştır. 1850 yılında yaptığı sergi çalışmaları, 1851'de yapılan Londra Dünya Sergisi'nin sekreteri olmasına olanak sağlamıştır. Göstermiş olduğu ilgili çalışmaların sonunda 1851'de British Müzesi - Antikalar bölümüne asistan olarak atanmıştır.

Müzedede adeta kendini bulan Franks, görev yaptığı 1851 ve 1896 yılları arasında üç binden fazla eseri koleksiyona dâhil etmeyi başarmıştır. Müzede geçirdiği 45 yılda beş ayrı bölüm kurmuş, müzeyi İngiliz (British), Orta Çağ (Medieval) ve Etnografik (Ethnographical) olmak üzere üç ana bölüme ayırmıştır. İslami eserler hem Orta Çağ hem de Etnografik dönemlerini kapsadığı için Sir Franks, bu eserleri Avrupa ve Asya arasında hem coğrafi hem de kültürel bir tampon bölge olarak görmüştür (Ward, 1997, s.272; Read, 1901, s.240-243). British Müzesi, Sir Augustus Wollaston Franks'ın müzeye kattığı eserler sayesinde neredeyse İslam eserleri koleksiyonun büyük bir bölümü oluşmuştur. Kendisi dönemin diğer İslam eserleri koleksiyonerlerinin aksine Türkiye ya da İran gibi İslam topraklarında ziyarette bulunmamış; Türkçe, Farsça ya da Arapça gibi Doğu dillerini öğrenmemiştir. Ancak yoğun bir ilgiyle başlayan sanat sevgisi Londra'nın sayılı isimlerinden biri olmasına sebep olmuştur (Ward, 1997, s.272). Sir Augustus Wollaston Franks, 1851 yılında müzeye atandığında müzedeki eserlerin 154 feet uzunluğunda duvar vitrini ve üç ya da dört masalı vitrin kadar olduğunu; görevden ayrılırken ise eserlerin 2250 feet uzunluğunda duvar vitrini ve 90 masalı vitrin, 31 dikey vitrin uzunluğuna eriştiğini beyan etmiştir (Caygill, Fathom Arşivi). Yaklaşık 3000 adet eserin bulunduğu koleksiyonda İznik üretimi seramikler, farklı ve kaliteli örnekleriyle dikkat çekmektedir.

Franks, 1851'de müze kariyerinin başlarında seramik eserlere özel bir ilgi duymaya başlamış ve Joseph Marryat'a Pottery and Porcelain adlı kitabı yazmasında yardımcı olmuştur. 16 Şubat 1860'da Antika Meraklıları Cemiyeti (Society of Antiquaries) tarafından Sir Franks'ın başkanlığında, John Henderson, Octavius Morgan ve Charles Drury Fortnum gibi dönemin önemli toplayıcıları İran Eşyaları (Persian Ware) ana başlığı altında bir sergi düzenlemiştir. Sergi ana başlığı İran seramikleri olsa da eserlerin üç alt başlığa bölünmesi dikkat çekici bir gelişmedir. İlk grubu bir kabın içerisindeki Arap harfleriyle yazılmış yazıya

istinaden Safavi dönemi seramikleri olarak ayırırken; ikinci kategoriye bugün Kütahya üretimi seramikleri olarak bilinen İran seramikleri olarak ayırmayı uygun görmüştür. Franks, bu seramikleri hiç ziyaret etmediğini ama ikincil kaynaklardan edindiği bilgilere göre İzmir'den gelebileceğini savunmuştur. Üçüncü ve üzerinde en çok tartışılan kategoriye ise İznik seramikleri başlığı altında incelemeyi uygun görmüştür. Franks, John Henderson koleksiyonunda yer alan bazı seramiklerin altında Osmanlı Türkçesi metinler okuduğunu, bunların İran seramiği değil de Türk seramiği olabileceği vurgulamıştır (Ward, 1997, s.274). Ayrıca, Çin ve Japon seramiklerine özel merakı olan Frank, içerisinde İznik seramiklerinin de bulunduğu 512 parçadan oluşan bir koleksiyonu 1896 yılında Bethnal Green Müzesi'nde sergilemiştir (Read,1901,s.242; Jenyns,1953,s.103; Franks, 1896,s.80).



Foto 11: AF.3132 numaralı İznik İbrik,1585, British Müzesi

British Müzesi koleksiyonunda yer alan AF.3132 numaralı İznik İbrik (foto 11) 1897 yılında Sir Augustus Wollaston Franks tarafından miras bırakılmıştır. Yıldızlı gümüş kapağın üzerinde 1597 yılına tarihlendirilen HB damgası yer almaktadır. Firuze zemin üzerine kıvrımlı, iri rumi motifleriyle bezeli ibrik montürlenmiş kısımlarıyla birlikte Tudor dönemi seramiklerine benzemektedir. Kraliçe Elizabeth'in başdanışmanı William Cecil'e ait beş adet mavi beyaz Çin seramiklerinde de benzer montürlenmiş parçalar yer almaktadır (Avery,1944,s.266-272). William Cecil (I. Baron Burghley), Sultan III. Murad ve Kraliçe Elizabeth arasındaki müzakerelerden sorumlu kişi olarak bilinmektedir. Baron Burghley, Elizabeth tarafından görevlendirilen, Osmanlı topraklarında ticari imtiyazlara sahip olan ve 1592'de Levant Şirketi'nin kurulmasına yol açan William Harborne ile yakın ilişkilerde bulunmuştur. Harborne'nun İngiltere'ye ne zaman döndüğü tam olarak bilinmese de bazı Çin ve İznik üretimi seramiklerin onunla birlikte İngiltere'ye gittiği tahmin edilmektedir. Bu tarz İznik kaplarının, İngiltere'de zamanla montürlenme işlemi yapıldıktan sonra bira bardağına dönüştüğü tahmin edilmektedir (Carswell,1998,s.100-102; Glanville,1990,s.338). Ancak yapılan pahalı montajlardan da anlaşılacağı üzere bu tarz parçaların seçkin müşterilere hitap ettiği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu ibriği Sir Franks, F. G. Sambrooke'den almıştır.

2.4. Sir Sydney Carlyle Cockerell

İngiltere'de tıpkı Sir Augustus Wollaston Franks gibi müze müdürlüğü yapan Cambridge Fitzwilliam Müzesi Müdürü Sir Sydney Carlyle Cockerell (1867 – 1962) görevi süresince pek çok değerli objeyi müze bünyesine katmış isimlerin başında gelmektedir. İznik seramikleri alımında aktif bir rol oynayan Cockerell, 1909'da Fitzwilliam Dostları (The Friends of the Fitzwilliam) grubunu kurarak sayısız eser satın almayı başarmıştır.

İngiltere’de İslami kültüre ait desenleri eserlerinde sık sık kullanmayı tercih eden William Morris ile yakın arkadaş olması bu eserleri satın almasındaki önemli faktörlerin başında gelmektedir (Panayotova,2008). Sydney Carlyle Cockerell, sanat simsarı Alfred Spero’dan çeşitli form ve desenlerde İznik seramikleri satın almıştır . Cockerell ayrıca Christies’s müzayede evinden de satışları takip etmiş ve Thomas Hery Riches (1865-1935) koleksiyonuna ait 18 adet İznik üretimi seramiği ailesinden satın alarak koleksiyonu genişletmiştir . Bu koleksiyonda yer alan C.16-1950 numaralı İznik tabak, Leeds’de düzenlenen sergide İran Eşyası Tabak (Persian Ware Plate) ismiyle sergilenmiştir (James,Lefevre, 1868, Kat No:1137).

2.5. Frederick du Cane Godman

British Müzesi İslam eserleri koleksiyonuna en büyük ve görkemli bağışi yapanların başında kuşkusuz Frederick du Cane Godman (1834-1919) gelmektedir. Godman, böcek ve kuşbilimci olarak bilinse de koleksiyoner kimliğiyle de öne çıkmaktadır. Farklı alanlarda koleksiyonerlik yapan Godman’ın 1852’de İstanbul’u ziyaret ettiği bilinmekle birlikte, koleksiyonundaki seramiklerin neredeyse hepsini İngiltere’den almıştır. 1850’lerin başında genç bir adam olarak yapmış olduğu Türkiye, Mısır ve İspanya ziyaretlerinin koleksiyonunu oluşturmasında etkin olduğu ise yadsınamaz bir gerçektir. 1865’de koleksiyonunu oluşturmaya başlayan Godman, 1901 yılında kaleme aldığı kitabında koleksiyonunun amacını “İslam kültürüne ait seramik eserleri sanatsal ve tarihi bir dizi esasında göstermek” olduğunu dile getirmiştir (Godman,1901,s. XI).

Godman, 1885 yılında Burlington Güzel Sanatlar Kulübü’nün düzenlediği İran ve Arab Sanatı (Persian and Arab Art) adlı sergi ile koleksiyonunu tanıtmaya fırsatı yakalamıştır. Bu serginin açılış amacı özellikle kulüp üyelerinin koleksiyonlarında yer alan dönemde Rodos ve Şam işi olarak bilinen İznik seramiklerini odak noktası tutarak tanıtımının yapılmasıydı. Henry Wallis tarafından sergi kataloğu (Wallis, 1885) hazırlanarak yaklaşık 600 adet seramiğin sınıflandırma çalışmaları yapılmıştır. Bu sergiye Frederick Du Cane Godman’da kendi koleksiyonunda yer alan 80 adet eserle katılmıştır (foto 12,13,14).



Foto 12: “Persian and Arab Art, Burlington Fine Arts Club” Kataloğu, 1885



Foto 13-14: “Persian and Arab Art, Burlington Fine Arts Club” Kataloğu, 1885, G.123 numaralı İznik Tabak, 1590

İslam sanatı alanında önemli eserler ele alan Marjorie Caygill, Godman’ın koleksiyonunu genişletme yollarından bahsetmiştir. 1889 yılında Godman’ın Tahran’da ikamet eden ve İranlı bir kadınla evlenen Fransız bir doktor olarak tanımladığı Jules Richard’ın (1816-1891) koleksiyonundan çok sayıda eşya satın aldığını yazmaktadır. Mösyö Richard, otuz yıldan uzun bir sürede bu koleksiyonu oluşturmuştur. Kendisinin koleksiyonu 1880’lerde dağılmış ve ölümünün ardından koleksiyona ait pek çok parça, 1890’lı yıllarda özellikle Fransız ve İngiliz koleksiyonerler tarafından sahiplenilmiştir. Caygill, henüz tam olarak belgelerle görüşlerini kanıtlayamamış olsa da bu seramiklerin kaynağının İstanbul ve Edirne’nin saray hazineleri olduğunu iddia etmektedir. Batılılaşma hareketleri doğrultusunda 1850’lerden sonra terk edilen Topkapı ve Edirne saraylarının haremelerindeki kadınların sarayda bırakılmış çanak çömleği satarak bu durumdan yararlandıklarını belirten görüşlerini de ayrıca eklemiştir (Caygill, 1985, s.142).

İslam seramikleri alanında ilk Batılı özel koleksiyonerler arasında yer alan Godman, Paris’te 1889 Evrensel Sergi’de (Exposition Universelle) seramik koleksiyonunu sergiledikten sonra özel koleksiyonerlerin ve müzelerin İslami dönem seramiklerine ilgisi arttığı da bilinmektedir (Godman, 1903, s.25; Denny, Oxford Grove Art Online). Godman’ın İslam seramiklerine olan ilgisi William De Morgan’ın (1839-1917) Godman’ın South Lodge, Sussex’teki evine İran tarzında bir şömine yapmasıyla başladığı düşünülmektedir (Bloom, Blair, s.117-118). Godman, 1890 yılının Aralık ayında British Müzesi Küratörü Augustus Wollaston Franks’a yazmış olduğu mektupta, South Lodge’deki evinde seramiklerini düzenlediğini ve ayrıca Chandos Caddesindeki evinde yer alan Rey’de (Rhages) bulunan Richard Koleksiyonuna ait seramiklerin özel bir evden ziyade müzeye daha uygun olduğunu belirtmiştir. Mektubunda bu koleksiyona ait birkaç tane hayran olduğu parça dışında kalanlarını kendisine teslim edebileceğini de dile getirmiştir. Ayrıca Sir Franks’ı bir gün evine davet ederek müze için parça seçmesini ancak şu anda müzeye eser vermeye niyetinin olmadığını, güzel bir pazar günü kendisinin eserler içinden seçim yapabileceğini de belirtmiştir. Franks, Godman’ın davetini 1891 yılının haziran ayında kabul etmiş ve böylelikle yüzden fazla eser British Müzesi koleksiyonuna girmiştir (Ward, 1997, s. 279).

Godman’ın seramik koleksiyonu üç ana gruptan oluşmaktadır. Birinci grupta XII. ve XIII. yüzyıla tarihlendirilen

lüster bezemeli, sekiz köşeli, yıldız şekilli çinilerin oluşturduğu ve 164 parçadan oluşan İran seramikleri yer almaktadır. İkinci grup, Müslüman İspanya ve civar coğrafyasından gelen çok renkli lüster bezemeli XV. yüzyıl olarak tarihlendirilen seramiklerdir. Koleksiyonun üçüncü ve önemli bir kısmını ise 200'den fazla parça ile İznik seramikleri oluşturmaktadır (Caygill,1985,s.134-138). 1982'de kızı Catherine Edith Godman, 627 adet seramiği British Müzesi'ne bağışlamıştır.

İznik seramikleri koleksiyonu ise XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyılın sonuna kadar çeşitli form ve kompozisyona sahip seramiklere ev sahibi yapmaktadır. Godman koleksiyonunun bir numaralı parçası olan G.1 katalog numaralı ve 11 Mart 1510 tarihli Kütahya üretimi mavi beyaz ibrik (Godman, 1901, Kat No:35;Carswell, 1998,Kat No:24;Soustiel,1985, Kat No:368)), müzenin başeserleri arasındadır. Koleksiyonda ayrıca 1530-1550 arası döneme damgasını vurmuş Müslü grubu olarak adlandırılan, adaçayı yeşili, soluk renkli pembe, kobalt mavi, turkuaz ve açık renkli mor renginin hâkim olduğu seramikler de yine önemli örnekler arasındadır (Piotrovsky,1999,Kat. No: 160). Natüralist çiçek üslubuyla bezenmiş 1560-1580 arası döneme ait seramikler ise koleksiyonun çoğunluğunu oluşturmaktadır. Gerek üslup gerekse teknik açıdan değişime uğrayan 1580-1750 yılları arası döneme ait figürlü ve soyut üsluplu seramikler de koleksiyonda bulunmaktadır (Rogers,1985,s.134-145).

2.6. Sir Robert Murdoch Smith

Diğer sanatseverlerden farklı olarak Osmanlı döneminde siyasi ve askeri kimliğiyle yakından tanınan Sir Robert Murdoch Smith (1835-1900) diplomat ve arkeolog olarak pek çok kazıda (Knidos ve Cyrene) bulunmuştur. İran'da Telegraph Şirketi'nde yirmi sene üst düzey görevde müdürlük yapan Sir Smith, Türk ve İran kültürüyle hep iç içe olması nedeniyle İslam eserlerine yoğun ilgi beslemiştir. 1873-1885 yılları arasında Victoria ve Albert Müzesi ve Edinburgh Ulusal Müzesi için eser toplayan Murdoch Smith, en büyük alımlarından birisini Tahran'da gerçekleştirmiştir. Fransız Jules Richard'dan aldığı seramik, çini ve metal objelerle Victoria ve Albert Müzesi'nin İslam eserleri bölümünün temellerini oluşturmuştur. Kajar Hanedanı hükümdarı Nasir al-Din Shah ile yakın arkadaşlığının da etkisiyle Murdoch bu eserlerle 1876'da South Kensington İran Sanatı Sergisi (South Kensington Persian Art Exhibiton) düzenlenmesini sağlamıştır (Dickson,1901).

1873'te müze tarafından görevlendirilen Smith, 28 Nisan'da müze müdürü Henry Cole'a yazdığı mektubunda İran'daki eser alım süreci ve zorluklarından ayrıntılı bir şekilde bahsetmiştir. Eserleri müze koleksiyonuna katmaktan gurur duyduğunu, eserlerin önemli şahısların elinde olduğunu ve ölüm ya da özel durumlar dışında bu eserlerin satıcıların eline geçmediğini söylemektedir. Bu sebeplerden dolayı İran'da bir ay kalarak nitelikli bir koleksiyon oluşturamayacağını, en az bir yıl kalması gerektiğini dile getirmiştir. Kendisinin sadece başkent ile sınırlı kalmayacağını, daha az bilinen yerlerdeki sanatsal objeleri de yakalama fırsatı olacağını ve şahsen gidemediği yerlerle telgrafla iletişim kurabileceğini, İngiliz subaylarının da yardımlarıyla eserleri satın alabileceğini belirtmiştir. Mektubunda Sir Henry Cole'dan özel bir referans olmaksızın kendi sorumluluğunda hareket edebilecek yetki de istemektedir (Helfgott, 1990, s.171-172).

South Kensington Müzesi İslam sanatı uzmanı Henry Wallis, İran'da topladığı sanat eserleri için Sir Robert Murdoch'a yaptıkları için derinden borçlu olduklarını, enerjisini ülkesi için harcadığını ve neredeyse on yıl geçmesine rağmen 1876'da gelen eserlerin halen tam olarak sergilenemediği eleştirisini yapmıştır (Wallis,1985,s.VIII). Müze bunun üzerine Sir Murdoch'tan İran sanatları hakkında bir kitap hazırlamasını istemiştir (Smith,1876). Kaleme aldığı Persian Art kitabında toplamda 3517 eseri kayda geçirmiştir. Bunlar: 246 metal, 98 silah ve zırh, 20 emaye metal işi, 98 altın ve metal işleme, 27 taş üzerine oyma işleme, 66 el yazması kitap, 113 ahşap işi, 10 müzik aleti, 377 nakış işi, 1249 seramik kap kacak, 1164 çini, 49 cam işi eserdir (Smith,1876,s.103).

2.7. George Salting

Victoria ve Albert Müzesi'nin en büyük bağışçılarından biri olan George Salting (1835-1909) 1836'da Avusturalya'da doğmuş, eğitimini ise Cambridge Eton ve Sdney Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Koleksiyoncu kimliğiyle döneme damgasını vurmuş Salting, profesyonellerden aldığı tespit ve görüşlerle koleksiyonunu bilinçli bir şekilde geliştirmeyi başarmıştır. 1858 yılında babasıyla birlikte Roma'ya seyahat ederek galeri, kilise ve arkeolojik anıtları ziyaret etmiştir. Çin seramiklerine olan hayranlığıyla birlikte İznik seramik koleksiyonuna başlayan Salting başlangıçta Londra ve Paris'teki müzayedelere katılarak koleksiyonunun sınırlarını genişletmiştir. Eser sayısı arttıkça St. James Caddesindeki evinde yeterli alan kalmamasıyla birlikte South Kensington Müzesine eserleri 1874 itibarıyla ödünç vermeye başlamıştır (V&A Guides,1911,s.4-5) (foto 15).



Foto 15: "Persian and Arab Art, Burlington Fine Arts Club" Kataloğu, 1885

Salting, 13 Aralık 1909'da öldüğünde koleksiyonun büyük bir kısmını oluşturan dekoratif sanat eserlerini Victoria ve Albert Müzesi'ne; resim koleksiyonunu Londra Ulusal Galeri'sine; baskı ve el çizimlerini de British Müzesi'ne bağışlamıştır. Kendisi ölmeden önce koleksiyonun çok dağılmasını, eserlerinin belirli bir malzeme kıtası alınarak bölümler halinde müzelere dağıtılmasını vasiyet etmiştir. Bu sebeple İznik üretimi seramikler ağırlıklı olarak Victoria ve Albert Müzesi'nde yer almaktadır (Gadoin,2012,s.1,2-4; Coppel,2004) . 5 bin kadar eseri Victoria ve Albert Müzesi'ne bağışlayan Salting'in eserleri 65 kategoriye ayrılarak sınıflandırılmıştır (Hermann,2009,s.264) (foto 16).

Salting'in miras bıraktığı eserlerin tek tek sayımı yapılmamış, toplu halde camekânların içinde sayım yapılmıştır. Bu durumda Uzak Doğu seramik ve porselenleri 29 dolap, İtalyan maolikaları 10, İtalyan bronz ve kabartmalar 10, İran, Şam ve Türk eserleri ise 5 dolap olarak sayılmıştır (Gadoin,2012,s.2). Yakın arkadaşı Charles Hercules Read, Salting hakkında Burlington Magazine'de paylaştığı yazıda(Read, 1910,s.250-251): "George iki odalı bir evde çay için altı peni, akşam yemeğine üç sterlin öderdi. Ama aynı gün 5 bin sterline koleksiyonuna resim satın alırdı" diyerek onun sanat eserlerine ne kadar bağlı olduğunu dile getirmiştir. Salting, çağdaşı koleksiyonerlere göre eserlerini sergilemekten kaçınmamış, hatta onların kitleleri eğitmek için kullanılması gerektiğini savunmuştur (Gadoin, 2012,s.6). Henry Wallis tarafından kaleme alınan Persian and Arab Art, Burlington Fine Arts Club adlı çalışmasında George Salting koleksiyonuna da yer vermiştir (foto 16). Sergiye katılan eserler arasında Fatih Sultan Mehmed dönemine damgasını vuran girift tasarımlı, beyaz hamurlu mavi-beyaz seramikler; Yuan ve Ming dönemi mavi beyaz Çin porselenlerinden etkilenen

seramikler ve Baba Nakkaş üslubunda rumi-hatayi desenli seramikler ile Karamemi'nin eserlerinde görülen lâle, karanfil, sümbül ve gül motiflerinden oluşan seramiklerden örnekler mevcuttur (foto 17).



Foto 16: The Illustrated London News, George Salting Mirası, 18 Aralık 1909

Mr. Salting'in vefatından iki yıl sonra Frederick Litchfield tarafından kaleme alınan Pottery & Porcelain, a Guide to Collectors kitabında (Litchfield, 1912, s.s. 325-326), Rodos seramiklerinin en iyi örneklerinin George Salting, Frederick Du Cane Godman ve Edward Fortnum'a ait olduğu ve Rodos, Şam ve Anadolu çanak çömleklerinin Türk ekolüne ait olduğu söylenmektedir. South Kensington yetkilileri, George Salting tarafından bırakılan ve yıllarca Rodos işi olarak bilinen İznik üretimi seramikler için ayrılan cam kutuların üzerine Türk ve Suriyeli (Turkish and Syrian) olarak etiketlemişlerdir. Bununla birlikte Salting koleksiyonundan yola çıkarak, Türk topraklarında herhangi bir il ya da bölge gerçek üretim yeri olarak tayin edilmediği sürece bu seramiklere Rodos işi olarak kabul edilmemesi gerektiğini de dile getirmişlerdir. Ayrıca beyaz hamurlu, kalın sırlı ve farklı formlara ait Kütahya üretimi seramiklerin bariz şekilde Rodos işi olarak bilinen seramiklerden ayrıldığını ve yine bazı en iyi örneklerinin de Salting Koleksiyonunda mevcut olduğunu dile getirmiştir.



Foto 17: Vitrin WN4, The Jameel Galeri, Victoria ve Albert Müzesi

2.8. William Henry Wrench

Konsolos ve askeri kimliğinin dışında İslam Sanatı koleksiyonu ile bilinen William Henry Wrench (1836-1896), İstanbul Pera'da yaşadığı evi adeta müze gibi kullanmıştır. Şam'da Konsolos (1860-1861, 1864); Beyrut'ta Başkonsolos Yardımcılığı ve Komutan (1862-1863); Çanakkale'de Konsolos Yardımcılığı (1866); İstanbul'da Konsolos Yardımcılığı (1872-1879), Konsolos (1879), Ticaret Ataşesi (1883-1896) olarak görev alan Wrench (Obituary in South Australian Register, 1896,s.5), 16 Ekim 1896'da İstanbul'da vefat etmiştir. Yerel bağlantılar sonucu elde ettiği düşünülen koleksiyonu, vefatından sonra Victoria ve Albert Müzesi yöneticisi Sir Caspar Purdon Clarke ile birlikte Viyana ve Berlin'deki müze direktörlerini de harekete geçirmiştir. Clarke Wrench'in 1891'deki evine ait dört adet fotoğrafı görmüş ve o tarihten itibaren Victoria ve Albert Müzesi için aklının bir köşesinde tutmuştur (Roberts,2018,s.79) (foto 18).



Foto18: Guillaume Berggren, William Wrench Pera'daki Evi, Victoria ve Albert Müzesi Arşivi, PH.333-1892

İstanbul'a gelen Clarke, koleksiyon için basılan katalog kitabından (South Kensington Collection, 1896) 400 eseri inceleyerek 72 parça için harekete geçmiştir. Hem son döneme ait çağdaş Osmanlı eserleri hem de eski döneme ait eserleri bünyesinde bulunduran koleksiyonda Wrench seçimlerini yaparken estetik değerleri ön planda tutmuştur. Ağustos 1897'de, İngiltere Büyükelçiliği ve ofis temsilcileri ile Galata'da İngiliz gemisi H.M.S'ye taşıyarak, Tarabya'daki İngiliz Büyükelçisi'nin yazlık köşkünde gemiyi bir ay demirleyerek bekletmişlerdir. Gemi daha sonra Malta'dan Paris'e oradan da Aralık 1897'de Londra'ya ulaşmıştır (Roberts,2018,s.83-84) . Mr. Wrench'e ait koleksiyonda metal ibrik, dokuma halı, çini levhalar ve seramik kap kakak gibi çok çeşitli eserler bulunmaktadır. Bu özel koleksiyondaki 339-1897 ve 341-1897 numaralı fotoğraflarda görülen seramikler dâhil 15 adet İznik üretimi seramik, bugün Victoria ve Albert Müzesi'nde yer almaktadır (foto 19-20).



Foto 19: Müze No: 341-1897 – 1560-1580



Foto 20: Müze No: 339-1897 – 1560-1580

2.9. Sir William Burrell

Glasgow'da Pollok Country Park'ta koleksiyonu sergilenen Sir William Burrell (1861-1958) sanatın her alanına ilgi duymuş ve geniş bir koleksiyon oluşturarak adını tarihe yazdırabilmiştir. Glasgow'da deniz tüccarlığı alanında uzmanlaşan Sir Burrell, ağabeyi George William ile birlikte özellikle I. Dünya Savaşı esnasında çok sayıda gemi inşa ederek yüksek fiyattan gemi satışları yapmıştır. Ticari hayatından elde ettiği gelirleri ise ömrünün sonuna kadar sanat koleksiyonu için harcamıştır. Zamanla önemli bir koleksiyoncu haline gelen Sir Burrell'in sanata ilgisi erken denebilecek yaşlarda başlamıştır. 1890'lı yıllarda oluşturmaya başladığı koleksiyonunu 1920'lere kadar sayısız eserle beslemiştir. 1901'de 200'den fazla eser ile Glasgow Uluslararası Sergisi'ne katılarak, Britanya'da sanatta kendine önemli bir yer edinmiştir. Koleksiyonuna asıl şeklini 1901-1911 yılları arasında Sir Burrell, 1957 yılına kadar 28 adet defterde eserlerini kayıt altına almıştır (Norwich, 1985,s.7-10).

Bugün halen Burrell Koleksiyonda korunan defterler, edindiği sanat eserlerinin aralığı ve koleksiyonun toplam boyutu hakkında fikir edinilmesine yardımcı olmaktadır. Kayıt defterlerinde eserler yıllar ilerledikçe daha ayrıntılı halde anlatılmış, temel format ise ilk defterin ilk sayfasında oluşturulmuştur. Defterlerde satın alma tarihi, kimden alındığı, fiyatı, teslim tarihi, sigortası ve fotoğraf çekimi için ayrı sütunlar bulunmaktadır. Tüm siparişler (All in Order) başlığını taşıyan son bölümde ise ve genelde Sir Burrell'in baş harfleri görülür (Norwich,1985,s.11-12). 1911 ila 1957 yılları arasında Sir Burrell yılda ortalama 20 bin Sterlin harcayarak eser toplamaya devam etmiştir. Hatta 1936'daki harcamaları neredeyse 80 bin Sterline ulaşmıştır (Norwich,1985,s.12). Çin seramiklerinden, İran, Kafkas ve Türk Halılarına; Geç Gotik dönem dini eserlerinden, XIX. yüzyıl Fransız resimlerine kadar çeşitli alanlarda koleksiyona sahip olan William Burrell'in 1930 yılına kadar bilinçli bir eser alımı yaptığı söylenemez. Ancak 1930'lardan sonra eserlerini koleksiyonuna göre seçme kararı almış ve bu eserleri kamu malı yapma düşüncesi baş göstermiştir. Eşiyle birlikte 1944'te yaklaşık 6 bin kadar eseri Glasgow şehrine armağan etmiştir. 1944-1957 yılları arasında koleksiyonuna 2 bin adet daha eser kazandıran, Sir Burrell, 96 yaşında hayata veda etmiştir(Norwich,1985,s.13).



Foto 21: Glasgow Burrell Koleksiyonu, İznik Seramikleri Vitrini

Burrell Koleksiyonunda, 54 adet Osmanlı dönemine ait İznik, Kütahya ve Çanakkale üretimi seramik bulunmaktadır (foto 21). Koleksiyonuna dâhil edilen ilk parçalar 1883 yılında satın alma yoluyla edinilmiştir. Sir William Burrell'in tuttuğu kayıt defterleri incelendiğinde seramiklerin satın alma ve hediye yoluyla koleksiyona katıldığı gözlenmektedir. BC.33.67, BC. 41.1, BC.41.2 ve BC. 41.3 numaralı seramiklerin envanter fişinde koleksiyona ne zaman dahil olduğu bilgisi bulunmamakla birlikte, Edinme Yöntemi (How Acquired) başlığında Orijinal Hediye (Original Gift) bilgisi yer almaktadır. Bu dört seramik, Sir William tarafından alınmamış olmasına rağmen Osmanlı seramiklerine karşı merakını başlatan eserler olduğunu düşündürmektedir.

Sir William Burrell'in tuttuğu defterlerden satın alımlarına 1946 yılında başladığı görülmektedir. 1946 yılında BC.41.5 numaralı İznik tabak, Muray Adams Acton'dan 23 Ekim 1946 tarihinde 16 sterline; BC.41.4 numaralı İznik Bardak ise C. Carfrae'den 6 Eylül 1946'da 35 sterline satın almıştır. Koleksiyonun gerçek şeklini bulduğu yıl olan 1947'de alımlar 13 Ocak'ta başlayıp 25 Kasım'a kadar sürmüştür. Bu zaman zarfı içerisinde 26 parça Osmanlı seramiği alan Sir Burrell, Alfred Spero ve Gerald Karin gibi Londra'da bulunan müzayede evlerinden üst üste alımlar gerçekleştirmiştir (foto 22). 1948 yılındaki alımlarına da aynı hızla devam eden Sir William Burrell, o yıl koleksiyonuna altı parça katmıştır. BC.41.34 numaralı bardak Adam Acton'dan 8 Temmuz 1948'de 35 sterline; BC.41.36 numaralı tabak Muirhead Moffat'tan 8 Ekim 1948'de 11 sterline satın alınmıştır. Bu tarihten itibaren Sir Burrell 1949, 1952 ve 1955 yıllarında Sotheby müzayede evinden alımlar yapmayı tercih etmiştir. Sir William Burrell tarafından bizzat alınan seramiklerin dışında, aile üyelerinin aldığı tahmin edilen erken tarihli örnekler de koleksiyonda yer almaktadır.



Foto 22: 41.29 numaralı İznik Bardak, 1560-1590, Glasgow Burrell Koleksiyonu

2.10. Gerald Reitlinger

Ashmolean Müzesi'ne maddi ve manevi yardımlarıyla bilinen Gerald Reitlinger (1900-1978), XX. yüzyılda İslam kültürüne ait eser toplayanların başında gelmektedir. 1978 yılında vefat eden Reitlinger, koleksiyonunda yer alan İslam dönemi (özellikle İznik), Çin, Japon ve Avrupa dönemi seramiklerini müzeye miras bırakmıştır (Ashmolean Museum, 1981, s.10). Ashmolean Müzesi ile ilişkileri, 1920'de şehre üniversite eğitimi için gelmesiyle başlamış ve Slade School and Westminster Art School'da sanat eğitimini tamamlamıştır (Ashmolean Museum, 1981, s.10). Ashmolean Müzesi'nde uzun yıllar görev yapan James Allan, Uzak Doğu ve Avrupa seramiklerinde olağanüstü bir serinin yanı sıra 750'den fazla İslam çanak çömlek parçasını topladığını ve keşif gezileri sırasında Irak'tan çok miktarda arkeolojik eser getirerek koleksiyonerliği yanı sıra uzman kimliğiyle de etkili olduğunu söylemiştir (Allan, 1991, s.76).

Reitlinger, Anadolu ve Orta Doğu'ya sayısız seyahat düzenleyerek eserleri yerinde inceleme fırsatı yakalamış

ve Oxford Üniversitesi'nin Irak'ta yaptığı kazılarda görev almıştır. 1930-1931'de Chicago Field Müzesi ile Kish'de yapılan kazıda ve 1932'de Hira'da yapılan kazılarda David Talbot Rice ile birlikte yakından çalışma fırsatı bulmuştur. Tüm bu seyahat ve bilimsel kazı çalışmaları sonucunda daha önceden edindiği, kitaplıkta veya raflarda sergilediği seramiklerle birlikte kendisinin "Müze" olarak adlandırdığı evde seramikleri sergilemiştir (Ashmolean Museum,1981,s.11) (foto 23).



Foto 23. Gerald Reitlinger'in "Müze" Evi, Beckley, Sussex, 1970

II. Dünya Savaşıyla birlikte sanat piyasasının durması sonucu Reitlinger, hem tarih hem de sanat tarihi konuları üzerine yoğun bir biçimde akademik çalışma yapmaya başlamıştır. 1960 yılında XVIII. ve XX. yüzyıllar arasındaki sanat pazarını anlattığı *The Economics of Taste* olarak bilinen üç ciltlik çalışmasını yayımlamıştır (Reitlinger,1963). Reitlinger, Sussex'te bulunan Beckley'deki özel konutunda muhafaza ettiği parçaların konservasyon ve restorasyonunu kendisi yapmış ve bu eserlerin katalog çalışmasını da yapmıştır. 1972 yılında Oxford Üniversitesi Rektör Yardımcısı Lord Bullock ile koleksiyonun bağışı ile ilgili görüşmelere başlayan Reitlinger, eserlerin ölümüne kadar evinde tutulacağına dair bir madde koyarak, koleksiyonu üniversiteye bağışlayacağını belirtse de Şubat 1978'de evde çıkan yangın nedeniyle bu kararını bozmak zorunda kalmıştır. Eserleri hayattayken müzeye bağışlayan Gerald Reitlinger, yangından sadece üç ay sonra vefat etmiştir. Koleksiyon, 1978 yılından bu yana Ashmolean'da kalıcı olarak yer almış ve 1983'te müze, İslam sanat koleksiyonunu sergilemek için Gerald Reitlinger Galerisi'ni açmıştır. Kasım 2009'da açılan yeni galerilerde özellikle Reitlinger'e ait çeşitli dönemlere ait seramikler sergilenmektedir (Reitlinger,1963,s.214). Bugün müze koleksiyonunda 62 adet İznik seramiği bulunmaktadır.

Tüm bahsi geçen koleksiyonerlerin dışında Sir Robert Murdoch'ı İran'a bizzat görevlendiren ve bugünkü Victoria ve Albert Müzesi'nin ilk direktörü olan Henry Cole da özellikle 1871-1873 yılları arasında sanat piyasasına bulunduğu katkı yadsınamaz bir gerçektir. Ayrıca Fransız Doktor Jules Richard, yeni açılan Süveyş Kanalı aracılığıyla Tahran'dan Londra'ya pek çok eser taşıyarak İngiltere'de Türk seramikleri koleksiyonu oluşmasında yine koleksiyonerler kadar etkili olmuştur. 2 bin eserden oluşan koleksiyon toplamda 1778£ tutmuştur. Eserler 1875 yılının temmuz ayında Tahran'dan ayrılmış ve 1876 yılının nisan ayında Londra'ya gelerek 1876 sergisinin de temellerini oluşturmuştur (Gadoin,2011,s.121-134).

SONUÇ

Oryantalizm ve emperyalizmin etkisiyle Avrupalı gözün XIX. yüzyılda İslami dönem eserleri elde etme tutkusu en üst seviyelere ulaşmıştır. Osmanlı topraklarının kültürel anlamda sömürüye açık olması, gelişen demir ve deniz yolları ile kazılardan çıkan tarihi eserlerin ya da taşınabilir kıymetli küçük el sanatlarının rahatça Avrupa'ya çıkması koleksiyoncular için cezbedici hale gelmiştir. İmparatorluk sınırlarında yaşanan bu olumsuz gelişmelerin aksine İngiltere'de etkisini iyiden iyiye hissettiren Sanatlar ve Zanaatlar Hareketi (Arts and Crafts Movements) ve Burlington Güzel Sanatlar Kulübü'nün (Burlington Fine Arts Club) kişisel sergi-toplantılarının etkisiyle, İngiltere müzelerinin form ve bezeme özellikleriyle Türkiye'de dahi olmayan nitelikli pek çok esere ev sahipliğiyle sonuçlanmıştır.

Avrupalıların İslam eserlerine olan hayranlığı ve eserleri itibar göstergesi olarak görmesi sebebiyle bu seramikler özel koleksiyonlardan çıkıp bağış ve miras aracılığıyla müzelere dâhil olmuştur. Tüm bunların yanı sıra seramiklerin kolayca taşınması ve hacimsel olarak fazla yer tutmaması da eserlerin yurtdışına çıkışını kolaylaştırmıştır. Ayrıca özellikle Londra'da müzayede evi olan Alfred Spero gibi sanat simsarları Doğu'ya seyahat etmelerine gerek kalmadan oranın egzotik ortamını koleksiyoncuların ayaklarının altına sermiştir. Sanat simsarlarının dışında Sir Robert Murdoch gibi İngiliz diplomatlar, askerler, arkeologlar, misyonerler, dilbilimciler ve diğer pek çok yetkili de çalıştıkları ve seyahat ettikleri bölgelerden sanat eserlerini Batı sanat ortamına taşımıştır.

Makaleye konu edinilen on koleksiyonerin bağışlarını dönemin önde gelen, kalite değeri yüksek müzelere bağışlanması dikkat çekicidir. John Henderson, Charles Drury Edward Fortnum, Sir Augustus Wollaston Franks, Frederick du Cane Godman British Müzesi; Sir Robert Murdoch Smith, George Salting, William Henry Wrench, Victoria ve Albert Müzesi; Sir Sydney Carlyle Cockerell Cambridge Fitzwilliam Müzesi; Sir William Burrell, Burrell Koleksiyonu ve Gerald Reitlinger ise Oxford Ashmolean Müzesi için değerli bağışları ve çalışmaları ile ön plana çıkmaktadır (Tablo 1).

John Henderson	British Müzesi
Charles Drury Edward Fortnum	British Müzesi
Sir Augustus Wollaston Franks	British Müzesi
Frederick du Cane Godman	British Müzesi
Sir Sydney Carlyle Cockerell	Cambridge Fitzwilliam Müzesi
Sir Robert Murdoch Smith	Victoria ve Albert Müzesi
George Salting	Victoria ve Albert Müzesi
William Henry Wrench	Victoria ve Albert Müzesi
Sir William Burrell	Burrell Koleksiyonu
Gerald Reitlinger	Oxford Ashmolean Müzesi

Tablo 1: Koleksiyonerlerin Müzelere Göre Dağılımı

Koleksiyonerler, genellikle Cambridge ve Oxford gibi eğitim seviyesi yüksek okullardan mezun olmuşlardır. Sir Augustus Wollaston Franks, Frederick du Cane Godman ve George Salting Cambridge Üniversitesinden mezun olurken; Gerald Reitlinger, Oxford Üniversitesinden mezun olmuş ve koleksiyonunu Ashmolean Müzesine bağışlayarak buraya bağlılığını göstermiştir. Ayrıca Sir William Burrell ve Drury Edward Fortnum da ailelerinin başarılı ticari hayatları sayesinde sanat camiasında öne çıkan isimlerden olmuşlardır.

İznik seramik koleksiyonlarının oluşmasında koleksiyonerliğin doğasında olan elde etme tutkusu etkili olmuştur. İznik seramiklerine sahip toplayıcılar Antika Meraklıları Cemiyeti (Society of Antiquaries) ve gibi kurumlar aracılığıyla kendilerine ait eserleri birbirlerine gösterme fırsatı yakalamışlardır. Buna rağmen çoğu sanat eseri ev ortamından akademik ortama geçememiştir. Çoğu koleksiyonun katalog çalışması yapılmamakla birlikte eserlerin nereden ve nasıl temin edildiğine dair akademik çalışmalar da yeterli seviyelere ulaşamamıştır. Bunun aksine Frederick Du Cane Godman, Henry Wallis'ten yardım alarak yaptığı katalog çalışması örneği de bulunmaktadır. Ancak yapılan katalog çalışmalarında toplanan eserlerin nasıl ve neden seçildiğine dair etraflıca bir çalışma bulunmaması bu alandaki doldurulamayan boşluklardan birisidir. Akademik çalışmalara destek veren bir diğer koleksiyoner ise John Henderson'dur. Henderson, Sir Henry Cole ile birlikte dönemin ünlü fotoğraf şirketi Cundall & Fleming firmasına İznik üretimi seramiklerinin de

yer aldığı yirmi fotoğraflık bir çekim yaptırmıştır. Works of Art in Pottery, Glass, and Metal in the Collection of John Henderson adlı kitabında fotoğrafları kullanarak İznik üretimi seramikler hakkında detaylı tespitlerde bulunmuştur. Ancak, Godman'ın çalışmasında olduğu gibi eserlerin nereden temin edildiği gibi envanter bilgileri bu çalışmada da geri planda kalmıştır.

İran'da Telegraph Şirketi'nde resmi görevli olarak çalışan Sir Robert Murdoch Smith diğer koleksiyonculardan ayrılmaktadır. Çünkü 1873-1885 yılları arasında Victoria ve Albert Müzesi ve Edinburgh Ulusal Müzesi için eser toplamış ve bu süreçle ilgili kurumlarla bazı yazışmalarda bulunmuştur. Müze Müdürü Henry Cole'a yazdığı mektuplarında İran'daki eski eser alımlarından ve süreçte yaşadığı zorluklardan bahsetmiştir. Eserlerin alelade kişilerin elinde olmadığını, önemli şahısların elinde olduğunu ve ölüm ya da özel durumlar dışında bu eserlerin satıcıların eline geçmediğini söylemektedir. Kendisinin bir yıl kadar orada kalması gerektiğini ve ancak böyle bir yolla tam bir koleksiyona sahip olabileceğini dile getirmiştir. Ayrıca, sadece başkent ile sınırlı kalmayarak daha az bilinen yerlerdeki objeleri de yakalama fırsatı olacağını ve şahsen gidemediği yerler için de telgrafla iletişim kurabileceğini, İngiliz subaylarının da yardımlarıyla eserleri satın alabileceğini belirtmiştir. Bahsi geçen mektuplar eserlerin, müzelerdeki koleksiyonlara nasıl dâhil olduğu hakkında fikir sahibi olmamız açısından oldukça önemlidir.

Bir diğer önemli yazılı kaynak ise Sir William Burrell tarafından tutulan kayıt defterleridir. Sir Burrell, bugün halen müzede muhafaza edilen defterlerde sanat eserlerinin alındığı tarihi, ne kadar ücret karşılığında nereden aldığını, sigorta bilgilerini ve fotoğraflarını adeta bir müzeci gibi kayıt altına almıştır. 1911 ile 1957 yılları arasında edinilen eserlerin tutulduğu bu defterlerde İznik seramiklerine ait ayrıntılı bilgiler sayesinde nesnelerin koleksiyonlara katılma aşamaları hakkında derin bilgiler bulunmaktadır.

Tüm yapılan çalışmaların yanı sıra, Julian Raby'nin belirttiği üzere (Raby,1989,s.79-81) XIX. yüzyılda İznik seramikleri üzerinde çalışan bilim adamları, çeşitli üsluplarla yapılmış seramiklerin imal edildiği yer ve tarihleriyle ilgili yanıtıcı tespitleriyle kronoloji ve terminoloji sorununu da ortaya çıkarmıştır. "İran İşi", "Rodos İşi", "Şam İşi" ve "Haliç İşi" gibi tanımlamalarla İznik üretimi seramikleri sınıflandırmaya çalışmışlardır. John Henderson, Augustus Wollaston Franks ve Edward Drury Fortnum'un seramikler üzerindeki Türkçe kitabelerden şüphelenmişlerse de neredeyse XX. yüzyılın başına kadar tüm seramikleri "İran" başlığı altında toplamışlardır. Fortnum Koleksiyonunun önemli parçalarından olan 1549 tarihli Kubbet'üs Sahra'ya ait olduğu bilinen cami kandilinin kaide kısmında yazan metin eğer Dr. Riue tarafından doğru bir şekilde yapılsaydı, İznik seramiklerinin kökenine dair şüpheler daha erken çözülecek ve "Şam İşi" olarak adlandırılan seramiklerin aslında İznik üretimi olduğu daha erken anlaşılacaktı.

İznik seramiklerinin İtalyan Maolicalarına ve Çin porselenlerine benzerliğinden dolayı koleksiyonerlerin dikkatini çekmiştir. Rönesans dönemi eserleri toplayan koleksiyoncular seramikleri tamamlayıcı öge olarak görmüşlerdir (Raby,1989,s.79-81). Edward Drury Fortnum hem İtalyan bronz ve maolicalarında hem de İznik üretimi seramiklerin en nadide örneklerini toplayarak koleksiyonunu eşsiz sınırlara ulaştırmayı başarmıştır. Avrupa ile Asya arasında bağlantı kuran mavi beyaz İznik seramikleri de Gerald Reitlinger gibi koleksiyoncuların yoğun ilgisini karşılamıştır. George Salting ise, 1858 yılında babasıyla birlikte Roma'ya seyahat sonrası etkisi altında kaldığı galeri, kilise ve arkeolojik anıtların etkileyiciliği ve Çin seramiklerine olan hayranlığıyla birlikte İznik seramik koleksiyonuna başlamıştır. Ayrıca Salting, Londra ve Paris'teki müzayedelere katılarak koleksiyonunun sınırlarını bilinçli bir şekilde genişletmeyi başarmıştır.

Günümüzde İngiltere'nin sayılı müzelerinde yer alan İznik seramik koleksiyonlarının oluşmasında koleksiyonerler doğrudan etkili olmuştur. Özellikle 1875-1915 arası dönemde oldukça düşük fiyata alınan seramik eserler ile koleksiyonerler bugünkü İslam eserlerinin sergilendiği galerilerin temellerini atmışlardır. Özel koleksiyonlardan kamusal alanlara geçişin hızlandığı bu dönemde eser toplama koleksiyonerlerin arasında rekabete dönmüş ve tüm bahse geçen olayların sonucunda bugün ülke topraklarımızda bile görülmeyen dev koleksiyonların oluşumu sağlanmıştır.

KAYNAKÇA

Allan, J. W. (1991). Islamic ceramics. Oxford: Ashmolean Museum Press.

Artun, A. (2012). Tarih sahneleri: Sanat müzeleri 1, müze ve modernlik. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ashmolean Museum,(1981). Eastern ceramics and other works of art from the collection of Gerald Reitlinger: Catalogue of the memorial exhibition. Oxford: Ashmolean Museum Press.

Atasoy, N., Raby, J. (1989). İznik, Londra: Alexandria Press.

Avery, L. (1944). Chinese porcelain in English mounts. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, (2), 266–272.

Bloom, J. M., Blair, S. (2009).Godman Frederick Ducane. Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture,(3),117–118.

Carswell, J. (1998). Iznik pottery. Londra: British Museum Press.

Caygill, M. (1985). Treasures of the British Museum. Londra: British Museum Press.

_____, M. Creating a great museum: early collectors and the British Museum. Colombia Üniversitesi, Fathom Arşivi. Erişim Tarihi: 15.02.2018.

Christie's. (1911). The collection of Rhodian, Damascus, Persian and Hispano-Mauro faience of the late Joseph Dixon. Londra.

Coppel, S. (2004). Salting, George (1835–1909), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford: Oxford University Press.

Darcel, A., Delange, H. (1869). Recueil des faiences Italiennes. Paris.

Denny, W. B. (2004). Iznik: the artistry of Ottoman ceramics. Londra: Thames & Hudson.

_____, W. B. Frederick Du cane Godman. Oxford Grove Art Online, Erişim Tarihi: 17.07.2019.

Dickson, W. K. (1901). The Life of Major-General Sir Robert Murdoch Smith. Edinburgh.

Elwes, H. J. (1923). Obituary notices of fellows deceased. Proceedings of the Royal Society of London. 91 (641):i–xxxvii.

Fortnum, C. D. (1870). On a Lamp of “Persian Ware” made for the Mosque of Omar at Jerusalem in 1549. Archaeologia. 387-397.

Franks, A. W. (1860). Communucation (on persian ware). Society of Antiquaries, 16 Şubat, 94-96.

_____, A. W. (1896). Catalogue of a collection of continental porcelain,1826-1897, Londra: H.M. Stat. Off. by Eyre and Spottiswoode.

Gadoin, I. (2011). British collectors of Persian Art in the 19th century: from personal culture to Oriental taste ?. Res Orientales, (XX), 121-134.

_____, I.(2012). George Salting (1835-1909) and the discovery of Islamic ceramics in 19th-century England, Miranda, (7), 1-20.

Glanville, P. (1990). Silver in Tudor and early stuart England: a social history and catalogue of the national collection, Londra: Victoria and Albert Museum Press.

Godman, F. D. C. (1901). The Godman collection of Oriental and Spanish pottery and glass, 1865-1900, Taylor and Francis: Londra.

_____, F. D. C. (1903). Lustre ware and the Godman collection, *Connoisseur*. (VII), 21–25.

Helfgott, L. (1990). Carpet collecting in Iran, 1873-1883: Robert Murdoch Smith and the formation of the modern Persian carpet industry. *Muqarnas*. (VII), 171-181.

Henderson, J. (1868). Works of art in pottery, glass, and metal in the collection of John Henderson. Londra: Cundall&Fleming.

Hermann, F. (2009). Collecting then and now: The English and some other collectors, *Journal of the History of Collections*, (21), 2, 263-269.

Hoare, O. (1983). The Godman collection, *Christie's Review of the Year*. 390-394.

Jenyns, S. (1953). The Franks collection of oriental antiquities, *The British Museum Quarterly*, (18), 103-106.

Lane, A. (1957). Later Islamic pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey. Londra: Faber and Faber.

Lefevre, R. N. J. (1868). National exhibition of works of art at Leeds. Leeds.

Litchfield, F. (1912). Pottery & porcelain, a guide to collectors; containing nearly two hundred illustrations of specimens of various factories, nine coloured plates, and marks and monograms of all the important makers. Londra: Truslove&Hanson.

Lunn, R. (1903). Pottery: a practical hand-book for art teachers and students. Londra: Chapman and Hall:

_____, R. (1910). Pottery: a practical hand-book for art teachers and students vol 2, *Decoration of Pottery*, Londra: Chapman and Hall.

Marks, R. (1988). Burrell: Portrait of a Collector. Glasgow.

Norwich, J. J. (1985). The Burrell Collection, Glasgow: Collins Print.

Panayotova, S. (2008). I turned it into a Palace: Sydney Cockerell and The Fitzwilliam Museum. Cambridge: The Fitzwilliam Museum.

Pierson, S. J. (2017). Private collecting, exhibition and the shaping of art history in London: The Burlington Fine Arts Club. Londra: Routledge.

Piotrovsky, M. B. Vrieze, J. (1999). Earthly beauty, heavenly art: The art of Islam. Amsterdam: Lund Humphries.

Read, C. H. (1901). Franks, Augustus Wollaston. *Dictionary of National Biography*, 240-243.

_____, C. H. (1907). Exhibition of the faience of Persia and the Nearer East. Londra: Burlington Fine Arts Club.

_____, C. H. (1908). Illustrated catalogue of the faience of Persia and the Nearer East. Londra: Burlington Fine Arts Club.

_____, C. H. (1910). George Salting. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, (16), Şubat, 1910, 250-251.

_____, C. H. (1928). Catalogue of the silver plate: Mediaeval and later; bequeathed to the British Museum by Sir Augustus Wollaston Franks. Londra: British Museum Press.

Reitlinger, G. (1932). A tower of Skulls: a Journey through Persia And Turkish Armenia.

- _____, G. (1935). Islamic pottery from Kish. *Ars Islamica*, (2), 198-218.
- _____, G. (1935). Islamic glazed pottery from Kish, Third International Congress on Persian art and Archaeology, Leningrad, 197-201.
- _____, G. (1938). The interim period in Persian pottery: an essay in chronological revision, *Ars Islamica*, (5), 155-178.
- _____, G. (1944-1945). Sultanabad: Classification and chronology, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, (20), 25-34.
- _____, G. (1963). The economics of taste. *Ars Islamica*, (2), 214-272.
- Roberts, M. (2018). Artists, amateurs, and the pleated time of Ottoman modernity, *Time in the History of Art Temporality, Chronology and Anachrony*, Newyork: Routledge, 79-100.
- Rogers, M. (1985). A Group of Ottoman pottery in the Godman bequest. *The Burlington Magazine*, (127), No.984, 134-145.
- Soustiel, J. (1985). *La céramique Islamique*, Fransa: Office du Louvre.
- South Kensington Collection,(1896). *Catalogue of the oriental antiquities and curiosities composing the collection of the late Mr W. H. Wrench, (c.m.g. of Constantinople. arms and carpets, embroideries, clocks and watches, enamels, silver and metal work, pictures,- tiles, pottery and sundries)*. Londra.
- Smith, R. M. (1876). *Persian Art*. Londra: South Kensington Museum Art Handbooks.
- Smith, R. M. (1876). *Catalogue of Persian objects in the South Kensington Museum*, Londra.
- Tanner, A. (1999). The Last of the Fortnums. *Journal of the History of Collections*, (2), 147-157.
- Vanke, A. (1999). The contribution of C. D. E. Fortnum to the historiography and collecting of Islamic ceramics. *Journal of the History of Collections*, (11/2), 219-231.
- Victoria and Albert Museum Guides, (1911). *The Salting Collection*, Londra.
- Wallis, H. (1885). *Burlington Fine Arts Club illustrated catalogue of specimens of Persian and Arab art exhibited in 1885*, Londra: Burlington Fine Arts Club.
- Ward, R. (1997). *Islamism, not an easy matter*. AW. Franks Nineteenth Century Collecting and the British Museum, Londra: British Museum Press: Londra, 272-285.
- Watson, O. (1994). *Studio Pottery*. Newyork: Phadion Press.
- Wilson, R. H. P. (1953). John Henderson. *The British Museum Quarterly*, (18), No. 2, 59-60.
- Wilson, T. (2004). Fortnum, Charles Drury Edward (1820–1899). *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press.
- Wood, T. (2005). *Curiosities of the search-room a collection of serious and Whimsical Wills*. New Jersey: the Lawbook Exchange Press.

SAVAŞLAR VE ÖLÜMLER ÇAĞINDA BİR KADIN SANATÇI: KÄTHE KOLLWITZ

Umut ŞAHİNBAŞ¹

İbrahim Halil TÜRKER²

Murat AĞÇİÇEK³

DOI: 10.34189/asd.4.8.011

1 Öğretmen, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Öğrencisi. (<https://orcid.org/0000-0002-2838-3838>)

2 Prof.Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi A.B.D. (<https://orcid.org/0000-0001-6232-4404>)

3 Öğr.Gör. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi A.B.D. (<https://orcid.org/0000-0002-6393-2839>)

SAVAŞLAR VE ÖLÜMLER ÇAĞINDA BİR KADIN SANATÇI: KÄTHE KOLLWITZ

ÖZET

20. yüzyıl sanayi çağı, toplumsal hareketin oldukça fazla, sanatsal tepkilerin de çeşitli olduğu bir dönemdir. Sömürü anlayışının ortaya çıkardığı hırs, savaşların yok ettiği değerler insanın kendi yarattığı bu çıkmazda kaybolmasına neden olmuştur. Bu yok oluş sürecinin farkına varanlar, bu süreci yavaşlatmak, hatta durdurmak isteyenler ise yine sanatçılar olmuştur. Käthe Kollwitz, Alman dışavurumcu sanat akımı içerisinde adına sıkça rastladığımız, yaşamını insandan yana değerler üzerine kurmaya çalışmış; savaşın ve insani değerleri yok etmeye çalışan her koşulun, karşısında durmuş bir ressamdır. Dışavurumcu resim anlayışını oldukça iyi özümsemiş ve yaşadığı dönemi özellikle taşbaskı eserlerinde ilmek ilmek işlemekten kaçınmamış, korkusuz bir ressam olan Kollwitz Dünya Savaşlarını ve Sanayi Devrimi sonrası oluşan kötü koşulları anlamamıza yardım eden ender sanatçılardan biridir. Kadın ve aynı zamanda bir anne olmanın yüksek duyarlılığı ile yaşadığı dönemin günlüğünü tutmuş ve bu bellek kaydını yaptığı resim, baskı ve heykelleriyle ölümsüz kılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Käthe Kollwitz, Dışavurumculuk, Toplumcu gerçekçilik, Taş baskı (Litografi), Gravür

A WOMAN IN THE AGE OF WAR AND DEATH: KÄTHE KOLLWITZ

ABSTRACT

The industrial age of 20th century is a time when the social movement is very high and the artistic reactions are also various. The greed of the understanding of exploitation, the values destroyed by the wars cause it to disappear in this dead end which man created himself. Those who realize this process of destruction, those who want to slow down or even stop this process have become artists. Käthe Kollwitz, a painter who resisted to the war and every condition that tries to destroy human values, tried to establish her life on the basis of human values, which we often encountered in the German expressionist art movement; Kollwitz, a fearless painter, is one of the few artists who helped us to understand the worsening conditions after World Wars and the Industrial Revolution, absorbed the expressionist painting very well and she did not refrain from stitching her period of life in her lithographs. With the high sensitivity of being a woman and a mother at the same time, she kept the diary of the time she lived and this memory was made immortal with her paintings, prints and sculptures.

Keywords: Käthe Kollwitz, Expressionism, Social Realism, Lithography, Engraving

GİRİŞ

Sanat tarihi, toplumsal olayların tetiklediği akımlar ve bu akımların bir nevi bellekleri diyebileceğimiz sanatçılarla doludur. Yakın tarihteki toplumsal olaylara, düşün ve sanat alanındaki eğilimlere (akımlara) göz gezdirecek olanlar, garip ve bir o kadar da trajikomik bir biçimde Modern Çağ'ın ilkel savaşlarıyla karşı karşıya kalacaktır.

Sanatçılar tanık oldukları çağı eserlerinde yaşatırlar, onlar bir başka deyişle yaşadıkları çağın arşivcileridir. Üstün gözlem ve algı yetenekleri ile olayları belleklerine kaydeder ve eserleriyle tüm yaşananları en ince ayrıntı ve ruhsal çözümlenmelerle yorumlarlar. Bu durum bazen toplumu başka yönler çeker, onlara yeni yollar açar bazen de sanatçı, toplumun içine düştüğü bu acının izlerini takip eder.

Üzerinden 70 yılı aşkın bir süre geçmesine rağmen II. Dünya Savaşı'nın izleri tarih kitaplarında, sanat eserlerinde ve insanların belleklerinde hala tüm soğukluğuyla durmaktadır. Öyle ki özellikle sinema alanında II. Dünya Savaşı ile ilgili aynı ve benzer konuların sayısızca ele alındığı filmler izlemekteyiz.

Savaşın etkilerini en çok gözlemleyebileceğimiz Avrupa ülkelerinden biri şüphesiz Almanya'dır. Ancak savaş bu ülkeye ve Avrupa kıtasına sadece yıkım bırakmamıştır. Öte yandan; yıllar sonra hayran kalacağımız, güçlü sanatçıların ellerinden doğan, nice eserler de ortaya çıkmıştır. Savaş kadar her toplumsal olay da insanlık üzerinde yaralar açar. Devletler ve hükümetler ise bu yaraları onarmakla yükümlüdür. Toplumu travmalarından kurtarmak ve yaşamı bir an önce normal seyrine döndürmekle görevlidirler. Bu süreçte sanatçılara da ayrı bir görev düşmektedir. Toplumsal duyarlılığa sahip ve kendi içinde yaşadığı dünyadan kopamayan sanatçılar, olayların ardından açılan yaraları tarih çizgisinde simgesel birer iz bırakma eğilimindedirler. Tarih içinde insanın açtığı bu yaraların izlerini kalıcı, sanatsal birer esere dönüştüren sanatçı, hem çağının tanığı haline gelir hem de sanat dünyası içinde ciddi bir kişilik edinmiş olur. İşte bu noktadan Käthe Kollwitz'in eserlerine baktığımızda, onun dönemi içerisindeki rolünü ve etkisini daha iyi anlayabiliriz. Acılarına yenilmeyip, içindeki umudu daima taze ve dirençli kılarak sürekli bir başkaldırı içinde sanatına devam etmeyi seçmiştir.

20. yüzyıl Almanya'sında sanat, savaşın gölgesinde var olmak zorunda kalmıştır. İşte bu karanlık yıllarda hem kadın hem de anne olmanın duyarlılığının doruklarında bir ressam, yaşananlara kayıtsız kalmamıştır. Sanatına toplum denen mayayı katarak, yaşamını barışa ve insanlar arası eşitliğe adanmış bu kadın, baskı ustası ve ressam Käthe Kollwitz'tir.

Kollwitz'in hayatı anlamasını ve algılayışını sanatına yansıtması, farklı baskı teknikleriyle ürettiği resimlerinde ve heykel çalışmalarında açık bir biçimde görülür. Eserlerindeki etki, izleyeni 20. yüzyıl Almanya'sının o karanlık dönemine götürebilecek güçtedir.

Weimar Cumhuriyeti döneminin kısa süreli özgürlük ortamından faydalanan sanatçı Kollwitz, tüm üretim gücünü ve yaratıcılığını, diğer dışavurumcu çağdaşlarından daha farklı bir biçimde ifade etmiştir. Toplumsal sorunları ve olumsuzlukları, kendine özgün üsluplarla ifade eden diğer ressam gibi, Kollwitz de yeteneğini etkili bir biçimde kullanmış, günümüze önemli eserler bırakmıştır.

Bu makalede; Alman Dışavurumcu Käthe Kollwitz'in litografilerindeki toplumsal duyarlılık ne boyuttadır, sorusuna gerekli literatür taramasının ardından, sanatçının eserleri; sanatçı ve kadın duyarlılığı bağlamında ele alınmış, sanat tarihindeki önemi vurgulanmak istenilmiştir.

1.1 Weimar Almanya'sı

Sanat için bir tanım belirlerken toplumu bu tanımlamanın dışında tutamayız. Sanat tarihi içinde karşımıza çıkan hemen hemen her akım bir toplumsal tepki veya yönelimdir. Dolayısıyla "sanat toplumda yaşayan bireylerin yaşamlarını etkiler ve toplum sanatın olası içeriğini ve işlevini belirler" (Baynes, 2016, s.28). İşte bu noktada rahatlıkla sanat ve toplum birbirinden ayrılamaz diyebiliriz. Zaten tarihsel süreç içinde ne sanat ne de toplum birbirinden kopuk işler yapmamışlardır.

1876 Sanayi Devrimi ile toplumsal yapıda yaşanan gelişmelerle birlikte sanatsal anlamda da birçok değişim gözlenmiştir. Ne var ki 19. yüzyıl Avrupa'ya olumlu değişim getirmekle birlikte, insan emeğine

olan inancı ve saygıyı azaltmayı da ihmal etmemiştir. Bu yüzyılın ortaya çıkardığı sanayi devrimi günbegün sömürüye maruz kalan yeni bir işçi sınıfı doğurmuştur. Bir başka söylemle, toplumun üretilenden kar elde edip, hayatını sürdüren bir burjuva ve ürettiğinden hakkını alamayıp, hayat boyu ezilen bir işçi sınıfı olarak ikiye bölünmesine neden olmuştur. Çoğunlukla ezilen işçi sınıfının, güçlü işverenlerine karşı yürüttüğü bu mücadeleler zaman zaman acı sonuçlar doğuran büyük eylemlerle bitmiştir. Öte yandan insan doğasını ve ruhunu en iyi gözlem ve ifade yeteneğine sahip olan sanatçıların bu yüzyıl içerisinde yaşanan olaylara kayıtsız kalmamasını beklemek anlamsız olur.

9 Kasım 1918'de Cumhuriyetin, 11 ağustos 1919'da da anayasanın ilan edilmesiyle Almanya'da 30 Ocak 1933'te Hitler'in yönetime gelmesiyle son bulacak, 15 yıllık bu dönem Weimar Dönemi, olarak tanımlanmaktadır (Storer, 2015, s.37). Bu dönem, düşünürler, gazeteciler, sanatçılar ve siyasetçiler için kısa süreli de olsa bir özgürlük ortamı sağlamıştır. 1918'de yıkılan Monarşinin ardından ulusal bir meclisle varlığını ortaya koyan Weimar Cumhuriyeti'nin savaşlar ve yıkımlarla mücadele eden Almanya'nın dönemi içerisindeki en demokratik yapısı olduğu söylenebilir. Bu özgürlük ortamı, dönem sanatçılarına; özellikle resim, heykel, müzik, edebiyat, tiyatro ve hatta sinema alanında düşüncelerini özgürce ifade edebilmelerine ve çok sayıda kalıcı eserler ortaya koyabilmelerine olanak sağlamıştır. Daha açık bir ifadeyle, her düşünsel veya sanatsal akımın kıvılcımından ateşe evrilmesinde önemli bir etken olan çağ ve içerisinde cereyan eden olaylar 19. yüzyılda da kendisine verilen bu görevi yerine getirmiştir. Bu sayede de, eserlerinde Dışavurumculuğun etkisini oldukça yoğun bir biçimde görebileceğimiz, toplumun temel taşları niteliğinde sanatçılar çıkarmıştır.

Bu özgürlük döneminde ilk Alman Meclisi, büyük kentlerden uzak zamanında büyük yazar Gothe'nin de bir dönem yaşadığı küçük bir evde ilk toplantısını yapmıştır (Akşin, 2014, s.141). Alınacak kararlar hem ülkedeki hem de Avrupa'daki ekonomik ve sanatsal etkinliklerin yönünü belirleyecektir.

İleride Weimar kültürü diye adlandırılacak bu dönemde Almanya'da (1920'lerin ortalarında) 4 binden fazla gazete, dergi ve resimli gazete yayımlanıyordu; 1920'lerin sonunda ise sadece Berlin'de 50 günlük gazete ve Almanya'daki tüm süreli yayınların %30'undan fazlası çıkarılıyordu (Storer, 2015, s.195). Yazınsal anlamdaki bu büyük değişim ve artış elbette sanatı da olumlu şekilde etkileyecekti.

Bu "yeni kentli cumhuriyet", kitlese tüketici kültürün ve yabancılaşmanın, suç ve belirsizliğin merkezi olmasına rağmen, başta Berlin olmak üzere Münih ve Dresden gibi büyük kent merkezleri için de sanat ve bilim adına yeni bir "sorgulama şeklinin ve deney ruhunun yuvası" olmuştu (Storer, 2015, S.196).

İnsanoğlunun geleceğe olan inancının yüksek, umutsuzluğun ve hayal kırıklığının oldukça düşük olduğu bu yıllarda, Almanya'da önemli değişimler yaşanmıştır. Alman markı aşırı değer kaybına uğramakta, fabrikalar iflas edip kapanmakta ve tüm bunlara karşı işçi ayaklanmaları, protestolar yükselmekteydi. Tüm bu olayların ardından ortaya çıkan toplumsal duyarlılığı yüksek Dışavurumculuk akımı ve daha sonra adlarını bu akım içinde sanat tarihinde, sürekli tekrar edeceğimiz birçok sanatçı doğdu. Sınıfsal mücadelenin önemini fark eden ve savaşlar Almanya'sında iyinin, doğrunun ve barış düşüncesinin hala kazanabileceğine inanan o sanatçılardan biri de Käthe Kollwitz'ti. Kollwitz'in çalışmalarında; sanatın, sosyo-politik gelişmelerde yaşanan olumsuzluklara yönelik eleştirel bir bakış açısı da gözlenmektedir. Eleştirel Gerçekçilik; toplumsal çelişkileri ve olumsuzluklardan gerçeğe uygun bir biçimde yansıtarak izleyicide, bunları değiştirme isteğini uyandırmayı amaçlar (Berksoy, 1998, s.10).

Tarihte zaman zaman tanık olduğumuz, insanlar arasındaki sosyal adaleti sağlama adına yapılan olumlu ya da olumsuz tüm siyasi tavırlar, doğal olarak sanatı da ilgilendirmektedir. İşte bu noktada, politik çalkantıların yoğun olduğu dönemi yaşamış biri olan Käthe Kollwitz de eserleriyle bu sıkıntıları fazlasıyla dile getirmiş ve gerçek bir devrimci olduğunu ortaya koymuştur (Ayan, 2010. S.23). Dolayısıyla sanatçının bu duyarlılığı onun eserlerindeki imge ve desen dünyasının şekillenmesinde temel rol oynamıştır.

1.2 Käthe Kollwitz'in Hayatı ve Başlıca Eserleri

Käthe Kollwitz 19. Yüzyıl Almanya'sında oldukça güç şartlarda eğitim almıştır. Avrupa'nın büyük kısmında henüz cinsiyet eşitliğinin sağlanmadığı o yıllarda, sadece kadınların gidebildiği okullarda eğitim almıştır. Yaşananların farkında olan ama çaresiz hissedip, pes etmeyi asla düşünmeyen sanatçı Prusya'dan ayrılarak

Berlin'e gider. Sanat eğitimini güçlü kılmak ve yeteneğini keşfetmek için Berlin'e yerleşen Kollwitz, Akademinin hocalarından İsviçreli portre ressamı ve gravür sanatçısı Karl Stauffer-Bern'den çok şey öğrenir. Ancak Stauffer, genç sanatçının eserlerini daha iyi yorumlayıp onun gelişimine daha büyük katkı sağlayacağı düşüncesiyle onu meslektaşı ve yakın dostu Max Klinger'e (1857-1920) yönlendirir (Ayan, 2010, s.14).

Sanatsal çalışmalarının ilk yıllarında, konularını yaşadığı şehrin insanlarının yaşamlarından, toplumdan edindiği izlenimlerden, okumuş olduğu kitaplardan ve izlediği tiyatro eserlerinden aldığını söyleyebiliriz. Funda Berksoy'un belirttiği gibi Kollwitz, "1893 te E. Zola'nın işçilerin yaşamını konu alan "Germinal" romanı için bir dizi çizim hazırlamıştır." Bu desenler yaşadığı döneme ve toplumun yoksulluğuna bir başkaldırıdır. Zola'nın Germinal'de betimlediği sahnelerinin Kollwitz gravürlerinde yer bulması tam da bu nedenden kaynaklanmaktadır.



Resim 1. Käthe Kollwitz, "Hücum Kalkış", 1902, Gravür, Kuru Kazıma, Asit yedirme, Aquatint, Kahverengi, 51.8x59.8 cm

Ürettikleri daima yaşamından birer parça olan Kollwitz, sanat dünyası tarafından kısa sürede benimsenmiş ve takdir edilmeye başlamıştır. Çektiği acıların tatmini olmasa da bu beğeniler onu daha dirençli ve üretken kılmıştır. Her ne kadar sanatçının ün veya para hırısı içinde olmadığı bilinse de takdir görme ve beğeni istenci içinde bir yerlerde hep vardır. Kollwitz günlüklerinde İtalya'da bir yıl geçirdikten sonra "Köylüler Savaşı" adlı 7 serilik eserin 5. Parçası olan "Hücum Kalkış"a (Resim 1) verilen ödül için şöyle der: "Evden en uzun süreli yokluğum Villa Romana ödülünü Klinger'in elinden almamla son buldu. Bu ödül bir yıl uzakta kalmanın bedeliydi." (Kollwitz, 1988, s.45).

Yaşadığı çağı ne denli başarı ile yorumlayıp, bunu sanatının bir parçası haline getirdiğini en güzel anlayabileceğimiz eserlerinden biri, Resim 2'deki, 1893–1901 yılları arasında çalıştığı 6 parçadan oluşan "Dokumacıların İsyanı" serisinin 1. Yaprağı olan "İhtiyaç" adlı taş baskı (Litografi) eseridir.



Resim 2. Käthe Kollwitz, “İhtiyaç”, 1893/97, Füzün ve Kazıma ucu, 15,4x15,3 cm

“...onun işsizlik ve toplumsal isyanın hüküm sürdüğü bir dönemde Silezya’daki dokuma işçilerinin sefaletini işleyen bir oyundan esinlenerek 1890’larda yaptığı bir dizi resimlemeden biridir. Aslında oyunda olmayan ölen çocuk sahnesi kompozisyonu daha da dokunaklı hale getirmiştir” (Gombrich, 2015, s.567).

Kollwitz burada eserdeki etkiyi arttırmak ve ölümün çocuklara hiç yakışmadığını vurgulamak için tüm sanatsal gücünü annelik duygusuyla harmanlamıştır. Yoksul ve çağın yıpratmış halkın acılarını paylaşıyor, onların haklarını savunmak ve onları savruldukları hayatın dışından çekip almak istiyordu. Bu eserde, çağın karanlık yüzü çocuğun masumiyetindeki beyazlığı yok edememiştir.

Sanatçıların kendilerini rahatça ifade edebildiği bir dönem olmasına rağmen Weimar Dönemi toplumsal huzurun bozuk, işçi sınıfının ve yoksulların ezildiği bir süreçti. Bu nedenle Kollwitz gibi sanatçılar insanlar arası eşitliğin ve kalıcı bir barışın hüküm sürdüğü bir dünya isteğiyle eserlerini üretmeye çalıştılar. Käthe Kollwitz’in en önemli eserlerinden 6 parçalık ağaç ve taş baskı tekniği ile yaptığı “Dokumacıların İsyanı” serisinde yer alan (Resim 2, 3, 5 ve 7) bu dönemi tüm gerçekliğiyle göstermektedir. 1893’te “Freie Bühne”de sergilenen G. Hauptmann’ın Dokumacılar (Die Weber) isimli tiyatro oyununun ilk gösterisini izledikten sonra oyunun etkisi Kollwitz’de devam etmiş ve sonra bu seriye başlamıştır.

Tıpkı Köylüler Savaşı’nda olduğu gibi Kollwitz’in eserlerinde hayat bulan ilk dönem çalışmalarını da bu gözle okumak gerekir. Silezyalı dokuma işçilerini dramını anlatan “Dokumacıların İsyanı”nda işlediği ve serinin 5. Yaprağı olan “Saldırı”sı (Resim 3) bu serinin en başarılı örneği olarak kabul edilir.



Resim 3. Käthe Kollwitz, "Saldırı", 1899, Gravür, Kuru kazıma, Aquatint, 29,5x32,1 cm

Kollwitz yaşadığı sürece sadece gözlemlediklerini değil aynı zamanda yaşadıklarını da resmetmiştir. Hayatındaki Peter adlı iki gencin acısının ardından yaptığı eserler ve yazdıkları onun tüm yaşamındaki barış özlemini özetlemektedir: ilki 1. Dünya Savaşının daha çok başlarında kaybettiği oğlu, diğeri ise 2.Dünya Savaşında şehit düşen torunudur. Kollwitz günlüklerinde yaşadığı bu acılardan bahsederken: "Eğer bir seçenek verilseydi bana Peter'in hatta Hans'ın yerine de ben ölebilirdim. Peter, henüz toprağa ekilecek bir tohumdu gömülecek değil." (Kollwitz, 1988, s.64).

Kollwitz'in oğlu Peter'in Belçika'daki mezarının girişinde bulunan yas tutan anne ve baba heykelinde kendisi ve eşi Karl Kollwitz'i granit bir heykelde betimlemiştir. Resim 4.)



Resim 4. Käthe Kollwitz, "Yas Tutan Ebeveynler", 1932, Granit heykel, Baba 151 cm ve Anne 122 cm



Resim 5. Käthe Kollwitz, “Dokumacıların Göçü”, 1893/98, Gravür, Asit yedirme, kuru kazıma, 21,5 x 29,7 cm

Kollwitz “Dokumacıların İsyanı” serisinin 4. Yapağında işlediği “Dokumacıların Göçü” (Resim 5.) adlı gravüründe; köylü ve toprak sahibi çatışmasını yansıtmak yerine ayaklanmanın nedenlerini göstermek istemiştir (Berksoy, 1998, s.58).

Kollwitz, daha önce de bahsettiğimiz “Köylüler Savaşı” adlı dizinin içindeki ilk eseri olan “Çift Sürenler” (Resim 6.) gravüründe, çift süren bir babayı ve oğlunu oldukça dramatik bir çizimle betimlemiştir. Resim yüzeyine paralel olarak yerleştirilen baba ve oğul bütün gücüyle toprağı sürmeye çalışmaktadır. Çoğu resminde olduğu gibi bu resminde de çizgi ve lekenin, açık- koyu zıtlığının, ifadeyi daha da güçlendirdiği izlenmektedir.



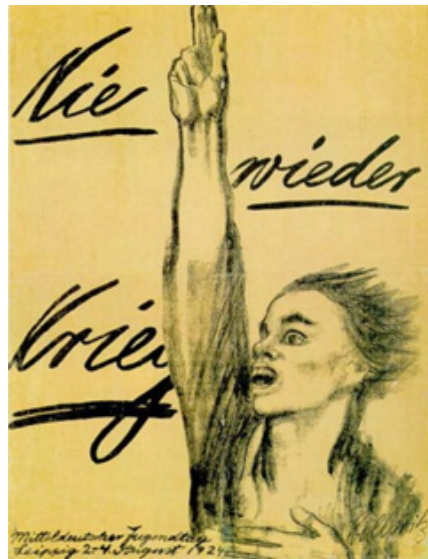
Resim 6. Käthe Kollwitz, “Çift Sürenler”, 1907, Gravür, Asit yedirme, kuru kazıma, 31,4 x 45,5 cm

“Dokumacıların İsyanı” serisinin 6. ve son yaprağında ise Kollwitz, oda içerisindeki ahşabın verdiği duyguyu çalışmasında olduğu gibi aktardığını, insanların yüzlerine ve bedenlerine yansıyan o son sahne izlenimini oldukça başarılı şekilde işlediğini göstermektedir. “Son” (Resim 7.)



Resim 7. Käthe Kollwitz, “Son”, 1893/97, Gravür, Asit yedirme, akuantinta, 24,5 x 30,7 cm

Toplumsal olaylarda kadının rolü ve gücü yadsınamayacak derecede önemlidir. Kitlelerin yönlendirilmesinde ve bireylerin olayları farklı bakış açılarıyla yorumlayabilmesinde ise sanatçıların etkisi büyüktür. O halde Kollwitz’in hem bir anne hem de sanatçı bir kimliğe sahip olması nedeniyle Alman toplumunun bu dönemde kalıcı izler bıraktığını söylenebilir. Kollwitz, özgün baskı çalışmalarını yanı sıra, toplumsal olaylara yönelik bir tepki niteliğinde yaptığı, “Never Again War” (Resim 8) (Yeniden Savaşa Asla!) adlı taş baskı gibi afiş çalışmaları da vardır.



Resim 8. Käthe Kollwitz, “Never Again War” 1924, Litografi, 94x71 cm

Toplumsallık, aslında gerçekçi sanattan, seçtiği konuları bir sorunsala yükselttiği ve bunları yapıtının odak noktasına yerleştirdiği oranda “Toplumsal Gerçekçi” sayılabilir (F.Berksoy, 1998, s.12). Berksoy’un bu tespitlerine örnek olarak; kuru kazıma tekniği ile yaptığı “Ölüm-Kadın ve Çocuk” (Resim 9) çalışması verilebilir. Ölmüş olarak betimlenen anne ve çocuk figürü derin bir sevgiyle adeta iç içe geçmiştir. Birçok sanatçı gibi o da sanayiye ve dolayısıyla kapitalizmi acımasız olarak görmüştür. Zaten, sanayinin bir çeşit cehennem olduğu görüşü ve oradaki işin doğadışı, aşağılayıcı oluşu sanat ve edebiyat dünyasının sürekli konusudur (Baynes, 2016, s.206). Bu doğadışı vahşiliğe tepki göstermek için eserlerinde kötülüğün siyahını ve umudun aydınlık beyazını, gölge ve ışık olarak işlemiştir.



Resim 9. Käthe Kollwitz, “Ölüm-Kadın ve Çocuk”, 1910, Gravür, Kuru Kazıma yöntemi, 69,2x52,7 cm

SONUÇ

Dışavurumculuğun yeniden yorumlanıp, Almanya’da dönemin toplumsal öğeleriyle işlendiği ve daha sonra da yeni bir sanat akımı olarak “Alman Dışavurumculuğu” adıyla karşımıza çıktığı, 19. Yüzyıl sonrası dünya sanat tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemi gerek kendi yaşadıkları gerekse başkalarının acılarına duyduğu yoğun keder Käthe Kollwitz’i Alman Dışavurumculuğunun önemli bir temsilcisi olarak görülmesini sağlamakla birlikte, toplumsal olaylara duyarlı yaklaşımına dayalı olarak ürettiği eserlerinde, toplumcu gerçekçi yaklaşımı açıkça görülür. Hem anne hem de kadın duyarlılığı ile sanatında sergilediği emek, eserlerini daha anlamlı ve etkili hale getirmiştir. Kollwitz’in amacı salt bir sanat üreticiliğinden öte, yaşadığı dünyayı daha anlamlı ve güzel kılmaya yönündedir. Tıpkı Eyüboğlu’nun dediği gibi: “Daha iyi tasarlayabilseydik daha çok acıyabilirdik. Daha çok acıyabilsek daha iyi insanlar olurduk.” (Eyüboğlu, 2012, s.24). Belki de barış dolu, huzur dolu, güzel bir yaşamın kilidi ve anahtarı sanattadır.

F. Berksoy’un da belirttiği gibi, “Toplumsal Gerçekçiliği benimseyen sanatçılar arasında; üslup birliğinden söz edilemez. Ekspresyonist tarzda olduğu gibi, Konstruktivist, Kübist üslupta yapıt veren toplumsal gerçekçi sanatçılar da vardır.” Kollwitz, dönemin diğer sanatsal akımların dışında kalan, kendine has özellikler taşıyan bir sanatçı olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

Sonuç olarak, toplumsal duyarlılığı ve anne olmanın gereği ile Kollwitz eserlerinde hem kendi duygularını işlemiş, hem de izleyicisinde toplumsal bir bilinç yaratmıştır. Ortaya koyduğu bu durumla eserlerini yorumlamaya çalıştığımızda bizi rahatsız eden, derinden etkileyen desenlerle karşı karşıya kalmakta, insanlığın yaşayabileceği tüm çaresizlik dolu ve sıkıntılı süreçleri bizzat kendimiz yaşıyormuşçasına etkilenmekteyiz. İşte sanatçının başarısı da bu noktadadır.

KAYNAKÇA

- Akşin, S.(2014). Kısa 20.Yüzyıl Tarihi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ayan, M. H. 2010 Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhü İle Käthe Kollwitz. İstanbul: Sone Yayınları.
- Baynes, K. (2016). Toplumda Sanat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: İstanbul: Bakışlar Matbaa.
- Eyüboğlu B.R. (2012).Resme Başlarken: İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2015). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hodge, S. (2011). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri. İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Keskin, İ. (2015). “Baskıresimde Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk) ve Litografi Sanatına Yansımaları”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 53-66.
- Kohlhagen, N. (2004). Dünyayı Değiştiren Kadınlar. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kollwitz, H.(1988). The Diary and Letters of Käthe Kollwitz. Illinois: Northwestern University Press.
- Storer, C.(2015).Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi, İletişim Yay, İstanbul sayfa 37

POP ART'ın MÜJDECİSİ OLARAK KÜBİZM

Zafer KALFA¹

DOI: 10.34189/asd.4.8.012

¹ DR. ZAFER KALFA, KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ GSF RESİM BÖLÜMÜ (<https://orcid.org/0000-0002-8234-3394>)

POP ART'ın MÜJDECİSİ OLARAK KÜBİZM

Özet

Yirminci asrın ikinci yarısında, sanatın her zamankinden daha sıradan konulara yönelmesini öneren ilginç bir görüş Amerikan sanat kamuoyunda hâkim konuma gelmişti. Gerek kullanılan malzemeler gerekse ele alınan konular açısından basitliği, güncelliği ve hatta keyfi yaklaşımları benimseyen bir gurup sanatçının liderliğinde Pop Art, 1960'lerden itibaren modernizm tahtına oturdu ve hatta post-modern birçok hareketin de önünü açtı. Ne var ki ilk anda Pop, öncesi olmayan, eşsiz ve tamamen orijinal bir tutum olarak kabul edilmişse de aslında sanatta / sanat eserinde sıradanlık yeni bir yaklaşım değildi; başka bazı örnekler gösterdi ki günlük yaşam ile sanat arasında kurulan ilişki çeşitli şekillerde yüzyılın başına, Kübizm'e kadar dayanmaktaydı.

Anahtar Kelimeler: Pop, Kübizm, güncellik, sıradanlık, nesne

CUBISM as FORERUNNER of POP ART

Abstract

An exciting idea that propose to art to head for common cases ruled over American art public in second part of twenty century. Associated with a group of artists who embraced actuality, vulgarity, and even arbitrary approachs in terms of both using materials and dealing topics Pop Art ascended the throne of modernism and cleared the way for post-modernism even, as from 1960s. At first, Pop Art was approved as a unique, exactly original and initial manner. However the ordinariness was not a new approach on art or work of art. Certain instances showed that relationship between daily life and art bases on early 1900s and Cubism

Key Words: Pop Art, Cubism, actuality, vulgarity, object.

GİRİŞ

Pop Art'ın modern sanat tarihinde bıraktığı iz kuşkusuz ki tartışılmaz niteliktedir. Aykırı, şaşırtıcı ve döneminin politik havasına dahi etki edecek derecede kuvvetli bir sanat hareketi olarak onun yerini doldurmak kolay değildir. Öte yandan Pop Art'ın sanat dünyasında egemen kıldığı bazı değerlerin bütünüyle benzersiz ve dönemine has olduğu düşünülse de 1900'lerin ilk çeyreğinde Avrupa'da ortaya çıkan Kübizm'in de kimi yönleriyle Pop Art kadar kural bozucu olduğu aşikâr. Bu kural bozucu vasfını sadece biçim dünyasına getirdiği yeniliklere borçlu değildir kübizm. Daha yakından bakıldığında bazı kübist ressamın, sanatın genel felsefesine, 1950'lerden itibaren Pop sanatçıların yaptığı gibi meydan okumuş oldukları görülür. Sanatı elit konulardan uzaklaştırmak, malzemede farklılık denemeleri ve yazıyı bir biçimsel unsur olarak tabloya sokmaları yönünden kübist sanatçıların popülerlik fikrini Pop Art'tan çok daha önce gündeme getirdikleri anlaşılmaktadır. Burada bilinçli bir hamle olup olmadığı konusunda kesin bilgiler yok ancak meseleye John Berger'in tespitleri ışığında yaklaşırsa Pop Art'ta zirveye çıkmış olan gündelik hayat ve nesne düşüncesinin Kübizm ile filizlendiği öne sürülebilir.

Pop Art'ın Kısa Bir Tarihçesi

Pop Art'ın başlangıcı hakkında net bir bilgi vermek kolay değil. İngiliz sanatçı Richard Hamilton'un Günümüz Evleri isimli çalışması, Jasper Johns'un 1955 yılında başladığı Bayrak dizisi ya da bir diğer Amerikan ressam Robert Rauschenberg'in ipek baskı tekniğini tuvalde kullanması gibi dönüm noktalarından bahsedilebilir bu anlamda. Hepsinin ortak noktası sıradan konulara odaklanmaları ya da -Johns örneğindeki gibi- seçkin temaları sıradanlaştırmalarıydı; 2011 yılında Başkanlık Özgürlük Madalyası ile ödüllendirilen Johns, bayrakları 1958 yılında sergilediğinde neredeyse vatan haini olarak yaftalanacaktı. Fakat kısa süre sonra Pop Art, ana hatlarıyla belirginleşmeye ve hatta beğeni kazanmaya başladı.

Johns'un en yakın arkadaşlarından olan Rauschenberg'in Factum dizisinin sanattaki yeni yönelim hakkında biraz daha aydınlatıcı olduğu söylenebilir. Factum serisinde izleyici, kumaş ve kâğıt parçalarının yağlı boya ile içe içe geçtiğini gördü. Yine de ortada henüz bir isimlendirme yoktu. Aynı zaman aralığında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway, kitlesel medya ürünlerini anmak için Pop teriminden faydalıyor ve ressam Hamilton, kesme yapıştırma tekniğini kullanarak yaptığı resmin altına şu notu düşüyordu: Günümüz evlerini bu kadar baştan çıkarıcı yapan nedir?

Ne var ki İngiliz sanatçılar, o dönemde yeterince heyecan uyandıramamışlardı. Pop Art, Aristokrat prensiplerden vazgeçmeye pek de meyilli olmayan İngilizleri yeterince cezbedemedi ama modern Amerika için adeta biçilmiş kaftandı. Amerika'daki sanatçılar bu yüzden bir ön hazırlık yapma gereği de duymamışlardı; Amerika, pop art imgelerinin asıl kaynağıydı. Bu harekete yeni adilik, yeni gerçekçilik, yeni dadacılık gibi pek çok isim önerildi. Televizyon, radyo, gazete, dergi, gibi kitle iletişim araçlarındaki imgelere dikkat çektiği için en çok pop art ismi tutuldu (Eşen, 2015,s. 219).

Amerikan ressamlar, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından varoluşçu felsefeye yatkınlık duymaya başlamışlar ve birey fikri New York'ta önem kazanmıştı (Hellstein, 2011). Popüler imgelerin sanata dâhil edilmesiyle durum tersine döndü; duygu yoğunluğu bir anda yerini sıradan ve günlük olanın eğlendiriciliğine bıraktı. Tek başınlık, aşk, kadın, alkol, varoluşçuluk gibi savaş sonrası dönemin tözlerine ilgi azaldı. Amerika'nın doğu kıyısında, sorumluluk kabul etmeyen, anlam arayışı içinde olmayan, kolaylığı öneren ve felsefe yerine reklam dünyasıyla ilişkide olan tuhaf bir sanat doğarken soyut sanatın eski ve şiirsel evreni işgal edilmek üzereydi (Rosenblum, 1990, s.118). Koçbaşını bir başka Amerikan ressam devraldı; geçimini resim öğretmenliği yaparak sağlayan Roy Fox Lichtenstein (1923-1997), oğlu ondan bir Mickey Mouse resmi yapması istediğinde hem kendisinin hem de tüm Batı sanatının kaderini değiştirecek bir adım attı. Çocuk, babasına ünlü çizgi film karakterini gösterip şöyle demişti: Bahse girerim bu kadar güzelini yapamazsın. Roy, bahsi kabul edip büyük boyutlu bir Donald Duck – Mickey Mouse kompozisyonuna girişti (Resim 1). Sahne, Donald Duck'ın balık tutmaya çalışırken oltayı yanlışlıkla kendi gömleğinin arkasına takması ama bunu anlamayıp Mickey'e "Bak, büyük bir tane yakaladım!" demesinden ibaretti. Hatta çalışırken Ben Day noktalamasını da taklit etmişti, Roy. O andan sonra dışavurumcu resmi kesin olarak bırakıp karikatür ve çizgi filmleri temel alan resimler yapmaya başladı (Tomkins, 1980,s.174-175).

1 Benjamin Henry Day'ın icadlı olan ve 1879'dan bu yana matbaa baskısında kullanılan bir çeşit benekleme tekniği.



Resim 1. Roy Lichtenstein, Look Mickey! 1961

Değişimin bu kadarla sınırlı olmadığı kısa zamanda görüldü; Roy bir istisna değildi. Pentür ağırlıklı dışavurumcu resimden hızlı bir kopuş yaşıyordu Amerika’da. Jasper Johns’un nişangâh resimlerinden oluşan serisi Soyut Dışavurumculuk geleneğini terk etmeye hazırlanan küçük grubu bir hayli cesaretlendirdi . Sonrasındakiler günlük imajları daha çok kullandılar ve hatta bu imajları ana tema haline getirdiler. Tom Wesselmann, Great American Nudes ismini verdiği dizisine başladı. Satırlar halinde göz alıcı renklere boyanmış mekânlar ve ekseriyetle bir yatakta tahrik edici şekilde yatan kadın resimleriydi bunlar. Fakat ne Rembrandt’daki melankoliyi ne de Willem de Kooning’in resimlerindeki enerjiyi görmek olası değildi onlarda. Hatta plastik özellikleri o kadar sığı ki izleyeni cinsel yönden tahrik edebilmeleri çok zordu. Daha ziyade eski dönem reklamlarını andıran bu resimler zihinde bazı çağrışımlar yaparlar ama izleyeni duygulandırmazlar. Dikkatli bakıldığında reklam figürleriyle aralarındaki benzerliği fark etmek de zor değildir. Otuzlu yaşlarına dek son derece etkili figüratif-dışavurumcu resimler yapmış olan Robert Indiana, farklı malzemeler kullanarak heykele ve totemi çağrıştıran benzer çalışmalara yöneldi. 60’lı yıllarda ise üzerlerinde EAT, DIE ya da HUG yazan tuval ve totemlerle tekrar ortaya çıktı . Bütün bunlar hem teknik hem de fikir bakımından modern resim sanatının biçim-içerik yasalarına ters düşmekten artık çekinilmediğini kanıtlıyordu. Hamburger heykeli, bornoz resmi, koca bir EAT yazısı gibi son derece kaba, duygusuz ve en önemlisi de o zamana dek sanatın konusu olamayacak görüntüler vardı ortada. Kısacası resim sanatının o bildik manadaki duygusal kapsamı çöpe atılmıştı. “Amerika, hiçbir ayırım yapmaksızın her şeyin, her işin içine pop art katmaya son derece gereksinim duruyordu” (Restany, 2015,s. 412)

Diğer taraftan bu sanatçıların ilkeli olmak gibi bir endişesi de yoktu. Vietnam Savaşı ya da Martin Luther King cinayeti hakkında tarihe not düşmek şöyle dursun bilindik aydın sorumluluğundan özenle kaçınıyorlardı.

(...) Resimde samimiyet bir ölçüt olarak yerini korudu ama sosyal ya da politik ilişki unutulup gitti. Ellilerin sonunda sanat dünyası Barnett Newman’ın tanımladığı,

2 Jasper Johns’un özellikle 1970’lerde yaptığı resimler incelenirse sanatçının soyut ve dışavurumcu plastik gelenekten asla tam olarak ayrılmadığı anlaşılır. Popüler imajlara yer vermeyi seviyordu Johns ve bu yönüyle Pop Art’a köprü olmuştu ama pek çok resminde (özellikle crosshatch / çaprazbölme serisinde) dışavurumcu fırça tarzının izlerini görmek olasıdır. Bu yüzden o da tıpkı Rauschenberg gibi Abstract Expressionism ve Pop Art arasında geçiş sağlayan sanatçı olarak anılır.

3 En ünlü eseri, alüminyumdan yapılmış devasa LOVE yazısıdır. Siyah bir kaidenin üzerinde kırmızı ve mavi renkler kullanılarak yazılan LOVE yazısı yerleştirme (installation) veya bazen de heykel olarak tanımlanmaktadır. Şu anda, Manhattan’da 55. Sokak ile 6.Cadde’nin kesiştiği noktada durmaktadır.

görünüşe göre 'neyin resmedileceğine dair ahlaki kriz yaşamayan, üniversitede eğitim görmüş yeni sanatçıların akınına içine katarak oldukça genişlemişti. Ellili yıllarda ülkenin genel ruh halini yansıtan sanatçılar dikkate şayan biçimde apolitiktir. Görünüşe göre üniversite eğitimi onları entelektüel, sosyal ve politik meseleleri tartışma konusunda daha ilgisiz yapmış ve onun yerine kariyeri öğretmişti (Fineberg, 2011,s 146).

1963 yılında Time Magazine, Pop Art'ı sıradanlık tutkusu olarak tanımladı. Aynı yıl yazdığı bir makalede sanat tarihçisi Peter Selz, "Pop'un, Amerikan tüketim kültürünü kucaklamasının derin bir korkaklığı yok ettiğini" öne sürdü (akt. Tomkins, 1980,s.178-179). Sanatın asırlardır süre gelen saygınlığına ve toplumda yaratmak istediği yüksek kültüre meydan okumanın gerekliliğinden söz ediliyordu ki aslında ortada, sıradanlığı yüceltme ve yüceltilmiş olanı sıradanlaştırma hareketi vardı. Sanat, "sıradan gerçekliğe kucak açarak ve popüler kültürü yücelterek" genişleyecekti bundan böyle (Dempsey, 2002 / 2007, s. 202).

Nihayet 1964 yılında Bienal'in büyük ödülü Robert Rauschenberg'e verildiğinde Batı sanatı, o güne dek tam olarak kabullenemediği bir sanat formuyla / mantığıyla tanıştı. Pop Art, bu tarihten sonra en çok tartışılan ve merak uyandıran akıma dönüştü. Rauschenberg'in kullandığı popüler imajlar kadar (J.F. Kennedy'nin portresi, STOP tabelası, astronot ve uydu fotoğrafı gibi) onları ipek baskı (bazen de foto-transfer) tekniğiyle yani eski bir reklamcılık yöntemiyle tuvale aktarmış olması da modern Amerikan resminin seyrini değiştiren küçük ama etkili müdahaleler olarak görülebilir. Rauschenberg, raylara makas atıp trenin istikameti değiştirmiştir. O trendeki bir diğer önemli isim elbette Andy Warhol'dür. Medya ve günlük yaşam şimdiden sonra sanatın bir bakıma yeni ilham kaynakları olacaktır. Pop Art, "Amerika'nın gündelik yaşamına dalış yapmış bir sanattır" (Ragon, 1987,s. 106).

1962 yılında Warhol'ün çorba kutuları Los Angeles'ta serilendi (Resim 2). Bu serginin soyut dışavurumculuk için bir tehdit içerdiğine şüphe yoktu ama esasen tehdit altında olan sanatın evrensel prensipleriydi. Andy Warhol bir ressam değil; ticari şirketler için çalışan bir tasarımcıydı. İşinde başarılı olduğuna şüphe yoktu, yeteneği tartışılmazdı ama bir desinatörün sanat galerisinde sergi açması, ahlakî olup olmaması bir yana, sanatın ne olup ne olmadığına dair o güne dek sürdürülen muhakemenin geçersiz olduğu anlamına geliyordu. Bir anlam kargaşası ve hatta bir anlam kaybı yaşanıyordu. Warhol'ün ikinci sergisi aynı yıl New York'ta açıldı. İki tuval üzerine tamamı ipek baskı ile yapılmış Marilyn Monroe portrelerinden oluşan çalışma, sanatı medya ile ilişkiye zorlarken Warhol de "pop art sevilen şeylerdir" diyordu (akt. Eşen, 2015,s. 220).



Resim 2. Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962

beğenmemek gibi bir iddia içinde değildi (...) O, duygusal tepki ile ilgilenmiyordu” (Tomkins, 1980,s.181).

Tüm bunlar, her şeyin sanat olabileceğini öne süren Duchamp'ın öngörüsüyle ne derece alakalı; bunu kestirmek kolay değil ama işte insanlar galerilere bir ruj resmi, otomobil tekerleği ya da dondurma külahının maketini görmek için akın ettiler o dönemde. Güncel sanat, Vietnam Savaşı'nı ya da Kennedy cinayetlerini unutturmanın / unutmanın en iyi yoluna dönüşü verdi. Selz'in 1963 yılında değindiği derin bir korkaklığın yok edilmesi meselesi şimdi daha iyi anlaşılıyordu; Amerikan tüketim kültürünü kucaklayan Pop Art, yaşanan onca felakete rağmen insanların günlük hayatlarını olağan koşullar altında olduğu gibi sürdürebilmesinde ayıplanacak bir yan olmayacağını haykırıyordu. Günlük hayat ve reklamlar, dışavurumcu soyut sanatın yücelttiği uhrevî gerçek kadar önem taşıyordu ama mesele de bu değil miydi zaten; sanatın önemli ve değerli olması mı gerekiyordu? Sanat, günlük yaşamın sıradanlığına adanamaz mıydı?

Pop Art'tan Önce Günlük Hayat Nesnesi

Pop Art, günlük konuları, günlük hayatta sıkça kullanılan basit nesnelere üzerinden ele alırken plastik sanatlar için önceden tayin edilmiş malzemelere bağlı kalmamaya da özen göstermiştir. Kuşkusuz ki, bunlar sanat tarihi açısından önemli birer yeniliktir. Yine de dikkatli bakıldığında görülecektir ki sanat eserinde ticaret, reklam ya da medya ile ilgili günlük kullanım nesnelere konu edilmesi ya da bu sırada malzeme çeşitliliğine gidilmesi Pop Art ile başlamamıştır.

İngiliz eleştirmen John Berger'in, Picasso için yazdığı kitapta yaptığı bazı saptamalar Kübizm'in bu bağlamda yeniden gözden geçirilmesine yardımcı olurken iki akım arasındaki bağı bizlere dikkat çekici vurgular eşliğinde hatırlatır. Modernizm tartışmaları sırasında söz konusu ilişkilendirme çoğunlukla Dada ile yapılmış olsa da Berger'in satırları, Pop Art'ın temellerinin 1910'larda kübizm ile atılmış olabileceğini düşündürür. Berger, kübizmin gerçekten modern, yeni yüzyıla ait olan bir sanata ulaşmayı ummuş olduğundan ve bu modernlik duygusunun kübist resimlerde birkaç değişik biçimde ifade bulunduğu bahseder (1965 / 2017, s. 70).

Berger'in sözünü ettiği nitelikler ilginç şekilde, Pop Art'ın bazı yanlarıyla ileri derecede örtüşmektedir. Örneğin ilk benzerlik konu seçiminde kendini belli eder. Kübizm de tıpkı Pop art gibi konularını günlük yaşamın kıyıda köşede kalmış görüntülerinden almıştır. Kübistler de ham doğa görüntüleriyle değil insan elinden çıkmış eşyalarla ilgilenmişler ve çoğunlukla -sözcüğün gerçek anlamıyla- el altında olan nesnelere resmini yapmışlardır: kahve fincanları, masalar, ucuz sandalyeler, gazeteler, şarap sürahileri (...) Berger'e göre kübistler nesnelere seçerken ellerinde buldukları “şeylerin sıradanlıklarını” vurgulamışlardır ki bu yeni tür bir sıradanlıktır; çünkü “ucuz kitle üretiminin sonucunda” ortaya çıkmıştır. Zaman zaman resimlerine (Braque müzikten hoşlandığı için) keman ve gitarı da katmışlardı gerçi ama bu nesnelere diğerlerinden daha büyük -ya da daha az- bir saygıyla ele almamışlardı; ne de olsa bunlar da insan yapısı şeylerdi. Kübistler, sanatta daha önce kabul edilememiş bir değeri kutsamak ister gibiydiler: İmal edilmiş nesnenin değerini (Berger, 1965 / 2017, s. 70-71).

Kübizmdeki bu işaretler, “insan elinden çıkan sanat eseri ile modern dünyanın icadı arasında kurulan bir mutabakat” olduğunu gösteriyordu ve bir diğer kübist ressam Juan Gris bunu, henüz 1910 yılında yapmış olmakla gurur duyuyordu. Gris'in göğsünü kabartan şey, natüremorttaki bir şişeyi üzerindeki soda sifonu ile resmetmiş olmasıydı. Gris, ölü-doğa resimlerinde kullanılan obje dağıtıcısını güncelleştirmişti (Rosenblum, 1990, s.120).

Gris'in böbürlenmesi ve böyle bir karşılaştırma yapması, Lichtenstein ve Warhol gibi ticarî çizim ile uyum halindeki sanatçıları çağırıştırır. Benzerlik, kolay kullanıma yarayan bir nesne vasıtasıyla sanat eserinin duygusal derinliğini adeta yok etmek için atılmış gibi görünen adımdır. O kadar ki aynı nesne (siphon), 1924'te yayınlanan bir gazetenin reklam sayfasında yer almıştır. Dikkat edilirse Pop Art sanatçıları da 1950'lerin sonlarına doğru aynı şekilde yaklaştılar sanata; Jim Dine, son derece güncel ve sıradan konuları işledi; kravat ve bornoz resimleriyle meşguldü. Claes Oldenburg, Green Gallery'deki sergisinde (The Store), içi lif ile doldurulmuş ve etrafı taval beziyle sarılı dev bir külahlı dondurma heykelini ve daha büyük boyutta bir çikolatalı pasta dilimini sergiledi. Onlar da bu nesnelere özel bir saygı ya da tam tersi saygısızlık ile yaklaşıyorlar, manevi anlamlar yüklemekten kaçınmışlardı.

5 Asıl metinde, siphon battle. Şişenin ağzında yer alan ve sıvıyı iki ayrı yönde dağıtmak için kullanılan araç.

Kübizmin kendi dönemi içindeki bir diğer yeniliği farklı malzemeleri resim yüzeyine sokmasıydı. En başta Braque ve Picasso, gazete kâğıtlarını tuvale yapıştırmayı ya da bunları kesyap mantığında resmetmeyi denediler. Bu sayede bir tablonun yağlıboya dışında bir malzeme ile de yapılabileceği görülmüş oldu ama asıl önemlisi örneğin gazete kâğıdındaki yazıların doğrudan doğruya sanat eserinin bir unsuruna dönüşmesiydi. Berger, “kübizm devriminin ikinci ayağı” olarak gördüğü bu girişimin aslında “sanatı paha biçilmez, değerli, mücevher kıymetinde gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okuma” olduğuna inanır. Yine bu sayede sanatçının özgürlük talebi de karşılanmıştır: “Artık sanatçının her türlü aracı kullanmaya hakkı vardı; sanatçı aracını meslek etiketinin gereklerine göre değil görüşünün taleplerine göre seçebilirdi” (Berger, 1965 / 2017, s. 71-72).

1950’den sonra Robert Rauschenberg de her an elde edilebilecek, örneğin bir hırdavat dükkânından ya da oto tamircisinden kolaylıkla temin edilebilecek pek çok nesneyi resme katmadan önce işe gazete kâğıtlarıyla başlamıştı (Resim 3). Bu sahiden de ilhamını 1910’lardan alan bir hareket olmalıydı. Öyle ki Robert Rosenblum’un da belirttiği gibi kübistler, gazete kâğıdını tuvale yapıştırarak (ya da yapıştırmış gibi yaparak) “modern kent yaşamının değişken işaretlerini” seçip ortaya çıkarmakta usta olduklarını göstermişlerdi. Yıllar sonra bakıldıklarında bu resimlerde, pop sanatçıların bayağı reklam desenlerinden türettikleri derlemeleri önceden haber eden dikkat çekici sesler duyulabiliyordu (Rosenblum, 1990, s.119).



Resim 3. Robert Rauschenberg, Study for Currents 26, 1970

Kübizmi bu yöne sevk eden unsurlardan bir tanesi muhtemelen onunla aynı dönemde ortaya çıkan fütürizm (gelecekçilik) hareketidir. İtalyan sanatçıların, natüralist sanatın olanaklarını yeni bir dünya için yetersiz görmeleri ve imal edilmiş nesnelere / tekniği yüceltmeleri kübist ressamlardaki hazır nesne ilgisini artırmış olabilir. Nitekim gelecekçilik düşüncesi, kübizmin doğduğu yıllarda Avrupa sanat ortamını etkileyen hatırı sayılır unsurlardan bir tanesiydi (İpşiroğlu, 2011, s.33). Kübizmi kavramsal / felsefi tutumlar yerine Avrupa’daki siyasal ve sosyal ortam ile bağdaştırmak ve bu bağlamda, -duygu yerine objeye odaklanması nedeniyle- yine Pop Art’ta karşılık bulan gelecekçi akımın takipçisi gibi görmek daha doğru olacaktır (Resim 4-5).



Resim 4. Georges Braque, Glass Carafe and Newspapers, 1914

Berger'e göre de kübistler, ilerlemeye gönülden inanmıyorlardı belki ama ilgileri de çok derindi ve sözde kalmıyordu. Kübizmin vardığı sentez, bilimsel düşüncede gerçekleşmekte olan devrimin eş değeri idi: Aynı zamanda yeni malzemelere ve yeni üretim araçlarına da bağımlı bir devrim (Berger, 1965 / 2017, s.79).

Kübizmin temelini idealizmi değil gelecekçi akımı yerleştirmekten yana olunursa en azından, özellikle Pablo Picasso ve Georges Braque'nin sıradan objeye yaklaşımının yaklaşık 40 yıl sonra ortaya çıkacak olan bir sanat hareketinde ne şekilde yer edinmiş olduğu daha iyi anlaşılabilir. Öyle ki Pop sanatçıları da gelecekçi ressamlardakine benzer bir acımasızlıktan besleniyordu; varoluşçu felsefenin derinliği yerine artık kaçınılmaz olan maddenin ve gelip geçiciliğin yanında saf tutmuşlardı.



Resim 5. Pablo Picasso, Glass and bottle of Suze, 1912

Pop Art'taki güncellik tutkusunun Kübizm ile bağdaştırılmasını mümkün kılan bir başka örnek, Stuart Davis'tir. Davis, 1920'li yıllardan itibaren New York'ta rağbet görmeye başlayan kübist akımın önemli Amerikan temsilcilerinden olmakla birlikte, resimlerinde afiş ve benzeri medyatik imgeleri eğlenceli kompozisyonlara dönüştürmekte çok başarılıdır. Bu neden ile yüzyılın başında, Avrupa'da ortaya çıkmış olan kübizmde gizli olan Pop Art şifrelerini New York'a taşıyan bir elçi gibidir. Warhol'den çok önce, etiketli ticarî ürünleri resmettiği için de Pop Art'ın gizli öncüleri arasında gösterilmektedir (Agee, 2016'dan akt. <https://uk.phaidon.com/agenda/>). Sahiden de Amerikan resminde, günlük yaşantının sıradanlığına varoluşçu bir kaygı gütmeyen kucak açma yolundaki ilk adımı Stuart Davis atmıştır (Resim 6). Dikkatlerden kaçmış bir ayrıntıdır ama Davis, kübist bir ressam olmasına rağmen medya, endüstri ve tüketim kavramlarına göndermeler yapmayı belki de Picasso ve Braque'den aldığı ilham ile 1960'lara kadar sürdürmüştür. İngiliz eleştirmen David Sylvester de bu gerçeğe, sanatçının son dönemdeki eserlerinin coke kültürüne ait unsurlarla ilişki içinde olduğuna değinerek dikkat çekmiştir. Nitekim sanatçının kendisi de devingen Amerikan sahneleriyle ilgilendiğini ve resimlerinin başvuru noktasının da böyle bir Amerika olduğunu gizlememiştir. Geçekten de Davis'nin ölmeden önce yaptığı resimlerinde grafiti diye adlandırılan sokak sanatının izlerini ve benzer kaligrafik unsurları görmek mümkündür. Bu resimlerin çoğunu, Pop Art'ın büyük ilgi gösterdiği afiş sanatından yani yazı ve şekillerin düzenlenmesine dayalı tasarımlardan ayırmak olanaksızdır ve bu yüzden Davis'i "Pop Art'ın müjdecisi" olarak değerlendirilmekte sakınca yoktur (akt. New York Times, 1964).



Resim 6. Stuart Davis, Odol, 1924

6 Günlük yaşam Amerikan resminde Edward Hopper ile temsil edilir aslında. Ne var ki Hopper, yarattığı son derece gerilimli atmosfer ile sanayileşme ortamının ruhsal kaygılarında derinlemesine dalış yapan bir sanatçıdır.

7 Koka kola kültüründen söz edilmektedir (Z.K.)

Ayrım Noktası

Berger'e göre kübistler Batı modernizminin olumlu kehanetlerini resmeden son iyimserlerdi (1965 / 2017, s. 84-85). Pop sanatçılar da çoğunlukla (Warhol'ün Ölüm dizisi bir istisnadır) sevimli, alışıldık ve olumlu imgelerin peşinden gittiler. Ne diyordu Warhol: "Pop sanatçıları Broadway'den aşağı yürüyen herkesin görünce anında tanıyacağı imajlar yaptı -resimli romanlar, piknik masaları, erkek pantolonları, ünlülerin resimleri, duş perdeleri, soğutucular, coke şişeleri- soyut dışavurumcuların farkına varmamak için olağanüstü çaba gösterdikleri bütün o modern şeyleri..." (akt. Aliçavuşoğlu, 2001, s.74).

Pop Art'taki sıradanlık tutkusu ile Berger'in bahsettiği iyimserlik arasında bağ kurmak elbette ki mümkün. Dahası, sıradanlık ve iyimserlik arasındaki yakınlığın hiç de yabana atılamayacak bir sosyo-politik yanı olduğu da muhakkak. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yüksek kültürün yerle bir edilmesine yönelik çaba içine giren bir gurup sanatçının cüretkârlığı, sıradanlıktan demokratikleşmeye doğru bir evrilmeye neden oldu. Bu söylem toplumsal / politik arenadan da destek aldı: Alman kökenli Amerikalı sosyolog Herbert J. Gans, Popüler Kültür / Yüksek Kültür isimli çalışmasında, tam da bu konuya değindi ve modernist yüksek kültürü seçkincilikle suçladıktan sonra popüler kültürün bir yozlaşmaya değil ama aslında bir demokratikleşmeye yol açtığını, eğitim seviyesi düşük insanların bu kültürden beslenmeye hakkı olduğunu öne sürdü (1974 / 2012, s.49-58). Rosenblum'a göre Picasso bunu 1914 yılında tabaktaki bir kızarmış tavuk ile yapmıştı (Resim 7). Resim, son derece kaba görünüşü sayesinde elit kültüre bir başkaldırıydı. Paris kafelerinden birinin duvarında (veya penceresinde) görülebilecek bir afişin temsili olması nedeniyle Pop'un güncelliğiyle ilintili olmasının yanında bir kızarmış tavuğun hoyrat bir tarzda, adeta bir tabelacıyla birlikte yapılmışçasına yorumlanması nedeniyle de elit sanat ile kitle sanatı arasındaki sınırları bulanıklaştırma girişimiydi. Muhtemelen bu neden ile Rosenblum, Oldenburg'un hamburgerlerini, Picasso'nun bu nüktedan tavuk betimine zincirledi (1990, s.122).

Hâlbuki sanatın, 1960'lardan itibaren sıradan insanı ve kitleyi hedef alması endüstrinin müşteri ağını genişletme çabasının güdümünde başlamış bir süreçten ibaret gibi görünmektedir daha çok. Ortada bir fikir birliği olduğunu söylemek ya da en azından her iki akımın da aynı amaca hizmet ettiğini öne sürmek pek mümkün görünmemektedir. Pop Art, Hopkins'in de ifadesiyle "özellikten uzak" bir sanattır (2018, s. 127). Hem bu özelliği hem de Gans'ın bahsettiği demokratik tavrı düşünüldüğünde onun toplumcu ya da en azından anti-kapitalist bir gayesi olduğu sanılabilir ki burjuvaya meydan okumuş olan kübizm ile benzerlikler taşıdığı savı kabul edilirse Pop'u toplumsal yarar güden sanatlar sınıfına dâhil etmek de mantıklı olabilir. Bununla birlikte Berger belki fark etmemiştir ama kübizmin toplumculuğu ile Pop Art'ın özellikten uzak oluşu arasında aslında hiçbir politik benzeşme yoktur ve Gans'ın bahsettiği demokratikleşme Picasso'nun yakınından dahi geçmeyeceği bir politikadır. Kübistler, günlük hayatın içindeki en basit ve önemsiz nesnelere idealist felsefenin (tabii izlenimci ressamın da) asla kabul etmeyeceği kaba bir anlayışla resmederek pekâlâ burjuvanın karşısında cephe almışlardır. Ayırt edici nokta, Pop Art'ın -demokratikleşme adı altında- sokaktaki kişiyi, kapitalist endüstriyel üreticinin objektifine sokmasıdır (Turani, 2011, s.159). Kübizm'deki (en azından Picasso'daki) anti-burjuva duruş net bir şekilde vicdanîdir, toplumcudur. Pop Art (en azından Warhol), bir trafik kazasını salt bir güncellik olduğu için göstermiştir. Tüm benzerliklerine rağmen iki sanat akımı / hareketi arasındaki bu önemli ayrım gözden kaçırılmamalı, dip not olarak akılda tutulmalıdır.



Resim 7. Pablo Picasso, Restaurant, 1914

SONUÇ

Kübizm ve ondan yarım yüzyıl sonra -üstelik başka bir kıtada- ortaya çıkmış olan Pop Art arasındaki benzerlikler öncelikli olarak şunu göstermiştir ki sanat tarihi, önünde sonunda birbiriyle ilinti halindeki düşünce ve hareketlerden oluşur. İlk bakışta hiçbir orak noktaları yokmuş gibi duran iki farklı sanat tarzının bu derece önemli benzerlikler taşıdığı fark edilmesinden sonra herhangi bir sanat akımının bütünüyle bağımsız unsur ve / veya niteliklere sahip olduğunu söylemek zor olacaktır. Sanat tarihindeki olay ve gelişmeler de siyasal / toplumsal tarihteki vakalar gibi birbirleriyle açık ya da gizli ama kesintisiz bağlantı halindedirler. Picasso'dan Davis'e, Rauschenberg'ten Warhol'e uzanan bu süreçte, sanatın biçimsel olarak türlü değişimlerden geçerken benzer içerikler taşıma ihtimalinin hiç de az olmadığı tekrar görülmüştür.

Sanata ve hayata yaklaşımlarındaki ortaklıklar bir kere daha düşünüldüğünde Kübizm ve Pop Art arasındaki ilgi çekici benzerliğin kaynağı hakkında da bir izaha ihtiyaç duyulacaktır elbette. Bütünüyle farklı siyasal, coğrafi ve ekonomik koşulların çevrelediği sanatçıların birbirlerini anımsatan izler bırakmış olması düşündürücüdür. Rosenblum için bunun basit bir açıklaması var. Kübizmi, Pop Art'ın ilk hali (proto-Pop) olarak yorumlayan Amerikan sanat tarihçi, meselenin sanatsal değil insanî bir tepki ile açıklanması gerektiğinden yana gibidir ve olguya, salt sanat tarihinin değil ama zaman, mekân ve diğer koşulların insan ile daimi münasebetini aydınlatan evrensellik penceresinden bakmaya zorlar bizi. Nihayetinde kübistler de pop sanatçıları kadar insandır.

Fakat aslında bunda şaşılacak bir durum yok. Sanatçılar, modern dünyanın içinde yaşayan diğerlerimiz gibi, gözlerini ve kulaklarını, kent yaşamının ve popüler kültürün saldırısına kapamayı tercih etmiş olabilirler. Belki de bu kent gerçeklerine uyum sağlamayı, kişisel ve kitlesele; seçkin ve yaygın olanı bütünleştirmeyi denediler. Birinci Dünya Savaşı arifesinde yaşamış olan bu sanatçılar, hayatlarında olduğu gibi sanatlarında da gülümseyerek, muzafferane bir şekilde aştılar o kanyonunu (Rosenblum, 1990, s.128)

KAYNAKÇA

- Aliçavuşoğlu, E. (2001). (Editör). Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Berger, J. (1965 / 2017). Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, (çev. Yurdanur Salman, Müge G Sökmen), İstanbul: Metis Yayınları.
- Eşen, C. A. (2015). Resim Sanatı Tarihinde Devrimler ve Karşıdevrimler. İstanbul: Kaynak Yayınları
- Dempsey, A. (2002 / 2007). Modern Çağda Sanat-Üsluplar Ekoller Hareketler, (çev. Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Dizisi.
- Fineberg, J. (2011 / 2014). 1940'tan Günümüze Sanat, (çev. Simber Atay ve Göral E. Yılmaz). İzmir: Kardelen Kitabevi Yayınları.
- Gans, J. H. (1974 / 2012). Popüler Kültür ve Yüksek Kültür, (çev. Emine O. İncirliçoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Hellstein, V. (February, 25, 2011). Abstract Expressionism's Counterculture: The Club, the Cold War, and the New Sensibility, New York: MoMA Talks-Conversations,
- Hopkins, D. (2018). Modern Sanattan Sonra, (çev. Firdevs C. Erdoğan), İstanbul: Hayalperest Yayınları
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2011). Sanatta Devrim, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- New York Times Archives (1964), Forerunner of Pop Art Depicted Jazzy, Billboard America. Web: <https://www.nytimes.com/1964/06/26/archives/stuart-davis-abstract-painter-dead-at-69-forerunner-of-pop-art.html>, . (Erişim Tarihi: 09.06. 2019)
- Ragon, M. (1987). Modern Sanat, (çev. Vivet Kantetti). İstanbul: Cem Yayınevi
- Restany, P. (2015). Pop Art, Enis Batur (editör). Modernizmin Serüveni- Bir Temel Metinler Seçkisi, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Rosenblum, R. (1990). Cubism as Pop Art, Kirk Varnedoe, Adam Gopnik (Ed.). Modern Art and Popular Culture: readings in high & low, (p.116-134). New York: Museum of Modern Art
- <https://uk.phaidon.com/agenda/>. Stuart Davis – Proto Pop artist or Modernist master? Web: <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/july/27/stuart-davis-proto-pop-artist-or-modernist-master/> (Erişim Tarihi: 25.05.2019).
- Tomkins, C. (1980). Off the Wall- Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time, Pennsylvania: Penguin Books,
- Turani, A. (2011). Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul: Remzi Kitabevi

CİNSELLİĞİN KULLANILDIĞI REKLAMLAR: PETA AFİŞLERİ

Zeynep PEHLİVAN BASKIN¹

DOI: 10.34189/asd.4.8.013

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Zeynep PEHLİVAN BASKIN, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Görsel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, (zpehlivan@gmail.com). (<https://orcid.org/0000-0003-2627-992X>)

CİNSELLİĞİN KULLANILDIĞI REKLAMLAR: PETA AFİŞLERİ

Özet

Bu çalışmanın temel amacı, PETA'nın (People for the Ethical Treatment of Animals) hayvanlara karşı etik dışı uygulamalar konusunda yayınladığı afişlerle ilgili betimsel bir veri ortaya koymaktır. Bu makale PETA'nın sosyal etki yaratmaya yönelik stratejilerini, "duyulmak" için yeterince dikkat çeken bir halk iletişim biçimi olarak ünlü kadınların erotik görsellerini afişlerde kullanmayı analiz eder. Şok reklamı yaygın bir sosyal etki taktiğidir. Hızlı bir etkisi vardır; PETA hayvan istismarı ve şiddet videoları kullanarak, amacına ulaşmak için "şok" duygusu uyandırmaktadır. PETA ve reklam stratejileri üzerine yapılan diğer pek çok araştırmanın aksine, bu analiz, şok reklamcılık ilkesini sosyal etki teorisine dayandırması bakımından belirgindir. İkincisi, yirmi birinci yüzyıldaki görsel meşruiyet anlayışımıza yeni bilgiler katmaktadır.

Anahtar Kelimeler: peta, afiş, sosyal sorumluluk, reklam, şok reklam.

ADVERTISEMENTS USING SEXUALITY: PETA POSTERS

Abstract

The main purpose of this study is to provide a descriptive analysis of the posters regarding unethical practices against animals that PETA publishes. This paper analyzes PETA's strategies for social impact, and usage of erotic images of famous female figures in posters, as a form of public communication that attracts enough attention to "be heard". Shock advertising is a common tactic of social impact. It has a quick effect; using animal abuse and violence videos, PETA evokes "a sense of shock" to achieve its goal. Unlike other studies on PETA and advertising strategies, this analysis is evident for making a bases regarding shock advertising principle on social impact theory. Second, it adds new information to our understanding of visual legitimacy in the twenty-first century.

Key Words: peta, poster, social responsibility, advertising, shock advertising.

GİRİŞ

Dünya çapında ülkemizde de olduğu gibi hayvan haklarını savunmaya yönelik kurulmuş ve aktif olarak faaliyet gösteren çok sayıda örgüt bulunmaktadır. Altı milyondan fazla üyesi ve destekçisi olan PETA / People for the Ethical Treatment of Animals (Hayvanlara Karşı Etik Davranışlar Örgütü) dünyadaki en büyük hayvan hakları örgütüdür. PETA'nın odaklandığı noktalar; endüstriyel çiftlikler, deney laboratuvarları, giyim sektörü, eğlence endüstrisi başta olmak üzere hayvanların istismar edildiği, eziyet gördüğü, öldürüldüğü tüm alanlardır.

PETA hayvan hakları konusunda halkı bilinçlendirmeye yönelik eğitim çalışmaları, hayvanlara işkence davaları, hayvan kurtarma operasyonları, hayvan hakları yasası, ünlülerin katılımı ile özel etkinlikler ve protesto kampanyaları yoluyla çalışmaktadır.

Örgüt tüketim ve eğlence sektöründe sömürülen, eziyet gören, öldürülen hayvanların insanları rahatsız edici görüntülerini, videolarını web sitelerinde ve sosyal medya üzerinde yayınlayıp sansüresiz izlenmesi mümkün olmayan gerçekleri tüm çıplaklığıyla göstermektedir. PETA, yüzlerce insanın katıldığı, çoğunlukla tiyatral sokak protestolarıyla da tanınmaktadır. Bu protestolarda yüzlerce insan, kan süsü verilmiş kırmızı boyları çıplak bedenlerine döküp saatlerce dünyanın birçok ülkesinde şehir meydanlarında gösteriler yapmaktadır (Bkz. Görsel 1). Konu bazen İspanya'daki boğa güreşlerini protesto etmek iken, bazen yiyecek sektörü için mezbahanelerde kesilen hayvanlar, kürkü için öldürülen foklar ya da tilkiler olabilmektedir.



Görsel 1. PETA'nın Boğa Güreşlerini Protestosu, İspanya, 2016

Örgüt bu tiyatral protestolarda taktiksel bir davranışa girmektedir, keza kampanya stratejistleri, haber bültenleri ile eşleştirilen rahatsız edici eylemleri içeren bir yaklaşımın medyanın dikkatini çekmeye uygun olduğuna inanmaktadır. Kuruluşun bu eylemlerdeki amacı; medyanın ve toplumun dikkatini üzerine çektikten sonra, onları bu eyleme iten sebepleri izleyicilerle paylaşmak ve onları da doğru buldukları davranışa teşvik etmektir. PETA, bir kez insanların dikkatini çektiğinde ve onları konuşmasını, dinlemesini ve düşünmesini sağladığında insanların bir sonraki yapacakları şeyin destek vermek olduğunu bilerek hareket etmektedir. 28 yaşındaki kuruluşun akılda kalıcı afişleri, sloganları, reklamları ve birinci sınıf doğrudan posta ve e-posta kampanyaları, gelirlerinin de önemli bir şekilde artmasını sağlamıştır. Medya, pasif bir şekilde olsa da,

hayvan haklarının kültürel yapılanmasında etkilidir. Bununla birlikte, medya, özellikle gerçekte neyi nasıl sunacağınıza karar verirken, sosyal problemlerin inşasında daha aktif bir şekilde yer alır. Bu sayede medya, sadece haberleri yayınlamaktan öte, iddialarda bulunan; aynı zamanda toplumsal bir problem hakkında literatür inşa eden bir organizmadır (Kruse, 1999).

2. EROTİK İÇERİKLİ HAYVAN HAKLARI POSTERLERİ VE PETA

Dokuzlar ve Uçar'ın (2018) aktarımıyla Ambrose ve Harris'e göre, tasarımcının topluma karşı sorumlulukları vardır. Tasarımcılar, dünyanın görsel kimliğini oluşturmada, kültürel örgünün meydana getirilmesinde etkin rol oynamaktadır. Günümüzde tasarımcılar, toplumsal olarak eleştirilme, etik olarak şüpheli ya da ahlaki açıdan sorgulanabilecek ürünleri tasarlamaktan kaçınmaktadır. "Cinsel içerikli reklamlar sattırır" şeklinde bir inanç gerçektir. Yarıçıplak giyinen kadınların reklam görüntüleri cinsel bir çekicilik yaratarak olumlu tepkilerinin bir ürünle ilişkilendirilmesini sağlamaktadır. Her ne kadar bu görüntülerin kullanımı cinsiyetçi ve etik dışı olarak yorumlansa da, hayvan haklarına dikkati teşvik etmek için sıklıkla kullanılmaktadır. Hayvan haklarını savunan örgütlerde en öne çıkan, reklamlarında düzenli olarak cinsel içerikli görüntüleri kullanan hayvan hakları organizasyonu PETA'dır. Her ne kadar cinsellik, ürünleri daha kolay sattırabilse de, bu durum hayvan haklarını savunmada etkili midir? Bu çelişkili görünen durum deneysel olarak incelenmiştir. Yapılan bir araştırmaya göre erkekler hayvan haklarını kadınlardan daha az desteklemektedir (Peek, Bell ve Dunham, 1996). Bu nedenle hayvan hakları savunucularının erkekleri hedef alması ve "cinsel içerikli reklamlar sattırır" yaklaşımını kullanması anlaşılır bir durumdur.



Görsel 2. PETA afişleri, Pamela Anderson

Bilinen bir gerçektir ki; reklamlarda kadınların cinsel bir öge haline getirilmiş görüntüleri yaygın olarak kullanılır (Reichert ve Carpenter 2004). Reklamla cinselliği artırılmış ürünler üzerindeki olumlu etkilerin, satış beklentileri tipik olarak, erkeklerin daha fazla uyarılma ve cinselleştirilmiş kadınlara yaklaşım eğilimlerine atfedilmektedir (Gruenfeld, Inesi, Magee ve Galinsky 2008). Araştırmalar, cinselliği kullanarak satma stratejisinin genel olarak etkili olduğunu göstermiştir. Kitlenin, temizlik ve makyaj ürünlerinden, yiyecek, giyecek dahil olmak üzere geniş bir yelpazedeki tüketici ürünleri için artan satın alma dürtülerini cinselliğin teşvik ettiği söylenebilir. Dikkat çekici bir şekilde, cinselliğin satışa etkisinin, belirli ürünler için uygunluğu

veya tam tersi bir durum olduğu hakkında çok az araştırma olmakla beraber, reklamcılar arasında, herhangi bir şeyi satmak için cinselliğin kullanılabilmesi açıkça ifade edilmektedir. Bununla birlikte, bir ürünün satılmasından ziyade, etik sorunların bildirilmesi söz konusu olduğunda, cinselleştirilmiş reklamcılığın bu yönü toplumsal mesajın etkililiğini sınırlandırabilir.

Bazı araştırmalar ise, reklamda cinselleştirilmiş kadınların, etik dışı olduğunu, özellikle hemcinsleri arasında daha çok metalaşmış olarak görüldüğünü göstermiştir (Haslam, Loughnan, Kashima ve Bain, 2008). Bu durum, bir kadını rasyonellik, saflık ve kültür gibi üstün insan özelliklerinden yoksun bırakmak anlamına gelmektedir. Bir etik sorunu insancılaştırmanın hedefleri için zararlı sonuçları olabilir. Örneğin, kadınları hayvanlarla veya nesnelere ilişkilendirerek insanlıktan çıkaran reklamların, kadınları cinsel olarak daha fazla taciz etme eğilimine yol açma anlamı doğurabilir. Cinselleştirilmiş reklamcılık, bu nedenlerle anti-etik olma konusunda tepkilere sebep olarak, hayvan etiği sorunsalını geriye itebilir. Bir başka deyişle, hayvanlar gibi bazı canlılar için etik farkındalığı artırmayı amaçlayan bir neden, diğerleri için ahlaki kaygıyı azaltan (örneğin, kadınları görsel olarak insanlıktan çıkarmak) cinselleştirilmiş imgelerle tutarsız bir davranış olarak nitelendirilebilir. Bazı teorisyenler, uygunsuz poz veren kadınlar ve hayvanlar için ahlaki kaygının yakından ilişkili olduğunu iddia etmişlerdir (Wrenn, 2015). Aradaki bu bağlantı, kadınların ahlaksız olarak değer biçilmesine ve hayvanların haklarının desteklenmesinin tutarsızlığının altını çizebilir.



Görsel 3. PETA Afiş, Joanna Krupa

Yapılan bir araştırmaya göre; kadınların cinselleştirilmiş reklamcılıktaki güvenilirliği veya nesnellikliğini azalttığına ilişkin hipotez doğrulanmamıştır. Nitekim etik bir sorunun anlatılması için cinselleştirilmiş reklamlarda gösterilen kadınların, sorunsalın algılanması ve ciddiyetine yönelik amaç ve davranışları azaltacağı yönündeki hipotez boşa çıkmıştır. İlgili araştırmada erkek üniversite öğrencileri, cinselleştirilmiş posterlere baktıktan sonra PETA'yı destekleme fikrinde azalma olduğunu ifade etmişlerdir (Bongiorno, Bain, Haslam, 2013). Bu ilişki, afişlerdeki kadınların cinsel uyarıcı olmalarından değil, "erdemli insan tipinden uzak" görünmelerinden dolayı kurulmuştur. Aynı çalışmanın devamı niteliğinde yapılan, farklı ülkelerden karma cinsiyetli bir denek grubuna yönelik ve daha geniş sayıda afiş görselleri kullanarak yapılan başka bir çalışmada, cinsel uyarılmanın etkileri göz ardı edilmiştir. Afişte bir kadının sadece bedenine odaklanan ve diğer niteliklerinin dışlayan farklı bir nesnelleştirme kavramı oluşmuştur. Bu nesnelleştirme

araştırması, cinselleştirilmiş kadınların görünümüne daha fazla odaklandığını ve daha az diğer özelliklere odaklanıldığını ortaya çıkarmıştır. Afişteki kimilerine göre ahlaki olmayan kadın duruşu akılda kalıcılık olarak değerlendirildiğini göstermiştir. Bu nedenle, erotik reklamların kadınların nesnelleşmesini artırdığı, aynı zamanda etik mesajı zayıflatabileceği ve organizmaya desteği azaltabileceği ortaya çıkmıştır. Her iki çalışmadaki sonuçlar, cinselleşmiş kadınların, cinsel olmayan kadınlardan daha az inandırıcı mesaj kaynağı olarak görülmesinden kaynaklanabilmektedir.

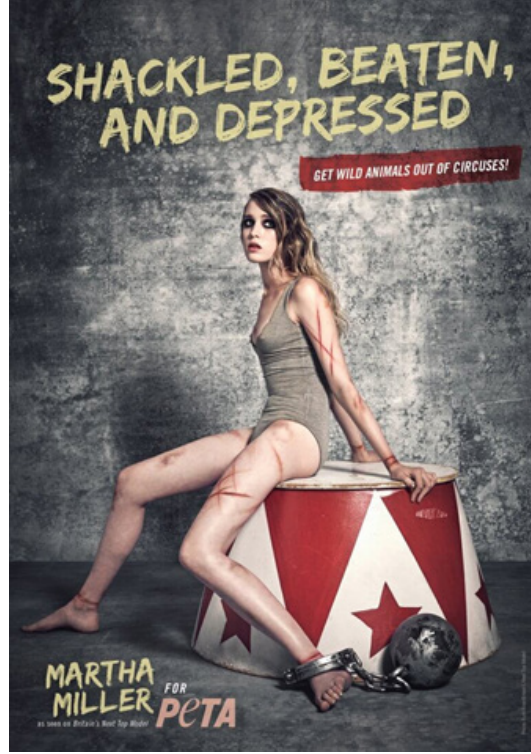
İlgi çekmek adına sansasyonel bir işin amacına ulaşmasını beklemek, yaşamın çeşitli alanlarında olabilir. Sosyal bir gürültü yüksek seviyelere ulaştığında, mesafeleri kateder ve sonunda sosyal yaşamı düzenleyen ortak hassasiyet bölgelerini geliştirir. Platon'un ideal toplumu, tek bir insan nutku ile ulaşılabilen vatandaşlarla sınırlıdır. Aynı şekilde dini bir cemaati etkisi altında bırakan din adamı, sesinin ulaşabildiği yer ile sınırlıdır. Bununla birlikte medya, sansasyonel reklam stratejilerini kullanarak, ulaşılabilir toplulukların coğrafi mesafelerini genişletebilir. Aslında, Dünya İnternet İstatistiklerine göre, dünya çapındaki İnternet kullanıcılarının sayısı Aralık 2011'de 2,2 milyar kişiyi aşmıştır. O zaman İnternet, sosyal etkiyi yaymak için uygun bir araçtır ve PETA'ya, insanların dikkatini yönlendirmek için muazzam bir güç sağlar. PETA yeni reklam stratejilerini takip eden bir örgüttür. Sansasyonel etki yaratan imgeleri veya doğrudan hayvanlara yapılan zulmü açıkça gösteren kısa filmleri İnternet üzerinden yayması veya kamuya açık alanlarda rahatsız edici videoları projekte etmesi kısa yoldan etki yaratma ve akılda kalma çabasıdır. İnternet, sosyal gürültünün artmasına katkıda bulunduğu için uygulamaları ve anlamları ile daha verimli bir hal almıştır (Simonson 2001).

Her ne kadar PETA bir sosyal hareket örgütü olsa da, reklam stratejilerini kapitalist, küreselleşmiş bir Amerika'yı yansıtacak şekilde sürdürmektedir. Büyük şirketler, ürünleri satmak için reklamlarda seksi kullanırken (LaTour ve Henthorne,1994), PETA ayrıca hayvanları savunmak ve hayvan zulmüne ilişkin farkındalığı arttırmak için yumuşak pornografik imajlar kullanmıştır (Deckha, 2008). Bu sebeple, örgüt kendisini, bu yaklaşımlar konusunda hafife alınmış olması şüphesiyle ve feministlerle çelişki içinde bulmuştur. Mesela, PETA'nın 1990'dan bu yana süren "Kürk giyeceğime çıplak olurdum" kampanyası, bu konuda kayda değerdir (Bkz Görsel 4). Feministler bu kampanyayı onaylamadıklarını ifade etmişlerdir çünkü; çoğunlukla cinsiyetçiliğe teşvik edici olarak görmüşlerdir (Berman, 2003, s. 15).



Görsel 4. PETA Afiş, Gillian Anderson

Wren'e (2015) göre ise; afişlerde duygular harekete geçirilirken izleyicinin bilişsel tepkilerinin önüne geçilememektedir. Dikkat dağıtarak bir mesajın bilinç altına yerleştirilmesi daha kolaydır. Bu yöntem Peta'nın reklam stratejistleri tarafından da kullanılmaktadır. Bir taraftan cinsel içerikli afişler dikkat dağıtırken bir taraftan da basit sloganlarla izleyicinin bilinçaltına işlenmektedir. Dikkat dağıtma yalnızca basit iletiler için ikna düzeyini artırır. Öyleyse sofistike şekilde hayvan haklarını savunan mesajlar, böyle bir teknik için uygun değildir. Aynı şekilde, şiddete ve / veya cinsiyete maruz kalan reklamlar da dikkat dağıtıcı olma riskini taşımaktadır. Bu durum özellikle kanlı ya da çıplak görüntüler ile vegan kampanyaları desteklemek konusunda kullanılmaktadır. Çıplak kadın bedenlerinden sömürülen ve nesnelleştirilenlere dayanan reklamlar, bazı izleyiciler için eğlenceli olabilir, ancak bazı izleyiciler için ikna edici olmaktan uzaktır.



Görsel 5. PETA Afiş, Martha Miller

3. EKOFEMİNİST YAKLAŞIM VE HAYVANLAR

İnsanı küçümseyen hayvan sıfatları sıklıkla kadınları hedef almaktadır: Piliç, tavşan, inek, dişi köpek (bitch), gibi sözler bir kadını aşağılamak için kullanılabilir. Ruth Todasco hazırladığı feminist sözlükte "Kadını hayvan olarak" ataerkil lakaplar ana kategorisinde de tanımlamaktadır (Todasco,1973). Hangi tutumlar ve uygulamalar bu sıfatları geçmişte harekete geçirmiştir? Ayrımcılığa maruz kalan, insanlık dışı muamele gören bir hayvan olumsuz bir imaj kazanmıştır. Metafor sonra bu imajı kadınlara benzetiyorsa, bu bir devamdır. Bir kadını "köpek" olarak adlandırmak, kadınların çekici olmaları konusunda özel bir yükümlülüğü olduğu fikrini taşır. Ve böylece, herhangi bir kadına karşı köpek tanımı kullanmak dolaylı olarak tüm kadınlara hakaret eder. Bununla birlikte, tüm köpeklerle hakaret, zaten kanıksanmıştır. Kadınların bireysel kimlikleri reddedilir, çirkin adledilen bir sıfatla birleşirler. Benzer şekilde, kadınlara özgü bir sıfat olan kelebek, cinsiyeti sosyal kararsızlığa ve anlamsızlığa atar. Kadınları küçük ve aynı zamanda sevimli göstermek için kullanılan, tavşan, piliç gibi sıfatlar akılsızlık ve değersizleştirmeyle ilgilidir. Ancak bu türlü ifadeler bu türlerin aptalca olduğu varsayımına dayanmaktadır.

Son yıllarda karşımıza çıkan ekofeminizm söylemi, baskıların nedenlerinden ziyade çeşitli belirtilere odaklananların durgunluğunu atmaya çalışır. Bunu yaparken, genellikle heterojen bir grup fikri olan kadın ve doğa arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmaya ve dünyada nasıl yaşamamız gerektiğine dair alternatif fikirler sunmaya çalışılmaktadır. Teorik, pratik veya manevi olsun, ekofeministler değerlerde büyük bir

değişim istemektedir. Çeşitliliğin önemli olduğunu vurgulayan ekofeministler, her birimizin kendi bakış açımızı ve toplumun bakış açısını, yokluğu yönünden yaşam yönelimine doğrusal, parçalı ve bu zihniyeti değiştirmemizin oldukça önemli olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte, bu kaymanın nasıl yorumlandığı, ekofeminist literatürde büyük ölçüde değişmektedir. Mevcut amaçlar için, bir ekofeminist vizyonun herhangi bir yorumunun hayvanlarla ilişkimizin yeniden incelenmesini içermesi gerektiğini belirtmek gerekir. Aslında, yeterli bir ekofeminist teorinin sadece kadınlara karşı yapılan ortak baskıları analiz etmesini değil, aynı zamanda gezegeni paylaştığımız insan olmayan canlıların baskılarına da özellikle değinilmesini gerektiğini önermektedir.

“Kadın” ve “hayvan” kategorileri ataerkil toplumda aynı sembolik işlevi görür. Annelik, güzellik, tazelik sembolizmi hayvan türleriyle ifade edilebilir. Teorik söylemde baskın olarak yapılanlar (açıkça belirtilmiş veya ima edilmiş olsa da) erkek egemenliğini sürdürmüştür. Ataerkil toplumda kadın ve hayvanların rolü hizmet etmek olarak görülebilmektedir. Bu noktada, kadınların ve hayvanların paylaştığı kader hem teoride, hem de pratikte mevcuttur. Bu bağlantıyı ve ataerkil toplumun inşa gerçekliğini sürdürme şeklini inceleyerek, kadın ve hayvanların kurtuluşu için mücadele verenler, düşünce ve eylemleri daha dengeli ve daha az yıkıcı bir şekilde daha iyi yeniden yapılandırabilir.

PETA cinsiyetçi olduğunu reddetmektedir. PETA'nın kampanya direktörü Lindsay Rajt, feminist yayın organı Bitch Magazin’le yaptığı görüşmede, kadınların PETA kampanyası yapmak için börek satarak, iç çamaşırı ve vücut boylarıyla sokak köşelerinde durmayı kendilerinin seçtiklerini ifade etmektedir. Bu türlü katılımların, kadınların insanlık dışı muamele gören hayvanlara yardım edebileceğini ve kendi tercihlerinin olduğunu, kadınların bunu yaparken kendilerini iyi hissettiklerini söylemektedir. Rajt, PETA'nın kampanyalarındaki çıplak kadın figürleri ve görselleri kullanmasını eleştiren feminist eleştirilere de yanıt vermektedir; “Başka bir kadına karşı vücudunu ne için kullanabileceğini ya da kullanamayacağını söylemenin feminist bir yaklaşım olduğunu düşünmüyorum” demektedir ve kadınların kişisel seçimlerini “tamamen feminist bir yaklaşım” olarak tanımlamaktadır (Mirk, 2015).

Bireysel söylemler, baskı kalıplarını kolayca gizler. Dünyada milyonlarca kayıtlı üye örgütün çatısı altında bireysel aktiviteler yapmaktadır. Cinsel yönden savunuculuğu meşrulaştırmak için kullanılan bireysel destek duygusu, aktivistler için önemli bir motivasyon kaynağı olarak görülmektedir. Nitekim, birçok kuruluş ilk olarak PETA tarafından popüler hale getirilen bu cinsel yaklaşımı benimsemiştir (Wrenn, 2015). Aktivistlik genç kadına kişisel bir özgürlük olarak da tanımlanmıştır. Özgürlüklerin kimi zaman sınırsız olduğu batı toplumlarında vücudunu sergileyerek hayvanlara yardım edilebilir, özgürlüklere değer veren bir toplumda, bir birey kendisini bu şekilde ispatlayarak iyi hissedebilmektedir.



Görsel 6. PETA, Sokak Protestosu, Londra

SONUÇ

PETA halkla ilişkiler ve bağış toplama faaliyetleri için öncelikle kadın gönüllüleri işe alarak kadınlar ve insanlık dışı muamele gören hayvanlar arasındaki bağlantıyı sağlamıştır. Açıkça cinselleştirilmiş ünlü kadın aktivistlerle, PETA'ya destek vermek konusunda özendirici olmak hedeflenmiştir. Kadınların eziyet gören hayvanları değil, aynı zamanda erkek hareket liderlerinin ve erkek potansiyel destekçilerin ihtiyaçlarını da beslemeleri beklenmektedir. Baştan çıkarıcı kadınlar, dolambaçlı olmayan, stratejik, doğrudan ve erkekleri veganlığa, anti-türçülüğe çeken kurnazlık kabiliyeti olarak afişlerde görülmektedir.

Diğer yandan bu yaklaşım, kadın arketiplerini kısıtlayıcı ve çoğunlukla aşağılayıcı bir şekilde kullandığı için, kadın gönüllülerinin cinselleştirilmesi ve nesnelleştirilmesi özelliğiyle sorunlu kabul edilir. Bununla birlikte, PETA'nın cinsellik içeren afişleri sansasyonel bir şekilde, diğer sosyal hareketlerdeki profesyonelleşmiş örgütlenmeler için oldukça tipik bir örnektir. Kurumsal hayatta kalma ihtiyacı rasyonel ve etkin taktikler geliştirmeyi hedefler. Bu nedenle, kadın gönüllülere öncelikli olarak fiziksel bedenlerini bağışlama gönüllülük faaliyeti, halka sunulacak cinsel objeler olarak değerlendirilerek ortaya çıkmıştır. Bu arada, sergilenen kadınlar duyarsız klişeleşmiş yaklaşımlarla hedef tahtası haline gelmişlerdir. Kampanyalarda poz veren ünlü kadınlar, mağdur edilen ve nesnelleştiren cinsiyetçi bir dünyanın sakinleri olarak öne sürülmüşlerdir.

Dolayısıyla, seferberlik çabalarında kadın sömürüsü, hayvan sömürüsünün bir uzantısı gibi kanserleşmiştir. Kadınlar her zaman hayvanların savunuculuğunun bel kemiği olmuştur ve bu nedenle kadınları çürüten karşıtlıkların kullanılması söz konusu yaklaşımı bir süreliğine baltalayabilir. Buna rağmen afişlerde ünlü kadınların bedenleri nesnel sömürü olmaktan ziyade basit ve net mesajlar vermek için etkili bir aracı olarak kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

Berman, R. (2003), 'Animal Groups Callous, Not Cute', USA Today Magazine, 16, A15.

Bongiorno, R., Bain, P. G., & Haslam, N. (2013). When Sex Doesn't Sell: Using Sexualized Images of Women Reduces Support for Ethical Campaigns. PLoS One, 8(12), e83311.

Craig, J. (2002). 'I'd Rather Go Naked Than Put Up With Smarmy PETA Ads', Bitch 16: 1, s. 13

Dechka, M. (2008). Disturbing Images:Peta and The Feminist Ethichs of Animal Advocacy. Ethics and Environment, Vol.13, No. 2 (fall 2008) 35-76.

Dokuzlar, B. K., Uçar T. F. 'Bir Sosyal Farkındalık Projesi Bağlamında Grafik Tasarım Uygulamaları. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Cilt 11, Sayı 21, s. 66-89

Gruen, L. (2018). Dismantling Oppression: An Analysis of The Connection Between Women and Animals. In Living with Contradictions (pp. 537-548). Routledge

Gruenfeld, D. H., Inesi, M. E., Magee, J. C., & Galinsky, A. D. (2008). Power and The Objectification of Social Targets. Journal of personality and social psychology, 95(1).

Haslam, Loughnan, S., Kashima, Y., & Bain, P. (2008). Attributing and Denying Humanness to Others. European Review of Social Psychology, 19(1), 55-85.

Kruse, C. R. (1999). Gender, Views of Nature, and Support for Animal Rights. Society & Animals, 7(3), 179-198.

LaTour, M. S., & Henthorne, T. L. (1994). Ethical Judgments of Sexual Appeals in Print Advertising. Journal of Advertising, 23(3), 81-90.

Mirk, S. 2015. "Liberal Problems." Popaganda Popaganda [Podcast]. Erişim: <https://soundcloud.com/bitch-media/wtf-peta> (15.10.2019)