

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

# akademik sanat

**ISSN - 2458-8776**

**SAYI ISSUE 14 • 2021**



ANKARA  
**HACI BAYRAM VELİ  
ÜNİVERSİTESİ**

**ISSN - 2458-8776**

**SAYI ISSUE 14 • 2021**

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

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION**

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

# akademik sanat

**KURUCU** FOUNDER

Prof. Dr. Yusuf TEKİN

**EDİTÖR** EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Serra ERDEM

**YABANCI DİL EDİTÖRÜ** FOREIGN LANGUAGE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ

**EDİTÖR YARDIMCILARI** EDITOR ASSISTANTS

Arş. Gör. Dr. Arzu POLAT

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

Arş. Gör. Zehra AKGÜNGÖR

**DİZGİ** TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Arş. Gör. Göktehan EKMEKÇİ

**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 53

E-posta: akademik.sanat@hbv.edu.tr

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

**DANIŞMA KURULU** ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ayşen SOYSALDI  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Birsen ÇEKEN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Bülent SALDERAY  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Cevza CANDAN  
(İstanbul Teknik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ  
(Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Gültekin AKENGİN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hakan PEHLİVAN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kaan CANDURAN  
(Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Meltem KATIRANCI  
(Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa ARAPİ  
(American University of Tirana, Academy of Fine Arts )  
Prof. Dr. Nehat BEKİRİ  
(Makedonya Teteva Üniversitesi)  
Prof. Dr. Saliha AĞAÇ  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Stalbek BAKTIGULOV  
(Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)  
Prof. Dr. Turan AKSOY  
(Arucad Arkin University of Creative Arts and Design)  
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN  
(İnönü Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ali Akın AKYOL  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ayhan ÖZER  
(Gaziantep Üniversitesi)  
Doç. Dr. Attila DÖL  
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)  
Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK  
(Akdeniz Üniversitesi)  
Doç. Dr. İsmail Ayşad GÜDEKLİ  
(Akdeniz Üniversitesi)  
Doç. Dr. Pelin Öztürk GÖÇMEN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Sevil KERİMOVA  
(Azerbaijan State University of Culture and Fine Art)  
Dr. Öğr. Üyesi AYL A TORUN  
(Nişantaşı Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖZÇELİK  
(Hacettepe Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ  
(Akdeniz Üniversitesi)

**YAYIN KURULU** EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Ayşe Başak İLHAN HARMANCI  
(Marmara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kafiye Özlem ALP  
(Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL  
(Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY  
(Gaziantep Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN  
(Akdeniz Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nedret YAŞAR  
(Yalova Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ömer ÖZDEN  
(Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)  
Prof. Dr. Özden PEKTAŞ TURGUT  
(Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Selda MANT MENAY  
(Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Uğur ATAN  
(Selçuk Üniversitesi)  
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN  
(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Attila DÖL  
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)  
Doç. Dr. Aygün DİNÇER KIRCA  
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ela TAŞ  
(Sakarya Üniversitesi)  
Doç. Dr. Fehmi Soner MAZLUM  
(Başkent Üniversitesi)  
Doç. Dr. Gül GÜNEY ZINCİR  
(Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Doç. Dr. Hamit ÖNAL  
(Kırıkkale Üniversitesi)  
Doç. Dr. İpek Fatma ÇEVİK  
(Üsküdar Üniversitesi)  
Doç. Dr. Meziyet Ayşe BALLYEMEZ  
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Doç. Dr. Münip Melih KORUKÇU  
(İstanbul Aydın Üniversitesi)  
Doç. Dr. Özlem ÖZKAN  
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Doç. Dr. Özlem TEKDEMİR DÖKEROĞLU  
(KTO Karatay Üniversitesi)  
Doç. Dr. Pelin Öztürk GÖÇMEN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR  
(Atatürk Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Burak KURUBAŞ  
(Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Bülent Ümit ERUTKU  
(Marmara Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Ceren GÜNERÖZ  
(Ankara Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ  
(Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Emine KETENCİOĞLU  
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Erdem OĞUZ  
(Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sefa DOĞRU  
(Selçuk Üniversitesi)



Dr. Öğr. Üyesi Melek AKYÜREK  
(Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Melike Saba AKIM ÇINAR  
(İstanbul Medeniyet Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Nuray Hilal TUĞAN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Orhan ERKAL  
(Yalova Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALİOĞLU  
(Sakarya Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Özkan KÖSE  
(Munzur Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Soner ALGI  
(Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Şakir ÖZÜDOĞRU  
(Eskişehir Teknik Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Şeyda ALGAÇ  
(Afyon Kocatepe Üniversitesi)

<b>Zeliha KAYAHAN, Naile ÇEVİK</b>	<b>1-11</b>
ÇEVRE BİLİNCİ BAĞLAMINDA SÜRDÜRÜLEBİLİR SANATSAL DİL ..... Sustainable Artistic Language In The Context Of Environmental Awareness	
<b>Gülderen GÖRENEK</b>	<b>12-26</b>
MODERN DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINDA MASA ve ANLATIMLARI - II ..... Table And Its Expressions In Painting From The Modern Period To The Present - II	
<b>Yaşar ÖZİRİLİ</b>	<b>27-39</b>
MÜZELERDE SANATIN BİR ANLATIM DİLİ: EMPATİ ..... A Language of Expression of Art in The Museums: Empathy -	
<b>Esra YILDIRIM</b>	<b>40-50</b>
BİR RÖNESANS KADINI SOFONISBA ANGUISSOLA'NIN SANATI ÜZERİNE BİR OKUMA: OTOPORTELERİ ..... A Renaissance Woman, A Read on The Art of Sofonisba Anguissola: Her Self-Portraits	
<b>Arman ARTAÇ</b>	<b>51-80</b>
KONSERVATUVARLARIN ÇALGI EĞİTİMİ MÜFREDATLARINDA ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN YERİNİN İNCELENMESİ ..... Analysis of the Place of Contemporary Turkish Music Works in the Instrument Education Curriculum of Conservatories	
<b>Cumhur Okay ÖZGÖR</b>	<b>81-90</b>
HOW SCIENCE FICTION FILMS REFERENCES LITERATURE AS A SUB-TEXT ..... Bilimkurgu Filmleri, Edebiyatı Altmetin Olarak Nasıl Referans Alır	
<b>Rabia ALABAY</b>	<b>91-102</b>
AUTEUR HAYAO MIYAZAKİ VE İNSANBİÇİMCİ YAKLAŞIM: KÜÇÜK DENİZ KIZI PONYO ANİMASYON FİLMİ ..... Auteur Hayao Miyazaki and Anthropomorphism: The Little Mermaid Ponyo Animated Movie	
<b>Vasfi HATİPOĞLU</b>	<b>103-114</b>
Tanburi Cemil Bey'in Şarkı Formu Eserlerindeki Makam Kullanımının Rehber-i Mûsikî ile Mukayesesi ..... Comparison Between Rehber-i Mûsikî and Tanburi Cemil Bey's of Makam Usage in His "Şarkı" Form Works	

<b>Bülent SALDERAY, Ayşegül ERTEN</b>	<b>115-129</b>
INSTAGRAM'DA FOTOĞRAF PAYLAŞIMI VE SANAL BENLİK OLGUSUNUN SUNUMU ..... Photography Sharing in Instagram and Presentation of Virtual Self	
<b>Derya AYDOĞAN, Özge AYDOĞAN</b>	<b>130-140</b>
TİYATRODA SANAL GERÇEKLİK ATILIMI ..... Virtual Reality Breakthrough In Theater	
<b>Uğur DOĞAN, Mehmet Serkan ÇAKIR</b>	<b>141-161</b>
TÜRKİYE'DEKİ POPÜLER MÜZİKLERDE BAĞLAMININ KULLANIMI* ..... The Usage of Bağlama in Popular Music in Turkey	
<b>Fatih KURTCU</b>	<b>162-175</b>
MASAÜSTÜ YAYINCILIĞIN İLK YILLARINDA YENİLİKÇİ TİPOGRAFİK YAKLAŞIMLAR: NEVILLE BRODY ..... Innovative Typographic Approaches in the Early Years of Desktop Publishing: Neville Brody	
<b>Ummuhan KAÇAR</b>	<b>176-197</b>
DİYANET İŞLERİ BAŞKANLIĞI MERKEZ KÜTÜPHANESİ'NDE YER ALAN MUSHAF'IN TEZYİNAT AÇISINDAN İNCELENMESİ ..... Investigation of the Qur'an in Terms of Illumination at the Central Library of the Presidency of Religious Affairs	
<b>Remzi SAN</b>	<b>198-223</b>
TRT ÇOCUK KANALINDA YAYINLANAN ÇİZGİ DİZİLERDEKİ KÖTÜ KARAKTER ARKETİPLERİNİN DUYGUSAL VE FİZİKSEL BİÇİM İLİŞKİLERİNİN İNCELENMESİ VE ALTERNATİF TASARIM ÖNERİLERİ ..... Examination of Emotional and Physical Form Relationships between Bad Character Archetypes in Cartoon Series Broadcasted on TRT Çocuk's Channel and Alternative Design Suggestions	

# ÇEVRE BİLİNCİ BAĞLAMINDA SÜRDÜRÜLEBİLİR SANATSAL DİL

## Sustainable Artistic Language In The Context Of Environmental Awareness

Zeliha KAYAHAN<sup>1</sup>, Naile ÇEVİK<sup>2</sup>

### ÖZET

Geçmişten günümüze doğa, sanatçıların ilham aldığı temel kaynakların başında gelmektedir. Doğayı ve yaşamı tanımlamaya çalışan mağara resimlerinden doğanın korunmasına yönelik farkındalık yaratmayı amaçlayan günümüz sanat çalışmalarına uzanan bu süreç birçok değişim ve dönüşümü beraberinde getirmiştir. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra doğa ile direkt ilişkili çalışmalar üzerine odaklanan sanat pratikleri artmış ve gelişen teknolojiyle sanatçıların anlatım dili zenginleşmiştir. Günümüzde sanatçının doğa ile kurduğu ilişki seyirlik bir ilhamın ötesinde çevreye dair hissedilen sorumluluk bilinci üzerinedir.

Sanatçılar; çevre bilinci ve sürdürülebilirlik konuları üzerine yoğunlaştığı eserler ile izleyicilerin dikkatini çekmeyi hedeflemektedirler. Sanatçıların güncel sorunlara karşı ortaya koyduğu yaratıcı çözümler geleceğe ışık tutmakta ve daha güvenli bir geleceğin inşasında etkin rol oynamaktadır. Katrin Thorvaldsdottir, Julia Lohmann, Scarlett Yang, Nader Khalili ve Sayaka Ganz gibi çağdaş sanatçılar dünya genelinde küresel ölçekte şahit oldukları problemlerin çözümüne ilişkin seslerini sanat aracılığı ile duyuran ve günümüz sanatçılarından yalnızca bir kaçıdır. Bu çalışma, çevre bilincini odağına alan bireysel ölçekte yapılan tüm iyileştirme çalışmalarının küresel ölçekte de ses getireceği umudunu sanatsal üretimlerinde paylaştıkları bu sanatçıların güncel çevre sorunlarının çözüm biçimlerine karşı geliştirdikleri sanatsal bakış açısına odaklanmaktadır. Gerek malzeme seçimleri gerekse üretim yöntemleri bakımından etkileyici çağdaş sanat pratiklerini sunan bu çalışmaların aynı zamanda çevre bilincinin yeniden düşünülmesi ve korunması adına da insanlığın kolektif geleceği için de kararlı adımlar olarak okunması mümkündür.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş sanat, çevre, doğa, çevre bilinci, sürdürülebilirlik.

### ABSTRACT

From past to present, nature is one of the main sources of inspiration for artists. This process, which ranges from cave paintings that try to define nature and life, to contemporary art works that aim to raise awareness for the protection of nature, includes many changes and transformations. Especially after the 1960s, art practices focusing on works directly related to nature have increased and the language of expression of the artists has been enriched with the developing technology. The relationship that the artist establishes with nature is beyond a spectacle inspiration, it is about the sense of responsibility for the environment.

Artists; They aim to attract the attention of the audience with their works focusing on environmental awareness and sustainability. Creative solutions of artists against current problems shed light on the future and play an active role in the construction of a safer future. Contemporary artists such as Katrin Thorvaldsdottir, Julia Lohmann, Scarlett Yang, Nader Khalili and Sayaka Ganz are just a few of today's artists who have made their voices heard about the solution of the problems they witness on a global scale around the world through art. This study focuses on the artistic perspective developed by these artists, who share in their artistic productions the hope that all improvement works carried out on an individual scale, which focuses on environmental awareness, will also make a global impact. These works, which present impressive contemporary art practices in terms of both material choices and production methods, can also be read as decisive steps for the collective future of humanity in order to rethink and protect environmental consciousness.

**Keywords:** Contemporary art, environment, nature, environmental consciousness, sustainability.

1. ORCID: 0000-0001-9644-9715  
2. ORCID: 0000-0001-6448-1534

1. Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü, z.kayahan@hbv.edu.tr

2. Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, naile.cevik@hbv.edu.tr

**EXTENDED ABSTRACT**

From past to present, nature is one of the main sources of inspiration for artists. This process, which extends from cave paintings that try to define nature and life to today's art works that aim to raise awareness about the protection of nature, has brought many changes and transformations. The problem of waste that arises with unlimited production speed is one of the leading problems of today. Many international institutions and organizations carry out projects and activities in this direction and seek solutions that focus on turning the waste problem into a positive direction.

Especially after the 1960s, art practices focusing on works directly related to nature have increased and the expression language of the artists has been enriched with the developing technology. The new art practices that emerged due to the use of different materials have expanded the application areas of the artists. Today, the artist's relationship with nature is more than a spectacle inspiration, it is about the sense of responsibility for the environment. Artists; They aim to attract the attention of the audience with their works focusing on environmental awareness and sustainability. Creative solutions of artists against current problems shed light on the future and play an active role in the construction of a safer future. Contemporary artists such as Katrin Thorvaldsdottir, Julia Lohmann, Scarlett Yang, Nader Khalili and Sayaka Ganz are just a few of today's artists who make their voices heard about the solution of the problems they witness on a global scale through art. Katrin Thorvaldsdottir and Julia Lohmann use seaweed as an artistic material in their works. Both artists have developed different techniques for processing seaweed. Considering that the material should be organic and cultivated as an alternative to materials such as paper and leather, they also carry out experimental studies. Scarlett Yang, on the other hand, works towards the production of sustainable alternative designs on waste clothes in the fashion sector. Yang has developed a material made from silk cocoon protein and algae extract to design an outfit that will not create post-use waste. The bio-suit it reveals can be dissolved in water within 24 hours after its use is over. The artist adopts an innovative approach with a production model that does not create waste. Sayaka Ganz, approaching the waste problem from a different perspective, uses the waste itself as an artistic material. The animal figures she designed using reclaimed metal and plastic objects have a moving appearance. These sculptural works, which have a distinctive appearance in striking colors, are remarkable features of associating different unrelated objects with the same purpose. "Adventure Houses", realized in partnership with Nader Khalili and ZAV Architects, is a project realized to strengthen the society in the context of sustainable environmental awareness. The project is a good example of how sustainability and environmental awareness should be realized not only through objects but also through its reflection on lifestyles. The project, which draws attention to changing and transforming the lifestyles of an island people with an artistic education, focuses on natural materials and architectural analysis. The active role of the people of the island where the project takes place in the construction of the houses, on the one hand, includes the public in the artistic process, on the other hand, it paves the way for awareness of natural life.

In this research, in which the sustainable artistic practices of artists working in the context of environmental awareness are examined and analyzed, it can be said that the primary aim of the artists is to attract the attention of the audience by making their works visible. Artists working in many fields from architecture to fashion, from plastic arts to industrial products have used today's technology effectively in terms of both material selection and production methods and have produced works that can be considered pioneering. In this direction, it is possible to read all the studies examined in this research and carried out for this purpose as decisive steps for the collective future of humanity in order to rethink and protect environmental consciousness.

## GİRİŞ

Tarihsel süreç içerisinde doğa her zaman sanatsal üretimlerin bir parçası konumunda olmuştur. Mağara resimlerinden Arazi Sanatı'na uzanan bu süreçte sanatçının doğa karşısındaki tavrı onun eserinin bir tanımlayıcısı haline almıştır. Değişen sanatsal paradigmlar ışığında, sanatçının çevre ile kurduğu ilişki de şekillenmiştir. 1960'lar ile başlayan Arazi Sanatı, Çevresel Sanat gibi pratiklerin yarattığı açılım ile sanatçılar doğaya dair farkındalık yaratmayı amaçlamakta ve çevre bilincine direk veya dolaylı yoldan etki alanı oluşturmayı hedeflemektedirler. Bu hareketler içinde yer alan sanatçılar, var olan doğal süreç ve aktivitelerini çevresel bağlamlara oturtan, doğayı sadece görüntüsü ya da malzemesiyle değil, çevreye karşı duyarlılığı arttırmaya yönelik bir ilişkiler bütünü olarak sunmaya odaklanan sanatsal pratiklerde de bulunmaktadır (Saygı, 2016). Sanatçı ve üretimleri açısından değerlendirildiğinde, bireysel, toplumsal veya küresel ölçekte çevre bilincini arttırmaya yönelik hareketlerin başında doğaya duyarlı olan malzeme seçimi ve sürdürülebilirlik konuları gelmektedir. Sanatçılar günümüz teknik olanakların da yardımıyla doğa ile ilişkili konular üzerine söylemler geliştirmekte ve günümüz sanatına katkı sağlamaktadırlar.

Bu çalışma kapsamındaki eserler; organik malzemeleri temel alan sanat çalışmaları, atık sorunu üzerine yapılan çalışmalar ve yaşanan çevreye dair bilinç oluşturmaya odaklanan mimari çözümler olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir.

### 1. Sürdürülebilirlik Kavramı Üzerine Organik Bir Malzeme

Ekonomik ve teknolojik gelişmeler sebebiyle ortaya çıkan çevresel sorunlar, bu sorunlara önlemler alınması gerekliliği ile kullanılmaya başlayan sürdürülebilirlik kavramı ilk kez 1987 yılında tanımlanmış ve 50 yıldan az bir geçmişe sahiptir (Poyraz, 2015: 118). Doğanın bir parçası olarak insan, diğer canlıların aksine doğayı değiştirmekte, bir anlamda onu tahrip etmektedir. Bu tahribatın fark edilip önlemler alınması gerekliliğine dair bilinç 20. yüzyılın ortalarında oluşmuştur. Endüstrileşme, nüfus artışı, kentleşme ve hızlı tüketimin bir sonucu olarak çevre bilincinin oluşması gerekliliği doğmuştur. Duran'a (2011: 302) göre sürdürülebilir kalkınma kavramı, 1980'lerde Birleşmiş Milletler'in yoksulluk, aşırı nüfus artışı, açlık, kuraklık, orman tahribatı ve iklim değişikliği gibi büyük sorunları incelemeye başlamasıyla ortaya atılmıştır. Sürdürülebilirlik kavramı; ekonomiden mimariye, gastronomiden tarıma, moda, mühendislik alanlarına kadar hayatın neredeyse her alanında bir önlem olarak düşünülmektedir. Bu doğrultuda sürdürülebilirlik; bir anlamda, doğal kaynakların tükenmesine karşı alınması gereken bir önlem olarak düşünülmektedir.

Çevresel sorunlar genel olarak tüketim biçimlerini değiştirme, fakirliği azaltma, insan sağlığını koruma, toprak, su, hava ve biyo-çeşitliliği koruma, sosyal adalet ve insan hakları gibi birçok konuyu da içinde barındırmaktadır (Mamur, 2017: 1009). Çevre temelli sorunların hafiflemesi ya da nispeten çözümü bile sosyo-kültürel ve çevresel anlamda gelişimin dengelenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Konuyu ifade etmek için kullanılan "sürdürülebilir tasarım", "ekolojik tasarım", "yeşil tasarım", "sürdürülebilir yaşam için tasarım", "çevreye duyarlı tasarım", "çevre dostu ya da çevreci tasarım" gibi farklı karşılıklar, konunun içeriği hakkında fikir verirken, aynı zamanda konu üzerindeki karmaşayı da bir anlamda yansıtmaktadır (Selamet, 2012: 126). Bu karmaşa biraz da sanatsal çalışmaların birden fazla konuya atıfta bulunabilmesi ve disiplinlerarası yaklaşımlar sebebiyle sınırları muğlak bir sanat anlayışı benimsenmesinden kaynaklanmaktadır.

20. yüzyılda teknolojik gelişmelerle etkisini hissettiren aşırı üretim ve tüketim nedeniyle oluşan çevresel sorunlar dünyayı sürdürülemez gerçeklikle karşı karşıya bırakmıştır. Günümüz çevresel sorunları nedeni ile uyarılar veren çevresel göstergeler, küresel ısınmanın iklim değişikliğine neden olduğunu vurgulamaktadır (Poyraz, 2015: 9). Günümüzün çevre sorunları çağdaş sanatçıların çalışmalarının da odağındadır. Bu sanatçılardan, Katrin Thorvaldsdottir otuz yılı aşkın bir süredir deniz yosunlarını temel sanat malzemesi olarak kullanmaktadır. İzlandalı sanatçı yaşamı boyunca kendi geçmişinin bir kalıntısı olarak düşündüğü deniz yosununu, sanatsal pratiğine temel malzeme ve ifade aracı olarak dahil etmiştir. Süreç içinde deneysel denilebilecek çalışmalar ile deniz yosununun işlenmesi ve bir tasarım malzemesine dönüştürülmesine yönelik çalışmalar yapan sanatçı, yaptığı maske çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Sanatçı deniz yosununu sanatsal ifade aracı olarak kullanmayı tercih etmesini şöyle açıklamıştır:

"Deniz yosunu, denizden gelen bu alçakgönüllü bitkidir, bir okyanus çiçeğidir. Yaratıcı çalışmanızda onunla bağlantı kurmaya başladığınızda onun cömertliğini keşfedersiniz. İşlemeden önceki ve sonraki doku, bir yaprağın dokusu gibidir. İşlemeden önce kırılığandır ancak işlemeden sonra güçlü ve esnek. Onu şekillendirebilir, dikebilir, öretilir ve



dokuyabilirsiniz ve sonra onu diğer sürdürülebilir malzemelerle birleştirebilirsiniz. Ne yapmaya çalıştığınıza bağlı olarak üzerinde çalışmak hem kolay hem de zor olabilir. Yaratıcı çalışmayı bu kadar büyüleyici kılan da budur ve sürekli yeni bölgeler keşfedersiniz” (URL 1).



Resim 1. Katrin Thorvaldsdottir, Mask ve Sanatçı çalışırken, (URL 1)

Bu organik malzemeyi sanatta kullanması, sanatçının doğaya gösterdiği saygının ifade şekli olarak değerlendirilebilir. Bu genel tutumla EMBLAMAR Stüdyosu’nu kuran sanatçının amacı, deniz yosununun sanat ve tasarım malzemesi olarak kullanılabilmesi için işleme sürecinde edindiği bilgileri ve uygulamaları gelecek nesillere aktarmaktır. Bu stüdyo aracılığı ile sanatçı, deniz yosunu veya diğer doğal malzemelerle, benzersiz yollarla çalışmanın yeni ifade olanaklarını keşfetmek için farklı geçmişlere ve yaratıcı fikirlere sahip bireylerle bağlantı kuran projelere odaklanmaktadır (URL 2).

Deniz yosununun sanatta kullanılabilirliğine dair benzer görüşü taşıyan bir diğer sanatçı ise **Julia Lohmann**’dır. Deniz yosunlarının sürdürülebilirliği konusuna dikkat çeken sanatçı bu malzemenin organik ve yetiştirilebilir olmasının kağıt, deri gibi malzemelere bir alternatif olacağı görüşündedir. Kurucusu olduğu Deniz Yosunu Departmanı (Department of Seaweed) platformu, sürdürülebilir bir kaynak olarak deniz yosununun araştırılmasına yönelik disiplinlerarası çalışmalar yürütmektedir. Dünyanın farklı bölgelerinden tasarımcı, bilim insanı, sanatçı ve zanaatkârlardan oluşan bir ekip, yerel bir kaynak olarak deniz yosununun potansiyelini keşfetmek için çalışmalarına halen devam etmektedir (URL 3).



Resim 2. Julia Lohmann, Yosun Enstalasyonu, Oki Naganode, Londra Tasarım Festivali, 2013, (URL 3)

Çalışmalarını Londra’da sürdüren Lohmann, akademisyen olarak birçok üniversitede de görev alan uluslararası bir sanatçıdır. Bu bağlamda sanatçı sürdürülebilir malzemeye dair fikirlerini akademik ortama ve eğitim alanına da taşımaktadır. Sanatçının üretimlerinde yosunun doğal yapısının hissedilmesi bilinçli bir tercihtir. Yarı saydam gibi görünen ve farklı renklere dönüştürülebilinen yosunun, dünyanın karşı karşıya olduğu zorluklarla mücadele edilmesinde hatırlatıcı bir nesne gibi değerlendirdiğini söylemek mümkündür. Lohmann’ın sanatsal bağlamda çevresel bilinci artırmaya ve desteklemeye yönelik görüşleri şöyledir;

“Organik tarım modellerini, hali hazırda var olan alternatif ekosistemler üzerinde geliştirerek hem dünyamızı destekleyebilir hem de sürdürülebilir tasarım malzemeleri üretebiliriz. Tasarımcılar olarak sürdürülebilir materyalleri talep eder ve kullanırsak, büyük değişimin ilk adımını başlatmış oluruz” (URL 3).



Resim 3. Julia Lohmann ve Stüdyosu, (URL 3)

Hem Katrin Thorvaldsdottir hem de Julia Lohmann özelinde deniz yosununun, sanatta kullanılan organik bir malzeme olmasının yanı sıra hafızası olan bugünü ve geleceği korumaya yönelik hatırlatıcı bir malzeme olarak da değerlendirmek mümkündür. Bu hafıza aracılığı ile hatırlatma teması; doğanın bir parçası olmak ve onun sunduklarından faydalanmanın ötesinde, onun değiştirici ve iyileştirici gücünün farkına varılmasına yönelik bir tutumu da içinde barındırır. Sanatın sürekli yenilenen karakteristiğine uygun çağdaş üretimler günümüzde küresel çapta yaşanan büyük sorunların çözümüne ilişkin ipuçları vermekte ve insanlığın ortak geleceğine dair çözüm önerileri de sunmaktadır.

## 2. Dönüştürülebilir Atık Sorunu Üzerine

Günümüzün önemli sorunlarından bir diğeri de atık problemidir. Endüstriyel ürünlerin bir parçası olan ambalajların kullanım sonrası açığa çıkan atık sorunu geri dönüşüm konusunu gündeme getirmiştir. Ürünün kendisi, ürünün üretim süreci ve ürünün başlattığı ya da neden olduğu davranışlar çevresel sürdürülebilirliğin sınırları içindedir. Bugün artık bir üründen beklenen performans sadece işlevsellik ve estetikle sınırlı değildir (Selamet, 2012:127). Tasarım alanında son yılların en popüler konularından biri olan sürdürülebilir tasarım ve geri dönüşüm konuları sanatçıların da ilgilendiği duyarlı alanlardan biri haline gelmiştir. Atık malzemelerin dönüştürülmesi ve topluma fayda sağlayıcı bir noktaya getirilmesi günümüzün atık sorunu üzerine anlamlı bir çözüm önerisi olarak düşünülmektedir.



Resim 4. Scarlett Yang, Maddesellik ve Kimliklerin Ayrıştırılması, Biyo-tasarım, Dijital Üretim,2020, (URL 4)

**Scarlett Yang** moda sektöründeki atık kıyafetler üzerine sürdürülebilir alternatif tasarımlar üretimine yönelik çalışan genç sanatçılardan biridir. Atık probleminde yönelik bilindik çözümler kuşkusuz atığın dönüştürülmesi üzerine olmaktadır. Yang, bu duruma ters bir bakış açısı olarak atık oluşturmayacak bir malzeme ile moda sektörüne avangard sayılabilecek bir soluk getirir ve bu projesi ile çevrenin korunması bağlamında ödül alır. Yang, ipek koza proteini ve yosun özünden yapılmış heykelsi bir elbise tasarlamıştır. Biyolojik olarak tamamen parçalanabilir bir tür malzeme üreten genç tasarımcı, atmosferdeki nem nedeniyle gün boyunca formu değişen bu biyo-elbise, kullanımı bittikten sonra 24 saat içerisinde çözülebilmektedir. Su, renkli boya ve yosun özünden oluşan bir karışımdan elde edilen biyo-materyal, kurumadan önce sıvı halde 3D baskı teknolojisi yardımıyla şekillendirilmektedir. Kıyafetin asıl amacı, yağmurda, nehirde veya denizde doğal olarak doğaya geri dönüşünü gerçekleştirmektir (URL 5).



Resim 5. Scarlett Yang, Maddesellik ve Kimliklerin Ayrıştırılması, 3D Ayrışma Simülasyonu,2020, (URL 4)



Yang gibi yeni nesil tasarımcılar küresel boyuttaki problemlere yönelik güncel teknolojinin tüm olanaklarını kullanarak etkili çözümler sunmaya çalışmaktadırlar. Bu çaba, kuşkusuz geleceğin sanatına yön verecek izler taşımaktadır. Sürdürülebilirlik açısından ambalaj özel bir öneme sahiptir. Çünkü pazara sunulan tüm ürünler ambalaj içerisindedir ve ürün tüketiciyle buluştuktan sonra ambalajlar doğrudan atığa dönüşürler (Selamet, 2012: 145). Ambalajların çevre açısından ciddi bir problem olması durumuna odaklanan bir sanatçı da Japon heykeltıraş **Sayaka Ganz**'dir.



**Resim 6. Sayaka Ganz, Nanami, 2017, Geri kazanılmış plastik nesnelere, boyalı alüminyum armatür, donanım, tel, kablo bağları, 152cm x 488cm x 183cm, (URL 6)**

Atıkların kendisini sanatsal bir malzemeye dönüştüren Ganz çarpıcı renklerle dinamik hayvan figürleri yapmaktadır. Indiana Üniversitesi Bloomington Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezunu olan sanatçı geri kazanılmış metal ve plastik nesnelere kullanarak, hayvanları zengin renklerle ve enerjik hareketler halinde tasvir etmektedir. Tarzını “3 boyutlu izlenimcilik” olarak tanımlayan sanatçı, plastik nesnelere yakın mesafeden gözlemlendiğinde görünür hale gelen fırça darbeleri gibi kullanmaktadır. Sanatçı üretimleri hakkındaki söylemleri şöyledir;

“Ben dünyadaki her şeyin bir ruhu olduğu Şinto animisti inancıyla büyüdüm. Böylelikle sokakta veya ikinci el mağaza raflarında atılan eşyaları gördüğümde, onlar için derin bir üzüntü duyuyorum ve bu terk edilmiş nesnelere mutlu etmek için harekete geçiyorum. Şu anda, hareket duygusu ve kişisel farkındalık ile hayvan formları oluşturmak için çoğunlukla yaygın olan plastik ev eşyalarını kullanıyorum. Üç boyutlu bir Van Gogh resmine benzer bir efekt yaratmak için bunları fırça darbeleri olarak işleyip bir araya getiriyorum” (URL 6).



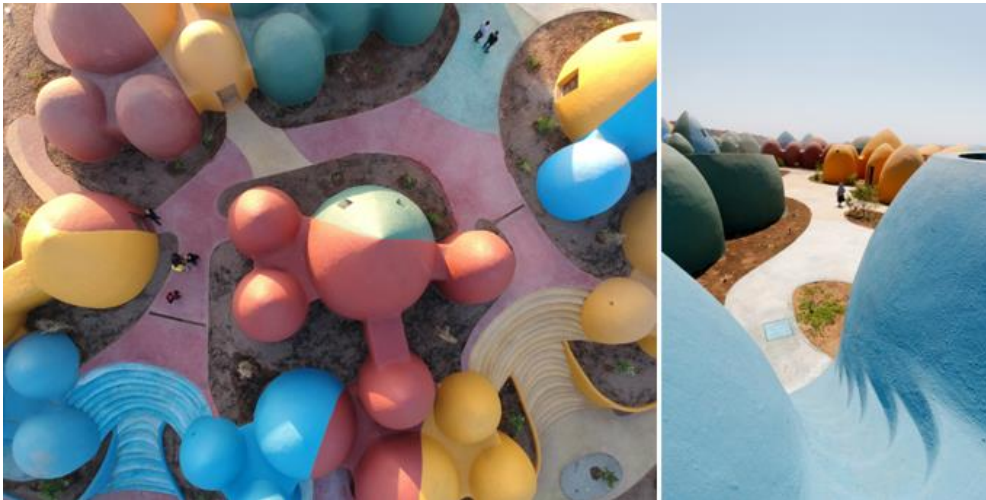
**Resim 7. Sayaka Ganz, Emergence II, 2013 Geri kazanılmış plastik nesnelere, boyalı alüminyum ve çelik armatür, donanım, tel, kablo bağları, 183cm x 213cm x 213cm., (URL 6)**

İnsanların doğa ile kurduğu ilişkinin yeniden sorgulanması üzerine kışkırtıcı bir eylem olarak da okunabilecek bu çalışmalar fiziksel anlamda bir yanılısma da yaratmaktadır. Uzaktan bütün bir heykel görünümü veren eserler yakın planda birbirinden ayrı çeşitli atık nesnelere bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Dinamizm ve hareket kavramları Ganz'ın çalışmalarında oldukça önemli bir ifade aracıdır. Bu durum, sürekli dönüşen ve gelişen bir tarzın fiziksel boyutta esere yansması hali olarak da değerlendirilebilir. Sanatçının üretimlerinde estetik algı en derinlerde çevrenin korunmasını odağına alan bir farkındalığa da dönüştürmekte ve izleyicide yarattığı duygu ile de bütünleşmektedir. Ganz, malzemenin ne kadar değerli olduğu fikrini toplumca değersiz görünen ancak önemli bir probleme dönüşen atık malzemeler üzerinden gerçekleştirir. Sanatçı için her ambalajın dönüştüğü sanatsal söylem, ifade, üretim değerli ve önemlidir. Ganz'ın üretimlerinde plastik şişeler, mutfak gereçleri, plastik oyuncaklar ve diğer hurda materyaller gibi atık olarak görünen malzemelerin sanatsal bir dil aracılığı ile çevre bilincinin ve korunmasının somutlaştırılmasına dair yaptığı katkılar dikkat çekicidir.

### 3. Çevre Bilinci Bağlamında Mimari Çözümler

Sürdürülebilirlik kavramının çevre bilincine yansması, bu kavramın eğitime yansıtılması ile yerleşik bir duruma geçebilir. Günümüzde sürdürülebilirlik çevre, toplum, ekonomi bağlamında birbiri ile ilişkili üç unsurla formüle edilirse de onunla ilgili ilk algı daha çok ekolojik bir yaklaşım temelinde gerçekleşmektedir (Mamur, 2017: 1007). Bu açıdan değerlendirildiğinde coğrafi konumların toplumların yaşantısı üzerinde doğrudan bir etkisi vardır ve çevresel bilinç bu coğrafi konumların üzerine şekillenir. Berberoğlu'na (2015) göre; sürdürülebilir gelişme amaçlı çevre eğitimi bütünsel bir bakış açısıyla çevresel konuları sadece biyolojik ve fiziksel parametreler ile açıklamamakta aynı zamanda ekonomik, tarihi, kültürel, estetik, sosyal, politik bileşenleri ve bu bileşenlerin de kendi içlerinde ve kendi aralarındaki etkileşimlerini de göz önüne alarak değerlendirmektedir. Sürdürülebilir tasarım, dünya çapında çevresel krize verilmiş bir tepkidir aslında. İnsan nüfusunun ve ekonomik aktivitelerinin orantısız artışı doğal kaynakların tükenmesine ekosistemlerinin zarar görmesine ve biyolojik çeşitliliğin azalmasına yol açmıştır. Yaşadığımız çağ bir etkileşim çağıdır, her bina, her yol, her reklam, kullandığımız her bir materyal üretim ve tüketim zincirinde çevreye karşı bir etkide bulunmaktadır (Salur, 2014: 147).

2020 yılında ZAV Architects tarafından sürdürülebilir çevre bilinci bağlamında "Macera Evleri" (Majara Residence) Hürmüz Adası'nın yerel toplumunu güçlendirmek için bir proje olarak hayata geçirilmiştir. Bu proje, Orta Doğu'dan petrol sevkiyatının kontrolü için stratejik bir bölge olan İran'ın güneyindeki Hürmüz Adası'nda yer almaktadır. Mert'e (URL 7) göre güzelliğine rağmen adanın konumu, yasadışı kaçakçılık faaliyetlerini desteklemekte ve yerel toplumun yoksulluğu da onları buna dahil etmek için bir bahane haline gelmektedir. Macera Evleri projesi Hürmüz Adası'nda yaşayan yerel halkın birlikte yaşama kültürünü tekrardan var etme çabasını yeniden şekillendirmeye çalışmaktadır. Yerel olmayan hiçbir malzeme kullanılmayan bu proje kapsamında yerel halkın yaşamaları ve tüm yaşamsal ihtiyaçlarını tek bir çatı altında karşılamaları hedeflenmektedir.



Resim 8. ZAV Architects ve Nader Khalili, Macera Evleri/Majara Residence, Hürmüz Adası, İran, (URL 7)



Macera evleri projesi İranlı Mimar Nader Khalili'nin atipik yapı malzemesi içeren yaratıcı yapıları ile gerçekleştirilmiş olduğu bir projesidir. Yaptığı çalışmalar ile NASA'nın da dikkatini çeken mimar, 1984 yılından başlayarak, NASA ve Amerikan İnşaat Mühendisleri Derneği tarafından ödüllendirilmiş ve "Havacılık ve Uzay Mühendisliği Dergisi" de dahil olmak üzere çeşitli yayınlarda makalelerini yayınlamış ve sempozyumlarda bildirimlerini sunmuştur (URL 8). Kendine has yapım tekniğinin de mucidi olan mimar, toprağı kullanarak insanlara zamansız evler yapmayı öğretir. Macera Evleri bir anlamda mimar Khalili'nin bölge ve kültürden esinlenip orada yaşayan yerel halkın birlikte yaşama kültürünü yeniden canlandırmaya yönelik çabası ile çevre koruma ve sürdürülebilirlik temaları ile birleşmektedir. Yerel olmayan hiçbir malzeme kullanılmayan bu proje Nader Khalili'ni tarafından geliştirilen *Süperadobe Tekniği* ile inşa edilmiştir. Bu yaratıcı ve uygulaması basit olan teknik sayesinde, yöre halkının kolay ulaşabildiği ve maliyet bakımından uygun olan kil/kum aracılığı ile renkli küçük ölçekli kubbeler oluşturulmuştur. Birbirine yakın ve küçük ölçeklerdeki bu kubbeler yerel halk tarafından yapılabilir basit bir standart sunmaktadır. Topluma yerel inşaat tekniklerini öğretmenin ve kültürel miras aktarımın sağlanmasının yanı sıra bu proje dikkat çekici tasarım dili sayesinde turizm anlamında da olumlu gelişmeleri beraberinde getirebilecektir (URL 7).



**Resim 9. ZAV Architects ve Nader Khalili, Macera Evleri/Majara Residence, Hürmüz Adası, İran, (URL 7)**

Salur'un, *Sürdürülebilirlik ve Geri Dönüşüm Açısından Grafik Tasarım* konusu bağlamında yaptığı akademik çalışmasında (2014), sosyolojik anlamda toplumun yaşayan bir organizma olduğu göz önüne alındığında grafik tasarımcısının sorumluluğunu, işleyen sistem içindeki süreci izlemek ve detayları kullanarak sloganlar yaratabilmek olduğunu söylemektedir (Salur, 2014: 148). Bu açıdan değerlendirildiğinde günümüzde sürdürülebilirlik konusu sadece grafik tasarımcısının değil tüm sanatçıların ortak sorumluluğunda olan ve artık hiçbir şekilde göz ardı edilemeyecek bir konudur. Değişen koşullara göre yeni çözümler üretebilmek ve çevre bilincine doğrudan ya da dolaylı olarak katkı sağlıyor olabilmek açısından değerlendirildiğinde sürdürülebilirlik konusu insanlığın ve doğanın ortak geleceğine yapılan bir yatırım anlamını taşımaktadır.



## SONUÇ

Günümüzde insanın doğa ile kurduğu ilişki birçok açıdan sorgulanmaktadır. Doğanın besleyici, destekleyici tarafının tahrip edilmesi ile bağlantılı olarak çevre bilinci ve korunması farkındalığının oluşturulması gerekliliği doğmuştur. Sınırsız üretim hızı ile birlikte önü alınamaz bir atık problemi ortaya çıkmıştır. Bu durum özellikle gelişmekte olan toplumların önde gelen sorunlarından biri olarak önemini korumaktadır. Uluslararası boyutta birçok kurum ve kuruluş bu doğrultuda proje ve faaliyetler yapmakta doğa ile insan arasındaki olumsuz ilişkinin pozitif yöne çevrilmesini odağına alan çözümler aramaktadırlar.

Sürdürülebilirlik kavramı özellikle son on yılın en gündemde olan konularından birisidir. Küresel boyutta gezegenin geleceği konusuna atıfta bulunan bu durum insanlar üzerinde kaygı ve endişe yaratmaktadır. Bu duygusal farklılıklar sanatçıları etkilemekte ve sanatçıların sanatsal tavırları aracılığı ile eserlerine yansımaktadır. Bu araştırma kapsamında incelenen sanatçılardan Katrin Thorvaldsdottir ve Julia Lohmann eserlerinde yosun gibi organik bir malzemenin gücünden faydalanırlar. Bu konuda araştırma merkezleri de olan sanatçılar deniz yosunun incelenmesi, araştırılması ve sanatsal bir esere dönüştürülmesi konusunda toplumda öncü bir rol üstlenirler. Deniz yosununun gerek yetiştirilmesinin kolaylığı gerekse işlenmesindeki süreç, sürdürülebilirlik kavramı ile derinden örtüşmektedir. Doğanın sunduğu bu organik malzeme sanatçıların elinde zamansız, özgün, yenilikçi bir anlatıma dönüşmektedir. Diğer sanatçılardan Scarlett Yang ve Sayaka Ganz ise atık sorununa odaklanmışlardır. Dev atık yığınlarının oluşmasının önünde sanatsal bir çözüm olarak ortaya konulan bu çalışmalar konuya farkındalığın artması yönünde olumlu bir katkı sağlamaktadır. Scarlett Yang'ın suda çözünebilir elbise tasarımları atık sorununa yönelik daha kökten bir çözüm önerisi sunarken moda sektörünü için de bu yenilikçi ve özgün bir yaklaşımdır. Diğer bir taraftan Sayaka Ganz, evsel atıklara odaklanarak herkesin günlük yaşamda karşılaştığı nesnelerin salt fiziksel varlıklarını eserlerinde bir fırça darbesine dönüştürür. Renkli dinamik heykelleri sürekli bir dönüşümü çağırıştırır halde atık sorununa sanatsal bir dil aracılığı ile çözüm sunar. Ganz, bu durumu sanatın iyileştirici yönü ile tamamlamaktadır.

Ayrıca ZAV Architects ve Nader Khalili'nin ortaklığında gerçekleşen Macera Evleri Projesi ise olumlu toplumsal dönüşüm aracılığı ile kültürel mirasın çevre bilinci ile korunmasına yönelik bir sanatsal dili ortaya koyar. Çevre kökenli toplumsal alışkanlıkların faydacı bir yolla eğitim ve becerinin doğal malzemeler ile harmanlanması sonucu ortaya çıkan en yaratıcı çözümlerden birisi olması Macera Evleri Projesi'nin küresel çapta önemini ve değerini artırmaktadır.

Çevre bilinci bağlamında sürdürülebilir sanatsal pratikler çağdaş sanatın kapsamı alanında birçok sanatçı tarafından gönüllü olarak ve tercihen uygulanmaktadır. Mimariden moda, plastik sanatlardan edüstri ürünlerine kadar birçok alanda çalışan sanatçı içinde yaşadığı çevreyi korumayı amaçlamaktadır. Ancak bu amaçlar topluma ve günlük yaşama sanatsal bir dil olarak yansıdığı ve izleyici ile buluştuğu sürece evrensel bir çevre bilincinden ve korumasından söz edebilmek mümkündür. Bu sebeple her yaşta ve her meslekten bireylerin konu üzerinde aynı hassasiyeti göstermesi sürecin yerleşik bir hal almasına ve daha güvenli bir gelecek tasarlamamıza fırsat tanıyacaktır.

**KAYNAKÇA**

- Berberoğlu, E. O. (2015). Öğretmenlerin Bütünsel Bakış Açısına Dayalı Ekopedagoji Temelli Çevre Eğitimine İlişkin Görüşleri. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(3), 732-751.
- Duran, E. (2011). Turizm, Kültür Ve Kimlik İlişkisi; Turizmde Toplumsal Ve Kültürel Kimliğin Sürdürülebilirliği. *Istanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 10 (19). 291-313.
- Mamur, N. (2017). Ekolojik Sanat: Çevre Eğitimi İle Sanatın Kesişme Noktası. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(3), 1000-1016.
- Poyraz, M. (2015). *Sürdürülebilir Tasarım Ve Seramik Kaplama Sektöründe Sürdürülebilirlik*. Sanatta Yeterlik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Salur, N. (2014). *Sürdürülebilirlik Ve Geri Dönüşüm Açısından Grafik Tasarım*. Sanatta Yeterlik Çalışması. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kocaeli.
- Saygı, S. (2016). Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık . *Sanat - Tasarım Dergisi* , (7) , 7-13.
- Selamet, S. (2012). Sürdürülebilirlik Ve Grafik Tasarım. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (15), 125-148.
- URL 1: Angelopoulou, S. L. (2021). Katrín Thorvaldsdóttir Sculpts Intricate Masks Using Raw Organic Kelp From The Icelandic Ocean. <https://www.designboom.com/art/katrin-thorvaldsdottir-sculpts-masks-raw-organic-kelp-icelandic-ocean-02-07-2021/>, Erişim Tarihi: 12.02.2021.
- URL 2: Katrinthorvaldsdottir.com (2021). About. <https://katrinthorvaldsdottir.com/about/> Erişim Tarihi: 12.02.2021.
- URL 3: Mert, T. (2020), Yosundan Tasarıma: Department of Seaweed. <https://www.studiomercado.com/post/yosundan-tasarima-department-of-seaweed> Erişim Tarihi: 12.02.2021.
- URL 4: Scarletty.com. (2021). <https://scarletty.com/#/decomposition-of-materiality/> Erişim Tarihi: 12.02.2021.
- URL 5: Mert, T. (2021 a). Geleceğin Suda Çözünebilen Kıyafetleriyle Tanışın <https://www.studiomercado.com/post/gelecegin-suda-ayrisabilen-kiyafetleri> Erişim Tarihi: 12.02.2021.
- URL 6: Sayakaganz.com. (2021). <https://sayakaganz.com/> Erişim Tarihi: 12.02.2021.
- URL 7: Mert, T. (2021 b). Muhammet Taşlı'nın Seçtiği 3 Doğal Malzeme Odaklı Proje. [https://www.studiomercado.com/post/muhammet-tasli-hamm-dogal-malzemeproje?postId=6032305\\_eacd30c002db298c4](https://www.studiomercado.com/post/muhammet-tasli-hamm-dogal-malzemeproje?postId=6032305_eacd30c002db298c4) Erişim Tarihi: 12.02.2021.
- URL 8: Calearth.org (2021). Our Founder. <https://www.calearth.org/our-founder>. Erişim Tarihi: 12.02.2021.

## MODERN DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINDA MASA ve ANLATIMLARI - II

### Table And Its Expressions In Painting From The Modern Period To The Present – II

Gülderen GÖRENEK<sup>1</sup>

#### ÖZET

Rönesans'tan günümüze Batı resim sanatı tarihi boyunca kompozisyonların önemli bir bileşeni olan masa objesinin yüzyıllardır varoluş biçimi, resimlendiği dönemlerin üslubuna önemli göndermeler içermektedir. Gerek etrafını saran toplulukların gerekse üzerinde bulunan nesnelerin çeşitliliği, resmin yapıldığı yılların sosyo-ekonomik ve kültürel yaşantısına dair önemli veriler sunmaktadır. Sanattaki hâkimiyet kiliseden saraya saraydan burjuvaziye geçtikçe masa çevresinde toplanan figürler ve üzerinde yer alan objeler, değişimin geçerli bir anlamına sahip olmuştur. Bu durum Sanayi Devrimi'yle gelen Modern Dönem için de geçerlidir. Çünkü sanat için sanat söylemi bu dönemdeki sanat yaklaşımlarında örneğin Renoir'ın "Moulin de la Galette'de Dans" resminde izlenebilir. Sanatçı, devrimin getirdiği tüm çelişkilere uzak, toplumun farklı sınıftaki insanları, eğlence içinde masaların çevresine yerleştirirken; Van Gogh "Patates Yiyenler" resminde, modern resmin çok azında izleneceği üzere, kırsalın yoksul bir ailesini "gerçek hareketi" gösterme adına loş bir ışık altında patates yer, kahve içerken bir araya getirmiştir. Günümüze yaklaştıkça çağdaş sanat içinde farklı arayışlar, sanattaki masa olgusunu da değiştirmiştir. Çalışma, Rönesans'tan Modern Döneme ve Modern Dönemden günümüze olmak üzere resim sanatında masa, iki ayrı makaleden oluşmaktadır. İkincisi olan bu çalışma, Modern Dönem'den günümüze Batı resim sanatına yön veren ve masa objesinin gündelik kullanımındaki bir objeden kendi başına var olan bir sanat nesnesine dönüşüm sürecine katkı sağlayan sanatçı ve eserleri seçilmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Modern dönem, modern sanat, modern resim, günümüz sanatı, masa.

#### ABSTRACT

The existence of the table as a basic living space item, has been an important component of the compositions throughout the history of Western painting from the Renaissance to the present and contains important references to the style of the periods when it was painted. Both the diversity of the communities surrounding it and the objects on it provide important data on the socio economic and cultural life of the times it was produced. As the dominance in art passed from church to palace and from the palace to the bourgeoisie, the figures gathered around the table and the objects on it had a valid meaning of change. This situation has not changed in the Modern Period that started with the Industrial Revolution. However, the discourse of "art is for art" could be seen in the art approach of this period as in Renoir's painting "Dance in the Moulin de la Galette", entertaining figures depicted around the tables from different classes of society, away from all the contradictions brought by the Industrial Revolution. In his painting "The Potato Eaters", Van Gogh brings together a poor family of the countryside, eating potatoes and drinking coffee in dim lighting to show real movement, as very few of the modern painting can show. Since then, various searches in contemporary art have changed the context of table in art. This study, which is the second one, has been selected from the artists and their works, which have shaped the Western painting art from the Modern Period to the present and contributed to the transformation process from an object in daily use of the table object to an art object that exists on its own. Qualitative research method was used in the research.

**Keywords:** Modern period, modern art, modern painting, contemporary art, table.

1. ORCID: 0000-0002-9561-1925

1. Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, gulderengorenek@gmail.com

Bu çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi tarafından Bağımsız Araştırma Projesi olarak 2878 Proje ID ve SBA-2019-2878 Proje Kodu ile desteklenmiştir.

**EXTENDED ABSTRACT**

In the concerns of daily life, the table is actually an item at home, which is to eat, drink tea and coffee, spend hours surrounded by friends or relatives, give lessons to the child, and a bunch of flowers, where life is put on the past or the future, is never left empty. In business life, the table, which is a career indicator, is a symbolic and at the same time functional object for which many sacrifices are made and giving it its due is a virtue. Jealousy against what is possessed right next to the table, which should be possessed with reason, determination, effort, talent and diligence, and arrogance, if it is obtained without merit, often exists.

Expressions such as an invitation to the table, gathering around the table and discussing, signing at a table, or leaving the table are stereotyped expressions that imply harmony or incompatibility in politics. On this basis, this relationship established with the table in different fields such as daily life, business life, literature and politics has frequently appeared before the audience with different meanings in the art of painting. The existence of the table object on the surface, which has been an important component of the compositions throughout the history of Western painting, has made important references to the style of the periods when it was illustrated. Both the diversity of the communities surrounding it and the objects on it provided important data on the socio-economic and cultural life of the years when the painting was made.

While the art discourse for art prevailed in the Modern Period, Manet, who was accepted as the first modern artist, used paint as a paint without hiding it with various traditional techniques or varnishes and pulled the depth to the painting surface by disrupting the perspective approach that has come from the Renaissance. Contrary to traditional approaches, this new aesthetic language used by the artist separated him from his predecessors and inspired the young artists of the period.

Renoir is among the Impressionist artists who took the path that Manet opened. While Renoir was painting "Dance at the Moulin de la Galette", far from all the contradictions brought about by the Industrial Revolution, it did not reflect the social realities of those years like other modern artists. He painted a memory of an ordinary day. The artist carried people from different classes of society, mostly his friends, to the painting surface while dancing or sitting around the table, and the light that Impressionists were passionate about was also observed here. Van Gogh, in his painting "The Potato Eaters", brought together a poor family of the countryside, eating potatoes and drinking coffee in dim lighting, to show the real movement, as very few of the modern paintings will show.

Cezanne's painting "Still Life with Apple Basket and Bottle", he started with neutral colors and applied complementary colors such as red-green blue-orange, and he became the leader of the cubist artists who came after him with the double glance he used on the right and left sides of the table.

Like Henri Matisse, Pablo Picasso is one of the most important artists of the 20th century. Again in 1907, Picasso and Braque made paintings in cubist approaches independently of each other, in an attitude that could be called the spirit of the time. In the emergence of this approach, Cezanne's nature, which reveals the third dimension of the painting with its color tonality, which they also adopted later; The discourse of seeing as a cube, cylinder, and cone has been of great importance. In 1910, Picasso spent a year with Georges Braque and the French Pyrénées, and these two artists jointly embarked on works that will reveal the basic approaches of Cubism, which is generally one of the setups set up on the table in the workshop.

As of today, various searches in contemporary art have changed the concept of table in art. In contemporary art, the table is now seen as a main element pointing only to its form and meaning. For example, Chinese contemporary artist Ai Weiwei, in his installation "Table with Two Legs on a Wall" in 2008, implies how all official discourses are susceptible to breaking in the field of bureaucracy - due to the form of the table - as in all aspects of life. In short, while the table is seen as an important side element of the compositions in the paintings, as in the Modern Period, in a way to include the characteristics of the movements according to the movements, it exists on its own with all its weight with a conceptual content in the works as in contemporary art.

## GİRİŞ

### *Masada Masaymış Ha*

*Adam yaşama sevinci içinde  
Masaya anahtarlarını koydu  
Bakır kâseye çiçekleri koydu  
Sütünü yumurtasını koydu  
Pencereden gelen ışığı koydu  
Bisiklet sesini çığırık sesini  
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu  
Adam masaya  
Aklında olup bitenleri koydu  
Ne yapmak istiyordu hayatta  
İşte onu koydu  
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu  
Adam masaya onları da koydu  
Üç kere üç dokuz ederdi  
Adam koydum masaya dokuzu  
Pencere yanındaydı gökyüzü yanında  
Uzandı masaya sonsuzu koydu  
Bir bira içmek istiyordu kaç gündür  
Masaya biranın dökülüştüğünü koydu  
Uykusunu koydu uyanıklığını koydu  
Tokluğunu açlığını koydu.*

*Masa da masaymış ha  
Bana mısın demedi bu kadar yüke  
Bir iki sallandı durdu  
Adam ha babam koyuyordu.*

### *Edip Cansever (URL 1).*

Türk edebiyatında “İkinci Yeni” şairi olarak bilinen Edip Cansever, “Masa da Masaymış Ha” şiirinde, sözcükleri, imge olarak değil nesne olarak kullanmış, dilde yeni bir kullanım biçimi olan bu yaklaşımı, Sezai Karakoç, “Bir materyalist şiir.” (URL 2) olarak tanımlamıştır. Cansever şiirinde evde, insanın, yanı başında duran ve günlük hayatın sıradan bir nesnesi olan masa vasıtasıyla varoluşa, umutlara, beklentilere dair eşya üzerinden kurulan nesnel ilişkinin güçlü bağlarını ortaya koymuştur.

Gündelik yaşam kaygıları içinde masa, üstünde yemek yenilen, çay kahve içilen, dost ya da akrabalarla etrafi çevrelenip saatler geçirilen, çocuğa ders çalıştırılan ve bunların dışında şairin yazdığı gibi, yaşam karşısında geçmiş ya da geleceğin üzerine konularak hesaplaştığı bir demet çiçek de olsa evde, üstü hiç boş bırakılmayan bir eşyadır aslında. İş hayatında ise masa, uğruna birçok fedakârlıkların yapıldığı ve hakkını vermenin bir erdem olduğu sembolik aynı zamanda işlevsel bir nesnedir. Akılla, azimle, çabayla, yetenekle ve çalışkanlıkla sahip olunması gereken masanın yanı başında sahip olunana karşı kıskançlık, hak edilmeden elde edildiyse kibir, çoğu zaman durur.

Masaya davet, masa etrafında toplanıp tartışmak, bir masada imza atmak ya da masayı terk etmek gibi ifadeler siyasette yaşanan uyum veya uyumsuzluğun iması kalıplaşmış ifadelerdir. Bu esasta gündelik hayat, iş hayatı, edebiyat ve siyaset gibi değişik alanlarda masa ile kurulan bu ilişki, resim sanatında da farklı anlamlar içererek sıklıkla izleyicinin karşısına çıkmıştır. Bu çalışma ile masa gibi sıradan zannedilebilen bir nesnenin, sanat yoluyla nasıl sıradanlığın ötesine geçildiği ve modern sanat akımları ve günümüz sanatında masanın, birlikte ele alınan figürlerle nasıl bir anlama sahip olduğu sahip olduğu plastik değerler doğrultusunda ortaya konulmak istenmiştir. Literatüre katkısı olacağı düşünülen bu çalışmanın, araştırmacılara, sanat öğrencilerine ve sanat severlere sıradanlığın ötesine geçme ilhamı vermesi arzulanmaktadır.

### **1. Modern Dönemden Günümüz Sanatına Resimde Masa**

1770 Sanayi Devrimi, yeni bir üretim biçimi, nüfus yapılanması ve kent anlayışını getirirken 1789 Fransız Devrimi, yeni bir yönetim biçiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sonuçta devrimler ve 18. yüzyıl Aydınlanma Çağı gibi etmenler sanatta Modern Dönem (1860-1960) olarak adlandırılan yüz yıllık bir sürecin yaşanmasına katkı sağlamıştır (URL 3). Ayrıca modern yaklaşımların sanattaki oluşumunda Romantizm akımı ve Courbet'nin etkisi büyük olmuş;



ancak resim sanatında ilk modern sanatçı Edouard Manet olarak görülmüştür (Greenberg, 2002:357). Manet, konularını gündelik hayattan seçtiği resimlerinde, boyayı, çeşitli geleneksel teknik veya cilalarla saklamadan boya olarak kullanmış ve Rönesans'tan beri gelen perspektifsel yaklaşımı bozarak derinliği resim yüzeyine çekmiştir. Geleneksel yaklaşımların tersine kullanmış olduğu bu yeni estetik dil, onu kendinden önceki ressamlardan ayırarak adının ilk modern olarak yazılmasına neden olmuştur. Manet, 1863 yılında, beyaz çarşafı örtülü dağınık yatakta kendisine çiçek sunan hizmetçisiyle birlikte müşterisini bekleyen bir hayat kadını tasvir eden "Olympia" resmini yapmıştır (Görsel 1). Ancak sanatçı, bu resmi 1865 yılında Paris Salonu'nda sergilediğinde olumsuz tepki almıştır. 1864 yılında yaptığı resimde ise benzer bir estetik dili kullanmaya devam etmiştir. Figürler değişmiş olsa da yine Olympia'da olduğu gibi koyu ancak ikiye bölmediği bir arka plan, yatak yerine masa, dağınık beyaz çarşaf yerine katlı yerleri vurgulu beyaz bir masa örtüsü ve üzerinde objelerin durduğu "Masa Üzerine Meyveli Natürmort" adlı eserini, koyu açık plan zıtlığı temelinde resimlemiştir (Görsel 2).



**Görsel 1.** Edouard Manet, 1863, Olympia, 131 x 190 cm, (URL 4)



**Görsel 2.** Edouard Manet, 1864, Masa Üzerine Meyveli Natürmort, 45 x 73,5 cm, (URL 5)



**Görsel 3.** Claude Monet, 1874, Öğle Yemeği, Tuval üzerine yağlı boya, 160 x 201 cm, (URL 5)



**Görsel 4.** Pierre-Auguste Renoir, 1876, Moulin de la Galette Dans, Tuval üzerine yağlı boya, 131 x 175 cm, (URL 7)

Modern Dönemde sanat için sanat söylemi egemen olurken 1874'te ilk sergilerini açan ve sonrasında yedi sergi daha düzenleyen Empresyonistlerden Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Manet'nin resim sanatına yaptığı yenilikleri sahiplenmişler ve daha da ileriye taşımışlardır. Artık açık havada edindikleri izlenimlerinden yararlanarak farklı anlarda ışığın ve ışıkla birlikte değişen rengin de peşine düşen sanatçılar, kesik fırça darbeleri kullanarak hacmi yassılaştırarak formu dağıtmış ve tayf renklerini kullanmış siyah nötr rengi ise paletlerinden çıkarmışlardır.

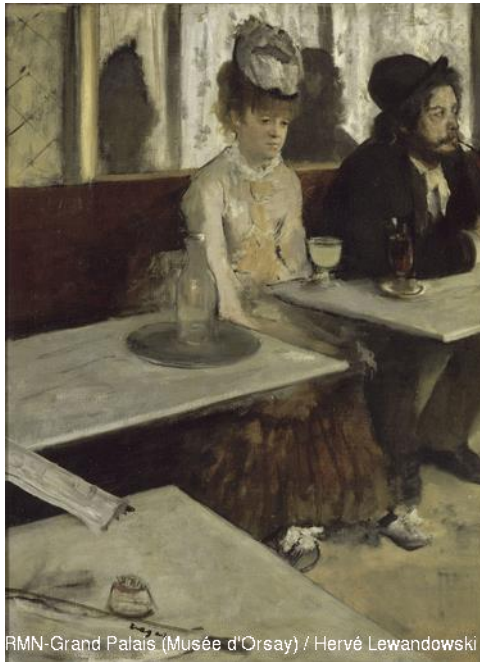


Empresyonizmin en önemli temsilcisi olan ve ölünceye kadar Empresyonist eğilimde resimler yapan Claude Monet, 1872-78 yılları arasında kaldığı Sen Nehri üzerinde trenle Paris'e yirmi beş dakika uzaklıkta zengin bir sanayi kasabası olan Argenteuil'e taşınmıştır (URL 6). Henüz Empresyonist olarak adını duyurmamış olan sanatçı, 1874'te Manet'nin ona katılımıyla Sen Nehri üzerinde tuvallerinde Empresyonist yaklaşımda denemelere girişecektir (Serullaz, 1991).

1873 yılında Monet, Argenteuil'de, eşi Camille ve oğulları Jean ile kaldığı evin bahçesinden bir öğleden sonra yemek sonrası bir anı resimler (Görsel 3). Bu an, artık akşam vaktidir ki bu da akşam vaktinin habercisi yavaş yavaş uzayan gölgelerden anlaşılmaktadır. Camille ise taşranın getirdiği rahatlık içinde yemek sonrası ziyaretçisiyle bahçede dolaşmaktadır. Monet, bu resminde kırmızı-yeşil, mavi-turuncu karşıtlıklarından yararlanmış ve kobalt mavisi ile gölgeleri serinleterek Argenteuil'in sıcak bir yaz gününü resimlemiştir. Burada sanatçı ön plana yerleştirdiği masayı, örtüsü ve üzerindekiyle resmin başlıca konusu yapmıştır. Diğer figürler ise masaya eklenen yan unsurlar gibi görünmektedir.

1876 yılında Pierre-Auguste Renoir, "Moulin de la Galette'de Dans" resmini henüz boyamadan beş yıl önce, Mayıs 1871'de Paris Komünü yaşanmış ve resme mekân olan Montmartre bölgesi, diğer bölgelerden farksız olarak sanayileşmeyle gelen handikapların yaşandığı bir yer olmuştur. Ancak Renoir, "Moulin de la Galette'de Dans" resmini yaparken o yıllara ait sosyal gerçekleri yansıtmadığı gibi Sanayi Devrimi'nin getirdiği tüm çelişiklerden uzak, sınıf ayrımı gözetilmeden kadın ve erkeklerin bir araya gelerek eğlendikleri sıradan bir güne ait anı resmetmiştir (Görsel 4). Sanatçı, toplumun farklı sınıftaki insanları, en çok da kendi arkadaşlarını eğlenirken resim yüzeyine taşımakta, Empresyonistlerin tutkunu olduğu ışık, burada da izlenmektedir. Ancak ışık, bu resimde ağaçların gölgesi altında stabil bir hal alırken ışık benekleri altında formlar, daha hacimsel görülmektedir.

Renoir, resminde yanlardan kestiği figürlerle geçici bir anı yakalama iması içindedir. Dans eden çoğu figürlerde olduğu gibi resmin sağ tarafına konumlandığı masanın çevresine de arkadaşlarını yerleştirmiştir. Masanın başında izleyiciye yarı arkası dönük figür, Franc Lamy'dir. Sık sık sanatçının diğer resimlerinde de modellik yapan iki kız kardeşten biri ayakta olmak üzere birbirine sarılır vaziyette masanın yanında duran banka ilişmişlerdir. Çizgili elbiseli Estelle ve ablası Jeanne Samary, Franc Lamy ile sıcak bir sohbet içindedirler. Sanatçının daha sonra biyografisini de yazacak olan George Rivière, ayakta duran Jeanne'i hayranlık dolu gözlerle izlemektedir. Rivière'nın yanında pipo içen diğer figür ise gene sanatçının başka bir dostu, baskıcı, Norbert Goeneutte' tür ve masada olan sohbeti uzak bir ilgiyle izlemektedir. Masada zorlukla seçilen bir kadın figürü daha vardır ancak bu figür, sohbe kayıtsız, alandaki eğlenceye odaklanmıştır (URL 9).



**Görsel 5.** A Edgar Degas, 1875-76, Barda- Absent İçenler, Tuval üzerine yağlı boya, 92 x 68.5 cm, (URL 10)

1865-1866 yıllarına doğru Edouard Manet ve Empresyonistlerle tanışan Edgar Degas, Empresyonistlerin açmış olduğu sekiz serginin yedisine katılmış ancak açık havada resim yapmayı birkaç deneme dışında reddetmiştir. “Modern yaşamın klasik bir ressamı olmak” (Sérullaz1991:85) isteyen sanatçı, fotoğraf makinesi olanaklarından ve Japon estamplarından yararlanmış ve resimlerinin kadrajorlarını anlık bir görüntü yakalama adına bütünlüklerini bozarak kesmekten kaçınmamıştır.

1875-76 yıllarında yapmış olduğu “Barda- Absent İçenler” adlı resminde kapalı alanları resimlemeyi seven şehirli bir ressam olarak bir barda aynı masada oturan ancak belki de birbirine olan duygusal uzaklıklarının kederli haliyle kadın ve erkek iki figürü, yan yana resimlemiştir. Bu kedere, mekânda yer alan üç masa dışında arka planda figürlerin aynaya yansıyan silüetleri eşlik etmektedir. Sanatçı bu resminde herhangi bir barda gördüğü insanları değil kurgusu doğrultusunda konu için model kullanmıştır (Görsel 5). Erkek figür, oymacılık yanı sıra modellik de yapan Marcellin Desboutin’dir. Kadın figür ise aktris, aynı zamanda başka bir sanatçının modeli de olan Ellen André’dır. André’nin hüznü bakışı yanı sıra düşük omuzlarıyla yorgunluğu, yanındaki adama ilişkin umutsuzluğunu verir gibidir. Olası tüm bu yalnızlık, kadının sağ tarafındaki boş masa ile daha da vurgulanmaktadır. Kadının önündeki masada ise uçuk yeşil rengi ile bir kadeh yeşil peri durmaktadır. Yeşil peri, aynı zamanda resme adını da veren absent içkisinin diğer adıdır. Modern dünyada yaygın bir şekilde kullanılan bu içki; alkol ve bitki özlerinden damıtılarak elde edilmektedir. Alkol oranı yüzde 45, 74, 90’lara kadar çıkmakla birlikte içindeki etken maddenin varlığından ötürü halüsinasyon etkiler verdiği düşünülmektedir (URL 11).



**Görsel 6.** Pierre Bonnard, 1899 Le Grand Lamps'ta Öğle Yemeği, Tuval üzerine yağlı boya, 54 x 61 cm, (URL 12)



**Görsel 7.** Edouard Vuillard, 1893, Çalışma Masasının Enteriyörü, (URL 13)



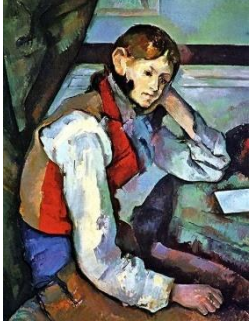


**Görsel 8.** Edouard Vuillard, 1903, Sanatçının Annesi Kahvaltı Yaparken, Karton üzerine yağlı boya, 57 x 60 cm, (URL 14)

Edouard Vuillard ve Pierre Bonnard 1888’de kurulan ve 1900’de dağılına kadar devam eden Nabiler grubu içinde iki sanatçı olup kendi aile yaşantılarının samimiyetini ortaya koyan ve Türkçeye “İçtencilik” olarak çevrilen “Intimisme” resimler yapmışlardır. Bu esasta Bonnard (Görsel 6) kendi aile yaşantısını tekrar tekrar resimlediği gibi Edouard Vuillard da annesi ve kız kardeşinin ev içi hallerini resimlemeyi sevmiş bu da sanatçının eserlerini içten ve otobiyografik kılmıştır (Görsel 7). Sanatçı, 1893 yılına ait resminde annesinin dikim işini kendine konu etmiştir. Korse yapımı işinde olan annesi resmin sağ tarafında yaptığı işin harareti içindeyken sol tarafta izleyiciye arkası dönük duran kızı, kapıdan başını uzatan nişanlısı ile anlık bir göz teması içindedir. Burada masa, tüm figürlerin tam ortasında dururken son derece teatral bir sahne kurgulanmıştır. Genç kızın üzerindeki kumaşın deseni, resmin sağ tarafında açık duran Fransız kapısına kadar planlar şeklinde desen aralıkları büyüyerek tekrarlanmıştır ve bu tekrarın dekoratif yoğunluğunu rahatlatan tek şey masa üzerindeki mavi kumaştır (URL 15). Vuillard 1903 yılında ise annesini kahvaltı masası başında resimlemiştir (Görsel 8). Ancak bu resimde, önceki yıllara ait dekoratif tavrı azaltmış ve Empresyonist bir yaklaşımla ışığı arar olmuştur (URL 16).

Post-Empresyonist ressam olan Vincent Van Gogh, 1885 yılında resim yapmaya karar vermişliğinin beşinci yılını Nuenen’de geçirmiştir (Sérullaz, 1991). Aynı yıl kardeşi Theo’ya yazdığı mektupta “Patates Yiyenler” tablosunu yaparken resme dair kaygılarını açıkça dile getirmiştir (Görsel 9). Sanatçı mektubunda kardeşine, hiçbir akademinin

yaşayan, gerçek figürleri çizmeyi öğretmediğini yazmıştır. Aynı zamanda Millet, Lhermitte, Régamey ve Daumier'in figürlerinin akademide öğretilenden daha başka ve iyi olduğunu ifade etmiştir. Bu sanatçılarda farklı iyi olan şeyin ise çağdaş ve bir mahremiyet yaşatıyor oluşu yanı sıra “gerçek hareket” (Gogh, 2001: 149) gösteriyor olmalarında yattığını söylemiştir. Van Gogh, “Patates Yiyenler” resminde köylü bir ailenin tarlalarından çıkarttıkları patatesleri haşlayıp akşam kahve eşliğinde yedikleri bir anı, gerçek hareketi gösterme kaygısı içinde resmetmiştir. Bu kaygıyı ifade etme adına resmi yapmaya geçmeden önce kulübeyi, loş lamba ışığında birçok kez görmüş ve kırka yakın yağlıboya baş etütleri yapmıştır (Gogh, 2001:150-151).

		
<p><b>Görsel 9.</b> Vincent van Gogh, 1885, Patates Yiyenler, Tuval üzerine yağlı boya, 83 x 116 cm, (URL 17)</p>	<p><b>Görsel 10.</b> Paul Cézanne, 1895, Elma Sepeti ve Şişe ile Natürmort, Tuval üzerine yağlı boya, 62 x 79 cm, (URL 18)</p>	<p><b>Görsel 11.</b> Paul Cézanne, 1888-90, Kırmızı Yelekli Çocuk, Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 64 cm, (URL 19)</p>

Diğer bir Post-Empresyonist sanatçı Cezanne, babasının onayından geçmemesi nedeniyle sanat eğitimini yarıda bırakmış ancak kendisinin resim yapma isteği hiçbir zaman törpülenmemiştir. 1861’de başladığı hukuk eğitimini de yarıda bırakarak Paris’ e gitmiş, orada Pissarro ile tanışmıştır. Kurmuş olduğu bu dostluk, Manet ve Empresyonizmi tanımasına vesile olmuştur. 1874’te ilkine, daha sonra iki Empresyonist sergiye daha katılmış ancak Empresyonizmin uçucu biçim anlayışı yerine resimlerinde daha güçlü bir form yapısını ortaya koymak istemiştir. Modernizmle birlikte bir rengin aydınlık ve karanlık değeriyle oluşturulan hacim anlayışı yani modle değerden düşmüş bunun yerine modülasyon denilen anlayış önem kazanmıştır. Cezanne modülasyonu kullanarak sanatında, doğayı taklit etmek yerine doğaya duyarlar yardımıyla varmak istemiş ancak gerçeklik güçlü bir şekilde resimlerinde varlığını korumaya devam ederken rengin ve biçimin uyumunu da varmıştır (Read, 1960:63-64).

“Elma Sepeti ve Şişe ile Natürmort” resminde (Görsel 10) Cezanne, nötr renklerle başlayarak kırmızı-yeşil mavituruncu gibi tamamlayıcı renkler sürdüğü natürmortta, masanın sağ ve sol yarılarında kullanmış olduğu çift bakışla kendinden sonra gelen kübist sanatçılara ilham olmuştur. Resimde sanatçının kullanmış olduğu çift bakışta, masanın sol tarafı, daha dar tutulmuşken masanın sağ tarafı, daha geniş tutularak resmin sağ ve sol taraflarında bir çatışkı elde edilmiş ve bu yaklaşım durağan yapıyı daha devingen kılmıştır.

Modern öncesi resimlerde izlendiği üzere ufka doğru giden sonsuz derinlik Modern Döneme ait resimlerde yüzeye çekilmiş ve bu dönemde, ressamın işinin yüzey olduğu ve onu saklamak yerine resim sanatının en önemli unsuru sayılarak öne çıkartılması değer bulmuştur. Sanatçı “Kırmızı Yelekli Çocuk” resminde (Görsel 11) modernizmde önem kazanan tuvalin yatay dikeyliğini vurgulamak adına bir masanın köşesine kolunu dayayarak oturduğu figürün sağ kolunu deforme etmekten kaçınmadan uzatmış ve modern sanat için önemli olan tuvalin yatay dikeyliğini tuval yüzeyine de taşıyarak vurgulamıştır.



Fovizmin en önemli temsilcisi Henri Matisse, 1908’de Sergey Shchukin tarafından kendi evinin yemek odası için sipariş verilen ve Matisse’in “Dekoratif Panel” olarak isimlendirdiği, “Kırmızı Oda” resmini yapmıştır (Görsel 12). Sanatçı resmin sol tarafına pencere olarak açtığı derinlikli alan dışında tuvali üst kısmından alt kısmına kadar aynı değerde tuttuğu raspberry kırmızısıyla boyamıştır. Yine ön ve arka planı birleştiren aynı mavi motiflerle masa ve duvarı bezemiş ve derinliği yüzeye çekerek resmin dekoratif yönünü arttırmıştır. Böylece sanatçı, bir yandan derinlik vurgusundan vazgeçerek yüzey vurgusunu güçlendirirken diğer yandan masanın düz yüzeyine; iki cam karaf, meyveler ve vazoda çiçekler koyarak masanın iki ve üç boyutluluğu arasında gidip gelen bir karmaşa yaratmıştır.



Yine masanın sol yanına onun perspektifine katkı sağlayacak bir sandalye, sağ yanına ise bir kadın figürü yerleştirerek boyutlardaki bu karmaşayı daha da arttırmıştır (URL 20).

		
<p><b>Görsel 12.</b> Göründü Henri Matisse, 1908, Kırmızı Oda, Tuval üzerine yağlı boya, 180,5 x 221 cm, (URL 21)</p>	<p><b>Görsel 13.</b> Georges Braque 1911, Kürsü Masası, Tuval üzerine yağlı boya, kolaj, 116,5 x81,5 cm, (URL 22)</p>	<p><b>Görsel 14.</b> Pablo Picasso, 1914, Masa Üzerinde Bardak, Karton üzerine kömür, kolaj, yağlı boya, 21 x 21 cm, (URL 23)</p>

Henri Matisse gibi Pablo Picasso da 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olmuştur. Yine 1907 yılında Picasso ve Braque, zamanın ruhu denilebilecek bir tavırla birbirinden bağımsız olarak kübist yaklaşımlarda resimler yapmışlardır. Bu yaklaşımın ortaya çıkmasında, kendilerinin de sonrasında sahiplendiği, resmin üçüncü boyutunu renk tonaliteleriyle ortaya koyan Cezanne'nın doğayı; küp, silindir, koni şeklinde görün söyleminin önemi büyük olmuştur. 1910 yılında Picasso, Georges Braque ile Pireneler'de bir yıl geçirmiş ve bu iki sanatçı, Kübizmin temel yaklaşımlarını ortaya koyacak çalışmalara birlikte girişmişlerdir. Genelde atölye ortamında çalışan sanatçılar, bir masa üzerine örtülü kumaş, meyveler ya da meyve tabağı, müzik aletleri ve şişeler gibi nesnelere dayanarak duran görüntüleri resimlemişlerdir (Görsel 13). Genelde masa üzerine yerleştirdikleri bu duran görüntülerin etrafında hareket ederek alınan farklı bakış açıları, farklı anlardan yakalanan görüntüler olup resme, zaman, yani dördüncü boyut katılış ve resim, bir mekân resmine dönüştürülmüştür (Antmen, 2014: 46). Bu resimlere Analitik Kübist resimler denilirken "Masa Üzerinde Bardak" resminde olduğu gibi Sentetik Kübizm denilen yine Kübist anlayışın diğer bir yaklaşımında sanatçılar, başka anlardan yani farklı zaman ve mekânlardan topladıkları gazete, duvar kâğıdı, afiş vb. nesnelere kolaj tekniğiyle yine atölye ortamında genelde masa üzerine kurdukları düzeneklerden elde ettikleri görüntülerle resimler yapmışlardır (Görsel 14).

		
<p><b>Görsel 15.</b> Marc Chagall, 1911, Masadaki Adam, (URL 24)</p>	<p><b>Görsel 16.</b> Max Beckmann 1918, Gece, Tuval üzerine yağlı boya, (URL 25)</p>	<p><b>Görsel 17.</b> Chaïm Soutine, 1919, Masa, Tuval üzerine yağlı boya, 91x100 cm, (URL 26)</p>

1910 yılında Paris'te dört yıl kalmasına olanak verecek bir burs kazanan Marc Chagall, kendi sanatında güçlü renk etkisini sağlayan Fovistlere çok şey borçludur (URL 27). Resimde renk konusunda Matisse ve Picasso'ya ayrı değer veren sanatçı, 1911'de yaptığı "Masada Adam" adlı resminde Ekspresyonist bir yaklaşım sunmuştur (Görsel 15). Bu resimde kırmızı bir örtüyle kaplı masanın izleyiciye en yakın kenarında bulunan figürlerin büyüklüğüne karşın, masanın diğer ucunda son derece küçük tutulan üç figür yer almaktadır. Sanatçının, masanın her iki ucuna yerleştiği figürlerdeki bu ani boyut farklılığı çarpıcı olup figürlerdeki abartılı biçim anlayışına renk yardımıyla elde ettiği derin bir içsel ifade eşlik etmektedir.

Neue Sachlichkeit denilen ve dilimize Yeni Nesnellik olarak çevrilen hareketin içinde yer alan Alman sanatçı, Max Beckmann'ın "Gece" adlı resminde bir aile, çocukları gözü önünde işkenceye maruz kalmaktadır (Görsel 16). Sanatçının 1918 yılında yaptığı bu resim, tavan arasında bir masa üzerine asılarak oturtulan aile babasının ve yanında eşinin yaşadıkları dehşet anlarını yansıtmaktadır. Burada masa, daha önceki tüm kullanımlardan farklı bir konu içinde yer almaktadır. Resmin en arka planında komşuları ki ihbarıyla belki de utançtan ve korkudan yeşeren yüzünü yana çevirerek kendini kurtarmaya çalışan kadın figürüne, resimde işkenceciler eşlik etmektedir. Konunun ağırlığı, kasvetli bir atmosferle verilirken; resimde tek ışık kaynağı, tavana asılı duran yarı çıplak kadının kalçaları önünde neredeyse düştü düşecek ve eğer düşerse her şeyin karanlığa gömüleceğinin sembolik anlamı içinde olan mumdur. Diğer mum ise zaten devrik ve sönmüştür.

Chaïm Soutine, bugün Beyaz Rusya, geçmişte ise Rus İmparatorluğu olarak bilinen Minsk Valiliği'nde, Smilavcihya'da doğmuştur. Daha sonra ölümüne kadar Fransa'da yaşayan sanatçı, en önemli eserlerini Sığır Karkası serisiyle vermiştir. "Bir keresinde köy kasabının bir kuşun boynunu kestiğini ve içindeki kanı akıttığını gördüm. Haykırmak istedim ama neşeli ifadesi boğazımdaki sesi yakaladı" (URL 28) sözlerini kullanan ve o olaydan sonra sığır karkası resimleri yapmaya başladığını söyleyen sanatçı için karkas seri resimleri, başaramadığı ama özgürleştirmeye çalıştığı bir çılgıktır. Et resimleriyle giriştiği bu mücadelede rahatsız edici kokudan komşuları polise şikâyetçi olmuş, bu yüzden çürüme sırasında çıkan kokuyu önlemek için kimyasal kullanmayı kabul etmek zorunda kalmıştır. Çürüme için formaldehit kullanan sanatçı bu uygulama sonrasında matlaşan et rengini parlak kırmızı renklere tekrar döndürebilmek için sık sık taze kan ile eti ıslatmıştır. Et renginin sıcak, canlı gücünü yakalama adına diğer bir yaklaşımı da resim yapma sırasında oruç tutması olmuştur (URL 29). Sanatçı, "Masa" (Görsel 17) resmini 1919 yılında yaptığı daha karkas serisine başlamamıştır. Yeşil-kırmızı renk zıtlığıyla oluşturulan resimde, masa her iki yana bükülmüştür. Masa üstündeki demlik, şişeler, meyve tabağı ve et parçaları, katılıklarını ve yer çekimli hallerini yitirerek akışkan ve uçucu halde resimde düşme eğilimi içinde izlenmektedir.



**Görsel 18.** Alexander Rodchenko, İşçi Lokali, 1925, (reconstruction, 2008), (URL 30)



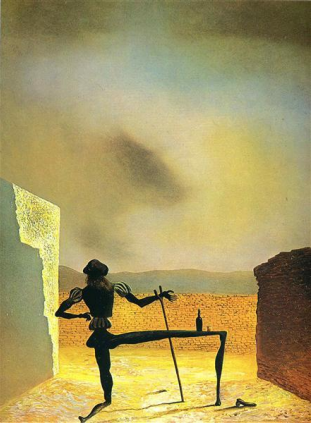
**Görsel 18. a.** Alexander Rodchenko, İşçi Lokali, 1925, (URL 31)

Konstrüktivizm, Vladimir Mayakovski çatısı altında modern avangartların katkısıyla Rusya'da ortaya çıkmıştır. Devrim sonrasında topluma tavsiye edilen yeni yaşantı biçimleri sunulması adına sanatçılara çok önemli görevler düşmektedir. Bu yeni yapıyı kuracak olanlar ise sanatçılardan çok mühendisler olacağı düşünülmektedir. Bu yüzden sürece, bir sanatçı olarak değil bir mühendis olarak yaklaşan sanatçılar, geleneksel malzemeler yerine modern dünyanın getirmiş olduğu endüstriyel malzemelere daha çok itibar etmişlerdir. Zaten Maleviç, Süprematizm ile



modernizmde öz kavramına ulaşma adına resmini hem renk hem de biçim olarak sadeleştirip saflaştırmış ve metafiziği resminin içine katmıştır. Ancak Konstrüktivistler Maleviç'in metafizik yaklaşımından çok modern sanat içinde yeni bir toplum kurma isteği içinde olan bir sürece denk düştüğü için Cezanne, Picasso ve Braque gibi sanatçılardan gelen yapıyı önemsemişler ve gelenekselden gelen her türlü yoğunluğu ve yığılmayı reddetmişlerdir. Bu yüzden modern anlayış içinde yapının yararlılığı ilkesi ışığında işlevsellik önemsenmiş bu unsura denk gelecek şekilde süsten uzak yalın, pratik ve hayata birebir uyan biçimler seçilmiştir (Batur, 2002:194-195).

Konstrüktivizm içinde adı geçen Rodheçenko, 1925'te pano, kitap rafları, okuma ve satranç masasından oluşan "İşçi Lokali" adını verdiği bir tasarımı meydana getirmiştir (Görsel 18). Sanatçı yaptığı tasarımda, çizgi ve düzlemi bir yapı elemanı olarak kullanmış ve malzemede genellikle sert ve dayanıklı olan ahşapı seçmiştir. Ahşap aşırı boyanmış ve malzemenin katılığından kaynaklı olarak formlar netliğe kavuşturulmuştur. Renk siyah, kırmızı, beyaz ve gri ile sınırlı tutulmuştur. Rodheçenko, raf ve masanın ayak uzatma kısımlarında düzlemsel yüzeyleri ve doğrusalığı tekrarlayarak bir bütünsellik elde etmiş bu hareketlere karşılık gelecek başka hareketlerin katkısıyla dengeyi yakalamıştır. Sanatçının gerek seçtiği renklerle gerek biçimsel yaklaşımıyla odada; dolaysızlık, açıklık, seyreklik, ekonomi ve örgütlenme izlenmektedir (Margolin, 1997:96-97).

		
<p><b>Görsel 19.</b> Salvador Dali, 1943, Masa Olarak Kullanılabilen Delft'li Vermeer'in Hayaleti, Ahşap üzerine yağlı boya, 18 x 14 cm, (URL 32)</p>	<p><b>Görsel 20.</b> Rene Magritte, 1964, Güzel Gerçekler, Tuval üzerine yağlı boya, (URL 33)</p>	<p><b>Görsel 21.</b> Victor Brauner, 1939 – 1947, Kurt – Masa (Loup-Table), (URL 34)</p>

İspanyol sanatçı Salvador Dalí, henüz o dünyada yokken ölen ağabeyinin derin kaybının aile üzerinde yaşattığı travmayla büyümüş ve büyürken ailesinin telkinleriyle de kendisini ölen kardeşinin reenkarnasyonu olarak görmüştür. Hayatı boyunca bu travmatik etki altında kalan sanatçının kişiliği, belki de buna göre şekillenmiş, sürreal dünya ona bu yüzden daha çekici gelmiştir. Kendisini nasıl ağabeyinin yaşayan hayaleti olarak görüyorsa, (Görsel 19)' da Dalí, 17. yüzyıl Hollandalı ressam Vermeer'in silüetini yani, hayranlık duyduğu ressamın hayaletini de resmine taşımıştır. Resimde Vermeer, kopacak bir toz fırtınasına karşı arkası dönük, diz çökmüş halde oturtturularak bir bacağı haddinden fazla uzatılıp ayağı kesilerek masa formuna getirilmiştir. Hatta bu masa, üstüne bir şişe ve bardak konularak işlevsel bir noktaya taşınmıştır.

Belçikalı sürrealist sanatçı Rene Magritte, resimlerinde yer verdiği nesnelere gerçek anlamları dışında kullanarak onlara yeni anlamlar yüklemiştir. "Güzel Gerçekler" (Görsel 20) adlı resminde gündelik hayata özgü kullanımına ters düşecek şekilde, uçan bir elmanın üzerine masayı bindirmekte ve izleyenin, bilindik izlegine oyunlar oynatarak tüm gerçeklik algısını alt üst etmektedir. İzleyenin algısı ile oynanan bu oyun, aynı şekilde nesnenin yer kapladığı uzam ile de devam etmektedir. Uzamda tüm ağırlığıyla yer alan nesnelere yine tüm ağırlığıyla fizik yasalarına ters düşmektedir. Burada Magritte sürreal yolla, bilerek, gerçeği gerçek dışına taşımakta, izleyiciyi elma ve masa gibi günlük hayatın sıradan nesnelere üzerinden geleneksel görme kalıplarından kurtararak özgürleştirmekte, akıl ve mantık dışının ne olduğunu anlamasını sağlamaktadır (URL 35).



1903'te Romanya'nın Piatra-Neamt kentinde doğan Victor Brauner, Cezanne etkisinde ve dışavurumcu resimlerinden sonra 1930' da Paris'e yerleşmiş ve orada Yves Tanguy ile tanışmıştır. Bu dostluk sürrealistleri tanınmasına vesile olmuştur. Hatta Paris'te 1934 yılında Galerie Pierre'de açmış olduğu ilk kişisel sergisinin kataloğuna André Breton, giriş yazısı yazmıştır (URL 36). 1939 – 1947 yılları arasında gerçekleştirdiği “Kurt-Masa” çalışmasında Dadaistlerin açmış olduğu yoldan ilerleyerek masa gibi hazır yapım bir malzeme kullanmıştır (Görsel 21). Masanın bir ayağını büküp kurdun başını kuyruğunu ve hayalarını ekleyerek günlük kullanım nesnesini, Dadaist-Sürrealist eğilimle kendi bağlamından koparmıştır.

Jean Dubuffet, modernizmin öze inme mottosunu; çocukların, tutukluların ve akıl hastalarının yapmış oldukları resimlerde bularak Art Brut sanat yaklaşımının kurucusu olmuştur. Resim dışında kolaj, anıt ve heykel gibi geniş yelpazede sanatsal üretim içinde olan sanatçı, 1952-1957 yılları arasında yirmi beş çalışmadan oluşan bir “Masa Serisi” yapmıştır (URL 37). Dubuffet'nin bu serisinde önceki sanatçılarda izlenmeyen bir yaklaşım dikkat çekmektedir. Sanatçı, masa manzaraları olarak giriştiği bu serisinde, masa, form olarak dört bacağı ve perspektifsiz yüzeyiyle başlı başına kendi formuyla resmin konusu olmuştur (Görsel 22).



**Görsel 22.** Jean Dubuffet, 1953, Table-Corail, (URL 38)



**Görsel 23.** Richard Artschwager, 1963-4, Masa ve Sandalye, Melamin ve Ahşap, 755 × 1320 × 952 mm ve 1143 × 438 × 533 mm, (URL 39)

Artschwager “Masa ve Sandalye” çalışmasında formikadan yapılmış iki doğrusal şeritten yararlanarak üç boyutlu ahşap temelli malzemeden masa ve sandalye formu yaratmıştır (Görsel 23). Sanatçı için bu çalışma bir heykelden çok üç boyutlu bir resimdir ve kendisi çalışmasını "temsil katmanı olan kullanışlı mobilyalar" olarak tanımlamaktadır (URL 40). Gerçek ve soyut yaklaşımları bir araya getiren sanatçı, masa ve sandalye işlevinde, izleyene sorunlar yaratacak bir tasarım işine girişmiştir. Koyu şeritler masa ve sandalye yanılması yaratırken boşluk duygusu veren alanların kapalılığı, sandalyeye oturan kişinin bacaklarını masanın bej yüzeyinden içeriye uzatamama sorunuyla karşılaşmasına neden olacaktır. Ayrıca izleyen -bej alanların boşluk duygusuna rağmen- hangi açıdan bakarsa baksın ne sandalyenin ne de masanın dördüncü ayağını görebilecektir. Artschwager, sanat yaklaşımında, kullanışlılık ve yararsızlık, gerçeklik ve temsil arasındaki çelişkiyi ortaya koyarken sanatının yalnızca hayatın bir adım ötesinde olduğunu ifade etmek istemektedir (URL 41).

Avusturyalı sanatçı Dale Hickey ise 1992 yılında yapmış olduğu “Mavi Masa” adlı resminde (Görsel 24), “Bu bir resim mi? Masa mı? Yoksa gökyüzüne açık bir pencere mi?” sorgulaması içinde eseri üzerinden biçimsel, sezgisel ve kavramsal bir araştırma işine girişmiştir (URL 42).



**Görsel 24.** Dale Hickey, 1992, Mavi Masa, (URL 43)



**Görsel 25.** Ai Weiwei, 2008, İki Ayağı ile Duvara Dayalı Masa, (URL 44)

Çinli çağdaş sanatçı Ai Weiwei; küratörlük, heykel, fotoğraf, enstalasyon ve film gibi sanatın birçok katmanında üretim yapan bir sanatçı olmakla birlikte küresel ölçekte bir aktivist olarak bilinmektedir. Sanatçının 2008 yılında “İki Ayağı ile Duvara Dayalı Masa” enstalasyonunda masayı ortadan ikiye katlayıp ya da kırarak diğer iki ayağını duvara dayamıştır (Görsel 25). Belki buradaki kırılma, Weiwei’nin İstanbul’da gerçekleştirdiği sergisi için 2017 yılında kendisiyle yapılan röportajda ifade ettiği gibi doğada yaşanan kırılmanın sonrasında bir felaketle sonuçlanmayacaktır. Aksine belki de dünya üzerindeki bu yönetsel kırılma doğa için öngörülen felaketi ortadan kaldıracaktır:

*Son zamanlarda yaptığım seyahatler sırasında uçaktan aşağıya bakar oldum. Dağları, yeşil alanları, çölleri veya öteki bölgeleri izliyorum. Ve aniden bu koşulların ne kadar kırılgan olduğunun ayırtına varıyorum. Tıpkı bir balon gibi... Tüm gezegen ve evrenin durumu, neredeyse bir mucize halini yansıtıyor. İnsanlık için, birlikte yaşadığımız ve kesinlikle saygıyı, eşitliği hak eden tüm canlılar adına inanılmaz kıymetli bir şey bu. Ama insanlık, türlü koşullar ve keşifler sebebiyle kendisini bu evrenin, dünyanın hâkimi saymayı sürdürüyor.*

*Buradan sadece vahşi doğayı kastetmiyorum. Denizleri, gökyüzünü, ormanları, çölleri de katıyorum. Eğer bu bir kez olsun kırılırsa, bu mucizeyi de sonsuza dek yitireceğiz. Başka türlü, belki topyekûn karanlık bir gezegende olacağız ya da yeni bir gezegen bulacağız ama bu da şu ana kadar ispatlanmış bir şey değil. İşte bu, en hüznün verici şey... Bizler bu mucizevi koşulların, bu çevrenin varlıklarız. Aynı zamanda da kendi sonumuza da bir o kadar yakınız. Her şey bir anda silinip gidebilir (URL 45).*

## SONUÇ

Gündelik hayatta pratik kullanımıyla birlikte, iş ya da siyaset gibi alanlarda sembolik anlamları da olan masa, Batı resim sanatı tarihi boyunca kompozisyonların önemli bir parçası olmuştur. Masa objesinin resim yüzeyindeki varoluş biçimi, Modern Dönemden günümüze kadar akım ya da sanatçı üsluplarına dair önemli ip uçları vermiştir. Bu bağlamda sanatta Modern Dönem ile gelen sanat için sanat söylemi, Renoir’ın “Moulin de la Galette’de Dans” resminde de izlenmeye devam edilmiştir. Sanatçı resminde, Sanayi Devriminin getirdiği çelişkileri dışlayarak modern insanın eğlence anını resimlemiş; ancak yakınlarını masa çevresine toplayarak onları ölümsüzleştirmeyi de ihmal etmemiştir. Oysa Van Gogh’un “Patates Yiyenler” resminde Renoir’ın tersine modern yaşantının çelişkilerini izlemek mümkündür. Resimde masa çevresinde yoksul bir köylü aile, loş bir ışık altında yalnızca kendi yetiştirdikleri patatesleri yemekle günü tamamlamaktadırlar. Vuillard ve Bonnard ise, aile hayatlarının mahremiyetini resimleri aracılığıyla izleyiciye sunmuşlardır. Sanatçıların, kendi aile bireylerinin günlük hayatlarından alınan sahnelere, yine günlük hayatın vazgeçilmez eşyası olan masa, eşlik etmektedir. Braque ve Picasso, zamanın ruhunu, yani dördüncü boyutu, masa etrafında hareket ederek yakalamıştır. Genelde masaya kurulu natüremort çevresinde hareket ederek birçok bakış açısı üst üste yerleştirildiğinde dördüncü boyut Kübizm ile sanata girmiştir. Alman sanatçı, Max Beckmann’ın “Gece” adlı resminde masa, insanlık dışı bir sahnenin taşıyıcısı olmakla görevlidir. Konstrüktivistlere gelindiğinde, yeni bir toplum kurma isteğini, masanın işlevsel özelliğini göz ardı etmeden sanatsal bir bakışla yeniden

ele almışlardır. Sürrealistler, resimlerinde akıldışı dünyalarına masayı da eklemeyi unutmamışlardır. Artschawager “Masa ve Sandalye” adlı eserinde ise, izleyiciye sorun yaratmakta gizli bir keyif almaktan kendini alamamıştır. Tüm bu örneklerden sonra masa, modern sanat akımlarının özelliklerini barındıracak şekilde, resimlerde kompozisyonların önemli, ancak yan bir unsur olurken günümüz sanatına gelindiğinde artık, yalnızca kendi biçim ve anlamına işaret eden ana bir unsur olarak görülmektedir. Örneğin Çinli Çağdaş Sanatçı Ai Weiwei, 2008 yılında “İki Ayağı ile Duvara Dayalı Masa” enstalasyonunda yaşamın her boyutunda olduğu gibi bürokrasi alanında da tüm resmi söylemlerin nasıl bir kırılmaya müsait olduğunu ima etmektedir. Kısacası masa, modern resimden farklı bir yaklaşımla, günümüz sanatında kavramsal bir içerik ve tüm ağırlığıyla kendi başına var olmaktadır. Tek bir cümleyle ifade edilmek istenirse: Sıradanlığın ötesine geçmek ancak sanatla mümkün olmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılın Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Batur, E. (2002). Yeni Dünya'yı İnşa Etme Tasarısı: Konstruktivizm. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990* (s. 194-195). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gogh, V. V. (2001). *Theo'ya Mektuplar*. (P. Kür, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Greenberg, C. (2002). Modernist Resim. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990* (s. 357). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Margolin, V. (1997). *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Read, H. (1960). *Sanatın Anlamı*. (G. İ. Asgari, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sérullaz, M. (1991). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- URL 1: Cansever, E. *Masa da Masaymış Ha* <http://www.sairsiir.com/Edip%20Cansever/Masada%20Masaym%C4%B1%C5%9F%20Ha.html> Erişim tarihi 07.08.2021.
- URL 2: İnce, Ö. (tarih yok). *Edip Cansever: Yani O Kendine Sürgün Olan*. <https://core.ac.uk/download/pdf/95044551.pdf> Erişim tarihi 11.04.2020.
- URL 3: Şimşek, Ali. (2018). *Eksik Olan: Ali Şimşek ile modernizm ve sanat*. <https://www.youtube.com/watch?v=NNuVFprPsUo&t=267s> Erişim tarihi 08.09.2021.
- URL 4: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/olympia-1863> Erişim tarihi 22.03.2021.
- URL 5: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/still-life-fruits-on-a-table-1864> Erişim tarihi 22.03.2021.
- URL 6: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-afternoon-meal> Erişim tarihi 20.09.2020.
- URL 7: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim tarihi 20.09.2020.
- URL8:[https://books.google.com.tr/books?id=epax6iGGj2cC&pg=PT832&lpg=PT832&dq=Monet+and+His+Muse:+Camille+Monet+in+the+Artist%27s+Life+pdf&source=bl&ots=deUwAExILF&sig=ACfU3U0kE415TV395fL\\_nwDLO4fpO7H1jA&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwjwLLe5cfpAhUUDWMBHZE2AkMQ6AEwHXoECB](https://books.google.com.tr/books?id=epax6iGGj2cC&pg=PT832&lpg=PT832&dq=Monet+and+His+Muse:+Camille+Monet+in+the+Artist%27s+Life+pdf&source=bl&ots=deUwAExILF&sig=ACfU3U0kE415TV395fL_nwDLO4fpO7H1jA&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwjwLLe5cfpAhUUDWMBHZE2AkMQ6AEwHXoECB) Erişim tarihi 22.05.2020.
- URL 9: <https://www.tripimprover.com/blog/category/renoir> Erişim tarihi 12.12.2020.
- URL 10: <https://www.museeorsay.fr/en/collections/works-in-focus> Erişim tarihi 28.12.2020
- URL 11: Lachenmeier, D. W., D. N.-M.-P. (tarih yok). *Absinthe, Absinthism and Thujone – New Insight into the Spirit's Impact on Public Health*, *The Open Addiction Journal (January 2010): 33*, [https://www.researchgate.net/publication/228492325\\_Absinthe\\_Absinthism](https://www.researchgate.net/publication/228492325_Absinthe_Absinthism) Erişim tarihi 03.03.2021.
- URL 12: <https://www.wikiart.org/en/pierre-bonnard/lunch-at-le-grand-lamps-1899> Erişim tarihi 28.12.2020.
- URL 13: <https://www.wikiart.org/en/edouard-vuillard/interior-of-the-work-table> Erişim tarihi 27.12.2020.
- URL 14: <https://www.museeorsay.fr/en/collections/works> Erişim tarihi 27.12.2020.
- URL 15: <https://www.theartstory.org/artist/vuillard-edouard/artworks/> Erişim tarihi 27.12.2020.
- URL 16: <https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works> Erişim tarihi 27.12.2020.
- URL 17: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim tarihi 13.12.2020.
- URL 18: <https://www.istanbulsanatevi.com> Erişim tarihi 14.12.2020.
- URL 19: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim tarihi 14.12.2020.
- URL 20: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28389> Erişim tarihi 16.12.2020.
- URL 21: <https://www.hermitagemuseum.org> Erişim tarihi 16.12.2020.
- URL 22: <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/pedestal-table-1911> Erişim tarihi 18.12.2020.
- URL 23: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/glass-on-a-table-1914> Erişim tarihi 18.12.2020.
- URL 24: <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/man-at-table-1911> Erişim tarihi 16.12.2020.
- URL 25: <https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/night-1918> Erişim tarihi 20.12.2020.
- URL 26: <https://www.musee-orangerie.fr/en/artwork/table> Erişim tarihi 25.3.202.
- URL 27: Yılmaz, N. (tarih yok). *Chagall'ın Fantastik Dünyası*. <http://lebriz.com/pages/lstd.aspx?lang=TR&sectionID=1&articleID=451&bhpcp=1> Erişim tarihi 14.01.2021.
- URL 28: <http://www.artnet.com/artists/cha%C3%AFm-soutine/> Erişim tarihi 8.02.2021.
- URL 29: Schjeldahl, P. (tarih yok). *The Vulnerable Ferocity of Chaim Soutine*, *The Art World 14 Mayıs 2018*. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/14/the-vulnerable-ferocity-of-chaim-soutine> Erişim tarihi 08.02.2021.
- URL 30: <https://musings-on-art.org/100-years-of-russian-art-avant-garde> Erişim tarihi 08.05.2020.
- URL 31: <https://quizlet.com/490488730/week-5-modernism-in-the-soviet-union-and-the-netherlands-diagram/> Erişim tarihi 08.05.2020.
- URL 32: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-ghost-of-vermeer-van-delft-which-can-be-used-as-a-table> Erişim tarihi 25.3.2021.
- URL 33: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/fine-realities-1964> Erişim tarihi 25.3.2021.
- URL 34: <https://www.wikiart.org/en/victor-brauner/wolf-table-1947> Erişim tarihi 25.3.2021.
- URL 35: Türker H. İ. ve Çökökümüş B. (2014, Haziran). *Gerçeküstüçülük, Rene Magritte'den Jerry Uelsmann'a*. doi:DOI:10.18603/std.52990, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192522> Erişim tarihi 10.12.2020.
- URL 36: Brauner, B. (tarih yok). <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/victor-brauner>. Erişim tarihi 25.03.2021.
- URL 37: Nahmad, J. *About Dubuffet Series of Tables*, (tarih yok). <https://www.youtube.com/watch?v=HvMIk9jtAuQ> Erişim tarihi 24.02.2021.
- URL 38: <https://www.wikiart.org/en/jean-dubuffet/table-corail> Erişim tarihi 24.02.2021.
- URL 39: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/artschwager-table-and-chair-t03793> Erişim tarihi 24.02.2021.
- URL 40: Artschwager, R. *Table and Chair 1963-4*. (tarih yok). <https://www.tate.org.uk/art/artworks/artschwager-table-and-chair-t03793> Erişim tarihi 24.02.2021.
- URL 41: Taylor, A. J., *Richard Artschwager 1923-2013 Table and Chair 1963-4*. (tarih yok). <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/richard-artschwager> Erişim tarihi 01.03.2021 .

- URL 42: Hickey, D. *Blue Table 1992*. (tarih yok). <https://www.charlesnodrumgallery.com.au/artists/dale-hickey/blue-table-2/> Erişim tarihi 08.03.2021.
- URL 43: <https://www.wikiart.org/en/dale-hickey/blue-table-1992> Erişim tarihi 26.02.2021.
- URL 44: <https://www.wikiart.org/en/ai-weiwei/table-with-two-legs-on-the-wall-2008> Erişim tarihi 26.02.2021.
- URL 45: Altuğ, E. (2017, Aralık 4). *Dikkat, kırılır: Ai Weiwei, "Unlimited"*. <https://www.unlimitedrag.com/post/dikkat-kirilir-ai-weiwei> Erişim tarihi 06.03.2021.



# MÜZELERDE SANATIN BİR ANLATIM DİLİ: EMPATİ

## A Language of Expression of Art in The Museums: Empathy

Yaşar ÖZRİLİ<sup>1</sup>

### ÖZET

Toplumda var olan her bireyin, dezavantajlı grupların, kadınların, yaşlıların, çocukların, etnik azınlıkların vb. birçok insanın, yaşamlarına değer katmak, hayata aktif ve eşit oranda entegre olabilmelerinin sağlanması adına farkındalık oluşturmak çağdaş müzelerin görevlerinden biri olarak nitelendirilmektedir. Bunun yanı sıra, yaşamın farklı kesitlerinin deneyimlerinin, “ötekileştirme,” “birbiriyle iletişim kurma” ve “karşısındakini dinleme” gibi konularda düşünmelerine ve devamında ise reaksiyona geçmelerine katkıda bulunacak aktiviteler düzenlemekte bu müzelerin diğer bir amacını teşkil etmektedir. Yeni müze yapılanmalarının farklı bir dalı da empati müzeleridir. Bu çalışmada doküman analizi ile literatürde, insan odaklı, müzebilim faaliyetlerini işleyen birçok yayın incelenmiştir. Buna ek olarak anlamlı sayılabilecek disiplinler arası her türlü yayın çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda modern dünya konjonktüründe insan iletişimde ve ilişkilerinde empati kurmanın gerekliliği vurgusu, Bursa Göç Tarihi Müzesi, İstanbul Pera Müzesi, Türkcell Diyalog Müzesi ve İngiltere’den de Empati Müzesi örnekleri üzerinden aksettirilmeye çalışılmıştır. Çağdaş müze sergi ve koleksiyonlarında görsel ve işitsel tasarım uygulamaları ile izleyicinin dikkatini nesneye odaklamak, katılımcıların objelerle bağ kurmasını sağlamak, empati ve farkındalık yaratarak ziyaretçilerin deneyimini arttırmak hedeflenmektedir. Bu manada müze programlarında postmodern sanat etkinlikleri ile tasarlanan aktivitelerin izleyiciyi müze ve çevresiyle yakın diyalog kurdurarak etkileşimli bir ağ kurdurmaya teşvik ettiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Empati, müze, müzecilik, sanat, sergi.

### ABSTRACT

Every individual, disadvantaged groups, women, old people, children, ethnic minorities, etc. Creating awareness in order to add value to the lives of many people and to ensure their active and equal integration into life is considered one of the duties of contemporary museums. In addition, the other purpose of these museums is to organize activities that will contribute to the experiences of different sections of life, to think about issues such as "othering", "communicating with each other" and "listening to the other person" and then to react. Another branch of the new museum structures is empathy museums. In this study, many publications in the literature that deal with human-oriented, museology activities were examined with document analysis. In addition, all kinds of interdisciplinary publications that can be considered meaningful have been tried to be analyzed. In this direction, the emphasis on the necessity of empathy in human communication and relations in the modern world conjuncture has been tried to be reflected through the examples of Bursa Migration History Museum, Istanbul Pera Museum, Turkcell Dialogue Museum and Empathy Museum from England. In contemporary museum exhibitions and collections, it is aimed to focus the attention of the audience on the object, to enable the participants to connect with the objects, to increase the experience of the visitors by creating empathy and awareness with visual and auditory design applications. In this sense, it has been determined that the activities designed with postmodern art activities in the museum programs encourage the audience to establish an interactive network by establishing a close dialogue with the museum and its surroundings.

**Keywords:** Empathy, museum, museology, art, exhibition.



**EXTENDED ABSTRACT**

While poverty, inequality, injustice, famine, radicalism, war and human rights violations are developing in countries all over the world, these trends bring the responsibility of museums to contribute to the creation of a more just and equitable society. To achieve this, museums are charged with the responsibility to deal closely with not only local but also national and universal problems. The issue of migration, one of the most important universal problems of the age, is one of the principles of empathy museums. Although this concept has been kept up to date in every period, it has been made possible for this idea to be addressed in museums in the last two decades. . Every individual in the society, disadvantaged groups, women, the elderly, children, ethnic minorities, etc. It is one of the duties of contemporary museums to create awareness in order to add value to their lives and to ensure their active and equal participation in life. In addition to this, it is another purpose of these museums to organize activities that will contribute to the experiences of different sections of life to reflect on issues such as "othering", "communicating with each other" and "listening to the other". A new branch of new museum structures was empathy museums. With document analysis, many studies in the literature that focus on people-oriented music activities have been examined. All kinds of interdisciplinary publications that can be considered as clues have been tried to be analyzed with a detailed observation method. Every citizen, disadvantaged individuals, women, the elderly, children, individuals with different physical characteristics, ethnic minorities etc. It is one of the duties of postmodern museums to create awareness in order to add value to their lives and to ensure their active and equal participation in life. In addition, it is another principle to deal with the experiences of different sections of life by focusing on behaviors such as not alienating people, communicating with each other and trying to listen to others. For these purposes, with the aim of developing empathy and establishing dialogue with museums, the award-winning national painting and exhibition activity on Migration and Empathy at the Bursa Museum of Migration History, and the 5th Istanbul Design Biennial held at the Istanbul Pera Museum, the empathy-themed exhibition and selection of film shows were tried to be evaluated. In addition, all the activities of the Turkcell Dialogue Museum show that in parallel with the founding mission of the museum, it is within the scope of the determinations that it acts on a ground in line with its objectives and has positive results. In England, the Empathy Museum is designed as a museum example that expresses the concept of empathy not only with an exhibition event at certain times, but in a concept that is expressed as the basic policy of a museum in itself. The people of the modern world endeavor to address the priority of the phenomenon of empathy in their communication and relationships with contemporary museums. Prejudice overshadows the formation of a more equal world order. Empathy emerges as an important concept that we need to have again. It is one of the duties of contemporary museums to have a language in some individuals who have been neglected for many years, ignored, not sought, or victims of prejudices. Museums have the position of cultural ambassadors to raise awareness so that these individuals can be equally integrated into society in the light of empathy, dialogue, communication and awareness. Museums demonstrate their responsibilities towards society through various activities, with the works and activities they host. It helps the participants to participate in the concept of empathy and establishing a positive dialogue, which is one of the museum programs, with its visual and auditory design applications in these activities.

## GİRİŞ

Tapınak, kilise, mabed, saray, depo vb. gibi sanat tarihinde herhangi bir mimari yapı tarzında çeşitli merhalelerden geçerek (Artun, 2017: 50) sanatın psikolojik yönü ile birleştirilmesi ve insan ruhunun derinliklerine hitap edebilir bir bağ kurması, estetik unsurunun başlamasıyla beraber müzeler de keşfedilmiştir (Artun, 2018: 167). Çeşitli merhalelerden geçerek bugünlere kadar ulaşan yeni müzebilim, toplumsal yapının gelinen noktasında, çok önemli bir sosyal öge olan, sağlıklı diyalog kurma konusuna hassasiyet göstermektedir. Müzeler aktivitelerinde hümanist prensipler edinerek, insana dair her türlü metaya, değere yer vermektedir. Bu anlamda sosyal yapıda farkındalık yaratıcı mesajlar vermek ve dolayısıyla faaliyetlerde bulunmak müzeler için elzemdir. Müzelerin insana ulaşması konusunun gerekliliği sık sık gündeme getirilmektedir (Okan, 2018: 217). Bunun yanı sıra storytelling (Hikâye anlatıcılığı) aracılığıyla kişinin çevresiyle diyalog kurarak düşüncelerini, duygularını ve deneyimlerini aktarmada kullandığı bir yeni iletişim dili de bugün gelinen noktada müzebilim adına yeni gelişmelerdendir. Müzeler artık sadece tarihi eserlerin depolandığı, muhafaza edildiği, onarımlarının gerçekleştirildiği, halka teşhir edildiği mekanlar olmanın yanı sıra, çağdaş dünyada sınır gözetmeden her kente her bölgeye her ülkeye ait bir soruna değinme hassasiyeti gösterebilmektedir. Bunu sergi, koleksiyon, bienal, panel, söyleşi, sempozyum ya da çevrim içi platformlarda gösterebilmektedir. Ziyaretçilere kendilerini evlerinde oldukları gibi rahat hissetmelerine yarayacak şekilde, aktiviteler tertipleyerek emekli bireylerin ya da ailelerin de sık ziyaret etmelerini kolaylaştıracak tarzda gerçekleştirebilmektedir. Yürümekte zorlanan vatandaşların gereksinimine sunulmak için konumlandırılan araç-gereçler de müze bünyesinde yer alan demirbaşlardandır (Onur, 2012: 28 ). Çağdaş müze mimari tasarımlarında insanların birçok temel fizyolojik ihtiyacına cevap verebilecek bölümler eklenmektedir. Şöyle ki, dinlenmek, yemek, içmek, alışveriş yapmak için eklenen alanlar bunlardan bazılarıdır. Müze mimarisindeki işlevsel değişimler, müzelerin programlarında eğitim, eğlenme, müzik, kongre, konser, toplantı, bienal, oturum vb. çok amaçlı etkinlikler, toplumu birleştiren, insanların birbirlerine saygı ve sevgi geliştirmelerine olanak sağlayacak çabalardan bazılarıdır. Yeni kurgulanan kültürel miras mekânları (müzeler) dinlemek, anlaşılabilirlik, anlatmak öğeleri kanalıyla modern bir zeminde halkla bütünleşmek ve diyalog kurmak çabaları sarf etmektedir.

Modern müzebilim görüşü dışında ifade edilen bir başka akımda, son dönemlerde özellikle çağdaş sanat müzelerinde boy göstermeye başlayan, postmodern sanattır. Bu sanat gücünü en belirgin biçimde kentsel gelişimde ve canlılarda çoğulcu politikalarında ifşa etmektedir. Modernizm sonrası da denilen günümüz postmodern, post hümanist oluşumlar, kültürel çeşitlilik kavramına her fırsatta vurgu yapmaktadır. Toplumu meydana getiren ana dinamiğin, insan unsuru olduğuna dikkat çekilmektedir. Dolayısıyla, sosyal sınıfların olmadığı, her bireyin eşit olması gerektiği bir dünyanın kurgulanmasına dikkatleri çekmektedirler. Özellikle sindirilmiş, ötekileştirilmiş, görmezden gelinmiş gruplara daha çok atfı yapılmaktadır. Zira toplumun her kesimini kaygı ve yabancılaşmadan uzak, onların bir temsilcisi hüviyetinde, sanat argümanını araç edinerek savunan bir destek misyonuyla hareket etmektedir. Elit olana karşı çıkması, müzenin bireysel farklılıklara “Ben” kavramını yerleştirerek, kitlelerin eğitimine ve toplumsal işlevlerinin artmasına etki etmektedir (Karadeniz, 2018: 105-108). Toplumla diyalog geliştirmede, her bireye seslenmek gerekmektedir (Onur, 2013: 79). Bu vesileyle, her türlü engeli bulunan vatandaşlar, kadınlar, örgün eğitim ya da yaygın eğitim merkezlerindeki bireyler, emekli insanlar, informal eğitim kurumlarının öğrencileri vb. kesimlerden bireyler ve konular empati olgusunun omurgasını teşkil etmektedir.

Yeryüzünde, yoksulluk, eşitsizlik, adaletsizlik, kıtlık, radikalizm, savaş ve insan hakları ihlalleri, dünyanın dört bir yanındaki ülkelerin vatandaşlarını erozyona uğratarken, müzeler, bu yıpratıcı olumsuz tablonun tam zıttı olan unsurlarla yoğrulmuş pratiklerle politikalar düzenlemektedir. Bu sebeple küresel bir perspektiften olayları yorumlama normları, çağdaş müzebilim paradigmalarıdır. Ülkelerindeki güvenlik kaygısı birçok insanın başka ülkelere intikal etmesine sebep olmaktadır. Bu yer değiştirmek zorunda olan insanların da içinde buldukları problemleri işlemek yeni Müzebilimde öncelikli konulardan biridir (Sandell 200, Akt. Karadeniz, 2019: 183).

Avrupa’da UNESCO’nun çalışmalarında ele aldığı hususları yürürlüğe koyarken faydalandığı araçlardan biri de müzelerdir. Aynı şekilde ABD’ de sosyal dokunun en önemli birimlerinden olan müzelere farklı misyonlar yüklemektedir. Toplumsal dayanışmanın ve işbirliğinin geliştirilmesinde müzelere görevler yüklemektedir. Ülkedeki tüm vatandaşlarına adil ve eşit bir katılım sağlanması, daha çok insanın müzelere uğraması Amerika Birleşik Devletleri’nin kültürel ve sanatsal çalışmalarındandır. Dünyadaki en fazla farklı etnik çevreden meydana gelen ülkelere biri olması ABD’nin müze organizasyonlarında daha etkili politikalar üretmesini de gerekli kılmaktadır. ABD union of Museums (Müzeler ittifakı) future Museology (Gelecekteki müzebilim) müzecilik çalışmalarını,

potansiyellerini, kapsayan bir dizi ana madde düzenleyerek, gelecek dönemlerin müzebilim raporunu yayınlamıştır. Bu rapora göre;

- Erişilebilirlik: Müzelerde eser tanıtıcı levhaları anlaşılabilir şekilde yeniden tasarlanmalıdır. Müzelerde fiziksel engelli vatandaşlar için rahat hareket edebilmelerini sağlayacak bir mekanizmanın, araç ve gereçlerin temin edilmesini dile getirmektedir. Ülkedeki tüm müzeler, sınır gözetmeden daha küresel mesajlar verebilmelidir.
- Etkileşim: Müzeler, toplumu meydana getiren etnik oluşumların sesi olmalıdır. Vatandaşların herkesle iletişim kurabileceği bir iklimde birbirleriyle empati içinde bulunması gerekmektedir.
- Müzeler, özellikle ilköğretim çağı öğrencilerinin sorumluluk üstlenmelerinde görev üstlenmelidir. Çocukların geleceği inşa ederken geçmişten büyük oranda beslenmesi gerektiğine dikkat çekilmektedir.
- Müzeler, adil olanaklar sunmalıdır. Toplumda, yetersiz imkânlarla hayatını idame ettirmek zorunda kalan vatandaşlara önyak olmalı, desteklemeli, yaşam standartlarının yükseltilmesi adına mesajlar vermelidir.
- Enerji Verimliliği ve Sürdürülebilirlik: Ekolojik temalı çalışmalara ağırlık verilmeli, biyo çeşitliliğin azalmasına tepki göstermeli, doğaya zarar veren kimyasal malzemelerin tüketiminin azaltılması için farkındalık yaratmalıdır.
- Müzeler, çağdaş eğitimdeki gelişmeleri yakından izlemelidir. Empati kavramı çerçevesinde toplumun, müzedeki eğitim programlarına daha fazla katılımının sağlanması için çevredeki okullarla diyalog halinde olmalı ve formal eğitimde edinilen öğrenmelerin pekiştirileceği kurumlara dönüştürülmelidir.
- Müzeler, mevcut dünya iş hayatının şartlarını tahlil etmeli ve hizmet verdiği sosyal çevredeki bireylere iş dünyası ile ilgili danışmanlık yapmalıdır. İnsanlar için kariyer planlaması yapmaya istekli olmalıdır.
- Toplumdaki düşük gelirli bireylerin de sanatsal faaliyetlerden istifade edebilmelerini sağlamak müzelerin amaçlarından biri olmalıdır. Bu sebeple yaşam kalitesi istenilen seviyede olmayan kişilerinde sanatsal ve kültürel imkânlardan faydalanmaları gerekmektedir.
- Müzeler, dijital dünyadaki ilerlemelere vakıf olmalıdır. Toplum, teknolojik sistemlerle modifiye edilen mekanizmaları deneyimleme fırsatı yakalayabileceği, yeni nesil sergi tasarımlarını kullanma olanağı yakalamalıdır.
- Müzeler, insanların sosyalleşmelerine katkı sağlayacak, grup çalışmaları için örgütsel bir düzlemde hareket edilmesine ön ayak olacak programlar gerçekleştirmelidir.
- Müzeler, gelecekteki dünyaya yönelik öngörülerde bulunmalı, kendilerini geleceğin şartlarına hazırlamalı ve diyaloga açık sürekliliği olan sosyal mekânlar olmalıdır (Museum and Society 2034: Trends and Potential Futures, 2008, Akt. Karadeniz, 2019: 191-192).

Bu çalışmada doküman analizi ile tarama modelinde, insan odaklı, müzebilim faaliyetlerini işleyen yayınlar araştırılmıştır. Buna ek olarak disiplinler arası her türlü çevrinici doküman çözümlenmeye çalışılmıştır. Bursa Göç Tarihi Müzesi, İstanbul Pera Müzesi, Türkcell Diyalog Müzesi ve İngiltere'den de Empati Müzesi örnekleri üzerinden ele alınmaya çalışılmıştır. Çağdaş müze sergi ve koleksiyonlarının yeni nesil tasarımlarla katılımcılara geniş olanaklar sunmasının önemi ele alınmaktadır. Müze izleyicilerinin objelerle bağ kurmasını ayrıca toplumsal alandaki en önemli unsurlardan olan empati ve farkındalık temalı kurgulamalarda ziyaretçilerin deneyiminin artırılmasının yeni müzebilimdeki pozisyonu değerlendirilmektedir.

## 1. Müzelerde Empati Temalı Uygulamalar

Bursa Büyükşehir Belediyesi öncülüğünde Bursa Göç Tarihi Müzesi ve BTO (bilim, sanat kurumu) Kâmil Tolon merkezinin 1. Göç ve Empati konulu ödüllü ulusal resim yarışması düzenlenmiştir. İlkokul, ortaokul ve lise olmak üzere 3 kategoride hazırlanan yarışmada dereceye giren öğrencilere, ödüller dağıtılmıştır. Bursa Göç Tarihi Müzesi Sanat Galerisi, "Uluslararası Resim Sergisine" Çin, Kanada, İngiltere, Tunus, Danimarka, Hindistan, Almanya, Pakistan, Arjantin, Avustralya, İran, Yunanistan, Bangladeş, Suriye, Ukrayna, Birleşik Arap Emirlikleri, Bulgaristan vb. ülkeden yüz iki sanatseverin, yüz iki eserle iştirak ettiği bir projedir. Bu eserlerde ana tema iç savaş, işgal yaşayan ülkeleri konu edinmektedir. Resim 1 (URL:1)

5. İstanbul Tasarım Bienali, İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı) ve Kültür ve Turizm Bakanlığı desteğiyle İstanbul Pera Müzesinde düzenlenmiştir. Bienalde insan ilişkilerindeki önemi sebebiyle empati teriminin menşei ve anlamı üzerinden bir takım mesajlar verilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca insanların bireysel ve toplumsal münasebetleri bakımından etkili diyalog geliştirme, problem çözme, birbirlerini anlama, duymaya çalışma konularında sanat aracılığıyla ortak bir iletişim mekanizması geliştirilmesinin gerekliliği görüşülmüştür. Estetik, sanat, felsefe, mimari vb. yaratı konularında çalışan çeşitli meslek gruplarından insanlar bir araya gelerek empati kavramı çerçevesinde ilginç ve etkili fikirler öne sürmekte görüş birliği yapmışlardır. Yine sanat ekseninde bienalin de ana teması olan

“empatiye dönüş” öznesi bağlamında incelemelerde bulunulmuştur. Toplumda giderek unutulmuş bir takım değer yargılarının, insanlar arasındaki bağı güçlendirmek adına tekrardan yeni bir yapılanmaya olan gereksinimin temellendirilmesi, özendirilmesi, inşa edilmesi gibi hususlar değerlendirilmiştir. Bienalde ele alınan konu başlıkları projelendirilerek, hayata konulması görüşleriyle beraber devam etmiştir. Pera Müzesinde 3 farklı kategoride masaya yatırılan bienal konuları; “Yeni Yurttaşlık Törenleri”, adı verilen bir dizi halinde sürecek olan programda “ Tenkit Amaçlı Yemek” dizisi birkaç bölüm halinde videolaştırılmıştır. “Yeni Yurttaşlık Törenleri”, Kyriaki Goni’nin “Güven Ağları” isimli enstalasyonu ( yerleştirme sanatı ) ile The Rodina’nın “Empatik Toplum Haritası” adlı enstalasyonu, Pera Müzesinde ziyaretçilerin deneyimlemelerine sunulmuştur. Müzenin oditoryumun da ise bienalle eş zamanlı olarak oluşturulan, “Empati Seansları” adlı film programı belirli gün ve saatlerde izlenebilmektedir. 2011 tarihinde “Savaş, Güç, İnanç” temalı bir sergi Anadolu Medeniyetleri Müzesinde gösterime girmişti (Özil, 2011: 11). Bu çalışmaların Türkiye de benzer örneklerini Galeri Artist’ te görebilmekteyiz.

Empati temalı sanatsal faaliyetlere dünya çapında da örnekler gösterilmektedir. 1988 tarihinde H. Szeman Van Beuningen Müzesi’nde empati temalı bir sergi tertiplemişti, İsviçreli sanatçı düzenlediği sergilerde, vermek istediği bir takım mesajlarda sanatını araç olarak kullanmaktadır. Bunun yanı sıra toplumda problem olan insanlar arası iletişim kopukluğunu empati yetersizliği argümanı ile dile getirme gayreti içerisindedir. Sanatçı, ayrıca tüm sanatsal çalışmaların eşit oranda saygı görmesi gerektiğine de vurgu yapmaktadır. İletişim odaklı, diyaloga açık ve empati kurabilen anlayışların geçerliliği üzerine açıklamalar yapmaktadır. Daha sonraki yıllarda Almanya, Fransa, İngiltere, Japonya ülkelerinin başkentlerinde sergiler düzenlemiştir. “Afrika Remix” postmodern sanatın ifade aracı olarak nitelendirdiği bu sergi Afrika toplumu ve kültürleri temalıdır. Szeman, Afrika kültürleri “Remix” sergisinde çağdaş sanat yapıtlarını dünya sanat platformlarında ifade etme fırsatı yakalamıştır. “Afrika Remix” sergisi, (Fot. 2) Remix aforizması Afrika’ daki kültürel çeşitliliğe dikkat çekmektedir. Bunun yanında Afrika’dan göç eden kesimlerin farklı medeniyetlerle buluşması neticesinde meydana gelen kültürel sentezin hibrit ya da melez durumuna gönderme yapmaktadır (Yörükler, 2005: 119).

Çağdaş sanatların sık kullanılan bir dalı olan enstalasyon yöntemi ile Joseph Beuys, ünlü ressam Picasso’ya ait tablodaki bir nesne ile on beşinci yüzyıldan kalma bir ahşap sandalyeyi aynı kurguda bir araya getirmektedir. “Tarihi belirsiz” sergi diye nitelendirdiği çalışmasında tarihin değişik dönemlerine ait objeleri, birleştirerek yeni tarz ve üsluplar geliştirmektedir. Bu çalışmalarını “empati unsurunun birleştiriciliği” farklı zamanların farklı mekanlarda senkronize olabilme durumu şeklinde ifade etmekteydi (Meijers, 2005:115).

Sanatçı J. Fabre, Fransa’nın dünyaca ünlü Louvre Müzesi’nin modern ile klasiği empati kavramı üzerinden ifade ettiğini dile getirmektedir. J. Fabre, tespit böceklerinin, parçacıklarının sanatsal çalışmalarında malzeme olarak kullanmıştır. 2008 tarihinde de bir sergi düzenlemiştir. Bunun dışında kıta dünya tarihinde ve özellikle Avrupa tarihinde önemli bir simge olan Louvre, çağdaş sanatın farklı işlevsel örneklerine ev sahipliği yapmaktaydı. Hiç şüphesiz Louvre tek örnek değildir. (Fot. 3) 90’lı tarihlerle beraber postmodern anlayış iyice yerleşmeye başlamaktaydı (Polat, 2005). Duesseldorf’ta Insel Hombroich Müzesi, çağdaş sergilerle arkaik dönem eserlerini hibrit tasarımlarla ziyaretçilerin beğenisine sunmuştur.

### 1.1. Turkcell Diyalog Müzesi

Özel sermayeli iletişim (communication ) şirketlerinden biri olan Türksel (Turkcell) ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi ittifaklığı ile 2016 senesinde kurulan bir müzedir. Bu müzeyi diğer birçok müzeden ayıran en önemli unsur, “empati ve diyalog” kavramları ışığında sergi, koleksiyon, etkinlik ve aktiviteler tertipliyor olmasından ötürüdür. Mevcut sergileri, “Karanlıkta Diyalog”, sergisi ile “Zamanda Diyalog” sergisi uygulamalı deneyimsel bir sergi türüdür. İstanbul Gayrettepe Metro İstasyonu’nda bulunan müze, Almanya’da 1994 yılında, yapılan “Karanlıkta Diyalog” ile “Sessizlikte Diyalog” sanatsal çalışmaları, 2014 yılında, Turkcell Diyalog Müzesi koordinatörlüğünde Türkiye’de bir sergi halinde düzenlenmiştir (Turkcell Diyalog Müzesi, 2017). (Fot.4)

Turkcell Diyalog Müzesi’nin ana hedefi sosyal mesajlarını, sanat üzerinden dile getirmektir. Sosyal alanda insanlar arasında yozlaşmaya yüz tutan ve gittikçe unutulmuş değerlere karşı duyulan özlemi müze atmosferinde sıra dışı seçkilerle aktarmaya çalışmaktır. Müze kendini bir toplumbilimi laboratuvarı gibi nitelendirmektedir. Yenilikçi arayışlar, fikirleri olan herkese fırsat tanıma prensibi ile sorumlu bir imaj çizme eğilimindedir. Başta genç bireylere hitap eden duruşuyla özellikle dezavantajlı kişilerin sesi olabilmek, bu insanların kendilerini ifade edebilecekleri bir atmosfer yaratmak amaçlardan bir kaçıdır (Namdar, 2013).

Tıbbi uzmanlar, bireylerin empati yetilerini % 98' e kadar bir oranda kullanabilme gücüne sahip olduklarını belirtmektedirler. Ayrıca, üst düzey becerilerin kullanılmasının önemli ve zorunlu olduğu bu yeni çağda, insanlar, her gün farklı kültürlerden, farklı düşünce yapısına sahip insanlarla etkileşim halinde bulunabilmektedirler. Bu sebeple insanların kendi aralarında etkili iletişim kurabilmeleri adına empati kurabilmeleri de önemini koruyan bir durumdur (Eryürek, 2015). Toplumda sosyal aktivitelere katılım oranı diğer gruplara göre daha düşük seviyede olan dezavantajlı bireylerin, yaşamlarına bir olumlu katkı olması için bir takım etkinlikler Turkcell Diyalog Müzesi, tarafından desteklenmektedir. Bu doğrultuda Turkcell Diyalog Müzesi, toplumda bireysel farklılıkları, ön yargıları, istenmeyen tutumları bertaraf edebilecek güçlü haykırışlarla, yıllarca görmezden gelinen, hakkı gözetilmeyen kesimlerin dili olmak adına, saygı, yaratıcılık, üretkenlik ve inovatif kavramları ile yola çıkma ilkelerini destekleyen bir üslup takınmaktadır. Turkcell Diyalog Müzesi, her bireyin değerli olduğunu, mutlaka yetkin olabilecek yönlerinin ön plana çıkarılmasının gerekliliğini sık sık tekrarlanmaktadır. Bu vasıfları destekleyen bir müze olmak konusundaki ısrarları devam etmektedir.

Turkcell Diyalog Müzesi, normal vatandaşların engelli bireylerin hayatlarını anlamak, bu bireylerin yaşamlarına dair empati kurulması için, karanlık ve sessiz bir mekan kurgu oluşturarak, insanların bu ortamda birbirleriyle nasıl iletişim kurabileceğini anlamak ve deneyimlemelerde bulunmak amacı gütmektedir. (Fot.5) Ayrıca engelli vatandaşların yaşamlarına ortak olarak onların penceresinden “bir an ya da belirli bir vakit nasıl yaşanılır” diye tecrübe edinmek amaçlarıyla sağlanan bir farklı müze atmosferidir(Namdar, 2013). İnsanların karşısındakini dinleme, diyalog geliştirme, hususunda düşünmeleri ve empati kurmalarına ön ayak olabilecek tasarımlardır. Böylece engelli vatandaşlar, kendilerini sanat aracılığıyla ifade etmek şansı yakalayabilmektedirler. Bunun dışında farklı yetilerinin ortaya çıkarılması konusunda bu tür sosyal münasebetlerin varlığı son derece önemlidir. Bir takım fonksiyonlarının elverişsizliği sebebiyle sosyal hayatta kendilerine karşı önyargıların bulunduğu engelli bireyler, diğer normal bireylerle iletişim kurabilmeleri anlamında diyalog temalı etkinliklerin yaygınlaştırılması, tabuların yıkılması ve sosyal birliktelik adına faydalı atılımlar olmaktadır. Turkcell Diyalog Müzesi, gelecekte sosyal farkındalık geliştirmeyi amaçlayan projeleri sürdürmeyi hedeflemektedir. Şimdiye kadar kırk kişiden oluşan engelli bireye istihdam yaratan müzenin, öngörülerini ve gelecek programları ise ilköğretim dönemi çocuklarından başlayarak empati ve sosyal iletişim konulu sınıf içi eğitim programlarına yönelik etkinlikleri içermektedir. Bu çalışmaların ziyaretçiler üzerinde yaratılan temel değişimleri ölçmek adına bir anket düzenlenmiştir. Beş ana bölümden oluşan bu anket, “Sosyal Etki Değerlendirmesi” adlı bir metinden ibarettir. Ayrıca “Değişim Teorisi” isimli bir çalışmadan oluşmaktadır. Bu anlamda, yapılan bu tür uygulamalı faaliyetlerden sonra katılımcılara anket düzenlenmiştir. Etkinliklere katılan normal bireylerin doldurmuş olduğu anketler, müze ziyaretçilerinin, engelli bireylerin dünyalarına ilişkin katıldıkları etkinliklerde ve edindikleri deneyimlerdeki sonuçlardan oluşmaktadır. Normal bireylerin engelli bireylerin yaşamlarına ortak olarak, onların yaşam koşullarını deneyimleyerek bir farkındalık yaratılmak arzulanmaktadır. Elde edilen bulgulara göre, normal bireylerin empati kurarak gerçekleştirdikleri çalışmalarda, olumlu veriler ortaya çıkardıkları ve sonucunda da destekleyici programların ne derece önemli olduğu tespitler arasındadır. Anket sonuçlarına göre, müze katılımcılarının öz farkındalıkları, düşünme biçimleri, algılama tarzları konularında olumlu gelişmelerin gözlemlendiği tespit edilmiştir. Bunun yanında dezavantajlı bireylerin hayatının bir anını bile olsa yaşama tecrübesini duyumsayan normal bireylerde farkındalık düzeyi artma eğilimi gözlenmektedir (T. D. M., 2017). Anket uygulanan, diğer bir gruptan elde edilen bulgular değerlendirildiğinde, uygulamalı etkinliklerde katılımcıların engellilere karşı algısında olumlu değişim ve empati kurabilme davranışı gözlemlenmektedir. Sosyal yaşamda dezavantajlı bireylerin durumuna yönelik ilginin artması sevindirici bir gelişmedir. Müzede sıra dışı bir sergi olan uygulamalı empati ve etkili iletişim kurabilme çalışmaları, araçlarıyla değişimin saptanması adına Turkcell Diyalog Müzesi’ nin bu faaliyetleri hatırı sayılır bir sosyal proje olmayı hak etmektedir.

### 1.3. Clare Patey’ nin Empati Müzesi

Empathy Müzesi, entalasyonlar, performanslar ve sergiler tasarlayan ödüllü bir sanatçı ve küratör olan Clare Patey tarafından kurulmuştur. Ayrıca “Thames Festivali” için müze, bu konuyla ilgili bir şey yapmaya çalışmaktadır. Empati Müzesi mimar Artsadmin adlı biri tarafından yapılmıştır. Müzenin projeleri arasında uluslararası, tiyatro, dans, canlı sanat, katılımcı sanat ve disiplinler arası projeler için festival yapımcılığı yer almaktadır. Tüm projelerde çevrimiçi ve çevrimdışı olarak şirket iletişimlerini tarafından yürütülmektedir. Müze projesinde yer alan bazı kişiler aynı zamanda bir yazar ve hikâye anlatıcısı, şiir yazma ve disiplinler arası canlı edebiyat projeleri yürütücüleridir (URL:3). Müzenin bazı sergilerinden örnekler vermek gerekirse;



“Mile in My Shoes,” sergisi, ziyaretçilerin başka birinin yerine bir mil yürümeye davet edildiği bir ayakkabı mağazasıdır. Dev bir ayakkabı kutusunun içinde yer alan bu gezici sergi, ortak insanlığı keşfeden çok çeşitli ayakkabılar ve sesli hikâyeler içermektedir. Suriyeli bir mülteci den seks işçisine, savaş gazisinden beyin cerrahına kadar mozaği andıran ziyaretçi çeşitliliği, hikâyelerini dinlerken bir yabancıнын ayakkabılarıyla bir mil yürümeye davet etmektedir. Kaybetmek, keder, umut ve sevgiye kadar hayatın farklı hikâyelerini kapsamaktadır. Ziyaretçiyi hem empatik hem de fiziksel bir yolculuğa çıkarmayı amaç edinmektedir.(Fot.6) Bu müzenin katılımcıları, bir başka bireyin hayatını duyumsamak amacıyla, onlarla empati kurabilmek için başka bir cinse ait yada başka bir meslek grubundan kişilere ait ayakkabıları giyinerek deneyimlemede bulunmaktadırlar. “A Mile in My Shoes” sergisiyle “Totally Thames” festivaline iştirak etmelerinden sonra, hayata geçirdikleri bir projenin ürünüdür. "Ayakkabılarımda Bir Mil" adlı sıra dışı sergi, katılımcıların bir başkasına ait ayakkabıyı giymesi suretiyle o kişiye ait duygudaşlık edinmesinin önemine vurgu yapmaktadır. Bir ayakkabı dükkânı hissi verilerek kurgulanan sergi, insanların farklı birine ait bir ayakkabıyı giyinerek onun hikâyesine ortak olmaya çalışılması temalıdır. Bir çeşit empati geliştirmek, deneyimlemek olarak karşımıza çıkmaktadır. Empati Müzesi, toplumsal diyalog ve empati temalarına sık sık değinerek, sağlıklı sosyal iletişimde, bireyler arası etkileşimin kalitesini yükseltmede empati unsurunun yerine göndermede bulunmaktadır. Empati Müzesi'nin “A Mile in My Shoes” sergisi dışında daha özgün çalışmalarla küresel mesajlar vermek gayreti içindedir. Empati Müzesi, eski ABD başkanı, Barack Obama'dan Dalai Lama'ya ve daha pek çok kesimden, büyük meslek gurularından, kişisel gelişimcilere kadar geniş bir halk kitlesi tarafından bilinen bir müzedir. Empati Müzesi, vizyonunu, amacını, hedeflerini içeren bir video hazırlatarak bir milyona yaklaşan kişinin izlemesine sebep olmuştur. (URL: 4)

“Bin bir kitapla dolu”, sergisi, her biri o kitabı seven ve başkalarının da sevebileceğini düşünen biri tarafından bağışlanan kalabalık kaynaklı bir seyahat kütüphanesidir. Ziyaretçiler, bağışçılar tarafından yazılan bin bir ithaf arasından seçim yapmaktadırlar. Ancak her kitabın yazarı, başlığı ve kapağı kitabı çıkarılana kadar gizli kalmaktadır. Kişi, okumayı bitirdikten sonra kitabın başkalarına verilmesini talep etmektedir. Örneğin, bir öğrenciye veya bir teyzeye gönderilmesini istemektedir. Ya da parkta veya bir bankta bırakmalarını söylemektedir. (Fot.7) (URL:5)

“Bir İnsan Kütüphanesi” sergisindeki kurgulanan kütüphane bölümü diğer herhangi bir kütüphane gibidir, ancak ziyaretçiler bir kitap ödünç almak yerine, sohbet için bir kişiyi ödünç alabilmektedir. Bu alan için, yaşayan kitap, insan kütüphanesi kavramı gibi farklı nitelermeler kullanılmaktadır. Bu örnek, 2000 yılında Kopenhag'da geliştirilmiş bir uygulamadır. O zamandan beri dünyanın her yerinden insanlar tarafından benimsenmektedir. (Fot.8) 2016 yılında “Londra Uluslararası Tiyatro Festivali” için “İnsan Kütüphanesi” sergisi ile katılan Empati Müzesi ile birlikte, “bir mülteci oyun yazarı,” “göçebe bir yazar,” sergileriyle katılan başka kurumlarda bulunmaktadır. Bunun dışında eski mahkûmlar, iç mimarlar, mülk koruyucusu, şehir planlamacısı ve Calais ormanı gönüllüsü gibi farklı adlarla farklı sektörlerden insanlar da katılmışlardır. “Perth Uluslararası Sanat Festivali” ne ise “Yaşayan kitaplarımız”, “Nesiller Arası Arkadaşlıkları Tartışma,” Aile Üyelerine Veda,” “Gençlerin Gücü,” “Yaşlanmaya İlişkin Genetik Araştırmalar” ve daha birçok çalışma eşlik etmektedir. (URL:6)

Empati Müzesinin diğer faaliyetlerinden biri ise, “Empati Kütüphanesi” adlı projedir. Binlerce basılı yayına ve sinema gösterimlerine ulaşabilmek için dijital platformlarda online olarak hizmet vermektedir (Eryürek, 2015). (Fot. 9) Daha önce bir benzerinin daha henüz gerçekleştirilemediği “empati kütüphanesi,” erken çocukluk çağındaki kişilere yönelik yayınlardan, sinema klasiklerine ne aranırsa bulunabilecek türden bir konseptte sahiptir. Tabii ki bu kitap ve filmlerdeki ana tema diyalog, iletişim ve empati konularını merkeze alan çalışmalardır.



Resim 1. Bursa Göç Tarihi Müzesi (URL 1)



Resim 2. Yinka Shonibare, Viktoryen Filantropistin Oturma Odası, 1996-1997, Afrika Remix sergisi, 2014, (Polat, 2005)



Resim 3. Jan Fabre, Louvre Müzesi, 2008, (Polat, 2005)



Resim 4. Türkcell Diyalog Müzesi, 2017



Resim 5. Türkcell Diyalog Müzesi, 2017



Resim 6. Başkalarının Ayakkabılarını giyinen müze ziyaretçileri, (URL 2)



Resim 7. Bin bir kitapla dolu, sergisi (URL 3)





Resim 8. Bir İnsan Kütüphanesi sergisi, (URL 4)



Resim 9. Empati Kütüphanesi sergisi, (URL 5)

## SONUÇ

Müzeler, katılımcılarının öncelikle bilişsel becerilerini geliştirmeyi amaçlayan politikalar üretmektedir. Zira müzeler, bir akademi bir bilim sanat merkezi veya kültür evi gibi muhtelif anlamlar kazanmaya başladığı günümüz şartlarında, geniş bir perspektiften olaylara yaklaşmaktadır. Müzebilim alanında ise bu gelişmelere paralel olarak multidisipliner özelliği sayesinde farklı bilim dallarının da uğrak yeri haline bürünmüşlerdir. Müzelerdeki ileri teknolojik kurgulamalar ( yapay zekâ, artırılmış gerçeklik, sanal gerçeklik, hologram, dijital interaktif ekranlar vb.) genç katılımcılarında kolay kolay vazgeçemeyeceği nitelikte etkinliklerle yoğrulan yeni bir zemin sunmaktadır. Müzeler ister dijital platformlarda isterse fiziki müze ortamlarında olsun ziyaretçilerin sergi, koleksiyon, etkinlik, eğitim programları ve tasarım faaliyetlerinden nesnelere yoluyla çeşitli deneyimlemelerde bulunabileceği bir atmosfere uygun olarak modifiye edilmeye çalışılmaktadır. Tüm bu unsurlar göstermektedir ki, artık temel hedef insan ögesinin gereksinimi ve hassasiyeti doğrultusunda bir yeni müzebilim algısı yaratmaktır. Bu vesileyle müzeler küresel bakış

açısı ile çoğulcu, katılımcı, eşitlikçi, objektif, değer üreten, doğaya saygılı bir imaj çizme eğilimi göstermektedir. Zira, bu ilkeler ışığında insanlar ve toplumlar arası diyalog önem kazamaya başlamaktadır. Toplumsal problemlerin sanat ve kültür ekseninden ele alınarak diyalog kurabilme becerisi göstererek ve dolayısıyla farkındalık fonksiyonları yaratmak müzelerin işlevlerinden bir kağıdır. Her bireyin özel olduğu veya olmasının gerektiği çağdaş dünyada herhangi bir kaygı gütmeyen sadece dünya vatandaşı kimliği ile var olabilmek arzusu çerçevesinde hareket edilmektedir.

Toplumu meydana getiren her yurttaşın, dezavantajlı bireylerin, kadınların, yaşlıların, çocukların, farklı fiziksel özellikleri olan bireylerin, etnik azınlıkların vb. grupların hayatlarının bir kısmına veya daha geniş bir zaman dilimine etkide bulunmak adına, normal vatandaşlarla aynı oranda ve benzer şartlar altında faydalanmalarına yönelik ilgi uyandırmak, postmodern müzelerin görevlerinden biridir. Bunun yanı sıra hayatın farklı kesitlerinin deneyimlerinin, insanları ötekileştirmeme, birbiriyle iletişim kurma ve karşısındakini dinlemeye çaba göstermek gibi davranışlarını konu edinerek ele almak ise bir başka ilkelerdendir. Bu amaçlarla müzelerle empati geliştirme ve diyalog kurabilmek amaçlarıyla Bursa Göç Tarihi Müzesi Göç ve Empati konulu ödüllü ulusal resim ve sergi etkinliği ile İstanbul Pera Müzesinde, düzenlenen, 5. İstanbul Tasarım Bienali olan empati konulu sergi, film gösterisi seçkileri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Buna ek olarak, Turckcell Diyalog Müzesi' nin tüm faaliyetleri göstermektedir ki müzenin kuruluş misyonuna paralel olarak, hedeflerine uygun bir zeminde hareket ettiği ve olumlu sonuçlar aldığı tespitler dâhilindedir. İngiltere'de Empati Müzesi ise empati kavramını sadece belirli zamanlarda bir sergi etkinliğiyle dile getiren değil, başlı başına bir müzenin temel politikası olarak ifade edilir bir konseptte dile getiren müze örneği tasarlanmaktadır. Empati Müzesi, eski ABD başkanı, Barack Obama ve daha pek çok sektörden, büyük meslek gurularından, kişisel gelişimcilere kadar geniş bir halk kitlesi tarafından takip edilen bir müzedir.

Doküman analizleri ile literatürde, insan odaklı, müzebilim faaliyetlerini konu edinen birçok çalışma incelenmiştir. Detaylı bir gözleme yöntemiyle, ipucu sayılabilecek disiplinler arası her türlü yayın çözümlenmeye çalışılmıştır.

Sonuç itibarıyla, modern dünya insanı, iletişiminde ve ilişkilerinde empati fenomeninin önceliğini çağdaş müzelerle de ele almaya gayret edinmektedir. Birçok insanın sosyal ilişkilerinde hata yapmasına, problem yaşamasına vesile olan hususlardan biri peşin hükümlü olmaktır. Dolayısıyla dinlemek, anlamak için gayret etmek, kişiler arası ilişkilerde hem saygı anlamında hem de nitelikli iletişimde göz önünde bulundurulması gerekli önemli vasıflardandır. Halk arasında uzun yıllar ihmal edilmiş, görmezden gelinmiş, hakkı aranmamış ve ya ön yargılara kurban gitmiş bazı bireylerin de dili olmak çağdaş müzelerin görevlerinden biridir. Bu bireylerin empati, diyalog, iletişim ve farkındalık öğeleri ışığında topluma eşit oranda entegre olabilmeleri adına farkındalık yaratmak için müzeler bir kültür elçisi pozisyonuna sahiptir. Müzeler barındırdıkları eserler ve aktiviteleri ile topluma olan sorumluluklarını çeşitli etkinlikler yoluyla göstermektedir. Söz konusu etkinliklerinde görsel ve işitsel tasarım uygulamaları ile katılımcıların müze programlarından biri olan empati kavramına ve pozitif bir diyalog kurma konusuna, iştirak etmelerine yardımcı olmaktadır.

**KAYNAKÇA**

- Artun, A. (2017). *Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri*, 2. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2018). *Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri, Müze ve Modernlik*, 1. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Aksu B. Ö., Akmehmet, K. T. (2019). K. International Ankara Conference of Scientific Reserach/Ankara Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi, Ankara, Türkiye, 4 – 6. 212-213.
- Meijers, D. J. (2005). Müze ve Tarihsiz Sergi: Üslup Hakemlerinin En Son Numaraları ya da Önemli Bir Kültürel Olgu, çev. Nusret Polat, *Plato Güncel Sanat Dergisi*, no: 1. 110-118.
- Eryürek E. (2015). Artık Bir Empati Müzesi ve Kütüphanesi Var, <http://www.cutonline.com/2015/11/09/artik-bir-empati-muzesi-ve-kutuphanesi-var/>, Erişim Tarihi: 01.01.2021.
- Polat, N. (2005). Bakıştaki Empati: Hayali Müze'den Tarihsiz Sergi' ye Postmodern Durum, *Artful Living*, <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/bakistaki-empati-hayali-muzeden-tarihsiz-sergiye-postmodern-durum-i-2904> Erişim Tarihi: 01.01.2021
- Özil, D. (2011). Savaş Güç ve İnanç sergisi kataloğu önsöz yazısı, *Galeri Artist Yayınları*.
- Yörükler, S. (2005). Afrika Remix, *Plato Güncel Sanat Dergisi*, no: 1. s. 109.
- Turkcell Diyalog Müzesi (2017), Sosyal Etki Analizi, Sosyal Etki Değerlendirmesi, S360 ve ISE ortaklığında Turkcell için Hazırlanmış Rapor.
- Okan, B. (2018). Günümüz Müzecilik Anlayışındaki Yaklaşımlar ve Müze Oluşumunu Etkileyen Unsurlar, *Tyke Sanat ve Tasarım Dergisi*, C. 03, S. 04, 215-242
- Onur, B. ( 2012). *Çağdaş Müze Eğitim ve Gelişim, Müze Psikolojisine Giriş*, Ankara, İmge Yayın Evi.
- Onur, B. (2013). *Müze ve Oyun Kültürü*, Ankara, İmge Yayın evi.
- Karadeniz C. (2019). Müzede Buluşalım: Avrupa Müzelerinde Göçmenlere ve Mültecilere Yönelik Çalışmaları, *Yaratıcı Drama Dergisi* 14 (1), 181-194, DOI: 10.21612/yader.2019.009.
- Karadeniz, C. (2018). *Müze Kültür Toplum*, Ankara, İmge Yayınevi.
- Namdar, O. ( 2013). *Sessizlikte*, Favori Yayınevi.
- URL1: <https://www.bursasancak.com.tr/bursa/goc-ve-empati-bursada-sergilendi-h2198.html>, Erişim Tarihi: 10.07.2021
- URL 2: <https://www.empathymuseum.com>, Erişim Tarihi: 11.01.2021.
- URL 3: <https://www.empathymuseum.com>, Erişim Tarihi: 11.01.2021.
- URL 4: <https://www.empathymuseum.com>, Erişim Tarihi: 11.01.2021.
- URL 5: <https://www.empathymuseum.com>, Erişim Tarihi: 11.01.2021

# BİR RÖNESANS KADINI SOFONISBA ANGUISSOLA'NIN SANATI ÜZERİNE BİR OKUMA: OTOPORTELERİ

## A Renaissance Woman, A Read on The Art of Sofonisba Anguissola: Her Self-Portraits

Esra YILDIRIM<sup>1</sup>

### ÖZET

Sofonisba Anguissola, 1532-1625 yılları arasında yaşamış, Sophonisba Angussola ya da Sophonisba Anguisciola olarak da tanınan İtalyan Rönesans dönemi kadın ressamlarından biridir. Güzel sanatlar alanında eğitim alan Anguissola, soyu Kartaca krallığına dayanan aristokrat bir ailenin kızıdır. Babasının ressam olması Anguissola'yı etkilemiştir. Bu bağlamda babası kızının, Michelangelo'nun eserlerinin röprodüksiyonlarını yapmasına vesile olmuştur. Anguissola'nın ürettiği bu kopya eserleri gören Michelangelo, eserlerden etkilenmiş ve Anguissola'ya gayri resmi olarak sanat eğitimi vermeye gönüllü olmuştur. Araştırmanın konusu olan otoportrelerini küçük yaşlardan başlayarak yapan Anguissola, bu eğilimini ileri yaşlarına kadar sürdürmüştür. Anguissola, portre konusunda verdiği üretimlerle saray ressamlığına kadar ulaşmaktadır. Kadın ressamların ciddiye alınmadığı bir süreçte Anguissola'nın bu derece ön plana çıkması, dönemdeki diğer ressamlarla yarışacak nitelikteki üretimi ile gerçekleşmiştir. Ressamın hem kişiliği hem eserleri ile takındığı tavır özgürlüktür. Sanat üretimini gerçekleştirdiği dönem düşünüldüğünde, o dönemde hoş karşılanmayan ve çok da karşılaşılmayan ikinci evlilik hayatı bile onun duruşunu ve özgürlük kavramını nasıl ele aldığını yansıtmaktadır. Rönesans dönemi bir kadın ressam olarak ürettiği otoportrelerin birinde de bu duruşu açıkça görülmektedir. Klavsen çalarken kendisini tuvale aktırdığı eserinde yine toplumsal olarak hoş karşılanmayan bir davranışa imza atmaktadır. Yine içinde bulunduğu dönemin şartları düşünüldüğünde, kadınların gülümseme eyleminin tartışıldığı bir dönemde, yukarıda sözü edilen klavsenli resimde, bu eylemi göstermek istercesine izleyiciye bakmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sofonisba Anguissola, otoportre, rönesans resim sanatı, kadın ressam.

### ABSTRACT

Sofonisba Anguissola, also known as Sophonisba Angussola or Sophonisba Anguisciola, is one of the Italian Renaissance women painters who lived between 1532 and 1625. Trained in fine arts, Anguissola is the daughter of an aristocratic family descended from the Carthaginian kingdom. The fact that her father was a painter influenced Anguissola. In this context, her father was instrumental in making reproductions of Michelangelo's works for her daughter. Seeing these copy works produced by Anguissola, Michelangelo was impressed by the works and volunteered to give art education to Anguissola unofficially. Anguissola, who made her self-portraits, which are the subject of the research, starting from a young age, continued this tendency until her advanced ages. Anguissola reaches as far as the palace painter with her portraits. In a period when women painters were not taken seriously, Anguissola came to the fore with her production that could compete with other painters of her time. The painter's attitude with both her personality and her works is libertarian. Considering the period in which he produced art, even his second marriage life, which was not welcomed and not encountered very often at that time, reflects her stance and how he handled the concept of freedom. This stance is clearly seen in one of the self-portraits she produced as a Renaissance woman painter. While playing the harpsichord, she puts her signature to a socially unwelcome behavior in her work, in which she transfers herself to the canvas. Again, considering the conditions of the period she was in, she looks at the viewer in the above-mentioned harpsichord painting, as if she wants to show this action, at a time when the smile action of women is being discussed.

**Keywords:** Sofonisba Anguissola, self-portrait, renaissance painting, woman painter.



**EXTENDED ABSTRACT**

Sofonisba Anguissola, also known as Sophonisba Angussola or Sophonisba Anguisciola, is one of the Italian Renaissance women painters who lived between 1532 and 1625. Trained in fine arts, Anguissola is the daughter of an aristocratic family descended from the Carthaginian kingdom. The fact that her father was a painter influenced Anguissola. In this context, her father was instrumental in making reproductions of Michelangelo's works for her daughter. Seeing these copy works produced by Anguissola, Michelangelo was impressed by the works and volunteered to give art education to Anguissola unofficially. Anguissola, who made her self-portraits, which are the subject of the research, starting from a young age, continued this tendency until her advanced ages. Anguissola reaches as far as the palace painter with her portraits. In a period when women painters were not taken seriously, Anguissola came to the fore with her production that could compete with other painters of her time. The painter's attitude with both her personality and her works is libertarian. Considering the period in which he produced art, even his second marriage life, which was not welcomed and not encountered very often at that time, reflects her stance and how he handled the concept of freedom. This stance is clearly seen in one of the self-portraits she produced as a Renaissance woman painter. While playing the harpsichord, she puts her signature to a socially unwelcome behavior in her work, in which she transfers herself to the canvas. Again, considering the conditions of the period she was in, she looks at the viewer in the above-mentioned harpsichord painting, as if she wants to show this action, at a time when the smile action of women is being discussed. When the works of art produced by female painters who lived in their own period and before are examined, there are differences in the use of color and perspective applications in terms of plastic. Anguissola, who mostly works in portraits, proves that women painters have a say in the art of painting on behalf of women painters for herself and later, with every innovation she introduces. In this research, portraits and especially self-portraits are examined over fifty-five registered works by literature review, which is one of the qualitative research methods. Descriptive analysis is carried out in the light of the textual and visual data obtained by this method. It is seen that the painter criticizes the woman's perception of the period with the objects she uses in her self-portraits. It is seen that she tried to change her perspective on the female figure by taking a different stance from other female painters such as Levina Teerlinc, Catherina Van Hemessen and Lavinia Fontana, who lived in the Renaissance period. A contemporary of master painters such as Titian and Leonardo da Vinci, Anguissola is praised by historian Whitney Chadwick and art historian Giorgio Vasari. Feminist art historians also have positive thoughts about the painter, and they say that this success pioneered other female painters. It can be said that there are names such as Lavinia Fontana, Barbara Longhi, Fede Galizia and Artemisia Gentileschi among the women painters who followed her.

## GİRİŞ

Sofonisba Anguissola'nın çocukluk dönemine baktığımızda soylular içinde doğduğunu görmekteyiz. İtalya'nın Cremona şehrinde büyüyen Sofonisba, altı kız ve bir erkek çocuk arasında en büyük kardeştir. Sofonisba'nın babası Amilcare Anguissola, tüm kızlarına (Sofonisba, Elena, Lucia, Europa, Minerva ve Anna Maria) Rönesans'ta bütün soylu çocuklara verilen hümanist bir eğitim vermiştir. Dönemin bu eğitimi, hümanist ve Latin, Antik Yunan ve Roma yazarlarının yanında resim ve müzik eğitimini de kapsamaktaydı. O dönemde, soyluların sanat bilgisine sahip olmaları gerekirdi. Ancak sanat alanındaki bu bilginin dışında sanatı uygulama, soylular arasında bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda Sofonisba, Maniyerist ressam Bernardino Campi'nin yanında çırak olarak eğitim almaya başlamıştır. Ayrıca Cremonlu ressam Bernardino Gatti'den de eğitim alarak, Correggio ve Parmigianino'nun üslupları ile tanışma fırsatı yakalamıştır. (Robinson, 2017: 25-91)

1550 yıllarında ürettiği portrelerle, İtalyan Rönesansının ünlü ressamlarından biri olan Michelangelo Buonarroti'nin bile dikkatini çekmeyi başarır. Michelangelo, Sofonisba'yı eleştirip yönlendirerek ağlayan bir çocuk portresinin zor olacağını söylemesi üzerine, 1554 yılında 'Kerevit Tarafından Isırılan Çocuk' eserini çizer. Bu eserin 1594-95 yıllarında Barok ressamı Caravaggio'ya ilham verdiği ve Caravaggio'nun 'Kertenkele Tarafından Isırılan Çocuk' eserine temel olduğu düşünülmektedir. Sofonisba ayrıca dönemin ünlü minyatür ressamı olan Giulio Clovio ile tanışıp, ondan esinlenerek 'Minyatür Otoportre'sini yaptığı düşünülmektedir. Resim 8. Minyatür Otoportre, (URL 8)

Ressamın ünü, olgunluk döneminde yayılarak İtalya'nın sınırlarından taşar ve İspanya'ya kadar ulaşır. Sanatçı, İspanya Kralı II. Philip'in ilgisini çekmesi üzerine kraliçeye sanat dersleri vermeye başlar. İspanyol sarayında üretimlerini gerçekleştirdiği süreçte hem kraliçenin hem de saraydaki diğerlerinin portrelerini yaptığı bilinmektedir. Kraliçe Elisabeth ile dostluk kuran Sofonisba, kraliçenin ölümünden sonra bile İspanya'da kalmaya devam eder. Ancak sanatçı geç döneminde ailesinin yanına İtalya'ya geri döner. İtalya'da bir tekne yolculuğu sırasında aşık olduğu kaptan Orazio Lomellino ile evlenerek o dönem kadınlar için çok alışık olunmayan bir durum yaşayarak ikinci evliliğini yapar. Uzun süre Cenova'da yaşayan Sofonisba, ününe ün katarak şehrin tüccar aileleri için sanat eseri üretir. Entelektüel buluşmaların aranan ismi olan ressam, Luca Cambiaso ve Bernardo Castello gibi gelecek vaad eden ressamlarla da o dönemde dostluk kurar. Son dönemlerinde yaşadığı görme problemleri nedeniyle üretimi yavaşlayan ressamı, ölümünden bir yıl önce, Hollandalı ressam Anthony van Dyck ziyaret ederek 92 yaşındaki bir portresini çizer. (Robinson, 2017: 25-91)

### 1.Rönesans Kadını Sofonisba Anguissola

Rönesans döneminin ne zaman başlayıp ne zaman bittiği tarihçiler tarafından net bir şekilde ortaya konulamamaktadır. Ancak Rönesans'ın iki dönemden oluştuğunu savunanlar bulunmaktadır. İlk dönem, Klasik Yunan ve Roma eserlerinin okunması ile Platoncu idealizmin gündem edildiği dönemdir. İkincisi ise daha çok bilimsel faaliyetlerin baş gösterdiği süreç olarak değerlendirilmektedir. (Bronowski, Mazlish, 2012: 27) Sofonisba Anguissola, Bronowski ve Mazlish'in ifadelerinden hareketle, Antik dönemin etkisinin yeniden yaratılmaya çalışıldığı, yani İlk Rönesans dönemi kadın ressamlarından olarak düşünülebilir.

Anguissola'nın içinde bulunduğu dönem, Antik döneme dönüşte aslında onun bir tekrarı değil, Hümanizm olarak yeniden yorumlanması şeklinde gerçekleşmektedir. Bu yeni tanımı ile Hümanizm, Klasik dönemde ortaya çıkan, Orta Çağ'da yok olan insani yetilerin geliştirilmesi ve yeni yorumların getirildiği bir felsefedir (Abognano, 1992: 765).

Anguissola gibi kadın ressamlar da bu dönemde Orta Çağ'ı reddederek, Hümanizm'i benimsemektedirler. İnsana özgü etik, tarih ve şiir konularına yönelerek; yüzlerini doğa ve insanın kendisine döndürmektedirler.

Bu bağlamda Erken Rönesans'la birlikte Ortaçağ'daki dinsel konular hâkimiyetini sürdürmeye devam etmiş, fakat din dışı konulara da ilgi artmıştır. Bu sebeple Rönesans Batı resmi için önemli bir dönüm noktası olmuştur (Beyoğlu, 2016: 375).

Batı resminin dönüm noktası olan Rönesans döneminde, kadın ressamlar hakkında bilinenlerin nadir olduğu bilinmektedir. Erkek ressamların daha ön planda olduğu ve kadın ressamların atölyede sanat uygulamaları yapmasının normal karşılanmadığı görülmektedir. Sanat loncalarına üyelikleri bulunmayan kadın ressamların, atölyelerde çalışsalar bile resmi olarak çırak sayılmadıkları bilinmektedir. Sanat tarihçileri, kadın ressamların

eserlerini ve hayatlarını kaleme almadıkları için çalışmaları anonim olarak kalmaktaydı. (Akalin, Baş, 2019: 119) Bu dönemde kadınların erkek sanatçılar gibi eğitim almaları, okula kabulleri ve hamiliklerinin yapılması yaygın olmayan bir durumdu. Bir erkeğin himayesinde yaşamak zorunda olan, çalışma imkânı olsa bile erkeğe göre daha az ücretlendirilen kadınlar, sosyal hayatta geri planda kalmaktaydı. Kadınlar erkekler gibi resim heykel ve mimariden ziyade süsleme olan kumaş, ahşap gibi malzemeleri işliyor, bunlar da çabuk yok oluyordu. (Dubby, Perrot, 2005: 26)

Rönesans'ın sonlarına doğru Sofonisba gibi kadın ressamın da etkisiyle; kadının sanattaki yeri değişmeye başlamaktadır. Babaları sanatçı olan kadınlar, genellikle sanat alanında üretim yapmaktadırlar. Bu durumun nedeni; kadın ressamın babaları tarafından desteklenip yetiştirilmeleri olduğu düşünülmektedir. Sanat okullarına ilk kez Rönesans döneminde giren kadın ressamlar, evde eş ve çocuk bakımından yükümlü olmaktan uzaklaşmaktadırlar. Bu durum onların kendi sanat çalışmalarına odaklanmalarına olanak sağlamaktadır. Erkek ressam kadar yetenekli olduklarını ispatlayan kadın ressamlar, nadiren büyük ölçekli tarihi resimler ve portre çizimler yapmaktadırlar. (Zophy, 2019: 141)

## 2.Sofonisba Anguissola'nın Sanatı

Sofonisba, yaşadığı dönem içinde tabu olarak kabul edilen çoğu yargıyı reddederek; ürettiği otoportreleri ile sanat anlayışında neyi benimsediğini açıkça ortaya koyar. Sanatçı, 1558'de Alba Dükü'nü resmetmesiyle birlikte sanat yaşamında dönüm noktasına ulaşır. Alba Dükü'nü resmettiği resim, onun İspanyol Mahkemesi'ne davet edilerek; saray ressamı sıfatıyla sanat yaşamına devam etmesine vesile olur. Sanatçı bundan sonraki süreçte soylu bir kadından daha fazlası olarak ünlü bir kadın ressama dönüşecektir. İlk evliliğini kral II. Philip'in teşviği ile 1571'de Paterno Prensi'nin oğlu Don Francisco de Moncada ile yapar. Kadın ressamın, sanat yaşamında kabul edilmesinin zor olduğu o yıllarda, kadının varlığını sanata entegre edebilmesi nedeniyle çoğu çağdaşı kadına ve sonrasında onu takip eden kadın resamlara öncülük eder. Çalıştığı konular arasında bu araştırmanın konusu olan otoportreler dışında kendi aile üyelerinin portreleri ve saray mensuplarının portreleri vardır. Anatomi çalışması ya da çıplak figür çalışmaları yoktur, cinsiyetinin sınırlarını aşma konusunda sosyal sınıf belki de ona izin vermemekteydi. Bir kadının büyük boy dini veya tarihi resimler üretmesi o dönem için söz konusu bile değildi. O da konularını gayri resmi bir şekilde belirleyip, yeni bir portre tarzı geliştirmiştir. Çoğunluğu portrelerden oluşan kayıtlı 55 resmi olan ressamın, otoportreleri özellikle bir kadın olarak cesur duruşlarıyla dikkat çekmektedir. Otoportrelerinin aksine eserlerine konu olan diğer figürlerin kıyafetlerini oldukça gösterişli ve canlı renklerde resimleyen sanatçı, kıyafetlerin kol ve yaka detaylarını, saç ve boyunlarındaki takıları ayrıntılı çizmektedir. Bu objelerin eserlerde var oluşu kişinin zengin olduğuna işaret etmektedir. Eserlerindeki ışık ve gölge kullanımı, genellikle figürün el ve yüzlerindeki ifadeleri vurgulama amacı taşımaktadır.

## 3.Sofonisba Anguissola'nın Otoportreleri

Sofonisba Anguissola, kendisini eserlerinde kullanarak o dönem içerisinde bir kadın ressam olarak kadın algısını değiştirmeye çalıştığı düşünülebilir. Sosyal yaşamda kadına bakış açısının salt ev, eş ve çocuk etrafında olması gerektiği görüşünü belki de otoportreleriyle yıkmaya çalışmaktadır. Otoportrelerine bakıldığında, resimdeki kadının kendinden emin duruşu, eserde hâkim olan bir özelliktir. Küçük yaşlarda en büyük destekleyicisinin babası olduğu görülen ressamın, bu sayede yeteneği keşfedilerek sanat yolunda önü açılır. Otoportrelerini yaparken aslında kadının naif ve mütevazî yönüne de vurgu yaptığı, eserdeki Sofonisba'nın duruşundan, izleyiciye bakışından anlaşılmaktadır. Resim 1. Otoportre, (URL 1) bakıldığında, eserin 1550 yılında yapıldığı ve ressamın kendini sade ve düz renk bir kıyafet içerisinde resmettiği görülmektedir. Esere ilk bakıldığında soylu bir kadın görülmektedir. Ancak soylu kadından ziyade Sofonisba'nın aldığı sanatsal bilgiler nedeniyle hissettiğinin eğitilmiş bir kadın olduğu düşünülmektedir. Kıyafetinin yakası açık renk olan figürün elinde tuttuğu kâğıt ve kalem vurgulamak istenen nesnelere karşımıza çıkmaktadır. Bir eliyle kâğıdı tutuş zarifliği, yine naiflik ve kendinden eminlik olarak algılanmaktadır. Diğer eliyle tuttuğu kalem tuvalin dışına taşmaktadır. Eserdeki portrenin izleyiciye doğru baktığı ve bu bakış ile kadının masumiyetini sembolize ettiği görülmektedir. Ressamın otoportrelerinin genelinde hakim olan yüzü ve elleri ışık-gölge ile vurgulama istediği, sözü edilen bu otoportresi için de geçerlidir. Başın hafif yana doğru dönük olmasına rağmen gözlerin karşıya bakması, izleyiciyi etkilemektedir.



Resim 1. Sofonisba Anguissola, Otoportre, Uffizi Floransa, 1550.

Sanatçının yine izleyici ile doğrudan gözleri ile temasa geçtiği Resim 2. Otoportre, (URL 2) otoportresi incelendiğinde; diğer otoportresinden farklı olarak giydiği kıyafetin daha gösterişli olduğu söylenebilmektedir. Döneme özgü kıyafetler içerisindeki ressam, bu eserinde kıyafetinin detaylarını daha ayrıntılı olarak yansıttığı görülmektedir. Sağ eli ile tuttuğu haç şeklindeki kolyesini izleyiciye göstermeye çalıştığı hissedilmektedir. Bu haç sembolü ile inançlı bir kadın olduğunu ortaya koymaktadır.



Resim 2. Sofonisba Anguissola, Otoportre, Özel Koleksiyon, 1550.



Sofonisba Anguissola'nun 1554 yılında yaptığı otoportresinde elinde kırmızı renkte kapağı olan küçük bir defter tutmaktadır. Bu defterde bulunan yazılar incelendiğinde; 'Sophonisba Angusola virgo seipsam fecit 1554' ifadesinin yazdığı görülmektedir. Bu yazı dilimize tercüme edildiğinde 'Bakire Sophonisba Anguissola bunu 1554'te kendisi yaptı' ifadesi ile belli ki esere imza atmak istemektedir. Ancak bakire ifadesini kullanmasının nedeni tam olarak bilinmemektedir. Defteri tutuş şekli yazılan ifadenin izleyici tarafından okunmasını amaçladığını göstermektedir. Böyle bir ifadenin karşımıza çıkıyor olması, yaptığı eserle övünen bir ressam olduğunu da akıllara getirmektedir. Portredeki gözlerin anatomik olarak normalden biraz daha büyük görünmesi, izleyici üzerindeki etkiyi arttırmaktadır. Resim 3. Otoportre, (URL 3)



Resim 3. Sofonisba Anguissola, Otoportre, Kavak ağacı üzerine yağlı boya, 19.5x21.5 cm., Kunsthistorisches Museum, 1554.

Resim 4. Otoportre, (URL 4) incelendiğinde; ressamın arka fonu diğer otoportrelerinden daha açık bir tonda boyadığı ve kendi gölgesinin hafif bir şekilde fona yansıdığı görülmektedir. Ressam, bu eserinde saçlarındaki örgü kısmını ışık ile ortaya çıkardığı ve yüzünün sağ tarafını gölgede bırakarak etkiyi arttırmayı amaçladığı düşünülmektedir. Sıcak tonlardaki kızıl saçlarında kullandığı rengi, yüzde ve özellikle ağız kısmında kullandığı tonlarla dengelediği görülmektedir.



Resim 4. Sofonisba Anguissola, Otoportre, Yağlı boya tekniği, 63.5x54.5 cm., Museo Poldi Pezzoli Milano , 1554.

Eserin elips formu, sonrasında 1556 yılında yaptığı madalyon üzerine otoportresini bize anımsatmaktadır. 1554 yılında yaptığı bu eseri, 1559 yılındaki otoportresi hariç tüm otoportrelerindeki gibi bu eseri de izleyiciye bakmaktadır.

Bir Klavsende Otoportre isimli eserinde, ressamı bir müzik aleti çalarken görmekteyiz. Babasının ona sanat eğitimi bağlamında hem müzik hem resim eğitimi aldığını bildiğimiz ressamın, müzik aleti ile birlikte bir otoportresini görmek bizi şaşırtmamaktadır. Resim 5. Bir Klavsende Otoportre, (URL 5).



**Resim 5. Sofonisba Anguissola, Bir Klavsende Otoportre, Tuval üzerine yağlı boya, 19.5x21.5 cm., Ulusal Capodimonte Müzesi, 1554.**

1554 yılında ürettiği bu eserinde, klavsen başında gördüğümüz ressam iki sanat dalında da var olan yeteneğini göstermektedir. Barok dönem müzik aleti olan klavsen, piyanonun atası olarak bilinmektedir. Figürün ellerinin klavsenin tuşlarına basışındaki zariflik ve bakışındaki masumiyet, o dönem düşünüldüğünde kadının varlığı ile ilgili olarak dönemin çok üzerindedir.

Müzik aleti çalarken kendisini resmettiği gibi tuval başında da ressam Sofonisba'yı resmetmektedir. Şövale başında bir resim üzerinde çalışırken ki eseri, sanatçının kendisini dini bir tema ile birleştirdiğini bize göstermektedir. Dini temalı resimlerin kadın ressamlar tarafından resmedilmediği bir dönemde, dönemin anlayışına karşı özgün bir karşı duruş olarak değerlendirilebilir. Şövaledeki tuvalde çocuğunu öpen bir Madonna sahnelenmektedir. Madonna, Hristiyan ikonolojisindeki Meryem'dir. Şefkat dolu bir anne ve çocuğunu konu alan batılı anlamda resim sanatında Meryem ve çocuğu için Madonna tanımlaması yapılmaktadır. Bu eserde diğer birkaç otoportresinde olduğu gibi ressamın inançlı olduğunu anlamaktayız. Sade ve abartıdan uzak bir şekilde izleyiciye bakan ressam, kendini eserinde ön plana taşırken; elinde fırçasıyla yaptığı Madonna ile de özdeşleşmektedir. Resim 6. Şövalede Otoportre, (URL 6).



**Resim 6. Sofonisba Anguissola, Şövalede Otoportre, Tuval üzerine yağlı boya, 66x57 cm., Łańcut Castle Poland, 1556.**

Şövalede Otoportre eseri, 1556 yılına tarihlenirken; Flaman ressam Catharina van Hemessen'de 1548 tarihli bir otoportresinde kendisini şövale başında resmetmesi bakımından iki farklı tarihli eser birbirine benzerlik göstermektedir. Sofonisba'nın Catharina van Hemessen'in bu resminden esinlendiği konusunda net bir yargıya varmak güçtür. Ancak iki eser arasında ciddi bir benzerlik olduğu aşikardır. Belki de bu resmin varlığından haberdar olmayan Sofonisba, kendini ressam Sofonisba olarak kanıtlamak için kendini şövale başında resmetmektedir. Resim 7. Otoportre, (URL 7)



Resim 7. Catharina van Hemessen, Otoportre, Panel üzerine yağlı boya, 32x 25 cm., Öffentliche Kunstsammlung, Basel, 1548.

Ancak diğer sanatçı ve eserlerden etkilenme, esinlenme söz konusu olduğunda Sofonisba'nın 'Minyatür Otoportre' eseri için dönemin ünlü minyatürcüsü Giulio Clovio'dan etkilendiğini söyleyebilmekteyiz. Giorgio Giulio Clovio veya Juraj Julije Klović'in Rönesans İtalya'sında üreten, Hırvatistan Krallığı'na mensup bir minyatürcü ve ressam olduğu bilinmektedir. Giulio Clovio'ya ait eserde ünlü minyatürcünün kendisini bir köpek ile resmettiği görülmektedir. Resim 8. Self-portrait with dog, (URL 8). Sofonisba'nın ünlü minyatürcüden esinlenerek, 1556 yılında madalyon üzerine monte ettiği 'Minyatür Otoportre' isimli küçük boyutlu yağlı boya otoportresinde kendisini sade kıyafetler içerisinde ve saçları bukleli bir şekilde betimlemektedir. Eserde göze çarpan nokta ise; Sofonisba, babasının adını ifade eden Amilcare isminin harflerinden oluşan yuvarlak bir armayı tutmaktadır. Bu armanın çevresini saracak şekilde büyük harflerle Latince şunlar yazmaktadır: Sophonisba Angussola Vır(Go) Ipsius Manu Ex (S)Peculo Depictam Cremonae. Bu ifade, 'Cremona'nın bakiresi Sophonisba Angussola, bir ayna yardımıyla kendini tasvir etmiştir' anlamına gelmektedir. Sofonisba'nın otoportrelerinde klasikleşen kıyafet olan Venedik tarzında yükseltilmiş bir yaka ve beyaz gömlek, bu otoportresinde de bulunmaktadır. Ressamın bedeni, babasının adının yazdığı armanın arkasında gizlenmiş gibidir. Belki de koruyucu bir kalkan görevi vardır AMILCARE harflerinin. Bu eserin, etkilendiği minyatürcü Giulio Clovio'ya bir armağan olarak yapıldığı düşünülmektedir. Resim 9. Minyatür Otoportre, (URL 9).



Resim 8. Giorgio Giulio Clovio, Self-portrait with dog, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, 1528.



**Resim 9. Sofonisba Anguissola, Minyatür Otoportre, Madalyon üzerine monte yağlı boya, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, 1556.**

Sanatçının 1559 yılında ürettiği otoportresi, yarım boy portredir. Dönemin kıyafetleri içerisinde, izleyiciye doğrudan bakmadığı ender otoportrelerindendir. Parlak desenli koyu renk elbisesinin içerisinde asil bir profil çizen ressamın, küpe, kolye vb. aksesuarları ışıltılıdır. Saçında özel bir anı konu aldığını hissettiren parıltılı tacı ile uzaklara bakmaktadır. Resim 10. Otoportre, (URL 10).



**Resim 10. Sofonisba Anguissola, Otoportre, Özel Koleksiyon, 1559.**

Sofonisba, ilerleyen yaşına rağmen otoportrelerini yapmayı bırakmayan nadir kadın ressamlardanır. 78 yaşındaki halini betimlediği otoportresi, gençliğinden yaşlılığına kadar uzanan süreçte yaptığı son otoportredir. Ressam, kendisini tüm otoportrelerinden farklı olarak bir koltukta oturur vaziyette resmetmektedir. Sanat yaşamı boyunca otoportrelerinde sade ve koyu renk giysiler içinde gördüğümüz ressam, bu eserinde de yine aynı koyu renkli giysiler içinde izleyiciye bakmaktadır. Ancak oturduğu koltuğun kırmızı renkte olması tezatlık yaratan bir özellik olup; diğer tüm otoportrelerinde bu kırmızı renk yüzey olarak bu kadar geniş yer almamaktadır. Birçok şekilde kendini resmeden ressam (müzik aleti çalarken, elinde fırça şövale karşında, babasının isminin harflerinden oluşan arma tutarken) bu eserinde en yaşlı halindedir. Diğer tüm otoportrelerinde genç ve canlı görünümünün aksine bu eserde



olgun ve düşünceli görünmektedir. Sol elinde tuttuğu kitabın arasına parmağını koyduğu görülmektedir. Bu da bize sanatçının, kitapta kaldığı yeri bulmak istediğini ya da o sayfada yazılanların onun için önemli olduğunu ifade edebilir. Sağ elindeki kağıtta ise birşeyler yazdığı görünmektedir. Bu da kağıdın bir mektup olabileceği fikrini güçlendirmektedir. Resim 11.Yaşlılıkta Otoportre, (URL 11).



Resim 11. Sofonisba Anguissola, Yaşlılıkta Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 1610.

## SONUÇ

Sonuç olarak hem Rönesans dönemi kadını olup, hem de bir kadın ressam olmanın tüm zorluklarına rağmen pes etmeyen Sofonisba Anguissola, sanat adına önemli otoportrelere imzasını atmıştır. İtalyan Rönesans dönemi kadın ressamlarından olan sanatçı, resmi olarak kadınların atölyede resim yapmasının zor olduğu o dönemde gayri resmi olarak ustalardan eğitim alarak atölyede resim sanatı uygulamaları yapmıştır. Gençlik yıllarından başlayarak, yaşlılığına değin her anını her şekilde ölümsüzleştirerek; otoportrelerini tuvale aktarmıştır. Bu otoportrelerinde takındığı tavır özgürlükçü ve yenilikçidir. Sofonisba'nın otoportreleri incelendiğinde; ressamın kendinden emin duruşu ile yetkin bir ressam olduğunu göstermek istediği düşünülebilir. Ressam, otoportrelerinde kadının naif ve mütevazı yönünü vurgulamasının yanında yeteneğini de gözler önüne sermektedir. Eserlerinde çoğunlukla sade ve düz renk kıyafetler içerisinde görüldüğü dikkat çekmektedir. Dikkat çekici diğer detaylar arasında da özellikle kullandığı objeler yer almaktadır. Bu objeler arasında; kalem, kağıt, kitap, müzik aleti, şövale, tuval, fırça ve haç gibi sanatı, eğitimi ve dini sembolize eden objeler bulunmaktadır. Sanatçı hem dini yönünü vurgularken hem de sanata aşık yönünü kuvvetli bir biçimde izleyiciye hissettirmektedir. Döneme özgü kıyafetler içerisindeki bir otoportresinde ressamken; diğer otoportresinde müzisyen edasında karşımıza çıkmaktadır. Soylu bir aileye mensup olan ressamın, otoportrelerindeki kıyafet detayları çoğunlukla abartıdan uzaktır. Sanatçının kıyafetlerindeki bu sadelikle, eserlerindeki objelerin sembolize ettiği anlamları ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülebilir. Çağının ressam ve minyatür sanatçılarından etkilendiği gibi çağdaşlarını da etkileyen ressam, ölümünün ardından 1970'lerde Batılı feministler tarafından yeniden keşfedilmiştir. Yaşadığı dönemde kadına bakış açısını değiştiren sanatçı, eserleriyle kendinden sonra gelen sanatçılara da ilham olmuştur. Kadın bir ressamın sanat atölyesinde çirak olarak teknik ve beceri öğrenmesinin güç olduğu düşünüldüğünde; babası tarafından desteklenip yüreklendirilmesi onun adına bir şans olarak değerlendirilebilir. Babasının isminin yazılı olduğu armayı bir otoportresinde tutması belki de babasına olan bağlılığını ve teşekkürünü gösterir niteliktedir. Bugün Anguissola'nın eserleri Bergamo, Budapeşte, Madrid, Napoli, Siena, Floransa ve diğer birçok şehirdeki müze ve galerilerde görülmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Abagnano, N. (1992). Hümanizm, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 25: 141-149.
- Akalın, T., Baş, R. (2018). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması, *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 2: 112-128.
- Beyoğlu, A. (2016). Resimde Mekân Kullanımına Başlangıç Örnekleri Olarak Ortaçağ Ve Erken Rönesans Dönemi Resimleri, *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*, 52: 373-386.
- Bronowski, J., Mazlish, B. (2012). *Batı Düşünce Tarihi*, İstanbul: Say Yayıncılık.
- Duby, G., Perrot, M. (2005). *Kadınların Tarihi III*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Robinson, R. L. R. (2017). Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana And Artemisia Gentileschi A Critical Analysis Of Renaissance And Baroque Self-Portrait Painting By Female Artists, *Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Art History at Studio Art Centers International Florence*, 25-91.
- URL 1: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_paintings\\_by\\_Sofonisba\\_Anguissola#/media/File:Anguissola,\\_Sofonisba\\_-\\_Selbstbildnis\\_-\\_c.\\_1550.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Sofonisba_Anguissola#/media/File:Anguissola,_Sofonisba_-_Selbstbildnis_-_c._1550.jpg), Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- URL 2: [https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.theguardian.com%2Ftv-and-radio%2F2014%2Fmay%2F17%2Fthe-story-of-women-and-art-tv-review&psig=AOvVaw3HzrTZMhSQU77WawwAAms0&ust=1624292689935000&source=images&cd=vfe&ved=0CAoQjRxqFwoTCMidl\\_3PpvECFQAAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.theguardian.com%2Ftv-and-radio%2F2014%2Fmay%2F17%2Fthe-story-of-women-and-art-tv-review&psig=AOvVaw3HzrTZMhSQU77WawwAAms0&ust=1624292689935000&source=images&cd=vfe&ved=0CAoQjRxqFwoTCMidl_3PpvECFQAAAAAAdAAAAABAD), Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- URL 3: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sofonisba\\_Anguissola\\_002.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sofonisba_Anguissola_002.jpg), Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- URL 4: [https://museopoldipezzoli.it/en/paintings/#/dettaglio/121931\\_Ritratto%20femminile](https://museopoldipezzoli.it/en/paintings/#/dettaglio/121931_Ritratto%20femminile), Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- URL 5: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sofonisba\\_anguissola,\\_autoritratto\\_con\\_spinetta,\\_1554-55,\\_Q358.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sofonisba_anguissola,_autoritratto_con_spinetta,_1554-55,_Q358.JPG), Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- URL 6: [https://www.wga.hu/html\\_m/a/anguisso/sofonisb/selfease.html](https://www.wga.hu/html_m/a/anguisso/sofonisb/selfease.html), Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- URL 7: [https://www.wga.hu/html\\_m/h/hemessen/caterina/selfport.html](https://www.wga.hu/html_m/h/hemessen/caterina/selfport.html), Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- URL 8: <http://www.croatia.org/crown/articles/10364/1/Iulius-Clouius-Croatian-and-a-mistake-of-the-Kunsthistorisches-Museum-in-Vienna-and-of-the-Europeana-in-the-Hague.html>, Erişim Tarihi: 23.08.2021.
- URL 9: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_paintings\\_by\\_Sofonisba\\_Anguissola#/media/File:Sofonisba\\_Anguissola\\_-\\_Self-Portrait\\_-\\_c.\\_1556.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Sofonisba_Anguissola#/media/File:Sofonisba_Anguissola_-_Self-Portrait_-_c._1556.jpg), Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- URL 10: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_paintings\\_by\\_Sofonisba\\_Anguissola#/media/File:Sofonisba\\_Anguissola.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Sofonisba_Anguissola#/media/File:Sofonisba_Anguissola.jpg), Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- URL 11: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_paintings\\_by\\_Sofonisba\\_Anguissola#/media/File:Self\\_portrait,\\_1610.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Sofonisba_Anguissola#/media/File:Self_portrait,_1610.jpg), Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- Zophy, J. W. (2019). *Ateş ve Su Üzerine Dans*, İstanbul: Dergah Yayınları.

# KONSERVATUVARLARIN ÇALGI EĞİTİMİ MÜFREDATLARINDA ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN YERİNİN İNCELENMESİ

## Analysis of the Place of Contemporary Turkish Music Works in the Instrument Education Curriculum of Conservatories

Arman ARTAÇ<sup>1</sup>

### ÖZET

### ABSTRACT

Bu çalışmanın amacı, Çağdaş Türk müziği bestecileri tarafından, kontrabas, obua, fagot, trompet, trombon, tuba, arp ve vurmali çalgılar için çok az solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eser yazılmasının ve yazılan az sayıda eserin de büyük çoğunluğunun konservatuvar müfredatlarında yer almamasının sebeplerini araştırmak ve konuyla ilgili çözüm önerileri sunmaktır. Bu çalışmayla ilgili verileri toplamak amacıyla Türkiye’de Batı müziği eğitimi veren konservatuvarların müfredatları incelenmiş, 54 Çağdaş Türk müziği bestecisinin solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eserleri tespit edilmiş, eğitimciler ve bestecilere anketler uygulanmıştır. Elde edilen verilerden; bestecilerin çalışmada adı geçen Klasik Batı müziği çalgıları üzerine daha az solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eser yazma sebeplerinin; günümüz müzikal eğilimlerinin giderek klasik formlardan uzaklaşması, eserlerini çaldırabilecekleri, icracılıklarına güvendikleri ve tanıdıkları müzisyenler için eser yazmaları ve bu müzisyenlerden söz konusu çalgıların icracılarının daha az olduğu, çalgılarına yönelik eserler yazılması konusunda eğitimcilerin bestecilerden girişim beklemedikleri, bestecilerin de eğitimcilerden talep beklemedikleri ve bunun sonucunda da bu tür eserlerin üretiminde bir artış oluşmadığı sonuçları ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlara göre; bestecilerin söz konusu çalgılar için konservatuvar eğitimine yönelik olarak hem başlangıç seviyelerinde metotlar, etütler, kolay parçalar; hem de daha ileri seviyede solo eserler yazmaya ağırlık vermelerinin, bestecilerin eğitimcilerle bir araya gelebilecekleri festival, yarışma, proje gibi etkinliklerin çoğalmasının; internet üzerinde eserlerini tanıtabilecekleri ve eğitimcilerin de taleplerini sunabilecekleri platformların oluşturulmasının önemi ortaya çıkmıştır.

The purpose of this research, to investigate the reasons of the fact that there are very few or no solo and piano or orchestra accompaniment works written by Contemporary Turkish music composers for contrabass, oboe, bassoon, trumpet, trombone, tuba, horn, harp and percussion instruments and to find out why the majority of existing works are not included in the curricula of conservatories and to make suggestions some solutions about this matter. In order to collect the data related to this study, the curricula of 8 conservatories were examined, the works of 54 Turkish composers were determined, surveys applied to the instrument teachers and composers. The following conclusions were reached from the obtained data; The reasons why the composers wrote less solo and piano or orchestra accompaniment works on Classical Western musical instruments which were mentioned in this research; According to Today's musical trends our composers write works for musicians whom they can have their works performed and trusted their musicality, and these musicians who play these instruments are more than the other instrumentalist, educators expect the submission from composers about writing works for their instruments, and composers expect demands from educators, and as a result, there is no increase in the production of such works. According to these results; the importance of the composers should focus both on to write methods, etudes and easy pieces in beginning level and to write solo, piano or orchestral accompaniment works in higher level and increation of events such as festivals, competitions, where the composers can come together with educators; creating platforms on the internet where they can promote their works and present the demands of educators has understood.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Türk müziği, çağdaş Türk bestecileri, konservatuvar eğitimi

**Keywords:** Contemporary Turkish music, contemporary Turkish Composers, conservatory education

## EXTENDED ABSTRACT

In the last 100 years from the first examples of Turkish Contemporary music to the present, more than 100 composers had been educated and produced thousands of works that have been performed all over the world. However, the instrument education curricula of the conservatories in Turkey were examined, it has been seen that there was very little or no work for solo and piano or orchestra accompaniment Contemporary Turkish music works in all instruments except piano. Regarding this situation, when the works of Contemporary Turkish composers were searched it is seen that such works written for contrabass, oboe, bassoon, trumpet, trombone, tuba, harp and percussion instruments do not reach even 10 pieces per instrument. The purpose of this study is to determine the reasons why Contemporary Turkish composers write so few solo or orchestral works for the instruments mentioned in the study and the conservatories include less than these few works and sometimes none of them in their curricula.

In order to determine the reasons why there are very few such Contemporary Turkish music works on Classical Western music instruments mentioned in the research, and that only a few of them are included in the instrument training curriculum of conservatories, 9 question survey was made to 29 instrument educators from 10 conservatories that educate Classical Western music in Turkey and 10 question survey was made to 26 Contemporary Turkish music composers.

The results of the questionnaires answered by both composers and educators can be evaluated as follows:

- While the majority of the educators said that they were looking for Contemporary Turkish music works that they could play for their instruments, the same majority stated that they could not find enough works. However, according to search of the works, it is seen that more of the works available in the curriculum are in the Contemporary Turkish music repertoire and they are playable.
- As one of the reasons for the scarcity of single instrument oriented works written for the instruments mentioned in the study, it is seen that composers less prefer to write single-instrument-oriented and conventional works that can be included in instrument education curriculum. In today's artistic music, traditional forms are replaced by trends such as electronic music, studies on newly invented instruments, prepared piano, microtonal music, random music etc. This has a significant impact on the decrease in the writing of conventional solo works and works with piano or orchestral accompaniment.
- Even if composers write works that can be included in the curriculum, it has been observed that they do not make a special effort to reach as many musicians and conservatory students as possible. While 56% of the composers seem to expect or want their works to be included in the conservatory curricula, it is understood that this has not actually occurred. Generally speaking, composers expect demands from educators, and educators expect composers to reach them.
- Composers generally prefer to write their works for people in their environment whom they trust to play their works and whose musicianship they trust. These people are more likely to play instruments such as piano, violin, viola, flute, and clarinet.
- Half of the composers who answered the question about to write methods, exercises, etudes and small pieces using Turkish melodies for the beginner level stated that they were thinking of writing such pieces, but it is seen that there is no significant demand from the teachers in this regard. Composers' thoughts that such pieces should be written by instrument teachers who has advanced their compositional skills and that their efforts for these studies cannot be compensated for are the reason why there are almost no such methods, exercises, etudes or pieces.

It is important that today's Contemporary Turkish Music composers work to decrease the scarcity in the number of works written on the instruments mentioned in this study. These works include both methods, etudes, exercises and pieces which are containing Turkish melodies that can motivate musician candidates to work, as well as the works in advanced technical levels and atonal and 20th century pieces which do not push musician candidates to stay away from performing them, and that have elements that can introduce our traditional melodies all over the world. Thus, our national music will be able to be used both in the education process and in the career process after graduation, and the great lack in this field will be closed over time. Events such as festivals, competitions, projects where composers can receive orders for new works and come together with teachers; The creation of platforms and websites on the internet where the composers can promote their works and the instrument teachers can demand new works, will increase the communication between composers and performers and ensure that the teachers are informed about new works.



## GİRİŞ

Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Türkiye’de siyasal, hukuki, ekonomik, kültürel ve toplumsal alanda geniş kapsamlı bir yenilenme ve dönüşüm sürecini başlatmıştır. Atatürk, kültürel alandaki çağdaşlaşma hedefinde müziğe özel bir önem vermekteydi. Türk müziğinin milli unsurlarını koruyarak evrensel ölçüde bir Çağdaş Türk müziği oluşturulması düşüncesindeydi. (Artaç, 2019: 531)

Çağdaş Türk Müziği, Mustafa Kemal Atatürk’ün çağdaşlaşma alanında yaptığı atılımlar içerisinde önemli bir yeri olan “Geleneksel Türk müziği unsurlarının Batılı tekniklerle işlenerek ulusal müziğimizi oluşturma” çalışmaları sürecinde ortaya çıkan, ilk temsilcilerinin “Türk Beşleri” olduğu, evrensel normlara sahip bir müzik türüdür.

“Türk Beşleri” olarak anılan birinci kuşak Çağdaş Türk bestecilerinin yetiştirdikleri öğrenciler ve onların da yetiştirdiği öğrenciler şeklindeki eğitim silsilesiyle birlikte, günümüzde artık 5. kuşak Çağdaş Türk müziği bestecileri yetişmekte ve sanatsal Batı Müziği edebiyatına pek çok eser kazandırmaktadırlar. Dünya üzerindeki her ulusun gurur duyabileceği birçok kavramın yanında, ulusal müziğinin sanatsal Batı müziği içerisinde yer bulması da bir gurur kaynağıdır. Çağdaş Türk bestecilerinin ürettiği eserler de dünya sahnelerinde çoğu zaman yer alabilmekte ve bu gururu Türk müzik dinleyicisine yaşatmaktadır.

Ertuğrul Oğuz Fırat 1999’da yazdığı “Umursanmamış” adlı kitabında “Her ne kadar 1970’lerde eser üretiminde bir düşüş yaşansa da, sonraları eser üretimi giderek artmış olmasına karşın, üretilen eserlerin seslendirilmelerinin bu artışla paralel bir ilişki içinde olmadığı görülmektedir: Türk bestecilerinin eser sayılarının artmasına karşın, bu eserlerin Türkiye’de seslendirme oranları artmamış, daha da gerilemiştir.” diye yazmıştır. (Fırat,1999:440)

Günümüzde ise ülkemizde ve yurt dışında faaliyet gösteren birçok solist, oda müziği grubu ya da orkestra pek çok eseri seslendirmektedir. Elbette Çağdaş Türk bestecilerinin hangi eserlerinin hangi konserlerde çalındığını tespit etmek çok geniş kapsamlı bir çalışma gerektirir ve kesin bir sayı tespit etmek ise mümkün değildir. Ancak sadece video paylaşım sitelerine yüklenen videolardan bile bestecilerimizin eserlerinin bir şekilde seslendirildikleri anlaşılmaktadır.

Çağdaş Türk müziği, ulusumuzun kültürel hazinesinin bir parçası olmuştur ve ilk örneklerinden günümüze kadar gelen yapıtların yaşatılması, tanıtılması, diğer kuşaklara aktarılması ve yeni üretimlerin devam etmesi, ülkemizin sanatsal Batı müziği alanı içerisinde de varlığını sürdürmesi açısından çok önemlidir. Konservatuvar eğitiminin, evrensel düzeyde sanatçılar ve eğitimciler yetiştirmek, halkı Klasik Batı müziği ile tanıştırmak ve gelecek vaat eden yetenekleri keşfetmek gibi hedeflerinin yanında, ulusal müziğimizin, Klasik Batı müziği repertuarındaki yerini kalıcı kılmak da bulunmaktadır. Bu sebeple, konservatuvarların çalgı eğitimi sürecinde hem geleneksel müziğimizi evrensel standartlara taşıma amacını güden hem de özgün 20. yüzyıl müziği çalışmalarını dünya sanatsal müzik repertuarına kazandırmaya devam eden Türk bestecilerinin eserlerini icra etmeye özellikle önem verilmelidir. Ayrıca çalgı eğitimi açısından Halk müziği ve Klasik Türk müziği unsurlarının kullanıldığı eserler, bir çalgı öğrencisinin, çalgısı ile ilgili karşılaşacağı teknik zorlukların yanı sıra, tanımadığı melodilere kıyasla melodik yapıların çözümü ve müzikaliteyi elde etmek konusunda karşılaşacağı zorlukları da azaltacaktır.

*“Bireyin kendi ülkesinin ve ulusunun; tarihi, kültürü, gelenekleri ve toplumsal değerleri kaynaklı ezgilerine, daha güçlü, istekli ve doğal tepki verdiği açıkça görülmektedir. Özellikle çalgı eğitimi, bireylerin kendilerini ifade etmeye ihtiyaç duydukları ve kişiliklerinin şekillenmeye başladığı, çocukluk ve gençlik dönemlerinde başladığından, çalgı eğitiminin değişik aşamalarında ulusal müziğimize ait materyallerin kullanılması önem taşımaktadır. Bu ortak ulusal müzik, dilimizi ve beğenimizi farklı boyutlarda geliştirecek ve zenginleştirecektir. Çalgı eğitim literatürünün olduğu kadar konser literatürünün de bu eserler ile zenginleşmesi aynı zamanda Çağdaş Türk müziğine olan ilgiyi artıracaktır.”* (Akkor ve Türkmen, 2009:607)

### 1. Problem

İlk eserlerini 1920’lerden itibaren vermeye başlayan Cemal Reşit Rey’den başlayarak günümüze kadar geçen 100 yıllık süreçte eserler vermiş 54 Çağdaş Türk müziği bestecisi incelendiğinde, herhangi bir çalgıda başlangıç seviyelerine yönelik, eğitim amaçlı etüt, metot, egzersiz kolay parçalar gibi çalışmaların hemen hiç bulunmamasının yanı sıra, herhangi bir seviyede çalınmak üzere konservatuvar müfredatlarına girebilecek; kontrabas, obua, fagot, trompet, trombon, tuba, arp ve vürmelî çalgılarda, solo ve piyano ya da orkestra eşliğinde çok az eser verildiği görülmüştür. Bu çalışmada incelenen bestecilerimiz, yine bu çalışmada adı geçen tüm çalgılar için solo, orkestra

eşlikli ya da oda müziği içerisinde partileri olan eserler yazmışlardır ancak bestecilerimizin yazdıkları eserlerdeki çalgı çeşitliliği, solo ve orkestra eşlikli eserler açısından oldukça azdır.

Bu çalışmanın konusuyla ilgili çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bunlar arasında “Çağdaş Türk Klarnet Edebiyatının Durumu: Sanatçılar, Eğitimciler ve Besteciler Yönünden Değerlendirilmesi”(Harun Keskin), “Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi” (H. Özgür Akkor, Uğur Türkmen), “Çağdaş Türk Bestecilerinin Viyola Eserleri ve Bu Eserlerin Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlardaki Viyola Eğitimcileri Tarafından Tanınma, Eğitim Amaçlı Kullanılma ve Kullanılmama Durumları” (A.Serkan Ece), 20. Yüzyıl Çağdaş Türk Müziği'nde Viyola Repertuarı (Özlem Görgülü) “21. Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe Orkestra Süiti'nde Fagotun Kullanımı” (Alım Yanya), “Flüt Eğitiminde Çağdaş Türk Flüt Eserlerinin Kullanımı ve Örnek Çalışma Egzersizleri” (Hazan Kurtaslan) adlı araştırmalar bulunmaktadır. Çalışmalarda söz konusu çalgıların Çağdaş Türk müziği eserlerinde kullanılma sıklığı, konservatuvar eğitimcileri tarafından eserlerin tanınırlığı, konserlerde seslendirilme sıklığı, eğitim müziğine faydaları gibi konular işlenmiştir.

## 2. Amaç

Bu araştırmanın amacı, yaklaşık 100 yıllık Çağdaş Türk Müziği tarihimizde kontrabas, obua, fagot, trompet, trombon, arp ve vurmali çalgılar üzerine solo ve piyano ya da orkestra eşlikli çok az eser yazılmış olmasının ve yazılmış olanların da çok azının konservatuvarların çalgı eğitim müfredatlarında yer alıyor olmasının; ayrıca piyano dışında başlangıç seviyesine yönelik metot, etüt, egzersiz ve küçük parçalar kategorisinde hemen hiç çalışma bulunmamasının sebeplerini ortaya çıkartarak bu eksikliğin giderilmesi için çözüm önerileri sunmaktır.

## 3. Önem

Araştırma, konservatuvarlarda besteciler tarafından daha az solo eser yazılan çalgıların eğitimini alan öğrencilerin Çağdaş Türk müziğini tanınması, Çağdaş Türk Müziği dağarcığının zenginleşmesi ve yurt dışında ulusal müziğimizin daha fazla yer bulması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca konuyla ilgili benzer çalışmalar yapmak isteyen araştırmacılar için de bir başvuru belgesi niteliği taşıyacaktır.

## 4. Yöntem

### 4.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada betimsel tarama modeli uygulanmıştır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen varolan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 2020:109).

### 4.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Çağdaş Türk müziği bestecileri ve Türkiye'de Batı müziği eğitimi veren konservatuvarların çalgı eğitimcileri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini gerekli verileri toplamak amacıyla yapılan anketlere cevap veren 26 Çağdaş Türk müziği bestecisi ve 29 konservatuvar çalgı hocası oluşturmaktadır.

### 4.3. Verilerin toplanması

Bu çalışmada pek çok farklı veriye ihtiyaç duyulmuştur. Araştırmada bahsi geçen konservatuvar çalgı eğitim müfredatlarına erişmek için ilgili konservatuvarların internet siteleri taranmış ya da mail yoluyla istek yapılarak müfredatlara ulaşılmıştır. Çağdaş Türk Müziği bestecilerini tespit etmek için ilgili literatür ve internet siteleri taranmıştır. Türk bestecilerinin yazmış olduğu solo, piyano ya da orkestra eşlikli eserlerin tespiti ile ilgili verilere ulaşmak için de yine ilgili internet siteleri ve taranmıştır.

Araştırmada bahsi geçen belirli Klasik Batı Müziği çalgıları üzerine solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eserlerin çok az olmasının ve bunların da az bir kısmının konservatuvarların çalgı eğitimi müfredatlarında yer almasının sebeplerini tespit etmek üzere Türkiye'de Klasik Batı müziği eğitimi veren 10 konservatuvarın 29 çalgı eğitimcisine 9 soruluk ve 26 Çağdaş Türk müziği bestecisine 10 soruluk anketler uygulanmıştır. Anket soruları arasında birden fazla seçeneğin işaretlenebileceği ve açık uçlu cevapların da seçenek olarak bulunduğu sorular yer almaktadır. Anket “SurveyMonkey” programıyla hazırlanmış ve katılımcılara e-mail ya da sosyal medya hesapları yoluyla ulaştırılmıştır. Bu çalışma Anadolu Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etiği Kurulunun 07-06-2021 tarihli 67545 sayılı izniyle yapılmıştır.

## 5. Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Solo ve Pişano ya da Orkestra Eşlikli Eserlerine Dair Bulgular

Aşğıdaki tablolarda, 100 yıllık Çağdaş Türk müziği tarihinde, eser listelerine ulaşılabilen 54 bestecinin hangi çalgı için kaç solo ve pişano ya da orkestra eşlikli eser yazdığı gösterilmektedir. Eserler, araştırmannın ana çalgı dersini baz alması nedeniyle, sadece pişano eşlikli veya eşiksiz solo eserler ve orkestra eşlikli konçerto, konçertino ve benzeri eserlerle sınırlandırılmıştır. Oda müziği sınıfına giren eserler ve çeşitli çalgıların solistliği paylaştığı orkestralı eserler bu sayılara dahil edilmemiştir.

Birden fazla parçanın bir araya gelmesiyle oluşan, etüt, süit, prelüd-fügler, envansiyonlar ve küçük parçalardan oluşan albümler gibi eserler tek eser olarak sayılmıştır. “S” harfi solo ya da pişano eşlikli parçaları, “K” harfi ise konçerto, konçertino gibi orkestra eşlikli parçaları temsil etmektedir. Tabloda besteciler doğum tarihlerine göre sıralanmıştır. Veriler, 16 çalgı ve 54 besteciye kapsadığı için iki tablo olarak verilmiştir. İlk tabloda pişano, keman, viyola, çello, kontrbas, flüt, obua ve klarnet eserlerinin, (Tablo 1.) ikinci tabloda Fagot, trompet, trombon, tuba, korno, arp, gitar ve vürmal çalgılar eserlerinin sayıları verilmiştir (Tablo 2).

ÇALGI	Pişano	Keman	Viyola	Çello	Kontrbas	Flüt	Obua	Klarnet
<b>BESTECİ</b>								
Cemal Reşit Rey	S-7 K-3.	K.2		K-2				
Ulvi Cemal Erkin	S.4 K.3	S.3. K.1						
Hasan Ferit Alnar	S-1	S-1 K-1		K-1				
Ahmed Adnan Saygun	S.6. K.2.	S-2. K-1	K.1	S-2				
Necil Kazım Akses	S. 6	K. 1	S-2 K-1	K-2		S-1		
Ekrem Zeki Ün	S-11. K-2	S-3. K-1.	K-1	S-1		S-2. K-2		
Kemal İlerici	S-2	S-2		K-1		S-1	S-1 K-1	
Bülent Tarcan	S-3. K-1	S-3. K-1.						
Mithat Fenmen	S-2 K-1							
Sabahattin Kalender	S-1	S-1. K-1						
Bülent Arel	S-3. K-2	S-1						
İlhan Usmanbaş	S-6	S-6. K-1	S-1	S-6		S-1	S-1	S-2

Ertuğrul Öğuz Fırat	S-9. K-2	S-5. K-3	S-2. K-2	S-2	S-1	S-2.	S-1	S-3
Necdet levent	S-1	S-4. K-2			S-1	S-2. K-2		
Nevit Kodallı	S-3.	S-1 K-1		K-1				
	<b>Piyano</b>	<b>Keman</b>	<b>Viyola</b>	<b>Çello</b>	<b>Kontrbas</b>	<b>Flüt</b>	<b>Obua</b>	<b>Klarnet</b>
Ferit Tüzün	S-3	S-1						
Yüksel Koptagel	S-4							
Muammer Sun	S-4	S-3		S-1				
Cengiz Tanç	S-5	S-2. K-1	K-1	S-1. K-1				
Kemal Sünder	S-6. K-1	S-1				S-1		
Yalçın Tura	S-2	S-3. K-1	S-1. K-1	S-1. K-1				
İlhan Baran	S-8.							
Çetin Işıközlü	S-2. K-1	K-1						
Ahmet Yürür				K-1				
Ateş Pars	S-9 K-4	S-2	S-2	S-2		S-1	S-2	S-2
Okan Demiriş	K-1	S-1						
İstemihan Taviloğlu	S-3.	S-1						K-1
Nejat Başgmezler	S-2		S-1. K-1					
Ertuğrul Bayraktar	S-4			S-1		S-1		
Selman Ada	S-13					S-2		K-1. S-1
Mete Sakpınar						S-1		
Babür Tongur		S-1	S-1			S-1		
Aydın Karlıbel	K-2	K-1						
Betin Güneş	K-1. S-8	S-1	S-1			S-6		S-2. K-1
Turgay Erdener	S-1				K-1 S-1	K-1	K-1	S-1. K-1



Mehmet Aktuğ		S-1		K-1	S-1			
Kamran İnce	K-2 S-8	S-1		S-1				
Sıdıka özdil	K-1	S-2	S-1					
Semih Korucu	S-5. K-1		S-2					
Hasan Uçarsu	S-4		K-1	S-1		S-1		
Mehmet Nemutlu	S-2	S-1				S-2		S-1
	<b>Piyano</b>	<b>Keman</b>	<b>Viyola</b>	<b>Çello</b>	<b>Kontrabas</b>	<b>Flüt</b>	<b>Obua</b>	<b>Klarnet</b>
Özkan Manav	S-4	S-2.	S-1	S-1				S-1
Emre Aracı	S-1	K-1						
Muhittin Demiriz	S-4	K-1				S-1.		
Fazıl Say	S-18. K-8	S-3. K-1		S-1. K-1		S-1. K-1		S-1
Evrin Demirel								S-1
Mahir Çetiz		S-1			S-1			
Oğuzhan Balcı	S-1	S-2 K-1						K-1
Zeynep Gedizlioğlu	S-9.							S-1
Mesruh Savaş	S-5	S-1. K-2				S-2. K-2		S-1
Özge Gülbey	S-4			S-1				K-1
Erberk Eryılmaz	S-3	S-2	S-2					S-2
Onur Özmen	S-9	S-1	S-4		S-1	S-2	S-1	S-1
Armağan Durdağ				S-1 K-1			S-1	
<b>TOPLAM</b>	<b>S-199 K-30</b>	<b>S-67. K-8</b>	<b>S-21. K-8</b>	<b>S-17 K-13</b>	<b>S-6. K-1</b>	<b>S-31. K-10</b>	<b>S-7. K-2</b>	<b>S-19 K-6</b>
<b>Tablo 1. Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin piyano, piyano, keman, viyola, çello, kontrabas, flüt, obua ve klarnet için yazdıkları solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eserler.</b>								

ÇALGI	Fagot	Trompet	Trombon	Tuba	Korno	Arp	Gitar	Vur. çalgılar
BESTECİ								
Cemal Reşit Rey							K-1	
Ulvi Cemal Erkin								
Hasan Ferit Alnar								
Ahmed Adnan Saygun								
Necil Kazım Akses								
	Fagot	Trompet	Trombon	Tuba	Korno	Arp	Gitar	Vur. çalgılar
Ekrem Zeki Ün							S-1	
Kemal İlerici					S-1			
Bülent Tarcan								
Mithat Fenmen								
Sabahattin Kalender								
Bülent Arel						S-2	S-1	
İlhan Usmanbaş		S-1				S-1		
Ertuğrul Oğuz Fırat								
Necdet İvent								
Nevit Kodallı								
Ferit Tüzün							S-3	
Yüksel Koptagel							S-3	
Muammer Sun								
Cengiz Tanç			S-1					
Kemal Sünder		S-1			K-1			K-2
Yalçın Tura							K-1	
İlhan Baran								
Çetin Işıközlü								
Ahmet Yürür								
Ateş Pars								S-1
Okan Demiriş								

İstemihan Taviloğlu							S-2	
Nejat Başeğmezler						K-1		
Ertuğrul Bayraktar							S-1	
Selman Ada							S-1	
Mete Sakpınar								
Aydın Karlıbel								
	<b>Fagot</b>	<b>Trompet</b>	<b>Trombon</b>	<b>Tuba</b>	<b>Korno</b>	<b>Arp</b>	<b>Gitar</b>	<b>Vur. çalgılar</b>
Betin Güneş			S-2 K-4.			K-1		
Turgay Erdener							S-4	
Mehmet Aktuğ	S-1							
Kamran İnce							S-1	
Sıdika özdil						S-1		
Semih Korucu							S-5	
Hasan Uçarsu		S-1						
Mehmet Nemutlu						S-1		
Özkan Manav						S-1		
Emre Aracı								
Muhittin Demiriz								
Fazıl Say		K-1					K-1	
Evrin Demirel								
Mahir Çetiz								
Zeynep Gedizlioğlu								
Mesruh Savaş					S-1			
Özge Gülbey	S-4							
Erberk Eryılmaz								
Onur Özmen								
Armağan Durdağ	S-1							
<b>TOPLAM</b>	<b>S-6</b>	<b>S-2 K-1</b>	<b>S-3. K-4</b>	<b>0</b>	<b>S-2 K-1</b>	<b>S-6 K-2</b>	<b>S-22. K-3</b>	<b>S-1. K-2</b>
<b>Tablo 2. Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin fagot, trompet, trombon, tuba, korno, arp, gitar ve vurmali çalgılar için yazdıkları solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eserler.</b>								

Yapılan eser taramasında piyano için solo ya da orkestra eşlikli toplam 229 eser, keman için solo ve piyano ya da orkestra eşlikli 74 eser, viyola için 29 eser, çello için 30 eser, flüt için 41 eser, klarnet için 25 eser, gitar için 25 eser tespit edilirken, kontrabas, obua, fagot, trompet, trombon, arp ve vurmali çalgılarda çalgı başına eser sayıları 10’u bulmamış, tuba için ise solo ve piyano ya da orkestra eşlikli hiç Çağdaş Türk müziği eserine rastlanmamıştır. Bununla birlikte viyola, çello, klarnet ve gitar için yazılmış eserlerin yirmili sayılarda olması, bu çalgıları da Çağdaş Türk müziği solo repertuarı açısından nispeten zayıf konuma sokmaktadır.

## 6. Bazı Batı Müziği Çalgıları Üzerine Çağdaş Türk Müziği Bestecileri Tarafından Yazılmış Solo ve Piyano veya Orkestra Eşlikli Eserlerin Az Olmasının Sebeplerine Dair Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde eserleri incelenen 54 bestecimizin, kontrabas, obua, fagot, trompet, trombon, tuba, korno, arp ve vurmali çalgılar üzerine solo ve piyano ve orkestra eşlikli eserleri çok az yazmış olmalarının sebepleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Araştırmada adı geçen çalgılar üzerine yazılmış solo eserlerin azlığının sebeplerini tespit edebilmek için bestecilere uygulanmak üzere 10 soruluk bir anket hazırlanmış, 25 besteci ankete cevap vermiştir. Bu anketin sağladığı veriler aşağıdaki gibidir:

Anketin ilk sorusunda “Piyano, gitar ya da herhangi bir orkestra çalgısı için Türk müziğinin unsurları kullanılan ya da direkt olarak türküler ya da Klasik Türk müziği eserlerinin uyarlandığı basit piyano eşlikli parçalar yazmak konusunda aşağıdakilerden hangisine katılırsınız?” şeklindedir. Bu soruya verilen cevaplar tablo 3’te gösterilmiştir. Katılımcılara bu soruda birden fazla seçeneği işaretleyebilecekleri de belirtilmiştir. Bu soruda katılımcıların seçenekler dışında kendi fikirlerini yazabilmesi için bir “Diğer” seçeneği eklenmiştir.

	f	%
Bu tür parçalar her çalgıya uymaz, sadece bazı çalgılarda yazılabilir.	5	13,1
Türkü ya da Klasik Türk müziği ezgilerini aynen uyarlamak ve kolay eşlikler yazmak parçaları popüler müzik karakterine taşır, kendi bestelerimi yapmayı tercih ederim.	9	23,6
Türkü ya da Klasik Türk müziği ezgilerini aynen uyarlamak ve kolay eşlikler yazmak aldığım eğitimin gerekleri ile uyumsuz, o yüzden böyle parçalar yazmam.	3	7,9
Bu tür parçaları yazsam da bunlar başlangıç seviyesindeki öğrencilere yönelik değil, ileri seviyedeki icracılara yönelik olacaktır.	3	7,9
Bu tür parçalar başlangıç seviyesindeki öğrenciler ve amatörler için önemli bir kaynak olacaktır, ayrıca Türk ezgilerinin tanıtımı için dünyanın her yerinde seslendirilebilir. Bence yazılmalı/zaten yazıyorum.	10	26,3
Diğer	8	21
TOPLAM	38	100

**Tablo 3. “Piyano, gitar ya da herhangi bir orkestra çalgısı için Türk müziğinin unsurları kullanılan ya da direkt olarak türküler ya da Klasik Türk müziği eserlerinin uyarlandığı basit piyano eşlikli parçalar yazmak konusunda aşağıdakilerden hangisine katılırsınız?” sorusuna verilen cevaplar.**

Bu soruda en fazla işaretlenen seçenek “Bu tür parçalar başlangıç seviyesindeki öğrenciler ve amatörler için önemli bir kaynak olacaktır, ayrıca Türk ezgilerinin tanıtımı için dünyanın her yerinde seslendirilebilir. Bence yazılmalı/zaten yazıyorum.” seçeneğidir. 10 katılımcı bu seçeneği işaretlemiştir. Katılımcıların 9’u ise “Türkü ya da Klasik Türk müziği ezgilerini aynen uyarlamak ve kolay eşlikler yazmak parçaları popüler müzik karakterine taşır, kendi bestelerimi yapmayı tercih ederim.” seçeneğini işaretlemiştir. Buna göre katılımcıların yarısına yakını çalgı eğitiminde başlangıç seviyesinde Türk müziği unsurları kullanılarak yazılacak eserlerin gerekli olduğunu ancak bunu yaparken popüler müzik basitliğinden kaçınmak gerektiğini düşünmektedir. Besteciler basit uyarlamalar yerine kendi özgün eserlerini vermeyi tercih etmektedirler. 8 katılımcı “Diğer” seçeneğinde kendi yorumlarını belirtmişlerdir. Tablo 4’te bestecilerin bu soruyla ilgili düşünceleri verilmiştir.



K-1	Bu tür düzenlemelerin çok iyi yapılması gerekir ve önemli olanı eserin zorluk seviyesi değil müziğin kalitesidir.
K-8	Genel bir Türk müziği projeksiyonu olamaz, her eseri kendi içinde incelemek gerekir, pedagojik kaygılarla üretilen, Türk müziği unsurları taşıyan eserlerdeki doğu-batı postkolonyal bağlamı aşmak için eser siparişi ve akademik buluşmalar yoluyla repertuar ve araştırma artışının sağlanabileceğini düşünüyorum.
K-11	Kısa yoldan yazılan basit eşlikli Türk müziği unsuru taşıyan özgün eser ya da uyarlamalar eserleri popüler müzik seviyesine taşır ancak usta bir besteci hem basit hem de popüler duyulmayan eserler yazabilir.
K-19	Bir sanat müziği eseri her türlü ses malzemesini kullanabilir. Ama bunları günümüzün gereklerine göre kullanmak durumundadır. İçinde bulunduğu çağın bilincinde, dünyada yazılan ve seslendirilen eserlerin farkında olarak bu malzemelerin kullanılmasının daha doğru olacağı kanaatindeyim.
K-20	Türküler ya da Türk müziği eserlerinin komalı yapısını da hesaba katarak bunların çalınmasına uygun piyanolar geliştirilebilir ancak böyle bir çalgı modifikasyonu sonucunda ortaya çıkacak eserlerin de “basit piyano eşlikli eserler” olarak değerlendirilmesi tartışmalı olacaktır.
K-21	Halk müziğinin doğasından yola çıkarak serbest bir sanatsal düşünceyle çalışmanın bir değeri vardır ve uyarlama ve geleneksel armonileme gibi çalışmalar halk müziğini küçük görmek ve basite indirmek gibi algılanabilir.
K-24	Komalı makamsal ezgilerin yapılarının tampere sisteme uyarlanması gerekir. Türk müziğinin armonize edilmesi işlemine karşıyım.
<b>Tablo 4. 1. soruda “Diğer” seçeneğini işaretleyen katılımcıların yorumları.</b>	

Buradaki farklı görüşlerden, genel olarak bestecilerin eğitim müziğine yönelik olarak, basit piyano eşlikli Türkü ya da Klasik Türk müziği uyarlamalarını tercih etmediği, bu unsurları kullanarak yapılacak hem sanatsal değeri olan hem de başlangıç seviyelerinde çalınabilecek eserleri üretmenin ise ayrı bir ustalık ve birikim gerektirdiğini düşündükleri sonucuna varılabilir. Buna göre besteciler yaratıcılıkları doğrultusunda, yaşadıkları çağın sanatsal eğilimlerine uygun ve derinlikli eserler yazmayı tercih etmektedirler. Bu sebeplerden dolayı, Çağdaş Türk müziği eserlerinin, Türk müziği unsurlarını kullansalar da çalgıda belli bir ustalık seviyesinin altında çalınabilecek şekilde yazılmalarının çok az rastlanan bir durum olduğu anlaşılmaktadır. Bu da Lise seviyesinden daha alt seviyede çalınabilecek Türk eserlerinin çalgısına göre çok az ya da hiç bulunamamasına sebep olarak gösterilebilir.

2. soru, “Eserlerinizi yazarken teknik olarak icrasının zorluğu ya da kolaylığını gözetir misiniz?” şeklindedir. Sonuçlar Tablo 5’te gösterilmiştir.

	f	%
Hayır böyle bir kriterim yoktur.	18	66,6
İcracıların seslendirmekten kaçınmaması bakımından teknik olarak çok zor eserler yazmamaya çalışırım.	2	7,4
Mümkün olduğunca çok kişinin seslendirmesi açısından kolay eserler yazmaya çalışırım.	0	0
Diğer	7	26
TOPLAM	27	100
<b>Tablo 5. “Eserlerinizi yazarken teknik olarak icrasının zorluğu ya da kolaylığını gözetir misiniz?” sorusuna verilen cevaplar.</b>		

Soruda “Diğer” seçeneği de bulunmaktadır. 7 katılımcı burada kendi yorumlarını belirtmiştir. Tablo 6’da bu soruya yapılan yorumlar gösterilmiştir.

K-7	Çalgının özelliklerini, çalma açısından kolay ya da zor diye ayırmam. Her çalgının pozisyonuna uygun hareketler vardır. Burada önemli olan "zor ya da kolay" yazmak değil, çalgıyı bilip, pozisyonuna göre yazmaktır.
K-8	Eserlerimi ortaya çıkartırken icra edilebilmesindeki çalgıya uygunluğunu gözetirim, ancak, kolaylık veya zorluk yerine oluşan sesin icracısıyla nasıl bir iç dinamiği oluşturduğuna odaklıyım.
K-11	Yazarken çoğunlukla çalacak kişinin/grubun seviyesini gözetirim. Usta bir çalgıcı için teknik seviyeyi zorlarken, bir öğrenci için kolay bir eser yazabilirim.
K-14	Hangi icracının eserimi yorumlayacağını bilerek/düşünerek yazarım.
K-16	Yazdığım eserin zorluk seviyesi kimin için yazdığuma bağlı olarak değişkenlik gösterir.
K-18	Eserlerim zaman zaman teknik olarak zorlayıcı olabilse de icracı için olabildiğince pratik çözümler üretirim. Gerektiğinde icracıya da danışırım
K-25	Böyle bir kriterim vardır. Çalışmamı kimin için yazdığımı, çalan kişi(lerin) becerilerini ve de söz konusu çalgı için "gerçekçi zorluklar sunuyor muyum" sorusunu her zaman göz önünde bulundurmaya çalışırım.
<b>Tablo 6. 2. soruda “Diğer” seçeneğini işaretleyen katılımcıların yorumları.</b>	

Verilen cevaplardan bestecilerin çoğunluğunun eserlerini yazarken özellikle zor ya da kolay olmalı şeklinde bir kriterlerinin bulunmadığı görülmektedir. “Müziyenlerin seslendirmekten kaçınmaması bakımından teknik olarak çok zor eserler yazmamaya çalışırım” seçeneğinin 2 katılımcı tarafından işaretlenmesinden ve “Mümkün olduğunca çok kişinin seslendirmesi açısından kolay eserler yazmaya çalışırım” seçeneğinin hiç işaretlenmemesinden, bestecilerin eserlerinin çok fazla kişi tarafından seslendirilmesi gibi bir kaygıların olmadığı anlaşılmaktadır. Yorumu dayalı cevaplardan çıkarılabilecek sonuçlar ise, bestecilerin eserlerin çalgının pozisyonuna uygunluğu, icracısıyla oluşturduğu iç dinamiği gibi unsurları gözetmiştir. Ayrıca bazı bestecilerin eserlerini aslında bizzat tanıdıkları, icracı olarak özelliklerini bildikleri belirli kişiler için de yazdığı ortaya çıkmaktadır. Bir katılımcı ise yorumunda gerekirse başlangıç seviyesinde bir öğrenciye göre de yazabileceğini belirtmiştir. Verilen cevaplar, yazılan solo eserlerin teknik olarak büyük bir ağırlıkla Lise seviyesinden itibaren çalınabilir olmasını açıklayan başka bir sebeptir.

3. soruda, bestecilerin daha fazla eser üretmelerinin, solo repertuvarları kısıtlı olan çalgılar için yazılan eserlerin payını arttırabileceği düşüncesinden yola çıkarak, bestecilerin üretkenliklerini tespit etmek amacıyla; “Yeni eserler yazmak için zamanınızı kullanabilmek ile ilgili aşağıdakilerden hangisine katılırsınız?” şeklinde bir soru sorulmuştur. Bu soruda katılımcılar birden fazla seçeneği işaretleyebilmiştir. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 7’de gösterilmiştir.

	f	%
Zamanımı öncelikli olarak eser yazmak için kullanırım.	12	32,4
Eğitim faaliyetlerim (ya da diğer vakit alıcı uğraşlar) nedeniyle eser yazmaya az zaman ayırabiliyorum	6	16,2
Kendimi eser yazmaya zorlamıyorum, ne zaman üretmeye hazır hissedersen o zaman yazıyorum.	5	13,5
Önemli olan eserlerin sayısı değil niteliğidir düşüncesindeyim, zamanımı da bu doğrultuda kullanıyorum.	12	32,4
Diğer	2	5,4
TOPLAM	37	100
<b>Tablo 7. “Yeni eserler yazmak için zamanınızı kullanabilmek ile ilgili aşağıdakilerden hangisine katılırsınız?” sorusuna verilen cevaplar.</b>		

Katılımcılardan 12'si "Zamanımı öncelikli olarak eser yazmak için kullanırım" cevabını ve diğer 12'si "Önemli olan eserlerin sayısı değil niteliğidir düşüncesindeyim, zamanımı da bu doğrultuda kullanıyorum." cevabını işaretlemiştir. Diğer seçeneğinde 2 katılımcı yorumunu yazmıştır. Bu yorumlar Tablo 8'de gösterilmiştir.

K-2	Eser siparişi aldıkça eser yazdığım için, eserin yetişmesi gereken zamanda eğitim faaliyetlerim de olsa, başka uğraşlarım da olsa eseri yazmak için mümkün olduğunca çok esere zaman harcarım.
K-24	Bir icracı veya topluluk ile eserin ilk icrası veya kaydı için ön anlaşmaya vardığımda müzik yazmam daha hızlı ve rahat oluyor.
<b>Tablo 8. 3. soruda "Diğer" seçeneğini işaretleyen katılımcıların yorumları.</b>	

Bu sorunun cevaplarına göre, ankete katılan bestecilerin yarısı, zamanlarını öncelikli olarak eser yazmaya ayırırken, diğer yarısı eserlerin sayısından çok niteliğiyle ilgili zaman harcamaktadır. İki katılımcı sipariş üzerine eser yazdıklarını ve bu süreçte doğal olarak vakitlerini öncelikli olarak bu işe verdiklerini belirtmişlerdir. Bu noktada besteciliğin bir meslek olduğu ve bazı bestecilerin sadece ürettikleri eserler ile gelir elde ettikleri düşünülürse, üretkenliklerinin de bir bakıma bu durumla bağlantılı olması doğaldır. Buna rağmen ister sadece bestecilikten gelir elde etsin, isterse bir kuruma bağlı olarak çalışsın, bestecilerin üretkenliğinin düşük seviyede olmadığı, verilen cevaplardan ortaya çıkmaktadır. Ancak Çağdaş Türk bestecilerinin bu üretkenliğinin, üzerine daha az eser yazılan çalgıların solo eser repertuarına önemli bir katkı sağlamadığı anlaşılmaktadır.

4. soru, "Çalıyor olduğunuz ya da özellikle ilgi duyduğunuz çalgı ya da çalgılar için metot, egzersizler, etütler, çocuklara yönelik küçük parçalar yazmak gibi bir düşünceniz var mı?" şeklindedir. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 9'da gösterilmiştir.

	f	%
Hayır	6	24
Hayır, zaten bu alanda her çalgı için yapılmış çalışmalar yeterince var.	3	12
Bazen düşünüyorum ancak bir türlü sıra gelmiyor/vakit bulamıyorum vs.	2	8
Evet var / zaten yazıyorum.	13	52
Diğer	1	4
TOPLAM	25	100
<b>Tablo 9. "Çalıyor olduğunuz ya da özellikle ilgi duyduğunuz çalgı ya da çalgılar için metot, egzersizler, etütler, çocuklara yönelik küçük parçalar yazmak gibi bir düşünceniz var mı?" sorusuna verilen cevaplar.</b>		

Diğer seçeneğinde bir katılımcı yorum yapmıştır. Katılımcı yorumunda "Piyano çalıyorum, ama kendimi piyano metodu çalacak düzeyde çalgıya hâkim hissetmiyorum. Bu tür çalışmalar hem piyanist, hem de besteci olan kişilerce yapılsa daha iyi olur (iki alanda da yetkin olmayı kastediyorum). Bununla birlikte çocuklar için basit parçalar yazabilirim." şeklinde fikrini beyan etmiştir.

Bu soruya verilen cevaplara göre, başlangıç seviyesine yönelik çalgı metodu, egzersizler, etütler ve küçük parçalar gibi eğitim çalışmalarının azlığı ile ilgili ortaya çıkan sonuçlar çelişkilidir. Katılımcıların %54'ü bu tür parçalar yazma düşüncesinde olduklarını ya da zaten yazdıklarını söylemişlerdir. Ancak müfredatlarda bu oranın karşılığı bulunmamaktadır. Kaldı ki ankete katılan 25 besteci dışında, ilk kuşak Türk bestecilerine kadar bir tarama yapıldığında, 50'den fazla bestecinin de bu alana hemen hemen hiç katkı yapmadığı görülmektedir.

Türk bestecilerine ait ülkemizde basılmış notalar ise başlangıç ve tüm ustalık seviyelerinde, piyano için 10 adet, gitar için 12 adet, keman için 2 adet, viyola ve çello için birer adettir (Tarman, 2017:1516).

Bu noktada bestecilerin, bu tür çalışmaların talep görmemesi, yayınlama ve satış konusunda karşılaşılabilecekleri güçlükler göz önüne alındığında, maddi karşılığının verilen emeğe değmeyeceğini düşünmeleri de olası bir sebeptir. Ancak hiçbir besteci “Diğer” seçeneğinde bu konuyla ilgili bir düşünce belirtmemiştir. Ayrıca bir bestecinin görüş olarak belirttiği üzere, besteciler bu tür eğitim parçalarını söz konusu çalgıda uzman olup aynı zamanda müzikal yaratıcılıklarını da geliştirmiş ya da zamanla geliştirecek olan eğitimcilere bırakmış olabilirler. Ancak piyano, gitar, keman, viyola ve çello dışındaki orkestra çalgılarında bu alanda çalışmaları olan hiçbir eğitimci bulunmamaktadır. Besteci Armağan Durdağ ile yapılan, resmi olmayan bir görüşmede besteci, bu konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir:

*“Eğitim müziği besteleme işi bambaşka bir ilgi alanıdır ve bu sebeple her profesyonel bestecinin bu konuyla ilgilenmemiş olmasını anlayabiliyorum. Özel bir ilgisi ve zevki olan ve kompozisyon eğitimi almış besteciler keşke çoğalsa ve çalgı eğitimi, Türk repertuarı konusunda ihya olsa... Söz konusu eğitim müziği bestelemek olunca besteciler, aşırı basit ve ilkel, derinliği olmayan ve çok kısa eser yazmaları gerektiğini düşünüyor olabilirler. Umarım ileriki yıllarda, bu konudaki ilgi artar ve eğitim müziğine daha çok besteci ilgi gösterir.”*

Durdağ’ın bu görüşleri de başlangıç seviyesine yönelik Türk eserlerinin azlığının önemli sebeplerinden birini ortaya koymaktadır.

5. soruda “Özellikle eser yazmayı tercih etmediğiniz çalgı ya da çalgılar var mı?” şeklinde bir soru sorulmuştur. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 10’da gösterilmiştir.

ÿ

	f	%
Evet	5	20
Hayır	20	80
TOPLAM	25	100

**Tablo 10. “Özellikle eser yazmayı tercih etmediğiniz çalgı ya da çalgılar var mı?” sorusuna verilen cevaplar.**

Bu sonuçlara göre besteciler büyük oranda, yazacakları eser için çalgı ayırt etmemektedirler. Bununla birlikte ortaya çıkan sonuç, bazı Klasik Batı müziği çalgılarına yönelik solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eserlerin sayıca azlığıyla çelişiyor görünmektedir. Ancak soru, eserlerin türü bazında sorulmamıştır, dolayısıyla besteciler tüm orkestra çalgıları için eserler yazmaktadırlar ancak araştırmada adı geçen çalgıların kullanıldığı eserler daha çok oda müziği türünde ve birden fazla solistli orkestralı eserler olmaktadır.

6. soru, “Yazdığınız eserlerin konservatuvar eğitim müfredatlarına girmesi gibi bir beklentiniz ya da hedefiniz var mıdır?” şeklindedir. Soruya verilen cevaplar Tablo 11’de gösterilmiştir.



	f	10. %
Hayır, konserlerde çalınması yeter.	7	12.28
Evet, eserlerimin eğitime katkıda bulunmasını isterim.	14	14.56
Fikrim yok.	4	16.16
TOPLAM	25	18.100

**Tablo 11. “Yazdığımız eserlerin konservatuvar eğitim müfredatlarına girmesi gibi bir beklentiniz ya da hedefiniz var mıdır?” sorusuna verilen cevaplar.**

Bu sonuçlara göre bestecilerin %56’sı, eserlerinin konservatuvar müfredatlarında yer almasını ve çalgı eğitiminin bir parçası olmasını istemektedirler. Ancak müfredatlardaki eser sayılarına bakıldığında, bestecilerin bu isteğinin düşünce aşamasında kaldığı ve konservatuvar hocalarından bu konuda talep bekledikleri görülmektedir. 7. soru “Eserlerinizin basılmasını sağlamak ile ilgili sorun yaşıyor musunuz?” sorusudur. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 12’de gösterilmiştir.

	f	%
Hayır	8	24,2
Bazen	4	12,1
Evet	6	18,2
Notalarını kendim yazıp seslendirmek isteyenlere gönderiyorum	13	39,4
Diğer		6
TOPLAM		100

**Tablo 12. “Eserlerinizin basılmasını sağlamak ile ilgili sorun yaşıyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar.**

Bu cevaplara göre bestecilerin %40’ı eserlerini ancak kendi imkanlarıyla yayınlatabilmekte, bu yayın ise geniş çaplı değil, icracıların isteklerine göre olmaktadır. Bu durumda öğrencilerine Çağdaş Türk eserlerinin farklı örneklerini çaldırmak isteyen çalgı hocalarının, kendi araştırmalarıyla çalgıları için yazılan eserleri keşfedip bunların notalarına ulaşmalarının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bestecilerin bir kısmının bu konuda, 2. soruya verilen cevaplardan (Eserlerinizi yazarken teknik olarak icrasının zorluğu ya da kolaylığını gözetir misiniz?) da anlaşıldığı üzere, çalacak kişiye/kişilere göre de eser yazabildikleri ve eserlerinin çok fazla kişi tarafından çalınması gibi bir beklentilerinin olmadığı, dolayısıyla eserlerinin geniş çapta tanınması için nota basımı ile ilgili fazla çaba sarf etmedikleri görülmektedir. Bununla birlikte bestecilerden, eserlerinin notalarını kendileri yazıp isteyenlere verenlerin yarıdan fazlasının, bunu nota basımı ya da dağıtımında sorun yaşadıkları için yaptığı görülmüştür. İki katılımcı sorunun “Diğer” seçeneğinde yorumlarda bulunmuşlardır. Bu yorumlar Tablo 13’te gösterilmiştir.

K-2	Türkiye'de acilen profesyonel nota basım firmaları kurulmalı ve Çağdaş Türk Bestecilerinin eserleri öncelikle ülkemizdeki eğitim ve profesyonel hayata, akabinde dünyaya ulaşmalıdır.
K-24	Ülkemizde henüz nota yayıncılığı alanında uzun yıllar varlığını sürdürmüş bir yayınevi bulunmamaktadır. Kimi oluşumlar zaman zaman belirse de 15-20 yılı aşan devamlılıkları olmamaktadır. Bir bestecinin eserlerinin yayın haklarını sürekliliği olmayan bir yapıya teslim etmesi çok riskler içerdiğinden eserlerin basılması yakın vadede olası gördüğüm bir olasılık değildir. Yayınevinin dağıtımını ve kiralamaı etkin yapamaması ancak yine de hakları elinde bulundurması gibi bir durum eserlerinizin seslendirilememesi ile sonuçlanabilir.
<b>Tablo 13. 7. soruda “Diğer” seçeneğini işaretleyen katılımcıların yorumları.</b>	

Cevapların ortaya çıkardığı genel sonuçlara bakıldığında, bestecilerin %70'inin notalarını bastırmakta sorun yaşadıkları ve gerektiğinde kendi çözümlerini ürettikleri ancak bunların yarısının da, notalarını bastırmak için çaba göstermeden sadece isteyen kişilere notaları yazıp gönderdikleri ortaya çıkmaktadır. Aslında Çağdaş Türk müziği bestecilerimizin eserlerinin basılı notalarının azlığı, basım sorunundan çok basım sonrasında kitabın hedeflenen kitleye/alcılara ulaşabilmesi için mutlaka bir dağıtımçıya ihtiyaç bulunmasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada çeşitli sorunlar baş göstermektedir. Bu konu kitabın satış fiyatını ve buna bağlı olarak telif haklarını doğrudan etkilemektedir. Dağıtımçı firmalar, müzik kitaplarını etiket fiyatının % 50 altında bir indirimle yayınevinden satın almaktadırlar. Sektörden kazanç sağlayan kişi ya da kurumların kazanç dağılımı ise şu şekildedir: Bir kitabın satış fiyatı üzerinden yazar %10, yayıncı %15, dağıtımçı %15 ve kitapevleri ise %35 kazanç sağlamaktadır. Pastanın büyük kısmı, kitabı son kullanıcıya ulaştıran kitapevlerine kalmaktadır. (Tarman, a.g.e.: 1516) Bu faktörler bestecileri notalarını yayınlamak konusunda kendi çözümlerini üretmeye itmektir.

Bu durumda konservatuvar hocalarının yeni yazılan eserlere ulaşmakta güçlükler yaşamaları ve bu sebeple de istedikleri halde farklı Çağdaş Türk müziği eserleri çaldıramamaları doğaldır. Yani bestecilerle bireysel bir iletişim kurulmadıkça eserlerini keşfetmek ve seslendirmek oldukça zor olmaktadır.

8. soru, “Sizce bir besteci mümkün olduğunca fazla çalgı türü için eser üretmeye çalışmalı mıdır?” sorusudur. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 14’te gösterilmiştir.

	f	%
Hayır, hangi çalgılar için yazmak istiyorsa onun için yazmalı. Örneğin sadece piyano eserleri de yazabilir.	14	56
Evet, eserlerinde mutlaka çalgı çeşitliliği sağlamalı.	8	32
Diğer	3	12
TOPLAM	25	100
<b>Tablo 14. “Sizce bir besteci mümkün olduğunca fazla çalgı türü için eser üretmeye çalışmalı mıdır?” sorusuna verilen cevaplar.</b>		

Bu soruya verilen cevaplardan bestecilerin yarısından fazlasının, bir bestecinin eser yazacağı çalgı seçiminin tamamen kendi isteğine bağlı olduğunu düşündükleri anlaşılmaktadır. Bestecilerin 3’te biri ise bir bestecinin mümkün olduğunca fazla çalgı için eser yazması gerektiğini düşünmektedirler. Sorunun “Diğer” seçeneğinde 3 katılımcı yorumlarını belirtmiştir. Tablo 15’te bu yorumlar gösterilmiştir.

K-4	Çalgı çeşitliliğini belirleyen meselenin daha çok belli çalgı icracılarının sayısal olarak daha çok olması ve bestecinin mesleki çevresindeki nitelikli farklı çalgı icracılarının varlığı ve yeni müziğe dair istekleri olduğunu düşünüyorum. Kısacası en garip ve nadir çalgı bile iyi bir icracı ile ilgi uyandırmaktadır.
K-14	Nasıl isterse yapabilir. İsterse bütün bestelerini la minör tonunda da yazabilir, piyano için de yazabilir.
K-18	Bir besteci alanında akademisyenlik hedefi taşıyorsa çalgı çeşitliliğine önem vermelidir. Zira doçentlik kriterleri de bu yönde düzenlenmiştir.
<b>Tablo 15. 8. soruda “Diğer” seçeneğini işaretleyen katılımcıların yorumları.</b>	

Bu konuyla ilgili katılımcı 4’ün yaptığı yorum dikkat çekicidir. Bestecinin, üzerine eser yazacağı çalgının seçiminde, belli çalgıların icracılarının sayısal fazlalığı, buna paralel olarak 2. soruya verilen cevaplardan da ortaya çıktığı üzere (Eserlerinizi yazarken teknik olarak icrasının zorluğu ya da kolaylığını gözetir misiniz?) bazı bestecilerin tanıdığı ve sanatsal yeteneklerine ve eserlerini seslendireceklerine inandıkları kişileri baz alarak eserler yazmaları ve bu kişilerin keman, viyolonsel, flüt, klarnet gibi daha yaygın çalgıların icracıları olması ihtimalinin yüksekliği, eserlerin belli çalgılar üzerine yoğunlaşmasını mantıklı kılmaktadır. Bununla birlikte, örneğin bir bestecinin kendisinin ya da çok yakın bir arkadaşının, eşinin, çocuğunun vb. daha nadir eser yazılan viyola, kontrabas, obua, klarnet, fagot, trombon gibi çalgıların icracısı olması, bu çalgılar için solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eser yazılması fırsatını yaratmaktadır. Ancak genel eser azlığına bakıldığında bunun gibi besteci-icracı-çalgı ilişkilerinin seyrek olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

9. soruda bestecilerin eser türü tercihleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bunun için “Yazdığınız eserlerde özellikle tercih ettiğiniz bir tür ya da türler var mı?” sorusu sorulmuştur. Soruda katılımcılar birden fazla seçenek işaretleyebilecekleri belirtilmiştir. Bu soruya verilen cevaplar tablo 16’da gösterilmiştir.

	f	%
Solo ya da piyano eşlikli tek çalgı için parçalar	7	14,3
Oda müziği eserleri (Her tür çalgı+vokal kombinasyonu olabilir)	10	20,4
Orkestra eşlikli tek solist çalgılı eserler	6	12,2
Orkestra eşlikli birden fazla solist çalgılı eserler	2	4,1
Akustik ve elektronik birleşime sahip eserler	3	6,1
Farketmez, her türde eser yazabilirim	19	38,7
Diğer	2	4,1
TOPLAM	49	100
<b>Tablo 16. “Yazdığınız eserlerde özellikle tercih ettiğiniz bir tür ya da türler var mı?” sorusuna verilen cevaplar.</b>		

Sorunun “Diğer” seçeneğinde 2 katılımcı görüşlerini belirtmiştir. Bu görüşler Tablo 17’de gösterilmiştir.

K-8	Henüz konçerto siparişi almadığım için bu seçeneği dışarıda bıraktım.
K-14	Sahne eserleri.
<b>Tablo 17. 9. soruda “Diğer” seçeneğini işaretleyen katılımcıların yorumları.</b>	

Bu soruda “Solo ya da piyano eşlikli tek çalgı için parçalar” cevabını işaretleyen 5 katılımcı, “Orkestra eşlikli tek solist çalgılı eserler” cevabını da işaretlemiştir. “Her türde eser yazabilirim” seçeneğinin besteciler tarafından %38,7 oranında işaretlenmesi, yazılan tüm eserler içerisinde solo ve piyano ya da orkestra eşlikli çalgı eserlerinin yazılma payını azaltmaktadır. Kaldı ki, günümüz sanatsal müziğinde artık geleneksel sonat, süit, piyano eşlikli parçalar, konçerto gibi formların yerini elektronik müzik, yeni icat edilen çalgılar üzerine çalışmalar, hazırlanmış piyano, geleneksel çalgıların farklı çalış teknikleriyle kullanılması, mikrotonal müzik, rastlamsal müzik gibi eğilimler almış, bu durum da geleneksel formlarda solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eserlerin daha az yazılmasında önemli bir etki sağlamıştır.

10. soru “Bir eseri yazarken (eğer özellikle sipariş edilmemişse/yarışma eseri değilse) hiçbir zaman seslendirilmeyeceği gibi bir endişeniz oluyor mu?” sorusudur. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 18’de gösterilmiştir.

	f	%
a) Hayır, eserlerim mutlaka seslendiriliyor.	8	28,5
b) Hayır, eserlerimi seslendirecek belli müzisyenler var, eserlerimi de onlara göre yazıyorum.	7	25
c) Bazı eserlerim hiç seslendirilmeyebiliyor ama eser üretmekten keyif alıyorum, bu yüzden seslendirilmemesi önemli değil.	6	21,4
d) Eserlerimi seslendirilmesini sağlamakta zorlanıyorum bu da eser yazma konusundaki motivasyonumu azaltıyor.	2	7,1
Diğer	5	17,8
TOPLAM	28	100

**Tablo 18. “Bir eseri yazarken (eğer özellikle sipariş edilmemişse/yarışma eseri değilse) hiçbir zaman seslendirilmeyeceği gibi bir endişeniz oluyor mu?” sorusuna verilen cevaplar.**

5 katılımcı “Diğer” seçeneğinde kendi görüşlerini belirtmişlerdir. Bu görüşler Tablo 19’da gösterilmiştir.

K-4	Eserlerim seslendiriliyor ancak bazen bunların maddi karşılığını alamıyorum.
K-11	Eserlerim her zaman seslendirilmese de, seslendiriyor olması motivasyonumu artırır.
K-14	Bu çok değişkeni olan bir soru... Sahne eserleri prodüksiyon gerektirdiği için daha zor... ensemble, solo çalgı gibi eserler daha kolay seslendirilebiliyor.
K-20	Eserlerimi seslendirmeyi isteyen müzisyenlerle tanışabilmek, ağ oluşturabilmek için, festivallere katılıyorum.
K-24	Yazdığım oda müziği eserlerini seslendirecek müzisyenler var ancak orkestra eserleri çalınmadığı için önceden prömiyer için anlaşmadıkça yazmıyorum.

**Tablo 19. 10. soruda “Diğer” seçeneğini işaretleyen katılımcıların yorumları.**

Bu soruya verilen cevaplardan, 25 katılımcıdan 21’inin yani %84’ünün A, B ve C seçeneklerini işaretledikleri yani eserlerinin bir şekilde seslendirildiği görülmektedir. Ancak konservatuvar müfredatlarına bakıldığında, eğer solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eserler seslendiriliyorsa da, bu eserlerin bestecisi tarafından ya da icracı tarafından konservatuvar müfredatına kazandırılması ve eğitimci ve öğrenciler tarafından da seslendirilmesi gibi bir talebin hiç gelmediği ya da çok az geldiği anlaşılmaktadır. Daha önceki sorulara verilen cevaplardan anlaşıldığı üzere besteciler daha çok bir şekilde (arkadaşlık, akrabalık, sipariş üzerine vb.) bağlantılı oldukları icracı/müzik toplulukları ya da oluşumlar için eser üretmekte ve böylelikle eserlerinin seslendirilme ihtimalini arttırmaktadırlar. Bu yüzden de eserlerini konservatuvar eğitimci ya da öğrencilerinin çalması için özel bir çaba sarf etmeye de gerek duymamaktadırlar. Araştırmanın konusunu oluşturan türdeki eserleri yazmayı tercih ettiğini özellikle belirten katılımcı oranının %32 olması ise bu eserlerin azlığının bir sebebi olarak görünmektedir.



## 7. Konservatuvarların Enstürman Eğitimi Müfredatlarında Türk Eserlerine Ne Kadar Yer Ayırıldığına Dair Bulgular

Bu araştırma kapsamında Çağdaş Türk müziği eserlerinin çalgı eğitimi müfredatlarında yer alması ile ilgili; Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Bilkent Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarının çalgı dersi müfredatları incelenmiştir. Piyano repertuarında Çağdaş Türk müziği eserlerinin yeterince bulunması ve hemen tüm müfredatlarda yer almasından dolayı, piyano müfredatları bu listeye dahil edilmemiştir. Ankara Üniversitesinde sadece piyano, keman, viyola, çello ve kontrabas eğitimi verilmektedir dolayısıyla bu çalgıların müfredatları yer almaktadır ancak bunlarda da herhangi bir Türk eseri belirtilmemiştir. Veriler iki tablo halinde sunulmuştur. Her tabloda 4'er konservatuvarın müfredatları gösterilmiştir. İncelenen müfredatlarda aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır: (Tablo: 20-21)

Konservatuvar	Hacettepe Üniversitesi Dev. Konservatuvarı	Bilkent Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	İstanbul Üniversitesi Dev. Konservatuvarı	Ankara Üniversitesi Dev. Konservatuvarı
Çalgı				
KEMAN	X	X	Lise II. Ahmet Tahtacı Ettitler. Lisans seviyesinde 8 Türk bestecinin eserleri.	X
VİYOLA	X	Orta öğretim müfredatında Ayfer Tanrıverdi'nin Viyola Metodu.	Lisans seviyesi: Adnan Saygun ve Yalçın Tura viyola konçertoları.	X
ÇELLO	X	X	Lisans müfredatında; Saygun sonat, Akses "idil süiti", Lisans II: Saygun süit, Lisans IV: Akses "Poem"	X
KONTRABAS	X	X	X	X
FLÜT	X	X	Lise seviyesi: Ekrem Zeki Ün'ün "Yunus'un mezarında" Lisans seviyesinde eser belirtilmemiştir.	X
OBUA	X	X	Lisans IV: İlhan Usmanbaş sonat	X
KLARNET	X	X	Lise I: Betin Güneş – Türk fantezisi. İlhan Usmanbaş-Klarnet ve piyano için 3 sonatin. Lisans I: İstemihan Taviloğlu klarnet konçertosu. Lisans III: Adnan Saygun-Horon.	X
FAGOT	X	X	Lisans seviyesi: Adnan Saygun-Horon	X
TROMPET	X	X	X	X
TROMBON	X	X	Lisans IV: Betin Güneş-Promenade	X
KORNO	X	X	X	X
TUBA	X	X	X	X

ARP	X	X	X	X
GİTAR	X	X	X	X
	Hacettepe Üniversitesi Dev. Konservatuvarı	Bilkent Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	İstanbul Üniversitesi Dev. Konservatuvarı	Ankara Üniversitesi Dev. Konservatuvarı
VUR. ÇALGILAR	Başlangıç seviyesinde Haşim Yedican vurmali çalgılar metodu. Marimba, silofon, glockenspiel gibi çalgılar için transkripsiyon eserler.	X	X	X

**Tablo 20: Türkiye'deki 8 konservatuvarın çalgı eğitimi müfredatlarında Çağdaş Türk eserleri, Hacettepe Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi Konservatuvarları.**

Konservatuvar	Anadolu Üniversitesi Dev. Konservatuvarı	Kocaeli Üniversitesi Dev. Konservatuvarı	Çukurova Üniversitesi Dev. Konservatuvarı	Akdeniz Üniversitesi Dev. Konservatuvarı
KEMAN	Lisans seviyesinde A.A.Saygun ve U.C. Erkin konçertolar	X	X	Lisans II : Adnan Saygun sonat, H.F.Alnar süit, U.C.Erkin konçerto, Lisans III: İlhan Baran sonatin, Adnan Saygun "partita" ve "Demet süiti", Muammer Sun "Söyleşi" ve 3 parça.
VİYOLA	Lisans seviyesi: Akses ve Saygun sonatlar, Lisans II ve III seviyelerinde Saygun "Demet süit" ve H.F.Alnar süit.	X	X	Lisans III: Akses Kapriçyo, Lisans IV: Akses ve Saygun konçertolar.
ÇELLO	X	X	X	Lisans I: Saygun partita. Lisans IV: Saygun, Kodallı ve Akses konçertolar ve Saygun sonat.
KONTRABAS	X	X	X	X
FLÜT	X	Lise seviyesi: Ekrem Zeki Ün. "Yunus'un mezarında"	Lisans IV: İlhan Usmanbaş. FL-75	Lisans I: Ekrem Zeki Ün. "Yunus'un mezarında"
OBUA	X	Lise II: Kemal İlerici. "Maya" Lisans müfredatı için "Türk eserleri" ibaresi bulunmaktadır.	X	X
	Anadolu Üniversitesi Dev. Konservatuvarı	Kocaeli Üniversitesi Dev. Konservatuvarı	Çukurova Üniversitesi Dev. Konservatuvarı	Akdeniz Üniversitesi Dev. Konservatuvarı

KLARNET	X	Tüm Lisans devresi için “Türk eseri” ibaresi bulunmaktadır. Lisans III: Taviloğlu klarinet konçertosu. Lisans IV: Adnan Saygun horon. Turgay Erdener-Klarnet konçertosu.	Lisans III: Taviloğlu konçerto, Saygun horon.	Lisans III: Turgay Erdener Klarnet konçertosu Lisans IV: Taviloğlu konçerto.
FAGOT	X	Lisans IV: “Bir Türk eseri.” ibaresi bulunmaktadır.	X	X
TROMPET	X	X	X	X
TROMBON	X	Lisans III: Betin Güneş – Promenade. Lisans IV: Betin Güneş “op.37 YAZ”	Lisans IV: Betin Güneş-Promenade	X
KORNO	X	Lisans III “Kemal Sünder Dört Korno için Düet Trio ve Koraller” ve ayrıca “Bir Türk eseri” ibaresi bulunmaktadır. “Dört Korno için Düet, Trio ve Koraller” oda müziği eserleri sınıfındadır.	X	X
TUBA	X	X	X	X
ARP	X	X	X	Lise müfredatı: Ertuğrul Bayraktar’ın Düş adlı piyano parçasının G.Hüseyinova tarafından arp için uyarlanmış transkripsiyonu.
GİTAR	X	X	X	Lise III ve IV müfredatlarında Ceyhun Şaklar’ın etüd ve sonatları.
VUR. ÇALGILAR	X	X	X	X
<b>Tablo 21. Türkiye’deki 8 konservatuvarın çalgı eğitimi müfredatlarında Çağdaş Türk eserleri, Anadolu Üniversitesi, Kocaeli Üniversitesi, Çukurova Üniversitesi, Akdeniz Üniversitesi Konservatuvarları.</b>				

Edinilen bulgulardan aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Yaylı sazlarda bir keman ve viyola metodu dışında başlangıç seviyesinde bir çalışma müfredatlara girmemiştir. Günümüzde çeşitli besteci ve eğitimciler tarafından yazılan teknik ya da Türk ezgilerine sahip keman metodu ya da albümleri giderek çoğalmaktadır ancak henüz konservatuvar müfredatlarında yer almadığı görülmektedir. Çağdaş Türk müziğinin yaylı çalgılar için yazılmış örnekleri genel olarak Lisans seviyesinde çalınabilmektedir. Genel olarak, tespit edilen 67 solo ya da piyano eşlikli keman eseri ve 26 keman konçertosundan sadece 10’u müfredatlara girmiştir.

Viyola anasanat dalında başlangıç seviyesinde sadece Bilkent Müzik Fakültesi orta öğretim müfredatında Ayfer Tanrıverdi’nin viyola metodu bulunmaktadır. Viyola için Türk besteciler tarafından yazılan 21 solo eser ve 8 konçertodan sadece birkaçı müfredatlarda yer almaktadır.

Viyolonsel anasanat dalı müfredatında Çağdaş Türk müziği repertuarında tespit edilen 17 solo ya da piyano eşlikli eser ve 13 konçertodan yine birkaç tanesi müfredatlarda yer almaktadır.

Konservatuvarların Kontrabas müfredatlarında hiç Türk eseri yer almamaktadır. Bu durum doğrudan Kontrabas için yazılan solo ve piyano ya da orkestra eşlikli toplam 7 Çağdaş Türk müziği eseri olmasından kaynaklanmaktadır. Bu alanda büyük bir eser eksikliği görülmektedir.

Nefesli sazlar için yazılan hemen tüm Çağdaş Türk müziği eserleri Lisans seviyesinde çalınabilmektedir. Buna istisna olarak flüt anasanat dalı Lise müfredatında Ekrem Zeki Ün'ün "Yunus'un mezarında" adlı eseri 3 ayrı konservatuvarda istenmektedir. Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Obua anasanat dalı Lise II müfredatında, Kemal İlerici'nin "maya" adlı eseri istenmektedir. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Klarinet anasanat dalı 9. sınıf (Lise I) müfredatında da, Betin Güneş ve İlhan Usmanbaş'ın klarinet eserleri bulunmaktadır.

Obua müfredatlarında da sadece iki eser belirtilmiştir. Bu da solo ve piyano ya da orkestra eşlikli obua için yazılan Çağdaş Türk müziği eserlerinin toplam sayısının 9 olmasından kaynaklanmaktadır. Bu alanda da büyük bir Türk eseri eksikliği vardır.

Klarinet müfredatında tüm Türk konçertoları ihtiyacını İstemihan Taviloğlu ve Turgay Erdener'in konçertoları karşılamaktadır. Betin Güneş ve İlhan Usmanbaş'ın klarinet eserleri de müfredatta yer almakta ve müfredatlarda başka bir besteci ismine rastlanmamaktadır. Yapılan eser taramasında Klarinet için 19 solo ve 6 orkestra eşlikli eser yazıldığı tespit edilmiştir. Ancak müfredatlarda 5 farklı esere rastlanmaktadır. Klarinet müfredatında da Türk eseri azlığı dikkat çekmektedir.

Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Fagot Müfredatında Lisans IV seviyesi için "Bir Türk eseri" ibaresi bulunmaktadır. Fagot repertuarında yazılmış sadece 6 Çağdaş Türk Müziği eseri vardır ve bunların 4'ü besteci Özge Gülbey'e ve birer tanesi Armağan Durdağ ve Mehmet Aktuğ'ya aittir. İçerisinde fagotun yer aldığı diğer tüm Türk eserleri oda müziği ya da orkestra partileridir. Buna göre Kocaeli üniversitesinin bu repertuar eksikliğine rağmen fagot müfredatında tek bir sınıfta da olsa Türk eseri istemesi, Çağdaş Türk müziğine özel bir önem verildiğini göstermektedir.

Trompet için ise müfredatlarda hiç Türk eseri bulunamamıştır. Bu da Çağdaş Türk müziği repertuarında solo ve piyano veya orkestra eşlikli trompet eserlerinin sadece 4 adet olmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu çalgının Türk müziği repertuarı da son derece kısıtlıdır.

Trombon repertuarı da kendisi de bir trombon icracısı olan besteci Betin Güneş sayesinde Çağdaş Türk müziği eserlerine sahip olmuştur. Yapılan eser taramasında solo ve piyano ya da orkestra eşlikli trombon için yazılmış, toplamda 7 Çağdaş Türk Müziği eseri tespit edilmiştir.

Korno için yazılmış Çağdaş Türk Müziği eserleri sadece Kemal Sünder'in konçertosu, Mesruh Savaş'ın "Fragments" adlı eseri ve Kemal İlerici'nin "Oy dağlar" adlı piyanolu parçasıdır. Müfredatlarda ise sadece Kocaeli Üniversitesi Kemal Sünder'in konçertosunu belirtmiştir. Korno repertuarının Türk eseri sayısı da son derece azdır.

Tuba için hiç solo ya da orkestra eşlikli Çağdaş Türk müziği eseri yazılmamıştır.

Konservatuvarların müfredatlarında yalnızca Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarının Arp anasanat dalı müfredatında Lise seviyesinde Ertuğrul Bayraktar'ın "Düş" adlı piyano parçasının G. Hüseyinova tarafından arp için uyarlanmış transkripsiyonu yer almaktadır. Arp repertuarında da oda müziği ya da iki arp için orkestralı bir eser dışında hiç Türk eseri yoktur. Yapılan taramada toplam 7 adet solo ya da orkestra eşlikli arp eseri tespit edilmiştir.

Gitar müfredatlarında sadece Akdeniz Üniversitesi, Ceyhun Şaklar'ın etüd ve sonatlarına yer vermiştir. Ancak gitar için yazılan Türk eserleri nispeten fazladır. Yapılan taramada 22 solo eser ve 3 konçerto tespit edilmiştir.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı vurmali çalgılar anasanat dalı müfredatında, başlangıç seviyesinde Haşim Yedican vurmali çalgılar metodu bulunmaktadır. Marimba, silofon, glockenspiel gibi çalgılar için de transkripsiyon eserler istenmektedir. Diğer konservatuvarlarda vurmali çalgılar müfredatlarında herhangi bir Türk eseri belirtilmemiştir.

Elbette müfredatlarda birçok eserin belirtilmemiş olması bunların hiç çalınmayacağı anlamına gelmemektedir. Eğer ilgili çalgının hocası, repertuvar açısından yenilikçi ve araştırmacıysa, yazılı eserleri keşfederek öğrencilerine çaldırabilir. Aynı şekilde öğrencilerin de birçok eseri keşfedip seslendirme imkânı vardır.

Ancak bu noktada sorun, eğitimcilerin hazırlanan müfredatların dışına çıkmadan belirli eserleri çaldırması ya da öğrencilerin de yeni eserler keşfetme isteğinin olamamasının yanı sıra, birçok çalgı için, ister başlangıç seviyesine yönelik isterse daha ileri seviyelerde, Türk motifleriyle işlenmiş, ya da tamamen 20. yüzyılın melodi ve armoni anlayışıyla yazılan eserlerin sayıca azlığıdır.

## 8. Konservatuvarlarda Belirli Çalgıların Eğitim Müfredatlarında Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Çok Az ya da Hiç Olmamasının Sebeplerine Dair Bulgular

Bu çalışmada adı geçen çalgılar için yazılmış solo eserlerin azlığı ile birlikte yazılanların çok daha azının müfredatlarda yer almasının sebeplerini tespit etmek için, konservatuvarların çalgı eğitimcilerine 9 soruluk bir anket uygulanmıştır. Ankete 29 eğitimci cevap vermiştir. Anketin ilk sorusu katılımcıların hangi çalgının eğitimini verdiğinin tespiti amacıyla taşımaktadır.

Anketin ikinci sorusu “Öğrencilerinizi Çağdaş Türk Müziği çalmaları için teşvik eder misiniz” şeklindedir. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 22’de gösterilmiştir.

	f	%
Evet, ancak çalgım için yeterince solo eser bulamıyorum	20	66,6
Bazen, gerek duyarsam	3	10
Hayır, Türk eserlerini zaten oda müziği ve orkestra derslerinde çalıyorlar	1	3,3
Diğer	4	20
TOPLAM	28	100

**Tablo 22. “Öğrencilerinizi Çağdaş Türk Müziği çalmaları için teşvik eder misiniz” sorusuna verilen cevaplar.**

Sorunun “Diğer” seçeneğinde 4 katılımcı görüşlerini belirtmiştir. Bu görüşler Tablo 23’te gösterilmiştir.

K-2	Hayır, çünkü çalgımız için yazılmış müfredata uygun eser bulunmamakta.
K-10	Çağdaş Türk bestecilerinin eserleri müfredatlarımızda mevcut, ayrıca besteci/icracı iş birliği ile yeni eser üretimleri mevcuttur.
K-19	Notalarına erişmem, pek mümkün olmuyor. Hatta tanıdığım birisi bile rica ettiğim halde göndermedi.
K-28	Eserlerin seslendirilmesinde telif sorunu ile karşı karşıya kalıyorum.

**Tablo 23. 2. soruda katılımcıların “Diğer” seçeneğinde yaptığı yorumlar.**

Bu cevaplara göre eğitimcilerin çoğunluğunun Türk eserleri çaldırma konusunu önemsedikleri ancak çalgıları için uygun eserler bulamadıkları anlaşılmaktadır. Eserlerin bulunup notalarına ulaşamaması ise çok düşük bir orandadır. 3. soru, “Çalgınız için eski ya da yeni dönemde yazılmış farklı Çağdaş Türk müziği eserlerini öğrencilerinize çaldırmak üzere araştırır mısınız?” şeklindedir. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 24’te gösterilmiştir.



	f	%
Evet, uygun bulduklarımı çaldırırım.	21	70
Bazen.	7	23,3
Hayır, müfredattakiler yetiyor.	1	3,3
Diğer	1	3,3
TOPLAM	30	100

**Tablo 24. “Çalgınız için eski ya da yeni dönemde yazılmış farklı Çağdaş Türk Müziği eserlerini öğrencilerinize çaldırmak üzere araştırır mısınız?” sorusuna verilen cevaplar.**

Sorunun “Diğer” seçeneğini 1 katılımcı işaretlemiştir. Katılımcı, “Çağdaş Türk Bestecileri çok geniş kapsamda olmadığından genelde haberdar olmamız mümkün. Ancak çeşitli çevrelerden gelen yeni eserlere her zaman açık olmak gerektiği kanaatindeyim.” şeklinde görüş belirtmiştir.

Bu cevaplara göre eğitimciler çoğunlukla öğrencilerine çaldırmak üzere çalgıları için uygun Çağdaş Türk müziği eserlerini araştırmakta ancak çoğunlukla bulamamaktadırlar. Çok düşük bir oranı temsil etse de “Diğer” seçeneğini işaretleyen bir katılımcının yaptığı yorumdan, yeni eserlerin bestecileri tarafından duyurulması, tanıtılması gerektiği düşüncesinde olduğu anlaşılmaktadır.

Bir çalgı eğitimcisi sürekli olarak kendisini geliştirmeli, yenilikleri takip edebilmeli ve değerlendirebilmeli, müzik türlerine ait bilgi sahibi olmalı, repertuarı geniş olmalı ve gerektiğinde repertuar düzenleyebilmelidir. (Akdeniz ve Akdeniz, 2020:1346)

4. soru, “Sizce çalgınızın eğitim müfredatında Çağdaş Türk Müziği eserleri ayrı bir kategori içerisinde bir zorunluluk olarak bulunmalı mı?” şeklindedir. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 25’te gösterilmiştir.

	f	%
Evet.	10	35,7
Evet, zaten bulunuyor.	6	21,4
Çalgımda tüm müfredatta ayrı bir kategori oluşturacak kadar solo ya da piyano ve orkestra eşlikli eser yok. Türk eserleri çağdaş eserler kategorisindedir.	10	35,7
Diğer	2	7,1
TOPLAM	28	100

**Tablo 25. “Sizce çalgınızın eğitim müfredatında Çağdaş Türk Müziği eserleri ayrı bir kategori içerisinde bir zorunluluk olarak bulunmalı mı?” sorusuna verilen cevaplar**

2 katılımcı “Diğer” seçeneğini işaretlemiş ve fikirlerini belirtmiştir. Tablo 26’da bu görüşler gösterilmektedir.

K-10	Müfredatta 20.-21.yy müziği (çağdaş müzik) alanında bir kategori mevcut. Bu kategoriyi Türk, Alman, Fransız besteciler olarak ayırmaya gerek görmüyoruz.
K-19	Olması şart ama Müfredat’a koyabilmem için, solo parti ve eşlik notalarına ulaşabilmem gerek.

**Tablo 26. 4. soruda katılımcıların “Diğer” seçeneğinde yaptığı yorumlar.**

Bu soruya verilen cevaplardan eğitimcilerin azınlıkta kalan bölümünün Çağdaş Türk Müziği eserlerinin müfredatta ayrı bir kategoride bir zorunluluk olarak çalınması gerektiğini düşündükleri anlaşılmaktadır. Katılımcıların %36'sı ise böyle bir zorunluluğun gerekliliğini düşünseler de, çalgılarının müfredatında bu kategoriye oluşturacak kadar Türk eseri olmadığını söylemişlerdir.

Türk eserlerinin, çalgılarının müfredatlarında ayrı bir kategoride bir zorunluluk olarak bulunduğunu söyleyen eğitimcilerin çalgıları keman, kontrabas, viyola, flüt ve trombondur.

5. soru “Öğrencileriniz sizden, çalmaları için Çağdaş Türk müziği eserleri vermeniz talebinde bulunurlar mı?” sorusudur. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 27’de gösterilmiştir.

	f	%
Evet.	0	0
Bazıları.	12	41,3
Hayır, zaten çalıyorlar.	4	13,8
Hayır.	12	41,3
Diğer	1	3,4
TOPLAM	29	100
<b>Tablo 27. “Öğrencileriniz sizden, çalmaları için Çağdaş Türk Müziği eserleri vermeniz talebinde bulunurlar mı?” sorusuna verilen cevaplar.</b>		

Bir katılımcı “Diğer” seçeneğini işaretlemiştir, burada “Orkestra dersinde Türk Besteciler’i çalıyorlar ama viyola için daha onlar öyle bir istekte bulunmadan, ben zaten nota temin etme konusunu onlarla paylaşmış oluyorum.” şeklinde görüş belirtmiştir. Bu sonuçlara göre Türk eserleri çalmayı hiç talep etmeyen öğrencilere sahip eğitimcilerin oranının %51 olduğu ancak bu durumun, talepte bulunmayan öğrencilerin %25’inin zaten Türk eserleri çalıyor olmasından kaynaklandığı ortaya çıkmaktadır. Yine de Türk eseri çalma talebinde bulunmayan öğrenciler çoğunluğu oluşturmaktadır.

6. soru “Öğrencileriniz arasında kendi araştırmasıyla solo, piyano ya da orkestra eşlikli bir Çağdaş Türk müziği eseri bulup çalmak isteyenler oldu mu/oluyor mu?” sorusudur. Bu soruya katılımcıların verdiği cevaplar tablo 28’de gösterilmiştir.

	f	%
Evet bazıları.	4	13,8
Evet ama çok az.	11	37,9
Hayır, zaten yeterince çalıyorlar.	1	3,4
Hayır.	13	44,8
Diğer.	0	0
TOPLAM	29	100
<b>Tablo 28. “Öğrencileriniz arasında kendi araştırmasıyla solo, piyano ya da orkestra eşlikli bir Çağdaş Türk müziği eseri bulup çalmak isteyenler oldu mu/oluyor mu?” sorusuna verilen cevaplar.</b>		

Bu sonuçlara göre öğrencileri yeni ya da bilmedikleri Türk eserlerini hiç araştırmayan ya da çok az araştıran eğitimcilerin oranı %83'e ulaşmaktadır. Sonuç olarak öğrencilerin çalgıları için yazılan yeni ya da bilmedikleri Çağdaş Türk müziği eserlerini araştırma/keşfetme konusunda genel olarak istekli olmadıkları görülmektedir.

7. soru "Çalgımızın eğitim sürecinde, öğrencilerinize başlangıç seviyesi için Türk ezgileri içeren metod, egzersiz, etüd ya da küçük parçaları çaldırma/çalıştırma ihtiyacını hissediyor musunuz?" sorusudur. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 29'da gösterilmiştir.

	f	%
Evet ama bu tür eserleri bulamıyorum.	13	41,9
Evet, çaldırıyorum zaten.	3	9,7
Hayır gerek duymuyorum.	12	38,7
Diğer.	3	9,7
TOPLAM	31	100

**Tablo 29. "Çalgımızın eğitim sürecinde, öğrencilerinize başlangıç seviyesi için Türk ezgileri içeren metod, egzersiz, etüd ya da küçük parçaları çaldırma/çalıştırma ihtiyacını hissediyor musunuz?" sorusuna verilen cevaplar.**

Bu soruda 3 katılımcı "Diğer" seçeneğinde görüşlerini belirtmiştir. Tablo 30'da bu görüşler gösterilmiştir.

K-10	Bu alan Türk Müziği eğitimcilerinin alanıdır. Klasik Batı müziğindeki metod ve egzersizler farklı bir teorik/armonik sistem içeren Türk Müziği ile karıştırılmamalıdır.
K-11	Başlangıç seviyesinde uygun olmadığı kanaatindeyim. Bu sebeple daha ileri seviyelerde yer vermekteyim.
K-19	Başlangıç için hayır ama Lise ya da Lisans devresi için çalmalıdır.

**Tablo 30. 7. soruda katılımcıların "Diğer" seçeneğinde yaptığı yorumlar.**

Buradaki sonuçlardan Türk ezgileri içeren metod, egzersiz, etüd ya da küçük parçaları çaldırma isteğiyle ya da ihtiyacı ilgili olumlu ve olumsuz görüşler eşit orandadır. Yorumu dayalı cevaplarla birlikte, eğitimcilerin başlangıç seviyesinde bu tür parçaları çaldırma ihtiyaçlarının olmadığı görüşü biraz daha ağırlık kazanmaktadır.

8. soru, "Sizce öğrencilerinizin eğitimleri boyunca çok az ya da hiç solo ya da piyano / orkestra eşlikli Çağdaş Türk Müziği eseri çalmaması bir eksiklik midir?" sorusudur. Bu soruya verilen cevaplar Tablo 31'de gösterilmiştir.

	f	%
Öğrencilerimin Türk eserleri çalma konusunda bir eksikliği yoktur.	0	
Evet, Türk Eserleri mutlaka çalışılmalıdır.	21	72,4
Hayır, Türk eseri olarak oda müziği ya da orkestra partileri yeterlidir.	5	17,2
Diğer	3	10,3
TOPLAM	29	100

**Tablo 31. "Sizce öğrencilerinizin eğitimleri boyunca çok az ya da hiç solo ya da piyano / orkestra eşlikli Çağdaş Türk Müziği eseri çalmaması bir eksiklik midir?" sorusuna verilen cevaplar.**

3 katılımcı "Diğer" seçeneğinde görüşlerini belirtmiştir. Bu görüşler Tablo 32'de gösterilmiştir.

K-2	Çalgı eğitimi açısından eksiklik olduğunu düşünmüyorum. Ancak müzik eğitimi kapsamında kendi müziklerini daha iyi tanımlarını sağlayacak derslerin olması gerektiğini düşünüyorum.
K-10	Global arenada var olduğumuzdan öğrencilerin en az bir Çağdaş Türk bestecisinin müziğini çalmaları Türkiye'nin çağdaş müzikteki yerini göstermekte önemli bir kıstastır.
K-29	En az bir eser çalmaları gerektiğini düşünüyorum.
<b>Tablo 32. 8. soruda katılımcıların “Diğer” seçeneğinde yaptığı yorumlar.</b>	

Bu cevaplardan eğitimcilerin çoğunluğunun çalgılarında Çağdaş Türk Müziği eserlerinin çalınması gerektiğini düşündükleri anlaşılmaktadır.

9. soru “Herhangi bir Çağdaş Türk müziği bestecisinden, eserlerini sizin, ya da öğrencilerinizin çalması için talep geliyor mu ya da hiç geldi mi?” sorusudur. Bu soruya verilen yanıtlar Tablo 33’te gösterilmiştir.

	f	%
<b>Evet ve çalıyorum/çalıyorum.</b>	<b>10</b>	<b>33,3</b>
<b>Çok seyrek.</b>	<b>6</b>	<b>20</b>
<b>Hayır.</b>	<b>12</b>	<b>40</b>
<b>Diğer</b>	<b>2</b>	<b>6,6</b>
<b>TOPLAM</b>	<b>30</b>	<b>42. 100</b>
<b>Tablo 33. “Herhangi bir Çağdaş Türk müziği bestecisinden, eserlerini sizin, ya da öğrencilerinizin çalması için talep geliyor mu ya da hiç geldi mi?” sorusuna verilen cevaplar.</b>		

2 katılımcı “Diğer” seçeneğinde görüşlerini belirtmiştir. Bu görüşler Tablo 34’te gösterilmiştir.

K-23	Besteciler yazdıkları eserlerden icracıları haberdar etmemektedir ve notalara da ulaşamamaktayım.
K-29	Öğrenciliğim sırasında bir talep gelmişti ve seslendirmiştım.
<b>Tablo 34. Katılımcıların 9. soruya “Diğer” seçeneğinde yaptığı yorumlar</b>	

Bu soruya verilen cevaplardan bestecilerin eserlerini çaldırmak üzere konservatuvar hocalarıyla iletişime geçmelerinin %33 ile çok sık rastlanan bir durum olmadığı ortaya çıkmaktadır. Yine de bu oranda bir besteci icracı iletişimi varsa bile bunlar konserde seslendirilme olarak kalmakta ve müfredatlara girmemektedirler. Bununla birlikte bu %33’lük oran içerisinde, çalınması teklif edilen eserlerin arasında solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eserlerin oranı da belirsizdir.

## SONUÇ ve ÖNERİLER

Hem besteciler hem de eğitimcilere uygulanan anketlerden ortaya çıkan genel sonuçlar şöyle değerlendirilebilir:

- Eğitimciler çalgılarında Çağdaş Türk müziği eserlerinin müfredatlarda bulunması gerektiğini düşünmekle birlikte, bunun bir zorunluluk olarak görmemektedirler ve ayrı bir Türk eserleri kategorisinin gerekli olmadığını, öyle olsa bile bunun için yeterli sayıda eser olmadığını belirtmektedirler.
- Eğitimcilerin büyük çoğunluğu çalgıları için çaldırabilecekleri Çağdaş Türk müziği eserlerini araştırdıklarını söylerken bir yandan da aynı çoğunluk yeterince eser bulamadığını belirtmiştir. Ancak yapılan eser taramasında, müfredatlarda mevcut olan eserlerden daha fazlasının Çağdaş Türk müziği repertuarında bulunduğu ve çaldırılabilmesi görülmektedir.
- Türkiye’de Klasik Batı müziği eğitimi veren 8 konservatuvarın çalgı eğitimi müfredatları incelendiğinde, 1950’li ve 60’lı yıllarda doğan 3. kuşak Çağdaş Türk müziği bestecilerinden sonra yetişen sadece birkaç bestecinin eserlerine yer verildiği görülmüştür. Bu da üzerine daha az solo eser yazılan çalgılar için yeni Türk eserlerinin araştırılıp bulunsa bile, müfredatlara eklenme çabasının hemen hiç olmadığını göstermektedir.
- Çalışmada adı geçen çalgıların eğitimini alan öğrencilerin neredeyse hiç solo Çağdaş Türk müziği eseri çalmadan mezun olabildikleri ve bu eserlere de genel olarak özel bir ilgilerinin olmadığı görülmüştür.
- Çalışmada adı geçen çalgılar için yazılmış solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eserlerin az olmasının sebeplerinden biri olarak, bestecilerin eğitim müfredatlarına girebilecek tek çalgı odaklı ve geleneksel türlerdeki eserleri yazmayı daha az tercih etmeleri görülmektedir. Günümüz sanatsal müziğinde geleneksel sonat, süit, piyano eşlikli parçalar, konçerto gibi formların yerini elektronik müzik, yeni icat edilen çalgılar üzerine çalışmalar, hazırlanmış piyano, geleneksel çalgıların farklı çalış teknikleriyle kullanılması, mikrotonal müzik, rastlamsal müzik gibi eğilimler almış, bu durum da geleneksel solo ve piyano ya da orkestra eşlikli eserlerin yazılmasının azalmasında önemli bir etki sağlamıştır.
- Besteciler müfredata girebilecek türde eserleri yazsalar bile bu eserlerin mümkün olduğunca çok müzisyene ve konservatuvar öğrencilerine ulaşması için özel bir çaba sarf etmedikleri görülmüştür. Bestecilerin %56’sı eserlerinin konservatuvar müfredatlarına girmesi beklenti veya isteği içerisinde görünüyorken bunun gerçekte oluşmadığı anlaşılmaktadır. Genel olarak bakıldığında, besteciler eğitimcilerden talep beklemekte, eğitimciler de bestecilerin kendilerine ulaşmasını beklemektedirler.
- Besteciler eserlerini genellikle kendi çevrelerindeki hali hazırda iletişim halinde oldukları, eserlerini çalacaklarına ve müzisyenliklerine güvendikleri kişilere yönelik yazmayı tercih etmektedirler. Bu kişilerin ise sayıca daha fazla olan piyano, keman, viyola, flüt, klarnet gibi çalgıları çalıyor olmaları ihtimali daha yüksektir.
- Bestecilik bir “meslek” olduğu için, besteciler sipariş üzerine de eser üretmektedirler. Bu siparişler ise tiyatro oyunu, film, reklam müzikleri, festivaller, toplumsal projeler, özel konserler, oda müziği toplulukları vb. için eser üretilmesi şeklinde olmakta ve bu eserler de genellikle solo çalgılara yönelik olmamaktadır.
- Başlangıç seviyesine yönelik Türk ezgileri kullanılarak yazılacak metot, egzersiz, etüt ve küçük parçalar konusunda ankete katılan bestecilerin yarısı, bu tür parçaları yazma düşüncesinde olduklarını belirtmişlerdir ancak eğitimcilerden bu konuda önemli ölçüde bir talep olmadığı görülmektedir. Bestecilerin bu tür parçaları bestecilik yönünü geliştiren çalgı eğitimcilerinin yazması gerektiği ve kendilerinin bu çalışmalar için verecekleri emeğin maddi karşılığının da alınamayacağı şeklindeki düşünceleri, bu tür metot, egzersiz, etüt ya da parçaların neredeyse hiç olmamasının sebebidir.

Günümüz Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin bu çalışmada adı geçen çalgılardaki eser açığını kapatacak çalışmalar yapmaları önemlidir. Bu çalışmaların hem başlangıç seviyesinde metotlar, etütler, egzersizler ve başlangıç seviyelerindeki sanatçı adaylarına çalışma motivasyonu katabilecek Türk ezgileri içeren parçalar, hem de ileri sınıflarda teknik seviyelerinin ve atonal armonik yapılarının ya da farklı çalım tekniklerinin müzisyen adaylarını icra etmekten uzak durmaya itmediği ve tüm dünyada geleneksel ezgilerimizi tanıtabilecek unsurlar taşıyan eserler olması önemlidir. Böylece Çağdaş Türk müziği tüm Klasik Batı müziği çalgıları için hem eğitim sürecinde hem de mezuniyet sonrası kariyer sürecinde icra edilebilecek ve bu alandaki büyük boşluk da zamanla kapatılacaktır.

Çalgı eğitimcilerinden yatkınlığı olanların çalgıları ile ilgili başlangıç seviyesine yönelik (Türk müziği unsurları içeren ya da içermeyen) metot, etüt, egzersiz, kolay parçalar yazmak üzerine çalışmalar yapmaları da bu alandaki açığı kapatmaya yardımcı olacaktır.



Çalgı eğitimcileri kendi çalgılarına yönelik yazılmış Çağdaş Türk müziği eserlerini keşfetmek konusunda daha araştırmacı olmalıdırlar.

Besteciler ve eğitimcilerin bir araya gelebilecekleri ve eser siparişi alabilecekleri festival, yarışma, proje gibi etkinlikler; internet üzerinde eserlerini tanıtabilecekleri ve eğitimcilerin taleplerini sunabilecekleri platformlar, web siteleri oluşturulması besteci ve icracı iletişimini arttıracak ve yeni eserlerden haberdar olunmasını sağlayacaktır.

Çağdaş Türk Müziği ile ilgili teorik derslerin verilmesi, Çağdaş Türk müziği repertuarı kısıtlı olan çalgıların öğrencileri için bilgi desteği sağlayacak ve öğrencilerin bu müziğe ilgisini uyandırabilecektir.

Türkiye’de nota yayıncılığının ve dağıtıcılığının geliştirilmesi için gerekli devlet desteğinin sağlanması, müzik kitapları ve nota yayımlayan yayınevlerinin nota basmaya sıcak bakmamalarına yol açan; yazar/besteci, yayıncı, dağıtıcı ve kitapçı zincirindeki kar paylarının düzenlenmesi önemlidir.

Bu çalışma Anadolu Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etiği Kurulunun 07-06-2021 tarihli 67545 sayılı etik kurul izniyle yapılmıştır.

**KAYNAKÇA**

- Akdeniz, A. Ö., Akdeniz, H. B. (2020). Nitelikli keman eğitiminde öğretmen faktörü. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(54): 1338-1347.
- Akkor, H.Ö., Türkmen, U. (2009). Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, XXII (2): 605-622.
- Artaç, A. (2019). Ziya Gökalp'in Milli Müziğimizi Oluşturmakla İlgili Düşüncelerinin Atatürk'ün Aynı Doğrultudaki Fikirlerine ve Çağdaş Türk Müziğine Etkileri. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2): 529-550.
- Fırat, E. O. (1999). *Umursanmamış*, (1. baskı), İstanbul: Pan yayıncılık.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel araştırma yöntemi*. (35. baskı), Ankara: Nobel Yayınları.
- Tarman, S. (2017). Türkiye'de Ulusal Nota Yayıncılığı ve Müzik Kitapları: 2016 Başlarında Genel Durum, Sorunlar ve Çözüm Önerileri. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17 (3): 1510-1522.

## HOW SCIENCE FICTION FILMS REFERENCES LITERATURE AS A SUB-TEXT

## Bilimkurgu Filmleri, Edebiyatı Altmetin Olarak Nasıl Referans Alır

Cumhur Okay ÖZGÖR<sup>1</sup>

## ABSTRACT

This study examines how to well-known science fiction film that is referenced and used as characters stereotypes and stories in literature (especially English and American novels). The study, aim to explain how to gothic novels are transformed to science fiction work in time. Besides, the interaction of science fiction cinema and phonetic arts and mixed arts with philosophy from scriptures to classical literature will be discussed. For example, Philip K. Dick's short story *Minority Report* which was written in 1956, was adapted to the cinema by Steven Spielberg's title as same name (2002). In another example, the movie *Gattaca*, was highly influenced by Aldous Huxley's science fiction story (novel) *Brave New World* (as artificial birth, classification, etc.). It can be seen that classic science fiction films such as *Gattaca*, *Blade Runner*, *Terminator*, *The Matrix*, *Avatar*, *A.I*, *Ailen* and *Truman Show* refer to narratives, tales and especially the Holly Bible or Shelley's novel: *Frankenstein*. Significant examples of science fiction cinema, fall into the field of study. In this article, P.K Dick, H. G. Wells, Aldous Huxley, Mary Shelley, Isaac Asimov, Shakespeare, Kafka, and George Orwell likewise authors, of important science fiction works, which will be affected to directors directly or indirectly from the literature to adaptations cinema. In the study in which science fiction cinema will also be dealt with the interaction from philosophy issues such as intertextuality in cinema/literature will be primarily examined (Plato's Cave Allegory, Dualism-Descartes, Simulacra and Simulation, of Jean Baudrillard's theories... etc). While this study centers on more current and original examples, the intertextuality between story and character forms the framework of the study.

**Keywords:** Science fiction, intertextuality, literature and cinema, philosophy and cinema

## ÖZET

Bu çalışma, çok bilinen bilimkurgu filmlerinin, karakter stereotipleri ve hikaye olarak edebiyatı nasıl referans olarak kullandığını irdelemektedir (özellikle İngiliz ve Amerikan romanlarını). Çalışma, gotik romanların, zamanla nasıl bilim kurguya dönüştüğünü açıklamayı hedeflemektedir. Ayrıca, bilimkurgu sineması ile fonetik sanatlar ve karma sanatların kutsal metinlerden klasik edebiyata felsefe ile etkileşimi tartışılacaktır. Örneğin, Philip K. Dick'in 1956 yılında yazdığı kısa öyküsü Azınlık Raporu, 2002 senesinde Steven Spielberg tarafından aynı isimle sinemaya uyarlanmıştır. Bir diğer örnek, *Gattaca* filmi, Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya* (roman) adlı bilimkurgu öyküsünden oldukça etkilenmiştir (yapay doğum, sınıflandırma gibi). *Gattaca*, *Blade Runner*, *Terminator*, *The Matrix*, *Avatar*, *A.I*, *Ailen* and *Truman Show* gibi bilimkurgu filmleri, anlatıları, öyküleri ve özellikle *İncil* ve *Shelley'in Frankenstein* romanını referans alır. Bilimkurgu sinemasının önemli örnekleri, çalışma alanına girmektedir. Bu makalede, P.K Dick, H.G Wells, Aldous Huxley, Mary Shelley, Isaac Asimov, Shakespeare, Kafka ve George Orwell gibi önemli bilimkurgu yazarlarının eserleri, edebiyattan sinemaya uyarlanan eserler olara doğrudan ya da dolaylı olarak yönetmenleri etkileyecektir. Bu çalışmada, bilimkurgu sinemasının da felsefeden hareketle ele alınarak, sinema-edebiyatta metinlerarasılık gibi konular öncelikli olarak incelenecektir (Platon'un Mağara Alegorisi, Descartes'ın Dualizmi, Jean Baudrillard'ın Simuklar and Simulasyon teorileri gibi ). Bu çalışmada daha güncel ve özgün örneklere odaklanırken, hikaye ve karakter arasındaki metinlerarasılık çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Bilimkurgu, metinlerarasılık, edebiyat ve sinema, felsefe ve sinema.

## GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Gotik edebiyata benzer şekilde bilimkurgu öyküleri de (daha önce) ikinci sınıf, ucuz, pulp kurgu olarak kabul edilen türler arasındadır. Bu hikayeler, sembolik olarak Tuhaf Günler siyasi gelişmelerin, tarihi olayların, savaşların, buhranların, koloni mücadelelerinin, istilaların birer yansımasıdır. Tanım olarak açıklamak gerekirse siyasi tarih bilimkurgu eserlerinin en önemli referanslarıdır diyebiliriz. İlk anlatılardan beri Yasak bilgi felaket getirir. Adem ve Havva, yılan (Lucifer) inandıkları ve bilgi ağacından elma yedikleri için cennetten kovulurlar. Milton'ın Kayıp Cennet'i, bilginin cezasına ilişkin hikayelerin en bilinenlerini anlatır. Yasak bilgi, Pandora'nın kutusunun açılmasıdır, bilgi merakıdır. Prometheus, tanrılardan ateşi çalıp insanlığa verdiği için zincirlenir ve cezalandırılır. Yeni yerlerin, yeni türlerin keşfi, siyasi olaylar ve bilimsel gelişmeler, sanatı dolayısıyla bilimkurguyu beslemiştir. Edebi eserler ise insanoğluna hayal bile edilemeyecek geleceklerin düşsel olarak kapılarını açar. Örneğin, Jules Verne gibi yazarların eserleri sayesinde gezegenlere, bilinmeyen deniz diplerine yolculuk yaparız. Ya da elektirğin keşfi ile gelişen korkularla beraber Frankenstein gibi hikayeler edebiyatta ve doğal olarak sanatta yerini almaya başlar. Mary Shelley'in ölümsüz eserindeki Frankenstein'nın canavarı, yaratıcının peşine düşen yapay doğumların stereotipini inşa eder (bkz: Artificial Birth: In Pursuit of the Creator bölümü). Bu bölümde yaratıcının yani deli doktor olarak genelleyebileceğimiz stereotiplerin rol model olarak resmedilmesi üzerine bugüne yaşanan değişimlere yer verilmiştir. Platon'un Mağara Alegorisi ve Kavanozdaki Beyin bölümünde ise, simülasyon kavramı, gerçeklik ve sanal gerçeklik gibi konular üzerine kısa bir inceleme yapılmış bu türdeki yapımlardan bahsedilmiştir (From Plato's Cave to the Brain in the Jar: Simulation). Bu bölümde, kısa olarak da olsa /Strange Days (Kathryn Bigelow) Demolition Man, Avatar (James Cameron), Onüçüncü Kat/The Thirteenth Floor (Josef Rusnak), The Truman Show (Peter Weir) Gözlerini Aç/Open Your Eyes / Vanilla Sky (Alejandro Amenebar), ExistenZ (David Cronenberg), Her (Spike Jonze), Synecdoche New York (Spike Jonze), Tron (Steven Lisburger), S1mone gibi öncü ve önemli simülasyon kavramına değinen filmleri yer almaktadır. Bilinmeyen topraklara yolculuğun incelendiği (Journey to Unknown Lands: Colonization and Invasion) kısmında ise, koloni ve istila politikasının sanatsal yansıması ve bu ideolojiyi ele alan yapımlar irdelenmiştir. Gulliver'in Yolculuğu (Jonathan Swift), Robinson Crusoe (Daniel Defoe), Karanlığın Yüreği/Heart of Darkness (Joseph Conrad), Alice Hariklar Diyarında/Alice's Adventures in Wonderland (Lewis Carroll) ve Moby Dick (Herman Melville) gibi edebi eserlerin izinde şekillenen bilimkurgu sineması örneklerine yer verilmiştir. Sansür ve yasakların incelendiği distopik yapımların olduğu bölümde (Prohibitions and Dystopia) ise, yasakçı kurgusal (bir anlamda gerçeğin yansıması) yapımlar incelenmiştir. Azınlık Raporu/Minority Report (Steven Spielberg), 1984 (Michael Radford), THX 1138 (George Lucas), They Live (John Carpenter), Karanlık Şehir/Dark City (Alex Proyas), İsyân/Equilibrium (Kurt Wimmer) ve Brazil (Terry Gilliam) gibi bilimkurgu sinemasının, Kafka, Dostoyevsky ve Sartre gibi yazarların karakterleri ile benzeşimleri ve 1984, Fahrenheit 451 gibi distopik yapımların beyazperdeye yansımasından bahsedilmiştir. Son kısım olan sonuç bölümü ise sonsuzluk ve kendi kuyruğunu yitan mitolojik yılan Oborobus'un öyküsü ile bilimkurgu filmlerindeki sonsuz döngü bağlantısına dikkat çekilmiştir. (On the Oborobus Tail: An Infinite Loop) yani sonuç bölümünde bilimkurgu yapımlarındaki sonsuzluk, kendi kuyruğunu ısırarak Oborobus yılanı merkeze alınmış, kadercilik konusuna değinilmiştir. Kaderden kaçılmadığı, döngüyü kırmak için yapılanların aslında mevcut sonu oluşturduğu paradoks, bir çıkarım olarak son kısımda yer almaktadır. Genel olarak, bilimkurgu öykü anlatımında Campell'in Kahramanın Yolculuğu kalıbının izlendiğini görürüz. Gündelik Dünya (sorunun sınırlı farkındalığı). Maceraya çağrı (artan farkındalık). Çağrının reddedilmesi (değişimden kaçınma). Akıl hocasıyla karşılaşma (isteksizliğin üstesinden gelme) (akıl hocası, rehberlik)...Eşiği geçmek (değişim taahhüdü). Testler: Dostlar ve düşmanlar (ilk değişimler). Mağaraya yaklaşmak (büyük değişime hazırlanmak). Ateş gömleği: Midpoint (büyük değişim için hazırlık). Ödül: Kılıcı ele geçirmek (denemenin sonuçları). Geri dönüş (yine değişime adanmışlık). Diriliş: Kriz zirvesi (büyük değişim için son girişim). İksirle geri dönün (sorunun üstesinden geliş) gibi bir yol izlenmektedir. Makale bütünüyle ele alındığında, mitolojinin veya en eski öykülerin ekseninde bilimkurgu sinemasının bir kalıba oturtulduğu ve bu klişelerin genel itibarıyla bozulmadığı tespitine ulaşılmaktadır. Edebiyatın mirasçısı olarak sinema, felsefe, tarih veya sosyoloji gibi dalları da içeren bunu yaparken bilimden de faydalanan bir genişlikte yoluna devam etmektedir. Hayalgücünü canlandırması, bilime de yol gösteren, onunla etkileşimde olan bilimkurgu, artık son derece popüler, sevilen bir tür haline gelmiştir.

## INTRODUCTION

Science fiction stories are closely linked with science, politics and historical facts. For example, in science fiction novels, containing experiments, biology and scientific developments are effective in plot formation. Topics of sci-fi, such as invasion or the discovery of new lands are also related to discoveries, revolutions, wars, and colonization. In addition, philosophical ideas such as simulation, existentialism deeply affect science fiction stories. What was irrational, anti-mind, came to be perceived as the greatest danger. In line with this understanding, the heroes of the 19th century travel and adventure novels (especially where the idea of enlightenment was firmly embedded in the daily life of the bourgeoisie) became increasingly fighting wild creatures and natives; pedagogy and Psychology also became more concerning. Just as the crusade against the irrational reached the extent to be reflected in real politics, the eco-political core of these attacks was more and more sacrificed to the illogicality. The savage, uncivilized primitive man created by the novel, which chooses the colonial world as its field of adventure, is neither more nor less "fabricated/fiction" than the space creatures of science fiction (SeeBlen: 1995, p.22-23). When it comes to science fiction cinema, the most important resource has been literature. Human self-conscious the discovery of new species, vegetation, or animal/plant species will also affect gothic literature first and then affect fantasy literature, and indirectly early science fiction novels. Economic developments, inventions (e.g electricity exploration studies and Frankenstein) affects art. As for the arts like cinema, is one of the mixed arts that most benefited from intertextuality as the inheritor of such as phonetic arts (literature, poetry), theater, and visual arts such as painting and photography. While stories in science fiction cinema mostly refer to science fiction novels modelings, storytelling feeds on the theories of various philosophers or authors as hero stereotypes. Mythology and ancient religious stories have been the most used sources. For example, heroes like Achilles, must have a weakness. There is almost a weak point that we can call 'Achilles' heel' superheroes and villains. It often appears in superheroes movies (*Superman/Kryptonite* and *Venom/loud voices* ). Jason: Pursuit stories and self-sacrifice when one has to fulfill the sacred duty. Although the hero takes a difficult task, he must fulfill it (*Matrix, Children of Men, Armageddon*). There are intertextuality and mythological references in films where fictional and historical characters are told. Romeo and Juliet: Shakespeare's stories of love triumphant. Boy and girl meet, overcome obstacles and come together (somehow). Tristan and Isolde: stories of love defeated. Boy and girl meet, but one of them is already taken. Finally, the heroes of fairy tales and narratives are reflected in science fiction cinema. Cinderella: stories of transformation. However lowly and unpromising, the character can rise and reveal their true nature (for example, *The Matrix*). Faust: Stories of temptation. However absurd the bargain, the character will risk everything and put themselves in the hands of another (e.g. *The Terminator*) (Marland: 2015, p.83).

Literature, tales, holy stories etc. works, ask to meaning of life and what origin of human existence? Those themes have been always popular topics since the invention of writing. The source of knowledge, existence and creation stories come to the present day in transformation as sci-fi. Artificial monsters, the discovery of new places/planets are often seen in early gothic stories. In horror and sci-fi movies, generally, faith and science are generally hostile to each other. The belief that science is dangerous is as central to the horror movie as is a belief in the malevolent inclinations of (Tudor, 1989: 133). Belief and science most dangerous opponent for each other. And mad doctors is occurrences as a dangerous people who are punished by dogma. When mad scientists are in the ascendant, and individuals are thus responsible for the threat through their own actions, monsters are mainly medical creations more or less directly descended from the Frankenstein prototype (Tudor, 1989: 134). With the development of technology and the end of the 19th century, gothic stories have undergone a great transformation, and thus stories have turned into science fiction works.

From literary stories to science fiction movies, two stereotypes of travel companions are with the hero during his journey. In these stories, besides the main character, there is a completely opposite character who completes it. Neither Dante nor Faust is alone in their journey. One is the poet Virgin who gives advice, warns him of dangers, stays with Dante in the *Inferno* episode of *Dante's Divine Comedy*. It guides him. He is a mentor. There is also a dark, shadow, evil mentor who brings disaster to those with him. The oldest example is Faust's Mephistopheles. Mephisto (the devil), is destructive, not constructive. They bring death and disaster wherever they go as they turn all of Faust's constructive plans to destruction. A key character who helps the main characters in sci-fi cinema is often featured. If we look at the examples that we can reveal the similarity of the main characters in science fiction cinema with examples of classical literature, it will be useful to examine them with certain groups. Its similar to with Zorba and Basil's friendship, with Faust and Mephisto. Zorba as a character, same with Mephisto. Community also same with Zorba and Faust two stories belongs to different centuries despite of. Duality, buddy films, evil doubles, twins



or alone mad scientist, all types are dangerous for human-kind and experiment is creating disasters. Furthermore labs, clinics or hospitals are new places like as mansion similar to gothic novels. It will be useful to analyze under the titles, as subtitles, in science fiction movies... Artificial Birth: In Pursuit of the Creator, From Plato's Cave to the Brain in the Jar: Simulation, Journey to Unknown Lands: Colonization and Invasion, Prohibitions and Dystopia and Ouroboros's tail: The Eternal Cycle.

## 1. Artificial Birth: In Pursuit of the Creator

Gothic literature has an important place with its pioneering works that refer to the pioneering stories of science fiction literature. Scientific developments such as the Industrial Revolutions, the Steam Age, and the discovery of electricity were reflected as "bad science" with a fundamentalist thought. Mad doctor's quest for immortality often brought death. The monsters and undying things of Gothic literature have turned into cyborgs and androids in science fiction stories. Artificial human creation means committing a crime against God in Western cultural circles. This attempt is perceived as the repetition of the act of creation by humans. This is supposed to turn the man into a caricature of God. The persistent undertaking is seen as an expression of man's effort to be the same as God. According to him (scientist etc.), it is doomed to absolute failure. And his mission it will be: Against all odds. If such an attempt succeeds, it would be worse than that the hell, the Homunculus (artificial human) it is interpreted as aiding the creation. Mary Shelley's *Frankenstein: Or The Modern Prometheus* is named after Prometheus, who was punished for giving fire to humanity. Also; the monster learns how to read and write from John Milton's book *Paradise Lost*. The beast empathizes with Milton's devil. Both the beast and Milton's demon abandoned by the creator. Victor Frankenstein, who created monster, won't even took a name the monster. The monster myth of chasing the creator, killing his loved ones, has been an important reference to sci-fi movies. In the novel *Frankenstein's* subtitle, as *The Modern Prometheus*, monster cannot steal the fire, but he has the potential to learn. This Faustian impulse, Mephisto persona beneath article it has Promethean ideology. In cinema, films such as *Frankenstein* (James Whale), *Metropolis* (Fritz Lang), *The Terminator* (James Cameron), *Island of Lost Souls* (Erle C. Kenton), *Bladerunner* (Ridley Scott) are about creatures who chase the creator. In *Blade Runners*, replicants are criminals hunted by detectives. Differentiation of replicants from humans is difficult.

*"Science and technology, the reshaping of and modelings upon the self that have produced the various robots, androids, cyborgs, and "enhanced" beings of films like Westworld (1973), The Terminal Man (1974), Blade Runner (1982), RoboCop and its sequels (1987, 1990, 1993), and the two Terminator films (1984, 1991)" (Cornea, 2007: 14).*

*I Robot* (Alex Proyas), similar to Asimov's robots, Robby has been programmed not to harm a human, while Gort's destructive rampage is halted by a simple command, *Re-Animator* (Stuart Gordon), *The Skin I Live In* (Pedro Almodovar) In all the films *Ex Machina* (Alex Garland), *The Face of Another* (Hiroshi Sekawa), robots, cyborgs, creatures, replicas, dead and subjects set out to kill his creative doctor. Another example: *Island of Lost Souls* is a movie adaptation of Wells' story *The Island of Doctor Moreau*.

*"The scientists are punished or killed because of their invention or creation. The book has a status as a horror classic, yet like Frankenstein, this story of a medical doctor who runs scientific experiments contains elements that also link it to nascent ideas around what would be called science fiction... Stevenson's novel, which theme of potion-based duality. Stevenson's Jekyll and Hyde, good and evil types, a chance for cinema's changing interest in doctors and scientists during these years. Frankenstein's films, H. G. Wells' The Island of Dr Moreau (film) and Edgar Allen Poe's The Murders in the Rue Morgue (1914), the change in cinematic scientists from comic to mad was also accomplished through a visual transformation, from novel to screen...Also H. G. Wells' The Invisible Man (1899) provided that invisibility who tried some experiment by own will worse than past life character. Invisibility created by science (fiction) so it's cost disaster (Cornea, 2007: 58).*

Biomecha, cyborg, android, robot, and clone, all of them its are reflection of Shelley's *Frankenstein* monster. These monsters (biomechanical or organic) will kill own father (creator), family. The mad scientist, who took over the divine role of God and the natural role of creation from woman, gets punished with death from monster (Dinello, 2005: 43). And now, sci-fi novels suggest that the technological future might be a hell rather than heaven. For example, H. G. Wells created a new hell in his novels. *The Island of Doctor Moreau*, animal/human form of the beast will kill their own creator. Or in *Time Machine* novel, the Morlock ape-like, beasts they all dangerous for human and community. *The Island of Doctor Moreau* (1977), as a remake, is about the Mad scientist's experiments on a

desert island. While the doctor transforms animals into humans, he creates modern slaves. At the end of the story, the creatures kill the Doctor. The cyborgs in the Terminator movie are similarly programmed to kill leader, John Connor. Terminator 2 movie has been a successful production especially with its religious and mythic motifs. According to Campbell, the dying and resurrecting God / messiah motif is a universal archetype. It takes on different images. It may have a thousand different faces, but it is always the same archetype. In mythology, the dying and resurrected creator in religious stories is also frequently used in cinema. Resurrection, Terminator 2, The Matrix. Neo, Morpheus in Terminator 2 and The Matrix, and T-2000 in Terminator 2 sacrifice himself to a sacred mission. Science in science fiction cinema is a poisonous forbidden apple. In these movies, mad doctors often do an experiment on themselves or on the subject. Dr. Jekyll and Ms. Hyde (Rouben Mamoulian), The Invisible Man (James Whale), The Fly (David Cronenberg), Seconds (John Frankenheimer), Never Let Me Go (Mark Romanek), The Island (Michael Bay) and Flatliners (Joel Schumacher). Scientists destroy either their own or their subjects' lives. Dr. Jekyll and Ms. Hyde, the beloved, respected Dr. it's about Jekyll's bringing out the dark, evil, "shadow" side of Hyde with drugs. After a while, the character of Hyde, who started to dominate, begins to commit murders. Dr. Jekyll will be able to stop the relentless Hyde by killing himself. Duality, contrasts, had been the source of most stories. The prime example of Jung's shadow archetype is undoubtedly Dr. Jekyll and Ms. Hyde.

The female cyborg in Ex Machina, the transsexual bio-played with her sex and skin in The Skin I Live In, the subject similarly kills the doctor who is her creator. In the Japanese movie The Face of Another, the subject kills his doctor. Science fiction films are seen as sharing a particular interest in 'the primal scene and the mysteries of conception and birth, sexual drives and the desire for forbidden objects, the Oedipal scenario and sexual difference. One of the best examples of Oedipus syndrome is *Back to the Future* (Robert Zemeckis) movie. Time travel almost causes similar text tragedies. On the other hand, Marty and Doctor Emmet Brown's friendship is different from other science fiction examples. It is similar Dante and Virgil's duality. In the other examples we will classify, science is dangerous, but not deadly. *Brave New World* (Audley Huxley) novel references *Gattaca* (Andrew Niccol). The artificial birth in the movie *Gattaca*, playing with genes is from *Brave New World*. Classifying people with drugs. They all classifying and be named such as alpha, beta, gamma, delta and epsilons in the *Brave New World* book also takes place in the movie. People classified as imperfect and perfect are determined according to genetic codes, from business life to social life. In the book, authority is prohibit some words or acts. For example, word "mother"; Institutions such as marriage are prohibited by law. Natural breeding is prohibited. Every individual is created in laboratories. Shakespeare works are prohibited. The story of the two brothers in the film is reminiscent of a substitute novel *A Tale of Two Cities* (Charles Dickens). Another movie, *A.I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg) presents a modern Pinocchio tale. The child trying to find the fairy mother, the androids who is gigolo the women, question their existence while searching for their creators. Films such as *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick) and *Robocop* (Paul Verhoeven) are productions in which the penal system is automated and prohibitions prevail. It is similar to the novel *The Trial* (Franz Kafka) in that it questions the criminal system. In *The Trial* novel, both forms of conscience are set forth in a symbolic way. The human conscience is the guardian, the authoritarian conscience the court. (Fromm, 1990: 267). *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii) is a similar adventure of existence. Where could the soul of robots be located?

## 2. From Plato's Cave to the Brain in the Jar: Simulation

*Simulacra and Simulation*, one of Jean Baudrillard's 1981 most important works, explores the concept of simulation in the works, based on Plato's Allegory of the Cave and Gilbert Harman's *Brain in A Vat* claim. What is the truth? Is the world we live in an illusion? Investigations that answer these existential questions have become a very popular topic in cinema.

*"The world of liquid pods owes something to the rings of Hell in Dante's Divine Comedy, or Bosch's paintings while the simulated reality of the Matrix itself is an infinitely expanded version... The Matrix is full of references to philosophy (Plato's Allegory of the Cave, Descartes' deceiving demon, thought experiments about brains in vats) and modern anxieties about the internet, cyberspace and virtual reality. If we know our Plato or Lewis Carroll, the text immeasurably expands in significance. If we spot the references to other films, we feel included in a way that rewards our attention and keeps us engaged long after the movie is over" ( Marland, 2015: 81).*

Westworld (Michael Crichton), offers an amusement park to the rich. The rich hunt androids that are modeled like humans. The presentation of violence, the out-of-control play, brings to mind The Lord of the Flies novel as a story. Videodrome (David Cronenberg), film, contains criticism of television frenzy and pop culture. It is a striking Cronenberg movie, with scenes like television sexual intimacy reminiscent of hallucination. Strange Days (Kathryn Bigelow) offers the viewer the first-person (FPS) experience. The idea of experiencing other people's lives is reminiscent of the movie Demolition Man. Avatar (James Cameron) features the American-loving character who shifts most of the Hollywood clichés. Following Campbell's Hero's Journey chart, the film is a contemporary interpretation of mythological characters such as Demeter, Persopolis. Films such as The Thirteenth Floor (Josef Rusnak) and The Truman Show (Peter Weir) are cinematic accounts of Plato's Allegory of the Cave. The main character of the movie Open Your Eyes / Vanillia Sky (Alejandro Amenabar), is narcissus in flesh. There are traces of Dickens's novel The Great Expectations, with themes such as obsessive love and mistakes. There are also similarities to The Great Expectations in its subthemes such as not being able to meet, the existence of effective third parties, and prejudice. ExistenZ (David Cronenberg), Her (Spike Jonze), Synecdoche New York (Spike Jonze), Tron (Steven Lisburger) and S1mone (Andrew Niccol) are among the examples that make a difference to the genre with their virtual worlds, artificial spaces and virtual characters.

### 3. Journey to Unknown Lands: Colonization and Invasion

*"Reflection is perhaps the most traditional theoretical example, where a film, or series of films, is regarded as (unproblematically) reflecting social or cultural issues: For example, the recurrent reading of all 1950s science fiction as 'Cold War' paranoia, or the terrestrial focus of 1970s SF portraying an isolationist America (Kuhn 1990,) 16). Such readings largely take place at the level of narrative, finding ideas or images that repeat across multiple films, and assume all audiences will easily recognize this dominant encoding. Thus, it is possible to suggest that American science fiction of the 1980s is imbued by Ronald Reagan's presidency and its focus on American values, particularly around masculinity: The New Barbarians" (1983) (Cornea, 2007: 29).*

The unknown, uncharted lands in the novels of stereotypes such as Gulliver's Travels (Jonathan Swift), Robinson Crusoe (Daniel Defoe), Heart of Darkness (Joseph Conrad), Alice's Adventures in Wonderland (Lewis Carroll), Moby Dick (Herman Melville) open all sorts of troubles. The places in the story either symbolically reflect certain situations (young maiden ...) or colonialism. In these movies, there are fairy tales that guide. In the fairy tales, the swallowing of the children by the giant symbolically parallels the cave, hut (whale's belly) motif for puberty, death and rebirth. They travel in the belly of the a whale. The whale's belly is a reference to the mythological ancestor, symbolized as Finger Child (giant), Hansel and Greter (witch), Little Red Riding Hood (wolf), eating, swallowing, smashing and rebirth. Similar difficulties are faced by the protagonist in films that follow myths and tales. In movies, imprisonment and capture are used abundantly. For example, A.I. In his film Artificial Intelligence (Steven Spielberg), David is trapped in the belly of a whale (trapped underwater), chased by monsters (humans, machines). In fairy tales, monsters, werewolves, witches can allegorically describe bodily changes. For example, in the fairy tale Little Red Riding Hood, the wolf symbolizes the phases of the moon, describing the change regarding the beginning of the moon. According to Eric Fromm, the girl in the red hat symbolizes menstrual bleeding. The little girl is now a grown-up human and faced with her sexuality. The warnings of "straying from the road" and "reprimanding the bottle" point to the danger of sexuality and loss of dignity. Because of this ability, women are superior to men. The wolf, who wants to symbolize the pregnancy of women with the stones in his belly, gets ridiculous. Because the red riding hood placed stones, which are the symbols of infertility, on the wolf's belly. (Fromm, 1990: 252-253) Stereotypes such as, Gulliver's Travels (Jonathan Swift), Robinson Crusoe (Daniel Defoe), Heart of Darkness (Joseph Conrad), Alice's Adventures in Wonderland (Lewis Carroll), Moby Dick (The unknown, unexplored lands in the novels of Herman Melville) cause all kinds of trouble for the hero. The places in the story symbolically reflect either certain situations or colonialism.

*Traveling from other planets, journey to beyond, it's important source for of science fiction literature and cinema. 20,000 Leagues Under the Sea, The Lost World, King Kong, Swift's Gullivers Travels and Wells' War of the Worlds; Méliès' and George Pal's fictional moon journeys, as metamorphic all about colonization,, control other countries, civilize peoples shortly about socially, culturally, technologically and militarily. Travell, define, conventions and exploration that as a result of historical events ( Cornea, 2007: 64).*

The discovery of unknown lands, the invasion of aliens from the unknown planet, as a political, subtext, reflects the fear of the aliens, the prejudice against other races. In the movies in which new lands are invaded, the natives are shown as bloody creatures, aliens, under the name of discovery or invention. The traitorous nature of the exploring team, the tension of characters in opposite ideologies among themselves, can generally be included in this class. The best known of is among them, undoubtedly be Alien. Alien and its sequels can be cited as the most successful example of discovery, xenophobia and colonization. In the movie Alien, the mother-child relationship between the breast birth, the latent creature and the female character is also related to the fairy tales. The secret maternal bond between the creature and Ellen Ripley is symbolically reminiscent of the relationship between Frankenstein and his beast. Alien, who suddenly bursts through his chest, represents metaphorically that, humans, carry evil, terror and darkside inside. Alien, birth stories, mythology, and especially the Heart of Darkness (Joseph Conrad), are also similar to the story. The discovery of a new planet, fear of the alien, takes place in Conrad's story, while the story of Heart of Darkness is referenced in Apocalypse Now (Francis Ford Coppola). After the movie Alien, Prometheus, Ridley Scott presents creation, the story of mankind, as its sequel years later.

*The Conrad connection Aliens In 1977 Ridley Scott made The Duellists, a film based on a story by author Joseph Conrad (born 1857). Throughout the Alien series references to Conrad have popped up, perhaps simply as directorial tributes or perhaps as a means of amplifying themes that the films share with Conrad's works. If you want to make your own mind up, read his novels yourself.*

- *The freighter in Alien was named The Nostromo; Nostromo is also the title of a novel by Conrad. • At the end of Alien, Ripley escapes in a shuttle called Narcissus, a reference to Conrad's novel The Nigger Of The Narcissus.*

- *This one is a little tenuous, but the name of the cat in Alien, Jones, is perhaps a reference to Mr Jones in Conrad's novel Victory. • In Conrad's Nostromo there is a town named Sulaco, a name shared by the Marines Battleship in Aliens.*

- *A ship named The Patna appears in Conrad's story Lord Jim; this is also the moniker of the space ship which is sent to retrieve Ripley at the end of the novelizations of Alien (Scalzi, 2005: 58).*

Planet of Apes (Franklin J. Schattner), Yet the 1960s are equally a decade of contrasts, producing at least two science-fiction films that represented a more adult turn for the genre (2001: A Space Odyssey and Planet of the Apes, 1968) and which had far-reaching effects on industrial attitudes towards generic products. The Abyss (James Cameron), Total Recall (Paul Verhoeven), Fantastic Voyage (Richard Fleischer), Forbidden Planet (Fred Mcleod Wilox), Stargate (Roland Emmerich), Event Horizon (Paul Anderson), Annihilation (Alex Garland), Moon (Duncan Jones)...

*Invasion, aliens were part of a wider cultural interest in both invasion and alien visitation in literature and society (similar to reign of Napoleon or Hitler). Most examples occur as alien invasion in the 1950's. It's result of exploration, cold war paranoia, (and potentially colonizing) other worlds, and investigating unknown areas of their own planet. For example: H.G. Wells's The War of the Worlds (1895) (Cornea, 2007: 64).*

Sci-fi movies, it is shown reflects the fear of the stranger, the outsider: The Day the Earth Stood Still (Robert Wise), War of the Worlds (Steven Spielberg), The Thing (John Carpenter), Invasion of the Body Snatcher (Phill Kaufmann), Close Encounters of the Third Kind (Steven Spielberg), Like the fear of Jews that we encounter in vampire stories (vampire, Dracula depictions), it is similarly found in alien invasion movies. The cold war, nuclear weapon paranoia, the prejudice and distrust of America against the Russians during the cold war are the basis of these films. District 9 (Neill Blomkamp) brings a very different narrative and innovation to the alien invasion. In this movie, it's people who are bad. Aliens are in captivity in a camp. The story and transformation of Gregor Samsa in Kafka's novel Transformation is also featured in the film.

The "lost child" theme in travel (travel / travel) literature is a string that binds a whole genre from head to toe. In the first examples of this literature, the child who takes the risk of the journey is reminded of the dangers and problems of leaving home, home and homeland, and in the travel literature of the enlightenment period, let alone warning, it is the duty of the growing person to move away from home, to open up to the world; he must conquer the world in the name of reason; and finally, in the travel literature of the Romantic era, returning to home comes to the fore as a problem, the main problem of travel literature. What will he encounter? When the person returns, what should he bring to those who await him; What can it bring? (This social-psychological theme forms the basis of most ordinary



adventure novels of the nineteenth century in a more secular, framework). In the dark heart of a foreign mainland, in the underground fantasy worlds, or among the ruins of sunken civilizations, he is disoriented, unaware of what to do. wandering wanderers must embark on a dangerous journey of return, hands full of treasures and experiences, when they encounter cultures that are too aggressive, overly peaceful, or too civilized in these places...

#### 4. Prohibitions and Dystopia

Examples of dystopia that can be divided into subgroups such as, hard science fiction, military science fiction, dystopia, anti-utopia, steampunk, new wave, cyberpunk, post-cyberpunk etc. are among the most interesting productions. Anti-utopia, which first derives from Thomas More's story of Utopia, tells about the system brought about by order. In Utopia novel, captain tells about a civilization whose existence is unknown. Houses of people who lead a communal life are shared. Anyone can enter each other's house. Wasting is prohibited. The City of the Sun (Tommaso Campanella) and New Atlantis (Francis Bacon) are some of the works that brought out the literature of dystopia, after his very resonant work. In the counter-utopia and Dystopia stories, the disasters caused by the prohibitions for the better of humanity are told. Prohibited systems can be fascistic at times.

Minority Report (Steven Spielberg) is one of the most well-known dystopian sci-fi examples adapted to the cinema from Dick's short story. In the film, psychics are used in parallel with mythology (Delfi oracle Putha). Sofoklas's Oedipus tragedy is generally based. Dr. Hinemann can be regarded as the sphinx in the Oedipus story. 1984 (Michael Radford), THX 1138 (George Lucas), They Live (John Carpenter), Dark City (Alex Proyas), Equilibrium (Kurt Wimmer), describes the worlds dominated by prohibitions. In the 1984 movie, we can see the traces of Plato's State. With a censor mindset, Big Brother watches people that we don't even know exist or not. The news is distorted, love is forbidden. Marital life is sacred. A similar order of self-censorship prevails in Fahrenheit 451. The books are burned by the fire brigade on the grounds that they cause a crime of thought. In films such as They Live, Dark City, Equilibrium, art, questioning and obtaining information may be prohibited. The characters in these films are incompatible and questioning, as in the novels of Kafka and Dostoyevsky. The hellish places (No Exit) and the characters disgusted by social life (Nausea) in Sartre novels are the most important characters of these films. We come across female characters who are questioning, like in the movie Brazil, or in 1984 and Fahrenheit 451. Brazil (Terry Gilliam) is a dystopian story that allows for very different readings. With a Kafkaesque atmosphere, the film questions the system. Features tragicomic characters and events similar to Kafka's Trial story. Dream scenes in the movie are very important. Utopian dreams are a style that makes fun of dreams. The Icarus dream in the film allows for different readings.

*Appropriation The most overt form of quotation is the appropriation of one text by another. This sort of 'cut and paste' incorporation of pre-existing material is relatively rare, but very instructive. For instance, Terry Gilliam's Brazil (1985), Sam's fantasies of flying away with the woman he loves are both fuelled and mocked by the comparison with Casablanca (Marland, 2015: 74).*

Mad Max (George Miller), Soylent Green (Richard Fleischer), Waterworld (Kevin Reynolds), The Running Man (Paul Michael Glaster), Children of Men (Alfonso Cuaron), Campbell is the hero who sacrificed his life for a greater purpose than himself defines as. Service and sacrifice are words that summarize the hero. The physically and mentally transformed hero pursues the search for consciousness. Snowpiercer (Bong Joan-Ho), Blindness (Fernando Meirelles) are some of the films that include criticism of the system that is deteriorating in the future.

#### CONCLUSION

On the Ouroboros Tail: An Infinite Loop: The cycle symbolizes the eternal torment experienced by the heroes in the stories of Prometheus, Sisyphus, Tantalus. Archetypal objects and chemical compounds are abundantly featured in these films. For example water: Purification, creation, sun: Father, time, circle: (Ouroboros) Cycle and the old wise: Intelligence, savior, guide are auxiliary symbols. Twelve Monkeys (Terry Gilliam) is a remake of La Jetee (Chris Marker). Twelve Monkeys is about the time travel of James Cole, who wages war on psychiatry, the new world order in the novel Don Quixotes. The new religion of the state is now psychiatry. This attack by Cole against this new order, namely windmills, will drag him into an endless cycle from which he will never escape. The character of Kathryn is the more prominent character who guides Cole as Sancho Panza. Arrival (Denis Villeneuve) is one of the most important films of recent times, which depicts the struggle of positive sciences, mathematics and language, social and science. Alien communication effort, lack of communication, and unbreakable chain are important factors that make the movie attractive. Interstellar (Christopher Nolan) difficult example to classify, such as the discovery



of new places, the disappearing world, the dystopia, and the cycle. (Another examples: Donnie Darko (Richard Kelly), Predestination (Michael Spierig, Peter Spierig), Frequency (Gregory Hoblit), De Javu (Tony Scott), Coherence (James Ward Byrkit), Edge of Tomorrow (Doug Liman), Source Code (Duncan Jones) Movies like Triangle (Christopher Smith), Time Crimes (Nacho Vigalondo) are cinematic depictions of the unbreakable chain, the snake swallowing its own tail. Star Wars (George Lucas), ET (Steven Spielberg), Contact (Robert Zemeckis), Altered States (Ken Russell), Logan's Run (Michael Anderson), Silent Running (Douglas Trumbull), The Man From Earth (Richard Schenkman), The Fountain (Darren Aronofsky), The Lord of the Flies). Science fiction series and animes, sci-fi, whose popularity is increasing day by day, continue to meet its fans with different topics. New languages, new beliefs are create by the fans; We can guess how seriously he is a follower of the sci-fi culture with his loyal audiences waiting in front of the movie theater months ago. Science fiction, almost all branches of art; it is also indirectly related to psychology, sociology, political sciences, law, biology, chemistry and many other positive sciences. Frankenstein's monster, Fritz Lang's bionical woman Maria, The Cabinet of Dr. Caligari's sleepwalker, The Golem, homunculus, robots, cyborgs are created by technology. They are also child of technology. Artificial life, aims to attack and destroy those whom create themselves. The New Gothic era is sci-fi and new bad guys are mad scientist/doctors (*Dinello, 2005: 44*).

## REFERENCES

- Cornea, C., (2007). *Science Fiction Cinema Between Fantasy and Reality*. Edinburgh university press.
- Dinello, D., (2005). *Technophobia Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, Uni. Of Texas Press.
- Fromm, E., (1990). *Rüyalar Masallar Mitler*, Arıtan Press.
- Kakoudaki, D.,(2017). *Robot Anatomisi*, Kolektif Books.
- Marland, J.; Rawle, S.; Edgar, R.; (2015). *The Language of Film*, Fairchild Books.
- Scalzi, J., (2005). *The Rough Guide to Sci-Fi Movies*. Rough Guides.
- SeeBlen, G. , Roloff, B., (1995). *Utopik Sinema: Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi Ve Mitolojisi*, Alan Press.
- Tudor, A., (1989). *Monsters and Mad Scientists A Cultural History of the Horror Movie*, Basill Blackwell.

# AUTEUR HAYAO MIYAZAKİ VE İNSANBİÇİMCİ YAKLAŞIM: KÜÇÜK DENİZ KIZI PONYO ANİMASYON FİLMİ

## Auteur Hayao Miyazaki and Anthropomorphism: The Little Mermaid Ponyo Animated Movie

Rabia ALABAY<sup>1</sup>

### ÖZET

Günümüzde animasyon filmler, teknolojinin değişmesi ve gelişmesiyle birlikte geleneksel tekniklerin yanı sıra bilgisayar destekli programlar kullanılarak dijital ortamlarda üretilmektedir. Animasyon filmlerin, çoğunlukla çocuklar için üretildiği algısı hakim olsa da günümüzde her yaşta bireye hitap eden animasyon filmler üretilmektedir. Bir görsel iletişim alanı olarak animasyon filmler, üretildiği kültürün öğelerini sıklıkla yansıtmakta ve bu kültür öğelerini belirli ideolojiler aracılığıyla görseller, karakterler, kuramlar kullanarak alt metinlerle aktarmaktadır. Animasyon filmlerde bu aktarımı sağlamak için en çok kullanılan yaklaşımlardan birisi insanbiçimci yaklaşımdır. İletilmek istenilen alt metinler, insanbiçimci özelliklerle tasarlanmış karakterler aracılığıyla izleyiciyle özdeşlik kurarak aktarılmaktadır. Animasyon filmlerde iyi bir hikayenin önemi büyük olsa da hikayeyi asıl taşıyan ve ileten unsurlar insanbiçimci karakter tasarımları gibi görsel, sanatsal unsurlardır. Auteur yönetmen kavramı, kendi özgün anlatım dilini oluşturan yaratıcı yönetmenleri tanımlayan bir kavram olmakla birlikte animasyon film alanında uluslararası alanda tanınmış, başarılı auteur yönetmenlerden biri Hayao Miyazaki'dir. Animasyon filmlerinde kendi özgün film dilini genellikle insanbiçimci karakterler kullanarak oluşturan Miyazaki, 'Küçük Deniz Kızı Ponyo' animasyon filminde de bir insanbiçimci deniz kızı karakteri oluşturmuştur. Miyazaki, bu animasyon filminde insanbiçimci yaklaşımı kullanarak metinler ve karakterler arası ilişkilerle önceden bilinen deniz kızı hikayelerinden ve animasyonlarından farklı olarak özgün, yeni bir deniz kızı hikayesi aktarmıştır. Bu çalışmada animasyon filmlerde insanbiçimci yaklaşım auteur kuramla birlikte ele alınarak Hayao Miyazaki'nin 'Küçük Deniz Kızı Ponyo' animasyon filminin görselleri üzerinden gösterge-bilimsel analizi sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Animasyon film, insanbiçimcilik, auteur yönetmen, hayao miyazaki

### ABSTRACT

Nowadays, animated films are produced in digital environments by using computer aided programs as well as traditional techniques with the change and development of technology. Although the perception that animated films are mostly produced for children is dominant, animation films appealing to individuals of all ages are produced today. As a visual communication field, animated films often reflect the elements of the culture in which they are produced and convey these cultural elements with sub-texts by using images, characters and theories through certain ideologies. One of the most used approaches to provide this transfer in animated films is the anthropomorphic approach. The subtexts to be conveyed are conveyed by identifying with the audience through characters designed with anthropomorphic features. Although a good story is of great importance in animated films, the elements that actually carry and convey the story are visual and artistic elements such as anthropomorphic character designs. Although the concept of auteur director is a concept that defines creative directors who create their own unique narrative language, Hayao Miyazaki is one of the internationally known and successful auteur directors in the field of animated films. Miyazaki, who creates his own original film language in his animated films, generally using anthropomorphic characters, has also created an anthropomorphic mermaid character in the animated film "The Little Mermaid Ponyo". In this animated film, Miyazaki conveyed an original, new mermaid story, different from the previously known mermaid stories and animations, by using an anthropomorphic approach with texts and relationships between characters. In this study, the anthropomorphic approach in animated films is discussed together with the auteur theory, and a semiotic analysis is presented through the visuals of Hayao Miyazaki's 'The Little Mermaid Ponyo' animated film.

**Keywords:** Animation film, anthropomorphism, auteur director, hayao miyazaki.

**EXTENDED ABSTRACT**

Animated film is a field of both cinema and visual communication design, but it is also one of the mass media. In the literature, the work named 'Fantasmagorie' made by Emile Cohl in 1908 is accepted as the first animated film. From the first animated film to the present, many technological and technical developments have occurred in the field of animated films. Today, there are animation films produced with traditional methods such as stop-motion, as well as animation films produced with three-dimensional and two-dimensional drawing techniques. Walt Disney and Studio Ghibli, which successfully apply three-dimensional and two-dimensional drawing techniques in the field of animation, are internationally recognized animation companies that produce successful and resounding animated films.

The animation film field, which has a history of approximately 113 years from 1908 to the present, is getting liberated and enriched day by day with the development of technology and the increase in technical possibilities. Although the animated films seemed to appeal only to children when they were first produced, they were found interesting for people of all age groups in every period they were produced. One of the most important reasons why animated films are successful and interesting to the audience is that creative (auteur) directors can successfully reflect the subtexts, ideologies and basically the fantasy world in the animated film through properly designed anthropomorphic characters. The concept of auteur director, on the other hand, briefly describes creative directors who include themselves in films. For this reason, the role of the auteur director is important in animated films as well as in films produced in the field of cinema. The founder of Studio Ghibli, Hayao Miyazaki, who is also a director, screenwriter and illustrator, is an auteur director who conveys the original stories he has constructed in animated films with anthropomorphic characters.

When the word animation is considered as a meaning, it is seen that it basically means 'giving life'. Giving human characteristics to inanimate objects, animals and drawings in animated films and reflecting them to the audience also meets the main meaning of animation. For this reason, one of the main elements of animation is anthropomorphic characters. The anthropomorphic characters basically meet the transfer of human characteristics to animals or inanimate objects. Thanks to the characters designed with an anthropomorphic approach, the information desired to be conveyed in the sub-text and supertext in animated films can be conveyed by identifying with the audience. At the same time, anthropomorphic characters enable abstract narratives and concepts to be presented in a concrete way. In this way, the direct transmission of the message desired to be given in the animated film to the audience is also ensured.

Animated films, like every film, carry the traces of the culture in which they are produced and transfer these traces to the audience. Hayao Miyazaki is an auteur director who draws a lot of inspiration from Japanese myths and legends and uses Japanese cultural elements in his animated films in an original way. In the animated film "The Little Mermaid Ponyo", as an auteur director, he created a new anthropomorphic character by establishing intertextual relationships between characters and stories and presented a new mermaid story to the audience with this character. Unlike the characters in the previous mermaid stories, the story of the 'Ponyo' mermaid character, who is in the form of a goldfish in the 'Little Mermaid Ponyo' animated movie, is enriched with Japanese cultural elements and is based on loyalty and love. At the same time, the character of 'Ponyo' is designed as a strong mermaid character who is far from being an emotional and romantic mermaid character, unlike the previously processed mermaid characters, who can make her own decisions, take no notice of others, and can progress in any way she wants. In this context, when looking at the 'Little Mermaid Ponyo' animated movie, the 'Ponyo' character is presented as a post-modern mermaid character, as well as being a new and modern interpretation of old mermaid characters. In the study, Hayao Miyazaki's 'The Little Mermaid Ponyo' animated film was discussed together with the anthropomorphist approach and auteur theory, and a semiotic analysis was presented through the visuals of the animated film.

## GİRİŞ

Günümüzde animasyon film her geçen gün daha da büyüyen bir sektör halini almıştır. İlk animasyon filminden günümüze kadarki süreçte teknolojik gelişmeler animasyon filmleri daha fazla geliştirmiş ve yeni kullanılan tekniklerle birlikte farklı animasyon dilleri oluşmuştur. Animasyon sektöründe doğuda ve batıda iki büyük animasyon stüdyosundan söz edilebilir. Bunlardan birincisi doğu kültüründe ‘Stüdyo Ghibli’ ikincisi ise batı kültüründe ‘Walt Disney’dir. İki büyük animasyon yapımcısı stüdyoya bakıldığında çizim tarzları, teknikleri, kullandıkları dil ve karakterler konusunda çok farklı özelliklere ve ifade biçimlerine sahip oldukları görülmektedir. Bu farklı özellikler sektörde orijinal ve nitelikli animasyon filmlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Sinema gibi bir görsel iletişim alanı olan animasyon filmler aynı zamanda kitle iletişim araçlarından biridir. Hedef kitlesi sadece çocuklar gibi görünse de animasyon filmler günümüzde her yaş grubuna hitap etmektedir. Belirli ideolojileri görseller, karakterler, kuramlar kullanarak alt metinler aracılığıyla aktarırlar. Animasyonlarda alt metinlerin aktarılmasını sağlayan unsurlardan en önemlisi insanbiçimci yaklaşımla tasarlanmış karakterlerdir. Animasyon filmlerde “filmin iletisi ya da filmin ideolojisi, insanbiçimci sevimli özneler ve karakterler aracılığıyla verilmekte, böylelikle izleyicinin ilgisi alt metinden ziyade üst metne kaydırılmaktadır” (Medin, 2017). Bu sayede insanbiçimci karakterlerle üretilmiş animasyon filmler, filmi eğlenceli kılmakla birlikte izleyicinin anlatılan hikayeyi, ideolojiyi ve alt metni karakterlerle özdeşlik kurarak daha iyi anlamasına yardımcı olmaktadır.

Animasyon filmler karakterlerinden hikayesine kadar üretildiği kültürün öğelerini de sıklıkla yansıtmaktadır. Özellikle 1970’li yıllarda ‘Anime’ tarzı olarak adlandırılan Japon animasyon filmleri (Türkkaya ve Tunç, 2018) kendi mitolojilerini, inançlarını ve kültürlerini çokça yansıtmakta ve bunları izleyiciye insanbiçimci yaklaşım gibi çeşitli görsel ifade biçimleriyle iletmektedir. Dünya çapında iki büyük animasyon şirketinden biri olan ‘Stüdyo Ghibli’ de filmlerinde yemeklerden, yaşam alanlarına ve aile hayatına kadar her şeyiyle Japon kültür öğelerini sıklıkla kullanmaktadır.

Uluslararası alanda tanınan, Japon kültürünün başarılı animasyon yönetmeni, illüstratörü, senaristi ve Stüdyo Ghibli’nin kurucusu Hayao Miyazaki aynı zamanda insanbiçimci yaklaşımı kullanan auteur bir yönetmendir. Çalışmalarında kendisine özgü film dilini zıtlıklarla ve temasal bütünlüklerle oluşturmaktadır. Miyazaki filmlerinin büyük çoğunluğunu kendisi yazıp çizmekte ve yönetmektedir. “Miyazaki’nin yönetmen, senarist, story board sanatçısı ve baş animatör olarak Ghibli filmlerinin oluşturulması ve yapımındaki rolü benzersiz bir şekilde önemlidir” (Norman, 2008). Miyazaki’nin bu özelliği filmlerini özgün ve özel kılmaktadır. “Küçük Deniz Kızı Ponyo” filminde de insanbiçimci yaklaşımları kendi yaşadığı kültürün öğeleriyle görmek mümkündür.

‘Küçük Deniz Kızı Ponyo’ uluslararası alanda çok fazla izleyiciye ulaşmış bir animasyon filmidir. Popüler kültürde deniz kızı karakteri bir çok hikayede, filmde ve animasyonda işlenmiştir. Stüdyo Ghibli’nin 2008 yılında ürettiği ‘Küçük Deniz Kızı Ponyo’ animasyon filmiyle Walt Disney’in 1989 yılında üretmiş olduğu ‘Küçük Deniz Kızı’ animasyon filmi arasında postmodern anlamda metinler ve karakterler arası bir ilişki söz konusudur. Miyazaki alışılmış deniz kızı figürünün dışında deniz kızını temsil eden yeni bir karakter oluşturmuş ve karaktere ait özgün, yeni bir deniz kızı hikayesi yazmıştır.

### 1. Animasyon Film ve İnsanbiçimci Yaklaşım

Kelime anlamı olarak bakıldığında animasyon ve animatörle ilgili kelimelerin hepsi ‘hayat vermek’ anlamına gelen ‘animare’ Latin fiilinden türetilmiştir ve animasyon film bağlamında bu, büyük ölçüde cansız çizgiler ve formlarda hareket yanılsamasının yapay şekilde yaratılması anlamına gelir (Wells, 1998:10). Animasyon film Türkçe literatürde çoğunlukla ‘Canlandırma Film’ olarak yer almaktadır. Canlandırma denmesinin sebebi ise animasyonda cansız nesnelere, hayvanlara ya da çizimlere atanan hareket, konuşma gibi canlı özelliklerinin verilmesi olarak gösterilebilir.

Animasyon filmler ilk yapıldığı günden bu zamana kadar insanlar için bir çok yönden ilgi çekici bulunmuştur. Animasyon tarihine bakıldığında ilk örnekleri 19. yüzyılın başlarında, üzerindeki resimleri hareket ediyormuş gibi gösteren oyuncaklar olsa da elle çizim tekniğiyle, senaryo ve storyboard yardımıyla doğrudan kamera altında çekim yapılarak hazırlanan ilk animasyon uygulaması 1908’de Fransız Emile Cohl tarafından yapılmıştır (Şenler, 2005). Cohl’un ‘Fantasmagorie’ isimli animasyon uygulaması animasyon (canlandırma film) tanımını



tam olarak karşılamakta ve literatürde ilk animasyon film olarak yer almaktadır. Bu filmle birlikte animasyon üretimindeki teknikler ve animasyon sektöründeki gelişmelerin hız aldığı söylenebilir.

Animasyon film tarihinde en önemli gelişmelerden bir diğeri ise 1923'te Walt Disney ve erkek kardeşi Roy tarafından Disney stüdyosunun kurulmasıdır (URL 5). Disney stüdyosu 1928'de 'Mickey Mouse' (Miki Fare) karakteriyle birlikte çok büyük bir başarının kapılarını açmıştır (Kırık ve Kozan, 2015). İlk olarak Walt Disney 'Miki Fare', 'Roger Robbit' gibi fare ve tavşan hayvanları karakter olarak kullanmıştır (Taş, 2012:144). Bu karakter arasından günümüzde hala popüler olan 'Miki Fare' karakteri, iki ayak üzerinde duruşu, konuşması, yaşamı, hareketleri ve kırmızı tulumuyla en popüler insanbiçimci karakterlerdendir. Görsel olarak çok başarılı tasarlanmış bu karakter Walt Disney'in sembollerinden biri olmuş ve Disney Stüdyosuyla özdeşleşmiştir.

Animasyon filmler diğer filmlerde olduğu gibi belirli bir senaryo, alt metin yada ideoloji üzerinden ilerlemekte ve belirli kuram, yaklaşımlar benimsenerek üretilmektedir. Yapılan araştırmalarda görüldüğü üzere animasyon filmlerde en çok kullanılan yaklaşım insanbiçimci yaklaşımdır. İnsanbiçimcilik literatürde Fransız kökenli bir kelime olan 'antropomorfizm' olarak geçmekte ve temel anlamında insani özelliklerin başka bir varlığa ya da Tanrı'ya aktarılması olarak tanımlanmaktadır (URL 3). İnsanbiçimci yaklaşım bir diğer adıyla 'antropomorfizm' bilinmeyen, görünmeyen, hayali olanı da insani biçim ve özelliklerle anlatma şeklidir. Burke ve Copenhaver (2004:207) insanbiçimciliği, "bir hayvana veya nesneye bir insan özelliği atamayı içerir" şeklinde açıklamaktadır. Medin'in (2017) işlediği bir başka tanım ise "insanbiçimci yaklaşım, en basit ifadeyle insani özelliklerin insan olmayan cansız varlıklara, hayvanlara, doğa güçlerine vb. yöneltilmesidir" şeklindedir.

Animasyon filmlerde insanbiçimci yaklaşım, fizikötesindeki varlıkları ya da konuşamayan, dillerinden anlamadığımız hayvanları, bitkileri ya da bütün olarak doğayı daha iyi anlamak, anlatmak ve anlamlandırmak için kullanılmaktadır. Güler (1989) bir animasyon alanı olan çizgi filmlerle ilgili ele aldığı çalışmasında, kullanılan karakterlerin insanda özdeşleşme, yakınlık doğurduğunu ve soyut kavramların bir anlamda somutla verilmesinin çocukların öğrenmesinde katkısı olduğunu belirtmiştir. Günümüzde animasyonlar çocuklar için yapılmış gibi görünse de her yaş grubuna hitap etmektedir. Sadece sevgi, saygı, sadakat gibi değerleri öğretim amaçlı değil belirli felsefi mesajları ve alt metinleri iletmek içinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Burke ve Copenhaver (2004:207) ele aldıkları çalışmalarında insanbiçimciliğin sosyal, dini, bireysel vb. birçok alanda, risklerin yüksek olduğunu hissettikleri durumlarda bireylerin, zihinsel ve psikolojik anlamda bu risklerle baş edebilmesine olanak tanıdığını ifade eder. Bununla birlikte insanbiçimci karakterlerin kullanımında bir felsefeye birlikte insanlara sunulan bir sosyal eleştiri olduğunu da örneklerle belirtmektedir.

Animasyon filmlerde kullanılan insanbiçimci kahramanlar sayesinde filmde verilmek istenilen esas mesaj doğrudan verilebilmektedir. İnsanbiçimci yaklaşımın amacı izleyicinin, karakterlerle benzerlik kurmakta zorluk yaşamaması ve filmlerde verilmek istenen üstünkörü iletinin daha net verilebilecek olmasıdır (Medin, 2017). Bu sayede izleyici animasyon filmlerdeki karakterlerle bağ kurmaktadır. İnsanbiçimcilik yaklaşımı bu işleviyle görünmeyen, alışılmış formlarda göstererek animasyon filmin anlatımını ve izleyicinin doğrudan hikayeyi anlamlandırmasını kolaylaştırmakta aynı zamanda izleyiciyle arasında özdeşlik kurmaktadır. Bu anlamlandırma bir auteur yönetmenin özgün anlatımıyla sağlandığında yönetmenden parçalar taşıdığı için daha özel ve anlamlı hale gelmektedir.

## 2. Auteur Kuram ve Hayao Miyazaki

'Auteur' kelimesi kısaca kendisini filmin içerisine katan yaratıcı yönetmenleri tanımlamaktadır. Yapılan araştırmalarda her yönetmenin auteur olamayacağı belirtilmektedir. "Yönetmenler yaratıcı özelliklerinin güçlü olması ve imza attıkları filmlerin oluşumunda temel belirleyici olmaları bağlamında 'auteur' statüsünde değerlendirilmektedir" (Akmeşe, 2020). Auteur yönetmenin taşıması gereken bazı özellikler çeşitli araştırmacı ve kuramcılar tarafından belirtilmiştir. Auteur kuramı tanımlayan Andrew Sarris'e göre (aktaran Gökmen, 2018) auteur yönetmen "teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam" olan üç kriteri eserlerinde taşımalıdır. Büker (1996:158) ise auteur yönetmeni, "filmde kendi düşünce ve duygularını anlatmakta ve kendisini birey olarak filme koyarak sahne düzenlenmesi, alıcı devinimi, alıcının yerleştirilmesi gibi gerçekleştirdiği şeylerle filme kişiliğini yansıtmaktadır" şeklinde tanımlamaktadır. Bir başka tanımda Ertaş (2016) auteur yönetmenin özelliklerini "özgün öykü ve diyalogu kurabilmek, filmlerini temasal bütünlüklerle oluşturabilmek, karşıtlıkları dahice üretebilmek ve sinema tekniğinden yararlanarak, kendi film dilini üretebilmek" olarak özetlemiştir.

Hayao Miyazaki auteur bir animasyon yönetmeni olarak her animasyon filminde orijinal bir hikayeyi anlatıp filmlerini temasal bütünlüklerle kurarak kendi animasyon dilini oluşturmaktadır. Auteur olarak Miyazaki, yaşantısının ve kültürünün izlerini filmlerine sıklıkla yansıtmaktadır. Yönetmen, kendisini etkileyen toplumsal faktörlerin içinden filmlerinin yaratım aşamasında “kendisine özgü, farklı bir derinliği filmin içine, havasına, duygusuna katabilmişse o zaman auteur’dür” (Kuyucak Esen, 2013:44). Toplumsal kültür öğelerini kullanım ve işleyiş biçimi Miyazaki’yi diğer Japon animasyon film yönetmenlerinden auteur yönetmen olarak ayırmaktadır. Japon kültürünün ve dünyanın en önemli animasyon ustalarından olan Hayao Miyazaki, yönetmen olmasının yanı sıra yapımcı, senarist, illüstratör ve baş animatör olarak anılmaktadır. Senarist olarak belirli bir yazılı metin üretmeyen Miyazaki, animasyon film senaryolarını taslak olarak ürettiği story-board çizimleri üzerinden ilerletmektedir (Hayao Miyazaki ile 10 Yıl, 2019). Miyazaki ürettiği her animasyonun teknik, çizim, sahne planlaması dahil her aşamasında bulunmaktadır. Bu özelliklerinin hepsi onu auteur bir animasyon yönetmeni olarak tanımlamaktadır. Filmlerinde beğenmediği ve kendi tarzına uygun bulmadığı her şeyi rötüşladığı belirtilmekle birlikte filmlerinin hepsinde görünüm ve iletilen his Miyazaki tarzıdır, filmlerinin görsel beğenisi, vizyonunu görebilen izleyiciler tarafından Miyazaki filmi olarak kabul edilmektedir (Ang, 2013). Miyazaki animasyon filmlerini üretirken bilgisayar teknolojisini sadece yeterli miktarda kullanmakta bununla birlikte film karelerinin büyük çoğunluğunu elle çizim tekniğiyle tamamlamayı tercih etmektedir (Kamacıoğlu, 2017). Halen günümüzde elle çizim tekniğini teknolojiyle birleştirerek kullanan ve bütün animasyon filmlerini geleneksel animasyon yöntemlerinden biri olan 2D (iki boyutlu) animasyon tekniğiyle üreten yönetmenlerdendir.

Japon mitlerinden ve efsanelerinden çokça ilham alan Hayao Miyazaki, animasyon filmlerinde , Japonya’nın yerli dini olan Şintoizm’den çokça beslenmekte ve film hikayelerini kendi oluşturduğu evrende anlatmaktadır. Şinto ülkenin yerli dini olmakla birlikte bu inançta ormanlarda, dağlarda, denizlerde, kısacası doğada "kami" denilen ruhların yaşadığına inanılmaktadır (URL 4). Bununla birlikte Miyazaki 1985 yılında Stüdyo Ghibli’yi kurduğu zamandan beri filmlerinde çokça evrensel ve insanların doğayı tahrip edici yaklaşımlarına mesajlar vermektedir (Kamacıoğlu, 2017). Bu mesajlarla Stüdyo Ghibli yapımı Japon animeleri kültürel kaynakları kullanarak var olan geleneksel anlatıları yeniden yorumlamakta ve metinler arası ilişkiler kurmaktadır (Yaşar, 2015). Japon kültürü ve şintoizm inancı, mitleri her kültürün net olarak anlayamayacağı çokça fizikötesi öğeler barındırmaktadır. Norman (2008) bir auteur olarak Miyazaki’nin filmlerindeki anlatının ‘Batı’ daki animasyon filmlerin aksine çoğunlukla büyülü boyuttan oluştuğunu söylemiştir. Animasyon filmlerinde büyülü ve mitsel boyutu insanbiçimci yaklaşım kullanarak anlatan Miyazaki, “Prenses Mononoke” animasyon filminde mitlerde yer alan çeşitli ruhları, “Ruhların Kaçışı” animasyon filminde tanrı ve tanrıçaları, “Küçük Deniz Kızı Ponyo” filminde ise Ponyo ve Tanrıça annesini insanbiçimci karakterlerle oluşturmuştur. Filmlerinde kullandığı insanbiçimci karakterlerle birlikte büyülü, mitsel dünyayı izleyiciye daha anlaşılır şekilde sunmakta ve anlatım dilini evrensel kılmaktadır. Küçük Deniz Kızı Ponyo filminde kullandığı insanbiçimci karakterle, önceden bilinen deniz kızı karakterlerinden farklı bir insanbiçimci deniz kızı karakteri örneği ortaya koymuştur.

Küçük Deniz kızı Ponyo, 2008 yılında Hayao Miyazaki tarafından yazılıp yönetilen, Toshio Suzuki tarafından yapımcılığı üstlenilen bir Studio Ghibli animasyon filmidir. Film, baş karakterler Sosuke ve Ponyo arasında geçmektedir. Babası gemi kaptanı olan Sosuke, annesiyle birlikte okyanus kenarında küçük bir evde yaşamaktadır. Bir gün Sosuke kıyaya vuran bir şişeye sıkışmış halde olan Japon balığıyla karşılaşır ve balığa Ponyo ismini verir. Sosuke Ponyo’yu bir Japon balığı zannetse de Ponyo aslında büyücü babası ve Tanrıça annesi olan bir deniz kızıdır. Ponyo ve Sosuke ile bir süre vakit geçirdikten sonra babasının büyüsünü kullanarak bir kız çocuğuna dönüşmek istemektedir. Ponyo büyücü babasının tüm engellemelerine rağmen kız çocuğu olma hayalinden vazgeçmez. Sosuke’ye aşık olan Ponyo, büyüyle birlikte başkalaşım geçirerek bir kız çocuğuna dönüşmeye başlar ve Sosuke’ye dalgaların üzerinde koşarak ulaşır. Büyünün etkisiyle dünya üzerinde bir felakete sebep olan Ponyo, Sosuke ile birlikte bir yolcuğa çıkar. Yolculuğun sonunda Sosuke, Ponyo’yu ister insan ister deniz kızı olsun her iki türlü de sevip her zaman ona sadık olacağını sözünü vermektedir.

### 3. Küçük Deniz Kızı Ponyo Animasyon Filmi İncelemesi

Her animasyon film üretildiği kültürün izlerini taşımakta ve aktarmaktadır. Animasyon filmlerde kültürel öğeleri sıkça kullanan Stüdyo Ghibli’nin ürettiği Japon animeleri, geleneksel anlatıları (eski kültürü) yeni kültür öğeleriyle yorumlayıp metinler arası ilişkiler kurarak sunma açısından başarılı bir örnek olarak gösterilebilir (Kamacıoğlu, 2017). Kültür öğelerinin filmde kullanımı filmdeki karakterler gibi aktarıcı rol görmekte ve belirli ideolojilerin aktarımını sağlamaktadır. Türkkaya ve Tunç (2018) çalışmalarında teknolojik imkanlara sahip

milletlerin kültürlerine ait animasyonlarla ve animasyon karakterleriyle kendi kültürlerini alımlatmakta ve maddi kültür üstünlüklerine dayanarak kendi ideolojilerini de aktarmakta olduklarını belirtmişlerdir. Bu bağlamda, yapılan araştırmalarda Japon animasyon filmlerin sadece kendi sınırlarında değil Dünya çapında başarılı olmasının nedeni, animasyon filmlerde kullanılan orijinal hikaye dilini, özgün karakter tasarımı eski ve yeni kültürle yeniden yorumlayarak oluşturduğu farklılık olarak gösterilmektedir.

Animasyon filmlerinde insanbiçimci yaklaşımı sıklıkla kullanan Hayao Miyazaki kendisinin yazıp yönettiği ve dünyada bir çok izleyiciye ulaşmış 'Küçük Deniz Kızı Ponyo' animasyon filminde de insanbiçimci yaklaşımı kullanmıştır. Animasyon film, büyücü babası ve tanrıça annesiyle denizaltında yaşayan kırmızı renkli balık Ponyo'nun insan olma dileğini anlatmakta ve alt metninde sevgi, sadakat gibi konuları da işlemektedir. Her filminde olduğu gibi bu filminde de "Miyazaki, modern insan ile doğa ve doğaüstü arasında kopmuş olan bağı etik bir yaklaşımla yeniden kurmaktadır" (Uludoğan, 2016). Bu bağı incelikle kurmak ustalık gerektirdiği gibi duygusal olarak da seyircinin filminden öznel bir çıkarım yapmasını sağlamaktadır.



Resim 1. Ponyo açılış sahnesi, 00:26 (Küçük Deniz Kızı Ponyo, 2008)

'Küçük Deniz Kızı Ponyo' animasyon filmi kalabalık bir deniz anası sürüsünün olduğu kalabalık bir okyanus görüntüsüyle başlamaktadır (Bkz. Resim 1). Bu sahneyle filmin okyanusta başlayacağını ve okyanusta yaşayan bir karakterle devam edeceği söylenebilir. Öyle ki animasyon filmin hazırlığını yaparken Hayao Miyazaki ile 10 yıl (2019) belgeselinde işlendiği gibi Miyazaki için en önemli sahnelerden biri bu giriş sahnesi olmuştur. Belgeselde açılış sahnesine karar vermek Miyazaki için sancılı bir süreç olmakla birlikte hem izleyicinin rahat anlaması hem de etkili bir giriş yapabilmek için yönetmen çaba sarf etmektedir. İlk sahne olan giriş sahnesi için geçirdiği sancılı ve düşünceli sürecin sonunda Miyazaki "bilim kurgu gibi bir deniz anası sürüsüyle başlamak güzel olabilir" diyerek Ponyo animasyon filminin sahne çizimlerine başlamaktadır. "Açılış sahnesi bunun sıradan bir film olmayacağını açıkça gösteriyor" diyerek ilk kare giriş sahnesi çizimini bitirmektedir (Hayao Miyazaki ile 10 Yıl, 2019). Miyazaki için filmde ki en önemli sahnelerden biri olan açılış sahnesi, filmin diğer sahnelerinin nasıl oluşturulacağı, genel hikayenin nasıl ilerleyeceği konusunda da önemli bir yol haritası olmuştur.





Resim 2. Japon balığı Ponyo, 03:08 (Küçük Deniz Kızı Ponyo, 2008)

Miyazaki'nin bu filmde insanbiçimci yaklaşımla oluşturulmuş karakterler, bir büyüyle insana dönüşen Ponyo'da ve doğaüstü güçlere sahip tanrıça annesinde net olarak görülmektedir. Animasyon filmin ilk sahnelerinde Ponyo karakteri jambon yemeyi seven, konuşabilen, hisleri olan, insan kafasına sahip kızıl saçlı ve kırmızı renkli bir Japon balığı formunda görünmektedir (Bkz. Resim 2). Ponyo'nun kızıl saçlı bu ilk formu gelişimini tamamlamamış kız çocuğu ve kafası insan gibi görünen balık formunun birleşimi şeklinde betimlenmiştir. Bu form önceden resmedilen bilindik çekici, güzel deniz kızı formlarından çok farklı ve uzaktır. Daha sonrasında Ponyo'nun insan olma isteği ve büyüyle birlikte geçirdiği başkalaşım (metamorfoz) aldığı son insanbiçimci hali de önceden resmedilen güzel ve çekici genç kız formundan farklı olarak beş yaşlarındaki bir kız çocuğu formunda betimlenmiştir.



Resim 3. Ponyo'nun ilk insanbiçimi. 31:31 (Küçük Deniz Kızı Ponyo, 2008)

Filmde Ponyo'nun başkalaşım (metamorfoz) ile insanbiçimine dönüşmesi büyüün etkisine göre iki farklı şekilde verilmektedir. Bu insanbiçimci dönüşümlerden ilki Ponyo'nun yarım kalan büyüün etkisiyle kuş ayaklarına benzer ayakları, elleri, kolları ve bacakları olan ilkel form (ilk insanbiçimci hali) küçük bir kız görüntüsündedir (Bkz. Resim 3).



Resim 4. Ponyo'nun ikinci insanbiçimi. 46:12 - 46:23 (Küçük Deniz Kızı Ponyo, 2008)

Ponyo'nun tam insanbiçimci forma geçişi ise ilk olarak büyücü babasının mahzenindeki büyülerle yarım kalan büyüünü tamamlayıp okyanusta pisi ballıklarının oluşturduğu dev dalgaların üzerinde sevdiği çocuk Sosuke'ye kavuşmak için koşarken beş yaşlarındaki bir kız çocuğu olarak görülmektedir (Bkz. Resim 4). Bu sahnede tsunaminin dev pisi balıklarıyla oluşturulması da ayrıca dikkat çekmektedir. Bu betimlemenin sebebi Japon inancında “deprem ve tsunaminin ‘Namazu’ adında efsanevi bir kedibalığının kuyruğunu sallamasıyla oluştuğuna olan inançtır (Taş, 2012:34). Tsunaminin neden oluştuğunun bir başka sebebi film içinde Sosuke'nin annesinin çalıştığı huzur evindeki büyükannelerden birinin Sosuke'nin balığını gördüğü sahnede “O bir deniz kızı değil mi derhal denize at! yoksa tsunami felaketi olur. Bir deniz kızı karaya vurursa ardından tsunami olur, bu çok eski bir efsanedir” diyaloguyla verilmektedir (Küçük Deniz Kızı Ponyo, 2008). Bu diyalog filmin üzerine kurulduğu temaya da gönderme yapmaktadır. Japon kültüründe deniz kızı (Ningyo) ve tsunamiyle ilgili efsane ve mitler çokça yer almaktadır. Taş (2012:131) ele aldığı tez çalışmasında yönetmen Hayao Miyazaki'nin ‘Küçük Deniz Kızı Ponyo’ filminde “tsunamiyi insan olmak isteyen küçük bir Japon balığın ruh haline bağlamıştır” şeklinde açıklamıştır. Japon denizcilerinin inancındaki tsunami ve deniz kızı bağlantısı şu şekilde ele alınmaktadır; denizkızı yakalamanın fırtına ve talihsizlik getirdiğine inanılıyordu ayrıca sahile vuran denizkızı bir savaş ya da felaket habercisi olarak görülmekteydi. Bu yüzden deniz kızı yakalayan balıkçıların onları denize geri attığı söyleniyordu. (URL 1). Bütün bu bilgiler ışığında filme bakıldığında, filmde resmedilen kedi balığı sürüleri şeklindeki dalgalar ve tsunami felaketinin denizkızı Ponyo'nun karaya çıkmasıyla birlikte başlaması gibi bir çok sahne Japon kültüründeki belirtilen inanışlarla birlikte daha anlamlı bir bütün haline gelmektedir.



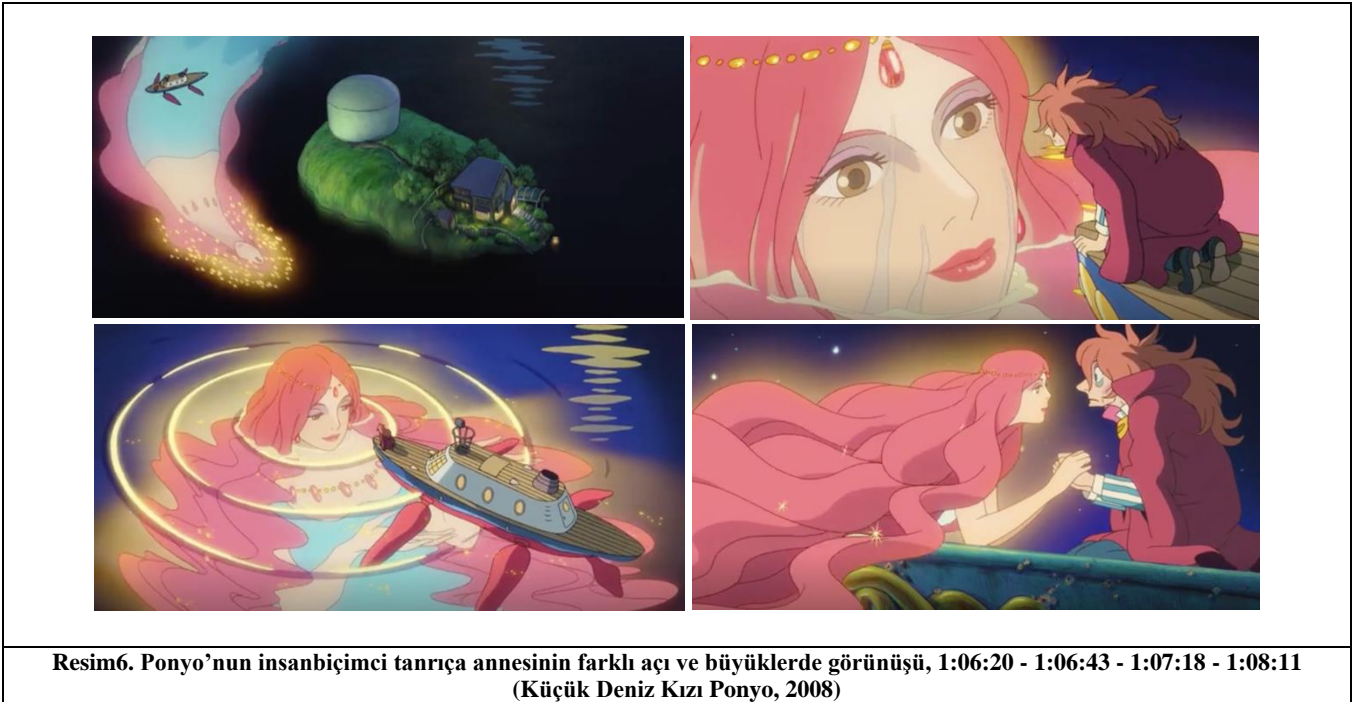
Resim 5. Ponyo'nun tanrıça annesi, 1:03:34 (Küçük Deniz Kızı Ponyo, 2008)



Animasyon filmde insanbiçimci özelliklerden bir diğeri ise Ponyo'nun Tanrıça olan annesinde görülmektedir. İnsanbiçimci tanrıçayı ilk olarak dev ve parlak dalgalar oluşturup Sosuke'nin kaptan olan babasının gemisi dahil tsunamiden zarar gören bütün gemileri tekrar çalışır kılıp aya doğru yükseldiği sahnede görülmektedir. Bu sahne aslında insanbiçimci tanrıça karakteriyle ilgili bir çok ipucu vermektedir. Japon mitinde gök tanrısı olan İzanagi'den çoğalan tanrılardan bahsedilmektedir. Bu mit kısaca şu şekilde anlatılmaktadır;

“İzanagi, yer altı dünyasının kirlerinden temizlenmek için girdiği suda en önemli tanrılar İzanagi'nin, yüzünü yıkarken oluşur. Sol gözünü yıkarken Güneş Tanrıçası Amaterasu, sağ gözünü yıkarken Ay Tanrısı Tsukuyomi ve burnunu yıkarken Deniz ve Fırtına Tanrısı Susanoo meydana gelir. İzanagi dünyayı bu üç kardeş arasında pay eder. Amaterasu gökleri, Tsukuyomi geceyi ve Ay'ı, Susanoo ise denizleri ve fırtınayı kontrol etmeye başlar.” (URL 2).

Şintoizm de ve Japon kültüründe Susanoo bazı resimlemelerde dişil olarak resmedilse de tanrı (eril) olarak anılmaktadır. Sarı (2016) efsane ve destanlarla ilgili kitabında, Japonya'da 8 milyon ilah olduğundan bahsetmekte bununla birlikte bu ilahların arasında 'Funadama' adlı denizcileri ve balıkçıları koruyan ve onların taptığı bir tanrıçadan söz etmektedir.



Resim6. Ponyo'nun insanbiçimci tanrıça annesinin farklı açı ve büyüklüklerde görünüşü, 1:06:20 - 1:06:43 - 1:07:18 - 1:08:11 (Küçük Deniz Kızı Ponyo, 2008)

Bu mitolojik bilgiler ve filmdeki sahnelerden yola çıkılarak, altın renkli balık dalgalarıyla ortaya çıkan, denizcilerin kurtarıcısı aynı zamanda büyülü denizkızı Ponyo'nun insanbiçimci şekilde resmedilmiş annesi, denizcileri ve balıkçıları koruyan tanrıça Funadama'dır denilebilir. Büyücü bir adamla evli, kızıl saçlı, çok güzel, mücevherlerle süslenmiş ve devasa bir kadın figürü olarak insanbiçimci yaklaşımla betimlenmiş tanrıça, filmde farklı büyüklüklerde gösterilmektedir (Bkz. Resim 5 - Resim 6).

Normalde her inançta soyut olan, görünmeyen yaratıcı ve koruyucu 'ilah' kavramı bu filmde insanbiçimci yaklaşımla ve Japon kültüründeki inançla birlikte somutlaştırılarak verilmiştir. İnsanbiçimci karakterler sayesinde filmde işlenen anlamlar kolay algılanabilir kılınmıştır. Bu sahnelerde (Bkz. Resim 5 - Resim 6) filmin ana teması ve insanbiçimci dönüşüm yaşayan Ponyo hakkında bilgiler özet halinde söylenmektedir. Bununla birlikte Ponyo'nun annesi ve babası oldukları da diyaloglar sayesinde seyirciye iletilmektedir.



Resim 7. Ponyo'nun insanbiçimci tanrıça annesi'nin Sosuke'den söz aldığı sahne, 1:34:45 (Küçük Deniz Kızı Ponyo, 2008)

İnsanbiçimci tanrıçanın Sosuke'ye Ponyo'nun annesi olduğunu söylediği sahnede (Bkz Resim 7) tanrıça anne karakteri "Ponyo'nun bir insan olabilmesi için onu olduğu gibi kabul edecek bir erkeğin olması gerekiyor. Ponyo senin kanını tattığı için bir deniz kızına dönüştü. Yarı insan yarı balık olduğunu bilerek onu kabul ediyor musun?" diyerek Sosuke'den Ponyo'yu bir ömür boyu sevip ona sadık olacağına dair söz almaktadır. Filmin ana temasında en temelde verilmek istenen sevgi ve sadakat alt metinleri bu sahnede üst metinle birlikte seyirciye ileterek direkt ve açık olarak verilmektedir. İnsanbiçimci deniz kızı Ponyo karakteri aracılığıyla ise filmin seyirciyle özdeşlik kurması sağlanmakta ve bu sayede film bir sonuca bağlanmaktadır. Filmde işlenen alt metinlerden bir diğeri ise Miyazaki'nin her filminde işlediği ve şintoizm inancında olan doğaya saygı konusudur. Doğaya saygı alt metni filmin bir çok sahnesinde işlenmekte olup bu sahne içerisinde de değinilmektedir. Verdiği sözle Sosuke, Ponyo'yu ister insan ister deniz kızı olsun her iki türlü de sevecek ve sadık olacaktır. Ponyo'nun ilk film karesini ve genel hattını oluşturduktan sonra Miyazaki, stüdyosundan ayrılıp filmde hikayenin geçtiği eve benzer okyanus kenarına çok yakın bir evde bir ay süre geçirip kendisiyle baş başa kalarak filmin geri kalan sahnelerini tamamlamaktadır (Hayao Miyazaki ile 10 Yıl, 2019). Her filminde görüldüğü gibi bu filmi de Miyazaki'nin hayatından, yaşadığı çevreden, kültüründen kesitler taşımaktadır. Bir auteur olarak Miyazaki bu filminde de bilindik yada sıradan bir deniz kızı hikayesinin dışında özgün hikayesini, dilini yansıtmış ve görsel olarak filme imzasını atmıştır.

Filmlerinde arkadaşlık bağlarıyla kurulan iletişime ve güçlü kadın karakterlere sıkça yer veren Miyazaki şu ana kadar çizilen ve bilinen 'Deniz Kızı' figürlerinden çok farklı olarak Ponyo karakterini oluşturmuştur. Ponyo, hem karakter tasarımı hem de kişilik olarak önceden filmlerde ve hikayelerde işlenen deniz kızı karakterlerinden çok farklı özelliklere sahiptir. Andersen'in masallarında geçen deniz kızı figürü ve Walt Disney'in filminde işlediği küçük deniz kızı karakteri Ariel'le Ponyo arasında postmodern bağlamda metinler arası ilişkiden de söz edilebilir. Hastings (1993:3) 'Küçük Deniz Kızı' filmiyle ilgili ele aldığı çalışmasında "Andersen masallarının özet olarak Hristiyan ahlakını desteklediği söylenebilir ama Disney versiyonu ahlaki ve psikolojik karmaşıklığı pahasına hikayenin en duygusal ve romantik yönlerini vurgular" şeklinde belirtmiştir. Ponyo ise hayalperest, romantik ve duygusal bir deniz kızı olmaktan çok uzak kendi kararlarını veren, başkalarından akıl almayan, istediği yolda ilerleyen, arkadaşlık ve sevgi bağı güçlü olan bir deniz kızıdır. Bu ilişki çerçevesinde bakıldığında Stüdyo Ghibli'nin 'Küçük Deniz Kızı Ponyo' filmindeki 'Ponyo' karakteri, Walt Disney'in 'Küçük Deniz Kızı' filmindeki 'Ariel' karakterinin postmodern bir temsilidir. Postmodern metinler önceden bulunan ve işlenen bütün metinleri malzeme olarak kullanarak onları önceki durumundan koparır ve yeni bir anlatının unsuru olarak kullanır (Yıldızhan, 2004:96). Bu animasyon filminde de modern bir karakter temsili olarak Ariel'de ki bir çok özellik yıkılmış ve bir çok konuda yeni bir deniz kızı temsili olan Ponyo karakteri oluşturulmuştur.

'Küçük Deniz Kızı Ponyo' filminde postmodern temsillerle yıkılan özelliklerden en önemlisi Ariel'in en büyük hayallerinden birisi olan kurtarıcı rolündeki 'yakışıklı prens' temsilidir. Ponyo'nun kurtarıcı rolünde olan 'Sosuke' karakteri her şeyden önce bir çocuk karakterdir ve filmde vurgulanan şey Ponyo'ya duyduğu karşılıksız, saf sevgisi ve verdiği sadakat sözüdür. Bu postmodern karakterler aracılığıyla verilen sevgi ve sadakat sözü aslında filmde verilmek istenilen temel alt metni oluşturmaktadır.

## SONUÇ

Günümüzde her yaş grubuna hitap eden animasyon filmler ilk örneğinden bugüne kadar bir çok teknikte ve tarzda üretilmektedir. Eğlendirme amaçlarının yanı sıra belirli ideoloji ve metinlerin iletilmesi görevi gören animasyon filmler, çoğunlukla insanbiçimci karakterler aracılığıyla bu iletimi sağlamaktadır. Miyazaki'nin 'Küçük Deniz Kızı Ponyo' filminde insanbiçimci yaklaşımla oluşturduğu karakterlerden Ponyo, başkalaşım geçirerek insan formunu almaktadır. Ponyo'nun tanrıça annesi ise soyut olanın somut bir hal aldığı ve tam anlamıyla insanbiçimci özellikte bir karakterdir. Filmdeki insanbiçimci karakterler kötülükten uzak, tamamen iyilikle hareket eden ve özünde belirli değerleri taşıyan karakterler olarak betimlenmiştir. Filmde büyük ve dehşetli bir olay olan tsunami dahi güzel bir sonuca ve amaca bağlanmıştır.

İnsanbiçimci yaklaşım sayesinde karakterler alt metinde ve üst metinde iletilmek istenilen bilgiyi seyirciyle özdeşlik kurarak aktarabilmektedir. Auteur bir yönetmen bakışıyla Hayao Miyazaki 'Küçük Deniz Kızı Ponyo' filminde kullandığı insanbiçimci yaklaşımla bu aktarımı sağlamıştır. Miyazaki, auteur olarak bu aktarımı deniz kızını her zaman çizilen imgesinden koparıp orijinal hikayesiyle yeni deniz kızı imgesini kültürü ve değerleriyle yorumlayıp kendisinden parçalar katarak sunmuştur. Sonuç olarak çalışmada incelenen film örneğiyle birlikte auteur bir yönetmenin bakışı her filmde olduğu gibi animasyon filmde de orijinalliği ve yaratıcılığı bağlamında önemli bir unsurdur. Ayrıca animasyon filmde insanbiçimci karakterler anlamı kolaylaştırmış ve anlamlandırılmayan olayları da daha açık hale getirmiştir.

## KAYNAKÇA

- Akmeşe, E. (2020). Mizantrop Bir Auteur: Zeki Demirkubuz. *SineFilozofi*, 1(1), 570-588.
- Ang, B. Y. (2013). *Hayao Miyazaki as Auteur: Techniques, Technology and Aesthetics in Animation*.
- Burke, C. L., Copenhaver, J. G. (2004). Animals as people in children's literature. *Language Arts*, 81(3), 205-213.
- Büker, S. (1996). *Film dili: Kuramsal ve eleştirel eğilimler*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Ertaş, R. M. (2016) *Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı Ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur Auteur Theory And Ömer Kavur As An Auteur Director. *The Journal*, 11(58).
- Güler, D.A. (1989). Çocuk, Televizyon ve Çizgi Film. A.Ö.F. *İletişim Bilimleri Dergisi*. Sayı: 5.
- Hastings, A. W. (1993). Moral Simplification in Disney's The Little Mermaid. *The Lion and the Unicorn*, 17(1), 83-92.
- Kamacıoğlu, B.(2017). Çizgi Filmlerin Kültür Aktarımındaki Rolü ve Hayao Miyazaki Çizgi Filmleri. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(13), 1-18.
- Kırık, A. M., Kozan, E. (2015). Üç Boyutlu (3d) Dijital Animasyon Teknolojisinin Tv Yayıncılığında Kullanımı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(13), 292-311.
- Kuyucak Esen, Ş. (2013). "Sinemada Auteur Kuramı", Editör: Zeynep Özarslan, Sinema Kuramları 2, İstanbul: Su Yayınevi
- Medin, B. (2017) İnsanbiçimci Kahramanların Dünyasında Sinema Okuryazarı Olmak. *TRT Akademi*, 2(4), 466-485.
- NHK World Japan (Yapımcı), Kaku Arakawa (Yönetmen). (2019). *Hayao Miyazaki ile 10 Yıl (10 Years with Hayao Miyazaki)*. [Belgesel Film]. Japonya: NHK World Japan. Erişim Adresi 26 Mayıs: <https://www3.nhk.or.jp/nhkworld/tr/ondemand/video/3004569/>
- Norman, S. Ç. (2008). Miyazaki Ve Batı: Çocuklar İçin Yapılan Animasyon Filmlerindeki Anlatım Yapısının Karşılaştırmalı Bir Analizi. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (9), 11-30.
- Sarı, E. (2016). *Ülke ve Şehirlere Göre Efsane ve Destanlar*. Antalya: Nokta E-Kitap.
- Suzuki, T. (Yapımcı), ve Miyazaki H. (Yönetmen). (2008). *Küçük Deniz Kızı Ponyo (Ponyo On The Cliff)*. [Film]. Japonya: Stüdyo Ghibli.
- Şenler, F. (2005). Animasyon Tarihi, Teknikleri Ve Türkiye'deki Yansımaları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (Hütad)*, (3), 99-114.
- Taş, Ç. (2012). *Japon Çizgi Film (Anime) Sanatı Hayao Miyazaki Çözümlemesi ve Türkiye Örneği*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Türkkaya, A., Tunç, Ö. A. (2018). Kültürel Mirasın Gelecek Nesillere Aktarımında Canlandırma Sanatının (Animasyon) Kullanımı. In Uluslararası Sosyal & Hukuk Çalışmaları Kongresi International Congress On Social & Legal Studies (P. 53).
- Uludoğan, R. H. (2016) Miyazaki Sineması'nın Şintoizm Ve Değerler Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi.  
URL 1: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ningyo>, Erişim Tarihi: 10.07.2021  
URL 2: <https://sanatkaravani.com/sintoizm-ve-japon-mitolojisinin-kahramanlari/>, Erişim Tarihi: 03.06.2020  
URL 3: <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 10.06.2020  
URL 4: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Japonya>, Erişim Tarihi: 02.06.2021  
URL 5: <https://www.waltdisney.org>, Erişim Tarihi: 25.05.2020
- Wells, P. (1998). *Understanding Animation*. New York: Routledge Pres.
- Yaşar, E. F. (2015). Çizgi filmlerin çocuklar üzerindeki etkilerine ilişkin çok boyutlu bir değerlendirme. *Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 2. (5), 70-84.
- Yıldızhan, Y. (2004). *Moderniteden Postmoderniteye Geçiş ve David Lynch Filmlerinde Postmodern Öğeler*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.



# TANBURI CEMİL BEY'İN ŞARKI FORMU ESERLERİNDEKİ MAKAM KULLANIMININ REHBER-İ MÛSİKÎ İLE MUKAYESESİ

## Comparison Between Rehber-i Mûsikî and Tanburi Cemil Bey's of Makam Usage in His "Şarkı" Form Works

Vasfi HATİPOĞLU<sup>1</sup>

### ÖZET

Tanburi Cemil Bey (1872-1916); genç yaşından itibaren İstanbul'un müzik çevrelerine yeteneği ile temayüz etmiş, kadim geleneğe bağlı kalarak Türk müziğine kazandırdığı yeni yorum ve icra üslubu ile sonraki nesiller için ilham kaynağı olmuş, bulunduğu müzik çevresinde her zaman başat bir aktör olarak kabul edilmiştir. Cemil Bey'in Türk müziği saz icracılığında ortaya koyduğu dahi yeteneği kadar Türk müziğinin nazari anlayışına yaklaşımı ile döneme rehber olması ve içindeki feryadı, dünyaya haykırdığı besteleri ve bestekârlık yönü de büyük önem arz etmektedir. Bu araştırmada; Cemil Bey'in sözlü eserlerindeki makam kullanımı ile müellifi olduğu Rehber-i Mûsikî adlı nazariyat eserindeki makam tariflerinin mukayesesinin yapılması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda böylesine önemli bir şahsiyetin hem kuram hem de uygulama (besteleme) açısından Türk müziği makamlarını kullanım biçimi ile ilgili bulgulara yer verilecektir. Araştırmada, nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini Cemil Bey'in bestelemiş olduğu sözlü eserler ve eserlerin bestelenmiş olduğu makamlar, örneklemini ise karşılaştırmaya olanak sağlaması bakımından bestelendiği makamda en az iki sözlü eserin olduğu eserler ve makamları oluşturmaktadır. Araştırmada veriler kaynak tarama, doküman inceleme, arşiv tarama veri toplama teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Ayrıca sözlü eserlerin en uygun nüshalarının elde edilmesi için kişisel arşivlerden yararlanılmıştır. Sonuç olarak; araştırma kapsamında ele alınan makamlar ve sözlü eserlerdeki makam uygulamalarının genel olarak benzer olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tanburi Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî, Tanburi Cemil Bey'in sözlü eserleri, makam, mukayese

### ABSTRACT

Tanburi Cemil Bey (1872-1916) came to the fore in İstanbul's music environment with his talent from his young ages, with his new interpretation and performance style brought in Turkish Music by him, by holding to archaic tradition he became an inspiration to young generation and he is always accepted as principal actor in his environment. As much as genius talent Cemil Bey exhibited in Turkish Music instrument performance, he is important in terms of his composer skills and his pieces which he shouts his bellow to world and his counselling to his term with his approach to Turkish Music theoretical understanding. In this research, it is aimed to make comparison Cemil Bey's lyric-pieces makam usage and makam explanations in Rehber-i Musiki edited by him. Thus, it will be given place to findings about makam usage patterns in the way of both theory and implementation of such an important person. In this research, qualitative research method and scanning methods were used. Lyric-pieces composed by Cemil Bey and their makams constitutes this research's population, makams and pieces having at least two lyric-pieces in the makam composed by him in recognition of enabling to comparison constitutes the sample. In this research datas were obtained by usage literature review, document review and archive review techniques. In addition, personal archives were used to obtain the most appropriate copies of lyric-pieces. As a result, it is reached to conclusion that makams and lyric-pieces makam usage discussed within the scope of this research have similarities generally.

**Keywords:** Tanburi Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî, Cemil Bey's lyric-pieces, makam, comparison



**EXTENDED ABSTRACT**

Cemil Bey is evaluated in terms of his specifications of being idol and ecole in Turkish Music by raising instrument performing to soloist level with his interpretation skills in the sense of both melodic and technical in his taksims having lecturing value and innovations brought by him in the instruments' traditional performance style and his mastership in the all instruments he played. As much as genius talent Cemil Bey exhibited in Turkish Music instrument performance, he is important in terms of his composer skills and his pieces which he shouts his bellow to world and his counselling to his term with his approach to Turkish Music theoretical understanding. Rehber-i Mûsikî which Cemil Bey discussed Turkish Music makams was published firstly in 1904/5 and after his death with some differences it was made its second edition in 1924. Makam explanations in Rehber-i Mûsikî given by an instrument player being ecole in Turkish Music instrument performance in the direction of his perspective to Turkish Music and his performer skills are very important. Cemil Bey ensured transition of Turkish Music memory to today with his record but Cemil Bey's composer skills stayed under his performer skills' shadow and was even criticized by his term's musicians. When the citations giving as example to criticisms were considered it is understood that they were made and published as public after Cemil Bey's death. Mentioned criticisms were about his wonderwork in taksim performance/composer skills in addition to that qualification of his pieces in other forms and they stayed under the shadow of other composers. To compose a small number of pieces neither is a deprivation nor a fault for a composer. The priority in here is qualification of the piece and its value in the time goes on. His mastery in taksim performance is another indicator of his creative power. Comparison of an other composers can be explained with the scents of the roses in different colours. In this sense, his pieces being in the beyond of his time's music and art understanding, being most known and top pieces of its makam today, being most performed and preferred pieces in artistic and academic environments are in the qualification that exhibit Cemil Bey's composer talents' importance in Turkish Music history. Because in this research its aimed to compare his usage of makam in lyric-pieces with makam explanations in Rehber-i Mûsikî of Cemil Bey firstly lyric-pieces notated. When pieces notated various copies and records of Turkish Music's important vocal performers were analysed. In the direction of the analysis' pieces were notated in the most correct way. After that on the copies -sections of zemin and reprise which essential makam take parts- components that constitutes the makam (important and center pitches that melody patterns make stay), beside of these elements, transition emerged by considering melody patterns' stay pitches formed by usage variator signs were analysed and it is demonstrated on copy samples. As an example, when it is considered Eviç makam explanation given by Cemil Bey in Rehber-i Mûsikî it is understood that makam begins by taking eviç pitch as center or around of eviç pitch and because "eviç" pitch is an exact pitch there is no any variator signs in melodic beginning. When compared Eviç makam explanation in Rehber-i Mûsikî and Eviç makam usage in two lyric-pieces, it is understood that explanation and makam usage in the pieces show similarities. In this direction, it can be said that Cemil Bey's Eviç makam usage shows parallelism with 18. Century's and its following Eviç makam cycle (Tradition of starting to melody by usage Acem [Mi diesis] pitch). It is decided that explanations about makams ,discussed within this research, stated by Cemil Bey in Rehber-i Mûsikî are -in the context of Turkish Music makam understanding- bounded to tradition, based on the conception of cycle understanding, isolated from Western Music notions, theories and implementations, in attitude that indigenous performance utilizations take part. It is understood that in lyric-pieces analysed within the scope of this research, in the direction of melody patterns and motives created by an ecole performer, makam usage matches generally to traditonal usage.

## GİRİŞ

Tanburi Cemil Bey (1872<sup>1</sup>-1916); genç yaşından itibaren İstanbul'un müzik çevrelerine yeteneği ile temayüz etmiş, kadim geleneğe bağlı kalarak Türk müziğine kazandırdığı yeni yorum ve icra üslubu ile sonraki nesiller için ilham kaynağı olmuş, bulunduğu müzik çevresinde her zaman başat bir aktör olarak kabul edilmiştir. Cemil Bey, icra ettiği tüm sazlardaki usta sazandeliği, sazların geleneksel icra üsluplarında meydana getirdiği yenilikler, her biri ders niteliğinde olan taksimlerdeki gerek ezgisel gerekse teknik açıdan ortaya koyduğu yorum gücü ve saz icracılığını solistlik düzeye çıkartması ile Türk müziğinde okul, kutub olmuş bir sazanda olarak ele alınır ve değerlendirilir. Cemil Bey'in Türk müziği saz icracılığında ortaya koyduğu dahi yeteneği kadar Türk müziğinin nazari anlayışına yaklaşımı ile döneme rehber olması ve içindeki feryadı, dünyaya haykırdığı besteleri ve bestekârlık yönü de büyük önem arz etmektedir.

Cemil Bey'in Türk müziği makamlarını ele aldığı Rehber-i Mûsikî adlı eserinin 1904/5 yılında birinci baskısı ve ölümünden sonra 1924 yılında bazı farklılıkları içerecek şekilde ikinci baskısı yapılmıştır. Eser "içerik olarak; genel müzik kuralları, makamlar, usûller ve bunlara özgü notaları içermektedir. Eserde, 29 peşrev, 17 şarkı notası, 53 makam ve 23 usûl tarifi yapılmıştır. Eser, sesin yüksekliği, tınısı, notanın kısa tarihçesi, anahtarların açıklaması, Türk müziğinde kullanılan perdeler, arızalı perdeler, Türk müziği ve Batı müziğinin kısa karşılaştırılması, diyez-bemol işaretleri, sus işaretleri, müzikal ifade unsurlarının açıklaması, farklı sazlara ilişkin akord biçimleri ve ses sınırları, usûl uygulamaları ile fasıl, makamlar ve sınıflaması ile eserde yer alan bilgilerin küçük bir tekrarından oluşan "Hatime ve Hülâsa" isimli bir bölümle son bulmaktadır" (Cevher, 1992: 103). Yukarıda ifade edildiği gibi Türk müziği saz icracılığında okul olmuş, üstad bir sazandenin Türk müziği nazariyatına bakış açısı ve icracılığı doğrultusunda Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu makam tarifleri oldukça önemlidir. Cemil Bey eserinde Türk müziği makamlarının genel özelliklerini şu şekilde açıklamaktadır: "Bizim makâmlarımız 'gam' iskala şeklinde gösterilemez. Çünkü hepsi ayrı renk ve karakterleri hâiz olan birer güldür. Gam şeklinde gösterildikleri zaman, birbirinden farklı olmayan, aynı fasılları arz eden birçok makamlarımız vardır ki, bunlar hakkındaki makam mefhumu ile birbirinden şive ve ifade, levn ve tesir itibari ile çok farklıdır" (Cevher, 1992: 29). Bununla birlikte Cemil Bey, Türk müziği makamlarının (...) "tarif ile değil belki her makamdan bestelenmiş âsârı iştirmek ve tedkik etmek gibi mesai ile anlaşılabilceğini (...) (Cevher, 1992: 30) ortaya koymaktadır.

Gerçekleştirmiş olduğu plak kayıtları ile Türk müziği hafızasının günümüze intikalini sağlayan, Cemil Bey'in bestekârlık yönü genel olarak icracılığının gölgesinde kalmış, kendi döneminin musikişinasları tarafından dahi eleştirilmiştir. Söz konusu eleştirileri gerçekleştirenlerin başında Rauf Yekta Bey gelmektedir. "Müşarünileyh vakıa üç dört peşrev ile bir iki saz semaisi, müteaddit şarkı ve sirto bestelemiştir. Lakin bilâtereddüt itiraf olunmak zaruridir ki Cemil Bey ne saza müteallik âsârında bir Tanburî Büyük Osman Bey ne de şarkılarında bir, Hacı Arif Bey olabilmıştır." (Yekta, 1916: 2, akt. ed. Kıyak, 2017: 127). "Solistlikte ve virtüözlükte aksâ'l-merâtip olan Cemil, bestekârlıkta üçüncü dereceden bile aşağı kalmıştır. Fevkalade seriü't-teessür bir zat olması hasebiyle ufak bir sitemden derhal rencide olacağını bildiğimden kendisine bestekârlıkla iştigal etmesi muvafık olmadığını bir türlü ihtar edememiş idim. Bugün buna müteessifim çünkü Cemil gitti, bestelediği peşrevler, semailer kaldı. Namı tarihe geçen bu büyük sanatkâr bilfarz yarım asır sonra bu gibi caprice'leriyle tenkit edilecek olursa hakkını kaybetmiş olacaktır. Tanbur için mükemmel bir metot yapması ve icraat-ı musikiyesini nota ile tespit etmesi bin kere müreccah iken bu cihete girmeyip de hatalı bir nota mecmuası neşretmesi, peşrev, semai yapması doğrusu iyi netice vermemiştir, vermeyecektir..." (Çağatay, 1920: 6, akt. ed. Kıyak, 2017: 169). "...yaratıcı bestekâr yanının eşsiz örnekleri de -meşhur peşrevleri, saz semaileri veyahut mahdut birkaç şarkısı değil-romantik ruhunun kalıp halindeki ölçülerden, zamanımızdaki modern musiki anlayışlarına uygun şekilde kurtularak yarattığı ve hepsi birer şaheser olan taksimleridir" (Rit, 1967: 6). Eleştirilere örnek olabilmesi için verilen alıntılar dikkate alındığında, eleştirilerin umumi olarak Cemil Bey'in vefatından sonra yapıldığı, yayımlandığı görülmektedir. Mezkûr eleştiriler, Cemil Bey'in bestelerinin sayısı, taksim icracılığı/bestekârlığındaki üstün başarısı yanında diğer formlarda vücuda getirmiş olduğu eserlerin niteliği ve diğer önemli bestekârların gölgesinde kaldığı şeklinde olmuştur. Bir bestekârın az sayıda eser bestelemiş olması bir yoksunluk olamayacağı gibi bir kusur da değildir.

<sup>1</sup> Tanburi Cemil Bey'in doğum tarihi ile ilgili kesin bir tarih yoktur. Bazı kaynaklar 1871, diğer kaynaklar ise 1873 tarihini ortaya koymuşlardır. Ancak Prof. Dr. Hakan Cevher "150. doğum yılı münasebetiyle 7-9 Mayıs 2021 tarihleri arasında Uluslararası "Üstâd-ı Cihân" Tanburî Cemil Bey Çevrimiçi Sempozyumu" kapanış oturumunda Cemil Bey'in doğum tarihini belgelere dayandırarak 1872 olarak ifade etmiştir. Bu çalışmada da bu tarih Cemil Bey'in doğum tarihi olarak verilmiştir.

Burada öncelikli olan bestenin niteliği ve zaman içerisindeki değeridir. Taksim icrasındaki üstadlığı Cemil Bey'in yaratıcı gücünün ayrı bir göstergesidir. Bir bestekârın diğer bir bestekâr ile mukayesesine ise farklı renkteki güllerin kokusu ile açıklanabilir. Bu bağlamda, Cemil Bey'in bestelemiş olduğu eserlerin zamanının müzik ve sanat anlayışının çok ilerisinde oluşu, günümüzde bestelendikleri makamın en bilinen baş eserleri olması, sanatsal ve akademik ortamlarda en sık icra ve tercih edilen eserler olması bakımından Cemil Bey'in bestekârlık dâhiliğinin Türk müziği tarihindeki yerini ortaya koyar niteliktedir.

Bu çalışmada; Cemil Bey'in sözlü eserlerindeki makam kullanımı ile müellifi kendisi olduğu Rehber-i Mûsikî adlı nazariyat eserindeki makam tariflerinin mukayesesinin yapılması amaçlanmaktadır. Böylelikle; böylesine önemli bir şahsiyetin hem kuram hem de uygulama (beste) açısından Türk müziği makamlarını kullanım biçimi ile ilgili bulgulara yer verilecektir. Çalışma; Cemil Bey'in, Türk müziği makamlarının anlaşılması için ilgili âsârın tedkik edilmesi görüşü doğrultusunda gerçekleştirildiğinden önemli görülmektedir.

## YÖNTEM

Araştırmada, nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın evrenini Cemil Bey'in bestelemiş olduğu sözlü eserler ve eserlerin bestelenmiş olduğu makamlar, örneklemini ise; karşılaştırmaya olanak sağlaması bakımından bestelendiği makamda en az iki sözlü eserin olduğu eserler ve makamları oluşturmaktadır. Buna göre çalışmanın örneklemini aşağıda belirtmiştir.

Çizelge 1. Çalışma Örneklemini

Sıra No	Eserin adı	Makam
1	Bir Nigâhın Gönülümü	Eviç
2	Nazirin Yok Senin	Eviç
3	Hep Saye-i Vaslında	Hicaz
4	Matemzedeyim Gülbe-i Ahzânımı Gel Gör	Hicaz
5	Def'i Nâliš Eylerim Hep	Kürdilihicazkâr
6	Hicrinle Füzun Olma	Kürdilihicazkâr
7	Sen Gül Eyledin	Mahur
8	Var İken Zâtında Böyle	Mahur
9	Gel Ey Sakî Bana Sun	Segâh
10	Hâtir-ı Nâ Şadı Gel Gör Bir Nefes Şâd Et Beni	Segâh

Araştırmada veriler kaynak tarama, doküman inceleme ve arşiv tarama veri toplama teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Ayrıca sözlü eserlerin en uygun nüshalarının elde edilmesi için kişisel arşivlerden yararlanılmıştır. Elde edilen veriler üzerinde kategorisel içerik çözümlemesi yapılmış ve çözümlemede kullanılan kategoriler Cemil Bey'in makam kullanımını ortaya koyacak şekilde belirlenmiştir.

Araştırmada, Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî eserindeki makam tarifleri ile sözlü eserlerdeki makam kullanımının mukayesesine amaçlandığından öncelikle sözlü eserler notaya aktarılmıştır. Eserler notaya aktarılırken çeşitli nüshalar ve Türk müziğinin önemli ses icracılarının ses kayıtları incelenmiştir. Bu incelemeler doğrultusunda eserler en uygun biçimde notaya aktarılmıştır. Ardından nüshalar üzerinde-asıl makamın yer aldığı zemin ve nakarat bölümleri-makamı oluşturan unsurlar (ezgi kalıplarının kalış yaptığı merkez ve önemli perdeler), bu unsurların dışında değiştirici işaretler kullanılarak oluşan ezgi kalıplarının kalış perdeleri dikkate alınarak ortaya çıkan geçkiler çözümlenmiş ve örnek nüshalar üzerinde gösterilmiştir.

## BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde, Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu makam tarifleri, sözlü eserlerdeki makam kullanımı ile mukayese edilerek yorumlanmıştır.

**1. Eviç Makamı:** “Eviç makamının zemîn, miyân ve karârı, Ferahnâk seyrinde ise de, Evc'de Çargâh, Ferahnâk'da Hicâz perdelerinin ziyâde kullanılması, bu iki makâm arasında hayli fark bulundurur. Binâenaleyh, Evc makâmı sernâmesine de diyez işareti konulmayıp, yalnız karârgâhı olan fa diyez işareti vuzîa olunur” (Cevher, 1992: 38). Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu tarifte, Eviç makamı seyrinin Ferahnâk makamı ile benzerlik gösterdiğini belirtmiştir. Bu doğrultuda; Cemil Bey'in Ferahnâk makamı tanımı de aşağıda verilmiştir.

**1.1. Ferahnâk Makamı:** “Karârgâhı olan fa diyez ve beşinci fâsılada do diyez nîm sadâlarını mutevî olmakla, sernâmesinde fa diyez ve do diyez işâretleri bulunur. Ferahnâk makamının zemîni; Nevâ, Hüseyinî, Evc perdeleriyle başlayarak (Tiz Çargâh-Dügâh) arasındaki perdelerde, miyânî; (Nevâ-Tiz Nevâ) oktavında, karârî dahî (Muhayyer-Yegâh) perdeleri arasında terennüm olunur” (Cevher, 1992: 37).

Cemil Bey’in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Eviç makamı tarifî dikkate alındığında; makamın eviç perdesini merkez alarak ya da eviç perdesi civarından seyre başladığı ve “eviç” perdesinin tam perde olması sebebiyle seyir başlangıcında herhangi bir değıştirici işâret kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

### 1.1.1. Eviç Şarkı-Bir Nigâhın Gönümü

Eviçte/Eviç

Eviçte Sesleri İle/Nevâda Kalış

Bir ni gâ hın ... SAZ ... gön lü mü et

Nevâda/Rast

Eviçte/Eviç

ti e si ri aş kın ah ... SAZ ...

Nevâda/Rast

Dügâhta/Rast

Her za man kan ağ la rım der

Yerinde/Uşşak

İrâkta/İrâk

din le ey çeş mi si yah

Cemil Bey’in Eviç makamında ve Aksak usûlünde bestelemiş olduğu “Bir Nigâhın Gönümü” isimli şarkıda, eviç perdesinden âgâz edip, eviç perdesinde Eviç, nevâ perdesinde Rast, dügâh perdesinde Rast, yerinde Uşşak ve irâk perdesinde İrâk seslerini kullandığı görülmektedir.

### 1.1.2. Eviç Şarkı- Nazirin Yok Senin

Eviçte-Eviç

Nevâda-Rast/Nihavend

Na zi ri n yo k se nin ey ma

Muhayyerde-İlicaz

Eviçte-Eviç

hi ye de ma hi yer de a man ... Saz ...

Uşşak sesleriyle-Muhayyerde Kalış

Eviç/Acem-Yerinde Uşşak

A rar gö n lü m se ni sey ya

İrâkta-İrâk

re ler de sey ya re ler de a man

Cemil Bey'in Eviç makamında ve Aksak Semaî usûlünde bestelemiş olduğu "Nazirin yok Senin" isimli şarkıda, nevâ perdesinden âgâz edip, eviç perdesinde Eviç, nevâ perdesinde Rast-Nihavend, muhayyer perdesinde Hicaz, eviç-acem perdesi değişikliği ile yerinde Uşşak ve irâk perdesinde Irâk seslerini kullandığı görülmektedir. Buna göre; iki eserdeki Eviç makamı kullanımının küçük farklılıklar ile birlikte benzer olduğu anlaşılmaktadır.

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Eviç makamı tarifi ve iki sözlü eserdeki Eviç makamı kullanımı mukayese edildiğinde; tarif ile bestelerdeki makam kullanımının benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu doğrultuda; Cemil Bey'in Eviç makamı kullanımının 18. yüzyıl sonu ve sonrası Eviç makamı seyri (Acem [Mi diyez] perdesi kullanılarak seyre başlama geleneği) ile paralel olduğu söylenebilir.

**2. Hicaz Makamı:** "Dügâh'ta karâr eder. İkinci fâsılasında si bemol, üçüncü fâsılasında do diyez nîm sadaları bulunmakla, sernâmesine si bemol ve do diyez işaret olunur. Hicaz Makamının zemîni; medhalde Rast, Dügâh perdeleriyle (Dügâh-Muhayyer) miyânî; Evc perdesiyle Nevâ-Tîz Nevâ oktavlarında karâr dahî; Muhayyer-Yegâh perdeleri arasında icrâ edilir" (Cevher, 1992: 46).

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Hicaz makamı tarifi dikkate alındığında; makamın dügâh perdesi civarından seyre başladığı, dügâh-muhayyer perdeleri arasında zemin bölümünün tamamlandığı, eviç perdesi kullanılarak tiz bölgelere gidildiği ve genel olarak muhayyer ile yegâh perdeleri arasında ses alanı olduğu anlaşılmaktadır.

### 2.1. Hicaz Şarkı-Hep Saye-i Vaslında

Yerinde Hicaz

Nevâda/Nihavend

Hep sa ye si vas lın da gö ntl

Hüseynide/Hüseyni

şa do la cak ken ... Saz ...

Nevâda/Rast

Kim dir a yı ran a e fen

Yerinde Hicaz

dim se ni ben den ... Saz ...

Kim dir a yı ran ah e fen

dim se ni ben den

Cemil Bey'in Hicaz makamında ve Sengin Semaî usûlünde bestelemiş olduğu "Hep Saye-i Vaslında" isimli şarkıda, dügâh perdesinden âgâz edip, yerinde Hicaz, nevâ perdesinde Nihavend-Rast, hüseyini perdesinde Hüseyini ve yerinde Hicaz seslerini kullandığı görülmektedir.



## 2.2. Hicaz Şarkı-Matemzedeyim Gülbe-i Ahzânımı Gel Gör

Ma tem ze de yim gül be i ah  
za ni mi gel gör .... saz ....  
Ey çeş mi se ma vi di li gir  
ya ni mi gel gör .... saz ....  
Ey çeş mi se ma vi di li gir  
ya ni mi gel gör

Cemil Bey’in Hicaz makamında ve Aksak usûlünde bestelemiş olduğu “Matemzedeyim Gülbe-i Ahzânımı Gel Gör” isimli şarkıda, nevâ perdesinden âgâz edip, yerinde Hicaz, nevâ perdesinde Nihavend-Rast, hüseyini perdesinde Uşşak ve yerinde Hicaz seslerini kullandığı görülmektedir. Buna göre; iki eserdeki Hicaz makamı kullanımının küçük farklılıklar ile birlikte benzer olduğu ve seyir içerisinde hüseyini perdesinde kalışlar yapıldığı anlaşılmaktadır.

Cemil Bey’in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Hicaz makamı tarifi ve iki sözlü eserdeki Hicaz makamı kullanımı mukayese edildiğinde; tarif ile bestelerdeki makam kullanımının benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bununla birlikte tarifte ifade edilmeyen ancak eserlerde var olan hüseyini perdesindeki kalışlar, Cemil Bey’in Hicaz makamını Uzzal makamının özellikleri ile birlikte değerlendirildiği şeklinde yorumlanabilir.

**3. Kürdîlihicâzkâr Makamı:** “Râst karargâhındadır. İkinci fâsılada la bemol, üçüncü fâsılada si bemol, altıncı fâsılada dahî mi bemol nîm sadâlarını muhtevi olmakla, anahtarına la bemol, si bemol, mi bemol esvât-ı müttefresi işâret olunur. La bemol sâvt-ı müttefresinin sernâmeğe işâret edilmeyip, nota derûnunda gösterilmesi de câizdir. Evc ve Irak yerine Acem ve Acem aşiran ve Segâh ile Tîz Segâh yerine Kürdi ve Sünbûle perdeleri icrâ edilmek şartıyla, Hicâzkâr makamının zemîn, miyan ve karârı Kürdîli Hicâzkâr’a kâbil-i tatbîkdir. Şu kadar ki, Kürdîli Hicâzkâr’ın miyâna âid olan ve Nevâ kararında, Hüseyini şivesinden ibâret bulunan tenevvüâtında Hisâr, mi bemol yerine (Hisârek) perdesinin isti’ mâli şarttır. Hisârek koması; Hisâr ile Hüseyini arasında ve birincisine daya yakın mevkidedir” (Cevher, 1992: 44).

Cemil Bey’in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Kürdîlihicâzkâr makamı tarifi dikkate alındığında; makamın gerdaniye perdesi civarından seyre başladığı (Hicâzkâr makamının seyir özelliği), nevâ perdesinde Uşşak (Hisârek perdesi ile) ve rast perdesinde Kürdi seslerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

### 3.1. Kürdîhicâzkâr Şarkı-Def-i Nâliş Eylerim Hep

De fi na liş ey le rim hep

sey ri ruh sa rın la ben .... saz ....

Ar zı çeh re ey le gül şen

şa tr ol pi şim de sen

Cemil Bey'in Kürdîhicâzkâr makamında ve Aksak usûlünde bestelemiş olduğu "Def-i Nâliş Eylerim Hep" isimli şarkıda, acem perdesinden âgâz edip, gerdaniyede perdesinde Kürdi, nevâ perdesinde Kürdi, gerdaniyede perdesinde Hicaz, nevâ perdesinde Uşşak ve rast perdesinde Kürdi seslerinin kullandığı görülmektedir.

### 3.2. Kürdîhicâzkâr Şarkı-Hicrinle Füzun Olma

Hic rin le füzun ol ma da ah

za za nı la lim .... saz ....

Ca nım be nim a teş le re sen

sen yak ın a za lim

Cemil Bey'in Kürdîhicâzkâr makamında ve Aksak usûlünde bestelemiş olduğu "Hicrinle Füzun Olma" isimli şarkıda, acem perdesinden âgâz edip, gerdaniyede perdesinde Kürdi, nevâ perdesinde Kürdi, çargâh perdesinde Nihavend, nevâ perdesinde Uşşak-Kürdi ve rast perdesinde Kürdi seslerinin kullandığı görülmektedir. Buna göre; iki eserdeki Kürdîhicâzkâr makamı kullanımının küçük farklılıklar ile birlikte benzer olduğu ve ikinci eserin seyir içerisinde çargâh perdesinde kalışlar yapıldığı anlaşılmaktadır.

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Kürdîlihîcâzkâr makamı tarifi ve iki sözlü eserdeki Kürdîlihîcâzkâr makamı kullanımı mukayese edildiğinde; tarif ile bestelerdeki makam kullanımının benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bununla birlikte tarifte ifade edilmeyen ancak eserlerde var olan çargâh perdesindeki kalıplar ile Kürdîlihîcâzkâr makamı seyri içerisinde çargâh perdesinin önemli bir kalış perdesi olduğu anlaşılmaktadır.

**4. Mâhur Makamı:** “Rast perdesinde karâr eder. Yedinci fâsılasında Mâhur denilen koma bulunur ki, Evc ile Gerdâniye arasında ve birincisine daha yakın mevkidedir. Mâhur makamı notada ekseriya fa diyez işaretiyle yazılır ise de, Râst'tan tefrikinde başlıca medâr olmak üzere, fa diyez perdesinin koma halinde icrâsı elzemdir. Ya'ni, (k) işareti ile gösterilmesi icâbeder. Mâhur makâmında Segâh perdesinin de ba'zen (Bûselik)e tahvil-i icrâsı daha ziyâde mevâffak tab'i selîm olur. Mâhur'un zemîn ve miyânı; medhalde Mâhur ve Gerdaniye perdeleri ile Tîz Çargâh-Nevâ arasında karârı dahî; Muhayyer-Hüseyinî Aşîrân fâsılasında icrâ olunur” (Cevher, 1992: 41).

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Mâhur makamı tarifi dikkate alındığında; makamın gerdaniye perdesi civarından seyre başladığı, Mâhur makamının Rast makamı seyir özellikleri dikkate alınarak icra edilmesi gerektiği ancak bazı ezgilerde buselik perdesinin kullanılabilceği ve muhayyer-hüseyinî aşîrân perdeleri arasında ses alanı olduğu anlaşılmaktadır.

#### 4.1. Mâhur Şarkı-Sen Gül Eylen

Cemil Bey'in Mâhur makamında ve Ağır Aksak usûlünde bestelemiş olduğu “Sen Gül Eylen” isimli şarkıda, gerdaniye perdesinden âgâz edip, gerdaniyede perdesinde Rast, hüseyinî perdesinde Nihavend, nevâ perdesinde Rast, hüseyinî perdesinde Hüseyinî, nevâ perdesinde Nikriz ve yerinde Rast seslerinin kullandığı görülmektedir.

#### 4.2. Mâhur Şarkı-Var İken Zatında Böyle

Cemil Bey'in Mâhur makamında ve Ağır Aksak usûlünde bestelemiş olduğu "Var İken Zâtında Böyle" isimli şarkıda, gerdaniye perdesinden âgâz edip, gerdaniye perdesinde Rast, nevâ perdesinde Rast, çargâh perdesinde Nikriz, yerinde Nikriz ve yerinde Rast seslerinin kullandığı görülmektedir. Buna göre; iki eserdeki Mâhur makamı kullanımının temel anlamda benzer olduğu görülmektedir. Ancak birinci eserde nevâ perdesinde Nikriz, ikinci eserde ise; çargâh perdesinde ve yerinde Nikriz kullanımları iki eser arasındaki belirgin farklılıklardır. İkinci eserdeki yerinde Nikriz geçkisi kullanımı ile bu eserdeki Mâhur seyrinin Zâvil makamı ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Mâhur makamı tarifi ve iki sözlü eserdeki Mâhur makamı kullanımı mukayese edildiğinde; tarif ile bestelerdeki makam kullanımının temel anlamda benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bununla birlikte tarifte ifade edilmeyen ancak eserlerde var olan Nikriz geçkileriyle Cemil Bey'in Mâhur makamını, uygulamada yakın makamlar (Zâvil vb.) ile ilişkilendirerek kullandığı anlaşılmaktadır.

**5. Segâh Makamı:** "Esvât-ı tabiiyyeden mütekevvin olduğundan, sernâmesinde tağyir işareti bulunmaz. Segâh makamı; Segâh, Kürdi, Râst perdeleriyle başlar, zemîni; Gerdaniye ile Râst arasında, miyânî; Gerdaniye-Segâh yâhud Tiz Segâh-Nevâ fâsıllarında, karârî dahî; pek az tizleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş Acem perdesiyle ve Hisâr'ın sadâsıyla, yine Gerdaniye ile Râst fâsıllasında icrâ olunur" (Cevher, 1992: 53).

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Segâh makamı tarifi dikkate alındığında; makamın segâh perdesi civarından seyre başladığı, tam perdelerden oluşması sebebiyle değiştirici işaretlerin kullanılmadığı, koma haline gelmiş Acem (günümüzde Dik Acem) ve Hisâr perdelerinin kullanıldığı, genel olarak tiz segâh-râst perdeleri arasında ses alanı olduğu anlaşılmaktadır.

### 5.1. Segâh Şarkı-Gel Ey Sakî Bana Sun

Yerinde/Segâh Segâh Sesleri İle/Nevâda Kalış Yerinde/Segâh

Gel ey sâ ki ba na sun bir pi ya le

Nevâda/Nihavend Yerinde/Segâh

Gel ey sâ ki ba na sun bir pi ya le

Rasta/Rast Yerinde/Segâh

E riş di mev si mi gül fas lı lâ le

Cemil Bey'in Segâh makamında ve Aksak usûlünde bestelemiş olduğu "Gel Ey Saki Bana Sun" isimli şarkıda, acem perdesinden âgâz edip, yerinde Segâh, nevâ perdesinde Nihavend ve yerinde Rast seslerinin kullandığı görülmektedir.

### 5.2. Segâh Şarkı-Hâtır-ı Nâ Şadı Gel Gör Bir Nefes Şâd Et Beni

Yerinde Segâh

Ha tu ri na şa dı gel gör

Yerinde Uşşak Nevâda/Rast-Segâh Sesleri İle Nevâda Kalış

bir ne fes şa det be ni ... saz ...

Nevâda/Rast-Segâh Sesleri İle Nevâda Kalış

Kay dı hic ran dan a za lim

Yerinde Segâh

ar tik a zâd et be ni

Cemil Bey'in Segâh makamında ve Ağır Aksak usûlünde bestelemiş olduğu "Hâtır-ı Nâ Şadı Gel Gör Bir Nefes Şâd Et Beni" isimli şarkıda, kürdi perdesinden âgâz edip, yerinde Segâh, nevâ perdesinde Rast seslerinin kullandığı görülmektedir. Buna göre; iki eserdeki Segâh makamı kullanımının farklılık gösterdiği görülmektedir. Mezkûr farklılıklar acem ve eviç perdelerinin kullanımından kaynaklanmaktadır. İlk eserde eviç perdesinin hiç kullanılmaması, ikinci eserde ise; acem perdesinin hiç kullanılması sebebiyle makam için merkez perde olan nevâ perdesindeki kalıpları değiştirmektedir.

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsîkî de vermiş olduğu Segâh makamı tarifi ve iki sözlü eserdeki Segâh makamı kullanımı mukayese edildiğinde; tarif ile bestelerdeki makam kullanımının farklı olduğu görülmektedir. Cemil Bey'in Segâh makamı tarifinde yer alan dik acem ve hisâr perdelerinin eserlerde yer almaması, ayrıca eserler arasında da önemli farklılıkların olması sebebiyle Segâh makamı tarif ve uygulamalarının Cemil Bey'e özgü olduğu anlaşılmaktadır.

## SONUÇ

Türk müziğinin en önemli şahsiyetlerinden biri olan Cemil Bey'in Rehber-i Mûsîkî adlı eserindeki makam tarifleri ve daha az inceleme konusu olan sözlü eserlerindeki makam kullanımlarının mukayese edildiği bu araştırmada aşağıda belirtilen sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur.

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsîkî de araştırma kapsamında ele alınan makamlar ile ilgili ifade etmiş olduğu açıklamalarında-Türk müziği makam anlayışı bağlamında- geleneğe bağlı, ezgiye yönelik seyir anlayışı temelinde, Batı müziği kavram, kuram ve uygulamalarını dışlayan, icraya özgü kullanımların yer aldığı bir yaklaşım içerisinde olduğu tespit edilmiştir. Cemil Bey'in araştırma kapsamında incelenen sözlü eserlerinde, okul olmuş bir icracının vücuda getirdiği motifler ve ezgi kalıpları doğrultusunda makam kullanımlarının genel anlamda geleneğe uygun olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen makamlar özelinde yapılan mukayese doğrultusunda; Eviç ve Hicaz makamlarının hem tarif hem de uygulama bağlamında benzer olduğu, Kürdilihicazkâr makamının tarif ve uygulama bağlamında genel olarak benzer olduğu ancak eserlerde çargâh perdesindeki ezgi kalıplarından makam seyri içinde çargâh perdesinin önemli bir perde olduğu, Mahûr makamının tarif ve uygulama bağlamında genel olarak benzer olduğu ancak eserler içerisinde gerçekleştirilen Nikriz geçkileri ile makam için mezkûr geçkinin önemli bir geçki olduğu, Segâh makamının tarif ve uygulama bağlamında benzer olmadığı ve Segâh makamı tarif ve uygulamalarının Cemil Bey'e özgü olduğu tespit edilmiştir.



## KAYNAKÇA

- Cevher, H. (1992). *Tanburi Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kıyak, H. (Ed.). (2017). *Yüz Yıllık Metinler Işığında Tanburi Cemil Bey*. İstanbul: Ötüken.
- Rit, H. (1967). *Ölümünün 51. Yıldönümünde Tanburi Cemil Bey*, Milliyet Gazetesi, 27 Temmuz .

## INSTAGRAM'DA FOTOĞRAF PAYLAŞIMI VE SANAL BENLİK OLGUSUNUN SUNUMU

## Photography Sharing in Instagram and Presentation of Virtual Self

Bülent SALDERAY<sup>1</sup>, Ayşegül ERTEN<sup>2</sup>

## ÖZET

## ABSTRACT

Bu çalışmada, Instagram kullanan bireylerin Instagram'da ne tür fotoğraflar paylaştıkları ve sanal benliklerini nasıl sundukları incelenmiştir. Araştırmada, Instagramda bireylerin, sanal benlik ve günlük yaşamdaki performanslarını, çevrimiçi nasıl ilettikleri ve gösterdikleri eylemlere yönelik ilişkilerin ne olduğunun belirlenmesi amaçlanmıştır. Ayrıca çalışmada fotoğrafın dijitalleşmesi sonrasındaki değişimi ve dijital fotoğrafın bir iletişim aracı olduğu görüşlerinin belirlenmesi de hedeflenmiştir. Bu çalışma, bireylerin benliklerini sanal ortamda nasıl ifade ettiklerini ve fotoğraf paylaşarak gösterdikleri performansın ne anlama geldiği konusunda görüş elde etmek için planlanmıştır. Araştırmada, Instagram kullanan bireyler iki ana kategori altında toplanmış ve oluşturulan kategoriler içerik analizi ve göstergebilimsel analizi yöntemi ile değerlendirilmiştir. Belirlenen gruplar Instagram kullanıcılarının takipçi sayısına göre ayrılmıştır. 1. Grup "Instagram Fenomenleri, Ünlüler, Gezginler" olarak belirlenmiştir. 2. grup "Sıradan Kullanıcılar ve Anneler" olmaktadır. Bireylerin paylaştıkları fotoğrafları yorumlamak için açıklanan fotoğrafların anlam ve yan anlamları açıklanmıştır. Fotoğrafın bir tüketim nesnesi haline gelmesi ve görsellerde anlatılmak istenilen şeyin fotoğrafın geleneksel kullanımından bir iletişim şekline dönüştüğünün ve bireyin yaptığı görsel benlik sunumu işlevi gören fotoğraflarının bireyin hayatına yüklenen anlamların üretilmesinde fotoğrafın bir rol oynadığı sonucuna ulaşılmıştır. Teknolojik iletişim araçlarıyla oluşturulan benlik sunumları incelendiğinde, benlik sunumlarının örneklerini Instagram profillerinde ve kişisel hesaplarda kullanıcılar tarafından oluşturulduğu tespit edilmiştir. Instagramda bireyler kendilerini mükemmeliyetçi bir formda ve fotoğraflarında marka etiketlemesi yaparak diğer kullanıcılara sunmakta, kendi benliklerini sanal ortam da yeniden ürettiğinin görüşleri saptanmıştır.

In this study photo sharing in Instagram and the social effect of the virtual self-phenomenon and the actions and relationships of individuals by sharing photos in Instagram use were examined. In the research, it is aimed to determine the relationship between individuals on Instagram, their virtual self and their performance in daily life, how they communicate online and the actions they show. In addition, the research also aimed to determine the change of photography after its digitization and the views that digital photography is a communication tool. In this research, it is planned to get an idea about how individuals express their selves in virtual environment and what their performance means by sharing photos. In the research, individuals using Instagram were gathered under two main categories and the categories created were evaluated by content analysis and semiotic analysis methods. The determined groups are divided according to the number of followers of Instagram users. The 1st group has been determined as "Instagram Phenomena, Celebrities, Travelers". The second group is "Ordinary Users and Mothers". In order to interpret the photos shared by individuals, the meaning and connotations of the photos are explained. It has been concluded that photography has become an object of consumption and that what is wanted to be described in the images has transformed from the traditional use of photography to a form of communication, and that photographs play a role in the production of meanings attributed to the life of the individual, whose photographs serve as a visual self-presentation of the individual. When self-presentations created with technological communication tools are examined, it has been determined that examples of self-presentations are created by users in Instagram profiles and personal accounts. In Instagram, individuals present themselves to other users in a perfectionist form and by brand tagging in their photos, and it has been determined that their selves are reproduced in the virtual environment.

**Anahtar Kelimeler:** Instagram, sanal benlik, benlik sunumu, performans sunumu

**Keywords:** Instagram, virtual self, self presentation, performance presentation

1. ORCID: 0000-0002-8133-6192  
2. ORCID: 0000-0002-1279-8860

1. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, bulent.salderay@hbv.edu.tr  
2. Uzman (YL), FDNSOFT Company, ertenaysegul90@gmail.com

**EXTENDED ABSTRACT**

Thanks to the developing technology, the use of the internet has gained an important place in human life with the new features coming to the phones. Nowadays, it is seen that many people use the internet to participate in social activities such as job postings, entertainment, travel, etc. In this context, social media can constitute an important structure for these uses. Social media includes various platforms and users can create content such as photos, virtual interactive games, and video sharing on social media. In today's world, there is an age of communication that is becoming more and more complex with television, internet and social media. Consumers are constantly targeted by advertisements and other brand communications that try to grab their attention (Hanna vd., 2011: 269-270).

In today's structure, the use of social media is increasing day by day and thanks to the development of smart phones, people can easily use social media. The most distinctive aspect of social media among other types of media is the ability of individuals to communicate with each other. In this context, it is known that social media channels such as Instagram, Facebook and Twitter advertise and market brands and products. Therefore, it can be interpreted that these social media platforms have gained an important place in the advertising and marketing sector.

Photos shared on Instagram are associated with individuals' perceptions of being seen from the outside. At this point, it seems useful to examine in detail the self and identity forms of individuals. Social media, which is a communication tool, and the photos shared within this structure have been expressed in many studies that have played a role in the communication of individuals recently. "Instagram", which is the most used among these applications, causes people's behavior on the internet, creating an impression they want to other people online, and changing and diversifying communication with the photos they share. Based on this general structure, what is photography sharing in Instagram and presentation of virtual self? the question was taken as the problem sentence of the research and the research was evaluated in the context of this scope.

In this study photo sharing in Instagram and the social effect of the virtual self-phenomenon and the actions and relationships of individuals by sharing photos in Instagram use were examined. The aim of the study is to investigate the social media, Instagram, digital identity and how individuals communicate their daily performances online through a comprehensive literature review. In this research, it is planned to get an idea about how individuals express their selves in virtual environment and what their performance means by sharing photos. The content of the study was gathered under 5 main categories of individuals using Instagram. In order to interpret the photographs that individuals share, the meaning, meaning and side meanings of the photographs and their interpretation are explained by semiotics analysis.

Results of the research mention that; (1) today's photography has become a means of real-time communication. Today's consumer world has triggered this structure with its numerous possibilities and it has become a necessity day by day; It can be concluded that the possibilities offered by the presence of cameras on mobile phones offer various tools and possibilities to "correct" the temporary moment, and that people can share the images they recorded faster and use them in many different structures. (2) According to the likes or comments of the Instagram followers, it is normal for the individual to shape the Instagram presentations or make changes in the Instagram. In this direction, it can be concluded that the user's versatility and ability, depending on the platform, plays an important role in the real sense of self-representation in Instagram presentations. And the ability of the individual to present himself and to leave an effective impression on the followers indicates two different situations. The first is the impression given by the presentation of the self, the second is the action that the individual's self-shows as a form of presentation. In the light of these statements, it can be concluded that the impression created by the individual through Instagram reveals a sense of commitment on the communities through social networks. (3) With a more bitter expression; It offers concrete theoretical and practical reflections on how photo sharing can be seen as an important commodity form and consumer behavior. In this direction; It can be concluded that photo sharing on Instagram is in direct interaction with the concepts of originality, consumption and self-expression, as well as media forms and individuals' own individual practices.

## GİRİŞ

Gelişen teknoloji sayesinde telefonlara gelen yeni özellikler ile internet kullanımının insan hayatında önemli bir yer edindiği dile getirilmektedir. Bu ifadeden hareketle; genel yapı itibarı ile insanların interneti, iş ilanları, eğlence, seyahat gibi sosyal aktivitelere katılmak için kullandıkları düşünülmektedir. Bu bağlamda sosyal medya, belirtilen bu kullanımlar için önemli bir yapıyı oluşturabilmektedir. Sosyal medya, içinde bulunduğu çeşitli platformları içerir ve kullanıcılar sosyal medyada fotoğraf, sanal etkileşimli oyun, video paylaşım gibi içerikler oluşturabilirler. Günümüz dünyasında, içinde televizyon, internet ve sosyal medya ile giderek daha karmaşık hale gelen bir iletişim çağı bulunmaktadır. Tüketiciler, dikkatlerini çekmeye çalışan reklamlar ile ve diğer marka iletişimleriyle sürekli hedef halinde olmaktadır (Hanna vd., 2011: 269-270). Bu nedenle şirketler bu öne çıkma konusunda daha önemli hale gelmektedir. Ancak; bu yapı içerisinde başarılı bir şekilde tanınmak zor bir görev olabilir. Son yıllarda teknoloji, şirketlerin hedef kitleleri ile iletişim kurabilecekleri ve onlarla etkileşime girebilecekleri sosyal medya da öncü platformlar oluşturulmuştur (Walter vd., 2014: 125). Facebook, İstagram, Twitter, Tumblr, Pinterest, ve bunun gibi bir çok örnek, aralarında seçim yapılabilecek çok sayıda platform arasında gösterilebilir.

Günümüz yapısında sosyal medya kullanımı gün geçtikçe artmakta ve akıllı telefonların gelişmesi sayesinde insanlar kolayca sosyal medyayı kullanabilmektedir. Bu bağlamda sosyal medyanın diğer medya türlerinden ayrılan en belirgin yönünün, bireylerin birbirleri ile olan iç içe iletişim kurabilme kabiliyetlerinden kaynaklandığı dile getirilebilir. Bu bağlamda İstagram, Facebook ve Twitter gibi sosyal medya mecralarının marka ve ürünlerin birtakım reklamlarını yaptıkları ve pazarladıkları bilinmektedir. Dolayısıyla bu sosyal medya platformlarının reklamcılık ve pazarlama sektöründe önemli bir yer edinmiş oldukları yorumu rahatlıkla yapılabilir. Bu bağlamda Wnent (2016: 48), İstagram kullanıcılarından bazılarının (özellikle tanınmış kişi, blogger, ünlü kesim olan) milyonlarca takipçisi olduğu ve bu kullanıcıların güzellik, giyinme, gezi ve yaşam tarzları nedeniyle takipçileri için bir model olarak kabul edildiğini dile getirmektedir.

Konuyu destekler nitelikte Hajli (2014: 387-404), firmaların sosyal medyayı marka bilinirliğini artıracak ve satışlarını kolaylaştıracak bir alan olarak görmekte olduğundan bahsetmektedir. Bu doğrultuda firmaların, sosyal medyayı kullanmasının bir diğer nedeninin de firmaların markalarının güvenilirliğini kanıtlaması için bir yol olarak kullandıklarını da dile getirmektedir. Bu doğrultuda, firmaların sosyal medya aracılığı ile, milyonlarca takipçisi olan kişileri kullanarak kendi ürünlerini tanıtmak, güvenilirlik oluşturmak ve insanları bu ürünleri almaya teşvik etmeyi amaçlamadığına vurgu yapmaktadır.

Amerikan Psikolog Bruner (1990: 12), kültürün, her zaman talep eden bir yapı olduğunu ve ona uyum sağlamanın ve nasıl kullanacağını öğrenilmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Genel yapı itibarı ile sosyal medya, ilişkilerin online davranış yapısını belirler. Sosyal medya teknolojileri, bireyin kendini nasıl tanıttığını ve başkalarıyla nasıl etkileşim kuracağını konusunda kişiye rehberlik etmektedirler. Bilinçaltı ve davranışlar, benlik duygusu ve onları tasarlayan firmalar tarafından değiştirilebilmektedir. Bilgin (2001: 45)'e göre; dijital kimlik kavramı her ne kadar sosyal medya ile bağdaştırılsa da genellikle dijital kültür olarak adlandırılan daha büyük bir sisteme dayanmaktadır. Bununla birlikte; dijital kültür bireylerin yaşadığı sembolik bir sistemdir ve paylaşılan anlamları, yorumları ve kavramları kurgulayarak kültürel uyuma katkı sağlar. Bu bağlamda kültürel uyum, doğru fotoğrafın doğru zamanda, doğru sosyal medya veya web sitesinde doğru filtre ile yayınlanması şeklinde anlamlandırılabilir.

Bireyler kendilerini ifade ederken kendilerini farklı yöntemlerle tanımlayabilirler. İsimleri, soy-isimleri içinde buldukları kültür ve nasıl bir karaktere sahip oldukları veya bedensel, ruhsal özellikleri ya da dış görünüşleri ile seçtikleri yöntemler bu ifade şekillerinden birkaçına örnek olarak gösterilebilir. İfadeye yönelik gerçekleştirilen bu tanımlamalar, bireyin kendisi ile ilgili bir “benlik” algısı oluşmaktadır. Bu bağlamda birey, kendisi ile ilgili tanımlarını “benlik” ve “kimlik” kavramları ile göstermeye çalışmaktadır. Birey bu tanımları kendisini açıklayıcı özellikler olarak görebilmektedir. Ancak; bireyin kendi görüşüne ilişkin benlik algısı nesnel yapıda ele alındığında, bireyin öz benliğini tarafsız algılayıp bu durumu aktarması zor bir durum olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda konu ile bağlantılı olarak Altuğ vd. (2011: 20-25), benlik yapısının, bireyin kendine yönelik bakış açısından oluşmakta olduğunu ve bu durumun bireyin çevresi ile olan davranışlarının, amaçlarının ve ideallerinin bir bütünü olarak da tanımlandığını ifade etmektedir.

Temel yapı itibarı ile “benlik sürekli kendisini yenileyen bir şeydir” ve bireyin oluşum katmanlarının ilk adımını oluşturmaktadır. Bu oluşumlar ve etkileşimler sonucunda kişi benlik oluşumunu oluşturarak, çevresinde veya toplum içerisinde “kimlik” algısını yaratmaktadır. Kimlik ise, bir bireyin kişiliğini veya niteliğini gösteren, kişinin kim olduğunu ve neyin onun için ne anlam taşıdığını belirleyen özelliklere denilmektedir (Giddens, 2008: 1065). Bu belirtilenlerden hareketle; belirtilen özelliklerin hepsi ile bireyin düşünen ve sorgulayan bir yapıya sahip olabileceği var sayılabilir. Bununla birlikte; düşünmek eyleminin bireyin benliğinin oluşumuna etki ederken, kimliğin belirlenmesine de katkı sağladığı dile getirilebilir. Bu bağlamda “ben kimim?” ve ya “ben neden buradayım” soruları bireyin kim olduğunu düşündürebilmekte ve kimlik, kişinin içerisinde bulunduğu yapı içerisinde kendisine yer bulmasına katkı sağlayan bir etmen olarak ele alınabilmektedir. Bu bağlamda, bireyin içinde bulunduğu an’ı tanımlamada kişiliğin rol oynadığı dile getirilebilir. Bu doğrultuda; kişiliğin, bireyin tüm ilgilerinin, davranışlarının, giyinme tarzının ve çevresi ile bir uyum içindeki özelliklerini içeren bir terim olarak ele alınırken; karakter teriminin ise ahlaksal özellikleri belirtmek üzere kullanıldığı ve bu bağlamda kişilikten ayrıldığı ifade edilebilir.

Wakefield vd. (2016: 142-148), günümüzde bireylerin günlük yaşamlarında sosyal medyanın oldukça önemli bir rol oynadığından bahsetmektedirler. Bu bağlamda bireylerde var olabilecek düşük özgüvenin ve kendini kanıtlama hissinin sosyal medya kullanımında daha fazla görsel paylaşımaya yol açabileceğine dikkat çekmektedirler. Bu doğrultuda; öz güveni düşük olan bireylerin sosyal medyadaki arkadaşlarına yönelik gerçek benliklerini gizleyip ideal benlikleri ile davranış sergileyebildikleri dile getirilebilir. Bununla birlikte bu bireylerin sosyal bir duruma daldıkça her birinin kendine özgü belirli bir rolü ya da rolleri oluşturabildikleri de söylenebilir.

Kendini tanıtmaya davranışı benliğin sosyal yönünü etkileyebilmekte ve başkalarının zihninde bir izlenim yaratma veya davranış sergilemede başkalarını kendi ile ilgili belirli bir kalıpta düşünmeye itebilmektedir. Bu bağlamda; sosyal kazanım, sosyal etkileşimi ve kendini inşa etmeyi kolaylaştırdığı için sosyal benliğin önemli bir yönü ve yaygın bir özelliği olmaktadır. Öz sunum, kimlik oluşumunda ve sosyal davranış hakkındaki soruları insanların kendilerini sosyal bir ortamda nasıl kurguladıklarını ve düzenlediklerini anlamada kilit bir unsur haline gelmektedir. Bununla birlikte; kendini sunma somutlaştırılmış bir deneyim ile ilgilidir. Bu bağlamda; bireyin kendini tanıtmaya kendisiyle ilgili farklı görüntüler veya mikro anlatılar da ifade etmektedir (Rettberg 2008: 35). Birey günlük performansları sırasında ideal standartlara uygun bir eylem sergilemek istiyorsa, bu eylemlere uyuşmayacak eylemlerden vazgeçmek veya onları saklamak zorunda kalması gerekmektedir. Bu gerekliliğin yanı sıra; dijital medyada vakit geçirirken kişiler aynı zamanda yeni kavramlar ve davranışlar geliştirerek yeni bir dijital kültür de oluşturmaktadırlar (Özdemir vd., 2019: 186).

Kimlik, bireyin oluşturduğu döngünün içindeyken, dijital medya üzerindeki etkileşimler farklılaşmaktadır. Kişiler dijital medyada sürekli bir etkileşim halinde olarak kimliklerini sunma cabası içindedir. “Bireyin, yabancılar ile girdiği etkileşimler “benlik” veya “benlik sahibi olma” ile ilgili farkındalıklar ortaya çıkarmakta ve kimliklerin inşası bu doğrultuda gerçekleşmektedir (Bauman vd., 2018: 88). Bireyin içerisinde bulunduğu bu iletişim, toplum ile kendi benliğinden farklı gösterilmesine neden olmakla birlikte, sanal bir algı içerisinde de bulunmaktadır. Örnek vermek gerekirse Facebook’da kişi kimliğine ait bilgiler ile paylaştığı fotoğraf ve profilinde bulunduğu kişisel bilgiler ile değil, sayfasında yaptığı paylaşımlar, takip ettiği kişiler ve beğeniler ile de belli olmaktadır (Sütlüoğlu, 2014: 23-29). Bu bağlamda; sosyal medya da çok fazla zaman geçiren bu kişilerin, öz saygı hissini sosyal medyada oluşturdukları benlik saygısı hissi ile bir tuttukları dile getirilebilir.

Diğer bir bakış açısı ile benlik, çevresel etkileşimler ile de oluşabilir. Örneğin, yemek yapmayı sevmeyen bir kişinin, sosyal medyada mutlu bir şekilde yaptığını gösteren bir fotoğrafı paylaşması gibi davranışlar sanal benliğin toplum tarafından etkilendiğini gösterebilir. Sosyal medya bireyin kendisine ne sorduğu “ben kimim” sorusunu “ben kim olmalıyım” sorusu ile değiştirebilir. Kişi, iletişimde bulunduğu çevresi ile olan diğer kişilerin davranışlarını, düşüncelerini izleyip kendisi ile kıyaslama yaparak, sosyal bir kıyaslama içine girmektedir (Ertürk ve Eray, 2016: 17). Bu bağlamda, sanal toplumsal yapı içerisinde bulunan bireyin davranış şekli ve düşünce yapısı, çevrenin hareketleri ve davranışları ile şekillenebilmektedir. Bu doğrultuda; bireyin paylaştığı fotoğrafların yapısını da bu durum doğrudan etkileyebilmektedir.



Birey bir fotoğraf çekerken, kendi bakış açısını ve ideolojisini, üretmeye amaçladığı fotoğrafa yansıtabilir. Instagram'a fotoğraf çekip göndermek, bireyin kendisini, kendi idealize edilmiş özünde sunmasını ve ifade etmesini sağlamaktadır. Birey aynaya baktığında gördüğü görüntüsünün aksine kendi görüntüsünü kontrol edebilir ve değiştirebilir. "Üretilen imge sadece benliğin görsel bir tasviri değil farklı anlam ve içeriklere sahip görsel bir söylemdir" (Boyd vd., 2008: 21). Bu bağlamda instagramda fotoğraf paylaşımında bulunan bireyler, kendi gerçek benliklerini Instagram da sunuyor mu? veya sunulan bu sanal kimlikler gerçeği yansıtıyor mu? gibi ardı ardına gelen sorular bu fotoğrafları gören kişiler tarafından sorulabilir.

Goffman (2018: 19), sahne benliği konusunda bir görüş ortaya atmaktadır. Bu bağlamda bireylerin kendilerini mutlu hissedecekleri ve onaylayacakları imajı aradıklarından ve fotoğrafların bu hususta, bireylerin kendilerini kontrol etmelerine katkı sağladığından bahsetmektedir. Ortiz vd. (2017: 3053) ise, bu doğrultuda oluşan yapı ve sunulan teknik imkanların, bireyin sosyal medyada nasıl algılanabileceğini seçmesine izin verdiğine dikkat çekmektedirler. Bu bağlamda; bir fotoğraf çekip gönderme, sosyal medya tarafından oluşturulan sanal bir yapıda, bireyin kendini teşvik ettiği öz tüketim olarak değerlendirilebilmektedir. Konu ile bağlantılı olarak Goffman (2018: 19), sosyalleşme dünyasını daha iyi anlamak için performans ve izlenim kavramlarına değinilmesi ve bu yapıların var olan ideal bir çerçevede açıklaması gerektiğinden bahsetmektedir.

Instagram 2010 yılı sonunda Kevin Systrom ve Mike Krieger isimli iki girişimcinin kurduğu ve fotoğraf paylaşım odaklı bir uygulama olarak ortaya çıkmıştır. Bir sosyal medya 27 ağı olan Instagram, bireyler tarafından daha çok fotoğraf veya video ağırlıklı paylaşımların yapıldığı ve alt metin ekleyerek kişilere yorum yapma seçeneği bırakan bir uygulamadır. Kişiler burada uygulamanın özelliklerinden birini kullanarak fotoğraf paylaşımı, yer etiketi, yorum yapma, ve hikaye paylaşımı, gündelik yaşamda yapılan eylemler veya deneyimler, vb. etkinlik ve eylemlerin sergilenmesi üzerine kurgulanmıştır. 2012 yılı sosyal medyalar açısından büyümenin ve sürekli bir değişim yaşandığı bir yıl olarak değerlendirilmektedir. Nisan 2012 yılında Instagram, Android sistem için başvuruda bulunurken aynı zamanda yapıyı Facebook ağlarına entegre etmek için 1 milyar dolar harcadığını duyurmuştur. Bu gelişmelerle birlikte Temmuz 2012'de kayıtlı kullanıcıların sayısı 80 milyon'a çıkmıştır. 2012 Ağustos ayında haritada yerini işaretlemek için bir sistem oluşturuldu ve bundan sonra instagram'a yeni özellikler gelirken telefon baz alınarak değil ekran özellikleri düşünülerek tasarımlar yapılması amaçlanmıştır. 2013 Temmuz ayında Instagram, kullanıcıları için güncellemenin içine 15 sn'lik videolar yayınlama seçeneği ve fotoğraflar için farklı filtreler eklemiştir. Bu güncelleme ile fotoğraflar paylaşılmadan kullanıcı tarafından hızlı bir şekilde düzenleme yapılabilir, ışık renk ayarları istenilen şekilde düzenlenebilir hale gelmiştir (URL 1).

Bireyin kendini fotoğraflaması, bireyin kendisini güçlü hissetmesine ve sanal dünya ile etkileşime geçerek kendini gerçekleştirme olanak vermektedir (Sontag, 2004: 2-6). İnsanların ideal yaşamlarını kontrol etmeye çalıştıkları bir yer olarak görülen instagram ve bunun gibi diğer uygulamalar, insanların kendilerini fotoğraf yoluyla manipüle edip canlandırabilecekleri bir yapı sunmaktadır. Geleneksel yapıda fotoğraf ailenin asıl temsili iken, fotoğraflar günümüzde çoğunlukla kendini tanıtmaya ve kişiliğin onaylanması için kullanılan bir olguya dönüşmüştür (Kırık vd., 2013: 65). Gündelik dijital fotoğrafçılık sayesinde, fotoğraf karelerinin belirli özel anlara hapsedilme çabası giderek yetersiz hale gelebilmektedir. Sosyal ağlarda sunulan dijital fotoğrafçılığın sergilenmesi, herkesin kendi özel birtakım anlarını kamuoyuna sunduğu bir yapıyı temsil etmektedir. Bu yapı o kadar hızlı bir değişime uğramaktadır ki herkes tarafından kabul edilmiş bir geçicilik olgusunu olağan hale getirmektedir. Bu bağlamda adı geçen sosyal ağlarda birey farklı türde otobiyografik bir anlatı oluşturmakta ve yaşam sürecinde elde ettiği nesne ve deneyimlerin yanı sıra kendi benliğinin eski versiyonlarına dayanan bir foto hikaye sürecini de sosyal ağ içerisinde sunabilmektedir (Marken, 1998: 32-33). Fotoğrafçılığın dijitale geçmesi ile; fotoğrafın belgelendirme özelliğinden çok, bireylerin nerede ne yaptıklarının anlık takibi daha ön plana çıkmaya başlamıştır. Kameralı telefonların kullanımında hızla artan bu popülerlik, kişisel fotoğrafçılığın bu yeni iletişimsel geçiş sürecini desteklemektedir. Telefon ile gönderilen fotoğraflar kısa bir mesaj iletmek veya yalnızca bir etki oluşturmaktan çok "bağlantı kurma", "hafıza koruma" ve "gerçek anı yakalama" gibi yapıları destekleyen anlamlar içermektedir (Van Dijck, 2012: 164-165).

Yukarıda belirtilenleri destekler nitelikte görsel bir temsil olarak kullanılan fotoğraf, artık yalnızca hatırlamak için değil iletişim, ifade ve vücut sunumu için kullanıldığı söylenebilir. Fotoğraf, insanlar tarafından dünyayı görme, tecrübe etme, gördüklerini gösterme ve aktarma üzerine değişen yaygın bir sosyal aktivite haline getirilmiştir. Bu bağlamda fotoğrafçılık iktidar yapıları gibi sosyal medya kullanıcıları tarafından kendilerini görmek ve deneyimlerini belgelendirmek üzerine oluşturulmuş sosyal bir ayın haline getirilmiştir (Sontag, 2004:

45). Bu doğrultuda; fotoğrafın, teknoloji sayesinde, anında görüntü sağlayabilen, düzenlenebilir, silinebilir ve kolayca paylaşılabilir bir yapı sunarak sosyal ağ paylaşımlarının hızlanmasına katkı sağladığı da dile getirilebilir.

Genel yapı itibarı ile kütüphaneler, bibliyografiler, halk efsaneleri, fotoğraf albümleri ve televizyon arşivleri, sosyal belleğin alanlarını oluşturmaktadır (Zerubavel, 2003: 60). Bu listeye günümüzde bir mobil uygulama olan instagramı da dahil edebiliriz. Instagram güncel yaşamda en yaygın kullanılan bir sosyal medya uygulaması olarak değerlendirilebilir. Bir fotoğraf paylaşım sitesi olan instagramda, kullanıcılar diğer kullanıcıların fotoğraflarını beğenebilmekte ve yorum yapabilmektedir. Her kesimden kişilerin instagram'da duygu düşüncelerini paylaşması, herkese kolayca sunabilmesi, geri bildirim alıp vermesi ve fotoğraf/video paylaşabilmesi gibi seçeneklerin olması, bireylerin instagram'ı daha fazla tercih etmesine neden olduğu dile getirilebilir.

Günümüzde internet teknoloji ile gelişen sosyal medyaların, kişilerin beğenilme, takdir görme gibi isteklerini ortaya çıkardığı ifade edilebilir. Özellikle paylaştıkları fotoğraflar ile kendini göstermeye, onaylanma hissine ve en önemlisi yeni kimlikler edinilmesi bakımından sosyal medya kullanıcılarının ön plana çıkmalarına fırsat verdiği dile getirilebilir. Bu bağlamda instagram'da paylaşılan fotoğrafların bireylerin kendilerini dışarıdan görünme algıları ile ilişkilendirilebilir. Bu noktada bireylerin sergilenen benlik ve kimlik biçimlerinin detaylı bir şekilde incelenmesinde fayda gözükmektedir. Bir iletişim aracı olan sosyal medya ve bu yapı içerisinde paylaşılan fotoğraflar son dönemlerde bireylerin iletişimi üzerinde rol oynadığı bir çok çalışmada dile getirilmiştir. Bu uygulamalar arasında en çok kullanılan "Instagram", kişilerin internet ortamında davranışlarına, çevrimiçi olarak diğer kişilere istedikleri bir izlenim oluşturmalarına ve paylaştıkları fotoğraflar ile iletişimin değişmesi ve çeşitlenmesine neden olmaktadır. Bu genel yapıdan hareketle bu çalışmada Instagram'da fotoğraf paylaşımı ve sanal benlik olgusunun sunumu nedir? Sorusu araştırmanın problem cümlesi olarak ele alınmış ve araştırma bu kapsam bağlamında irdelenerek değerlendirilmiştir.

## YÖNTEM

Bu araştırma nitel bir çalışmadır. Araştırmada nitel çalışmalar arasında yer alan doküman analizi (incelemesi) yöntemi kullanılmıştır. Doküman/literatür taramada araştırmacı özü ve sınırlarını dikkate alarak kullanacağı kaynakları seçebilmekte ve durumların ve/veya olayların değerlendirilme şekline yanıt aramaktadır (Dey, 2003: 32-105). Araştırma verilerinin analizinde ise içerik analizi ve göstergebilimsel analiz kullanılmıştır. İçerik analizi araştırması, araştırmaya yönelik arşivlerden, belgelerden, gazetelerden, sinema gibi çeşitli görsel dokümanlardan, toplanan ve incelenen bilgilerin bir anlam kazandırılması amacıyla sistematik olarak incelenmesidir (Böke, 2014: 111). Göstergebilimsel analiz yöntemi ise, görsel bir imgeyi dil ile betimlemek ve o görsele gerçeklik kazandırmaktır (Uçan, 2019: 230-240). Göstergebilim analizin incelediği diğer ayrıntılardan biri de sembollerin ya da görsel imgelerin ne ifade etmek istediğini ve nasıl bir algı uyandırdığını göstermektedir. Bu gizli verilen işaretler bir düzenek haliyle sosyal bir kod üretir (Glesne, 2013: 258).

Araştırmanın genel amacının yanı sıra; (1) instagram'da birey fotoğraf paylaşımı yaparak izleyicilere verdiği mesaj nedir?, (2) instagram'da fotoğraf paylaşımı yapmak benlik hakkında izleyenlere bilgi verebiliyor mu? ve (3) bireyler instagram'da fotoğraf aracılığıyla kendi sunumlarını nasıl yönetiyor? alt amaçlarına da yanıt aranmıştır. Bu bağlamda araştırma sürecinde verilerin analizi yapılırken (1) fotoğraflarda yer alan düz anlam nelerdir ? (2) fotoğraflarda yer alan yan anlamlar hangi bağlamda sunulmaktadır? (3) fotoğrafta benlik sunumuna ilişkin hangi mesajlar verilmektedir? ve (4) fotoğraf bize ne söylemektedir? soruları ele alınarak, bireylerin instagramda sosyal etkileşimlerini, profillerinde paylaştıkları fotoğraflar ve sanal ortamda kurdukları benlikleri incelenmiştir.

Çalışmanın evrenini Türkiye'deki instagram kullanıcıları oluşturmaktadır örneklemini ise Türkiye sınırları içerisinde yaşadığı düşünülen ve instagramı etken kullanan rastlantısal olarak seçilmiş kullanıcılar şeklinde belirlenmiştir. Bu bağlamda, uzman görüşlerine dayalı olarak, takipçi sayılarına göre 2 farklı grup oluşturulmuştur. Gruplandırılmalar; 1. Grup (Instagram Fenomenleri, Ünlüler ve Gezginler) Instagram'daki takipçi sayısı 10 binden fazla olan kullanıcılar ve 2. Grup (Sıradan kullanıcılar ve Anneler) instagram'daki takipçi sayısı 10 binden az olan kullanıcılar şeklinde yapılmıştır. Bu bağlamda kişilerin profilleri Mayıs 2019 – Aralık 2019 tarihleri arasında devamlı olarak paylaşılan fotoğrafları incelenmiş ve ne tür fotoğraf paylaşımı yaptıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmada 1. Grup; “instagram fenomenleri” için “larissaburak” adlı Instagram hesabı kullanıcısı (Larissa Gacemer), “ünlüler” için “yaseminozilhan” adlı Instagram hesabı kullanıcısı (Yasemin Özilhan) ve “gezginler için “bizevdeyokuz” instagram hesabının sahibi (Duygu&Bilgehan); 2. Grup; “sıradan insanlar” için “tancelasun” isimli Instagram hesabı kullanıcısı (Deniz Tan Celasun) ve “anneler” için “xndikmen” isimli instagram hesabının sahibi (İlksen Dikmen) adlı kişilerin hesapları araştırmaya dahil edilmiş ve hesaplar hakkında gözlem yapılarak fotoğraf incelemesi yapılmıştır.

## BULGULAR VE YORUM



**Resim 1. Instagram fenomenleri; Larissaburak adlı instagram kullanıcısının 24 Nisan 2019 tarihli paylaşımı, (<https://www.instagram.com/p/BwpHrVDAVXe/>).**

Resim 1'e düz anlamda bakıldığında fotoğrafın, iç mekanda çekilmiş bir fotoğraf olduğu anlaşılmaktadır. Bir kadın alışveriş yaptığı poşeti ile görülmektedir. Düz anlam olarak fotoğrafta iletilmek istenilen mesaj kadının duruşu, yüz ifadesi ve alışveriş yaptığına dair bir mesaj vermektedir. Elinde tuttuğu poşetlerde alışveriş yaptığı mağaza net olarak görülmektedir. Alışveriş yapmış mutlu bir figür, alışveriş yapmanın verdiği bir mutluluk anı fotoğrafta yer almaktadır. Kişi fotoğrafın tam ortasında kendisini yerleştirmiştir. Bununla birlikte; fotoğrafta filtre kullanılıp kullanılmadığına dair ek bir bilgi verilmemiştir. Fotoğrafın izleyiciye vermek istediği yan anlam ise, fotoğraftaki bireyin yaşam tarzına ilişkin kendisine ait bir an olduğu düşünülebilir. Ayrıca; fotoğrafta AVM'nin etiketinin bulunması bir mekan reklamı yapma isteğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda; fotoğrafta bulunan her imgenin atıfta bulunduğu, marka ve tüketime dair bir algı yönlendirmesinin olduğu düşünülebilir. Optimum İzmir ve Mango gibi markaların yer aldığı fotoğraf, bireyin yaşam tarzıyla birlikte sunulması söz konusudur. Fotoğraf, keyif alınan bir eylemin içinde kişinin markalarla birleştiğini, tüketimin keyife dönüştüğünü göstermektedir. Konuyla bağlantılı olarak Davis (1997: 46-47), fotoğraflarda sunulan kıyafet ve kimlik arasında bir ilişki olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda bireylerin sürekli kendileri ile meşgul oldukları bu çağda, giyilen kıyafetlerin kişiyi ifade ettiğini dile getirmektedir. Kişinin çevresini saran kozmetikler, parfümler, saç modelleri, vb. maddi ürünlerin, bireyi ifade ettiği ve giyilen kıyafetlerin kişi hakkında bilgi verdiğine dikkat çekmektedir. Balogh vd. (2013: 141-145) ise, sosyal medyada en sık paylaşılan moda fotoğrafları incelendiğinde, kullanıcıların ağırlıklı olarak ürünleri giyip kamera karşısına geçerken, alışveriş sırasında, ya da ürün ile birlikte sadece ürüne dikkat çekecek şekilde paylaşımlarda bulunduğu vurgu yapmaktadırlar. Bu bağlamda Sonntag (2019: 85-87), kişilerin, kişisel ihtiyaçlarını, arzularını ve

gerekliliklerini yerine getirmek yerine tüketicinin yeniden metalaştırılması yönünde bir durumun oluşturulmaya çalışıldığına atıfta bulunmaktadır. Bu yapıda tüketicilerin satılabilir mal statüsüne terfi ettirilmeye çalışıldığına dikkat çekmektedir. LeFebvre, (2017: 228-230) ise, gösteri kültüründe benliğin ve gösteri şablonunun birbirine paralel olarak ilerlediğini ifade etmektedir. Eşya-insan ilişkisinin nesnelere odaklanmış olması, tüketilen nesnenin bireyin kendisi olması, moda karşısında elde edilen imge ve edinilen haz, oluşturulan sektörün kasten ürettiği bir yapı olduğuna vurgu yapmaktadır. Ayrıca; kapitalist olarak nitelendirilen sistemin devam edebilmesi için “mekana” ihtiyaç duyulduğundan bahsetmektedir. Bu doğrultuda; bu mekanların sistem içindeki ihtiyaçları sürekli yeniden üretildiği ve mekanın doğal faktörler tarafından şekillendirilmiş olduğunu, oluşturulan yapının politik ve ideolojilerle dolu bir ürün olduğuna vurgu yapmaktadır. Sas vd. (2017: 155-156) ise, yeni tüketim modasının, yeni medyanın kullanımı ile farklı bir işlev kazandığını dile getirmektedir. Sunulan fotoğrafların, izleyicinin bireyle özdeşleşmesine, kullanıcı ile etkileşime girmesine, dolayısıyla herhangi bir duygusal cevabı paylaşmasına izin vermesine olanak sağladığından talebi artırdığına dikkat çekmektedir. Resim 1 deki göstergeler ve konu ile bağlantılı diğer çalışmalar karşılaştırıldığında bir birini desteklediği görülmektedir. Bu bağlamda Resim 1’de, fotoğrafta yer alan kadının, duruşu, oluşturduğu imaj, yaratılan algı ve yaşam kalitesi ile ilgili ilk izlenimden yola çıkarak kişinin refah seviyesi yüksek ve mutlu bir insan olduğu çıkarımında bulunulabilir.



**Resim 2. Ünlüler; Yaseminozilhan adlı Instagram kullanıcıını 30 Ocak 2018’de paylaştığı görsel, (<https://www.instagram.com/p/BekuqqZnLRG/>).**

Resim 2 düz anlamda incelendiğinde fotoğraf iç mekanda çekilmiştir. Kadının üzerindeki etek ile yerde bulunan çizgilerin benzerliği dikkat çekmektedir. Fotoğrafta siyah ve beyaz rengin hakim olduğu görülmektedir. Fotoğrafa ait yer bildirim yapılmamıştır. Fotoğraf ile ilgili bir filtre kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Mekanda bulunan ışıkların, farklı yerleri aydınlatıldığından ve fotoğrafın çekildiği yerin açısı nedeniyle fotoğrafın perspektif açılı bir fotoğraf olduğu görülmektedir. Fotoğraf yan anlam olarak incelendiğinde ise, fotoğrafta bir kadın bulunmakta, arka ve ön planda görülen nesnelere yola çıkarak bir restoranda olabileceği düşünülmektedir. Kadının üzerine giydiği kıyafetin markası reklam amaçlı etiketlendiği söylenebilir.



Konu ile bağlantılı olarak Singh vd. (2012: 193-195), sosyal medyada markalaşma ile ilgili öneriler arasında “doğaçlama süreci, markaları yönetme, marka performanslarını canlı tutmak ve seyirciye rolleri göstermek” gibi öğelerin başarılı bir marka performansı için yapılması gereken yöntemler olduğuna vurgu yapmaktadırlar. Bu bağlamda toplum ihtiyaçlarını belirleyen temel amaçlardan birinin de tatmin olduğunu vurgulamakta ve bireylerin ihtiyaçlarını karşılarken bu yapının desteklenmesi gerektiğini dile getirmektedirler. Aynı şekilde konu ile ilgili olarak Kurtbaş ve Barut (2010:114), sosyal medya ağları içerisinde firmaların vb. yapıların kurgusal ünlüleri kullanmadaki amacının, ünlünün izleyici kitlesi üzerinde yarattığı etkiden yararlanmak olduğunu ifade etmektedir. Hennig-Thurau vd. (2010: 315-320) ise, firmaların, markalar ve tüketiciler ile birlikte marka hikayesini birbiri ile bağlantılı oluşturduklarında marka güvenilirliğini daha güçlü yaptıklarından bahsetmektedirler. Resim 2’deki göstergeler ve konu ile bağlantılı alan yazın karşılaştırıldığında bir takım birbirini destekleyen yapılar görülebilmektedir. Bu yapıların yanı sıra konuya farklı açılardan bakıldığında farklı kitle üyelerinin farklı izleyici gruplarına farklı yüzler gösterebildiği dile getirilebilir. Bunun yanı sıra fotoğrafı paylaşan fotoğrafta verdiği mesaj kullandığı markadan memnun olması ve bunu takipçileri ile paylaşmaktan çekinmemesi yönünde değerlendirilebilir. Ayrıca ünlüler kategorisinde yer alan bireylerin kendi günlük yaşantılarını sergilenmesi dışında belli markaların reklamlarını, paylaştıkları fotoğraflarda etiketleyebildikleri dile getirilebilir. Resim 2’de yansıtıldığı gibi, bu durum sade ve yalın bir biçimle ifade edilmek istenerek izleyici ile bir samimiyet ve doğallık oluşturulmaya çalışıldığı düşünülebilir. Markalaşma literatürü, markaya anlam kazandırmak için hikaye anlatımının gücünü kullanabilmektedir. Bu bağlamda Marka sahipleri yalnızca marka hikayelerini sosyal medya üzerinden anlatmamakta, tanınmış yada ünlü kişiler ile işbirliğinde marka performanslarını birlikte oluşturabilmektedirler. Bu doğrultuda özellikle 2 milyon takipçisi bulunan bir instagram kullanıcısı ile birlikte hareket edildiğinde aynı anda firma markasının instagram üzerinden milyonlarca kişiye kolayca ve güvenilir bir şekilde ulaşabildiği dile getirilebilir. Ünlü instagram kullanıcılarının hem kendi sıradan hayatında kullandığı markaları kendi hayat sahnesi ile doğaçlama yaparak hem de bir stüdyo ortamında bir reklam fotoğrafı çekerek farklı rollerini bir arada izleyiciye sunabildiği de göz önünde bulundurulabilir.



Resim 3. Gezinler; Bizevdeyokuz adlı Instagram kullanıcısının 9 Mayıs 2019'da paylaştığı görsel, (<https://www.instagram.com/p/Bdsk-ljD53Q/>).

Resim 3, düz anlam olarak incelenecek olursa, fotoğrafın Türkiye dışında yabancı bir ülkede pazar yerinde çekildiği görülmektedir. Fotoğrafa dikkatlice bakıldığında reklam amaçlı bir gezi firmasının etiketinin yer aldığı fark edilmektedir. Fotoğraf dış mekanda çekilmiş bir fotoğraftır. Fotoğraf bir öz-çekim (selfie) çubuğu ile çekilmiş olmanın yanında, gezgin çiftin ortasında yerli bir kadın, bölgesel/yöresel kıyafetleri ile elinde tuttuğu bir meyve ile



birlikte görülmektedir. Yerli kadın ve çiftin arka planında bir pazar alanı yer almakta ve satıcıların gülüşme halinde oldukları görülmektedir. Fotoğrafta filtre kullanıldığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak; fotoğraf dış mekanda çekildiği ve hava açık olduğu için yoğun bir ışık yapısı fark edilmektedir. Bu nedenle; fotoğrafta bulunan pazar yerindeki insanların kıyafetleri, binalar ve pazar ürünleri daha renkli ve canlı bir etki oluşturabildiği anlaşılmaktadır. Fotoğrafa yan anlam olarak bakıldığında fotoğrafta bulunan insanların beden dillerinin kendilerini rahat hissettiklerini ve birbirleri ile olan etkileşimlerinin samimiyetlerini yansıttığı görülmektedir. Aynı zamanda fotoğrafta kişilerin bulunduğu şehrin refah seviyesi ile ilgili de bir mesaj verilmektedir. Çok iyi yaşam koşullarında yaşayan insanlar olmadığı anlaşılan bu yerde, turistlere karşı samimi olan davranışlarının fotoğrafa yansması görülmektedir. Çok fazla renk ve yapı olmasına rağmen fotoğraftaki vurgu öndeki üç kişi üzerinde oluşturulmuştur. Fotoğrafta çiftin tatilde olduğuna dair verilmek istenen mesaj net olarak vurgulanmaktadır. Fotoğrafta refah durumu yüksek olduğu düşünülen/varsayılan bu çiftin yapmış olduğu bir gezinin sunumu anlaşılmaktadır.

Fried (2008: 10), Susan Sontag'a atıfta ulunarak "seyahat etmek, bir fotoğraf biriktirme stratejisi halini almıştır" şeklindeki sözleri ile gezgin turistler için keşfettikleri yerlerde ya da karşılaştıkları farklı anları fotoğraflanmasının bir deneyim edinme hissi olduğunu anlatmak istemektedir. Konu ile bağlantılı olarak Berger (2016: 36) ise; fotoğrafların belirli bir durumu hayata geçiren insansal bir seçimin tanığı olduğunu ifade etmektedir. Bu doğrultuda; fotoğraf karesinin, fotoğrafçının tanık olduğu belirli bir hadiseyi ya da gözüne çarpan belirli bir nesneyi kaydedilmeye değer bulduğunda ortaya koyduğu bir kararının sonucu olarak değerlendirilebileceğinden bahsetmektedir. Bahsedilenlerden hareketle Resim 3 değerlendirildiğinde; fotoğrafın sahibi olan çiftin fotoğraflarında görüldüğü üzere farklı bir ülkede bulunan halk ile deneyimledikleri bir anı yansıtmaktadır. Fotoğraf izleyiciye kişilerin nerede olduğunu ya da ne şekilde göründüklerini net bir şekilde iletmektedir. Bu fotoğrafta görünen çift ile ilgili olarak, kendi yaşamlarındaki performansa ilişkin gezmeyi seven ve gördüklerini aktaran bireyler olarak kendilerini yansıtmak istedikleri dile getirilebilir. Bununla birlikte fotoğrafta ortaya çıkan ana öğeye bakıldığında fotoğraftaki çiftin birbiri ile uyumlu, mutlu ve rahat bir hayat standartına sahip oldukları ve bunu paylaştıkları fotoğrafta yansıtmak istedikleri düşünülebilir. Bireylerin gerçek dünyada yaptıkları eylemler ve toplumsallaşma çabaları, başkaları tarafından onların hayatları hakkında bir izlenime sahip olunmasına olanak sunmaktadır. Bu doğrultuda; bireylerin yaptıkları gezilerde rutin bir eylem olarak cep telefonu kullanarak instagram uygulamasını her an ve her yerde kullanılabilirliğini göstermek adına Resim 3'te yansıtılan bu fotoğraf, konuya ilişkin etkili bir örnek olarak gösterilebilir. Böylelikle bireyin/bireylerin instagramın kullanım olanaklarıyla reel dünyada sergilediği eylemlerinin üretildiği gösteri dünyasında kendilerine yer bulabildikleri dile getirilebilir.



Resim 4. Sıradan kullanıcılar; TanCelasun adlı Instagram hesabının 4 Nisan 2019'da paylaştığı görsel, (<https://www.instagram.com/tancelasun/?hl=tr>).

Resim 4'e düz anlamda bakıldığında, 6 bireyin birlikte çekildiği bir fotoğraf görülmektedir. Fotoğrafta yer alan bireylerin kimi önde kimi arkada yanyana gelip bir poz verdikleri görülmektedir. Fotoğrafın, Türkiye dışında farklı bir ülkede çekildiği görülmektedir. Fotoğrafta yer bildirimi yapılmamış ancak fotoğraf sahibi, fotoğrafta bulunan kişilerin etiketini yapmıştır. Fotoğrafta filtre kullanılmadığı görülmektedir. Yan anlam da Resim 4'e bakıldığında, 6 bireyin birlikte yaptığı bir gezi fotoğrafı niteliğinde olduğu görülmektedir. Bireylerin mimik ifadelerine bakıldığında mutlu bir anı yansıtan bir fotoğraf karesi olduğu dile getirilebilir.

Genel anlamda bireyler, hayatlarında deneyimledikleri tecrübeleri, farklı ülkelere yaptıkları gezilerde yaşadıkları sıradan olmayan anıları, fotoğraf ile kalıcı hale getirme isteği içerisine girebilmekte ve gelecek zamanlarda bu anıları hatırlamak isteyebilmektedirler. Resim 4'te belirtilen instagram kullanıcısının instagram sayfası fotoğraflarında da görüldüğü gibi, farklı zamanlarda çekilmiş olan fotoğraflarda, bireyin hem kendi ile hem de arkadaşları ile paylaşılan bir anın saklanması adına çevrimiçi bir albüm olan instagramda bunları paylaştığını ve "bunları yaptım" hissi ile göstermiş olduğu düşünülebilir. Goffman (2018: 19-22), kişilerin paylaşımında buldukları bazı fotoğraflarda tek başına bir fotoğraf karesinde yer alırken bazı fotoğraflarında ise başkaları ile birlikte fotoğraf karesini paylaşabildiğinden bahsetmektedir. Bu durumun bireyin rolünü değiştirebilmesinden kaynaklandığını ve kültürel yapıların bu toplumsal etkileşim ile ortaya çıktığını ifade etmektedir. Bu bağlamda, toplum içinde, insanların kültür yapıları oluşturmak için benzer özellikleriyle kategorize edildiğine değinmektedir. Bu doğrultuda kültürlerin, her bir grup insanın kendilerine verilen rollere adapte olarak ortak bir temsil yaratıldığını ifade etmektedir. Böylelikle kişilerin rollerinin grup yapısı içerisindeki konumlarında belirleyici olabileceğinden bahsetmektedir. Belirtilenler doğrultusunda Resim 4 ele alındığında instagram kullanıcısı bireyin çevresiyle toplumsallaştığına dair izleyicide bir izlenim bıraktığı bir performansın fotoğrafa yansıdığı dile getirilebilir.



**Resim 5. Anneler; Xndikmen adlı Instagram kullanıcısının 20 Şubat 2019' da paylaştığı görsel, (<https://www.instagram.com/xndikmen/?hl=tr>).**

Resim 5'e düz anlam olarak bakıldığında ilgili fotoğrafın bir iç mekanda çekildiği anlaşılmaktadır. İlgili fotoğrafta yer bildirimi yapılmıştır. Fotoğrafta, instagram bilgilerine bağlı olarak, bir anne ve bir kız çocuğu görülmektedir. Anne ile çocuğun birlikte deneyimledikleri an, anne tarafından instagram hesabında paylaşıldığı düşünülmektedir. Aynı şekilde Resim 5'e yan anlam olarak değerlendirildiğinde, fotoğrafta anne ile çocuğun yüz ifadesi, yaptıkları ya da deneyimledikleri andan zevk aldıkları, beden dillerinde ve duruşlarından anlaşılabilir. Bu bağlamda ilgili fotoğrafta görünen küçük kız çocuğunun, bulunduğu andan zevk aldığını yansıtan doğal bir pozunun yakalandığı dile getirilebilir. Bu doğrultuda; anne ile küçük kızın birlikte zaman geçirdiğini, annenin kızı ile ilgilendiğini ve anne figürünü fotoğrafta vurgusal bir yapı olarak görüldüğü söylenebilir.

Resim 5'te anne kategorisinde yer alan bu fotoğraf anne ve kızın birlikte yaptıkları etkinliği/etkinlikleri izleyiciye sunma gayesinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Resim 5'de görülen fotoğrafta anne ile kızın buldukları ortamdan ve yapmış oldukları etkinlikten dolayı keyifli bir zaman geçirdiklerine ilişkin hislerini fotoğraf karesine yansıtılmaya çalıştıkları dile getirilebilir. İlgili fotoğrafta anne ögesi ele alındığında, dış görünüşü açısından bakımlı, modayı takip eden, maddi olarak rahat, modern ve genç bir anne sunumu benliği yansıtılmaya çalışıldığı düşünülebilir. İlgili fotoğraftaki çocuk ögesi ele alındığında ise; oldukça doğal, annesi ve çevresindeki diğer kişilerle (fotoğrafın arka planında olan ancak fotoğraf karesinde yer almayan bireyler) uyumlu bir çocuk benliği sunumu oluşturulmaya çalışıldığı ifade edilebilir. Jacob (2018: 262-263)'a göre; bir instagram

kullanıcısının, takipçilerine göstermek istediği temel duygu, yaşadığı deneyimi paylaşmak ve duygularını göstermek olduğunu dile getirmektedir. Bal (2019: 88-89) ise sosyal medyada idealize edilen annelik kavramını, sürekli çocuğu ile ilgilenen anneleri yansıtmak ve annelik yapısını mükemmel annelik olarak sunma çabası olarak değerlendirmektedir. Günümüzde günlük annelik deneyimi hakkında fotoğraf çekmek ve yayınlamak sosyal medya mecralarında sıradanlaşan bir durum haline gelmiştir. Bu iletişim alanı kendini sosyal medyada “anne-blog” ismi altında etiketlenmiş birden fazla durumun etiketi olarak karşılık bulmaktadır. Bu bağlamda Friedman (2018: 175-178), günümüz annelerinin sosyal medyalarda aktif olması ve anneliği göstermek istemelerinin, kadın tarihinin göz ardı edilen köşelerine ışık tutma isteğinin bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Bazı araştırmacılar, anneliğin geleneksel kültürde bir meydan okuma olarak görülürken, aynı zamanda bu düşünce annenin toplum içerisindeki ruh halini ve görevini de göstermektedir. Genel olarak annelerin sosyal medya hesaplarında görülen etkileşimlerde merkeze konulan görüntüler, çoğunlukla annenin çocuğu ya da bebeği ile birlikte zaman geçirmesi ve onların bakımıyla ilgili faaliyetler olarak fotoğraf karelerinde yer almaktadır. Resim 5’te yer alan ilgili fotoğrafla bağlantılı instagram kullanıcısının günlük hayatında yaptığı performans fotoğrafta takipçilerine sunmak istemektedir. Bu bağlamda, ilgili instagram kullanıcısının kızı ile birlikte zaman geçirdiğine dair bir izlenim gösterilmek istendiği ve anne figürünün küçük kızın hep yanında olduğu olgusu yaratılarak izleyicilere aktarılmak istendiği düşünülebilir.

## SONUÇ

Araştırmanın bulgularından hareketle aşağıda belirtilen sonuçlara ulaşılmıştır. Bu doğrultuda araştırma sonuçları şu şekilde değerlendirilebilir: bir birey, bir fotoğrafa bakarken, geçmiş olayların her birini aynı anda gördüğü gizli bir anlam aramaktadır. Ancak fotoğraf, her şeyin önceden yaşanmış ve bitmiş görünmesini sağlayan bir yapıdır. Dijital fotoğrafın günümüz günlük yaşamında yer etmesi ile birlikte artık geleneksel albümlerdeki gibi fotoğraflara bakılmıyor. Bunun yerine fotoğraflar günlük yaşam içerisinde rutin olarak izlenen, değiştirilen, kurgulanan, yaratılan öğeler olarak ortaya çıkmaktadırlar. Dijital fotoğrafların geleneksel yapının dışında kullanılması, yeni düşüncelerin sürece dahil olması ve sosyal medya uygulamalarının da artmasıyla dijital fotoğraf anlayışı fark edilir derecede yeni bir hal almıştır. Eski zamanların akılda yer eden kalıcılıkları, dikkatle kurgulanan fotoğraf karelerinin aksine; günümüzde dijital fotoğraflar, sıra dışı günlük olaylar, ortaya çıkan sonsuz fotoğraf serilerinden oluşan bir hızlı değişim ve rutinleşmeyi gündeme getirmektedir. Fotoğrafın amacı değişmiştir. Amaç bir hissiyatın korunması ya da kişi için değerli bir kişinin yüzünü hatırlamak veya bir sanat fotoğrafı ortaya çıkarmak değildir. Bu bağlamda ortaya çıkan günümüz fotoğraf anlayışının amacı, geçmiş zamanda kısa bir zaman diliminde yaşanan anların bir özünü geleceğe taşımak ve yeniden hatırlatma görevi ile çekilen fotoğraflar değildir. Aksine günümüz fotoğrafları dijital ortamda paylaşıldıkları anı paylaşan ve fotoğrafı gören kişiler tarafından çabuk unutilen bir yapıyı sunmaktadır. Zihinde kalıcılıkları aynı hızda silikleşebilmektedir. Artık günümüz fotoğrafçılığı, gerçek zamanlı bir iletişimin bir aracı haline gelmiştir. Bu belirtilenlerden hareketle konu özetlenecek olunursa; günümüz tüketici dünyasının sayısız olanakları ile bu yapıyı tetiklediği ve bunun gün geçtikçe zorunluluk haline geldiği; cep telefonlarındaki kameraların varlığının sunduğu imkanlar kişiye geçici anı düzeltmek, değişiklik yapmak vb. için çeşitli araçlar ve olanaklar sunduğu ve kişilerin kaydettiği görüntüleri daha hızlı paylaşımında bulunarak çok farklı yapılarla kullanabildikleri sonucuna ulaşılabilir.

Instagram ile dijital kültürü gündelik rutin hayatın içine dahil eden birey, bu alanda istediği şekilde fotoğraf paylaşarak ve paylaştığı fotoğraflara etiketleme yaparak benlik sunumlarını bir imaja dönüştürmektedir. Instagram’da paylaşılan fotoğraflarda anlatılmak istenilen göstergeler, gündelik hayatın içerisinde de kendini göstermektedir. Bireylerin sergilemiş oldukları davranışlar, içerisinde yer aldıkları sosyal ağ gruplarına ve takipçi sayısı fazla olan kişilere göre şekillenmektedir. Günümüzde fotoğrafın bir tüketim nesnesi haline gelmesi ve görsellerde anlatılmak istenilen şeyin net bir şekilde ifade edilmesi, tüketimin sunulabilir olmasına olanak sağlamıştır. Topluma ait kimlik yapısı, bireyin kişisel kimliği ve kişinin bürünmek istediği sunum yapısı kişilerin sosyal ağlar ile kendilerine oluşturdukları fantastik bir yapının varlığını da somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda; benlik kavramının, bireyin çevresinden aldığı geri dönüşümler ile şekillendiği ifade edilebilir. Instagram takipçilerinin beğenilerine ya da yorumlarına göre, bireyin instagram sunularını şekillendirmesi veya instagramda değişiklikler yapması olağan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu belirtilenler doğrultusunda konu özetlenecek olursa; instagram sunularında kullanıcının platforma bağlı olarak çok yönlü ve yetenek sahibi olması, gerçek anlamda kendini temsil etmesinde önemli bir rol oynadığına ilişkin bir sonuca varılabilir.

Instagram uygulaması, ön sahne, arka sahne kullanıcısının izleyici performanslarını göstermesine izin vermektedir. İzleyicilerin olumlu yorumlarını göstererek veya iyi bir performans sergilemek üzere belirli bir izleyici üyesini sergilemek üzere durum güncellemeleri yapılabilmektedir. Ortaya çıkan bu olumlu deneyimleri yayınlamak kullanıcı, takdir duyuru yayınlama eylemi dahil olmak üzere, ön ve geri aşama etkileşimlerinde olumlu duygular elde edilebilmektedir. Kullanıcının, kitlenin tüketimine ne gibi bir sosyal tercih sunmak istediğine bağlı olarak oluşturulan

yapılanmalar değiştirilebilmektedir. Performans sunumu yapan birey, instagramı sürekli olarak kullanarak, toplumunda çekici bulduğu şeyleri taklit etmek için sunumlarını zaman içinde değiştirebilmektedir. Bununla birlikte, bireyin görevlerini nasıl değiştirebileceği, instagram tarafından istenen şekilde değerlendirilmek üzere gönderinin izleyicileri tarafından nasıl alındığına bağlı olabilmektedir. Bu, izleyicinin kullanıcı hakkında olumlu bir görüş oluşturması ve gelecekteki her gönderiyle tekrar doğrulanması için de yapılabilmektedir. İstagramda sunulan fotoğrafların çok farklı konuları içermesi, bugünün dünyasının yoğun ve hızlı sosyalleşme yapısı ve çok fazla kullanıcı performansının ortaya çıkmasının bir sonucudur. Bu bağlamda; bireyin kendi benliğini sunması ile takipçiler üzerinde etkili bir izlenim bırakma kabiliyeti 2 farklı duruma işaret etmektedir. Birincisi benliğin sunumunun verdiği izlenim ikincisi bireyin benliğinin sunum biçimi olarak gösterdiği eylem. Bu belirtilenlerden hareketle konu özetlenecek olursa; bireyin instagram aracılığı ile oluşturmuş olduğu izlenim, sosyal ağlar aracılığı ile topluluklar üzerinde bir bağlılık duygusunu ortaya çıkardığına ilişkin bir sonuca ulaşılabilir.

Teknolojik iletişim araçlarıyla oluşturulan benlik sunumları incelendiğinde, benlik sunumların örneklerinin İstagram profillerinde ve kişisel hesaplarda, kullanıcılar tarafından oluşturulduğu görülebilmektedir. Genel yapı itibarı ile dijital ortamlarda bireyler, kendilerini mükemmelliye ve fotoğraflarında marka etiketlenmesi yaparak diğer kullanıcılara sunabilmektedir. Böylelikle, kendi benliklerini ve imajlarını sanal ortamda yeniden üretmektedirler. Bu bağlamda instagram’da iletişim, tüketim ve benlik sunumları kavramları birbiri ile bağlantı içinde olarak bir sanal topluluk alanına dönüşebilmektedir. İstagram kullanımı bireylerin gündelik hayatlarının bir parçası haline gelmesi, bireyin bu alanda tüm deneyimlerinin paylaşmasına neden olmaktadır. Her ne kadar sosyal medyada fotoğraf paylaşımı moda gözükse de çağdaş kültür üzerinde popülerliklerinin dönüşümsel bir etkisi de oluşmaktadır. Bu yapı içerisinde paylaşılan fotoğraflar, kendini ifade etme ve dijital medya çalışmalarında kimlik, mahremiyet, gözetleme gibi önemli konularla da bağlantılı olabilmektedir. Bu bağlamda; hem bir nesne hem de bir uygulama olarak sosyal medyada fotoğraf paylaşımı, disiplinler arası bir genel bakış sunmaktadır. Daha acık bir ifade ile; fotoğraf paylaşımının önemli bir meta formu ve tüketici davranışı olarak nasıl görülebileceğine dair teorik ve uygulamaya ilişkin somut yansımalar sunmaktadır. Bu belirtilenler ışığında konu özetlenecek olursa; intagramda fotoğraf paylaşımının, medya formları ve bireylerin kendi bireysel uygulamalarının yanı sıra orijinallik, tüketim ve kendini ifade etme kavramları ile bire bir etkileşim içerisinde olduğu sonucuna varılabilir.



**KAYNAKÇA**

- Altuğ, M., Ersöz, F., Gencer, C. (2011). Ortaöğretim Öğrencilerinin Hayatında Bilgisayarın Yeri. *Bilişim Teknolojileri Dergisi*, 4 (1), 19-28.
- Bal, N. (2014). Gündelik Yaşamda Tüketim Alışkanlıklarının İlişkiseliliği Üzerine Sosyolojik Bir Analiz: Instagram Örneği, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 87-100.
- Balogh, A. P., Siakas, K. V., Koinig, S., Ekert, D., Coakley, D., Colomo-Palacios, R., & Kostoglou, V. (2013). Social Media Networker: A New Profile for a New Market. In *Electronic Business and Marketing* (pp. 137-146). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Bauman, Z., Raud, R. (2018). *A Individualidade Numa Época De Incertezas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Berger, J. (2016). *Bir Fotoğrafi Anlamak*. (2. Baskı). (Çeviren: Beril Eyüboğlu), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgin, N. (2001). *İnsan İlişkileri ve Kimlik* (1.Baskı). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Boyd, D., N. Ellison (2008). Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship, *Journal of Computer Mediated Communication*, 13 (1): 210-230.
- Böke, K. (2014). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. (4. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bruner, J. (1990). *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Davis, M. (1997). Garage cinema and the future of media technology. *Communications of the ACM*, 40 (2), 42-48.
- Dey, I. (2003). *Qualitative Data Analysis: A User Friendly Guide for Social Scientists*. Routledge.
- Ertürk, Y., Eray, T. (2016). Fenomenolojik Bir Kavram Olarak Kendilik ve Sosyal Ağlarda Kendilik Sunumu ile Narsistik Eğilimler İlişkisi: İletişim Fakültesi (İ.Ü.İ.F.) Öğrencileri Üzerine Bir Ön Çalışma. *Intermedia International E-journal*, 3 (4) , 12-29 .
- Fried, M. (2008). *Why Photography Matters As Art As Never Before*. New Haven: Yale University Press.
- Friedman, M. (2018). Insta-judgement: Irony, Authenticity and Life Writing in Mothers' Use of Instagram. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 9 (2), 169-181.
- Giddens, A. (2008). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity press.
- Glesne, C. (2013). *Nitel araştırmaya giriş*. (Çeviren: Ali Ersoy ve Pelin Yalçınoğlu ), Anı Yayıncılık.
- Goffman, E. (2018). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (2. Baskı). (Çeviren: Barış Cezar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hajli, N. (2014). A Study of the Impact of Social Media on Consumers, *International Journal of Market Research*, 56 (3): 388-404.
- Hanna, R., Rohm, A., Crittenden V.L. (2011). We are All Connected: the Power of the Social Media Ecosystem, *Business Horizons*, 54 (3): 265-273.
- Hennig-Thurau, T., Malhotra, E. C., Frieger, C., Gensler, S., Lobschat, L., Rangaswamy, A., & Skiera, B. (2010). The Impact of New Media on Customer Relationships, *Journal of Service Research*, 13(3), 311-330.
- Jacob, J. (2018). Image as Evidence: The Traveller's Need to Instagram. *Indian Journal of Mental Health*, 5 (2), 260-264.
- Kırık, A., Karakuş, M. (2013). Sosyal Medya ve İnternet Teknolojisi İle Yöndeşen Televizyon Yayıncılığı: Sosyal TV. *AJIT-e: Bilişim Teknolojileri Online Dergisi*, 4 (11) , 61-73.
- Kurtbaş, İ., Barut, B. (2010). Star-marka stratejisiyle yapılan televizyon reklamlarının marka farkındalığı ve marka sadakati oluşturma sürecindeki rolü ve etkisi. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 13, 107-144.
- LeFebvre, L. (2017). Ghosting as a Relationship Dissolution Strategy in the Technological Age. In Punyanunt-Carter, N. M., Wrench, J. S. (Eds.), *The Impact of Social Media in Modern Romantic Relationships* (pp. 219–235). New York, NY: Lexington Books.
- Marken, G. A. (1998). The İnternet and the Web: The Two-Way Public Relations Highway. *Online Public Relations*, 43 (1): 31-33.
- Ortiz, J., Tripathi, A. K., (2017). "Resource Mobilization in Social Media: The Role of Influential Actors". In *Proceedings of the 25th European Conference on Information Systems (ECIS)*, Guimarães, Portugal, June 5-10, (pp 3049-3059). ISBN 978-0-9915567-0-0 Research-in-Progress Papers.
- Özdemir, B., Yıldırım, G. (2019). Dijitalleşen İletişim Ortamlarında Kimlik İnşası ve Benlik Sunumu: İletişim Fakültesi Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*. 3 (3): 178-191.
- Rettberg, J. W. (2008). *Blogging*. Cambridge, UK: Polity.
- Sas, M. (2017). 6. The Culture Industries and Media Theory in Japan. In *Media Theory in Japan* (pp. 151-172). Duke University Press.
- Singh, S., Sonnenburg, S. (2012). Brand performances in social media. *Journal of interactive marketing*, 26 (4), 189-197.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (Çeviren: Osman Akinhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sonntag, M. (2019). Analysis of the misuse of customer-friendly returns services in e-commerce by ultimate consumers (B2C). *Journal of Applied Leadership and Management*, 7, 81-94.



- Sütlüoğlu, T. (2014). Bir Sosyal Paylaşım Ağı Olarak Facebook'ta Gençlerin Sosyalleşme ve Kimlik İnşası Süreçleri. F. Alver (Ed.). 1. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Araştırmaları Kongresi Bildiriler II (ss. 22-34). Kocaeli: Volga Yayıncılık.
- Uçan, S. (2019). Durum çalışması araştırması. S. Şen ve İ. Yıldırım (Eds.), Eğitimde araştırma yöntemleri içinde (s. 227-248). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- URL 1: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Instagram>, Erişim Tarihi: 28.02.2020.
- Van Dijck, J (2012) Facebook as a tool for producing sociality and connectivity. *Television & New Media*, 13 (2): 160–176.
- Walter, E., Gioglio J. (2014). *The Power of Visual Storytelling: How to Use Visual, Videos and Social Media to Market Your Brand*. New York: McGraw-Hill Education.
- Wakefield, R., Wakefield, K. (2016). Social media network behavior: A study of user passion and affect. *The Journal of Strategic Information Systems*, 25 (2), 140–156.
- Wnent, S. (2016). *Product placement on Instagram-the sponsored and fabricated Ewom: Comparing Product Placement on Instagram and Banner Advertisement of a Weight Loss Product* (Unpublished master's thesis). University of Twente, The Netherlands.
- Zerubavel, E. (2003). *Terra cognita: the mental discovery of America*. Transaction publishers.

## TİYATRODA SANAL GERÇEKLİK ATILIMI

## Virtual Reality Breakthrough In Theater

Derya AYDOĞAN<sup>1</sup>, Özge AYDOĞAN<sup>2</sup>

## ÖZET

Tiyatro ve sanal gerçeklik arasındaki en belirgin ortaklık; gerçek ya da kurgusal bir durumu, olayı canlandırmalarıdır. Nitekim tiyatronun özü salt sanat iken sanal gerçeklik, sanat dahil başka birçok alanı kapsamına alır. Tiyatro başlangıcından itibaren döneminin teknolojileriyle yakın temasta olmuştur. Sanal gerçeklik ise son kullanıcıya ulaşma ve daha geniş kapsamda birçok alanda kullanılabilirlik konusunda yeni olarak değerlendirilen ve birçok alana entegre edilebilen bir teknolojidir. Tiyatro canlılık, o an orada olma, tekrar edilemezlik gibi özelliklere sahipken, sanal gerçeklikte bunlar opsiyoneldir. Tiyatro, canlılığını ve o an orada olma özelliğini kaybettiğinde özünü yitirme tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Tiyatro oyunlarının internet ile birlikte erişime açılması, son zamanlarda canlı yayınlarla izlenebilmesi bu tehlikeyi açık eden belirteçleri göstermiştir. Sanal Gerçeklik, seyirciyi/deneyimleyiciyi yarattığı atmosfere daldırır, duyularını etki altına alarak kurguya kaptırır. Bu bakımdan sanal gerçeklik sistemleri, mekânda olma hissini yansıtması ve daldırma etkisini sağlamakla birlikte tiyatronun canlılık ve o an orada olma özellikleri bağlamında gerçeklik etkisine en yakın algıyı yaratabilmektedir. Tiyatro, sanal gerçeklik ile kendisini aşabilir fakat bu aşma durumu onu olduğundan başka bir türe de evrilebilir. Bu çalışmada tiyatrodaki 360° video kapsamında "Hamlet 360: Thy Father's Spirit" ve sanal gerçeklik kapsamında "Finding Pandora X" oyunları değerlendirilecektir. Sanal gerçeklik ve tiyatro arasındaki köprüler ve bariyerler, geleceğe dair varsayımlar incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanal gerçeklik tiyatrosu, dijital tiyatro, dijital performans, 360 tiyatro, interaktif tiyatro.

## ABSTRACT

The most obvious partnership between theater and virtual reality (VR); It is their re-enactment of a real or fictional situation or event. As a matter of fact, while the essence of theater is pure art, VR encompasses many other fields, including art. The theater has been in close contact with the technologies of its period since its inception. VR, on the other hand, is a technology that is considered new and can be integrated into many areas in terms of reaching the end user and usability in many areas in a wider scope. While theater has features such as liveliness, being there and unrepeatable, these are optional in VR. Theater faces the danger of losing its essence when it loses its vitality and ability to be there at that moment. The fact that theater plays became accessible via the internet, thus can be watched in the form of live broadcasts has revealed the indicators signaling this danger. VR immerses the audience/experiencer's senses, immersing them in the atmosphere it creates, and immerses them in fiction. In this respect, VR systems, while reflecting the feeling of being in the space and providing the effect of immersion, can create the closest perception to the reality effect in terms of the vitality and being there features of the theater. The theater, can surpass itself with VR but this situation of exceeding can evolve it into another genre. In this study, "Hamlet 360: Thy Father's Spirit" within the scope of 360° video in the theater and "Finding Pandora X" within the scope of VR will be evaluated. Bridges and barriers between virtual reality and theater, assumptions about the future will be examined.

**Keywords:** Virtual reality theatre, digital theatre, digital performance, 360 theater, interactive theatre.

1. ORCID: 0000-0002-0445-3248  
2. ORCID: 0000-0002-3807-8319

1. Dr. derya\_aydgn@hotmail.com  
2. ozgeaydogan19@hotmail.com

**EXTENDED ABSTRACT**

Theater is a multi-layered and ever-expanding stage art that has survived from the most primitive times and that includes social and cultural codes throughout its life, covers beliefs, lifestyles and understandings, establishes close relations with other types of art, and benefits from many different fields. Theatrical art portrays a real or fictional situation or event before the eyes of the audience. It can only be watched by being there at the moment. It is clear that no representation is exactly the same, even if the same games are repeated in the same way. Reactions to certain situations change, societal and individual beliefs, lifestyles, perspectives, emotional states and moods of that moment can never be the same. These can be treated as hidden patterns. Open patterns, on the other hand, are paradigms that change in every region, every period, every moment, such as the text, the scene, the layout, the decor, the lighting, the people acting and directing, the people watching, the place where it is exhibited, the costumes. Therefore, theater is a lively and therefore "unique" kind of art that is played and watched while being there.

The dominant factor in theater's use of complex forms is the urge to appeal to larger audiences and to impress and immerse the audience more. For this reason, the most used area of the theater, which benefits from every possible field, vehicle, environment, developments and new techniques, is technology. Digital techniques have been of great help in making the illusion created on the stage more effective, immersing in the fictional atmosphere, taking the audience from their own reality, their physical world and perceptually pulling them into another world. Since today's audience is surrounded by virtual environments, these environments have become a natural part of their lives and can experience timeless-spaceless dimensions, theater also seeks ways to reach new audiences by updating itself with timeless-spaceless, multimedia, tools, techniques and methods, and carries out experimental applications. One of them is virtual reality (VR) technology. Virtual reality systems immerse them in the atmosphere of the created environment, perceptually teleport them to the fictional space.

The most obvious partnership between theater and virtual reality; It is their re-enactment of a real or fictional situation or event. Another commonality between the two is the desire to immerse the audience/experiencer in the atmosphere they have created and to influence their senses and immerse them in the fiction. While theater has features such as liveliness, being there and unrepeatable, these are optional in virtual reality. The most obvious partnership between theater and virtual reality; It is their re-enactment of a real or fictional situation or event. Another commonality between the two is the desire to immerse the audience/experiencer in the atmosphere they have created and to influence their senses and immerse them in the fiction. As a matter of fact, while the essence of theater is pure art, virtual reality encompasses many other fields, including art. The theater has been in close contact with the technologies of its period since its inception. Virtual reality, on the other hand, is a technology that is considered new and can be integrated into many areas in terms of reaching the end user and usability in many areas in a wider scope. While theater has features such as liveliness, being there and unrepeatable, these are optional in virtual reality. Theater faces the danger of losing its essence when it loses its vitality and ability to be there at that moment. The fact that theater plays can be accessed together with the internet and that they can be watched with live broadcasts have shown the indicators that reveal this danger. On the other hand, 360° video shootings are also made, but again, it cannot be fully achieved under the effect of reality. Virtual reality systems, while reflecting the feeling of being in the space and providing the effect of immersion, can create the closest perception to the reality effect in terms of the vitality and being there features of the theater. Considering the use of virtual reality technology in the theater and the improvements and developments that can be made in the future; In the context of digital methods, it can be considered as quite compatible in terms of being able to enter into global circulation and presenting it in the closest way to its essence.

The theater, can surpass itself with virtual Reality but this situation of exceeding can evolve it into another genre. In this study, "Hamlet 360: Thy Father's Spirit" within the scope of 360° video in the theater and "Finding Pandora X" within the scope of virtual reality will be evaluated. Bridges and barriers between virtual reality and theater, assumptions about the future will be examined.

## GİRİŞ

Bir sahne sanatı olan tiyatro, gerçekleştirilmek için yalnızca bir oyuncu ve bir seyirciye ihtiyaç duyar. Bu yönüyle aslında özü bakımından oldukça yalındır. Bir avcının ev halkına ya da herhangi bir kişiye av öncesi gerçekleştirdiği ritüelleri veya av sonrası avının nasıl geçtiğini göstermesi tiyatronun temellerini atmıştır. Tiyatronun gerçekleştirilmesi için oynayan ve izleyen gibi oldukça yalın araçların yetmesi en başından bugüne değişmemiştir ancak zaman içinde daha komplike ve disiplinlerarası biçimlerin eklemlenmesine doğru alanı genişlemiştir.

Tiyatro sanatı, gerçek ya da kurgusal bir durumu ya da olayı izleyenlerin gözleri önünde canlandırır. Yalnızca o an ve orada bulunularak izlenebilir. Aynı oyunlar aynı şekilde tekrar etse dahi hiçbir temsilin birebir aynı olmadığı açıktır. Çünkü Dünya döner ve zaman değişir. Oyuncular ve seyirci de bu değişime dahildir. Birtakım durumlara karşı reaksiyonlar değişir, o anın toplumsal ve bireysel inançları, yaşam biçimi, bakış açıları, duygu durumları, ruh halleri hiçbir zaman aynı olamaz. Bunlar örtük örüntüler olarak ele alınabilir. Açık örüntüler ise metin, sahne, düzeni, dekor, ışıklandırma, oynayan ve yöneten kişiler, izleyen insanlar, sergilendiği yer, kostümler gibi her bölgede, her dönemde, her anda değişen paradigmalardır. Dolayısıyla tiyatro, o an orada olarak oynanan ve izlenen, canlı ve bu nedenle biricik sanat türüdür.

Tiyatronun komplike biçimleri kullanmasının başat faktörü, daha geniş kitlelere seslenmek ve seyirciyi daha çok etki altına alıp kaptırmak dürtüsüdür. Bu sebeple olabilecek her alandan, araçtan ortamdaki gelişmelerden ve yeni tekniklerden faydalanan tiyatronun en çok kullandığı alan teknolojidir. Özellikle sahne düzeni ve ışıklandırma konularında teknolojik gelişmelerin tiyatroya oldukça katkısı olmuştur. Aktarılan olayların, durumların daha inandırıcı sunulması, temsilin atmosferinin gerçek dünya atmosferinden arındırılıp alternatif bir gerçeklik katmanı yaratılması, teknolojik gelişmeler ile gittikçe daha kolay hale gelmiştir. Fakat amaçtan sapılıp daha çok teknoloji kullanımına doğru düşülen tuzaklar, tiyatronun yüzyıllardır koruduğu kimliğini yok edici sonuçlara doğru götürmektedir.

Dijitalleşmenin sanat alanına etki etmesi ile birlikte biricik sanat eserleri, çeşitli formlarda sanal uzama aktarılmıştır ve küresel izlemeye açılmıştır. Tiyatro sanatı, dijital yöntemlerden sahne tasarımları, ışık düzenleri, duyurular, iletişimler gibi konularda faydalanmasına karşılık kendisinin sanal uzama aktarılması, dolaşıma sokulması henüz tam olarak mümkün olamamıştır. Birtakım kayıtlar, canlı yayınlar tiyatro sanatının dijital küreselliğe geçişini sağlamaya çalışsa da tiyatro sanatı canlılığını bu ortama taşıyamadığı için bunların hala tiyatro olup olmadığı su götürmez bir tartışma kapısı açmaktadır. Eşzamanlılık ve eşmekânlılık özellikleri bozulmuş, oyuncu kamerayla, seyirci ekranla iletişime geçmiştir. Ekranlar, tiyatro sanatının gerçekleştirildiği mekânın ve dekorların atmosferini sunamayan dolayısıyla seyircisinin algısını kapsama konusunda oldukça yetersiz kalan küçük bir cam parçasıdır. Oysa tiyatronun kendisi gerçekleştirildiği anda seyirciyi algısal olarak dünya ve zaman boyutlarının ötesine götürür. Kameranın gözü, insan gözü gibi oyuncuyu kuşatamaz, reaksiyon veremez, karanlıkta duygu parıltıları yansıtamaz. Bu nedenle tiyatro oyuncularının gereksinimde oldukları, o anda beslendikleri önemli bir özellik, kamera ve ekranlar söz konusu olduğunda kaybolur.

Sanal gerçeklik sistemleri, yaratılan ortamın atmosferine daldırır, algısal olarak kurgusal alana ışınlatır. Deneyimleyici bulunduğu fiziksel gerçeklik katmanından ayrılarak kurgusal gerçeklik boyutuna dalar. Sanal gerçeklik teknolojisi, yaratılan gerçekliğe daldırma özelliği ile bir anlamda tiyatroyla uyumlanabilir. İllüzyon yaratma, algıyı manipüle etme, yaratılanın gerçekliğine kaptırma, duyuları açma ve farklı açılardan etki altına alma gibi durumlar hem sanal gerçeklik teknolojisinde hem de tiyatrodaki uygulanabilen ve daha kesin bir ifade ile amaçlanan etkilerdir, denilebilir. Tiyatrodaki sanal gerçeklik teknolojisinin kullanımı, gelecekte yapılabilecek iyileştirmeler ve gelişmeler de göz önünde bulundurulursa; dijital yöntemler bağlamında, küresel dolaşıma girebilmesi ve kendi özüne en yakın şekilde sunulabilmesi açısından oldukça uyumlu olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada sanal gerçeklik teknolojisi ve tiyatro sanatı arasında kurulabilecek bağlar, engeller, yaratılabilecek yeni oluşumlar ve geleceğe dair birtakım varsayımlar betimsel nitelik açısından işlenecektir.

## 1. Tiyatro ve Gerçeklik İlişkisi

Tiyatro, en ilkel zamanlardan günümüze ulaşan ve yaşamı süresince toplumsal, kültürel kodları içerisine alan, inançları, yaşam biçimlerini, anlayışları kapsayan, diğer sanat türleri ile yakın ilişkiler kuran, birçok farklı alandan yararlanan çok katmanlı ve giderek genişleyen bir sahne sanatıdır. Bu anlamda tiyatronun ne olduğu yalnızca özünü oluşturan elementler bakımından değerlendirilebilir ve sınırları olan, kesin, açık bir tanımla yapılamaz. Ancak yine de özellikleri bağlamında verilebilecek birtakım aktarımlar ile genel bir çerçeve çizmek mümkündür.

Tiyatroyu konuşma ve eyleme dayanan bir gösteri sanatı olarak tanımlayan Çapan'a (1992: 11-22) göre "Tiyatro, günümüzde de yaygın olan bir görüşe göre, seyirciyle sahne arasında sürekli bir konuşmadır. Tiyatro sanatının temeli bu diyalektik ilişkiye dayanır". Cohen (2008: 7-9), tiyatro kelimesinin Yunanca "teatron" ve "görme yeri" kelimelerinden, drama kelimesinin ise Yunanca "yapmak" anlamına gelen "dran" kelimesinden geldiğini ve dramının yapılmış bir şey, bir eylem, tiyatronun ise bir şeyin görüldüğü, yapıldığı, eyleme tanık olunan yer olduğunu söyler. Ona göre bazen tiyatro sadece bir bina değil, Peter Brook'un ifadesi ile boş bir alandır. Bir tiyatro binası için en gerekli olan yalnızca bir oyunculuk yeri ve izlenecek bir yerdir.

Tiyatro, önceleri çeşitli dini ritüeller, inanç sistemlerine dayalı birtakım gösterilerle ortaya çıkmıştır ancak zamanla hikayelerin yaratılması ve eklenmesi, gerçek ya da kurgusal olayların aksettirilmesi, seyir yerlerinin inşa edilmesi, dekorların yaratılması gibi birçok gelişmeye paralel olarak ilerlemiştir. Tiyatroda amaçlanan en temel dürtü, seyirciyi etkilemek, oyuna kaptırmak, yansıtılan ile çarpan etkisi yaratmaktır. Bunun için tiyatro sanatı, seyirciyi gerçek dünyasından arındırarak yarattığı alternatif evrene çekmek ister. Dolayısıyla duyuları etki altına alması, illüzyon etkisi ile algısal kırılmaları kendisine yöneltmesi, bir nevi "gerçeklik" büyüsünü yaratması gerekir. Gerçeklik bilinen anlamının daha ötesinde tüm anlamları ile tiyatro içerisinde verilebilir. Gerçeklik, "var olan şeylerin tamamı, bilinçten bağımsız olarak var olan günlük hayatta karşılaşılan somut şeyler, imkânın karşıtı" (Bolay, 1999: 173) olarak açıklanmaktadır. Gerçek teriminin karşılığı ise; "düşünülen, tasarımılanan, imgelenecek şeylere karşıt olarak, var olan, bilinçten bağımsız olarak var olan"dır (Akarsu, 1979: 82). Buradan hareketle; gerçek ve gerçeklik öğelerinin genel anlamda zihnin kendisinden bağımsız olarak dış dünyada zaten var olanlarla örülü olduğu açıktır. Ancak insan her zaman çeşitli yollarla yeni gerçekliklere ulaşma isteği ile alternatifler yaratmıştır. İnançlar ve inançlara yönelik birtakım karakterler, kavramlar dış dünyada bulunmasa da beş duyu organı ile algılanmasa da gerçek kabul edilir. Bunlar algılara yönlendirdiği hislerle duyuları etkiler. Dolayısıyla genel olarak inanan için gerçek olmadıkları konusunda şüphe barındırmazlar. En azından eylem süresince gerçeklerdir. Ama her zaman dış dünyanın izinde, ondan alınan referanslarla çevreli olmaktan arınılamamıştır. "Dikkatle bakılacak olursa, ilkel insanların putlarında ve totemlerinde, geçmiş uygarlıkların canavara benzer tanrılarında, ritüel sembollerde ve maskalarda, insan zihninde yansıyan dünyaya ait gerçek kavramların ilk öğelerine kolayca rastlanabilir" diyen Suchkov'a (1976: 8) göre süsleme gibi soyut sanat biçimlerinde bile hayvanların, bitkilerin ya da onların nesnel bağıntılarını veren geometrik şekillerin izlerine rastlanmaktadır. Bu nedenle yine de yaşanan dünyanın sınırlarını aşacak gerçekliklere erişim sağlanamadığı söylenebilir.

Hiçbir sanat, eşya ve fenomenler dünyasının tam berraklıkta bir kopyasını verecek şekilde gerçekliği aynen, ayna gibi yansıtamayacağından, (sembolik de olsa), değişik yorumlamalara uğraması, sanatsal imajın kendi mahiyeti gereğidir. Nitekim, insan zihni de nesnel gerçekliği edilgen bir ayna gibi yansıtmaz. Sanatsal bir imajı belirleyen çeşitli ilkeler olabilir; sözgelisi, sanatsal bir imaj çağrışımlarla, benzerlik ya da karşılaştırmayla kurulabileceği gibi, sivrileştirilip, grotesk haline ya da bir karikatür haline getirilebilir; alegorik, tam üç boyutlu ve plastik, literal ve mecazi olabilir ayrıca akılsal ya da coşkusal olarak yapısı ve özellikleri ne olursa olsun, sanatsal imaj, yazarın bakış açısının toplumsal mahiyetine göre, yani gerçekliği kavrayış tarzına dayanır (Suchkov, 1976: 55).

Tiyatro sanatında gerçekliği ele alış biçimi, her ne kadar fiziksel dünyanın bilişsel etkilerinin sınırlarında kalınsa da dünyevi olmayan, fantastik, doğaüstü, mitsel gerçekliklerin yansıtılmasını da büyük oranda kapsar. Seyirciyi büyümlü bir atmosfere çekmek için sahne tekniklerinde döneme göre mümkün olabilecek birçok araçtan yararlanılmıştır. Tiyatronun özel efektler yaratmak ve doğal dünyanın unsurlarını desteklemek için her zaman anın teknolojisini kullandığını belirten Reilly ve Phillips'in (2002: 215) açıklamaları özetlenirse; tiyatrodaki teknoloji kullanımı "tanrıları" ve "tanrıçaları" sahneye indirmek için kullanılan bir cihaz olan "machina" gibi aletlerle göksel süslemeler, duman ve ateş gibi özel efektler yaratılır, Cennet ve Cehennem temsil edilirdi. Fırtına gibi ses efektleri kullanılırdı. Nutku'ya (1993: 64-65) göre Yunan tiyatrosundaki araçlar ve makineler önemli bir yer tutar. Taht salonu gibi alanları temsil eden çeşitli amaçlar için kullanılan yükselticiler, Tanrıların



indirilip çıkarıldığı ilkel vinçler, sahne üzerindeki cesetleri kaybetmek için kullanılan vinçler, Tanrıları havada göstermek için kullanılan askı makineleri, gözetleme kuleleri, yıldırım makineleri, gök gürlemesi sesi veren araçlar, hayaletler ya da yer altı Tanrılarını çıkaran oyun yerinin altına inen basamaklar, ruhları yeryüzüne çıkaran asansörler gibi birçok araç kullanılmıştır. Kullanılan ve yapılan her şey bugünden bakıldığında ne kadar ilkel olsa da amacın sahne üzerinde bir illüzyon yaratmak ve seyirciyi atmosfere daldırmak, inandırmak olduğu açıktır. Tiyatroda gerçeklik yaratmanın en taşıyıcı elementi ışıktır ve gün ışığından mumlara, hava gazlarına ve elektriğe doğru uzun ve zorlu bir yoldan geçilmiştir. Elektrik ile birlikte zor sahnelerin gerçekleştirilmesi, daha zengin dekorların yaratılabilmesi, bir takım insan gücüne dayalı araçların daha kolay kullanılabilmesi, seyircinin bulunduğu bölümün daha etkin yapılabilmesi gibi oldukça önemli gelişmeler ve yenilikler gerçekleştirilmiştir. Bilgisayar teknolojisi ise her alanda olduğu gibi tiyatrodaki da çığır açıcı yenilikleri beraberinde getirmiştir. “Bilgisayarlar, tiyatro tasarımcılarının fikirleri test etmesine, geleneksel performansın sınırlarını aşmasına, görsel ve işitsel olarak uyarıcı, etkileşimli ortamlar yaratmasına ve medya odaklı modern bir dünyada rekabet etmesine izin verdi” (Reilly ve Phillips, 2002: 216).

Günümüzün tiyatrosu, daha çok alanı, aracı, tekniği ve ortamı kapsamıyla birlikte oldukça eklektik bir biçim almıştır. Bununla birlikte yeni medya teknolojilerinin hakimiyeti altında olan günümüzün dünyası, bir anlamda bu teknolojilerin kullanılmasını da zorunlu kılmıştır. Yeni medya teknolojileri zaten doğası gereği tekilliği değil çoğulluğu, belli bir disiplini değil disiplinlerarasılığı, sabit bir medyumunu değil multimedyaı kapsadığı için tiyatronun bu teknolojiden yararlanması onu çoğul sanatların ve teknolojilerin harmanlandığı çeperinin genişlediği bir tür haline getirmiştir. “Sahne, şirin, efsanenin, büyük törenlerinin görüntülediği bir alan olmaktan çıkmış, makinenin egemenliği altına girmiştir. Makine, duyumlar üzerinde etki yapmaktadır. Geleneksel tiyatronun düşündürücü, duygulandırıcı, düş kurdurucu etkisi yerini duyumların uyarılmasından gelen heyecanlara bırakmıştır” (Şener, 2012: 263). Dijital medyanın tiyatronun sınırları içerisine girmesinin, teknik yapılabilirlikleri artırması ve kolaylaştırmasının yanında zaman, mekân ve canlılık kavramlarına etki etmesi önemlidir. Belli bir zamanda belli bir mekânda ve o anda izlenebilen tiyatro, dijital teknoloji ile yön değiştirmiş hatta belki yön yitirmiştir. Kayda alınarak internet ortamında dolaşıma sokulan oyunlar ile birlikte zaman, mekân ve o an oradalık kaybolmuştur. Ancak diğer yandan sergilendiği anda tiyatro olma özelliğindeki bu oyunlar kayda alınıp dağıtıma girdiğinde hala tiyatro olma özelliğini korumakta mıdır, tartışılır. Belki bu anlamda her ne kadar sahne, dekor, oyunculuk gibi kavramlar tiyatro bağlamında kalsa da seyretme edimi, film izleme edimi ile karışmıştır. Diğer yandan internette canlı olarak izlenebilen oyunlar da son zamanlarda artmaya başlamıştır. Fakat bunlarda zaman (tartışmalı da olsa çünkü her bölgede zaman kavramı farklılaşmaktadır) eşzamanlı olarak değerlendirilebilir, mekân fiziksel olarak ayrılmış, gözün gördüğü alan olarak birleşmiştir. O an orada olmaya denk gelen canlılık ise yalnızca oyunun o anda oynanıyor ve izleniyor olmasına indirgenmiş, doğal gerçekliği içeren canlılık saf dışı bırakılmıştır. Bu açılarından tiyatronun “birciklik” ögesi sarsılmıştır. Bu durumda ya “canlılık” ve “birciklik” özellikleri yeniden tanımlanmalı ya yeni medyaya uygun olarak yeniden yapılandırılmalı ya da tiyatro bu temel özelliklerini taşıyabileceği yeni medyaya ve kendisine uygun sistemler icat etmelidir.

## 2. Tiyatroda Sanal Gerçeklik

Tiyatronun gerçeklikle olan derin ilişkisi, yeni medyanın ortaya çıkışı ve tiyatrodaki kullanımı ile birlikte boyut atlamış ve sanal gerçeklikleri de içerisine almaya başlamıştır. Fiziksel dünyanın tiyatrodaki gerçeklik kavramına etkisi, her ne kadar teknoloji, araçlar, ortamlar, yöntemler gelişse de sınırlı kalmıştır. Sanal dünyalara yaşamının birçok alanında uyumlanan insanın gözü küresel boyutlara erişmiş, kültürlerarası, toplumlararası etkileşimlerle algısı genişlemiş ve bu nedenle duyumlarına etki etme noktasında daha çok çaba ve yaratıcılık isteyen çalışmalar gerekmiştir.

Sahnede yaratılan illüzyonun daha etkili olması, kurgulanan atmosfere daldırma, seyirciyi kendi gerçekliğinden, fiziksel dünyasından alıp algısal olarak başka bir dünyaya, ortama çekme konusunda dijital tekniklerin oldukça yardımcı olmuştur. Günümüzün seyircisi, sanal ortamlar ile kuşatıldığı, bu ortamlar yaşamının doğal bir parçası haline geldiği ve bunlarla birlikte zamansız-mekânsız boyutları da deneyimleyebildiği için tiyatro da zamansız-mekânsız, çokluortamlar, araçlar, teknikler ve yöntemlerle kendisini güncelleyerek yeni seyirciye ulaşmanın yollarını aramakta, deneysel uygulamalar gerçekleştirmektedir. Bunlardan biri de başlangıç adımları eski de olsa son kullanıcıya ulaşma ve birçok alanda kullanılmaya başlanması açısından yeni olarak ele alınabilecek sanal gerçeklik (virtual reality/VR) teknolojisidir.

Sanal gerçeklik teknolojisi, düz bir ekrandan iki boyutlu izleme özelliği olan klasik dijital ortamların ekranlardan bağımsızlaşarak üç boyutlu izlemeye olanak tanıyan gelişmiş versiyonudur. “Sanal gerçeklik, duyularımıza, gerçekten oradaymış gibi deneyimleyeceğimiz şekilde sunulan sanal bir ortamın yaratılmasıdır. Bu hedefe ulaşmak için bir dizi teknolojiyi kullanır, algımızı ve bilişimizi hesaba katması gereken teknik olarak karmaşık bir başarıdır” (Scales, 2018: 68). Sanal gerçekliği fiziksel gerçekliğin simülasyon deneyimine yaklaşımlarını sağlayan bir araç olarak açıklayan Sherman ve Craig’e (2003: 10) göre; “Sanal bir dünya, dünyanın gerçek bir temsilidir; fiziksel dünyada var olabilir veya olmayabilir. Fiziksel dünyada bile, karşılaşılan bir şeyin gerçek mi yoksa temsil mi olduğu daima açık değildir” (Sherman ve Craig, 2003: 41). Bu nedenle aslında gerçek kavramının oldukça kaygan bir zemin üzerinde olmasından dolayı sanal gerçeklik teknolojisi, teknik yönden karmaşık bir başarı olarak algılanabilir. Sanal gerçekliğe dalma anahtarının fiziksel gerçekliğin hemen dışlanması olduğunu belirten Steffen ve diğerlerinin (2019: 690) aktardığına göre; VR'nin özellikleri aynı zamanda dezavantajlar da yaratır; en belirgin olanı fiziksel dünyanın sağladığı dokunsal zenginlik veya “canlılık” eksikliğidir (Steuer, 1992: 73-43’den akt. Steffen vd., 2019: 690) ve bu nedenle “Belirli bir deneyim yüksek dokunsal zenginlik gerektiriyorsa ve VR teknolojileri bunu yeniden yaratmak için mücadele ediyorsa, varlık hissi zarar görecektir” (Slater ve Wilbur, 1997: 603-616’dan akt. Steffen vd., 2019: 690). Güncel çalışmalarla birlikte sanal gerçeklikte dokunsal algıyı tetikleyen teknolojiler geliştirilmiştir. Tiyatronun en önemli özelliği “canlılık”tır. Fakat tiyatrodaki canlılık dokunsal anlamdaki bir canlılık değil, eylemin o anda canlı olarak gerçekleştirilmesidir. Sanal gerçeklik teknolojisinde de o anda gerçekleştirilmeye izin veren teknik olanaklar olduğu için ya da deneyimleyici, sanal alana o anda daldığı algısında olduğu için tiyatronun canlılık ögesine oldukça uygun bir teknoloji olarak ele alınabilir.

Tiyatroda sanal gerçeklik uygulamaları ile mekân temelli yapılandırmalar gerçekleştirilebilir. Gerçekte var olan bir tiyatro mekânı, sanal gerçeklik kameraları ile çekilerek ya da sanal gerçeklik uygulamaları içerisinde birebir modellenebilir. Tarihi tiyatro yapıları günümüze ulaşmamış ya da çeşitli tahribatlara uğramış olsa bile sanal gerçeklik içerisinde yeniden hayat bulabilir. Ayrıca gerçekte var olmayan, hayali, kurgusal, fiziksel gerçeklik yasalarından bağımsız tiyatro yapıları, sahneleri canlandırılabilir. Sanal gerçeklik uygulamaları içerisinde tiyatro sahnelerinde çeşitli illüzyonlara, efektlere, oyunlara yönelik yapılabirliklerin kilit unsuru hayal gücüdür. Sanal gerçekliğin tiyatrodaki alan ve atmosfer yaratma konusunda olanakları sonsuzdur. Gerçeğinden ayırt edilemeyecek ve hatta onu aşarak seyirciyi yeni dünyalara sürükleyebilecek etkiler ile tiyatrodaki daha önce gerçekleştirilememiş derecede etkili yaklaşımlar elde edilebilir. “Sanal gerçekliği psikolojik olarak benzersiz kılan, varlık yaratma yeteneği, teknolojiyi kullanarak başka bir yerde bulunma hissidir” (Yadin, 2018: 864). Algıya yönelik bir kandırmaca olduğu açık da olsa önemli olan duyusal uyaranlara yönelttiği etki ile gerçek hissettirmesidir. Sözlüğün yardımı ile algı; “Nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarma... (...) Algı işlevini tarihsel süreçte duyumcular aşırı bir savla sadece duyuların, uçular da aynı aşırılıkta başka bir savla sadece usun ürünü saymışlardır. Oysa algı duyusal-ansal bir işlevdir” (Hançerlioğlu, 1988: 17). Sanal gerçeklik de tiyatro da yaratılan atmosfere daldırarak anlık olarak duyulara ilettiği bildirimler ile zihinde yanlısalar yaratır ve manipülasyon ile algıyı etkiler. Buradan anlaşılabilir ki sanal gerçeklik, tiyatro sanatında mekân temelli yapılar ve sahne tasarımları oluşturma ve bu doğrultuda geniş hikaye anlatım yöntemleri ortaya çıkarma konusunda evrim yaratıcı yaklaşımların yolunu açabilir.

### 3. Tiyatroda 360° ve Sanal Gerçeklik Uygulaması

Tiyatro sanatında sahne yapıları çeşitli amaçlara, ihtiyaçlara ve döneminin anlayışlarına yönelik olarak değişmiştir. Sınırları belirlenmiş bir sahnenin olmadığı seyirci ve oyuncuların dağınık neredeyse iç içe geçtiği ilk örnekler, seyircilerin sahnenin etrafını sarmaladığı biçimlerden seyircilerin sahnenin karşısında konumlandırıldığı yapılara kadar birçok farklı uygulama bulunmaktadır. Özellikle teknolojik yapılandırmalarla birlikte ise sahnenin, oyun alanının seyirciyi sarmaladığı, seyircinin oyun alanının içerisine dahil edildiği yaklaşımlar kullanılmaya başlanmıştır.

Tiyatronun yapısına uymayan ama dijital açılımlar adına kullanılan yöntemlerden biri olan ekrandan izleme deneyimi; seyirciyi dışarıda bırakan, kendi fiziksel gerçekliğinden ve ortamından ayırılmayan bir seyir sunar. Oysa tiyatro sanatı, seyirin ötesine geçtiği, seyircinin algılarını kuşattığı oranda etkilidir. Daha sonra 360° çekimlerde ekranın dışında kalma durumu eritilmiş seyirci oyun alanına taşınmıştır, sanal gerçeklik uygulamalarında ise oyun alanına taşınmakla kalmamış, oyunun aktif bir katılımcısına dönüştürülmüştür.



Görsel 1. “Hamlet 360: Thy Father’s Spirit” oyunundan detaylar, (URL 1, URL 2).

Shakespeare’in “Hamlet” oyunun 2019 yılında yayınlanan “Hamlet 360: Thy Father's Spirit” başlıklı versiyonu Commonwealth Shakespeare Company ve Google ortak yapımıdır. Sanal gerçeklik standartlarına göre son derece uzun ama Hamlet standartlarına göre son derece kısa olan bu versiyon, YouTube’den sanal gerçeklik gözlüğü ile 3 boyutlu olarak veya bir masaüstü ya da mobil cihazda iki boyutlu olarak izlenebilmektedir (URL 3). Sinematik, 360 derecelik bir uyarılma olan “Hamlet 360: Thy Father's Spirit”, izleyiciyi Hamlet’in ölü babasının hayaleti olarak göstererek, izleyiciye her şeyi bilen bir gözlemci, rehber ve katılımcı olarak faillik ve aciliyet duygusu vererek ortamın yeni boyutlarını keşfe çıkarmaktadır. Deneyim, bir zamanlar şanlı olan şimdi harap olmuş bir salonda geçmektedir (URL 4).

...kader düellosunun gerçekleştiği ve böylesi bir katliamın yaşandığı oda. Duvarlardan boya soyuluyor, tavandan su damlıyor, harap mobilyalar toz topluyor. Hamlet’in anılarının parçaları -hayatının solmuş enkazı- odanın her tarafına yayılmış durumda. Bir ucunda bir sahne; bir alanda, büyük bir pençe ayaklı küvet; bir diğerinde, birkaç mezar taşı ve yeni bir kaba yontma mezarı olan bir toprak höyüğü. Tasarım, oyunun içselliğini kucaklar ve karakterleri (ve izleyiciyi) Hamlet’in kaotik, çalkantılı zihnine çeker. Bu rüya dünyası hem aşırı gerçek hem de somut olduğu kadar gerçeküstü ve dışavurumcudur (URL 4).

Uzun bir tarih boyunca Dünyanın her yerinde çeşitli versiyonlarda sahnelenmiş “Hamlet” oyunun bu versiyonu, izleyiciyi sahnenin içine taşıma ve hatta oyundan bir karakter olarak Hamlet’in öldürülen babasının hayaleti konumuna çevirme fikri, teknolojik araçlarla dijitalleşme bağlamında yapılabirliklere bir örnek sunmaktadır. İnteraktifliği had safhalara taşıyan dijital dönemde seyircilerin seyir ediminin pasif konumundan sıyrılarak oynama ediminin aktif konumuna yerleşmelerini sağlamak, tiyatro ve dönemin insanı arasında bir köprü olabilir. Ancak içinde bulunulan dönem interaktifliği fetiş noktasına sürükleyen bir süreçtir. Bu oyunda seyirci oyunun içinden bir karakter gibi sahneye taşınmaktadır. Kendi görüntüsünü (yani Hamlet’in ölü babasının yansımaları) aynaya baktığında görebilmektedir. Ama kimsenin görmediği, duymadığı, hissetmediği bir hayalet olmak, gerçekten seyirciyi aktifleştirmek anlamına gelir mi yoksa birtakım sebeplerden dolayı gerçekleştirilemeyen interaktifliği sağlama yöntemi, seyirciyi hayaletlere çevirerek mi kotarılmıştır, tartışılır. Belki de bu durumda interaktifliğin tam tersi bir oluşumun seyircinin hayalet gibi yok edilmesinden bile söz edilebilir. Gerçekte seyirci, varlığı ve reaksiyonları ile bir oyunun belkemiğidir. Burada yok edilen seyircinin kendisinin oyuncu yapıldığına inanacağı ya da yok edilmenin ortaya çıkardığı egosu ile oyuna karşı tepki vereceği de düşünülebilir. Diğer taraftan sanal alanda herkes bir anlamda hayalet gibi ya da rahat hareket edebilmek için tercihen öyle olabilmektedir. Dolayısıyla sanal alandaki eylemleri ile bağdaşan bir tutum içinde yer alabilir. Bu çalışmada da seyirci, oyuncunun her hareketine, tavrına, mimiklerine istediği kadar odaklanabilir, inceleyebilir, alkış, gülme, ağlama gibi reaksiyon beklentilerinden muaf ve herhangi bir şey için tuhaf karşılanmaz, yadırganmaz.

“Hamlet 360: Thy Father's Spirit” oyunun dekoruna bakıldığında; oldukça zengin bir yaklaşım göze çarpmaktadır. Bu yoğunluk bir anlamda ihtişamı simgelese de seyirci açısından dikkat dağıtıcı çok fazla detayın yer almasından kaynaklı olarak oyunun asıl akışının seyredilmesine engel olabilir. Tiyatro sanatının özüne ters düşen kameranın devreye girmesine karşılık, kameranın yerine seyircinin yerleştirilmesi ve algıda kameranın



kaybolması, tüm açıların görülebilmesi, teatral oyunculuğun bu çerçevede güncellenmesi ve korunması yeni bir tiyatro oyun anlatıcılığı oluşturması, yeni bir tiyatro dili ve ifadesi kurması, dijital bir sergileme biçimi örneği ya da deneyi bakımlarından dikkate değer görülebilir.



Görsel 2. “Finding Pandora X” oyunundan detay, (URL 5)

Venedik Film Festivali 2020’de "En İyi VR Sürükleyici Kullanıcı Deneyimi" (Venice Film Festival 2020/Best VR Immersive User Experience) ödülünü kazanan Finding Pandora X, canlı tiyatroyu sanal gerçeklik ile birleştirerek izleyicilerin sadece izlemesi değil, aynı zamanda hikâyede bir karakter haline gelmesi için etkileşimli bir performans yaratmaktadır (URL 6). Finding Pandora X, seyircinin oyun ilerledikçe canlı Broadway kalibreli oyuncularla etkileşime girerek, Yunan Korosunda rol alarak oynadığı sürükleyici teatral bir VR deneyimidir (URL 5). VR teknolojisini canlı tiyatro ile birleştiren çok kişili etkileşimli bir deneyim olan Finding Pandora X’te geleneksel tiyatrodan farklı olarak seyirciler hikâyede bir rol oynarlar, hikâyenin ilerlemesine yardımcı olmak için oyuncular ve oyun içi dünya ile etkileşime girerler. Yunan Korosunun üyeleri olarak seyirciler, Pandora'dan umut almaları için tanrılara -Zeus ve Hera'ya- yardım etmek için Olimpos Dağı dünyasına seyahat ederler. Dallara ayrılan anlatı sayesinde, her grup deneyim boyunca egzotik dünyalara seyahat ederek farklı bir hikâyeye yaşar. Örneğin; performans sırasında grubun birkaç üyesi destansı bir şehri keşfetmek için ayrılırken, geri kalanlar Olimpos Dağı'nın dibinde içki içmek için Zeus'a katılabilirler. Hikâyeye boyunca etkileyici görsel efektler, etkileşimli ortamlar vardır, oyun içi dünya ve karakterlerin boyutları değişir. Gösterinin sonunda, Olimpos Dağı'nda bulunan bir barda sanal içki içilebilir. Oyun, modern teknoloji ile klasik canlı tiyatroyu karışımıdır (URL7). Finding Pandora X, bir sosyal VR ekosistemi olan VRChat içinde geliştirilmiştir ve oradaki özellikler sayesinde sosyal etkileşimler fiziksel dünyayla etkileşimle karıştırılabilir ve böylece daha çok içine dalma sağlanabilir. Zeus ve Hera'nın birbirleriyle konuşmaya başladığı teatral anda da diyaloglarla interaktif sağlanarak oyuncu haline gelen seyircilerin fikir vermeleri, önerilerde bulunmaları, bilmeceleri çözmeleri yoluyla konuşmalarının istenmesi, bir şeyi kırmak, bir şey aramak gibi basit görevler verilmesi, deneyimin içindeki mevcudiyet hissini artırmaktadır (URL 8).

Finding Pandora X sanal gerçeklik tiyatrosunda, Yunan mitolojisinin kullanılması, seyircilerin Yunan korosuna dönüşmeleri sanal gerçeklik ve yüzyıllardır süregelen geleneksel tiyatro arasında söz söyleme durumu adına manidardır. Antik Yunan döneminde Dionysos şenliklerinde tam anlam bularak şekillenmeye başlayan ve bir sahne sanatı olarak kendisini kabul ettiren tiyatro, bugün son teknolojik gelişmeler eşliğinde yeniden biçimlenirken yine köklerine inen dönemden beslenmektedir. Bu belki de yeni biçimlere alıştırmak, arada bir köprü yaratmak, bağlardan kopulmadığını yalnızca çağa uygun yeni bir biçim aldığını simgelemek adına kullanılmış olabilir. Köklerden referans almak, tiyatro seyircisini yeniye alıştırmak için etkili bir yöntem olarak düşünülebilir.

Bu sanal gerçeklik tiyatrosunun belli zaman dilimlerinde gruplarla deneyimlenebilmesi, tıpkı gerçek tiyatrodaki gibi belli bir zamanda, seyircinin ortak bir atmosfere daldırılması ise yine gerçek tiyatrodaki gibi ortak mekânda gerçekleştirilmesi anlamına gelir. Dijitalleşme ile sanat eserlerinin kopyalanması, çoğaltılması, her an her yerde ulaşılabilir olması biricik olma özelliğine bir anlamda ket vurmuştur. Bu yeni yöntemlerle tiyatro sanatının bozulan biricikliği yeniden kazanılmıştır. Oyunun atmosferine sahne tasarımına göz atıldığında renklerin, ortamın bir tiyatro sahnesinden ziyade animasyon filmine yakın olduğu açıktır. Diğer yandan tiyatro, seyircisini kendi gerçeklik katmanından alıp başka gerçekliklere de sürüklemek ister ve bu sanal gerçeklik oyununda da fantastik, sürreal bir tutum yansıtmaktadır. Kullanılan teknolojik uygulamaların mevcut yapabilirliklerinden kaynaklı olabileceği de göz ardı edilmemelidir. Zaten daha önemli olan nelerin yapılabileceği, nasıl etkilerin yakalanabileceği, tiyatronun teknolojik gerçeklik ortamları içerisinde çağa uygun yöntemlerle nasıl yol alabileceğine katkı sunmak, çözüm önerileri getirmek, örneklemeler yaratmaktır. Yeni uygulamalar ışığında tiyatro sanatının gideceği yön daha berrak bir görünüm kazanacaktır.

## SONUÇ

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren performatif bir sanat olarak farklı disiplinlerden beslenen; dönemlerin, bölgelerin olaylarından, durumlarından, bakış açısı ve vizyonlarından etkilenen tiyatro, çok katmanlı bir yapı olarak günümüze ulaşmıştır. Tiyatronun en yardımcı öğelerinden biri teknolojidir ve teknoloji ile özellikle seyirciyi kurguya inandırmak, kendisine kaptırmak için mevcut teknolojilerden faydalanılarak anlatı için çeşitli ve güçlü atmosferler yaratılabilmektedir.

Tiyatro sanatı, o anda, orada, canlı olarak seyredilebilen bir sanat olarak, dijital teknolojilerin kopyalama, çoğaltma ile meydana gelen zamansız ve mekânsız özelliğine uyumlanmada zorlanmıştır. Video kayıt olarak dijital sistemlere aktarılan oyunların kimliğinde kaymalar olmuştur. Seyircinin oyuna dalma, farklı bir gerçekliğe geçme duygusu sınırlandırılmıştır. 360° kaydedilerek dijital ortama yerleştirilen oyunların ise gerçekçi etkisi daha çoktur ancak yine yetersizdir. Bu anlamda da yeni teatral oyunculuklar yaratılabilir, mevcut olanlar güncellenebilir. Yeni bir oyun anlatıcılığı ortaya çıkarılabilir.

Günümüzün trend bir teknolojisi olan ve yeni gerçeklikler yaratarak ortama daldırma, algıyı manipüle etme noktalarında oldukça etkili yöntemler içeren sanal gerçeklik, tiyatronun kendisini aşabileceği özellikleri içermektedir. VR gerçeklik hissini artırmaya yarayan özellikleri ile anlatıya tam daldırma sağlayabilir. Belli bir zamanda ve ortak bir atmosferde gerçekleştirilebilme olanağı ise tiyatro sanatının biricikliğini korunma altına alabilir. Başka bir açıdan ise “canlılık” ve “biriciklik” özellikleri bu sistemlere uygun yeniden tanımlanarak tiyatronun temel özelliklerini taşıyabileceği sistemler icat edilebilir.

Dijital teknolojilerle birlikte çağ insanının genel olarak pasif konumdan aktif konuma geçmesi, interaktiflik özelliğinin uygulama ve kullanım artışı dijital ortamda gerçekleştirilen tiyatroya da sıçramıştır ve interaktif olarak biçimlendirilen oyunlar ön plana çıkmaya başlamıştır. İnteraktiflik seyircinin oyuna daldırılmasında oldukça güçlü bir yöntemdir ancak bunun fetiş noktasına sürüklenmesi ve tiyatro sanatının özü olan seyretme ediminin rol alma edimine dönmesi olasıdır. Bu durum tiyatronun özünden uzaklaşmaya sebep olabilir fakat diğer taraftan yeni nesil, farklı bir teatral anlatı dili, tiyatro sanatı da ortaya çıkarılabilir.

Geleneksel tiyatrodaki sahnenin ve seyir alanının yeri bellidir, oyuncu sahnededir, seyirci ise yerindedir. Ama özellikle etkileşimli sanal gerçeklik tiyatrosunda tüm alan sahneye evrilebilir, seyirci oyuncuya dönüşebilir, sahnenin her alanını arşınlayabilir, herkes herkesle etkileşime geçebilir, bir oyunda duruma, hikâyeye göre birçok farklı sahne tasarımları yer alabilir. Daha açık bir ifade ile seyirci, oyunu seyretmenin ötesine geçerek oyunu yaşayabilir. Bu anlamda değerlendirildiğinde; bir oyunu beslemenin, hikâyeye daldırmanın yüksek donanımlı etkileri yakalanabilir. Sanal gerçeklik hikâye anlatıcılığına teatral bir dil eklenebilir, buna uygun yeni bir dil de türetilir. Fakat diğer taraftan tiyatro oyunu olarak sunulanın bir bilgisayar oyununa dönüşme tehlikesi de vardır. Bu nedenle en başta teatral üsluplara mümkün olduğunca bağlı kalınması gerekmektedir.

Sanal gerçeklik, gerçeğe en yakın hatta gerçeğin kendisini bile aşıp simülasyonunu yaratabilecek bir teknoloji olarak içerisinde bütün duyuları aktive edici araştırmalar üzerinde duran bir anlayıştır. Sanatın en belirgin özelliği “katarsis”tir. Bir eserin sanat eseri olarak algılanmasının en belirgin göstergesi; yarattığı arınma, derine inme, anlam bulma/arama/çıkarmadır. Bunun içerisinde insan olarak ruhani arayışlar ve tekâmül etme de vardır. Bir tiyatro oyununun izlendiğinde canlı etkileşimin olanak sağladığı o arınma duygusunu yaşamın geri kalanında değiştirdiği/değiştirebildiği noktaları sanal ortamda da yakalayabilme özelliğini bulması gerekmektedir.



Yeni bir ifade ile sanal arınma, sanal katarsis olarak da adlandırılabilir. Őu an yapılan araştırmalar ve çalışmalar dijitalin, sanalın ve tiyatronun yan yana disiplinlerarası bir Şekilde yürüyüp yryemeyeceğini görmek üzerine birtakım laboratuvar çalışmaları gibi değerlendirilebilir. Bu laboratuvardan çıkıldığında; “tiyatronun katarsisini sanal ortamda nasıl yaşatabiliriz?” sorusunun cevaplarının bulunmuş olması gerekir. VR teknolojisinin izin verdiği samimiyet genişliği de göz ardı edilmemelidir.

**KAYNAKÇA**

- Akarsu, B. (1979) *Felsefe Terimleri Sözlüğü* (2. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Bolay, S. H. (1999). *Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü* (8. Baskı). Ankara: Akçağ.
- Cohen, R. (2008). *Theatre* (8. Baskı). Boston: McGraw Hill.
- Çapan, C. (1992). *Değişen Tiyatro* (3. Baskı). İstanbul: Metis.
- Hançerlioğlu, O. (1998). *Ruhbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Nutku, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1 Başlangıcından - 19. Yüzyıl'a Kadar*. İstanbul: Remzi.
- Reilly, J. H. & Phillips, M. S. (2002). *Introducing Theatre* (8. Baskı). USA: Thomson Learning.
- Scales, T. (2008). The Reality from Virtual Reality. *International Journal of the Academic Business World*, 12(2), 67-68.
- Sherman, W. R. & Craig, A. B. (2003). *Understanding Virtual Reality Interface, Application and Design*. San Francisco: Morgan Kaufmann.
- Slater, M. & Wilbur, S. (1997). A Framework for Immersive Virtual Environments (FIVE): Speculations on the Role of Presence in Virtual Environments. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 6(6),603-616.
- Steffen, J. H., Gaskin, J. E., Thomas O. M., Jeffrey L. J. & Wolman, I. (2019). Framework of Affordances for Virtual Reality and Augmented Reality. *Journal of Management Information Systems*, 36(3), 683-729.
- Steuer, J. (1992). Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence. *Journal of Communication*, 42(4), 73-93.
- Suchkov, B. (1976). *Gerçekçiliğin Tarihi* (çev. A. Çalışlar). İstanbul: Bilim.
- Şener, S. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (7. Baskı). Ankara: Dost.
- URL 1: <https://www.americantheatre.org/2019/01/25/what-dreams-may-come-a-vr-hamlet-puts-us-in-the-room/> Erişim Tarihi: 05.06.2021.
- URL 2: <https://www.wgbh.org/hamlet360> Erişim Tarihi: 05.06.2021.
- URL 3: <https://www.nytimes.com/2019/01/25/theater/hamlet-virtual-reality-google.html> Erişim Tarihi: 06.06.2021.
- URL 4: <https://commshakes.org/production/hamlet-360-thy-fathers-spirit/> Erişim Tarihi: 06.06.2021.
- URL 5: <https://doubleeye.co/pandora> Erişim Tarihi: 06.06.2021.
- URL 6: <https://www.broadwayworld.com/article/Kiira-Benzings-FINDING-PANDORA-X-To-Have-North-American-Debut-At-SXSW-Film-Festival-20210309> Erişim Tarihi: 08.06.2021.
- URL 7: <https://vrscout.com/news/finding-pandora-x-live-vr-theater/#> Erişim Tarihi: 08.06.2021.
- URL 8: <https://skarredghost.com/2020/11/14/finding-pandora-x-review-vr/> Erişim Tarihi: 08.06.2021.
- Yadin, G. (2018). Virtual Reality Exceptionalism. *Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law*. 20(3), 839-880

# TÜRKİYE'DEKİ POPÜLER MÜZİKLERDE BAĞLAMANIN KULLANIMI

## The Usage of Bağlama in Popular Music in Turkey

Uğur DOĞAN<sup>1</sup>, Mehmet Serkan ÇAKIR<sup>2</sup>

### ÖZET

Popüler kültür, yaşamın her alanı gibi müziği de etkisi altına almaktadır. Yöresel halk ezgilerinin popüler kültür içerisinde yeniden yapılandırılması birtakım sorunları da beraberinde getirmektedir. Popüler çalışmalar halk müziğinin ve geleneksel çalgıların yaygınlaşmasını mümkün kılarken onların geleneksel dokusuna da zarar verebilmektedir. Popüler çalışmalarda rastlanılan farklı icra biçimleri çalgıların alışlagelen icralarına yeni bir alternatif sunarken, farklı görüşteki kesimlerin eleştirilerine de hedef olabilmektedir. Bu konu Türkiye'deki gelenekçi ve yenilikçi sanat çevrelerinde çokça tartışılmaktadır.

Bu çalışmada, Türk halk müziği çalgılarından bağlamanın kendine özgü otantik tınısı ve yöresel icra biçimleri dışında Türkiye'de 1960'lı yıllardan günümüze kadar süregelen popüler müzik akımları içerisindeki kullanımı üzerinde durulmuştur. Bağlamanın popüler müziklerde kullanılmasının ne gibi sonuçlar doğurmuş olabileceği ve gerçekleştirilen çalışmaların çalgının çalış üslubu ile yapısal formunda ne gibi farklılıklar meydana getirmiş olabileceği konuları irdelenmiştir.

Bu çalışma, literatür taraması yöntemi ve görüşme yöntemlerinden faydalanılarak oluşturulmuş betimsel nitelikte bir çalışmadır. Bu çalışmanın, bağlamanın geçmişten günümüze geçirdiği yapısal değişimler ve icra biçimlerini gözler önüne sermesi, Türkiye'deki popüler müzik kültürünün dönemsel olarak incelenmesi, kitle kültürü ve modernizmle biçimlenen günümüz Türkiye'sindeki bağlama icrası hakkında çıkarımlarda bulunulması ve literatüre katkı sağlaması bakımından önemli olduğu söylenebilir.

Kimi çevrelerce ilkel bir çalgı olarak görülen bağlamanın her tür müzikal çalışmada kullanılabileceğinin ispatlanmak istenmesinin bağlamadaki yeni icra biçimlerinin ortaya çıkmasında etkili olduğu, geleneksel icracıların bağlamanın gelişiminin çalgının kendi kimliği içerisinde sağlanması gerektiği görüşünde oldukları çalışma sonucunda ulaşılan bazı bulgulardandır.

**Anahtar Kelimeler:** Bağlama, popüler kültür, popüler müzik.

### ABSTRACT

Popular culture, like all areas of life, also influences music. The restructuring of local folk melodies in popular culture brings along some problems as well. Popular works that make it possible to spread folk songs and traditional instruments may also damage the traditional texture of them. While the different forms of performance encountered in popular works offers a new alternative to instruments' ordinary performance it can also be a target for the criticism of different groups. This issue is widely discussed in traditional and innovative art circles in Turkey.

In this research, apart from the authentic tone and local performance styles of the bağlama, one of the Turkish folk music instruments, its use in popular music movements from the 1960s to the present day in Turkey has been emphasized. It was examined what kind of consequences using bağlama in popular music has caused to what differences can occur in the playing style and structural form of the instrument as a result of the studies.

This study is a descriptive research created by using the literature review and interview methods. It can be said that this research is important in terms of revealing the structural changes and performance styles of bağlama from past to present, periodically examining popular music culture in Turkey, making inferences about bağlama performance in today's Turkey shaped by mass culture and modernism, and contributing to the literature.

Some of the findings reached as a result of the study are that the desire to prove that the bağlama, which is seen as a primitive instrument by some circles, can be used in all kinds of musical works is effective in the emergence of new performance forms in bağlama, and that the development of the bağlama, which traditional performers think, should be provided within the instrument's own identity.

**Keywords:** Bağlama, popular culture, popular music.

1. ORCID: 0000-0002-7591-0012

2. ORCID: 0000-0002-7827-9246

1. Doktora Öğrencisi, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri ve T., doganugur@hotmail.com

2. Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri ve T., serkan.cakir@inonu.edu.tr

**EXTENDED ABSTRACT**

Music, which is thought to have emerged by human beings imitating the sounds in nature, gained a different dimension with the use of human voice as a musical instrument and later invention of instruments to make music, and became an indispensable part of human life in all areas from religious rituals to entertainment. Since ancient times, music has existed as a tool that allows people to express their feelings and thoughts, to communicate with other people, to come together around common feelings and thoughts, and with these features, it maintains its importance in human life.

The development process of humanity, showing its effect on music as in all areas of life, has contributed to the emergence of many musical genres and instruments with different tones all over the world. It can be stated that the technological developments, which accelerated with the industrial revolution that started especially in the second half of the 18th century, enabled the recording of musical works and thus the access to music in all areas of human life. It is thought that the supply-demand relationship that develops between music producers and their listeners, together with technological developments making it possible to access music works, has been significantly influential in music becoming a large-scale consumption industry shaped within the framework of populist approaches. It can be stated that the music industry needs to offer its listeners interesting and fast-consuming products that can respond to their daily life habits in order to market its products and ensure its commercial continuity. Popular culture, which has a wide place in the media and other publications, can reach large masses and affect the cultural structure of the society, and create cultural transformations in the society. It is possible to say that the cultural transformation brought by popular culture has a significant impact on traditional music genres and instruments specific to these music genres. Considering the popular music works performed in Turkey from past to present, it is possible to come across works in which many different music genres and instruments are used together.

Popular culture, shaped under the leadership of technological developments, has an impact on music as in all areas of life. The restructuring of local folk melodies in popular culture brings along some problems as well. Popular works that make it possible to spread folk songs to large segments of the society can disturb the basic philosophy of folk songs by damaging the traditional texture of them. It is possible to say that the same situation is also valid for traditional instruments. While the different forms of performance encountered in popular works offers a new alternative to instruments' ordinary performance it can also be a target for the criticism of different groups. It can be said that this topic is often discussed between the traditionalists and the modernist art circles in Turkey.

In this study, except from the distinctive authentic sound and regional forms of performance of *bağlama* which is one of the main instruments of traditional Turkish folk music it is emphasized that how *bağlama* is used in various popular music trends from 1960s to this day in Turkey. It was examined what kind of positive or negative consequences using *bağlama* in popular music has caused to the instrument and what differences can occur in the playing style and structural form of the instrument as a result of the studies.

This study is a descriptive research created by using the literature review and interview methods. It can be said that this is an important research in terms of revealing the forms of performance of the *bağlama* instrument with the structural changes it has undergone from the past to the present, periodic review of popular music culture in Turkey, making inferences about the situation of the performance of *bağlama* in popular music in music markets of Turkey shaped around mass culture and modernism, and contributing to the literature.

## GİRİŞ

İnsanoğlunun doğadaki sesleri taklit etmesiyle ortaya çıktığı düşünülen müzik, zamanla insanoğlunun sesini adeta bir müzik aleti gibi kullanması ve daha sonrasındaki süreçte müzik yapmak amacıyla çalgılar icat etmesiyle farklı bir boyut kazanmış, dini ritüellerden eğlenceye varana kadar her alanda insan yaşamının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Müzik, çok eski zamanlardan bu yana insanların duygularını ve düşüncelerini ifade edebilmelerine, diğer insanlarla iletişim kurabilmelerine, ortak duygu ve düşünceler etrafında bir araya gelebilmelerine olanak tanıyan bir araç olarak varlığını sürdürmekte ve bu özellikleriyle insan yaşamındaki önemli yerini korumaktadır.

İnsanlığın gelişim süreci, yaşamın her alanında olduğu gibi müzik konusunda da etkisini göstererek yeryüzünün dört bir yanında birçok müzik türünün ve farklı tınılarda birçok çalgının ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan sanayi devrimiyle birlikte hız kazanan teknolojik gelişmelerin müzik çalışmalarının kayıt edilebilmesine, dolayısıyla insan yaşamının her alanında müziğe erişilebilmesine olanak sağladığı ifade edilebilir. Teknolojik gelişmelerin müzik çalışmalarına erişilebilmesini mümkün kılmasıyla birlikte, müzik üreticileri ile dinleyicileri arasında gelişen arz-talep ilişkisinin zamanla müziğin popülist yaklaşımlar çerçevesinde biçimlenen geniş ölçekli bir tüketim endüstrisi haline gelmesinde önemli ölçüde etkili olduğu düşünülmektedir.

Müzik endüstrisinin, ürünlerini pazarlayabilmek ve ticari devamlılığını sağlayabilmek için dinleyicilerine ilgi çekici ve gündelik yaşam alışkanlıklarına cevap verebilecek nitelikte çabuk tüketilen ürünler sunmaya ihtiyaç duyduğu ifade edilebilir. Medya ve diğer yayın organlarında oldukça geniş ölçekte yer tutan popüler kültür, geniş kitlelere ulaşarak toplumun kültürel yapısına etki edebilmekte, toplumda bir takım kültürel dönüşümler meydana getirebilmektedir. Popüler kültürün günümüzde toplumların kültürel dokusunda meydana getirdiği dönüşümün geleneksel müzik türlerinde ve bu müzik türlerine özgü çalgılarda da etkisini önemli ölçüde hissettirdiğini söylemek mümkündür. Popüler kültürün meydana getirmiş olduğu bu dönüşümle birlikte farklı kültürlere özgü müzikal unsurların iç içe kullanılması neticesinde ortaya çıkan sentez çalışmaların dinleyicilere geleneksel müzik türleri dışında alternatifler sağladığı ifade edilebilir. Bu durumun geleneksel çalgılar ve onların icra biçimleri için de geçerli olduğunu belirtmek gerekir. Popüler kültürün etkisi altında geleneksel çalgıların gerek kendine özgü yapısal özelliklerinde gerekse icra biçimlerinde gerçekleştirilen uygulamaların kültür ve sanat çevrelerinde birbirinden farklı görüşlerin ortaya çıkmasında etkili olduğu söylenebilir. Kimi çevreler bu tür uygulamaların müziğe yeni bir soluk getirdiğini savunurken kimi çevreler ise müziği yozlaştırdığını ileri sürmektedirler.

II. Dünya Savaşı sonrasında kitle iletişim araçlarının küresel ölçekte yaygınlık kazanmasının, insanların dünyanın farklı coğrafyalarındaki kültürlerle tanışabilmelerine olanak sağladığı ifade edilebilir. 1950'li yıllardan itibaren Türkiye'deki radyo yayınlarında yabancı müzik türlerine yer verilmesi özellikle şehirli genç dinleyicilerin ve müzisyenlerin tüm dünyayı etkisi altına alan popüler müzik akımlarıyla tanışmalarında önemli ölçüde etkili olmuştur. Müzik endüstrisinin Türkiye'deki gelişimiyle paralel bir biçimde popüler kültürün toplumsal ölçekte yaygınlaşmasının ilerleyen süreçte birçok Türk müzisyenin müzikte yeni arayışlar içerisine girmesinde önemli rol oynadığını söylemek mümkündür. Geçmişten bu yana Türkiye'de gerçekleştirilen popüler nitelikteki müzik çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda birçok farklı müzik türünün ve çalgının bir arada kullanıldığı çalışmalara rastlamak mümkündür. Türkiye'de popüler kültürün etkisi adlına gerçekleştirilen sentez çalışmaların Türk müziği geleneksel çalgılarının icra pratiklerinde ve yapısal özelliklerinde karşılaşılan birçok farklı uygulamanın ortaya çıkmasının zeminini oluşturduğu ifade edilebilir.

Bu çalışmada, geleneksel Türk halk müziğinin başlıca çalgılarından bir olan bağlamanın Türkiye'de belli başlı dönemlerde popülerleşen müzik çalışmalarında kendine özgü otantik tınısı ve geleneksel icra biçimleri dışındaki kullanımının yanı sıra 1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'de yaygınlaşan popüler müzik akımlarının gelişim süreçleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca bağlamanın popüler müziklerde kullanılmasının çalgıya olumlu ya da olumsuz ne gibi sonuçlar doğurmuş olabileceği ve gerçekleştirilen çalışmaların çalgının çalış üslubu ile yapısal formunda ne gibi farklılıklar meydana getirmiş olabileceği konularına da açıklık getirilmeye çalışılmıştır.



## Yöntem

Bu bölümde çalışmada yararlanılan bilimsel yöntemlerle ilgili bilgilere yer verilmiştir.

Betimsel modelle oluşturulan bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması ve yarı kurgulu görüşme tekniklerinden yararlanılmıştır.

Betimsel nitelikteki araştırmalar; belirlenen mevcut bir durumu ya da olayı olduğu şekliyle ele alarak incelemeyi amaçlayan çalışmalardır. Betimsel araştırmalarda, üzerinde çalışılması plânlanan durum ya da olay kendine özgü tüm yönleriyle detaylı bir biçimde incelenerek oldukları biçimiyle anlatılmaya çalışılmaktadır (Karakaya, 2009: 59).

Bağlamanın tarihsel süreç içerisindeki değişimi, popüler kültür, popüler müzik, Türkiye’de Gerçekleştirilen Popüler Müzik Çalışmaları ve Türk Pop Müziğinin Gelişim Süreci gibi hususlarla ilgili bilgilere ulaşmak amacıyla literatür taraması yöntemine başvurulmuştur. Literatür taraması yöntemiyle elde edilen bulgular doğrultusunda çalışmanın kavramsal çerçevesi belirlenmiştir.

Çalışma ile ilgili zengin bir bakış açısı ortaya koyulabilmesi amacıyla Türkiye’de bağlama icrası ile ön plâna çıkan üç bağlama virtüözü ve iki akademisyenin konu ile ilgili görüşlerine başvurulmuştur. Bu kapsamda Türkiye müzik piyasasında gerçekleştirdikleri çalışmalarla önemli bir yere sahip olan bağlama icracılarından Yavuz TOP, Çetin AKDENİZ ve Güngör AYIK, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nda bağlama ve Türk halk müziği öğretimi ile ön plânda bulunan akademisyenlerden San. Öğr. Gör. Erdoğan ESKİMEZ ve Prof. Dr. Cihangir TERZİ ile yarı kurgulu görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında görüşülen kişilerin popüler müziklerde bağlamanın kullanımı ile ilgili görüşlerine çalışmanın anlatımına uygun düşen bölümlerinde yer verilmiştir. Söz konusu görüşmeler gerçekleştirilmeden önce araştırma kapsamında açıklığa kavuşturulmak istenen hususlara dair sorular hazırlanmıştır. Görüşmecilerin aktardığı düşünceler, üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmadan, cümlelerin anlam bütünlüğü korunarak imla kurallarına uygun şekilde yazı diline aktarımı sağlanmıştır.

Görüşme yöntemi, görüşmecilerin konuya ilişkin duygularının, düşüncelerinin, tutumlarının, yaklaşımlarının, tecrübelerinin açığa çıkartılmasına, araştırmacının konuya görüşülen kişinin bakış açısı ile yaklaşabilmesine ve görüşülen kişilerin ortaya koymuş oldukları fikirler yoluyla konuyu detaylı bir biçimde anlayabilmesine imkân sağlar (McCracken, 1988: 9).

Araştırmanın sonuç kısmında, edinilen bilgiler ve görüşmecilerin konu hakkındaki yorumları doğrultusunda bir takım çıkarımlarda bulunulmaya çalışılmıştır.

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen literatür taramasından elde edilen bulgulara göre;

Dilmener (2003), Türkiye’de yayımlanan müzik mecmuaları ışığında Türk pop müziğinin geçmişten günümüze gelişim sürecini ve Türk müzik piyasasında yaşanan dönüşümü kronolojik bir biçimde ele almıştır.

Paker (2008), 1976-1989 yılları arasında yayımlanan Sezen Aksu albümlerindeki şarkı sözlerinde ön plâna çıkan retorik öğeler ve ana temalar üzerinden dönemin Türkiye’inde günlük ideolojiye etki eden düşünce içeriklerini incelemiştir.

Türkmen (2010), Cumhuriyet’in ilanından sonraki süreçte toplumda yaşanan değişimin bir neticesi olarak Türk halk müziğinde gözlemlenen gelişmelerin halk müziği eğitimini ne şekilde etkilemiş olabileceğini tespit etmeye çalışmıştır.

Dürük (2011), çeşitli müzik türlerinin iç içe geçtiği Türk pop müziğindeki karma yapının oluşmasında dinleyici yönelimlerinin müzik yapımcıları ve sanatçılar üzerindeki etkisini popüler müzik ürünleri üzerinden etnografi yöntemi ile açıklamayı amaçlamıştır.

Kaptan (2011), çalışmasında Türkiye’de bağlama eğitimi veren kişilerle yapılandırılmış görüşme tekniği yoluyla görüşmeler gerçekleştirilerek, bağlama öğretim sürecinin nasıl olması gerektiği konusunda farklı bakış açıları ortaya koymayı amaçlamıştır.

Akçalı (2012), bağlama metotlarını ele aldığı çalışmasında üniversitelerde bağlama eğitimi veren öğretim elemanlarına anket çalışması uygulamış ve elde edilen verileri daha önceden ortaya konulan bağlama metotları ile karşılaştırarak bir bağlama metodunun ne şekilde olması gerektiği üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur. Stokes (2012), Zeki Müren, Orhan Gencebay ve Sezen Aksu örneklemelerinden yola çıkarak Türkiye’de 1950’li yıllardan

İtibaren yaşanan siyasi, tarihi ve kültürel gelişmeler doğrultusunda biçimlenen Türk popüler müzik kültürüne açıklık getirmiştir.

Özdek (2012), Türk müzik kültürünün oluşumunu ve değişimini etkileyen etkenleri incelemiş ve konu hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur.

Çakır (2012), müzik literatüründeki cover kavramını çeşitli yönlerden ele aldığı çalışmasında, Türkiye’de en fazla cover yapılan şarkılar, cover yapan şarkıcı ve müzik gruplarını belirlemiş ve 31 şarkıcı ile 16 müzik grubunun ulaşılabilen eserlerini incelemiştir.

Küçükebe (2013), Popular Music And Society dergisinin özel bir sayısını referans alarak oluşturduğu çalışmasında çalgıların ve çalgı icrasının kültürel temsili ile çeşitli kültürlerde algılanış biçimlerini incelemiştir.

Kınık (2013), Orhan Gencebay’a ait dört eserin müzikal analizini yaptığı çalışmasında belirlenen eserlerin bağlama icrasını geliştirmeye yönelik özellikleri üzerinde durarak popüler müzik türlerinin eğitim repertuarına kazandırılmasını sağlamayı amaçlamaktadır.

Karkin, Peliklioğlu ve Haşhaş (2014), bağlamanın tarihsel gelişimini ve yöresel çalgı biçimlerini ele aldıkları çalışmalarında, Türkiye’nin çeşitli yörelerine özgü çalgı biçimlerini içeren birer halk ezgisini tezene vuruşları bakımından inceleyerek bu ezgilerin bağlama eğitiminde karşılaşılan standardizasyon sorununu çözebilecek niteliklere sahip oldukları sonucuna ulaşmışlardır.

Güven ve Ergur (2014), çalışmalarında Türkiye’de modernleşme süreci ile birlikte ortaya çıkan göç, şehirleşme ve küreselleşme gibi olguların müziğin toplumsal kullanımını ne şekilde dönüştürdüğünü sosyolojik açıdan incelemişlerdir.

Kaya (2014), klâsik gitarın Türk halk müziğinde kullanımına yönelik gerçekleştirdiği çalışmasında klâsik gitarı halk müziğinde kullanan akademisyenlerin görüşlerinden yararlanarak klâsik gitarın Türk halk müziğine uyarlanma sürecinin ne zaman ve ne şekilde ortaya çıktığı ile ilgili sorulara yanıtlar aramış, rastlantısal olarak seçtiği dört eserleri inceleyerek ulaştığı bulguları yorumlamıştır.

Işıktaş ve Tanar (2015), çalışmalarında bireyin kimlik oluşumu üzerinde popüler müziğin nasıl bir etkisi olabileceği konusunu irdelemişlerdir.

Konyar (2016), gelişmiş Batı toplumlarının daha az gelişmiş Asya ve Afrika toplumları üzerindeki kültürel hegemonyasının yayın organları yoluyla sürdürülmesi ve farklı kültürel yapıların bu sistem içerisinde çözülerek poplaştırılması üzerinden Türkiye’deki pop müzik kültürünün değerlendirmesini yapmıştır.

Kuyucu (2016), Adorno’nun popüler müziğe yaklaşımı üzerinden Türkiye’deki popüler müziklerde yaşanan tekdüzeliği açıklamayı amaçladığı çalışmasında Türkiye radyolarında 27 Temmuz- 02 Ağustos 2015 zaman diliminde sıklıkla yayınlanan on adet şarkıya ilişkin gerçekleştirdiği içerik analizi yöntemi ile şarkı sözlerinde meydana gelen klişeleşmelere dikkat çekmiştir.

Kurt (2016), çalışmasında bağlama çalgısının isminin nereden geldiğine ilişkin bilgiler sunduğu çalışmasında Alevi-Bektaşî geleneği içerisinde deste bağlama geleneğinin oluşumu ve kopuzdan bağlamaya geçiş hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur.

Öztürk (2016), çalışmasında geleneksel bağlama icrasında bir rol model olarak ele almış olduğu üstatlık kültürünün bireysel bağlama öğrenimi ve icrada ustalaşma gibi hususlardaki işlevselliği üzerinde durmuştur.

Tetik (2016), çalışmasında çalgıların tâbi oldukları toplumlarda sözlü ve görsel biçimdeki kültürel temsiline değinmiştir.

Haşhaş (2017), çalışmasında Türk halk müziğinin önde gelen bağlama icracılarının çalışmalarını inceleyerek geleneksel bağlama icrası ve bunun dışında tutulan icralarla ilgili önerilerde bulunmuştur.

Demir (2017), Yurttan Sesler Halk Müziği Topluluğu’nu gelenek ve modernite çerçevesinde eleştirel bir bakış açısıyla ele aldığı çalışmasında Yurttan Sesler’in dayandığı fikirselleşmeler, topluluğun kurumsal çalışma disiplini ve zaman içerisinde değişen halk müziği icrası gibi konulara değinmiştir.

Güler (2017), şehirde ve kırsalda müzik olgusunu karşılaştırmalı olarak ele aldığı çalışmasında ulusal kültürün evrenselleşme sürecinde ortaya çıkan sorunlara değinmiştir.

## 1. Bağlamanın Geçmişten Günümüze Değişim Süreci

Kökene Uygur Türklerinin kullandığı kopuz isimli çalgıya dayandığı düşünülen bağlama, Orta Asya Türklerinden bu yana yapısal olarak çeşitli değişiklikler geçirerek saz şairlerinin ve ozanların en önemli çalgılarından biri olarak günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Kopuz isminin Uygur Kitabelerinde, Dede Korkut Hikâyelerinde, Yunus Emre Divanında, Kaşgarlı Mahmud'un "Divanu Lügâti't Türk" adlı kitabında yer aldığını belirten Turan (1994: 260), insanlar arasında kopuzun zamanla saz olarak anılmaya başladığını ifade etmektedir.

*"Eski Türk toplumlarından günümüze süregelen bir uygulama olarak telleri at kılından elde edilen kopuz, tel sayılarındaki değişikliğe bağlı olarak zaman içerisinde tambura, dombra veya tambur gibi çeşitleri türetilmiştir"* (Ögel, 1991: 62-63).

Araştırmacıların ifadeleri doğrultusunda bağlamanın kökenlerinin Orta Asya Türk topluluklarındaki kopuz isimli çalgıya dayandığına dair yaygın anlayışın genel kabul gördüğü söylenebilir. Fakat gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalarda elde edilen kalıntılarda Türklerin Anadolu'ya yerleşmesinden önceki zamanlarda Anadolu'da var olan ilk çağ medeniyetlerinde de bağlamayla benzerlik gösteren telli çalgılara rastlandığını belirtmek gerekir.



Resim 1. Anadolu Medeniyetler Müzesinde Sergilenen M.Ö. 900-700 Geç Hititler Dönemine Ait Kabartma (URL 1).

Türk halk müziği sanatçısı ve bağlama icracısı Coşkun Güla, bağlamanın tarihsel kökenlerini şu ifadeleriyle açıklamaktadır;

*"Bağlamanın çok eskilere uzanan geçmişinde soy olarak Orta Asya kültürünün, yer olarak da Anadolu kültürünün etkileri görülmektedir. Bağlamanın tarihçesini yerli kaynaklardan araştırdığımızda sadece Orta Asya kültürünün etkilerinden söz edildiğini görüyoruz. Bu düşünceyle Anadolu ve çevresi kültürünün bağlamaya olan etkilerini arkeolojik çalışmalarda arama gereğini duyduk. Karşılaştığımız en eski bulgu M.Ö. 2300-2100 yıllarına tarihlenen Akad Çağı silindir mührü oldu. Mühürde dizler üzerinde oturarak uzun saplı bir çalgıyı çalan müzisyen görülmektedir"* (URL 2).





Resim 2. M.Ö. 2300-2100 Akad Dönemine Ait Silindir Mührü (URL 3)

Kopuz ve bağlama çalgıları arasındaki yapısal benzerliklere dikkat çeken Özkan (1990: 17), Orta Asya'dan göçüp Anadolu topraklarına yerleşen Türklerin kopuz olarak adlandırdıkları çalgının, Anadolu'daki diğer toplumlarla gerçekleştirilen kültür alışverişi neticesinde yapısal değişikliklere uğrayarak günümüzdeki bağlama biçimini aldığını ifade etmektedir.

Arkeolojik kazılardan elde edilen Anadolu'daki ilk çağ medeniyetlerine ait kalıntıların Özkan (1990)'ın da belirttiği gibi Orta Asya'dan göç ederek Anadolu'ya yerleşen Türk topluluklarının Anadolu'da yaşayan medeniyetlerle aralarında gerçekleşen kültürel etkileşimlerin sonucunda kopuzun çeşitli değişikliklere uğrayarak bağlamaya dönüşmüş olabileceği düşüncesini güçlendirdiği ifade edilebilir.

Çalgının bağlama adıyla resmi olarak ilk kez Paris'te 1780 senesinde Jean-François Benjamin Delaborde'un yayımladığı "Essai Sur la Musique" isimli çalışmasında söz edilmiş olup, söz konusu çalışmada bağlama ile ilgili detaylı bilgilerin yanı sıra çalgının çeşitli formlarının çizimlerine de yer verilmiştir (akt. Kurt, 2016: 48).

Kesinliği ispatlanamamakla birlikte bağlama ile ilgili daha önceden yapılmış çalışmalarda çalgının isminin sap kısmına perde bağlamak, burgu kısmına tel bağlamak, tekne kısmına kapak bağlamak gibi eylemlerden geldiği ile ilgili görüşlere yer verildiği görülmektedir.

Bağlama adına ilk olarak XVII. yy. önde gelen halk ozanlarından Karacaoğlan'ın eserlerinde rastlanıldığına dikkat çeken Gazimihal (1975), çalgının teknesine bağlanan tahtadan ya da sapına bağlanan perdelerden dolayı çalgıya bu adın verilmiş olabileceğine dair kesin bir bulgunun olmadığını ifade etmektedir.

Kurt (2016), Alevi cem törenlerinde deyişlerin birbiri ardına bağlanarak icra edildiği deste bağlama geleneğinin çalgıya bağlama ismini vermiş olabileceğini ileri sürmektedir.

Zamanın getirdiği imkânlar ölçüsünde bağlamanın birtakım yapısal değişiklikler geçirerek günümüzdeki şeklini aldığı söylenebilir. Eski zamanlarda bağlama tellerinin at kılından ya da hayvan bağırsağından elde edildiği, zamanla metal tellerin kullanıldığı ifade edilebilir.

*"Metal tellerin kullanımının çalgının sesinin daha etkili duyulabilmesine olanak tanıdığı gözlemlenmektedir. Kopuzun sesinin geniş kitlelere duyurulabilmesi için metal tel kullanımı ve 14.yy'dan itibaren Osmanlı Sarayı'na yakın çevrelerde ortaya çıkan tezene kullanımının zamanla tüm Anadolu'da yaygınlaşması çalgının gerek form gerekse çalış üslubu bakımından yeni boyutlar kazanmasında etkili olmuştur"* (Parlak, 2001: 9).

*"Geleneksel Türk halk müziğinin en önemli çalgılarından biri olan bağlamanın, Cumhuriyet dönemi itibarıyla bir eğitim aracı olarak kullanılmadan önceleri bilimsel herhangi bir öğretim metodu olmaksızın, usta-çırak ilişkisi ile ya da aile geleneği biçiminde babadan oğula aktararak öğretimi sağlanmıştır"* (Akçalı, 2012: 19).

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte yaşamın her alanında olduğu gibi müzik alanında da bilimsel çalışmalara ve araştırmalara ağırlık verilmesi ile topluma mal olmuş türküler derlenerek yazılı repertuara kazandırılmaya başlanmış, yaşanan tüm bu gelişmeler devlet eliyle oluşturulan profesyonel müzik topluluklarında bağlamanın da kendine yer edinmesine olanak sağlamıştır.

Cumhuriyet döneminde Muzaffer Sarısözen öncülüğünde oluşturulan Yurttan Sesler topluluğunun Türk halk müziğinin sistematik bir şekilde ele alınmasına ve türkülerin kurumsal bir nitelik kazanmasına olanak sağladığına dikkat çeken Ersoy (2014: 937), toplu çalma gereksiniminin sonucunda bağlama çalgısının icrasına yönelik sistemli çalışmaların temellerinin de bu dönemde atıldığına altını çizmektedir.

Türkiye’de gerçekleştirilen müzik araştırmaları incelendiğinde yaşanan politik, sosyolojik ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda müzikte birtakım bakış açıları geliştirildiği ifade edilebilir. Cumhuriyet döneminde belirlenen çağdaşlaşma ve ulusal kimlik oluşturma politikalarının bir tezahürü olarak bağlamanın, Yurttan Sesler topluluğunun icralarında ve TRT yayınlarında yer verilen mahalli saz sanatçılarının icralarında geleneksel Türk halk müziği ana çalgısı olarak ön plâna çıktığı söylenebilir. Sürdürülen devlet politikalarının Türkiye’nin çeşitli yörelerinde derleme çalışmalarının gerçekleştirilmesinde ve çalgı icralarının metodolojik yöntemlerle ele alınmasında etkili olduğu düşünülmektedir. Müzik topluluklarında bağlamanın yer almasıyla birlikte bağlamada perde sayısı, tekne, sap boyutları ve icra biçiminde bir takım standartlaşma çalışmaları gerçekleştirildiğini de belirtmek gerekir.

Kurt (1989), değerli çalgı yapım ustası Cafer Açın öncülüğünde İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nda açılan çalgı yapım bölümünde gerçekleştirilen çalışmalar neticesinde bağlamaya belirli bir standart form kazandırıldığına dikkat çekmektedir.

## 2. Popüler Kültür ve Popüler Müziğe Genel Bir Bakış

Latince halk anlamına gelen populus kelimesi kültür (culture) ile birlikte ele alındığında halk kültürü kavramını ifade ettiği düşünülebilir. Ancak popüler kültürün içerisinde halkın kültürel öğelerinin de yer aldığı geniş kitlelere yayılan ve belirli bir zaman aralığında akım haline gelmiş, yayın organlarında sıklıkla karşılaşılan, kolay anlaşılabilir ve hızlıca tüketilen kültürel unsurların adlandırılmasında kullanıldığını söylemek mümkündür.

Marshall (1999: 591), popüler kültürü eğlencenin ön plânda olduğu, herkesçe ulaşılması kolay bir anlatı içeren, kültürün diğer ürünlerine kıyasla daha geniş kitlelere hızla yayılabilen kültürel bir olgu olarak tanımlamaktadır.

Güngör (1996: 18)’ün tanımında ise popüler kültür toplumun süregelen yaşam pratikleri ve kültürel dağarcığından beslenen, günlük yaşam alışkanlıklarını özümseyerek gündemde kalan, toplumun her tabakasını belirli ölçüde yansıtabilen kültürel etkinlik sahası olarak ifade edilmektedir.

*“Popüler kültürün ortaya çıkışıyla birlikte kültürel ürünler iki kategori altında incelenmeye başlamıştır. Toplumun iyi eğitim almış çok az bir kesimince değerli bulunan klâsik müzik, şiir, dans ve edebi roman gibi kültürel ürünler yüksek kültür kategorisinde değerlendirilirken, toplumun her kesimince kolay erişilebilir bir içeriğe sahip olan kültürel ürünler ise popüler kültür kategorisinde değerlendirilmektedir”* (Beşiroğlu, 2003: 69).

*“Kitlelere belli kuralları ve idealleri benimsetmede etkili olan popüler kültür, bir yaşam biçiminin belirli fikirler çerçevesinde tekrar üretilmesine, geniş kitlelere yayılmasına ve kolayca benimsenmesine olanak sağlamaktadır”* (Ersöz, 2002: 3).

*“Eğitsel ya da düşünsel ürünler ortaya koymak yerine eğlence içerikli etkinliklerle ön plâna çıkan, insanları derin düşüncelerden arındırılmış yüzeysel bir yaşam biçimine yönlendirerek tembelleştiren popüler kültür, bu özellikleriyle olumsuz eleştirilerin odak noktası haline gelmiştir”* (Bektaş, 1996: 128).

1800’lü yıllarda Avrupa’da yükselen sanayileşme hareketi, köy ve kasaba gibi yerleşim yerlerindeki insan nüfusunun endüstriyel faaliyetlerin yoğun olduğu büyük şehirlere taşınmasında etkili olmuştur. Büyük kentlere yerleşen insanların geçmişten gelen yaşam pratikleri ile modern kent yaşamı kültürünün birbirine eklenmesinin popüler kültürün şekillenmesinde önemli ölçüde etkili olduğu düşünülmektedir. Belli başlı dönemlerde ön plâna çıkan kitlesel yönelimlerin etkisiyle gerçekleştirilen çeşitli sentezlemeler ve deneysel çalışmaların, kültürü oluşturan unsurlardan biri olan müziğin popüler kültür içerisinde yeniden biçimlendirilmesinde ve popüler müzik kavramının ortaya çıkmasında etkili olduğu söylenebilir.

*“İlk kez 19. Yy.da klâsik müzik dışındaki kolay anlaşılabilir ve yazılabilir müzikleri tanımlamak için kullanılan “popüler müzik” tanımı 1950’li yıllarda Amerika’da, ticari kaygılarla gerçekleştirilen ve kitle olarak genç bireyleri*



*hedef alan bir müzik türünü tanımlanmasında kısaltılarak “pop müzik” olarak kullanılmış ve müzik literatüründeki yerini almıştır” (Solmaz, 1999: 89).*

Yurga (2002: 1), Amerika ve Avrupa’da gerek icrası gerekse kullanılan enstrümanlarıyla geleneksel müzik türlerinden ayrılan ve belirli kalıplar üzerine inşa edilmiş bir müzik türünü ifade eden “pop müzik” kavramının herkesçe tanınan, bilinen ve herkesin sevdiği anlamlarında kullanılan popüler sözcüğü ile tanımlandığını ifade etmektedir.

*“Uzun zamandır Amerikan yaşam biçiminin egemenliği ekseninde şekillen popüler kültür, medyada yer alan kültürel imajların uluslararası ticari kuruluşlar vasıtasıyla Amerika Birleşik Devletleri’nden Avrupa ülkelerine, oradan da gelişmekte olan ülkelere ve en sonunda da az gelişmiş ülkelere doğru tek taraflı bir şekilde aktarılmaktadır” (Kırca, 2001: 174).*

Gelişmiş ülkelere az gelişmiş ülkelere doğru sürdürülen bu kültürel aktarımın nispeten daha az gelişmişlik düzeyine sahip olan ülkelerdeki farklı kültürleri etkisi altına alarak onları yozlaştırdığı ve kültürel tek tipleşmeye yol açtığı düşünülmektedir.

Popüler müzik kavramı Türkiye ölçeğinde değerlendirildiğinde birçok müzik türünün ve çalgılarının iç içe geçtiği karmaşık bir yapıdan söz etmek mümkündür.

Yurga (2002: 5), popüler müziğin sadece pop müzik türü ile sınırlı olmadığını, zamanla akım haline gelerek kitleleri etkisi altına alan ve peşinden sürükleyen tüm müzik türlerinin popüler müzik başlığı altında adlandırılabilirliğini vurgulamaktadır.

*“Türkiye’de popüler müzik, rock ve pop müzik gibi batı tarzındaki müzikler, içerisinde Arap müziğinden öğelere rastlanan ve arabesk olarak adlandırılan müzikler, geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin gazino kültüründe sunulan örnekleri ve yayın organlarıyla geniş kitlelere ulaşabilen bir takım müzik türlerinin sınıflandırılmasında kullanılan bir terimdir” (Stokes, 2012: 41).*

Stokes (2012), Türk popüler müziğinin geleneksel ve evrensel çalgılarla çeşitli müzik türlerinin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkan kozmopolit bir yapıya sahip olduğunu ifade etmektedir.

Araştırmanın bundan sonraki kısmında 1950’li yıllardan itibaren yaşanan gelişmeler doğrultusunda dönemsel olarak Türkiye’de popüler birer nitelik kazanan müzikler irdelenecektir.

### **3. Türkiye’de Gerçekleştirilen Popüler Müzik Çalışmaları ve Türk Pop Müziğinin Gelişim Süreci**

Türkiye’de 1950’li yıllarda İstanbul, Ankara ve İzmir radyolarının yayınlarında yabancı müziklerin yer almasının bu müzik türünün büyük şehirlerde yaşayan insanlar arasında hızla yayılmasında etkili olduğu söylenebilir. İlk kıvılcımları Amerika’da parlayan Rock’n Roll, 1950’li yılların başlangıcından itibaren tüm dünyada ilgiyle dinlenen bir müzik türü haline gelmiştir.

Akay (1995: 15), Amerika’nın varoş bölgelerinde doğan rock müziğin, bu duruma aykırı bir biçimde Türkiye’deki sosyal imkânları, gelir ve eğitim düzeyi yüksek insanlar tarafından benimsendiğine dikkat çekmektedir.

*“Türkiye’de batılılaşma politikalarının sonucunda o dönem için seçkin yaşamın gereği olarak atfedilen batı kültürüne özgü müzikler ve dansların halk arasında da yaygınlık kazanması amacıyla halkın alışkanlıkları ve eğlence anlayışı bir bakıma yok sayılmıştır” (Hasgül, 1996: 52).*

Erol Büyükburç, Erkin Koray, Barış Manço, Tülay German, Ayten Alpman gibi dönemin önde gelen şarkıcılarının yabancı dille sözlerin eşlik ettiği batı türündeki çalışmalarıyla ön plâna çıktığı ifade edilebilir.

1960’lı yıllarda Türkiye’de yabancı şarkıların üzerine Türkçe söz yazılarak oluşturulan “aranjman” türündeki çalışmaların ön plâna çıktığı söylenebilir.

*“Bob Azzam’ın 1961 yılında piyasaya çıkan ve Türkiye’de büyük ilgi uyandıran “C’est Ecrit Dans Le Ciel” isimli şarkısının ezgileri üzerine Fecri Ebcioğlu Türkçe sözler yazmıştır. 1962 yılında İlham Gencer’in yorumladığı “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” ismiyle piyasaya sürülen bu çalışma Türk Popunda yeni bir dönemin başlamasında etkili olmuştur” (Dilmener, 2003: 41).*

Aranjman çalışmalarının yanı sıra bu dönemdeki müzik çalışmalarında türkülerin batı çalgılarıyla, batı müziği kuralları esas alınarak aranje edilmiş biçimlerine rastlamanın mümkün olduğu ifade edilebilir. 1964 yılında düzenlenen Balkan

Müzikleri Festivali'nde Tülay German'ın seslendirdiği "Burçak Tarlası" isimli türkünün birincilik kazanmasının, ilerleyen süreçlerde Türk halk ezgilerinin batı müziği kurallarıyla aranje edildiği projelerin yaygınlaşmasında etkili olduğunu söylemek mümkündür.

*"Burçak Tarlası, batılı tarzda aranje edilen ilk türkülerden olması, Türkçe yayınlanan ilk 45'lik plâk çalışmalarından olması ve Türk pop müziğinin satışı en çok yapılan ilk plâk olması gibi nedenlerden ötürü öncü bir yapıttır"* (Dilmener, 2003: 62).

Bu dönemde yapılan müzik çalışmaları incelendiğinde Türk müziğinde sıkça rastlanan eşit olmayan aralıktaki seslerin (koma seslerin) göz ardı edilerek yöresel halk ezgilerinin gitar, org, bateri gibi batı kökenli çalgılar kullanılarak batı müziğine uyarlandığı görülmektedir. "Anadolu Pop" kavramının 60'lı yılların sonlarına doğru Türkiye popüler müziklerinde ön plâna çıkan unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Anadolu pop türünün önde gelen isimleri arasında Barış Manço, Cem Karaca, Fikret Kızılok gibi sanatçıların yanı sıra Üç Hürel, Modern Folk Üçlüsü ve Moğollar gibi çeşitli müzik grupları sayılabilir. Temelinde sentez müzik yapma fikri yatan Anadolu pop türü, Türk halk ezgilerinin, Türk müziği ve Batı müziği unsurlarıyla harmanlanarak yeniden yorumlanmış biçimi olarak değerlendirilebilir.

*"Türkiye'de Anadolu pop, kendi kültüründen oldukça farklı olan batının, sözlerini anlamakta güçlük çektiği popüler müziğini çağdaş sayan, kendi yöresel müziklerini ilkel olarak nitelendiren genç dinleyiciler arasında bir uzlaşma sağlama biçimi haline geldi"* (Bilgin, 2008: 17).

Üç Hürel isimli müzik grubunun yaptığı deneysel çalışmalara dikkat çeken Dilmener (2003: 159), grup üyelerinden Feridun Hürel'in kendi tasarladığı bağlamayı ve gitarı bünyesinde toplayan "çift saplı saz gitar" çalgısı ile adından söz ettirdiğini ifade etmektedir.



Resim 1. Feridun Hürel'in Kendi Tasarımı "Çift Saplı Saz-Gitar (URL 4)

1970'li yıllarda Türk müzik piyasasında ön plâna çıkan en önemli müzikal unsurun arabesk türü olduğu söylenebilir.

*"1930'lu yıllarda Türk müziği yayınlarının radyolarda yasaklanmasıyla birlikte insanların radyolarda Arap müzik yayınlarını dinlemeye yönelmiştir. Bazı Türk müzik insanları Mısır yapımı filmlerdeki müzikler üzerine pop müzikteki aranjmanlara benzer şekilde Türkçe sözler yazarak bu işten büyük kazanç sağladılar. Bu durum 70'li yıllarda arabeskin popülerleşmesine zemin hazırlamıştır"* (Tura, 1983: 1512).

Türkiye'deki arabesk müziğin en önde gelen isimlerinden birisinin Orhan Gencebay olduğunu söylemek mümkündür. Orhan Gencebay'ın "serbest çalışma" şeklinde tanımladığı, o zamana değin alışlagelmiş bağlama icralarından oldukça farklı bir biçimde ustalıkla icra ettiği elektro bağlamaya batı ve doğu çalgılarının bir arada kullanıldığı orkestrasyon tekniklerinin ve Arap ritimlerinin eşlik ettiği sentez çalışmaları zamanla arabesk olarak adlandırılmıştır.

Stokes (2012: 126), Türk halk müziği bağlama tavrı, makamsal Türk müziği ve batı müziği armoni tekniğinin birleşiminden meydana gelen Orhan Gencebay çalışmalarında elektro bağlamanın oldukça önemli bir yere sahip olduğunu belirtmektedir.

İlerleyen süreçte arabesk olarak adlandırılan bu müzik türünün büyük şehirlerin varoş kesimlerinde yaşayan, toplumun sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik açıdan alt tabakası olarak görülen dinleyici kitlelerinde büyük bir ilgi ile karşılık bulduğu ifade edilebilir.

*“Türkiye genelinde müzikteki değişim süreci sosyo-ekonomik şartlar doğrultusunda gelişen şehirleşme ile ilişkilidir. Yeni bir hayat kurma umuduyla büyük şehirlere göç eden insanların şehir yaşamının zorlukları karşısında bocalamaları, şehir yaşamı içerisinde var olma bu insanların duyguları yöresel öğeleri, makamsal öğeleri ve batılı öğeleri bünyesinde barındıran karma bir müzik çeşidi olarak türeyen Arabesk müzik ile anlam kazanmıştır”* (Karakayalı, 2002: 256).

Türkiye’de devletin ulus müziği inşa etme konusundaki müdahaleci politikalarının bir neticesi olarak Türk müziğini yozlaştırdığı ve otantik dokusuna zarar verdiği için Anadolu pop ve arabesk çalışmalarına devletin radyo ve televizyon yayınlarında yer verilmediği söylenebilir.

Karşıcı (2010: 172), 70’li yıllarda TRT bünyesinde faaliyete geçen Denetleme Kurulu’nun belirlemiş olduğu oldukça katı kıstaslara uymayan müzik çalışmalarının yayınlanmasına müsaade edilmediğini ifade etmektedir.

Küçükkaplan (2013: 150), müzikte farklı bir akım yaratan arabeskin Türkiye’de bir müzik çeşidi olarak ele alınmamasında etkili olan anlayışın 60’lı yıllardan 90’lara değin sürdürüldüğüne dikkat çekmektedir.

*“90’lı yıllarda faaliyete geçen özel yayın kuruluşlarında arabesk müziğe geniş ölçüde yer verilmesi bu müzik türünün geniş kitlelere yayılmasında önemli ölçüde etkili olmuştur”* (Güngör, 1993: 102).

Türkiye’de özel kuruluşların yayın faaliyetlerine başlamasıyla gelişen rekabet ortamının, 90’lı yıllara değin ülkenin tek ve resmi yayın kuruluşu olan TRT’nin arabesk müzik yayınlamama ilkelerinde daha esnek davranmaya başlamasında etkili olduğu söylenebilir.

*“TRT’nin özel yayın kuruluşları ile rekabet etme sürecine girdiği 90’lı yıllarda müzik üzerindeki resmi müdahale belirgin bir biçimde etkisini yitirdi”* (Stokes, 2012: 45).

1980’li yıllarda Türkiye’de gerçekleştirilen popüler müzik çalışmalarında arabesk türünün etkilerine rastlamanın mümkün olduğu söylenebilir. Sezen Aksu’nun, 80 ihtilâli sonrasında piyasaya sürülen Firuze isimli albümü incelendiğinde arabesk unsurların dikkat çekici bir biçimde hissedildiği ifade edilebilir. Diğer pop müzik şarkıcılarının dönem içerisindeki çalışmaları dikkate alındığında Türk pop müziğinin, arabesk unsurlar etkisi altına girdiğini söylemek mümkündür. 80’li yıllarda içeriğindeki politik söylemlerle dikkat çeken özgün müzik türünün ön plâna çıkmasıyla birlikte Anadolu pop çalışmalarının etkisini yitirdiği anlaşılmaktadır.

Hasgül (1996: 71), Anadolu pop sanatçılarının evlenip yuva kurduktan sonra müzik yaşamından uzaklaşmaları ve kendilerinden sonraki kuşakta bu akımı devam ettirecek müzisyenlerin yetişmemesinden dolayı bu müzik akımının 80’li yıllarda etkisini yitirdiğini öne sürmektedir.

80’li yıllarda basın ve yayın organlarında popüler çalışmalar kadar ön plânda yer almamış olsa da halk müziğine yeni bir bakış açısı kazandıran oldukça kıymetli çalışmaların da gerçekleştirildiğini belirtmek gerekir. Yavuz Top ve Arif Sağ gibi Yurttan Sesler ekolü içerisinde gelen halk müziği sanatçıları ve bağlama virtüözlerinin, Muzaffer Sarısözen zamanının Yurttan Sesler çalışmalarını geliştirerek ileri bir boyuta taşıdıklarını söylemek mümkündür. Top ve Sağ’ın bu dönemde gerçekleştirdikleri çok sesli halk müziği çalışmaları ve büyük bir ustalıkla sergiledikleri bağlama icralarıyla, Türk halk müziği kültürünün ve bağlama icrasının kent ortamında, ilgi ile takip edilmesinde önemli ölçüde etkili olduğu ifade edilebilir.

Erol (2018: 146), Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu gibi halk müziği sanatçıları ve bağlama icracılarının 1980’li yıllardan itibaren seri halinde gerçekleştirmiş oldukları “Muhabbet” isimli kaset çalışmalarının, bağlama icrasına dayalı Alevi müzik pratiğinin şehir ortamında popüler bir biçim kazanmasında etkili olduğunu ifade etmektedir.

Bu konu ile ilgili elde edilen bilgiler araştırmanın sonraki bölümünde daha detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

90’lı yıllardaki popüler müzik çalışmaları incelendiğinde gelişen teknolojinin bir neticesi olarak elektronik altyapıların kullanımının yaygınlaştığı görülmektedir. Sözü edilen elektronik unsurların synthesizer adı verilen elektronik klavyeler ile elde edildiğini ifade etmek gerekir.

*“Elektrik sinyallerini ses frekanslarına çevirerek hoparlör yardımıyla duyurulmasını sağlayan synthesizer kullanımı, birçok çalgı sesinin taklit edilebilmesine imkân sağladığı için popüler müziklerde büyük bir hızla yaygınlaşmıştır”* (Güner, 2010: 16).

Aynı zamanda 60’lı yıllardan bu yana yeni arayışlar içerisinde olan Türk pop müziğinin bu yıllarda kendi kimliğini bulduğu, bu dönem gerçekleştirilen ve dinleyicilerin büyük ilgisini kazanan çalışmaların zamanla kendi klâsizmını yarattığı söylenebilir. Dinleyici ilgisinin pop türünde yoğunlaşmasının bir tezahürü olarak arabesk çalışmalarda pop müzik etkisinin gözlemlendiği ifade edilebilir. Arabesk söylemlerin daha hafifleştirilerek pop unsurları ile harmanlandığı bu müzik türünün “fantezi” olarak kategorize edildiği gözlemlenmektedir.

Yurga (2002: 101)’nın arabesk-fantezi türü ile ilgili olarak *“arabeskten sıkılan insanımız kendi müziğini ortaya çıkardı”* şeklindeki tespitinin sürecin işleyişi hakkında oldukça aydınlatıcı olduğu söylenebilir.

Popüler nitelikteki müziklerin 1960’lı yıllardan itibaren Türkiye’deki gelişim süreci dikkate alındığında her on yıllık dönemde yeni bir müzikal akımın popüler hale geldiği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra popülerliğini yeni müzikal akımlara devreden her müzik akımının da gündemi meşgul eden yeni müzik akımının normları doğrultusunda yeniden yapılandırılarak dinleyicilere sunulduğu fark edilmektedir. Bu yaklaşımın temelinde bir sonraki dönemde popülerliğini yitiren müzik akımı temsilcilerinin, popülerleşerek yükselişe geçen yeni müzik akımının yakalamış olduğu kitlesel ölçekteki ilgiden faydalanarak olabildiğince uzun süre gündemde kalabilme çabalarının yattığı düşünülmektedir.

2000’li yıllara gelindiğinde bilgisayarlar giderek artan bir hızla yaygınlaşmaya başlamış, gelişen internet ağları ile birlikte uluslararası iletişim devasa boyutlara ulaşmış, bunun sonucunda da ülkeler arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır. Bilgisayarların gündelik yaşamın bir parçası haline gelmesi elbette müzik sektörünü de git gide etkisi altına almaya başlamış, bunun neticesinde de mix ve remix kavramları ön plâna çıkmış, DJ’lik popüler bir meslek haline gelmiş ve yeni yapılan müzik çalışmalarında elektronik altyapılara sıklıkla rastlanır olmuştur. Türk pop müziğine geçmiş yıllarda damgasını vuran önemli sanatçıların şarkıları elektronik altyapılarla desteklenerek ve ritim tartımları tekrar düzenlenip yeniden yorumlanarak eski şarkıların yeni nesil dinleyicilere aktarılması sağlanmıştır.

Dilmener (2003: 382-383), bu durumun çıkış noktasının Muazzez Ersoy’un “Nostalji” isimli albüm çalışmaları ile başladığını, onu takip eden süreçte Ajda Pekkan, Nüket Duru, Selda Bağcan, Edip Akbayram, Cem Karaca ve daha birçok sanatçının albüm isimleri farklı olsa da “Best of...” çalışmalarına yöneldiğini ifade etmektedir.

Dönemin müzik çalışmaları incelendiğinde birçok müzik türünün ve çalgının bir arada kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu durumun müzik türleri arasındaki belirgin sınırları zamanla ortadan kaldırarak, Stokes (2012)’un çalışmasında tanımladığı kozmopolit yapıyı meydana getirdiği ifade edilebilir.

2000’li yıllar ve onu takip eden süreç içerisinde Türk popüler müzik camiasında dinleyicilerin beğenisini kazanmış eski şarkıların farklı formatlarda yorumlanmış biçimlerinin sıklıkla karşılaşılan bir durum haline geldiği ifade edilebilir.

*“Müzik literatüründe cover olarak tanımlanan bu çalışmalarda beste ve güftelerde herhangi bir değişiklik yapılmadan farklı türdeki eserlerin başkaca bir türde yorumlarına rastlamak mümkündür. Şarkıcının farklı müzik türlerinde yorumlar ortaya koyma isteği, yeni güfte ve beste bulmanın zorlaşması gibi etkenler, 90’lı yıllardan bu yana cover çalışmalarının yaygınlaşmasında etkili olmuştur”* (akt. Çakır, 2012: 325).

## 1. Türkiye Popüler Müziklerinde Bağlama

Araştırmanın bu bölümünde bağlama virtüözü ve halk müziği sanatçısı Yavuz Top ve Çetin Akdeniz’in yanı sıra özellikle arabesk yapımlarda yönetmenlik ve aranjörlük çalışmalarıyla geniş bir üne sahip bağlama virtüözü Güngör Ayık, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nda Türk halk müziği ve bağlama icrası alanlarında eğitim veren San. Öğr. Gör. Erdoğan Eskimez ve Prof. Dr. Cihangir Terzi ile farklı zamanlarda gerçekleştirilen görüşmeler neticesinde araştırma konusuna ilişkin elde edilen görüşlerin yanı sıra çeşitli kaynaklardan edinilen bilgiler derlenerek bir arada sunulmuştur.

Araştırmanın Türkiye’deki popüler müziklerin dönemsel olarak ele alındığı bölümünden de anlaşılacağı üzere, 1964 yılında “Burçak Tarlası” isimli türkünün batı müziğine uyarlanmış biçiminin Balkan Müzik Festivali’nde Türkiye’ye kazandırdığı başarı, Türk müzik çevrelerinin sentez müzik çalışmalarına yönelmesinde etkili olmuştur. Sentez çalışmaların yaygınlaşmasıyla Türk müziği çalgıları ve batı müziği çalgıları orkestralarda bir arada kullanılmaya başlamıştır. Söz konusu çalışmalarla birlikte,



geleneksel Türk halk müziğinin başlıca çalgılarından biri olan bağlamanın Türkiye’deki popüler müziklerde yer almaya başladığı söylenebilir. Ancak Türk popüler müziğinde öncü niteliğindeki sentezlemelerde farklı yapıdaki bu iki müziğin bir araya getirilmesinde Türk müziğinden bir takım tavizler de verildiğini belirtmek gerekir. Birçok çalışmada batı müziği ile uyum sağlanabilmesi için Türk müziğine özgü koma seslere ve çalgıların geleneksel icra biçimlerine yer verilmediği ifade edilebilir.

Bir oda sazı niteliğindeki bağlamanın sesini kalabalık ortamlarda ve orkestralarda belirgin bir biçimde duyurulması amacıyla Türk müzik camiasında 1960’lı yıllarda gerçekleştirilen bir takım deneysel çalışmaların varlığından da söz etmek mümkündür. Bu çalışmalardan birinin bağlamanın göğüs kısmına tıpkı elektrogitarıda olduğu gibi çalgının sesinin daha yüksek frekanslarda duyurulabilmesini sağlayan elektronik manyetikler yerleştirilerek elde edilen elektro bağlama olduğu ifade edilebilir. Kimi internet kaynaklarında elektro bağlama fikrinin rock müzik sanatçısı Erkin Koray ve Orhan Gencebay’ın ortak çalışmaları neticesinde ortaya çıktığı ifade edilmektedir.

Erkin Koray, kendisiyle gerçekleştirilen bir röportajında elektro bağlamanın ortaya çıkış sürecini; “*Gitarın bile elektro biçimiyle yeni karşılaşılan günlerde bağlamaya da bir gün bu konuda ihtiyaç olabileceğini düşündüğüm için ilk elektro bağlamayı yaptım. Tabii ki kendim yapmadım şablonunu ben çizdim ve bağlama yapımcısı ustalara yaptırдыm. Hatta insanların bu çalgıyı görüp tanımaları için birkaç konserimde elektro bağlama icrası da gerçekleştirdim. Ben bağlamacı değilim ancak bağlama çalan arkadaşlara bir fikir vermiş oldum*” şeklinde ifade etmiştir (URL 5).



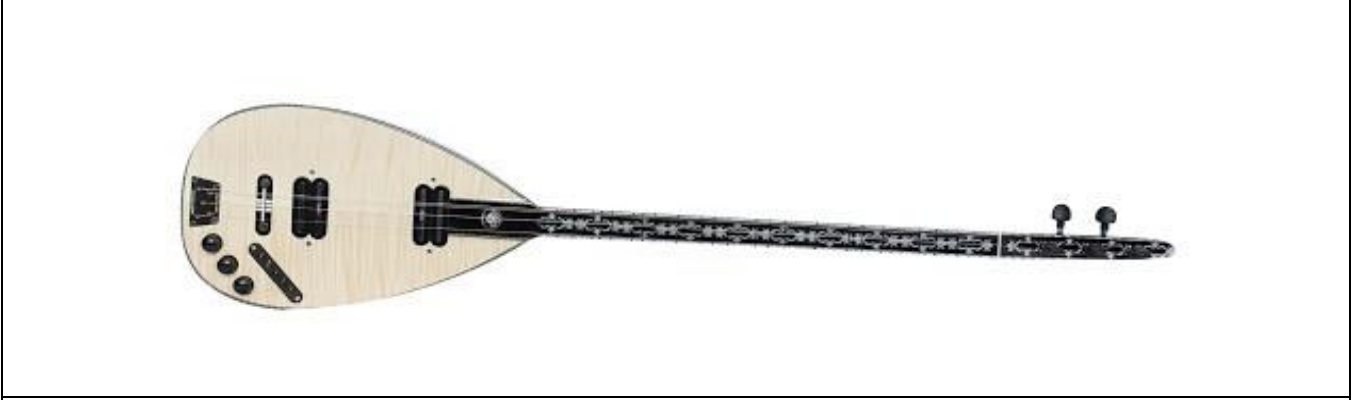
**Resim 2. Erkin Koray ve Elektro Bağlama (URL 6)**

**Resim 2.** [dipsahaf.com/erkin-koray-ve-elektro-baglama](http://dipsahaf.com/erkin-koray-ve-elektro-baglama) Erişim Tarihi: 15.12.2019.

Arif Sağ, elektro bağlamanın ortaya çıkış sürecini şu cümleleriyle ifade etmektedir;

“*Bağlamanın sesi müzik toplulukları içerisinde cılız kalıyordu ancak kimse bu duruma kafa yormuyordu. Orkestrada alta kalanı yükseğe taşıyamıyorsan yukarıdakileri alta taşırsın, onun seviyesine getirirsin. Müziğin kuralları gereği sesi duyulmayan ya çıkarılır ya da onunla birlikte hareket etmenin yolları aranır. Sahnede küçük mikrofonları bağlamanın iç kısmına yerleştirerek hoparlörlerden sesini duyurmaya çalışırdık. Elektrogitarlardan esinlenilerek bu tür çalışmalar geliştirildi ve daha sonra elektro bağlama ortaya çıktı. Bağlamanın sesini doğal tınısıyla yükselten sistemler yaygınlaşınca elektro bağlamadan uzaklaşıldı*” (URL 7).





Resim 3. Elektro Bağlama (URL 8)

Resim 3. [www.diyarsazevi.de/tr-tr/shop-ve-ueruenlerimiz/elektro-baglama/elektro-baglama-1-detail](http://www.diyarsazevi.de/tr-tr/shop-ve-ueruenlerimiz/elektro-baglama/elektro-baglama-1-detail) Erişim Tarihi: 15.12.2019

İlk ortaya çıktığı zamanlarda gerek halk müziği icracılarının gerekse arabesk ve Anadolu pop müzik icracılarının çalışmalarında sıklıkla yer verdiği elektro bağlamanın, çalış tekniği ve sahip olduğu tını itibarıyla geleneksel bağlamadan oldukça farklı özelliklere sahip olduğu ifade edilebilir. Çalgının bu farklılıklarından dolayı geleneksel icracıların elektro bağlama icrasından zamanla uzaklaştıklarını söylemek mümkündür. Bağlamada zeybek, âşıklama gibi yöresel tavır olarak adlandırılan geleneksel çalış üslûplarının büyük çoğunluğunda icra, çalgının tüm tellerine aynı anda vurularak gerçekleştirilmektedir. Elektro bağlama ise yapısı gereği söz konusu yöresel tavırların sergilenebilmesine imkân vermemektedir. Geleneksel bağlama icracılarının çalışmalarında elektro bağlamaya yer vermemelerinin nedenlerinden birisinin de tüm tellere aynı anda vurularak gerçekleştirilen geleneksel icra biçimlerine uygun yapıda olmamasından kaynaklandığı ifade edilebilir. Öte yandan Nida Tüfekçi, Arif Sağ ve Yavuz Top gibi önde gelen kimi geleneksel bağlama icracılarının kanun, tanbur, ud, tar, gitar ya da sitar gibi çalgılarda uygulanan birtakım icra ve armonizasyon tekniklerinin bağlama icrasında kullanılmasını da uygun görmediklerini belirtmek gerekir. Geleneksel icracılar, bu türden icraların bağlamayı kendine özgü kimliğinden uzaklaştırarak geleneksel icra biçimini yozlaştıracağı görüşündedirler. Yurttan Sesler ekolü içerisinde yetişmiş olan Arif Sağ ve Yavuz Top'un bu müzik topluluğu içerisinde zamanla standart bir biçimde kalıplaşan bağlama icrasından uzaklaşarak ancak halk müziğinin otantik yapısından da taviz vermeden bağlama icrasının kendine özgü geleneksel yapısı ve sınırları doğrultusunda geliştirilmesi üzerine oldukça önemli katkılar sağladıkları ifade edilebilir.

Elektro bağlamanın yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkan bu icra biçimlerinde bağlamanın geleneksel icrasından ve alışlagelmiş tınısından uzaklaşılsa da yapılan çalışmalar teknik olarak bağlamaya farklı nitelikler kazandırmış ve bağlamanın halk müziği dışında farklı müzik türleri içerisinde de icra edilebileceği düşüncesini yaygınlaştırmıştır. Türkiye'de elektro bağlamanın özellikle arabesk müzik çalışmalarında vazgeçilmez bir unsur olarak yer aldığı söylenebilir. Orhan Gencebay çalışmalarının Türk müziğine arabesk olarak adlandırılan yeni bir türü kazandırmanın yanı sıra bağlama icrasına da farklı bir boyut kazandırdığını söylemek mümkündür. Gencebay'ın bağlamayı o güne değin görülmemiş bir üslupta eşine az rastlanır bir ustalıkla icra etmesinin, kendisinden sonra yetişecek bağlama icracılarını da önemli ölçüde etkilediği ve bağlamayı geleneksel halk müziği dışında birçok farklı müzik türündeki albüm çalışmalarında ve müzik topluluklarında önemli bir konuma getirdiği ifade edilebilir. Arabesk olarak adlandırılan müzik çalışmalarına bakıldığında birçok farklı tonda transpoze çalınabilmesine olanak tanıyan yapısı nedeni ile uzun sap bağlama ve onunla özdeşleşmiş bozuk düzen akort sisteminin tercih edildiği görülmektedir.

Bağlama virtüözü ve müzik yönetmeni Güngör Ayık (2010), bağlamada farklı icra tekniklerinin ortaya çıkış sürecini; *“Orhan Gencebay'ın Taksim'deki ofisi Arif Sağ, Erkin Koray, Özer Şenay, Burhan Tonguç gibi birçok önemli sanatçı ve müzik adamının bir araya geldiği bir yerd. Bu usta sanatçılar karşılıklı meşk ederlerdi, etütler yaparlardı, nasıl bir müzik ortaya çıkarılabileceği üzerine sohbet ederlerdi. Günümüzdeki birçok özgün çalışmanın fikrî temelleri bu tür toplantılarda atılmıştır diyebilirim. Orhan Gencebay'ın bu ofisine fırsat buldukça ben de giderdim, özellikle Özer Şenay ve Burhan Tonguç'un musiki bilgilerinden oldukça istifade ettim. Öte yandan gazino sahnelerinde ve müzik stüdyolarında yaylı gruplarıyla, Türk sanat müziği sazlarıyla bir arada çalışırdık. Farklı çalgı icracılarıyla aramızda etkileşimler olurdu, bu sayede ud, kanun, tanbur, keman ve gitar gibi farklı çalgıların icra tekniklerini bağlamada da kullanmaya başladık. Bu sayede batı müziği armonisinin yanı sıra Türk sanat müziğindeki longaları, sirtoları, saz semailerini ve makam taksimlerini de bağlama icrasında bir arada kullanmaya başladık. Bütün bu gelişmeler*

neticesinde birlikte çalıştığımız başta keman icracıları olmak üzere batı müziği icracılarının eskiden “köylü çalgısı” diyerek hor gördükleri bağlamaya karşı tutumları değişti, kabul görmeye, saygı duyulmaya başlandı. Bağlama, Türk halk müziği dışındaki orkestralarda da önemli bir unsur haline geldi. Bunda Orhan Gencebay’ın çalışmalarının etkisinin büyük olduğunu düşünüyorum. O zamana kadar bağlamayla yalnızca halk müziği icra edilebileceği görüşü yaygındı. Halk müziği repertuarının, bağlamanın geleneksel icra biçiminin belli sınırları var. Öte yandan devlet kurumları, icracının halk müziği eserlerini farklı şekilde yorumlamasına müsaade etmeyecek kadar katı bir anlayış içerisindediler. Bir müzisyenin eseri kendi hissettiği biçimde icra etmesi, ona kendinden bir şeyler katması müziğin gelişmesi için önemli bir unsurdur. Aksi halde müzik belirli bir kalıba hapsedildiğinde statikleşir, durağanlaşır. Sürekli yeni gelişmelerin olduğu bir dünyada siz hep aynı yerinizde durursanız geri kalırsınız. Devlet kurumlarında sürekli tekrarlanan çalışmaların müzik icracılarının yeni arayışlara yönelmesinde büyük rol oynadığını düşünüyorum” cümleleriyle ifade etmektedir.

Orhan Gencebay gibi arabesk çalışmalarla ve elektro bağlama icrasıyla ön plâna çıkan dönemin diğer bir sanatçısı da Arif Sağ’dır. Ancak Arif Sağ’ın, zamanla arabesk çalışmalardan uzaklaşarak, bağlamanın kendine özgü özellikleriyle ön plâna çıktığı halk müziği çalışmalarına ağırlık verdiği söylenebilir. Arif Sağ, gençlik yıllarında İstanbul’da sırtında bağlaması ile yürüdüğünde sokaktaki insanların bu durumu garipsediklerini ifade etmektedir.

“Eskiden kent insanının bağlamayı “köylü çalgısı ya da hapishane çalgısı” olarak nitelendirdiğini belirten Sağ’a göre, Ruhi Su’nun bağlama eşliğinde türküler söylemesiyle birlikte bu algı yıkılmış ve bağlamanın şehirli insanlarca benimsenmesinde önemli ölçüde etkili olmuştur” (Kalkan, 2004: 184-196).

Öte yandan Arif Sağ’ın 1982 yılında Şan Tiyatrosu’nda sergilediği bağlama resitalinin, şehirli insanların bağlamayı tanıması ve beğenisini kazanması konusunda bir mihenk taşı olduğu düşünülmektedir.

Sağ bu çalışmasıyla ilgili olarak; “Şehir merkezlerinde yaşayanlarla varoşlar arasındaki seviye farkını ortadan kaldırmak için çabaladık. Bir yandan ayakkabısı pırlantalı hanımların türkü dinlemesine vesile olurken bir yandan da türkü dinleyicilerinin çamurlu ayakkabılarıyla o tiyatronun kırmızı halılarında yürüyebilmesine imkân sağladık. Bu durum kimi zaman anlaşıldı kimi zaman anlaşılmadı. İşte böyle bir şeydir sanat” ifadelerini kullanmaktadır (URL 9).

TRT ve Yurttan Sesler gibi kurumların uzun yıllar yürüttüğü çalışmalar neticesinde standartlaşan halk müziği icrasının durağan yapısından hoşnut olmayan kimi bağlama icracılarının halk müziğine yenilik kazandıracak çalışmalara yöneldikleri ifade edilebilir.

Bağlama virtüözü ve halk müziği sanatçısı Yavuz Top (2010), mevcut dönem şartlarını ve gerçekleştirdikleri çalışmaları; “O yıllarda radyoda Yurttan Sesler alışkanlığı vardı. Tabii ki bunu yermek anlamında söylemiyorum. Ben de seviyorum bu çalışmayı. Ancak zamanla bir tınıya, bir şekle girdi bu çalışma ve giderek homojenleşti. Bu çalışmanın durağanlaşmasıyla birlikte iki-üç arkadaş (Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top) bir araya gelip, stüdyo teknolojisini de işin içerisine karatarak özverili bir şekilde çalıştık. Farklı bir tını yakaladık. Bu çalışmalarımız halkın beğenisine mazhar oldu. O dönemde radyolardaki arkadaşlarımız altı-sekiz ayda bir bağlamanın tellerini ancak değiştiriyorlardı, çalışmıyorlardı, durağanlaşmışlardı. Yoksa bizim yapmak istediğimiz şeyler Yurttan Sesler anlayışı içerisinde de yapılabilirdi. Ancak o işin başındaki insanlar statükoculuktan başlarını alamadılar. Bunun sonucu olarak bu anlayıştan farklı çalışmalar yapanları halk beğeniyle karşıladı.” şeklinde ifade etmektedir.

Yavuz Top’un 80’li yılların başında gerçekleştirdiği çok sesli halk müziği çalışmaları bu konuda oldukça dikkat çekici görülmektedir. Top’un bu yıllarda piyasaya sürülen “Değişler-1” isimli albüm çalışmasında, sözleri Pir Sultan Abdal’a ait olan “Ötme Bülbül” eseri Türk halk müziği çalgılarını çok sesli orkestrasyon teknikleriyle bir araya getirerek yorumlamıştır.

Top (2010), halk müziğinde çok sesliliği sağlamada çeşitli ihtiyaçların giderilebilmesi amacıyla Mahmut Ragıp Gazimihal’in çizimlerinden yola çıkarak bas bağlama ve yaylı bağlamayı (ıklığ) Türk müziğine kazandırdığını ifade etmektedir.

Arif Sağ’ın 1983 yılında piyasaya çıkan “İnsan Olmaya Geldim” isimli albümündeki aynı isimli eserin, Top’un çok sesli halk müziği çalışmalarına benzer niteliklere sahip olduğu ifade edilebilir. 80’li yıllarda Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top gibi önde gelen bağlama icracılarının gerek kolektif gerekse bireysel çalışmalarında genellikle kısa saplı bağlama ve bağlama düzeni olarak adlandırılan akort sistemini kullanmayı tercih ettikleri ifade edilebilir. Bu usta

isimlerin “Muhabbet” isimli kolektif çalışmalarının şehirli gençlerin bağlama çalmaya ilgi duymasında ve toplumun farklı kesimlerinden insanların bağlama ile tanışmalarında önemli ölçüde etkili olduğu söylenebilir.

Türk halk müziğinin önde gelen bağlama virtüözlerinden Yavuz Top (2010), popüler müzik çalışmalarında bağlamanın kullanılması ile ilgili görüşlerini; “*Sonuçta bağlama bir müzik aleti, çalışmayı yapan yönetmeni aranjör ya da kompozitör bağlamanın tınısına göre, çalışmada düşündüğü şeye bağlama uygun düşüyorsa kullanır. Bana göre hiçbir mahsuru yoktur. Bağlama evrensel bir müzik aletidir. Daha doğrusu evrensel olması gereken bir müzik aletidir. Bağlamayı sadece halk müziğinde kullanacağız diye yasaklar koyarsak bağlamanın evrensel boyutlara ulaşmasını, diğer müzikler içerisinde yer almasını engellemiş oluruz. Böyle olunca da bağlamaya yazık ederiz. Tabi burada icracının inisiyatifi çok önemlidir. Ancak bağlamayı gitar, tanbur ya da buzuki gibi başka bir çalgıya benzetmek yanlış olur. Bu sazlar zaten mevcut. Bağlamanın kendi çizgisi içerisinde gelişmesini, evrimini tamamlamasını sağlamak daha doğru olur. İlerleme sağa sola sapmakla değil ileri gitmekle olur. Sağa sola sapsalar bana göre deforme getirir. Elektro bağlama, bağlamanın sesini orkestra içerisinde belli edilebilme, kalabalık dinleyici gruplarına duyurma ihtiyaçlarından ötürü ortaya çıktı. Çağın araç-gereçlerinden yararlanmak gerekir. Ancak bir bağlama orkestrasında elektro bağlama kullanılmasına karşıyım. Çünkü biri başka bir format öteki başka bir formattır. Önceleri eski albümlerde elektro bağlamayı Arif Sağ çalıyordu. Biz de zaman zaman çaldık bunu. İlk zamanlar çok cazip geldi. Zamanla insanların zevkleri rafine olmaya başlayınca onun çok güzel bir tını olmadığını, çok güzel bir ses olmadığını düşündük ve vazgeçtik” şeklinde ifade etmektedir.*

Geleneksel Türk halk müziği ekolünden yetişmiş bir bağlama icracısı olan Çetin Akdeniz’in, bağlamadaki güçlü tuşesi ve süratli tekniğiyle Anadolu’nun çeşitli yörelerine ait halk ezgilerini yorumladığı, 90’lı yıllarda piyasaya sürülen “Enstrümantal Folk Müzik” isimli çalışmasının bağlama icrasına yeni bir soluk getirdiği ifade edilebilir. Divan bağlamadan, uzun sap bağlamaya, kısa sap bağlamadan, cura ve elektro bağlamaya kadar tüm bağlama ailesini ve bağlamanın tüm akort sistemlerini büyük bir ustalıklarla icra edebilen Akdeniz’in, 90’lı yıllardan bu yana arabesk, halk müziği, pop müzik, rock müzik gibi birçok popüler albüm çalışmasına bağlaması ile eşlik ettiği söylenebilir.

Çetin Akdeniz (2010), popüler müzik çalışmalarında ortaya koymuş olduğu bağlama icrasını; “*Bağlamanın popüler müziğe girmesinde, farklı müzik tarzlarında yer almasında benim rolümün ciddi anlamda büyük olduğunu her zaman iddiayla söylüyorum. Ben bunu ilk yapan kişiyim diye bir iddiayla söylemek istemiyorum. Çünkü bu konuda çalışmaları olan çok değerli hocalarımız da oldu. Örneğin Arif Sağ bunun birçok örneklerini vermiştir. Benim amacım bağlamanın istenildiği zaman, her müzik türünde ve her çeşit orkestrada yer alabileceği, yani yakıştırıldıktan sonra her türlü müziğe uyum sağlayabileceğini ispatlamaktır. Bunun yanı sıra bağlamanın teknik özelliklerini de ortaya çıkarmayı amaçladım. Albüm kayıtlarındaki çok zor pasajlarda bağlamaya pek yer verilmezdi. Bağlamanın kapasitesi belli denilerek başka çalgılar tercih edilirdi. Ben albümlerdeki aceliteli zor pasajların bağlama ile de gayet başarılı bir şekilde yapılabileceğinin mücadelesini verdim yıllarca. Bu konuda bağlamaya çok ciddi katkıların olduğunu düşünüyorum. Benim izimden gelen gençlerin bunu ispatladığını düşünüyorum. Önceleri bağlamayı ilkel bir çalgı olarak değerlendiren batı müziği kökenli aranjörlerin yapılan bu çalışmalar neticesinde bağlamaya bakış açıları değişti, aslında ne kadar zengin bir çalgı olduğunun farkına varmalarında önemli ölçüde etkili oldu” şeklinde ifade etmektedir.*

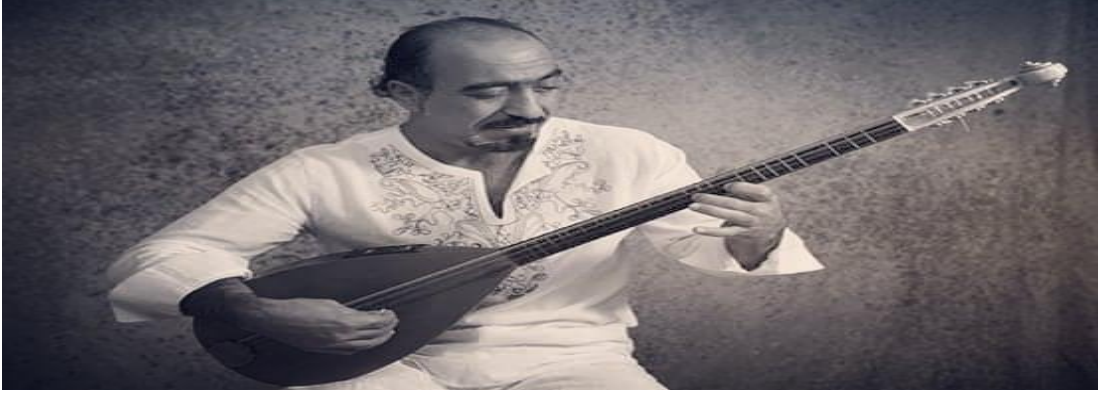
Akdeniz (2010), popüler icraya önem verdiği kadar geleneksel icra tekniklerine de büyük önem verdiğini ve iyi bir bağlama icracısı olabilmek için yöresel tavırları ve geleneksel icra tekniklerini göz ardı etmemek gerektiğini; “*Ancak gençlerimizin çok yanlış şeyleri örnek almalarını da bu işin olumsuz yönlerinden biri olarak görüyorum. Gençlerimize her zaman çaldıkları enstrümanın bağlama olduğu gerçeğinin farkında olmaları gerektiğini tembihliyorum. Geleneksel icra biçimini ve yöre tavırlarını iyice özümseydikten sonra farklı arayışlara girmeleri gerektiğini her zaman ifade etmekteyim. Mesela gençler bağlamayla Hint müziği tarzında ezgiler icra etmeye çalışıyorlar ama “bir Yozgat tezenesi at bakalım”, ya da “bir kayseri tavrını çal bakalım dediğimde” yapamadıklarına şahit oluyorum. Benim fikrime göre bu şekilde icra edilen şey bağlama olmuyor. Belki bu gençler görünürde bağlama çaldıklarını zannediyorlar ama bağlama değil o, başka bir çalgı. Gençlerin bu konulara dikkatli yaklaşmaları gerekiyor” sözleriyle ifade etmektedir.*

Bağlama icrasında, farklı nüanslar elde edebilmek ya da yeni bir icra biçimi ortaya koyabilmek gibi çeşitli gereksinimler doğrultusunda elektro bağlamada olduğu gibi bağlamanın formuna farklı uygulamalar yapılarak gerçekleştirilen çalışmalara da rastlamak mümkündür. Bağlama virtüözü İsmet Topçu ile özdeşleşen “Dört Telli Bağlama” bu uygulamalara örnek gösterilebilir. Çocukluk zamanlarında bağlamanın yanı sıra gitar eğitimi de almış olan İsmet Topçu, kendi geliştirdiği ve buzuki akorduyla çalınan dört telli bağlama ile 90’lı yıllardan bu yana arabesk-



fantezi türündeki popüler albüm çalışmalarında öne çıkan bağlama virtüözlerinden biridir. Batı müziğinin armonizasyonu ile Türk müziği makamsal yapısını bağlamanın gövdesinde buluşturduğu dört telli bağlama, kendisi ile adeta özdeşleşmiştir. Sanatçının icra teknikleri ve çalışmaları incelendiğinde kendine özgü bir ekol oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Topçu (2005, 1), söz konusu çalgıyı batı müziği armonisini uygulayabilmek ve bağlamanın anlatım gücünü bir kat daha arttırabilmek amacı ile tasarladığını ifade etmektedir.



Resim 4. . İsmet Topçu ve Dört Telli Bağlaması (URL 10)

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Türk halk müziği ve bağlama öğreticiliği yapmakta olan Sanatçı Öğretim Görevlisi Erdoğan Eskimez (2010), popüler müziklerde bağlamanın kullanımı hakkındaki görüşlerini; *“Bu gerçekten güncel ve güzel bir konu. Bağlama otantik haliyle mi kalmalı yoksa başka tarz müziklerde de kullanılmalı mı diye bugünkü platformlarda da çoğu zaman tartışılmıştır bu konu. Neticede bağlama bir halk müziği çalgısı olsa da ben şöyle bakıyorum olaya; bağlamayı bağlama gibi çalmak çok önemli, o bizim vazgeçilmezimiz. Ancak bunu uluslar arası düzeyde bu şekilde tanıtmanın yanı sıra diğer insanların da anlayabileceği başka tarz müziklerde de kullanılmasında ben sakınca görmüyorum. Pop müzik ve arabesk gibi farklı türdeki birçok müzik çalışmasında bağlama kullanıldı. Ancak bana göre bağlama bu tür çalışmalarda çalma tekniği ve icra bakımından bağlama olmaktan çıkıyor. Biraz daha kişiselleşerek, insanların çalma biçimine ve bakış açısına göre şekilleniyor. Ama kullanılabilir, sonuçta her tür müziğe açık, oldukça geniş bir enstrüman. Fakat bu kullanım biçimine isim verme konusu çok önemli. Mesela bir jazz müziğinde veya pop müzikte ya da arabeskte yapılan bağlama icrası başka bir şey. Sonuç olarak bu icra biçimi başka çalış tekniklerini de beraberinde getiriyor. Bağlamayı tanıtmak, genç kitlelere ulaşmak açısından bu tür çalışmaları olumlu karşılıyorum. Ancak bağlamayı orijinalitesini bozmadan bağlama gibi çalmak gibi bazı temel prensipleri öğrendikten sonra farklı müzik tarzlarında kullanmayı amaçlamakta fayda var diye düşünüyorum. Bağlamanın kendi yapısı içerisinde bir gelişiminin olmasını yararlı buluyorum. Diğer icra biçimleri de birer alternatif olarak görülebilir. Bugün arabeskin duayeni Orhan Gencebay'a baktığımız zaman bütün yöresel tavırları, bütün tezeneleri, bağlamanın geleneksel üslubunu ustaca icra edebildiğini görüyoruz. Çünkü öncelikle buradan başlamıştır. Ancak maalesef kendi kültürüne, kendi müziğine yabancılaşmakta olan kitleleri de görmezden gelemeziz. Popüler müzik çalışmalarında bağlamanın yer almasını ya da halk türkülerinin popüler yorumlarını, genç insanlara bağlamayı dinletmesi ve türkülerimiz konusunda bir farkındalık kazandırması bakımından olumlu karşılıyorum”* şeklinde ifade etmektedir.

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Türk halk müziği ve bağlama öğreticiliği yapmakta olan Prof. Dr. Cihangir Terzi (2010), bu konudaki görüşlerini; *“Kendine has çalınış tarzı dediğimiz zaman bağlama ailesini kastetmek lazım. Çünkü bağlama deyince de orada tek bir boyuta indirgeniyormuş, bu şekilde algılanıyormuş gibi geliyor bana. Dolayısıyla parmak curasından divan sazına kadar tüm ailenin içinde bulunan elemanların çalınış tarzlarını ayrıca açıklamak gereklidir. Geleneksel çalışları zaten kabul etmek lazım çünkü onlar zamanın derinliği içerisinde geniş coğrafyalarda kabul görmüş icra biçimleridir. Asla bir kenara atmamak lazım çünkü bağlamanın beslendiği kökleri bu çalınış biçimleridir. Ancak son dönem icraları itibarıyla bilen kişiler tarafından, özellikle kompozitörler tarafından yazılmış eserlerde, uygun pasajlarda, uygun renklerde bağlama*

*ailenin kullanılmasında, hangi müzik tarzı olursa olsun sanat kriterleri, kalite ve bilinç belli bir düzeyde olduğu zaman bence hiçbir sakıncası yoktur. Aksine yararlı olabileceğini düşünüyorum. Ancak Türkiye koşullarında yorumlarsak bağlama tınısının duyulduğu ya da bağlama icrası içerisinde olmaması gereken bağlama tınısından çok öte uygulamalar da yapıldı. Oysa bağlama tınısı bir şahsiyettir. Örneğin özün müzik çalışmalarında bağlama tınısı her zaman ön plândadır ama bir zamanlar bu çalışmalar olumsuz karşılandı. Neden kullanılmasın ki? İnsanlar bunu çalışıyorlarsa, onurlu bir biçimde ifade ediyorlarsa bu anlamda bir sakıncası yok diye düşünüyorum. Bağlamanın inşa edilmesine yönelik ebatlarıyla, tel sayılarıyla, denge oranlarıyla ilgili gerçekleştirilen çalışmaları önemli buluyorum. Elbette her değişim gelişim değildir. Örneğin dört telli bağlamaya baktığımızda buzuki stilinden başka bir şey olmadığını görüyoruz. Bağlama kimliğinden uzaklaşıldığını görüyoruz. Diğer taraftan bas bağlamada basgitarın telleri kullanılıyor. Sonuçta bağlama görüntüsünde bir basgitar tınısı ortaya çıkıyor. Oysa bağlama ailesinde bas ihtiyacını karşılayan çalgı divan sazıdır. Bu gibi şeyleri gereksiz buluyorum. Elektro bağlamanın farklı bir renk yakalanılarak yerine göre çalınmasını doğru buluyorum ama arabesk çalışmalardaki gibi bağlama kimliğinden uzak bir tarzda çalınmasını uygun bulmuyorum. Farklı müzik tarzlarında da olsa bağlamanın bağlama kimliği ile durması gerektiğini, başka çalgılara öykünülmemesi gerektiğini düşünüyorum” şeklinde ifade etmektedir.*

## SONUÇ

1960’lı yıllardan itibaren Türk halk ezgilerinin batı müziği normları çerçevesinde yorumlandığı sentez çalışmalar yaygınlaşmıştır. Geleneksel Türk çalgıları ile batı çalgılarının bir araya getirildiği popüler nitelikteki bu tür çalışmalarla birlikte bağlama ilk kez geleneksel Türk halk müziği dışındaki popüler müzik çalışmalarında yer almaya başlamıştır. Batı müziği ile uyum sağlanması amacıyla geleneksel halk müziğine özgü eşit olmayan araklıkları koma seslere bu tür müzik çalışmalarında yer verilmemiştir.

Elektro bağlama, bir oda sazı niteliğindeki bağlamanın sesinin orkestralarda ve kalabalık konserlerde geniş kitlelere duyurulabilmesi ihtiyacından dolayı elektrogitardan esinlenilerek ortaya çıkmıştır.

1970’li yılların sonlarında Orhan Gencebay ile gündeme gelen arabesk çalışmalarda, elektro bağlama ile birlikte geleneksel icradan oldukça farklı bir icra biçimi ön plâna çıkmıştır. Bu farklı icra biçiminin geleneksel bağlama icrasına farklı bir alternatif sunmuş ve daha sonraki bağlama icracılarını da etkilemiştir.

Halk ezgilerini yozlaştırarak ulusal kültüre zarar vereceği düşüncesiyle Anadolu pop ve arabesk gibi farklı müzik türlerine devlet yayınlarında sansür uygulanmış, özel yayın kuruluşlarının ortaya çıktığı 90’lı yıllara değin bu tür müziklerin devlet yayın organlarında dinleyicilere ulaştırılması engellenmiştir. Devlet radyolarında sürdürülen “Yurttan Sesler” müzik topluluğu anlayışıyla belli bir standart kalıba girmiş halk müziği icrasının tek düzeliğinden kurtulabilmek amacıyla Arif Sağ, Yavuz Top, Orhan Gencebay gibi önemli bağlama icracıları kendi bireysel çabaları ve bakış açıları doğrultusunda zamanla kendi ekollerini meydana getirmişlerdir.

80’li yıllarda Arif Sağ ve Yavuz Top gibi halk müziğinin önde gelen sanatçıları ve bağlama icracılarının bağlamanın gelişiminin çalgının kendi özgün kimliği içerisinde sağlanması anlayışıyla gerçekleştirdikleri çalışmalar, şehirli insanların Yurttan Sesler anlayışı dışındaki geleneksel halk müziğine ve bağlama icrasına ilgi duymasında önemli ölçüde etkili olmuştur. Bu önemli müzik insanların gerçekleştirmiş oldukları çalışmalar neticesinde kent yaşamı içerisindeki insanların bağlamanın ilkel bir köylü çalgısı olduğu yönündeki algıları değişmiştir.

Araştırma kapsamında önemli bağlama icracıları ve akademisyenlerle yüz yüze bir biçimde gerçekleştirilen görüşmeler doğrultusunda;

- Bağlama icracılığı konusunda Türkiye’nin en önde gelen isimlerinin geçmişten bu yana edinmiş oldukları tecrübeleri ve bilgi birikimleri ile müzik dünyasına sağlamış oldukları değerli katkılar doğrultusunda bağlamanın günümüzde gerek kendi otantik tınısı ve geleneksel çalış üslûbuyla gerekse farklı çalgılardan uyarlanan çalış teknikleriyle olsun her tür müzik çalışmasında kullanıldığı,
- Bağlamanın popüler nitelikteki farklı müzik türleri içerisinde kullanımıyla birlikte ön plâna çıkan yeni çalış tekniklerinin geleneksel bağlama icrasına farklı birer alternatif sunduğu,
- Farklı müzik türlerinde bağlamanın kullanılmasının bu tür müzikleri dinleyen kişilerin de bağlamayı tanınmasında ve sevmesinde etkili olduğu,



- Bağlamanın geleneksel Türk halk müziği dışındaki farklı müzik türlerinde ve batılı orkestralar içerisinde kullanılması ile ilgili yaklaşımın temelinde, bağlamanın sanıldığı aksine ilkel bir çalgı olmadığı ve her türden müzikal çalışma içerisinde icra edilebileceğinin kanıtlanmasına duyulan gereksinimin etkili olduğu,
- Devlet yayın organlarında yer alan müzik topluluklarında standartlaşan ve kendini sürekli tekrar eden halk müziği icralarının kimi müzik insanlarının farklı arayışlar içerisine girmelerinde etkili olduğu,
- Yurttan Sesler ekolü içerisinde yetişmiş geleneksel bağlama icracılarının ve akademisyenlerin bağlamadaki geleneksel icra tekniklerinin göz ardı edilerek yalnızca popüler icra biçimlerine ağırlık verilmesinin, ilerleyen süreç içerisinde bağlamaya ve geleneksel Türk halk müziğinin otantik yapısına zarar vererek yozlaştırabileceği endişesini taşıdıkları,
- Geleneksel normların dışarısında kalan icra biçimlerinde olduğu kadar bağlamadaki geleneksel çalış üslûplarının ve klâsik Türk halk müziği repertuarının olması gerektiği biçimde icra edilmesinin bağlama icracılığında göz ardı edilemeyecek derecede önemli bir husus olduğu,
- Elektro bağlamanın başlı başına farklı bir çalgı olarak değerlendirildiği ve geleneksel halk müziği içerisinde kullanımının uygun görülmediği,
- Özellikle klâsik ekol içerisinde yetişen bağlama icracıları arasında, bağlamadaki gelişimin çalgının kendine özgü kimliği içerisinde sağlanması gerektiği görüşünün hâkim olduğu,

Sonuçlarına ulaşılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Akay, A. (1995). *İstanbul'da Rock Hayatı*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akçalı, C. (2012). Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale.
- Akdeniz, Ç. (2010). "Bağlama ile Serbest Çalışmalar ve Popüler Müziklerde Bağlamanın Kullanımı", Çetin Akdeniz ile Söyleşi, 15 Aralık 2010.
- Ayık, G. (2010). "Bağlama ile Serbest Çalışmalar ve Popüler Müziklerde Bağlamanın Kullanımı", Güngör Ayık ile Söyleşi, 28 Mayıs 2010.
- Eskimez, E. (2010). "Bağlama ile Serbest Çalışmalar ve Popüler Müziklerde Bağlamanın Kullanımı", Erdoğan Eskimez ile Söyleşi, 10 Ekim 2010.
- Bektaş, A. (1996). *Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Beşiroğlu, Ş. (2003). Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Yeni Bir Tür: Kantolar, *Folklor Edebiyat Dergisi*, 9(36), 69-79.
- Bilgin, T. (2008). Moğollar Grubu Örneğinde Anadolu Pop ve Türkiye'de Kültürel Modernleşme, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Çakır, M., S. (2012). Türkiye'de Popüler Müzik Kültürü İçerisinde "Cover" Kavramı Üzerine Bir İnceleme, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6), 323-335.
- Demir, M. (2017). Gelenek ve Modernite Bağlamında Bir Halk Müziği Topluluğu Olarak "Yurttan Sesler", *Electronic Turkish Studies*, 12 (21), 207-224.
- Dilmener, N. (2003). *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş Hafif Türk Pop Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dürük, E. (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3 (1), 33-42.
- Ersoy, İ. (2014). "Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak "Yurttan Sesler" Topluluğu", *International Journal Of Human Sciences*, 11(2), 931-947.
- Ersöz, A., G. (2002). Popüler Kültür Ürünlerinden Müzik Videolarının Gençler Üzerindeki Olumsuz Etkileri, *Aile ve Toplum*, 2 (5).
- Erol, A. (2018). *Müzik Üzerine Düşünmek* (III. Baskı), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gazimihal, M., R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güler, A. (2017). Kent-Kırsal Ayrımında Müzik Politikaları, *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17 (3), 1297-1305.
- Güner, T. (2010). Elektronik Enstrümanlar-II, *Porte/İtü Müzik Bilimi Kulübü Aylık Dergisi*, 2 (7), 14-16.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Güngör, N. (1996). Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Çizgi Roman: Abdülcanbaz, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Güven, U., Z. ve Ergur, A. (2014). Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi, *Sosyoloji Dergisi*, 3 (29), 1-19.
- Hasgül, N. (1996). Türkiye Popüler Müzik Tarihinde Anadolu Pop Akımının Yeri, *Folklor Doğru Dergisi*, İstanbul, Boğaziçi Yayınları.
- Haşhaş, S. (2017). Bağlama İcrasında Geleneksellik ve 'Yenilikçilik' Konuları Üzerine Genel Bir Değerlendirme, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3 (1), 87-96.
- İşıktaş, B., Tanar, M. (2015). Kimlik Oluşumu Sürecinde Popüler Müziğin Etkisi, *Sosyoloji Konferansları*, 51, 31-49.
- Kalkan, Ş. (2004). *Muhafif Bağlama (Arif Sağ Kitabı)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaptan, Z. (2011). Geleneksel Bağlama Öğrenme Süreci (Farklı Görüşler Bağlamında Nitel Bir Analiz), *Alevi Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 165-178.
- Karakaya, İ. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (I. Baskı), (ed. Abdurrahman Tanrıoğen), Ankara: Anı Yayıncılık.
- Karakayalı, N. (2002). "Arabesk", In *Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, V: 5, London: Routledge.
- Karkın, M., Pelikoğlu, M., Haşhaş, S. (2014). Bağlama Enstrümanının Öğretim Yöntemleri Kapsamında Yöresel Tavrıların Değerlendirilmesi, *Art-e Sanat Dergisi*, 7 (13), 129-148.
- Karşıcı, G. (2010). Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki Trt Sansürü, *Folklor Edebiyat Dergisi*, 16 (61), 169-178.
- Kaya, M. (2014). Klasik Gitarın Halk Müziğinde Kullanımının Değerlendirilmesi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne.

- Kınık, M. (2013). Bağlama Eğitiminde Popüler Müzik Eserlerinden Yararlanma: Orhan Gencebay Örneği, *Odü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (Odüsobiad)*, 4(7), 128-136.
- Kırca, S. (2001). Medya Ürünlerinin Küresel Yayılımı, Yerelleştirilmesi: Ulusaşırı Kimliklerin Yaratılması, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 4 (15), 173-184.
- Konyar, H. (2016). Yeni Müzik Kültüründe Hâkim Küresel Kültür ile “Öteki” Kültürler Arasında Kurulan Yeni İlişkilerle Türkiye’deki Yeni Pop Müzik Kültürünün Değiştirilmesi, *Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları*, 11 (2), 435 - 455.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kurt, N. (2016). Alevi-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı, *EÜ Devlet Konservatuvarı Dergisi*, (8), 43-62.
- Kuyucu, M. (2016). Theodor W. Adorno’nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı, *TRT Akademi*, 1 (1), 188-208.
- Küçükkebe, M. (2013). Etnomüzikolojide Çalgı Odaklı Çalışmalar ve Kültürel Bağlamıyla Çalgı, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5 (5), 118-13.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. Osman AKINBAY, Derya KÖMÜRCÜ), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- McCracken, G. (1988). *The Long Interview*, London, Sage Publications.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özdek, A. (2012). Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 29-36.
- Özkan, İ., H. (1990). *Türk Müsikişi Nazariyatı ve Usuller, Kudüm Velveleleri*, İstanbul, Ötügen Neşriyat.
- Öztürk, M. O., (2016). *Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstatlık Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği* (I. Baskı), 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, İstanbul: Acar Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Paker, K., O. (2008). Popüler Müzik, Günlük İdeoloji ve Benlik İnşası: Sezen Aksu Şarkıları Üzerinden Bir İnceleme, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (34), 87-106.
- Parlak, E. (2001). *“El ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 1”*, İstanbul: Ekin Yayınları.
- Solmaz, M. (1999). *Türkiye’de Müzik Hayatı: Başarısız Projeler Cenneti, Cumhuriyetin Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Stokes, M. (2012). *Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*, Çev. Hira DOĞRUL, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Terzi, C. (2010). “Bağlama ile Serbest Çalışmalar ve Popüler Müziklerde Bağlamanın Kullanımı”, Cihangir Terzi ile Söyleşi, 12 Ekim 2010.
- Tetik Işık, S. (2016). Çalgılarda Kültürel Temsil, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (3), 1299-1304.
- Top, Y. (2010). “Bağlama ile Serbest Çalışmalar ve Popüler Müziklerde Bağlamanın Kullanımı”, Yavuz Top ile Söyleşi, 25 Eylül 2010.
- Topçu, İ. (2005). *4 Telli Bağlama Metodu*, Yy., Yyy.
- Turan, Ş. (1994). *Türk Kültür Tarihi* (II. Baskı), İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Tura, Y. (1983). *Cumhuriyet Döneminde Türk Musikişi, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türkmen, E., F. (2010). Halk Müziğindeki Değişimler Ve Halk Müziği Eğitimine Etkileri, *Kuramsal Eğitimbilim*, 3 (2), 53-68.
- URL 1: <https://arkeofili.com/anadolu-medeniyetleri-muzesinde-gorulmesi-gereken-12-ortostat-bolum-2/>, Erişim Tarihi: 15.12.2019.
- URL 2: <https://www.youtube.com/watch?v=WZ-59EbpSSI&t=320s>, Erişim Tarihi: 15,12,2019.
- URL 3: <https://tr.pinterest.com/pin/852517404445159318/>, Erişim Tarihi: 15.12.2019.
- URL 4: <https://www.anatolianrock.com/fotograf16997.htm> Erişim Tarihi: 17.11.2019.
- URL 5: <https://www.youtube.com/watch?v=zCcb7IL-TIM&t=21s> Erişim Tarihi: 19.11.2019.
- URL 6: <https://www.dipsahaf.com/erkin-koray-ve-elektro-baglama> Erişim Tarihi: 15.12.2019.
- URL 7: <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/bir-baglama-efsanesi-arif-sag-40788136>, Erişim Tarihi: 25.10.2019.
- URL 8: <https://www.diyarsazevi.de/tr-tr/shop-ve-ueruenlerimiz/elektro-baglama/elektro-baglama-1-detail> Erişim Tarihi: 15.12.2019
- URL 9: <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/bir-baglama-efsanesi-arif-sag-40788136>, Erişim Tarihi: 25.10.2019.
- URL 10: <https://www.pikstagram.org/ismet-topcu> Erişim Tarihi: 16.12.2019.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yurga, C. (2002). *“20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzikler”*, Ankara: Pegem A Yayıncılık.

# MASAÜSTÜ YAYINCILIĞIN İLK YILLARINDA YENİLİKÇİ TİPOGRAFİK YAKLAŞIMLAR: NEVILLE BRODY

## Innovative Typographic Approaches in the Early Years of Desktop Publishing: Neville Brody

Fatih KURTCU<sup>1</sup>

### ÖZET

Bu makalede, bilgisayarın keşfi ile kökten değişen grafik tasarımın, masaüstü yayıncılık sayesinde, yenilikçi tasarımlarının ilk ürünleri olan dergi tasarımlarında tipografi kullanımı, Neville Brody'nin tasarımları üzerinden incelenmektedir. Bilgisayar teknolojilerinin emekleme döneminde birçok tasarımcı bilgisayarı reddetmiş ve geleneksel yöntemler ile çalışmaya devam etmiştir. Teknolojiye ayak uyduran tasarımcıların yenilikçi, aykırı ve daha önce görülmemiş çeşitli tasarımlarını ise utanç verici olarak nitelendirmişlerdir. Bilgisayarın keşfi ile tasarımcılara yeni olanaklar sağlanmış ve bu dönemlerde yayımlanan dergiler tasarımcıların yeni deney alanı haline gelmiştir. Tasarımcılar, teknoloji sayesinde rengi, dokuyu, görselleri ve tipografiyi daha önce yapılmamış bir şekilde kullanmışlardır. Bu dönemin önde gelen isimlerinden biri olan Neville Brody, 20. yüzyılın son çeyreğinde başlayan yenilikçi dergi tasarımlarında tipografiyi yeni bir tavır ile almış ve alışılmamış bir tarz ile yeni sayfa tasarımları üretmiştir. Öyle ki tipografi bazen bir görselin yerini, bazen de bir dokunun yerini tutabilmekte ve içeriği kavramsal olarak okuyucuya (Fütürizm, Konstrüktivizm veya Dadaizm gibi akımlarda olduğu gibi) aktarmaya çalışmaktadır. Masaüstü yayıncılık ile başlayan ve tasarım camiasında ses getiren önemli dergiler The Face, Arena, Fuse ve Arena Homme dergileri nitel ve betimsel araştırma yöntemi ile incelenmektedir. Bilgisayar öncesi geleneksel yöntemler (The Face dergisi) ve sonrası bilgisayar teknolojileri (Arena, Fuse ve Arena Homme+) ile önemli tasarımlar yapan Neville Brody, geçiş sürecinin anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Brody, yaptığı tasarımları ile mesajı hedef kitleye iletmek için tipografiyi, modernist tasarım anlayışına aykırı bir tarzda kullanmış ve yeni bir tasarım dilinin mümkün olduğunu göstermiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Masaüstü yayıncılık, tipografi, Neville Brody, postmodernizm

### ABSTRACT

In this article, the use of typography in magazine designs, which is the first product of graphic design, which has changed radically with the discovery of the computer, and innovative designs thanks to desktop publishing, is examined in particular by Neville Brody. In the development of computer technologies, many designers rejected it and continued with traditional work. They described the innovative, contradictory and never-before-seen designs of the designers who kept up with this innovation as embarrassing. This area was used as a new experimental area for the innovative designers of the magazines, which had an important place in the first years of the invention of the computer, and the designers used color, texture, visuals and typography in a way that had never been done before with the possibilities of technology. One of the leading names of these designers Neville Brody has designed and used typography in an unusual style before in innovative magazine designs that began in the last quarter of the 20th century. So much so that typography can sometimes replace an image, sometimes a texture, and tries to convey the content to the reader conceptually (as in movements such as futurism, constructivism or dadaism). The important magazines The Face, Arena, Fuse and Arena Homme which started with desktop publishing and made an impact in the design community, are examined with the qualitative and descriptive research method. Neville Brody, who made important designs with pre-computer traditional methods (The Face magazine) and post-computer technologies (Arena, Fuse and Arena Homme+), has an important place in understanding the transition process. With his innovative designs, Brody used typography in a way contrary to the modernist design approach to convey the message to the target audience and showed that a new design approach is possible.

**Keywords:** Desktop publishing, typography, Neville Brody, postmodernism

**EXTENDED ABSTRACT**

In this article, the use of typography in magazine designs, which is the first product of graphic design, which has changed radically with the discovery of the computer, and innovative designs thanks to desktop publishing, is examined in particular by Neville Brody. In the development of computer technologies, many designers rejected it and continued with traditional work. They described the innovative, contradictory and never-before-seen designs of the designers who kept up with this innovation as embarrassing. This area was used as a new experimental area for the innovative designers of the magazines, which had an important place in the first years of the invention of the computer, and the designers used color, texture, visuals and typography in a way that had never been done before with the possibilities of technology. One of the leading names of these designers Neville Brody has designed and used typography in an unusual style before in innovative magazine designs that began in the last quarter of the 20th century. So much so that typography can sometimes replace an image, sometimes a texture, and tries to convey the content to the reader conceptually (as in movements such as futurism, constructivism or dadaism). The important magazines The Face, Arena Fuse and Arena Homme+, which started with desktop publishing and made an impact in the design community, are examined with the qualitative research method. Neville Brody, who made important designs with pre-computer traditional methods (The Face magazine) and post-computer technologies (Arena, Fuse and Arena Homme+), has an important place in understanding the transition process. With his innovative designs, Brody used typography in a way contrary to the modernist design approach to convey the message to the target audience and showed that a new design approach is possible.

Conveying the message to the target audience has been the most important problem of communication design. Typography, on the other hand, has always had an important place in message transmission. This area was used as a new experimental area for the innovative designers of the magazines, which had an important place in the first years of the invention of the computer. Brody used typography to convey the message to the target audience with his innovative designs, thus increasing his reputation.

Neville Brody did not follow modernist graphic design principles and modern typography rules in most of his designs, but nevertheless achieved great success. The fact that the magazines reached the masses and the awards won by the designer, the best-selling graphic design book of the period, and the exhibitions that attracted more than forty thousand spectators can be cited as proofs of these.

The important postmodernist designer of the period, unlike the modernist designers -for example, the Helvetica typeface tries to convey the message without adding any meaning to the message - they tried to incorporate the spirit of the sender into their designs. He conveyed the spirit of the period, the content and the message to the designer not only with the text, but also with the visuality of the text.

With his attitude of protest, questioning and opposing common principles, Brody took his place among the important designers of the period. His designs have been exhibited in various museums, his magazines have sold tens of thousands and won great acclaim. Brody proved that there can be a new understanding with his anti-modern attitude, especially within the framework of typography. In Brody's designs, typography conceptually assumes the carrier of the content, unlike modernist designers. Brody has produced innovative designs to bring emotions and concepts to the fore in his designs. As in McLuhan's claim that the media is the message, typography in Brody's designs is not the invisible carrier of the content, on the contrary, typography is the content itself.



## GİRİŞ

Apple'ın, Lisa bilgisayarında öncülük ettiği teknolojiye dayanan ilk nesil Macintosh bilgisayarının 1984'teki tanıtımı, bir grafik devriminin habercisiydi. (Meggs, 2012:531). Sonrasında bu bilgisayarlar için üretilen Metafont, Tex, PostScript ve Aldus'un ürettiği Page Maker gibi yazılımlar sayesinde tasarımcılar için yeni bir ortam doğmuş oldu. Matematik profesörü olan Donald Knuth tarafından yapılan font düzenleme programı Metafont ve yaptığı fontları kullanarak sayfa tasarımları üretmesini sağlayan Tex yazılımı, masaüstü yayıncılığın ilk yazılımlarındandır. Daha gelişmiş versiyonu olan PostScript ve Page Maker yazılımları tasarımcılar için daha fazla seçenek sunmuştur.

Apple'ın piyasaya sunduğu bitmap (bit işlemlenmiş noktalarla oluşur) font formatından sonra, PostScript (kavisli çizgilerle oluşturulan bezier eğrilerinden oluşur) font formatı üretilmiştir. Bu font formatı sayesinde, bezier eğrileri ile pürüzsüz, yumuşak bitiş noktaları olan yazı karakterleri ve bilgisayar grafikleri oluşturulabilir. 1985'lerde Apple'ın 300 dpi (dot per inch, inch başına düşen nokta sayısı) PostScript fontları basabilmeyi sağlayan lazer yazıcısı, masaüstü yayıncılık için önemli bir adım olmuştur. Her geçen yıl bu yazıcılar ve yazılımlar geliştirilmiş ve tasarımcılar için daha iyi olanaklar sunulmuştur.

Temmuz 1985'te Aldus tarafından, Macintosh bilgisayar için üretilen PageMaker yazılımı sayesinde yazı karakterini seçmek ve yazı karakteri ile sütunların boyutlarını değiştirebilmek mümkün olmuştur. Aynı zamanda PageMaker yazılımı taranmış bir görseli, düz bir çizgiyi, kenar çizgilerini, başlıkları, yazılar ile birlikte kullanabilmeyi sağlamıştır.

Bir masaüstü yazılımı, kullanıcının bilgisayar ekranında öğeler oluşturmasını ve ardından bunları, geleneksel şekilde hazırlanıp ofset baskı için konumlarına yapıştırılmasına benzer bir şekilde sayfada konumlandırmasını sağladı. Brainerd, bu yeni yöntem için masaüstü yayıncılık terimini kullandı (Meggs, 2012:531).

Bilgisayar teknolojilerinin emekleme döneminde birçok tasarımcı, bilgisayarı reddetmiş ve geleneksel yöntemler ile çalışmaya devam etmiştir. Bu yeniliğe ayak uyduran tasarımcıların yenilikçi hiç görülmemiş çalışmalarını ise utanç verici olarak nitelendirmişlerdir. Bununla birlikte yenilikçi tasarımcılar, teknolojinin olanaklarıyla rengi, dokuyu, görselleri ve tipografiyi daha önce yapılmamış bir şekilde kullanmışlardır.

1990'lara gelindiğinde bilgisayar ve baskı teknolojileri ile sorunsuz renkli grafikler üretilmiş ve sayesinde geleneksel yöntemlere çok yakın sonuçlar elde edilmeye başlanmıştır. Sayfa tasarımları için QuarkXPress görsel düzenlemeleri için Photoshop'un piyasaya sürülmesi tasarımcıların olanaklarını genişletmiştir.

Bilgisayar öncesi geleneksel yöntemler (The Face dergisi) ve sonrası bilgisayar teknolojileri (Arena, Fuse, Arena ve Homme+) ile önemli tasarımlar yapan Neville Brody, geçiş sürecinin anlaşılmasında önemli yere sahiptir. 1957 Londra doğumlu, Brody, İngiliz grafik tasarımcı, tipografist ve sanat yönetmenidir. London College of Printing'de okumuş ve burada öğretmenleri, Brody'nin geleneksel tasarımların yerine tercih ettiği deneysel çalışmalarını sık sık eleştirmişlerdir.

Brody'nin tasarımlarında ortaya koyduğu yenilikler kitap, dergi tasarımından, basın ilanı, plak kapağı ve ambalaj ürünlerine kadar bir devrim yaratmıştır. Tasarımda, günümüz teknolojisine duyulan inanca meydan okuyan insani biçimlerin yönettiği dinamizm anlayışını benimsemiştir. Bu bağlamda çalışmaları çoğunlukla deneysel nitelikli olup kökleri 20. yüzyıl başlarında sanat akımlarına, özellikle Dadaizm ve Konstrüktivizme dayanan bir geleneğin parçasıdır (Bektaş, 1992:251).

Masaüstü yayıncılık ile başlayan bilgisayar teknolojileri dönemi, dijital devrim olarak nitelendirilir. Bu devrimin önemli tasarımcılarından biri olan Brody, tipografiyi deneysel biçimlerle ele almıştır. Dijital devrimin tipografiyi nasıl etkilediğine dair soruya Brody şöyle cevap verir: Kısaca Tipografi'yi demokratikleştirdi, insanların yatak odalarında müzik yapmalarına olanak sunması gibi, tasarımcıların kendi yazı karakterlerini yaratma araçlarına erişmelerine sağladı. İkinci olarak, fotoğraf makinesinin insanların bir ressam tutmak zorunda kalmadan kendilerinin ve çevrelerindeki dünyanın suretlerini yapmalarına izin vermesi gibi, herkesin profesyonel görünümlü belgeler oluşturmasına olanak sağladı. Tüm endüstrinin gizemini ortadan kaldırdı ve Fuse'un sunduğu gibi biçimsel deneylere izin verdi (URL 1). Bu dönemi daha iyi gözlemlemek için The Face, Arena, Fuse ve Arena Homme+ dergilerini Brody'nin bu dergiler için tasarladığı fontları ve sayfa tasarımlarını incelemek önemlidir.

## 1. The Face Dergisi

Film, televizyon, toplum, siyaset, güncel olaylar ve kültür dergisi olarak, 1980 yılında Nick Logan tarafından aylık yayınlamaya başlamıştır. Başladığı yıllarda, fotoğraflar, röportajlar ve yazılarla olabildiğince dikkat çekmiş ve derginin satışları patlamıştır. Ancak tüm bunlara rağmen derginin tasarımları, dönemin ruhunu yansıtmakta eksik kalmakta ve modernist tavırda yapılmaktaydı. Dönemin ruhu müzikte, sosyal hayatta, televizyonda ve modada yaşatılsa da grafik tasarıma yansımaları zaman almıştır. Nick Logan varolan dergilerden olabildiğince farklı bir dergi yapmak ve 1980'lerin ruhunu yansıtmak istemiştir. Logan 1981'de Brody ile çalışmaya başlamıştır. Brody dergiyi yeniden ele almış, postmodernist bir tavırla, dergi için yeni bir logo ve yeni sayfa tasarımları üretmiştir. Bir dönem The Face dergisi için fotoğraflar çeken Steve Pyke, derginin kurucusu Nick Logan ve tasarımcısı Neville Brody'nin kendisine "yaratıcı olmasını söylediğini, çekimler için serbest bıraktığını, kural koymadığını ve bunu yapmanın ne kadar eğlenceli olduğundan bahsetmektedir" (URL 2) (Görsel 1).



**Görsel 1: Solda 1980 ilk sayısından The Clash ile röportaj sayfası, Sağda 1984 yılı fotoğraf çekimi Steve Pyke ait olan Electro müzik için yapılan bir sayfa tasarımı (URL 2) (URL 3).**

Brody, 2017 yılında The Guardian gazetesine verdiği röportajda şöyle bahsetmektedir; 80'li yıllarda Covent Garden'da bir gecekondu mahallesinde, oldukça sefil ve yoksulluk içinde yaşamaktaydım. Evin çatısı bir yangında yanmıştı ve kış boyunca tuvalette bir metre kar vardı ve dışarıda ulusal cephe yürüyüşleri sürmekteydi. Gözetim altındaydık, sokaklarda siyasi çalkantı, huzursuzluk, öfke ama aynı zamanda etrafta çok fazla yaratıcılık vardı. İşlerim oldukça deneysel ve aşırı olma eğilimindeydi punk, dadaizm ve William Burroughs'tan (ünlü roman yazarı) etkilenmişim (URL 4). Sonrasında Nick (Nick Logan The Face dergisinin kurucusu) ile tanışan Brody üzerinde çalışmak için dört sayfalık Kraftwerk (Alman Elektro müzik grubu) röportajını tasarlama işini alır (Görsel 2). Brody, sayfaları Konstrüktivist bir tavırla ele alır. Başlıkları açılı, çeşitli boyut, renkler (kırmızı sarı ve siyah konstrüktivizm akımında en yoğun kullanılan renklerdir) ve grafiklerle tasarlar. Bu sıradışı, yeni sayfa tasarımını çok beğenen Logan, derginin sanat yönetmenliğini Brody'ye bırakır.



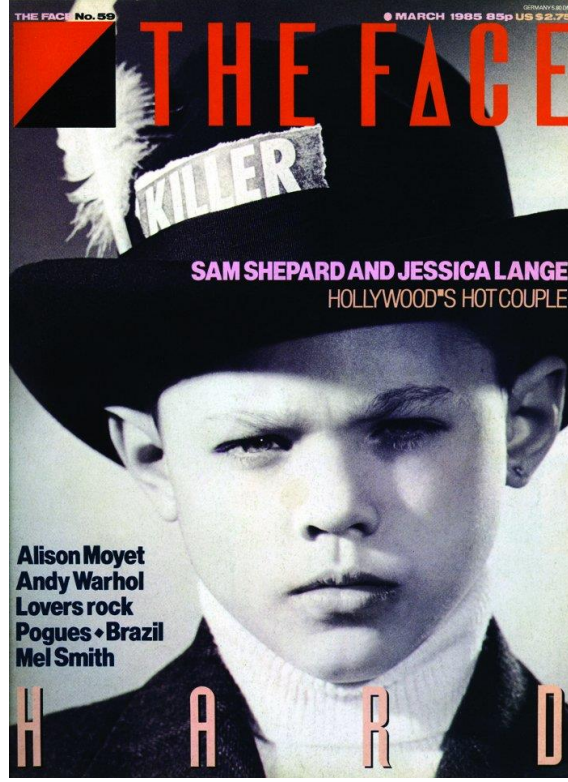
Görsel 2: Neville Brody'nin The Face dergisi için ilk tasarımı The Kraftwerk röportaj sayfası (URL 5).

Ezber bozan tasarımları ile öne çıkan Neville Brody, 1981-1986 yılları arasında derginin sanat yönetmenliğini yapar. Derginin Brody öncesi tipografisi sade modernist bir tarzla üretilmiştir. Düzenli ve kontrollü bir tavırla tasarlanan dergi için Brody, çok daha cesur ve alışılmadık bir tarzla tipografiyi yeniden ele alır. The Face dergisinde yaptığı tasarımlar sayesinde Neville Brody'nin ünü artmış ve yergiler aldığı gibi övgüler de almıştır. Brody standartlara meydan okuyarak grafik tasarım ilkelerini birçok tasarımında göz ardı etmiş, statik ve sıkıcılıktan uzak tasarımlar üretmiştir. Brody'nin tasarımlarında tipografi, okunması gereken bir yazıdan çok içerik ile bağlantı kurmaktadır. Öyle ki görsel 3'teki dergi kapağında 4 farklı yazı karakterini aynı anda kullanmıştır. Aslında bu tavır modern grafik tasarım ilkelerine uymayan bir durumdur. Ancak Brody'nin kullandığı yazı karakterlerinin görsel ile olan uyumu ve sayfa düzeni yerleştirmeleri sayesinde, dergi kapağı dikkat çekici ve vurgulu bir hal almıştır.

Brody kesin doğruların olmadığını ve her zaman başka yöntem ve dillerin mevcut olduğunu savunmaktadır. Bu konuda şöyle söylemektedir: "The Face kendisine tuhaf bir gelenek yarattı. İlk defa, stilini her hafta değiştirmesinin beklendiği bir dergi oldu. Kendi kendisine meydan okuması, ancak aynı kalmayarak olabilirdi. Bu bir gelenek haline gelir gelmez tekrar değişmeliydi. Benim yaptığım, şeylerin sürekli değişebileceğini ve değiştiğini vurgulamaktı. Bunu yaparken de söylemek istediğim, kesin doğruların olmadığıdır. Yapılandıran başka bir alternatif her zaman mevcuttur" (Bektaş, 1992:248).

Brody tasarımlarda ve özellikle tipografide her şeyin sorgulanması gerektiğini ve yeniden ele alınarak daha yaratıcı tasarımlar üretebileceğini düşünmektedir. Öyle ki bir konuşmasında şöyle bahsetmektedir: Modern tipografi geleneği aslında 15. yüzyılda matbaanın doğuşuyla başlar. Dizginin temel kuralları o zamandan beri değişmedi. Ancak kuralları bir sınırlama olarak görmemek gerekir; her şeye doğal bir sorgulama süreci içerisinde meydan okunabilir, eğer herhangi bir tasarım öğesinin mevcut olması için pratik bir neden varsa, bu hâlâ sizin niyetinize uygunsuz ve de alternatifi yoksa o öğe yürürlükte kalır. Elinizde kalanların orada olmalarının nedeni gelenektir, sadece zevke dayandırılarak ayakta kalan kurallar ya da onca zamandır geçerli olmalarından kural gibi görülmeye başlanan düşünceler, ama hiçbirinin alışageldiğimiz dışında bir temellendirmesi yoktur. William Burroughs'un yazılarını ele alın anlam iletmek için kelimeleri kullanıyor, ama cümle yapısının olağan kurallarını bütünüyle yıkıyor (Wozencroft, 1988).



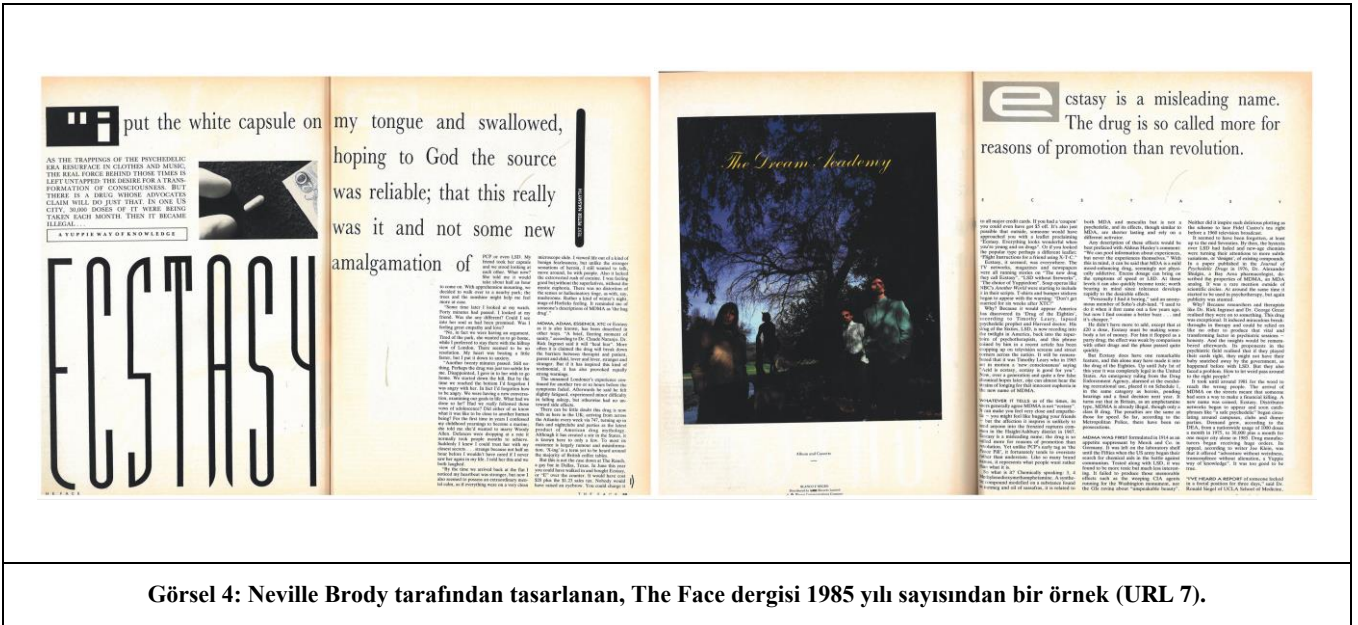


Görsel 3: Neville Brody tarafından tasarlanan, The Face dergisi 1985 yılı Mart sayısı (URL 6).

Brody, Rus konstrüktivist sanatçıların, özellikle Rodchenko'nun geometrik formlarından ve Dada'nın deneysel tutumlarından ve egemen düzenin kanunları reddetmesinden etkilenmiş olsa da onu geçmiş akımları yeniden icat eden bir retro tasarımcı olarak etiketlemek onun felsefesini ve değerlerini yanlış temsil eder. (Meggs, 2012:479) Çünkü Brody, hep yeniliğin peşindeydi. Yaptığı tasarımlar ile daha büyük kitlelere ulaşmayı hedefliyor. Öyle ki, The Face dergisini, deneyebileceği ve yayınlatabileceği yaşayan bir laboratuvar olarak görmektedir. Brody bu durumdan şöyle bahsetmektedir: Altın kuralımız her şeyi sorgulamaktı. Bir sayfa eğlenceli ve bir üsluba sahip ise daha fazla yazı ve içerik ile doldurulmadan öylece bırakılabilirdi. Sayfa numaraları şekiller veya harflerden büyük boyutlarda tasarlanabilir, derginin kapağını içinden önce tasarlayabilirdik (URL 4).

Brody yaptığı tasarımlar ile özellikle tipografide yapmaya çalıştığı yapışökmücü tarzı ile içeriği izleyiciye aktarmaya çalışır. Öyle ki, Helvetica yazı karakteri, harflerinin sahip olduğu şekli ile yazı karakterine hiçbir ek anlam katmayan kelimelerin görünmez bir taşıyıcısı olması amaçlanmıştır (Hydman, 2016:123). Bununla birlikte Brody tam tersini amaçlar, onun kullandığı ve tasarladığı yazı karakterleri her zaman içeriğin taşıyıcısıdır. Görsel 4'te olduğu gibi 'Ecstasy' kelimesi için seçtiği yazı karakteri, kelimenin anlamı ile bağlantı kurmaktadır. Brody, doğru tipografinin kurallarını hiçbir zaman öğrenmediğini, bu da onu çalışma yöntemleri ve yeni tasarımlar icat etme konusunda özgür bıraktığını söylüyor (Meggs, 2012:481). Yine görsel 4'te modern tipografiye göre yanlış diye nitelendirilen kullanımlar göze çarpmaktadır. 'i put the ... ve ectasy is a...' ile başlayan cümlelerde 'i' ve 'e' harfleri cümlenin başlangıç harfleri olmasına karşın cümlenin diğer kelimelerinden olabildiğince farklı boyut ve tarzda tasarlanmış, yanlış veya eksik okumaya neden olabilmektedir. Tamamen büyük harfler ile bir paragraf yazmak satır aralıklarının gereğinden geniş veya dar tasarlanması, modern tipografiye göre hatalı olarak nitelendirilebilir. Ancak bu durumu Brody şöyle açıklamaktadır; "Şeyleri ham maddelerine kadar parçalayıp, işlevlerini gözeterek yeniden birleştirmenin mümkün olduğuna yönelik yaklaşımlara ve tavırlara işaret etmekte benimkisi" (Wozencroft, 1988).

Brody hedef kitleye tasarımı olabildiğince etkili bir şekilde aktarmak istemekte ve bunun için tipografiyi sadece okumayı kolaylaştıran bir yöntem olarak değil fotoğraf, illüstrasyon gibi bakılması izlenmesi gereken bir öğe olarak tasarlamıştır. Görmenin yazıdan çok daha hızlı bir iletişim olduğu gerçektir. Böylelikle mesaj hem hızlı hem de daha donanımlı çeşitli kavram ve imgeleri eklenerek aktarılabilir. Brody'ye göre; "Yazı karakteri sanki uzaydan gelme bir şeymiş gibi görülüyor, oysa hiç öyle değil: karakter içsel bir duyguyu ya da bir tepkiyi dile getirmek için kullanıyor; öyle olmak zorunda Doğal bir olay değil, bir düşünce sürecini sembolize ediyor... Yazı karakteri insanın üzerine kontrolü olması gereken esnek bir dışavurum aracıdır" (Wozencroft, 1988). Öyle ki Brody bir dergide yer alan tüm yazıların dizilmiş ve temiz bir biçimde sunulması geleneğini yıkmıştır (Bektaş, 1992:249). Çünkü Brody, metnin içeriği kadar metnin görsel yönünü de duygusal veya kavramsal olarak yazının karakteri, ritmi ve rengi ile okuyucuya iletmeye çalışmaktadır.



Görsel 4: Neville Brody tarafından tasarlanan, The Face dergisi 1985 yılı sayısından bir örnek (URL 7).

Paul Rand'a göre sıradan olanı olağanüstü bir şeye dönüştürmek için mesajın yeniden yorumlanması gerekmektedir (Meggs ve Purvis, 2016). Brody'nin bir anlamda yaptığı tam olarak budur, mesajı yeniden yorumlamış ve kendi üslubunu katarak okuyucuya aktarmıştır.

Sürati yavaşlatmaya, nefes alma mekanları yaratmaya durup düşünecek boşluklar yaratmaya çalışıyordum. Ayrıca, her bir harfin bireysel özelliklerini fark etmemize ve bunun diğerleriyle birleşik nasıl bir kelime oluşturduğunu fark etmemize yol açtı. Bir türlü ritim duygusu getirdi. Boşluk, isterseniz buna negatif boşluk diyelim, yazı karakterinin içinde yer aldığı pozitif boşluk kadar önemlidir. Dergide yer alan bir yazı birçok düzeyde var olur, sadece kelimelerden oluşmaz ve her tasarım, bu yazının içeriğini nasıl okuduğunuza bir şeyler katar, Kullandığımız karakter, puntosu, harf boşluğu ya da satır aralığı yaptığımız düzenleme, bütün bunlar bir yazıyı nasıl bir gözle okuduğunuzu etkiler (Wozencroft, 1988).

Paul Gorman'a (2017) göre, Brody o kadar yaratıcı, yenilikçi ve kışkırtıcı bir tasarımcı ki, tasarım açısından 1980'lerin tasarım dillerinden biri haline gelen The Face dergisinin görsel tasarımlarını yaptı. Brody, punk döneminde büyümüş ve London College of Printing'de eğitim görmüştü, ancak okulun geleneksel modernist eğitim anlayışına karşıydı ve çalışmalarında, Bauhaus ve Konstruktivizm gibi 20. yüzyılın başlarındaki avangart hareketlerden etkilendi (URL 5).

Harfler ve oluşturdukları kelimeler dil ve fikirlerin yuvasıdır. Binalar gibi, harf biçimleri de içeriklerinin ve tasarımcılarının kişiliğini benimserken, tasarlandıkları iklimi ve kültürel ortamı yansıtır (Willien, Strals, 2009). Brody yaptığı tasarımlarında metnin içeriğini kavramsal olarak anlatırken aynı zamanda, yapısökümcü (deconstructive) fikirlerini de yansıtmıştır. Mayıs 2004 yılında kapatılan, 2011 yılında Londra Tasarım Müzesi koleksiyonuna eklenen ve Postmodernizm sergisinde de yer alan The Face dergisinden, Heller şöyle bahsetmektedir (2016): Face dergisi, 80'lerin sonlarında postmodernistlerin yüzyılın ortalarındaki modernist saflığa isyanın bir simgesidir. Bununla birlikte Brody'nin bu deneysel tasarımları bugün hala geçerli ve kabul edilebilir.



## 2. Arena Dergisi

The Face dergisinin yaratıcısı Nick Logan tarafından 1986 yılında yayımlanmaya başlayan Arena dergisinin (erkek moda ve stil dergisi) tasarımlarını, Neville Brody yapmıştır. Brody Arena dergisi tasarımlarında Face dergisinde yaptığının tam tersi bir tasarım anlayışına bürünmüştür. Helvetica yazı karakterini kullanarak yaptığı tasarımlarda modernist tasarımcıların yaklaşımlarına benzer bir anlayış ile dergileri üretmiştir. Yüksek kontrast, büyük boyutlu görseller, temiz ve basit sayfa düzenleri (layout) bu derginin temel tasarım anlayışı olarak öne çıkmaktadır.

Brody, Helvetica yazı karakterinden şöyle bahsetmektedir; benim için, Helvetica dik bir kayalığa çıkarken bulduğum oturup etrafı seyredecek bir yerdir. Helvetica bilginin nasıl algılandığını etkiliyor, bundan kaçmak mümkün değil (Wozencroft, 1988). Bununla birlikte Brody, (Poyner, 1992) şöyle devam etmektedir; Arena'da stili ve dekorasyonu yadsımak istedim ve tasarımın gerçekten çok önemli olduğunu göstermek istedim. Nefret ettiğim Helvetica'yı duygusal olmaya zorluyorduk. Bu ironik bir bildirimdi de aynı zamanda. Dört yıl önce herşey fazla tasarlanıyordu; tasarım içeriğin kendisiydi.



Görsel 5: Arena dergisi çeşitli kapak tasarımları (URL 8).

Brody Arena dergisinde yaptığı tasarımları oldukça minimalist The Face dergisinde yaptığının karşıtı bir anlayış ile tasarlamıştır. Brody bu konuda şöyle (Wozencroft, 1988) bahsetmektedir: Tipografinin tarihi kullanımı, geleneksel kullanımı ve pratik kullanımı üzerine kafa yormak gerekir. Bazı karakterleri tarihi bağlamları yüzünden kullanırım, ya da alttan alta giden bazı şeylere duyduğum kişisel tepki yüzünden. Mesela Arena dergisinde Helvetica'ya döndüm, çünkü bu yazı karakterinin tarihi insanların niye yaptıklarını anlamadan girdikleri tipografik üslupçuluk çağının çılgınlığından daha eskiydi.

Nick Logan'ın kendi sınırlı fonuyla yaptığı The Face ve Arena dergileri, Neville Brody'nin yaptığı yeni ve yapıbozucu (The Face) tasarımlar ve tipografide kullandığı yenilikçi yaklaşımlarında katkısıyla, alanında öncü duruma gelmişlerdir. Brody'nin kullandığı farklı grafik dil bu dergilerin tasarımlarıyla, dayanak noktası haline gelmesini sağlamıştır. Tüm bunlara rağmen Arena'da dönmüş olduğu minimalist dil benimsenmemiştir. Öyle ki Brody, (Poyner, 1992) Arena'da yaptıkları tasarımın başarısız olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte tasarımın moda olmadığını söylemektedir ve şöyle eklemektedir; ben duyguları olan, dışavurumcu çalışmalar arıyorum yazı karakteri ve tipografik üslubu düşünmeden, bunlar sadece yüzeysel efektlerdir. Son iki yıldır üslupsal anlamlardan arınma sürecinden geçiyoruz. Benimle birlikte çalışan insanların yaptıkları işlere üslup girmişse onlara hep yeni baştan başlamalarını söylüyorum. Çalışmanın yüzlerce yolu var ve bunların hepsi modern; biri üzerinde yoğunlaşmak hatadır.

### 3. Fuse Dergisi

Brody, The Face ve Arena gibi moda dergilerinden sonra tamamen deneysel 20 sayılık bir dergi tasarlar. 1991 yılında Londra merkezli tasarımcı Neville Brody ve editör Jon Wozencroft tarafından başlatılan FUSE, dijital tipografinin sınırlarını araştıran etkileşimli, deneysel bir dergidir. Üç ayda bir yayımlanan dergi FontShop tarafından dağıtılmıştır (URL 9). Emigre'den sonra Fuse süreli yayını tipografi ve harf tasarımı üzerine dünya genelinde tanınan, izlenen ve etki yaratan bir grafik tasarım dergisi olur (Sarıkavak, 2018).



Görsel 6: Fuse dergisi sırasıyla 1,4,7. sayıları dergi kapakları (URL 10).

Tipografinin tartışma alanını genişletmeyi amaçlayan derginin 20 sayısı, yazılı dillerin kültürel ve teknolojik ilerlemesini tartışmak için sistematik bir şekilde düzenlenmiştir. Sürekli değişen iletişim teknolojisi ve medya çağında tipografi ve görsel dil hakkındaki güncel fikirlerimize meydan okumayı amaçlayan etkileşimli dergi için Brody, her sayısı için farklı fontlar ve afişler tasarlamıştır. Dergi paketinin içinde posterler ve fontların yer aldığı disketler vardır.

Brody, bu deneysel tasarımları ürettiği ortamdan şöyle bahsetmektedir; “gelecekte bilgisayar bir sanatsal araç olarak daha ciddiye alınacak, bir dışavurum ve duygulara dönüş yolu olarak görülecek...biz bilgisayarı tipografinin ne olması gerektiği hakkındaki önyargıları kırmakta kullanıyoruz” (Poynor, 1992).

Tipografinin uygunluğu hakkında kesin bir yargıya varmak için, belirli bir zaman noktasındaki zamanın ruhunu – çağın ruhunu – tartışmak genellikle yetersizdir. Bu sorunu çözmek için Fuse, tipografiyi sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmelerden ve bunlara yanıt veren dinamik bir kültürel ürün olarak tartışmıştır. Brody, Fuse dergisinde postmodernist, sanal veya üslupların sınırlarını kaldırarak sorulara cevaplar aramıştır. Öyle ki, sanal tipografi aynı şekilde hiyeroglifler ve runik alfabesi gibi yazının kökleriyle ve ayrıca Braille ve Mors gibi diğer dilsel kod biçimleriyle ilgili olabilir. (Hilner, 2009:91) Tipografiyi bir kültür ürünü olarak ele alan Brody, bu arayışlarının deneylerini, dergi için tasarladığı fontlar aracılığıyla yapar. Brody, 2012 yılında Lürzer’ Archive dergisine verdiği röportajında Fuse dergisi için en gurur duyduğum işim diye bahsetmektedir (URL 1).

Dergi font üretimini ve dağıtımını kolaylaştırmak gibi birçok teknolojik avantajlar sağlarken aslında insanda bitmek bilmeyen deney yapma arzusunu yansıtır. (Ambrose ve Harris, 2007: 56) Brody için, Fuse dergisi font tasarımlarının deney alanıdır. Bu sayede Brody birçok deneysel font tasarlamıştır. Blur, Autotrace, Digitalogue vb. gibi fontlar bunlara örnek olarak gösterilebilir (Görsel 7,8).

**In 2011, the Museum of Modern Art in New York added a selection of digital typefaces to its permanent collection. FF Blur was one of just 23 designs to make the cut.**

Görsel 7: Blur Fontu (URL 11).

**The term “autotrace” refers to the automatic vectorizing of a scanned bitmap image**

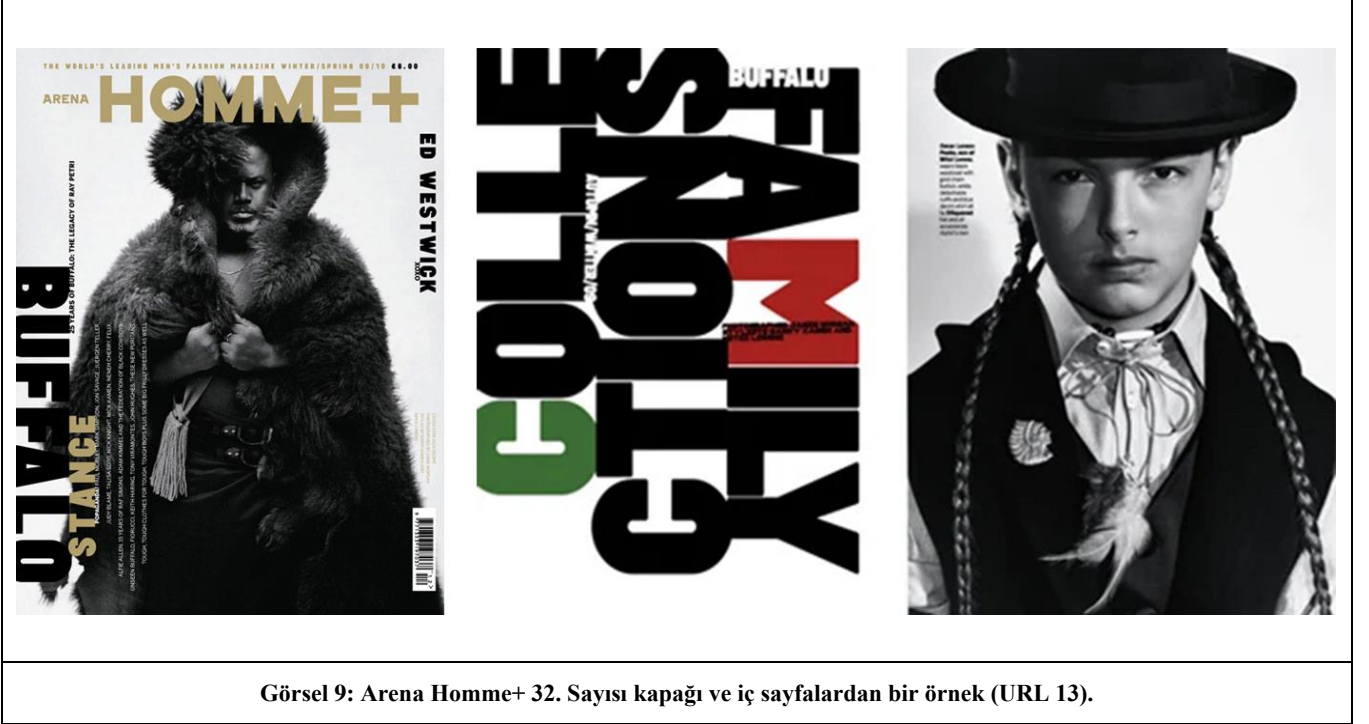
Görsel 8: Autotrace Fontu (URL 12).

Brody'nin işleri günümüz teknolojisine olan inanca meydan okur, genellikle deneyseldir, kökleri 20. yüzyılın başlarındaki sanat akımlarına dayanır ve özellikle Dadaizm ve Konstrüktivizm geleneğinin bir parçasıdır. Onun işlerinde ve konuşmalarında reklamcılık endüstrisine ve ticari olan her şeye karşı duyduğu nefret açıkça görülür (Wozencroft, 1988). Bu tasarım anlayışı fontlarına da yansımıştır. Font tasarımında sorunun kökenine inerek okuyucuyu düşündürmek ve kavramları anlatmak ister. Blur, Autotrace, Harlem, industria, State, Maze vb. gibi fontlarda bu anlayış görülmektedir. Brody, (Poynor, 1992) Fuse dergisinde neyi amaçladığı şöyle açıklıyor; İnsanların bizim yaptıklarımıza bakmalarını ve kendilerinin bir şeyler yapmalarını veya bizim yaptıklarımızı değiştirmelerini bekliyorum. Gerçekten, bize sonuçlarını yollayanlar var ve bunları gelecek bir sayımızda yayımlamayı düşünüyoruz.



#### 4. Arena Homme+ Dergisi

Neville Brody'nin tasarladığı bir diğer önemli dergi Arena Homme+ dergisidir. Brody, bu Erkek moda dergisinin 32. sayısını misafir sanat yönetmeni olarak tasarlamıştır. Brody, dergiyi basit ve güçlü mizanpajlarla daha erkeksi bir görünüme kavuşturmak istemiştir (Görsel 9). Bunun için Buffalo ve Popaganda adında iki farklı yazı karakteri tasarlamıştır.



Görsel 9: Arena Homme+ 32. Sayısı kapağı ve iç sayfalardan bir örnek (URL 13).

Brody'nin Arena Homme+'ın özel sayısı için tasarladığı Buffalo fontu, sokaklara özgü ve cesur bir tarza sahiptir. Daha sonraları Londra Tasarım Karşıtı (Anti-Design) Festivalinde'de kullanılan font, yedi farklı ağırlıkta tasarlanmıştır. Ağırlığı arttıkça negatif alanları yuvarlaktan köşeliye doğru dönüşmektedir (Görsel 10).



Görsel 10: Arena Homme+ 32. Sayı için tasarlanan Buffalo fontu (URL 14).

Derginin bu sayısında kullanılan kadın fotoğrafları bile erkeksi bir tavırla çekilmiş ve yayınlanmıştır. Kalın, sert geometrik ve tırnaksız yazı karakteri ile dizilen metinlere satır aralığı verilmemiş, hatta bazı kısımlarda üst üste bindirilmiştir. Fotoğrafta yer alan modelin vatkalı köşeli ceketini ve kadının düz ve kıvrak olmayan yapısını ile tipografinin uyumlu olduğu söylenebilir. Aynı zamanda metnin içeriği ile sayfa tasarımı örtüşmektedir (Görsel 11).



Görsel 11: Arena Homme+ 32. Sayı sayfa tasarımı örneği (URL 13).

Brody, yazıları kimi zaman üst üste bindirmiş, kimi zaman ters kimi zaman negatif kimi zaman ise şablon (stencil) şeklinde kullanmıştır. Yaptığı bu tasarımlarda Brody için birinci amacın okunurluk olmadığı açıktır. Tasarım dili ile duyguyu ve kavramı hedef kitleye iletmeye çalışmaktadır. Bu yüzden bu dergide yazı onun için yazı daha çok bir imgedir, görseldir. O görseli istediği şekilde kullanmış; bölmüş, renklendirmiş, büyültüp küçültmüş ve farklı yerlerde konumlandırmıştır (Görsel 12).



Görsel 12: Arena Homme+ 32. Sayı sayfa tasarımı örneği (URL 13).

## SONUÇ

Mesajı hedef kitleye iletmek, iletişim tasarımını en önemli sorunsalıdır. Tipografi ise mesaj iletim konusunda en önemli tasarım öğelerindendir. Öyle ki, dönemlere göre tipografinin farklı kullanımlarını rastlamak mümkündür. Bu anlamda en dikkat çeken dönemlerden biri 1980’li yıllardır. Bu dönemde Tipografi yüzlerce yıldır kullanılan tasarım anlayışından tamamen farklı tavır ve üslup ile ele alınmıştır. Masaüstü yayıncılık ise 1984 yılı Apple bilgisayarların piyasaya sürülmesiyle ortaya çıkmıştır. Bilgisayarın keşfinin erken yıllarında önemli bir yere sahip olan dergilerin yenilikçi tasarımcıları için bu ortam yeni bir deney alanı olarak kullanılmıştır. Brody, yaptığı yenilikçi tasarımları ile mesajı hedef kitleye iletmek için tipografiyi kavramsal bir tavırda kullanmış ve bu sayede ününü artırmıştır.

Neville Brody, çoğu tasarımında modernist grafik tasarım ilkelerine ve modern tipografi kurallarına uymamış, ancak buna karşın büyük başarı elde etmiştir. Dergilerin büyük kitlelere ulaşması ve tasarımcının aldığı ödüller, dönemin en çok satan grafik tasarım kitabı, kırk binden fazla seyirci çeken sergileri, bunun kanıtı olarak gösterilebilir. Dönemin önemli postmodernist tasarımcıları, modernist tasarımcıların tersine -örneğin, Helvetica yazı karakteri



mesaja hiçbir anlam katmadan mesajı taşımaya çalışır- tasarımlarına göndericisinin ruhunu katmaya çalışmışlardır. İçeriği ve mesajı sadece metnin kendisi ile değil yazının görselliği ile iletmışlerdir.

Protest, sorgulayan ve genel geçer ilkelere karşı çıkan tavrı ile Brody, dönemin önemli tasarımcıları arasında yerini almıştır. Tasarımları çeşitli müzelerde sergilenmiş, dergileri onbinlerce satmış ve büyük beğeniler kazanmıştır. Brody özellikle tipografi çerçevesinde, modern karşıtı tavrı ile yeni bir tasarım anlayışının var olabileceğini kanıtlamıştır. Brody'nin tasarımlarında tipografi, modernist tasarımcıların aksine içeriğin taşıyıcılığını kavramsal anlamda üstlenmektedir. Brody duyguları ve kavramları tasarımlarında ön plana çıkarmak için yenilikçi tasarımlar üretmiştir. McLuhan'ın medya (ortam) mesajın kendisidir (the medium is the message) iddiasında olduğu gibi, Brody'nin tasarımlarında da tipografi içeriğin görünmez taşıyıcısı değil, aksine tipografi içeriğin kendisidir.

**KAYNAKÇA**

- Ambrose G., Harris, P. (2007). *The Layout Book*, An AVA Book, Published by AVA Publishing SA
- Aynsley, J. (2004). *Pioneers Of Modern Graphic Design*, London: Octopus Publishing.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, YKY: İstanbul,
- Brody, N. (1991). *The Trouble with Type*, Fuse: 1, London: Taschen.
- Charlotte, Peter Fiell, P. (2003). *Graphic Design for the 21st Century 100 of the World's Best Graphic Designers*, Köln: Tachen
- Heller ve Anderson, (2016). *The Typography Idea Book Inspiration from 50 Masters by Steven Heller, Gail Anderson*
- Hydman, S. (2016). *Why Font Matter*, London: Virgin Books.
- Hillner, M. (2009). *Virtual Typography*, London: AVA Publishing SA.
- Meggs, B, P., Purvis, W, A. (2012). *Meggs' History of Graphic Design (5. Baskı)*, New Jersey: John Wiley ve Sons Inc.
- Poynor, R. (2003). *No More Rules Graphic Design and Postmodernism*, London: Laurence King Publishing Ltd.
- Poynor, R. (1992). *Neville Brody*, Yazılar: Cilt 2, Sayı 6.
- Sarıkavak, N. K. (2018). *Gutenberg Tipografisinden Çağdaş İletişim Tasarımına*, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Yıl 1 Sayı 1 Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/615810>
- Taylor, S. (2006). *100 Years of Magazine Covers*, London: Black Dog Publishing.
- URL 1: <https://www.luerzersarchive.com/en/magazine/interview/neville-brody-142.html> Erişim Tarihi: 10.10.2021
- URL 2: <https://theface.com/archive/electro> Erişim Tarihi: 10.10.2021
- URL 3: <https://theface.com/archive/jerry-dammers-cover> Erişim Tarihi: 10.10.2021
- URL 4: <https://www.theguardian.com/culture/2017/jul/11/how-we-made-the-face-nick-logan-neville-brody-magazines> Erişim Tarihi: 10.10.2021
- URL 5: <https://www.designweek.co.uk/issues/13-19-november-2017/story-face-cult-magazine-changed-british-culture/> Erişim Tarihi: 10.10.2021
- URL 6: <https://www.nytimes.com/2019/03/26/style/the-face-magazine.html> Erişim Tarihi: 10.10.2021
- URL 7: <https://theface.com/archive/ecstasy> Erişim Tarihi: 10.10.2021
- URL 8: <https://tr.pinterest.com/pin/274578908501854588/>
- URL 9: <https://typographica.org/typography-books/fuse-1-20/>
- URL 10: <https://tr.pinterest.com/pin/51158145756554485/>
- URL 11: <https://www.fontshop.com/families/ff-blur>
- URL 12: <https://www.fontshop.com/families/ff-autotrace>
- URL 13: <https://www.dezeen.com/2009/10/08/arena-homme-by-neville-brody/>
- URL 14: <https://brodyfonts.typhenetwork.com>
- Willien, B., Strals N. (2009). *Lettering & Type, creating letters and designing typefaces*, New York: Princeton Architectural Press.
- Wozencroft, J. (1988). *Neville Brody ile tipografi üzerine bir konuşma*, Yazılar: Temmuz, Sayı 9.

# DIYANET İŞLERİ BAŞKANLIĞI MERKEZ KÜTÜPHANESİ'NDE YER ALAN MUSHAF'IN TEZYİNAT AÇISINDAN İNCELENMESİ

## Investigation of the Qur'an in Terms of Illumination at the Central Library of the Presidency of Religious Affairs

Ummuhan KAÇAR<sup>1</sup>

### ÖZET

Farklı kültür ve coğrafyalarda gelişen tezhip sanatının en güzel örnekleri yazma eserlerde görülmektedir. Özellikle Kur'an-ı Kerim nüshaları; üslup, tezyinat alanları, malzeme, işçilik, geliştiği ortam ve destekleyen hamiler gibi unsurlarla, tezhip sanatının tarihi seyrini ortaya koyan önemli kaynaklardır. Tarihi süreç içerisinde 16. yüzyılda üretilen eserler, tezhip sanatında klasik olmuş üslubun nadide örnekleridirler. İslam coğrafyasında hüküm süren siyasi, ekonomik ve kültürel alanda sürekli iletişim halinde olan dönem devletleri, sanat anlayışının gelişmesine katkı sağlamış ve döneme damga vuran sanat faaliyetlerini, bölgede hüküm süren diğer devletlere miras bırakmışlardır. Bu sanatsal faaliyetler içerisinde üretilen yazmalar; diplomatik hediyeleşmede, savaş ganimeti veya ticari meta olarak talep edilen değerli ürünlerdir. Padişah, yakınları ve varlıklı kişiler sahip oldukları yazma eserleri yaptırarak medrese, külliye, camii veya türbe gibi yapılara vakfetmişlerdir. Vakfedilen bu yazmalar, bugün yazma eser koleksiyonlarını oluşturmaktadır. Bu koleksiyonlarda yer alan tezyin edilmiş yazmaların çoğunun Safevîler döneminde (1501-1736) ve özellikle Şiraz'da hazırlandıkları bilinmektedir. Bu koleksiyonlardan biri de Diyanet İşleri Başkanlığı Merkez Kütüphanesi'nde Yazma Eserler bölümünde korunmaktadır. Burada korunan istinsah bilgilerine ulaşılamayan 000059 numaralı Kur'an-ı Kerim'in tezyinatı, çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Tezhip sanatının geçmişteki örneklerinin araştırılarak bilim ve sanat camiasına kazandırılması amaçlanmıştır. Bu amaçla; Kur'an-ı Kerim'in cilt tezyinatı ve tezhiplerinin dönem, desen, renk, motif ve üslup özellikleri incelenerek değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgulara dayanılarak eserin Safevî üslubunun özelliklerini taşıdığı anlaşılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Tezhip, yazma eser, Kur'an-ı Kerim, klasik üslup, Safevî.

### ABSTRACT

We see the most elegant examples of gilding art which has developed in different cultures and places through manuscripts. Especially copies of the Qur'an one of the sources that reveal the course of history via factors such as artistic style, ornament areas, material, craftsmanship, the context in which it developed, tutelars which support. The pieces produced in the 16th century are precious examples of the artistic style that became classic in historical process. States of the period reign over the Islamic geography, which were in constant communication in the context of political, economic, and cultural spheres, contributed to the improvement of artistic perspective and they left the artistic activities that marked the period to other states that ruling in the same region. The manuscripts that consequence of these activities, are valuable products which requested as a commodity, spoils of war or diplomatic gifts. Sultans, his relatives, or wealthy ones, have devoted manuscripts that they possessed to madrasahs, "Külliye's" (Islamic-Ottoman social complex), mosques, or turbehs that they had built. These devoted manuscripts constitute the manuscript collections today. It is known that most of the decorated manuscripts in these collections were prepared during the Safavid .One of these collections located in the manuscripts department of Turkey's Religious Affairs Administration Central Library. An ornament of 000059 numbered Qur'an's which has unclear copying date creates the matter of this article. The aim of this study is to provide the art community by examining past examples of gilding art. For this purpose, the period, pattern, color, motif, and stylistic features of the Qur'an's binder ornaments, and gilding art were examined and evaluated. Traces of the Turkmen's style can be seen in the composition designs of the adorned page of the piece. Based on the findings, this piece has features of the Safavid Era's artistic style.

**Keywords:** Gilding, manuscript, Qur'an, classical style, Safavid.

## EXTENDED ABSTRACT

In order to investigate the history of gilding art, manuscripts are the best resources. Especially pieces created at classical era are masterpieces in the area. The ornamented manuscripts produced in different cultures and geographies throughout history show a wide range of products.

The manuscripts produced in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries reflect the characteristics of the classical style that emerged in different regions. Art centers of the regions were formed under the auspices of the states of the period such as Ilkhanids, Celayirs, Muzaffaris, Mamluks, Timurids, Turkmens, Ottomans and Safavids. The styles developed in these centers that were formed inevitably influenced and were influenced by each other. This interaction makes it difficult to distinguish the styles from each other precisely.

These states, which are in constant communication in the political, economic and cultural fields in the Islamic geography, have contributed to the development of the sense of art. The political activity of the period has caused the art centers, artists and with them their styles constant displacement. Thus, the artistic activities that marked the period were left as a legacy to other states that ruled in the region.

The manuscripts produced within these artistic activities; they are valuable goods demanded in diplomatic gifts, as spoils of war or as commercial metas. The sultan, his relatives and wealthy people donated their manuscripts to structures such as madrasahs, social complexes, mosques or tombs. These donated manuscripts constitute today's manuscript collections.

Our country has a rich collection of manuscripts, preserved in manuscript libraries and museums. It is known that most of the decorated manuscripts in these collections were prepared during the Safavid period (1501-1736) and especially in Shiraz. It is not known by whom the books prepared since the second half of the 15th century were commissioned. For this reason, it has been evaluated together with the concept of "commercial".

During the Safavid period, at the beginning of the 16<sup>th</sup> century, Shah Ismail I (1502-24) brought artists from Khorasan-Herat, including the gilding artists, to Tabriz. With the participation of artists from Aq Qoyunlu, Tabriz, the existence of a refined and elegant style can be seen here. In the same period it is observed that the Timurid gilding tradition continued in Herat. With the capture of Tabriz by the Ottomans in 1514, masters of Khorasan origin, including book artists, were brought to work in the Ottoman Palace Art House. It is known that the styles of these masters were influential in the ornamented copies of the works prepared in the Ottoman Palace Art House in the first half of the 16<sup>th</sup> century.

Despite being produced in different periods and geographies, this interaction in artistic activities makes it difficult to reveal the stylistic differences today. Along with these, the manuscripts included in the collections, handling in terms of arts, its characteristics, period and period characteristics investigation and recordation have great importance. At the same time, these researches will guide and make a great contribution to the examination of works that do not have any copy information, revealing their characteristics, and period predictions. In this context, the research was carried out in the manuscript collection of the Directorate of Religious Affairs Central Library (DİBMK). Due to the development of book arts through on Qur'an's ornament, the ornamented Qur'ans in the library has been researched and the gilding analysis of the Qur'an numbered 000059 is the subject of this study. The pattern analysis drawings of the gilding in the Qur'an, which is the subject of the study, were made over the digital images provided by the DİBMK.

The copy is 320x190 mm, 200x110 mm in size and has 450 sheets. It was written with naskh-talik calligraphy and black soot ink, stacked in ten lines on chickpeas (cream) colored paper without watermark. There are Persian interlinear translations written in red ink below the lines and in page edge. There is no copy information record in the Qur'an. The binding of the copy is light-red brown and not original.

In the ornamentation of the Qur'an, classical gilding technique was used and it reflects the classical style character. Similar gilding patterns were encountered in the literature researches, manuscripts prepared in the 16th century Safavid period, especially in Shiraz. In the study, this situation was discussed in detail and supported by sample works.

Although the writing date is not certain due to the decorated areas, composition, pattern, motif used in separating the floor, motif forms, balance, space, colors and technical features of Qur'an's gildings, it is thought that it has the style characteristics of the first half of the 16th century, based on the sample works given before. In addition, the aim of this study is to provide the art community by examining the patterns, colors, motifs and stylistic features of the binding and gilding of the Qur'ans.

## GİRİŞ

Tezhip sanatı<sup>2</sup> tarihinde, 15.-16. yüzyıllarda hazırlanmış yazma eserlerin tezyinatında görülen klasik üslubun oluşumunda farklı bölgelerdeki sanat üslupları etken olmaktadır. İlhanlılar, Celayirliler, Muzafferiler, Memlûklular, Timurîler, Türkmenler, Osmanlılar ve Safevîler gibi dönem devletlerinin<sup>3</sup> himayesinde, sanat merkezlerinde gelişen üsluplar kaçınılmaz olarak birbirlerini etkilemişler ve etkilenmişlerdir. Bu etkileşim üslupları kesin olarak birbirinden ayırt edebilmeyi güçleştirmektedir. Aynı üretim merkezinde yüzyıl içerisinde dahi üslup farklılıkları görülebilmektedir. Siyasi, ekonomik ve kültürel alanda sürekli iletişim halinde olan bu devletler, sanat anlayışının gelişmesine katkı sağlayan, döneme damga vuran sanat faaliyetlerini, bölgede hüküm süren diğer devletlere miras bırakmışlardır (Tanındı, 2015:243-82). Geçmişten devralınan bu mirasın korunup muhafaza edilerek geleceğe taşınması, günümüz araştırmacılarına düşmektedir.

Sanat faaliyetlerinden birisi olan kitap sanatları Safevîlerde<sup>4</sup> (1501-1736), Osmanlılarda olduğu gibi saray nakkaşhanesinin etkinliği olarak sadece payitahtta hazırlananlarla sınırlı değildir.<sup>5</sup> Tanındı'ya göre:

*Kitap sanatının en uzun süreli üretim yeri olan Şiraz'ı dışarıda bırakırsak, Safevî yönetiminde Tebriz, Kazvin, Herat, İsfahan, Horasan bölgesinde Meşhed, Sebzevar, Tun, Asterâbad, Baherz kitap sanatının sultanî özellikte örneklerinin hazırlandığı yerler olmuştur. Safevî kitap sanatçıları bu kentler arasında gidip gelerek çalıştıkları gibi, bazı kitap sanatçıları da Osmanlı, Özbek, Bâbürlü gibi komşu coğrafyaların saray atölyelerine gitmiş, kitap sanatlarında meslektaşlarını etkilemiş, Osmanlı padişahlarının tasvirli Şâhnâmelerinde olduğu gibi kitapların nestalik hattını bizzat Şirazlı, Kazvinli, Şirvanlı hattatlar kopya etmiştir (Tanındı, 2015:265-66).*

Safevîler döneminde, 16. yüzyılın başlarında Şah I. İsmail'in (1502-24) aralarında müzehhiplerinde olduğu Horasanlı-Heratlı sanatçıları, ilk payitaht olan Tebriz'e getirmiştir. Tebriz'deki Akkoyunlu sanatçıların da katılımıyla tezyinatta incelmış zarif bir üslubun varlığı, burada görülmektedir. Aynı dönemde Tebriz'de Akkoyunlu Türkmen geleneği devam ederken Herat'ta ise Timurlu tezhip geleneğinin sürdüğü anlaşılmaktadır. 1514'te Tebriz'in Osmanlılar tarafından alınışıyla, aralarında kitap sanatçılarının da olduğu Horasan kökenli Tebrizli üstatlar, Osmanlı saray nakkaşhanesinde çalıştırılmak üzere getirilmiştir. Bu sanatçılardan biri de Tebriz'den getirilen ve Osmanlı sanatına sazyolu üslubunu kazandıran Şahkulu'dur (Mahir, 2015:381). Horasanlı müzehhiplerin üsluplarının 16. yüzyılın ilk yarısında, özellikle Ali Şir Neva'î'nin Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde hazırlanan eserlerinin tasvirli ve tezhipli nüshalarında etkili oldukları bilinmektedir (Çağman, 1979:239-51).

Ülkemiz yazma eser kütüphaneleri ve müzelerinde korunan tezhipli, tasvirli, güzel ciltli kitapların çoğunun Safevîler döneminde ve özellikle Şiraz'da hazırlandıkları bilinmektedir (Uluç, 2006). Şiraz payitaht olmamasına rağmen bezemeli kitap hazırlama geleneğini üç yüzyıl kesintisiz sürdürmüştür. Serbest çalışan bir atölye niteliğinde faaliyetlerini yürüten Şiraz'ın<sup>6</sup> en verimli dönemi 16. yüzyıldır. Safevîlerin ilk dönemlerinde Şiraz'daki sanatçıların hazırladığı eserler, Akkoyunluların hazırladığı eserlerden ayırt edilememektedir. Daha sonraki süreçte Safevîler kendi üslubunu oluşturmuştur (Güney, 2017:135)<sup>7</sup>. Bu nedenle yüzyıl içerisinde üslup özellikleri farklılıklar göstermektedir (Uluç, 2006:88). Dönemin Mushaflarında<sup>8</sup>; zahriye, serlevha, unvan, ketebe, cüzbaşı, sûrebaşı tezhiplerinin yanı sıra Hadis-i Şerif, Esmâ'ül Hüsnâ, dua sayfaları, falname, tefe'ülname<sup>9</sup> (Sümbüllü, 2008:388) gibi

<sup>2</sup> Hat sanatıyla birlikte gelişme gösteren tezhip sanatı, başta Kur'an-ı Kerim nüshaları olmak üzere daha çok el yazması kitap tezyinatında karşımıza çıkmaktadır. Terim olarak anlamı ise, varak altın ve boya ile kâğıt veya kâğıt nevi malzeme üzerine yapılan süslemedir.

<sup>3</sup> Bahsi geçen devletler ve ilişkileri hakkında daha geniş bilgi için bk. Güngör, 1993:157; Aka, 1991:145; Arseven, 1947, 2: 821.

<sup>4</sup> Safevî Devleti, Doğu Anadolu, Azerbaycan ve Batı İran'ı kapsamakta ve daha sonra da Horasan'a doğru gelişmiştir. Şah İsmail tarafından 1501 yılında bugünkü İran topraklarında kurulmuş olmakla birlikte kökleriyle çok uzun bir geçmişe dayanmaktadır (Üstün, 2000:400-404; Gündüz, 2008:451-57).

<sup>5</sup> Osmanlı sarayı dışında, Kahire, Halep ve Bağdat eyaletlerinde hazırlanmış kitap sanatı örnekleri vardır (Tanındı, 2001:501-08).

<sup>6</sup> Şiraz, 14. yüzyılda İncü ve Muzafferî hanedanlarına başkentlik yapmıştır (Wright, 2013:3-71). Yüzyılın sonunda Timurluların idaresine geçmekle birlikte kitap sanatlarında önemli bir merkez olma özelliğini korumuştur. 15. yüzyılın ortalarından itibaren önce Karakoyunlu sonra Akkoyunlu Türkmenlerinin hâkimiyetindeki Şiraz, 1503 yılından sonra da Safevî Şahları adına Zülkadirli valiler tarafından yönetilmiştir. 16. yüzyılın sonuna kadar serbest çalışan atölye geleneği içinde nitelikli yazmaların hazırlandığı bir merkez olmuştur (Uluç, 2014).

<sup>7</sup> Safevî dönemi yazma eser tezyinat incelemeleri için bkz. Güney, 2017.

<sup>8</sup> Kur'an sahifelerinin kitap haline getirilmiş şekline "Mushaf" denilir (Altıkulaç, 2015:55). Hz. Ebu Bekir (632-634) döneminde, Kur'an-ı Kerim iki kapak arasına alınmış ve tek bir cilt haline getirilmiştir (Birişik, 2002:383-388; Memiş, 2020:246-48).

<sup>9</sup> Kelime anlamı "fal açmak, hayra yormak, uğurlu saymak" olan tefe'ülün terim anlamı: karar alınması düşünülen iş için, kişinin bir dizi dini ritüelden sonra kitabı rastgele açarak, çıkarı hayra yorumlamasıdır. Tefe'ülün nasıl yapıldığını anlatan eserlere ise tefe'ülname denir.



metinlerin ilave edilerek bu sayfaların da tezyin edildiği görülmektedir (TİEM 504)<sup>10</sup>. Sadece zahriye, serlevha, unvan, sûrebaşı, ketebe sayfası gibi geleneksel tezyinata sahip Mushaf'ların yanı sıra, Muhammed b. Taceddin Haydar imzalı TSMK EH 48 numaralı Mushaf örneğinde olduğu gibi büyük boyutlu sayfaları hiç boşluk bırakmaksızın tezyin edilmiş örneklere de rastlanmaktadır. Yüzyılın son dönemlerinde 1007/1599 tarihli TİEM 531 (87.5x57.5 cm) nüshasında olduğu gibi, daha büyük ebatlı gösterişli örneklerin hazırlandığı görülmektedir (Uluç, 2006:319).

Safevî Mushaf tezyinatında, Herat ekolünde serlevhada Fatiha sûresi ve Bakara sûresinin ilk ayetlerinin yazıldığı uygulama (hattat Ali b. Mahmud el-Hirevî imzalı 967/1559 tarihli TİEM 135, hattat Şemseddin b. Muhammed b. Emir Ali et-Tebrizi imzalı 973/1565 tarihli TİEM 489) görülmekle birlikte Şiraz da hazırlanan nüshaların serlevhasında Fatiha sûresi iki sayfaya pay edilerek yazılmış, bakara sûresinin başına ise unvan tezhibi yapılmıştır (TİEM 375, Resim 1). Mushaf'larının tezyinatında genellikle ilk iki yaprakta içine ayetin (17:88) pay edilerek yazıldığı zahriye sayfasıyla karşılaşılır (TSMK EH 67, TSMK EH 162, TSMK M 12). Sonra Fatiha sûresinin pay edilerek serlevhaya yazılması 16. yüzyıl Safevî dönemi Mushaf'larında (TİEM 379, TSMK K 105) görülür (Özbalak, 2019:187). Bakara sûresi ise unvan tezhiplidir (İÜNEK A 6686 ve 6661, TİEM 197). Ayrıca dönemin tezhip sanat anlayışını yansıtan zengin bezemeli Mushaf'larda; sayfaların tamamında (TSMK EH 48), cüzün başladığı sayfalarda (TİEM 503), son sûrelerin yazıldığı sayfalarda (Felak, Nas sûreleri) (TİEM 503), hatim duasının (TİEM 375), falnâme veya tefe'ülnâmenin (TİEM 378) bulunduğu sayfalarda da serlevha tezhipleri içeren örnekler karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde sûrebaşlarının ve sayfa kenarındaki güllerin tasarımları ise sadedir (Tanındı, 2010:106).



Resim 1. TİEM 375 numaralı Mushaf: sırayla zahriye tezhibi (v. 1b), serlevha tezhibi (v. 2b) ve serlevha detayı (Unustası, 2010:328-29)

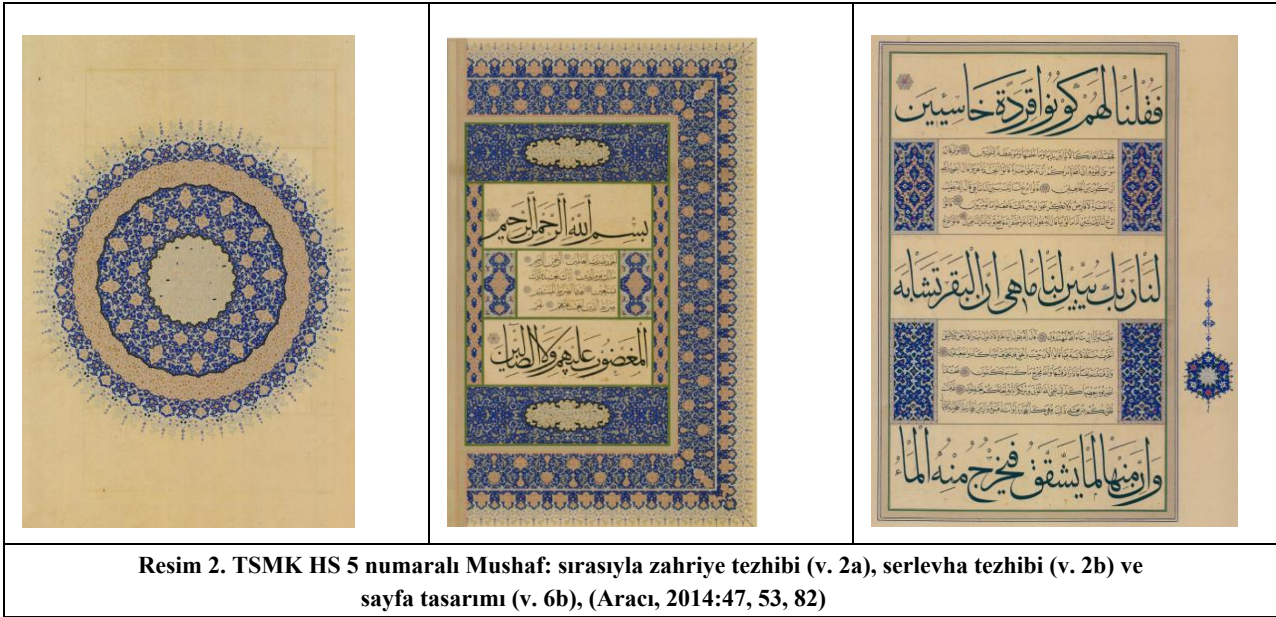
Osmanlı üslubunda aynı dönemde hazırlanan Mushaf'larda tezyinat geleneğinde; zahriye, serlevha, sûrebaşı, koltuk, beynessütür, gül ve duraklar tezyin edilen alanlardandır. Zahriyeden sonra gelen serlevha tezhibi, Fatiha sûresi ve Bakara sûresinin ilk ayetlerinin yer aldığı varaklarda görülmektedir. Yüzyılın başlarında Şeyh Hamdullah'ın yazdığı 909/1503-04 tarihli, Hasan b. Abdullah imzalı TSMK III.A 5; 1344 tarihinde Abdullah Sayrâfi hattıyla yazılmış, Karamemi<sup>11</sup> imzalı TSMK EH 49; ayrıca 1546-47 tarihli Ahmet Karahisârî'nin yazdığı bezemesinin Karamemi'ye ait olduğu düşünülen TSMK YY 999 ve içerdiği zengin koltuk tezhipleriyle tanınan TSMK HS 5<sup>12</sup> numaralı Mushaf'lar Osmanlı üslubunu yansıtan değerli örneklerdendir. TSMK HS 5'de zahriye sayfasında yazı alanında Taha sûresinin ilk beş ayeti, serlevhada ise Fatiha sûresi ve Bakara sûresinin ilk ayetleri yazılıdır (Resim 2).

<sup>10</sup> Çalışmada parantez içerisinde verilen örnek eserler; eserin bulunduğu kütüphanenin isminin kısaltılmış hali ve envanter numarası şeklinde ifade edilmiştir. Örn: Türk İslam Eserleri Müzesi 504 envanter numaralı eser, "TİEM 504" olarak verilmiştir.

<sup>11</sup> 1556 tarihinde Şahkulu'nun vefatından sonra 1557'de nakkaşbaşılığına tayin edilen Karamemi, doğum ve vefat tarihi tam bilinmemekle beraber belgelere göre Sultan II. Selim (sl. 1566-74) döneminde hayatta olduğu belirtilmektedir (Mesara, 2015:362).

<sup>12</sup> Günümüzde "Karahisârî Mushafı" olarak tanınan Mushafın ketebe kaydı yoktur ve yazımı 1540-55 yılları arasına tarihlendirilmektedir. Hattatın vefatından sonra öğrencisi Hasan Çelebi'nin yazımının tamamlandığı düşünülmektedir. Eserin bezemesi masraf defterlerine göre 1584-1596 yılları arasında 12 yıl devam etmiştir (Derman, 2015:347-49).

Mushaf tezyinatında sayı ve çeşitlilik açısından öne çıkan Şiraz'ın siyasi ve coğrafik konumu gibi nedenlerle etkinliğini koruyan ticari faaliyetler, şehirdeki kitap sanatları üretiminin canlılığına ve sürekliliğine katkı sağlamıştır. Safevî tarihçisi Budak Kazvîni, Şiraz'da birçok nestalik ustasının eserleri kopya ettiğini, kopyaların birbirinden ayırt edilemeyeceğini belirtmektedir. Ayrıca Şiraz'da her evde ailenin bütün fertlerinin kitapla ilgili bir işle meşgul olduğunu, kadınların okuma yazma bilmemelerine rağmen eser kopya edebildiklerini ve böylece binlerce kitabın üretildiğini ifade etmiştir (Bağcı, 1993:45). 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hazırlanan kitaplar, "ticari" kavramıyla birlikte değerlendirilmiştir. Şiraz'da 1440-1600 yılları arasında kitap üretimindeki dikkat çekici artış ve kitapların kimler tarafından yaptırıldığının bilinmemesi, bu terimin kullanılmasına neden olmuştur (Uluç, 2006:22; Robinson, 1967:95). Uluç, Şiraz yazmalarında ketebe kayıtlarında neredeyse hiç hamî ismine rastlanmadığı, bu merkezde hazırlanan en zengin ve gösterişli yazmaların bile ilk önce bir atölyede hazırlandığı ve sahiplerinin mülkiyetine ancak daha sonra geçtiğini ifade etmektedir (Uluç, 2006:464).



Resim 2. TSMK HS 5 numaralı Mushaf: sırasıyla zahriye tezhibi (v. 2a), serlevha tezhibi (v. 2b) ve sayfa tasarımı (v. 6b), (Aracı, 2014:47, 53, 82)

El yazmaları, hem Osmanlılarda hem de Safevîlerde kültürü olduğu kadar gücü de gösteren önemli bir unsurdur. Bu nedenle belli çevrelerde yoğun ilgi ve talep görmüştür. Safevî el yazmalarının Osmanlı saray çevresine akışı Çaldıran savaşını (1514) takiben hızla artmıştır. Osmanlı topraklarına savaş ganimeti olarak gelen yazmaları takiben satın alma veya diplomatik hediyeler olarak gelişi, yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir. Kış aylarında seferdeki ordunun uzun süre doğu sınır bölgelerinde konaklaması, bölgede üretilen yazma eserlere erişime ve eserlerin Osmanlı topraklarına getirilişine katkı sağlamıştır (Uluç, 2006:477). Yazmalar, barış zamanlarında da en değerli hediyeler olması nedeniyle; dönemin aydınları ile önemli vazife ve makamlarda bulunan görevliler tarafından alınır, satılır veya hediye için tercih edilmiştir (Uluç, 2006:470). Padişah, yakınları ve varlıklı kimselerin yaptırdıkları medrese, külliye, türbe veya camii gibi yapılara vakfedilen yazmalar, bugün yazma eser koleksiyonlarını oluşturmaktadır.

Çalışmada tezhip sanatının geçmişteki örneklerinin araştırılarak bilim ve sanat camiasına kazandırılması amaçlanmıştır. Tezhip sanatının uygulama alanlarının büyük bir bölümünü kapsaması nedeniyle; tarihi değere sahip, tezyin edilmiş, el yazması Kur'an-ı Kerim nüshaları araştırılmıştır. Araştırma sürecinde eserlerin tezyinatında: tasarım, renk, paftalamada benzer veya aynı desenin kullanılmış olması dikkati çekmiştir. Ayrıca aynı desenin farklı renklerde veya benzer desenlerin farklı eserlerde farklı alanlarda kullanıldığı belirlenmiştir. Bu bağlamda benzer özellik gösteren Diyanet İşleri Başkanlığı Merkez Kütüphanesi'nde (DİBMK)<sup>13</sup> korunan 000059 numaralı Mushaf'ın tezyinat incelemesi, çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Mushaf'da yer alan tezhiplerin desen analiz çizimleri verilmiş ve çizimler kurumdan temin edilen dijital görseller üzerinden yapılmıştır. Desenin çözülemediği alanlar (yıpranmış cilt yüzeyi ve zer-ender-zer tekniğinin kullanıldığı yerlerde) herhangi bir yanlışlığa sebep olmamak için

<sup>13</sup> DİBMK Yazma Eserler Bölümü'nde, cüzlerle birlikte yaklaşık 1500 adet demirbaş numaralı Kur'an-ı Kerim korunmaktadır. Devir, bağış ve satın alma yoluyla Mushaf'lar kütüphaneye kazandırılmıştır. İçlerinde Selçuklu, Memlûklü, Safevî ve Osmanlı Döneminde yazılmış değerli ve nadir Mushaf'lar da bulunmaktadır. Bilgiler DİBMK Yazma Eserler bölümünden alınmıştır.



çizilmemiş, boş bırakılmıştır. Ayrıca fotoğraf üzerinden anlaşılamayan hususları açıklığa kavuşturmak için, kütüphanede gerekli koruma tedbirleri alınarak eser yakından incelenmiştir.

## 1. Diyanet İşleri Başkanlığı Merkez Kütüphanesi'nde korunan 000059 Numaralı Kur'an-ı Kerim'in Tezminatının İncelenmesi

### 1.1. Genel Özellikleri

Eser, Kütüphaneye 18.12.1986 tarihinde Kayseri Müftülüğü'nden intikal etmiştir. Mushaf, 320x190 mm, 200x110 mm ölçülerinde ve 450 varaktır. Nohudi-krem renkli filigransız kâğıt üzerine on satır şeklinde istif edilerek nesih-talik hatla,<sup>14</sup> siyah is mürekkebiyle kaleme alınmıştır (Resim 3).<sup>15</sup> Satırların altında ve haşiyede, kırmızı mürekkeple yazılmış Farsça satır arası tercüme<sup>16</sup> yer almaktadır. Mushaf'da ketebe kaydı bulunmamakta, sadece Mushaf'ın tamamlandığını belirten bir yazı mevcuttur (Resim 4).<sup>17</sup> Ayrıca v. 1a'da bir vakıf kaydı görülmektedir<sup>18</sup> (Resim 5).



Resim 3. DİBMK 000059 numaralı Mushaf'ın sayfa tasarımı

<p>Resim 4. Mushaf'ın tamamlandığını belirten yazı</p>	<p>Resim 5. Mushaf'ın vakıf kaydı, v.1a</p>

Nüshanın varaklarında nem nedeniyle oluşmuş sararmalar ve lekeler mevcuttur. Ayrıca bazı sayfalara yapıştırılan kâğıtlardan, eserin daha önce tamir edildiği anlaşılmaktadır. Tamir gören sayfalarda eklenen kâğıtların eserin cildinin

<sup>14</sup> Timuri ve Safevî dönem Mushaf'larında kufi, sülüs, nesih, muhakkak ve nes'talik yazı çeşitlerinin kullanılmakla beraber nes'talik en çok tercih edilen yazı çeşididir (Özcan, 2007:404).

<sup>15</sup> Kur'an-ı Kerim'in yazımında kullanılan yazı çeşidinin tespit edilmesinde Hattat Dr. Öğr. Üy. Hüseyin Öksüz Bey'in görüşü alınmıştır.

<sup>16</sup> İslamın farklı coğrafyalarda yayılması nedeniyle, meallî Mushaf yazımının ilk örnekleri, Farsça ve Türkçe meallî verilen, Sâmânî'lerden Mansur b. Nuh döneminde (961-977) yazılmıştır. Bazılarında kelime kelime satır arasına, bazılarında ise haşiyeye kısımına ayetlerin kısa tefsirleri yazılmıştır (Özkafa, 2010:313).

<sup>17</sup> Ketebe kaydı: Yazma eserin sonunda, istinsah bilgilerinin verildiği yerdir (Özönder, 2003:109). İncelenen eserde v. 450a'da "Ve temmet kelimetü Rabbike sıdgan ve adlen. La mübeddile li kelamihi ve hüvessemül alim (Rabbi'nin sözü, doğrulukla ve adaletle tamamlandı, O'nun Kelâm'ı değiştirilemez, O İştien ve Bilendir)." yazmaktadır. Çev. Ummuhan Kaçar.

<sup>18</sup> Vakfiye metninde, "Bu Mushaf-ı Şerif Derviş Ağa b. el-Hac Bekir Ağa'nın vakfidir. Satılamaz, rehin verilemez. Kim ki işittikten sonra değiştirirse günahı onu değiştirene aittir. Bu eser onu okuyan içindir ve dua onu vakfeden içindir, O'nun rızasına (rahmetine) muhtaçtır, Âmin" yazılıdır. Çev. Ummuhan Kaçar.

içerisinde olması, nüshanın cildinin de tamir edilmiş olabileceği ihtimalini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte tamir edilen sayfalar üzerinde tezyin edilmiş kısımlara denk gelen yerlerde, yeni eklenen kâğıt parçalarının üzerine tezyinatın devamı şeklinde bazı ekleme ve düzeltmeler yapılmıştır. 1b-2a varaklarında yer alan çift sayfa zahriye tezhiplerinde; 2a varağındaki şemsenin orijinal tığ deseni aynen kullanılarak, v. 1b’de bulunan şemsenin tığları daha kaba bir işçilikle yeniden yapıldığı anlaşılmaktadır. Serlevha ve unvan tezhibinin tığları ise eserin tezyinat üslubundan farklı bir dönemin tığ desenleri kullanılarak yeniden yapılmıştır. İncelenen nüshada eski tamirat işlemi esnasında, günümüz yazma eser onarımında uygulanmayan bir yaklaşımla eserin tezyinatının da tamir edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Eski tamir görmüş yazmalarda bu duruma rastlanılmaktadır. Örneğin, 1849 tarihli tamir kaydı bulunan SK Sultan Ahmed-I 00008 numaralı Mushaf’ın serlevha tezhibinin b yüzünün orijinal a yüzünde ise orijinal desenin kopya edildiği, görseller üzerinden de açıkça anlaşılmaktadır. Ayrıca çalışmada incelenen eserin tezyin edilmiş sayfaları ile cildinin farklı dönem özelliklerini yansıtmaması, eserin cildinin de eski tamirat sırasında yenilendiği fikrini desteklemektedir. Bunlarla birlikte Mushaf, şu anki durumuyla gerek cildi gerekse varaklarındaki yıpranma nedeniyle, onarıma ihtiyaç duymaktadır.

## 1.2. Cilt Özellikleri

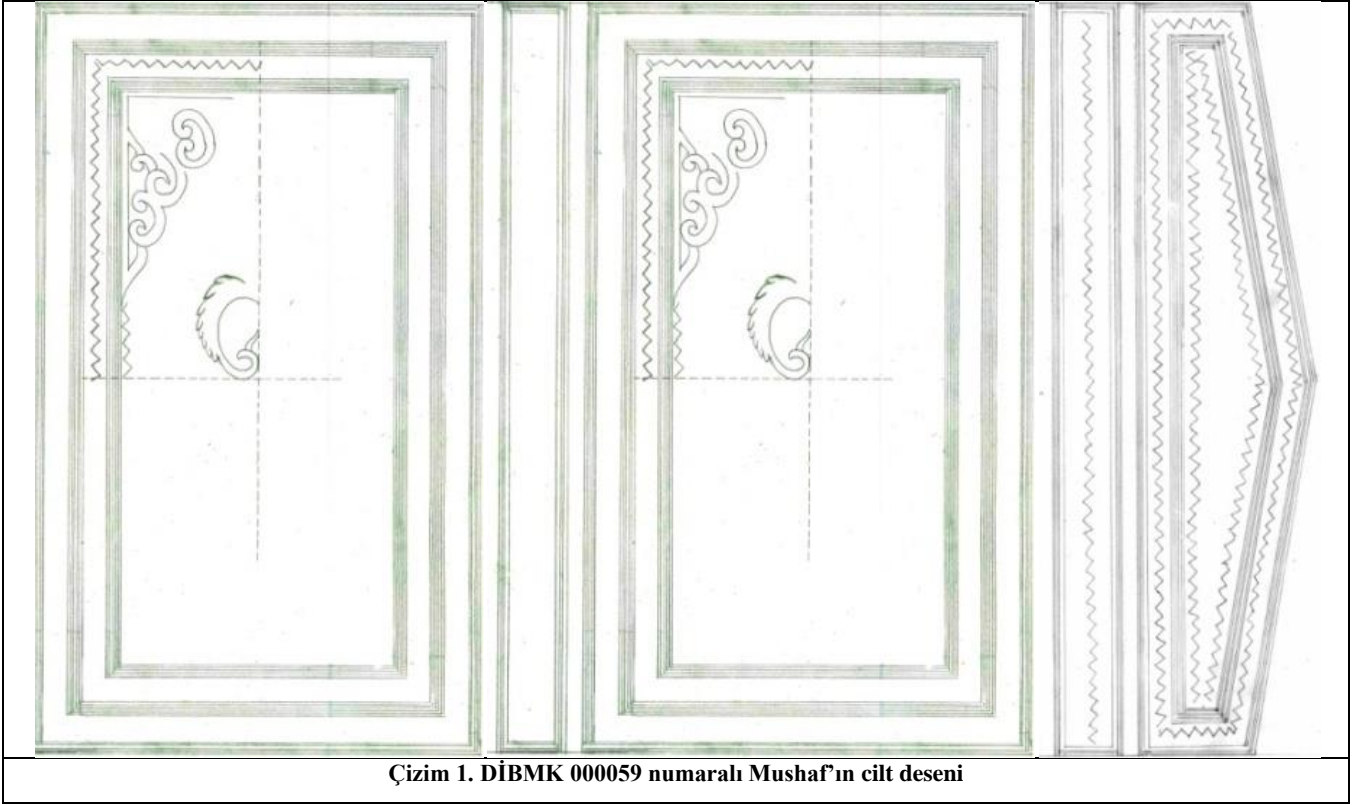
İncelenen Mushaf’ın cildi<sup>19</sup> açık-kızıl kahverengidir (Resim 6). Eser alt köşe, sırt ve üst bölümünden nem almasından dolayı cildin sertâb ve sırt bölümlerinin alt ve üst kısımlarında, yıpranma ve bozulmalar mevcuttur. Cilt bezemesi soğuk baskı tekniğiyle yapılmıştır. Cildin üst ve alt kabında; şemse, köşebent, pervaz ve cetvel bezemeleri mevcuttur. Sertap ve miklepde; üzeri zikzak şekliyle bezeli pervaz ve cetveller görülmekte iken, dip bölümü sadedir.<sup>20</sup> Yıpranma nedeniyle şemse ve köşebentlerdeki desenler tam olarak görülememiştir (Çizim 1). Cildi özgün değildir.



Resim 6. DİBMK 000059 numaralı Mushaf’ın cildi

<sup>19</sup> Cilt, kitap yapraklarını bir arada tutmak için kullanılan koruyucu kaba denilmiştir (Özönder, 2003:24). Arapça “deri” anlamına gelen cildi, yapma işine “telcid” (cilt), yapan kişiye ise “mücellid” denilmektedir (Balkanal, 2002: 545).

<sup>20</sup> Klasik bir cilt; alt-üst kapak, sırt, alt kapağa eklenen sertap ve bunun devamı olan miklep bölümlerinden oluşur. Klasik dönemde gelişmiş olan cilt çeşitleri, malzemesi, bezemesi ve tekniğine göre gruplara ayrılarak incelenmiştir (Arıtan, 1993:554).



Çizim 1. DİBMK 000059 numaralı Mushaf'ın cilt deseni

### 1.3. Tezhip Özellikleri

Eserde el yazması kitaplarda uygulanan zahriye, serlevha, unvan sayfası, sûrebaşı, gül, durak ve cetvel bezemeleri mevcuttur.<sup>21</sup> Tezyin edilmiş bölümler sırasıyla incelenerek, kendi içinde değerlendirilmeye alınmıştır.

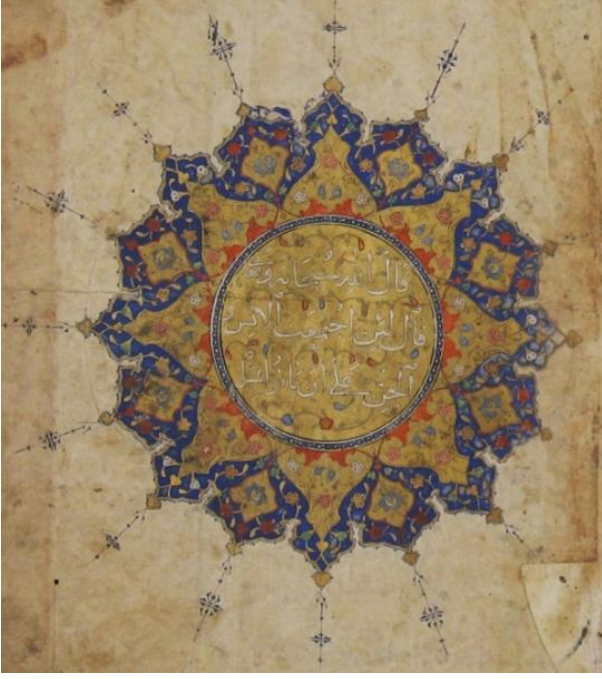
#### 1.3.1. Zahriye Tezhibi

Kur'an-ı Kerim nüshasının 1b ve 2a varaklarında daire formunda karşılıklı sayfalarda zahriye tezhibi yer almaktadır (Resim 7a). Zahriye tezhibi; ortada daire formulu yazı alanı ve dış pervaz bölümlerinden oluşmaktadır (Çizim 2). Bu iki bölümü lacivert renkli kalın cetvel birbirinden ayırmaktadır. 2a varagında başlayan ve 1b varagında devam eden yazıda İsrâ Sûresi 88. Ayet yazılıdır.<sup>22</sup> Yazıda harflerin kenarlarına siyah is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Katlı boyanmış ve tahrir çekilmiş; penç, goncagül, sade yaprak ve kıvrık dal motifleri kullanılarak satır araları serbest formda tezyin edilmiştir. Sade yapraklarda görülen mavi ve kırmızı renk uygulamaları dikkat çekicidir (Resim 7b). Ayet'in (17/88) zahriyede ikiye pay edilerek altın zemin üzerine beyaz üstübeç mürekkebi ile yazılması, satır aralarına hatayi grubu motiflerle renkli, serbest tasarımın varlığı, sade yapraklarda altın yerine renk kullanılması, 16. yüzyıl Safavî dönemi Mushaflarında da görülmektedir (TSMK EH. 67, TSMK EH 162, TİEM 503, TİEM 512, İÜNEK A.6661). Ortadaki bölümden dış pervaza geçişte, iki tarafına altın cetvellerin çekildiği lacivert zemin üzerine beyaz renkli kurtçuk deseni (+ işareti) çalışılan ince iç pervaz vardır.

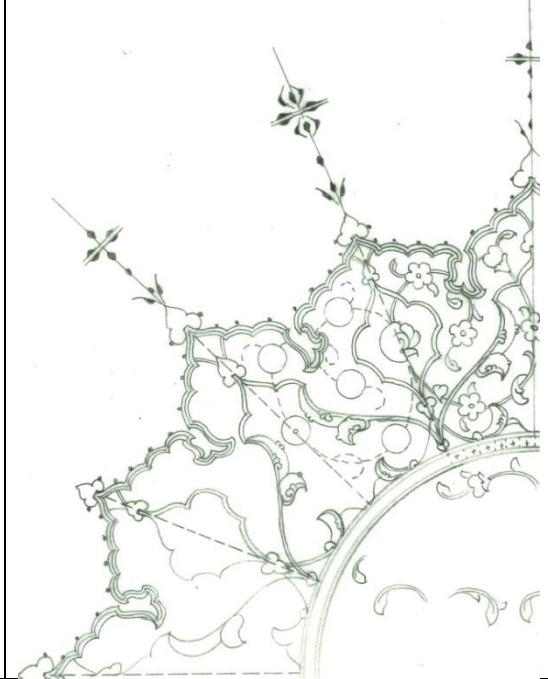
<sup>21</sup> Tezhip sanatının Mushaflarda kullanım alanları, dönemlere göre farklılıklar göstermekle birlikte yüzyıllar içinde "Mushaf tezyinat geleneği" oluşmuştur (Baysal, 2010:365-386; Taşkale, 1994; Güney, 2017: 133-153).

<sup>22</sup> İsrâ sûresi 88. ayetin meali: "Yüce ve Sübhan olan Allah buyurdu ki, -De ki: Yemin olsun ki (bütün) insanlar ve cinler, şu Kur'an'ın benzerini (yapıp) getirmek için toplansa, birbirine arka çık (ıp yardım et) seler yine de O'nun benzerini getiremezler."





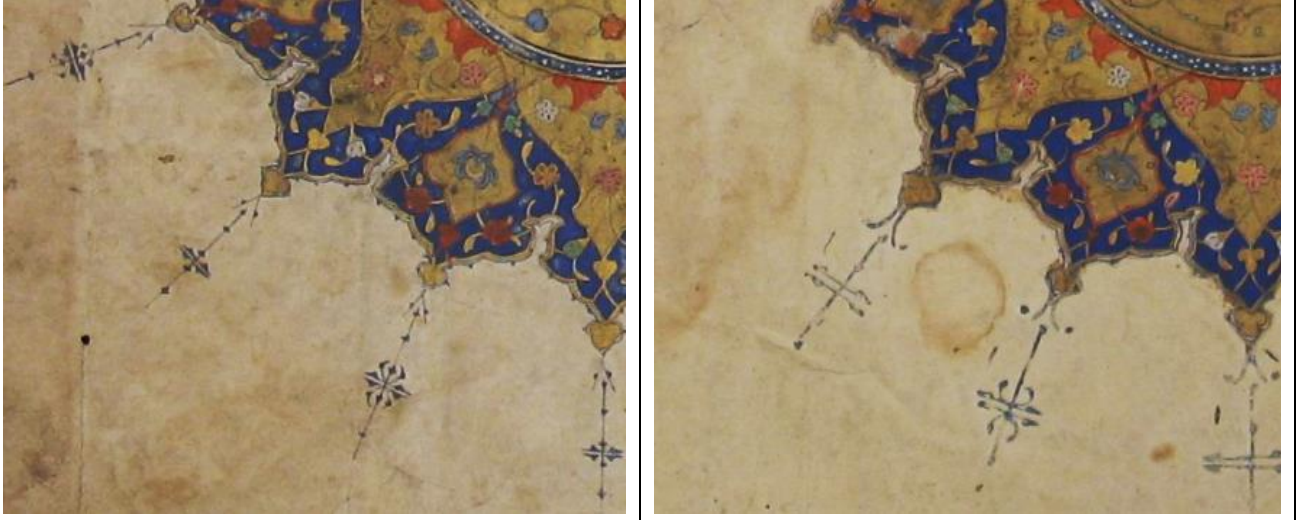
Resim 7a. DİBMK 000059 numaralı Mushaf'ın Zahriye tezhibi (v. 2a), 7b. Zahriye tezhibi yazı alanı



Çizim 2. DİBMK 000059 Kur'an-ı Kerim Zahriye tezhibi sayfa tasarımı ve desen analiz çizimi, (v. 2a)

Desenin dış pervaz bölümünde, 1/16 oranlı enine simetrik kompozisyon tasarımı klasik tezhip tekniğiyle uygulanmıştır. Zemin ayırmada turuncu renkli dendan (iplik) ve hurde rumi motifleri kullanılmıştır. İç pervazı çevreleyen paftalarda zemin rengi olarak altın kullanılırken, deseni tamamlayan zeminde ise lacivert renk tercih edilmiştir. Desende hatayi, penç, goncagül, sade yaprak ve kıvrık dal motifleri kullanılmış ve katlı boyama (degrade) tekniği ile renklendirilmiştir. Dış pervaz altın dendan ile sonlandırılmış ve siyah cetvel üzerine tığlar yerleştirilmiştir. Lacivert renkli sade tığlar sayfayı tamamlamaktadır.

Mushafın zahriye sayfasında 2a varağındaki tığlar ile tezhipleri, motif ve işçilik açısından uyumlu olmakla birlikte klasik dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Ancak 1b varağındaki zahriye tezhibinde, tığların işçiliğı farklıdır. Yapılan yakından incelemede 1b varağındaki zahriye tezhibinin, dış pervaz bölümünde altın dendanların hemen bitiminden orijinal varak kesilerek başka bir kâğıda yapıştırıldığı belirlenmiştir. Bu nedenle v. 2a'da görülen tığ deseninin v. 1b'de, farklı bir dönemde daha kaba bir işçilikle kopya edildiğı anlaşılmaktadır (Resim 8).



Resim 8. DİBMK 000059 Kur'an-ı Kerim zahriye tezhibi dış pervaz detayı, v. 2a (sol), v. 1b (sağ)

### 1.3.2. Serlevha Tezhibi

Mushaf'ın 2b ve 3a sayfalarında dikdörtgen formda tam sayfa serlevha tezhibi yer almaktadır (Resim.9). Serlevha tezhibi; yazı alanını da içeren dikdörtgen alan, iç ve dış pervaz bölümlerinden oluşmaktadır. Dikdörtgen alanda, ¼ oranlı simetrik desen tasarımı mevcuttur. Bu bölümde kahverengi ve açık ton mavi renkli, dendan (iplik) motifleriyle yumuşak hatlı geometrik paftalamanın yapıldığı görülmektedir (Çizim 3).

Serlevhanın ortasındaki dikdörtgen bölümde kahverengi dendanla oluşturulan üç adet oval form, sayfada dikey eksene yerleştirilmiştir. Ortada yer alan diğerlerine oranla daha büyük olan oval form, mavi renkli dendanla her iki yanından kesilerek, yazı alanı oluşturulmuştur (Çizim 3). Beyaz üstübeç mürekkebi ile sarı altın zemine Fatiha sûresi, her iki sayfaya pay edilerek yazılmıştır. Satır aralarına serbest olarak yerleştirilmiş kıvrık dallar üzerinde; penç, goncagül ve sade yaprak motifleri görülmektedir. Turuncu ve mavi renkli sade yapraklar altın zemin üzerinde dikkati çekmektedir. Yazı alanının her iki yanında oluşan altın zeminli paftalar ile yazı alanının alt ve üstüne yerleştirilen küçük oval formların içindeki simetrik bulut motifinin rengi, zemin rengi ile aynı ton laciverttir. Sarılma rumi motifleriyle ayrılan zeminlerde de sarı altın kullanılmıştır. Bu pafta içlerine yerleştirilen altın renkli, hurdeleri düğüm motifinin iç zemini siyahtır. Haricinde kalan zemin rengi ise laciverttir. Paftalarda desen tasarımında; helezoni, simetri ve ters simetri hatları görülmektedir. Helezonik hat üzerinde hatayı grubu motifler yer almaktadır (Çizim 4).

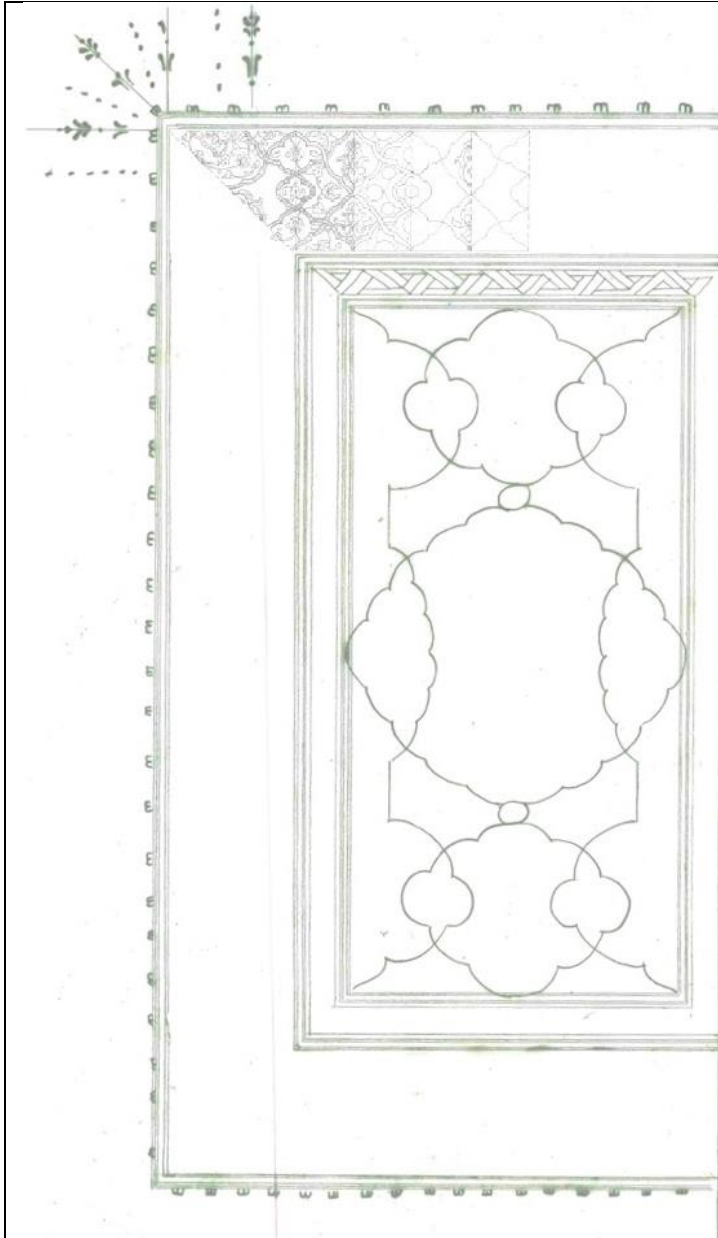




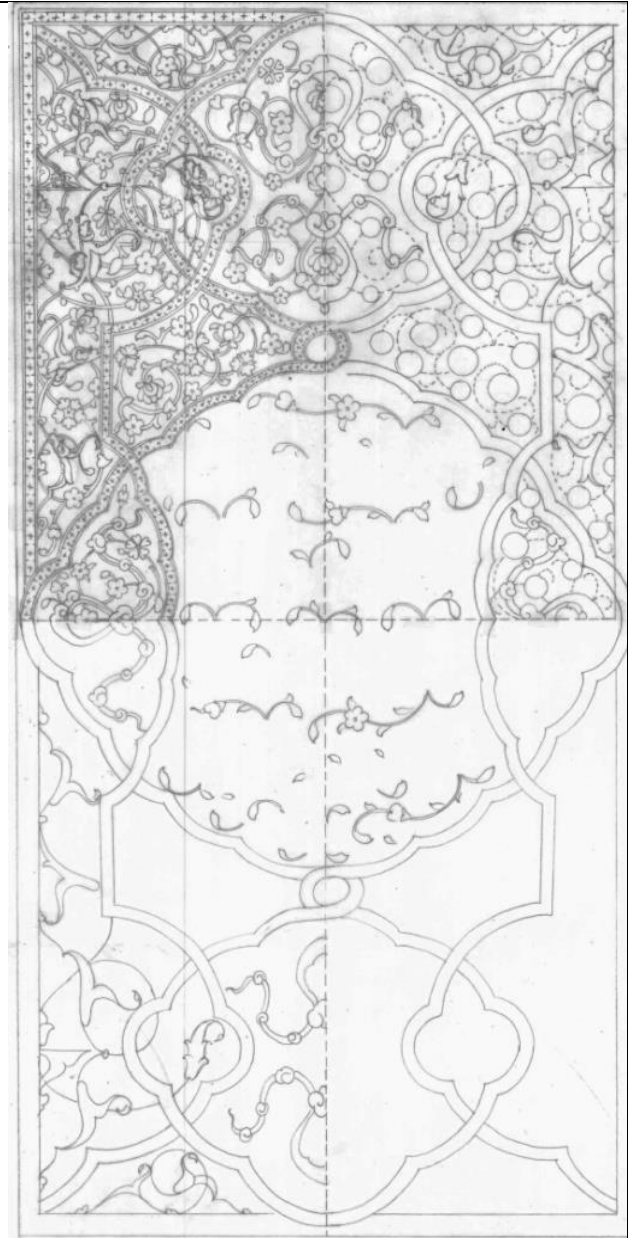
Resim 9. DİBMK 000059 numaralı Kur'an-ı Kerim serlevha tezhibi (v. 3a, 2b)

Yapılan literatür araştırmalarında DİBMK 000059 numaralı Mushaf'da yer alan serlevhanın dikdörtgen formlu iç (yazı) alanında; kompozisyon tasarımı, desen, motif ve renk bakımından, birbirine çok yakın veya benzer tezyinata sahip, yurtiçinde ve yurtdışındaki müzelerde korunan Hamse-i Nizâmi nüshalarına rastlanmıştır. The Walters Art Museum W.610 (16. yüzyıl, Safevî), Los Angeles Country Museum of Art (LACMA)'da M.73.5.486 (1550 civarı, Şiraz) ve M.73.5.522 (924/1517 tarihli, Şiraz) numaralı nüshalarda serlevha iç dikdörtgen alan tezhiplerinin benzerlik oranı şaşırtıcıdır. Kompozisyon ve desen tasarımları küçük farklılıklara rağmen aynı denilebilecek seviyededir (Resim 10). Ayrıca 923/1517-18 tarihli Hamse-i Nizami (ÜNEK FY 1329) nüshası da kompozisyon açısından benzerdir. Ülkemiz kütüphanelerinde korunan 984/1576-77 tarihli TİEM 428, 1580 civarına tarihlenen TİEM 375, 1544 tarihli KMM 2 ile 16. yüzyıla tarihlenen TSMK K 170 ve KMM 25 numaralı Mushaf'ların serlevha yazı alanı tasarımları; paftalama, kullanılan motifler ve renkler açısından, incelenen eserin serlevha yazı alanına benzerlik göstermektedir.

Serlevha tezhibinin iç pervaz bölümü, yazı alanını çerçeve içine almıştır. İki tarafına ince beyaz cetvel çekilmiş lacivert renkli kalın cetveller iç pervazı sınırlamaktadır. Cetvelin üzerinde ise beyaz kurtçuklar işlenmiştir. Altın zeminli zencereğin iki tarafında turuncu cetveller yer alır. Zencireğin içinde oluşan üçgen alanlar kahverengi ve mavi renkle boyalıdır (Resim 9).

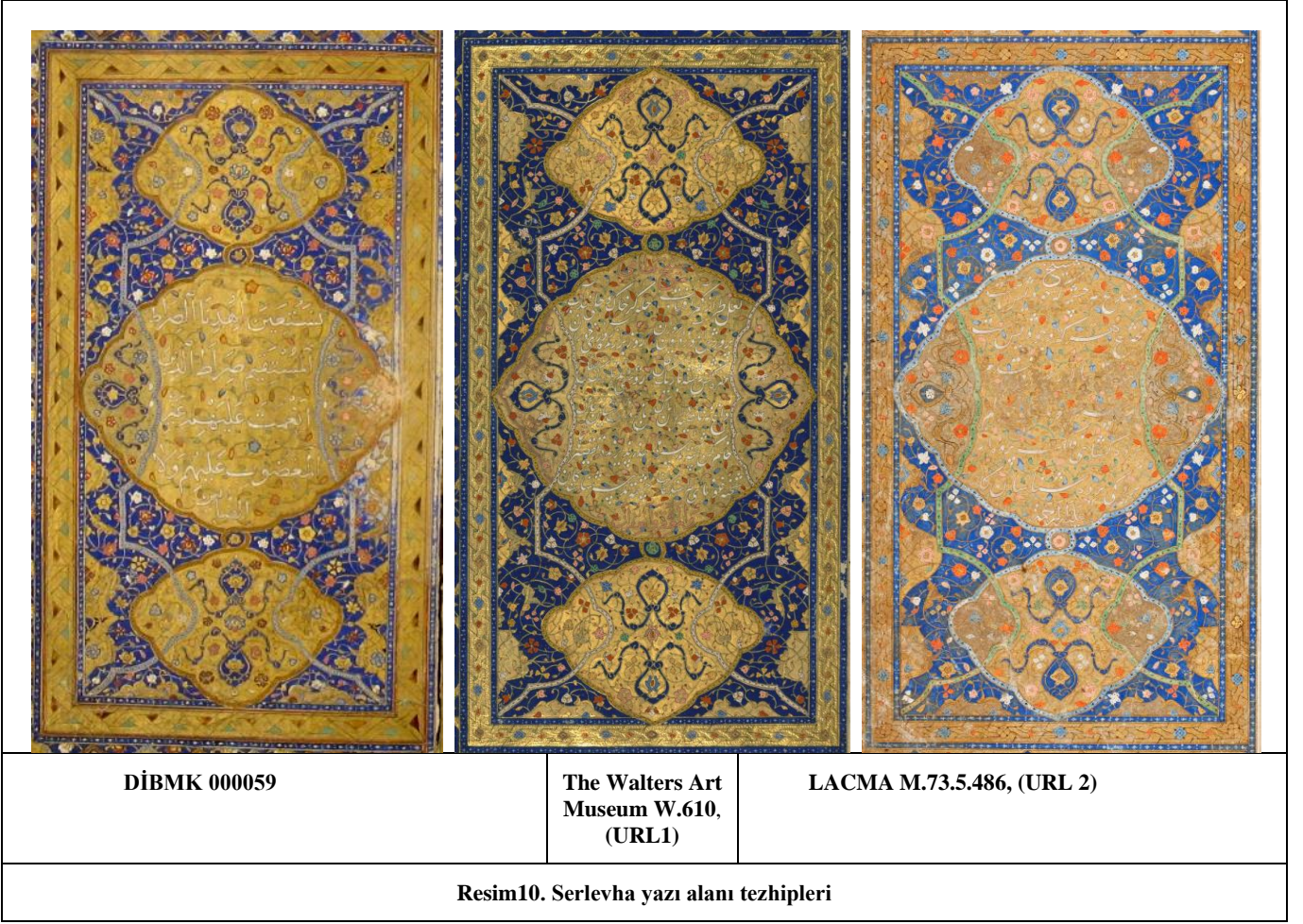


Çizim 3. DİBMK 000059 numaralı Kur'an-ı Kerim'in serlevha tezhibi kompozisyon tasarımı



Çizim 4. DİBMK 000059 Kur'an-ı Kerim'in serlevha tezhibi yazı alanı desen analiz çizimi





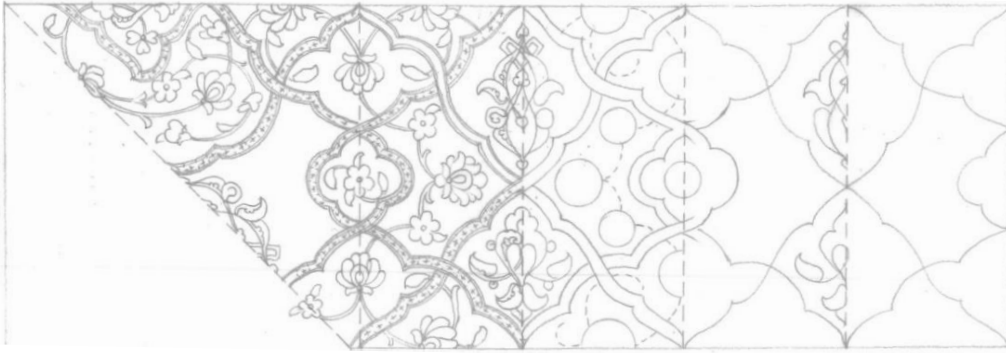
Serlevhanın ikkil formda hazırlanmış dış pervazında 1/32 oranlı enine simetrik desen tasarımı mevcuttur (Çizim 5). Bu bölümde de üzerine kurtçuk işlenmiş kahverengi ve mavi renkli dendanlarla geometrik paftalama yapılmıştır. Mavi dendanla oluşturulan dörtgen formların zemini sarı altın, haricindeki zeminler ise laciverttir. Lacivert zeminlerdeki kapalı form rumilerin iç zemini küf yeşili, ortabağların iç zemini ise turuncudur (Resim 11). 1580 tarihli TİEM 503, 16. yüzyıla tarihlendirilen TSMK K. 170, 105 ve SK Sultan Ahmed-I 22 numaralı Mushaflarda da dendan (iplik) kullanılarak oluşturulmuş benzer paftalamalara sahip dış pervaz tasarımları mevcuttur (Resim 12).

Dış pervaz, sırasıyla üzerine kurtçuk çalışılmış lacivert zeminli kalın cetvel, beyaz ince cetvel ve takiben is mürekkebiyle çekilmiş siyah kuzulu cetvelle sonlandırılmıştır. Siyah renkli tığlar ve bubçuklar sayfayı tamamlamaktadır. Tığlardaki renk, işçilik ve detayların serlevha tezhibiyle uyumsuzluğu dikkati çekmektedir. Ayrıca serlevhanın batılılaşma dönemi karakterini taşıyan tığları, dönem olarak da zahriye sayfasındaki tığlar ile farklılık arz etmektedir. Yapılan yakından inceleme neticesinde, serlevhanın dış pervazdaki altın cetvelin bitiminden orijinal varak kesilerek üzerine başka bir kâğıdın yapıştırıldığı anlaşılmıştır (Resim 11). Eserin ilk yapımından sonraki bir zaman diliminde ve farklı kişiler tarafından tığların, çalışılmış olabileceği düşünülmektedir.





Resim 11. DİBMK 000059 numaralı Kur'an-ı Kerim'in Serlevha dış pervaz detayı



Çizim 5. DİBMK 000059 Kur'an-ı Kerim'in Serlevha dış pervaz desen analiz çizimi



Resim 12. SK Sultan Ahmed-I 22 numaralı Mushaf'da nisfü'l Kur'an tezhibi dış pervaz detayı, v. 207b, (Ak, 2018:117)

Serlevhada; hurde, sarılma, piçide, sade rumi çeşitleri, bulut ve hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Motiflerde sarı, mavi, turuncu, beyaz, eflatun, pembe renkler görülmektedir. Altın zeminde yer alan motifler önce rengin koyu tonu ile boyanmış, sonra beyaz veya rengin açık tonu ile ışık verilmiştir. Lacivert zeminde ise motif önce rengin açık tonu ile boyanmış, sonra koyu ton ile gölgelendirilmiştir.

### 1.3.3. Unvan Tezhibi

Nüşhada v. 3b'de Bakara sûresinin başında, unvan sayfası tezhibi<sup>23</sup> bulunmaktadır (Resim 13). Sûre bilgilerinin verildiği başlık ve taç bölümünden oluşmaktadır. Bölümleri lacivert renkli kalın cetvel birbirinden ayırmaktadır. Başlık bölümünde ortada, turuncu renkli dendanla oluşturulmuş şemse formu yazı alanı bulunmaktadır. Sarı altın üzerine beyaz üstübeç mürekkebiyle "Bakara sûresi, iki yüz seksen altı" yazmaktadır. Yazı alanındaki boşluklar

<sup>23</sup> Tezhipli kısım, metnin başladığı ilk sayfada ve yazının üst kısmında yer alıyorsa buna unvan tezhibi denilmektedir.

serbest yerleştirilmiş kıvrık dallar ve sade yapraklarla doldurulmuştur. ¼ oranlı simetrik desen tasarımı klasik tezhip tekniği kullanılmıştır. Altın zemini ayırmada turuncu renkli dendan ve altın rumi motifi görülmektedir.

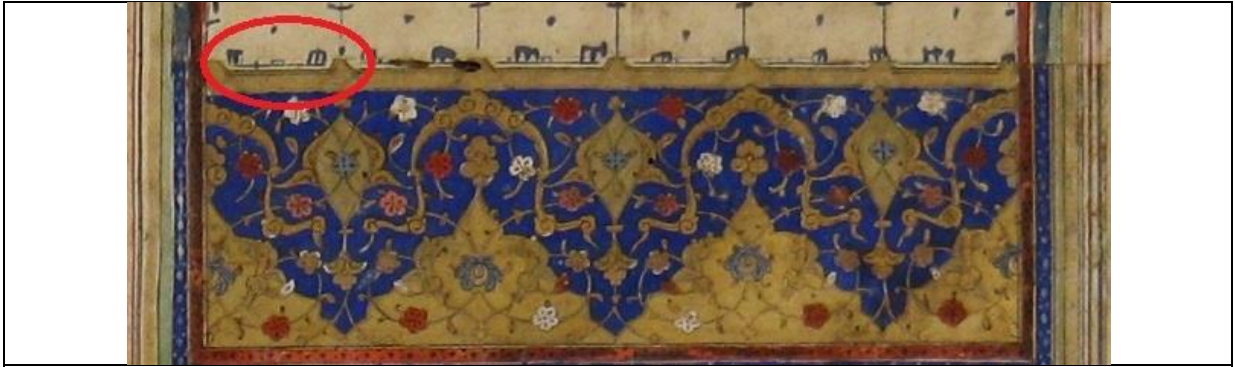
Başlığın her iki tarafında yer alan altın zeminli üçgen paftalarda hurde rumili tasarımda, zer-ender-zer tekniği uygulanmıştır. Başlığı, iki tarafına ince altın cetvel çekilmiş çift sıra turuncu cetvel çevrelemektedir. İklil formda hazırlanan taç bölümünde 1/6 oranlı enine simetrik düzenleme mevcuttur. Altın zeminli paftaları ayırmada rumi motifi kullanılmıştır. Lacivert zeminde görülen bulut motifi altındır. Ters simetrik helezonik hat üzerine hatayı, penç ve sade yapraklar yerleştirilmiştir. Taç bölümünü üç kenardan iki tarafına altın cetvelin çekildiği kalın turuncu cetvel sarmakta ve üzerine kurtçuk işlenmiştir. Taç kısmı kalın altın cetvelle tamamlanmıştır. Cetvel üzerinde tığların yerleştirildiği (eski onarımda kâğıdın kesilmiş olması nedeniyle görülemeyen) yerde küçük üçgene benzeyen çıkıntılar mevcuttur. Bunun üzerine çekilen siyah cetvel tığları taşımaktadır (Çizim 6).



Tığlar serlevha tezhibine uygulanan şekliyle, aynı desen ve işçilikle unvan tezhibine de ilave edilmiş olduğu yapılan yakından incelemede belirlenmiştir. Eserde orijinal bubçuk ile var olan bubçuk arasındaki fark, Resim 12a'da kırmızıyla işaretlenmiş yerde açıkça görülmektedir. Ayrıca sayfayı tamamlayan iki kenardaki sıralı renkli cetvellerin de sonradan tamamlandığı ek yerinden anlaşılmaktadır (Resim 13a). 16. yüzyıla tarihlendirilen<sup>24</sup> KMM 25 numaralı Mushaf'ın serlevha ikilil formulu dış pervaz deseni, incelenen Mushaf'ın unvan sayfası taç deseniyle, hatayı grubu motiflerdeki farklılıklar hariç, çok yakın bir benzerlik göstermektedir (Resim 13b). Aynı desenin Walters Art Museum W.610 (16.yüzyıl ortaları), Metropolitan Museum 13.228.6 (1509-10, Şiraz) ve LACMA M.73.5.522 (924/1517, Şiraz, URL 4) numaralı Hamse-i Nizami nüshalarının serlevha dış pervazlarında da kullanıldığı görülmektedir (Resim 13c-e). Ayrıca Şehname-i Firdevsî, Külliyyat-ı Sâdi nüshalarının serlevha ve unvan tezhiplerinde de aynı desene rastlanmasına rağmen görseli burada verilmemiştir. Ülkemizdeki TSMK H. 765 (945/1538) ve TSMK H. 760 (941/1534) Hamse-i Nizami nüshalarının serlevha dış pervaz tasarımlarıyla da benzerlik göstermektedir.

<sup>24</sup> Eser hakkında detaylı bilgi için bkz: Tunç, 2018:98.





Resim 13a. DİBMK 000059 Unvan sayfası taç tezhibi



Resim 13b. KMM 25 Serlevha dış pervaz detayı (Tunç, 2018:96)



Resim 13c. Walters Art Museum W.610 Serlevha dış pervaz detayı, v. 2a, (URL 1)



Resim 13d. Metropolitan Museum 13.228.6 Serlevha dış pervaz detayı, (URL 3)



Resim 13c. LACMA M.73.5.486 Serlevha dış pervaz detayı (URL 2)

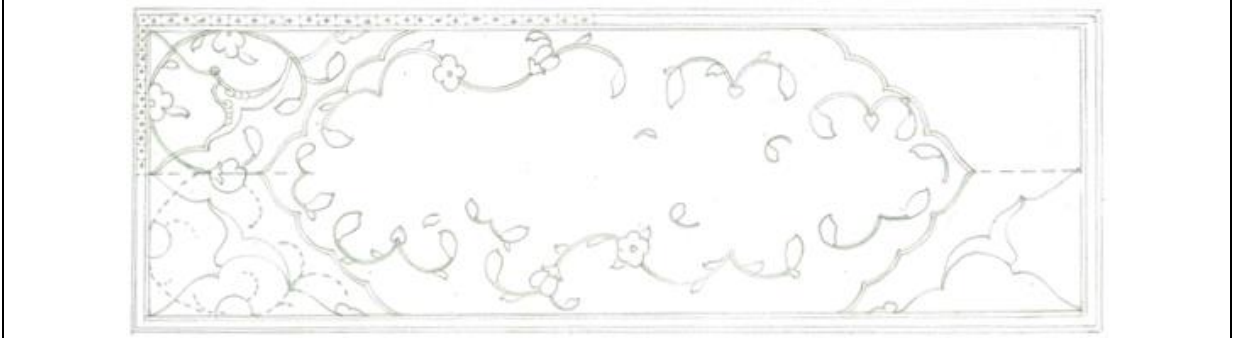
### 1.3.4. Sûrebaşı Tezhibi ve Diğerleri

Çalışmaya konu olan Kur'an-ı Kerim nüshasında yüz on iki adet (Fatihâ ve Bakara sûresi hariç) sûrebaşı tezhibi bulunmaktadır. Sûrebaşı tezhipleri iki grupta incelenebilir. Birinci grupta yüz sekiz adet sûrebaşında yazı alanı şemse formunda dendanla ayrılmıştır (Resim 14). İkinci grupta yani dört adedinde yazı alanı ayrılmamış sûre bilgileri (sûre adı ve ayet sayısı) satır boyunca yazılıdır (Resim 15). Mushaf'ın tezyinatında kullanılan kalın cetvellerin hepsinde olduğu gibi sûrebaşını çevreleyen lacivert renkli kalın cetvellerin üzerine kurtçuk yapılmıştır. Sûre bilgileri sûrebaşı tezhiplerinin tamamında altın zemine beyaz üstübeç mürekkebiyle yazılmıştır. Harflerin kenarlarına siyah is mürekkebiyle tahrir çekilmiştir.

Sûrebaşlarında yazıların çevresindeki boşluklarda hatayi grubu motifler kullanılarak serbest tasarım yapıldığı görülmektedir (Çizim 7,8). Yazı alanı dışındaki bölümde ¼ oranlı simetrik formda tasarlanmış kompozisyon mevcuttur. Rumi motifi ve hatayi grubu motiflerin yerleştiği hat ile altın zemin ayrılmıştır. Motifler degrade tekniğiyle boyanarak üzerine beyazla ışık verilmiş veya koyu renkle gölgelendirilmiştir. Altının mat ve parlak halinin kullanıldığı görülmektedir. Yapıştırma ve sıvama altın uygulamaları mevcuttur. Çalışmada incelenen Mushaf'daki sûrebaşı tezhibi, 949/1542 tarihli Mushaf'da (SK, Hasan Hüsnü Pasa 1) yer alan sûrebaşı tezhibiyle, kompozisyon, uygulama ve motifler açısından benzerlik göstermektedir.



Resim 14. Sûrebaşı tezhibi, v. 166b



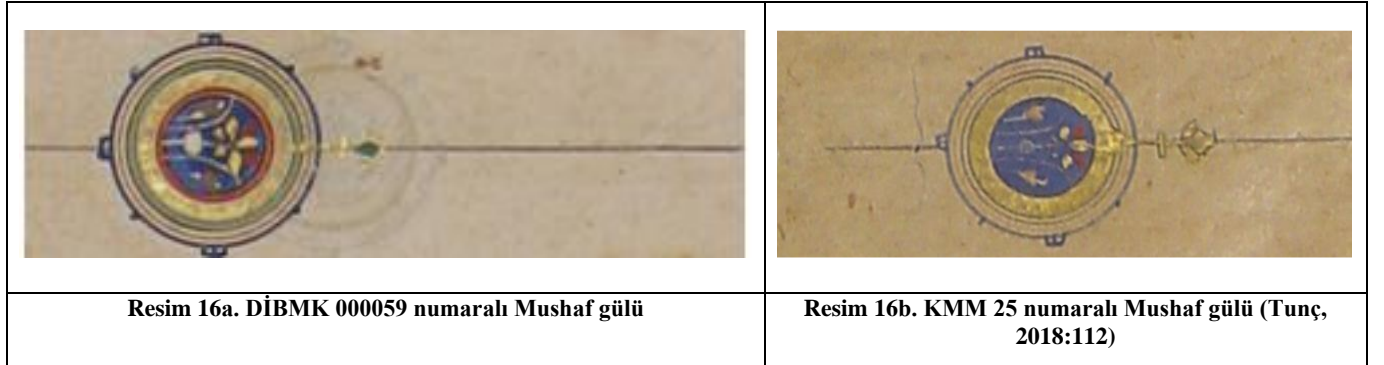
Çizim 7. Sûrebaşı tezhibi desen analiz çizimi, v. 166b





Mushaf'da yer alan kırk iki adet sûrebaşında önceki sûrenin son birkaç kelimesi yazı alanına siyah is mürekkebiyle yazılmış ve siyah dendanla altın zeminden ayrılmıştır (Resim 3). Bu durum 16. yüzyılın ikinci yarısında Şiraz'da üretildiği düşünülen SK Fazıl Ahmet Paşa 2 ve SK Sultan Ahmet-I 14 Mushafları gibi Safevî Mushaflarında rastlanılmaktadır (Özbalak, 2019).

Mushaf'ı Şerif'de haşiyede yer alan Mushaf gülleri daire formundadır (dendansız). Güllerin ortasında mavi zemin üzerine altın, yeşil ve turuncu renk ile çift tahrir tekniğiyle hatayı, yaprak ve dallar çalışılmıştır (Resim 16a). Lacivert zemini çevreleyen sırasıyla; kenarı tahrirlenmiş ince turuncu, kalın altın, ince yeşil, altın cetvellerden sonra mavi renkli kuzulu cetvel olmak üzere toplamda beş sıra cetvel bulunmaktadır. Güller bubçuk ve uzun tığ çizgileriyle tamamlanmıştır. Bir sayfada en fazla beş adet gül dikey eksene üst üste sıralanmıştır. İncelenen eserin gülleri 16. yüzyıla tarihlendirilen TSMK K. 116, İÜNEK A. 6686, KMM 25 Mushaflarının gülleri ile desen ve renk açısından çok benzerdir (Resim 16b).



Mushaf'ın yazı alanı kenar cetvelleriyle belirlenmiştir. Sırasıyla içten dışa doğru ince siyah kuzu, kenarları tahrirlenmiş kalın altın ve yeşil cetvel, daha sonra ise ince siyah, kırmızı ve mavi kuzulu cetveller çekilmiştir. Ayrıca haşiyede cüz, hizib ve secde yerleri yazı ile belirtilmiştir. "Cüz" yazısı zer mürekkep ile yazılmış, kenarına tahrir çekilmemiştir. "Hizib" mavi, "secde" ise siyah mürekkeple yazılıdır.

Kur'an-ı Kerim'in yazımında, ayet sonlarını belirtmek için kullanılan durak (nokta) için gerekli boşluk yoktur. Bu nedenle duraklar satır üzerinde yer almaktadır. Mushaf'da helezoni ve şeşhâne durak çeşitleri kullanılmıştır (Resim 17).



Resim 17. Mushaf'daki durak çeşitleri a, c) Şeşhane durak çeşitleri b) Helezoni durak

Daire şeklinde sürülmüş sıvama altın tahrirlenerek, siyah tahririn yanına lacivert veya siyah renkte altı adet nokta konularak şeşhane durakları çalışılmıştır. Helezonî çeşitte ise yine sıvama altın üzerine noktanın merkezinden dış doğru siyah is mürekkebi ile bir helezon çizilmiştir. Mushaf'taki durakların çoğunluğunda dış çeper çizgisinin çok muntazam ve ince olması dikkat çekicidir. Yapılan yakından incelemede dairenin merkezindeki iz fark edilmiştir. Pergel gibi bir çizim aleti kullanılmış olabileceği tahmin edilmektedir.

Şeşhane, pençhane ve gayet sade bir durak şekli olan helezoni durak çeşitleri yaygın olarak kullanılmakla beraber 15. ve 16. yüzyıllarda kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Ayrıca ayet aralarındaki boşluklar 14. yüzyılda bulunmamasına rağmen, 15. yüzyılda hem satır hizasında hem de satır üzerinde kullanıldığı görülmektedir. 16. yüzyılda ise ayet araları açılmış ve duraklar için yer bırakılmıştır. Ancak erken dönemde yazılmış fakat tezyinatı sonraki dönemlerde yapılan Mushaflarda yer olmadığı için duraklar satır üzerine yerleştirilmiş ender örneklerle de rastlamak mümkündür (Tanrıver, 2007: 319). 949/1542 tarihli SK, Hasan Hüsnü Pasa 1 numaralı Mushaf'da helezoni ve şeşhane duraklar satır üstünde yer almaktadır.

## SONUÇ

Çalışmaya konu olan Mushaf'ın ketebe kaydı bulunmamaktadır. Bu nedenle nüshanın hat ve tezyinatı üzerinde detaylı incelemeler yapılmıştır. Öncelikle satır altlarında ve haşiyede yer alan Farsça satır arası tercüme, eserin Fars dilinin kullanıldığı coğrafik bölgede istinsah edilmiş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Ayrıca nüshanın yazımında Timurî ve Safavî dönem Mushaflarında en çok tercih edilen yazı çeşidi olan nes'talik hattının kullanılması, ihtimali desteklemektedir. V. 450a'da Mushaf'ın yazımının tamamlandığı ifade edilmesine rağmen istinsah bilgilerinin olmaması, eserin satılmak veya hediye edilmek üzere bir atölyede ticari amaçla hazırlanmış olabileceği ihtimalini düşündürmektedir. Eserin cildi tezhipleriyle farklı dönem karakteri taşımakta ve özgün değildir. Mushaf'ın daha önce geçirmiş olduğu eski onarımda cildinin de değişmiş olması muhtemeldir.

Eserin tezyinatında; çift sayfa daire formu zahriye (v. 1b, 2a), çift sayfa dikdörtgen formu serlevha (v. 2b,3a), unvan sayfası (v. 3b), sürebaşı, gül ve durak tezhipleri mevcuttur. Genel olarak tezyinatta klasik tezhip tekniği kullanılmış ve tezyinatı klasik üslup karakterini yansıtmaktadır. Özeld ele aldığımızda ise zahriye sayfasında İsrâ sûresi 88. ayet pay edilerek iki sayfaya yazılmıştır. Ayetin 1b varağında başlayarak 2a'da devam etmesi gerekirken tersine 2a'da başlamış ve 1b'de bitmiştir. Bu duruma el yazması Mushaflarda günümüzdeki gibi sayfa numarası kullanılmaması sebep olmuş olabilir. Ayrıca zahriyede ayetin (17/88) pay edilerek yazılması; 965/1557-58 tarihli TSMK 12, 978/1570-71 tarihli TSMK EH 162, 1580 civarına tarihlenen TİEM 378 ve 1987, İÜNEK A. 6686 numaralı 16. yüzyıl Safevî dönemine ait olan veya olduğu düşünülen Mushaflarda da rastlanılmaktadır.

Serlevha tezhibinde geometrik zemin ayırmada kullanılan mavi ve kahverengi dendan (iplik), tasarımda Türkmen dönemi etkilerini yansıtmaktadır. Bu etkiler 16. yüzyılda, Safevîler'in ilk başkenti olan Tebriz'de ve Bağdat, Herat, Şiraz gibi dönemin sanat merkezlerinde üretilen Mushaflarda da tercih edildiği, döneme ait eserlerde rastlanılmaktadır. Mushaf'ın serlevhasında diğer alanlara nazaran daha ince ve titiz bir işçilik vardır. Fatiha sûresinin serlevhada iki sayfaya pay edilerek yazılması yine aynı bölge ve dönem yazmalarında karşılaşılmaktadır (TSMK EH 67, TİEM 504, TİEM 428, SYEK Ragıp Paşa 3, KMM 6, KMM 25).

Bakara sûresinin başında unvan sayfası tezhibi bulunmaktadır. Başta Şiraz olmak üzere dönemin diğer sanat merkezlerinde üretilen Mushaf'larda; her cüzün başında, bazı sûrelerin başında veya sadece Bakara sûresinin başında olmak üzere farklı sayıda unvan sayfası tezhibinin uygulandığı nüshalara rastlanmıştır (TSMK EH 162, TSMK EH 67, TSMK M 12, TSMK K 116, TİEM 1987, TİEM 378, İÜNEK A 6686).

İncelenen Mushaf'ın serlevha sayfasında dikdörtgen alandaki desen ile unvan sayfası taç tezhibinde görülen desenin, Şiraz'da hazırlanmış olduğu kaynaklarda belirtilen ve daha önce bulgular bölümünde isimleri verilen eserlerde de küçük farklılıklarla kullanıldığı tespit edilmiştir. Deseni uygulamada; atölye, işçilik, malzeme veya ekonomik sebeplerden kaynaklanmış olabilecek farklılıkların olması doğaldır. Bu durum Şiraz atölyelerinde aynı desenin farklı eserlerde mükerrer kullanımını ortaya koymakta ve örnek teşkil etmektedir.

Eserin zahriye, serlevha ve unvan tezhiplerinin yer aldığı varaklarda, tezhipli alanın bittiği yerden kesilerek başka bir kâğıda yapıştirilmiş olduğu, yapılan yakından inceleme neticesinde anlaşılmıştır. Zahriye sayfasında v. 2a'daki tığların orijinal, v. 1b'deki tığların ise orijinal desene sadık kalınarak daha kaba bir işçilikle kopya edildiği belirlenmiştir. Serlevha ve unvan tezhiplerinin tığları ise motif ve işçilik bakımından Batılılaşma dönem özelliklerini taşımaktadır.

Mushaf'ın tezyinatı; tezyin edilen alanlar, kompozisyon, desen, altın ve lacivert rengin zemin boyamada kullanımı, zemin ayırmada kullanılan motif, altının mat ve parlak halinin kullanılması, motiflerin üzerine yerleştirildiği ince helezonik hattın varlığı, motif formları, denge, espas, renkler ve teknik özellikleri sebebiyle, daha önce verilen örnek eserlere dayanılarak 16. yüzyılın ilk yarısı Safevî dönemi üslup özelliklerini taşıdığı düşünülmektedir. Bununla birlikte Mushaf'ın sonunda eserin tamamlandığı ifade edilmesine rağmen istinsah bilgilerinin yer almaması, tezyin edilen alanlarda farklı işçiliğin görülmesi, aynı desenin farklı eserlerde de kullanılmış olması gibi hususlara dayanılarak, Mushaf'ın bir atölyede ticari amaçla hazırlanmış olabileceği kanısı oluşmuştur. Ayrıca DİBMK 000059 numaralı Mushaf'ın tezyinatında kullanılan desenlerin, Şiraz'da hazırlanmış ve çalışmanın bulgular bölümünde belirtilen yazma eser nüshalarında da görülmesine istinaden, çalışmaya konu olan eserin Şiraz'da hazırlanmış olma ihtimalini desteklemektedir.

Yazma eser incelemesinde mevcut verilere dayanılarak yapılan tarihlendirme, hiçbir zaman net değildir. Dönem şartları göz önüne alındığında; siyasi olaylar, şehir yönetiminin sıkça el değiştirmesi, sanatçı hareketliliği, diplomatik hediyeleşmede ve ticarete yazma eserlerin kullanımı, eserin yazımından daha sonraki zaman dilimlerinde tezyin edilmiş olma ihtimali gibi hususlar tarihlendirmeyi belirsizleştiren parametrelerdendir. Ayrıca eserin farklı dönem veya coğrafyada kopya edilmiş olması ihtimali de göz önüne alınması gereken diğer bir husustur.

Sonuç olarak; istinsah tarihi belli olmayan, çalışmada incelenen Safevî dönemi klasik üslup özelliklerini içerisinde barındırdığı düşünülen eserin, tezhip sanatının kullanım alanlarından örnekleri içermesi nedeniyle, bir kültür mirası olarak korunması ve kayıt altına alınması büyük önem arz etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Ak, R. (2018). Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Bir Safevî Mushafı Hakkında (Sultan Ahmed-I 22), *Konya Sanat* 1: 104-127. Erişim: 03.12.2021, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/615797>.
- Aka, İ. (1991). *Timur ve Devleti*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Aracı, N. (2014). *Karahisari Mushafı'nın Tezhip Tasarımı Açısından İncelenmesi (Bakara Süresinin Sonuna Kadar)*. Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Aritan, A. S. (1993 ). Ciltçilik. *İslam Ansiklopedisi*, 7: 551-557, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Arseven, C. E. (1947). *Sanat Ansiklopedisi*, 2, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Altıkulaç, T. (2015). *Günümüze Ulaşan Mesâhif-İ Kadime: İlk Mushaflar Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi.
- Bağcı, S. (1993). Takdim Minyatürlerinde Farklı Bir Konu: Süleyman Peygamber'in Divanı, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, 35-59, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Balkanal, Z. (2002). Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Ciltçilik. *Türkler Ansiklopedisi*, 12: 545-562, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Baysal, A. (2010). Mushaf Tezminatının Tarih İçindeki Gelişimi, *Marife*, 10/3: 365-386.
- Birişik, A. (2002). Kur'an. *İslam Ansiklopedisi*. 26: 383-388, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Derman, Ç. (2015). Türk tezhip sanatının muhteşem çağı, *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed.Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 343-60.
- Gündüz, T. (2008). Safevîler. *İslam Ansiklopedisi*. 35: 451-57, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Güney, G. (2017). Safevî-Şiraz Dönem Özelliği Gösteren Bazı Kur'an-ı Kerim Nüshalarının Serlevha Tezhipleri. *The Journal of Academic Social Science* 5/43: 133-153. Erişim 23 Kasım 2021, [http://isamveri.org/pdfdrgr/G00028/2017\\_43/2017\\_43\\_GUNEYG.pdf](http://isamveri.org/pdfdrgr/G00028/2017_43/2017_43_GUNEYG.pdf).
- Güngör, E. (1993). Tarihte Türkler. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Mahir, B. (2015 ). Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu. *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed.Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 379-95.
- Memiş, M. (2020). Türk Hat Sanatında Hz. Muhammed Sevgisini Konu Alan Çalışmalar. *Art-Sanat* 14: 246-48. Erişim 21 Aralık 2020, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1233425>.
- Mesara, G. (2015). Kanuni Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi, *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed.Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 361-78.
- Özbalak, A. G. (2019). *Süleymaniye Kütüphanesi Fazıl Ahmet Paşa 2 ve Sultan Ahmed-I 14 Numaralı Kuranı Kerimlerin Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Özcan, Ş. B. (2007). *Timur Devri Herat Tezhip Ekolü (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi)*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Özen, M. E. (1985). *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*. İstanbul: Basım Atölyesi.
- Özkafa, F. (2010). Hat Sanatı Bakımından Mushaf Kitabetinin Tarihi Seyri, *Marife* 10/3:307-26.
- Özönder, H. (2003). *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*. Konya: Sebat Ofset.
- Robinson, B. W. (1967). *Persian Miniature Painting from Collections in The British Isles*. London: Her Majesty's Stationery Office.
- Sümbüllü, Y. Z. (2008). İlm-i Tefe'ül ve Tefe'ül-Name (Kur'an Falı) Üzerine Bir Değerlendirme." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* ½ (K1Ş): 388. Erişim 06.04.2020, [http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt1/sayi2/sayi2pdf/sumbullu\\_yusuf\\_ziya.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt1/sayi2/sayi2pdf/sumbullu_yusuf_ziya.pdf).
- Tanıncı, Z. (2015). Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı. *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 243-281.
- Tanıncı, Z. (2010). Kur'an-ı Kerim Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri. *1400. Yılında Kur'an-ı Kerim, Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kuranı Kerim Koleksiyonu*. Ed. Müjde Unustası. İstanbul: Antik A.Ş., 90-121.
- Tanıncı, Z. (2001). *Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde Kitap Sanatı*. Ortadoğuda Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, 25-27 Ekim Hatay, 28 Ekim 2000 İskenderun II: 501-508, Ankara.
- Tanrıver, A. (2007). *Türk Tezhip Sanatında XIV.-XVI. Yüzyıl Mushaf Gülleri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Taşkale, F. (1994). *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*. Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi.
- Tunç, A. (2018). *Konya Mevlâna Müzesi'nde Bulunan XV.-XVI. Yüzyıla Ait Tezhipli Kur'an-ı Kerimler*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi.



- Uluç, L. (2014). Zülkadirli Şiraz Valilerin Son Döneminden Şekilli Bir Yusuf ve Züleyha Nüshası. *Nurhan Atasoy'a Armağan*. Ed. M. Baha Tanman. İstanbul: Lale Yayıncılık.
- Uluç, L. (2006). *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Elyazmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- URL 1: Erişim: 7 Nisan 2021, <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W610/description.html>.
- URL 2: Erişim: 8 Nisan 2021, <https://collections.lacma.org/node/240006>.
- URL 3: Erişim: 8 Nisan 2021, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446543>.
- URL 4: Erişim: 8 Nisan 2021, <https://collections.lacma.org/node/239685>.
- Üstün, İ. S. (2000). İran. *İslam Ansiklopedisi 22*: 400-404, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Wright, E. (2013). *The Look Of The Book: Manuscript Production In Shiraz, 1303-1452*. University of Washington Press.

# TRT ÇOCUK KANALINDA YAYINLANAN ÇİZGİ DİZİLERDEKİ KÖTÜ KARAKTER ARKETİPLERİNİN DUYGUSAL VE FİZİKSEL BİÇİM İLİŞKİLERİNİN İNCELENMESİ VE ALTERNATİF TASARIM ÖNERİLERİ

## Examination of Emotional and Physical Form Relationships between Bad Character Archetypes in Cartoon Series Broadcasted on TRT Çocuk's Channel and Alternative Design Suggestions

Remzi SAN<sup>1</sup>

### ÖZET

İzleyici ya da oyuncu ile önemli bir bağ kurabilen karakter arketipleri; senaryonun, tasarlanan içeriğin, aktarımı hedeflenen bilginin veya deneyimin iletimi sürecinde oldukça önemli bir rol üstlenmektedir. İçeriğin konusu, hedef kitlesi ve türü çerçevesinde farklılıkları olan karakter arketipleri; sosyal, kültürel, psikolojik ve davranışsal olarak da çeşitlilik gösterebilmektedir. Karakter için senaryo ya da içerikte tanımlanmış olan bu çeşitliliğin, o karakterin biçimsel tasarımında da işe koşulması, aktarımı amaçlanan yapının daha anlamlı ve olumlu gerçekleşmesine önemli katkılar sağlamaktadır. Temelde iyi ve kötü karakter arketip tasarımları çerçevesinde; biçimsel ve renkser farklılıklar eşliğinde çeşitli karakter tasarımları gerçekleştirilebilmektedir.

Bu çalışma, Anadolu Üniversitesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü'nde zorunlu ders olarak yürütülen Karakter Geliştirme dersi kapsamında üretilmiştir. Çalışma kapsamında karakter olgusu, iyi ve kötü karakter arketiplerinin tasarım süreçleri literatür temelinde incelenmiş, bu bağlamda TRT Çocuk Kanalında yayınlanan çizgi dizilerdeki kötü karakter arketiplerinin analizi gerçekleştirilmiştir. İlgili literatür ve gerçekleştirilen analiz dersi alan öğrencilere bir sunu eşliğinde aktarılmıştır. Çalışmanın uygulama aşamasında, TRT Çocuk yayın kuşağında yer alan çizgi dizilerdeki kötü karakter arketiplerinin ilgili literatür temel alınarak tekrar tasarlanması istenmiştir. Geliştirilen kötü karakter arketipleri edinilen bilgiler kapsamında tekrar analiz edilmiş ve karakter tasarım sürecinde o karakterin; psikolojik, sosyal ve davranışsal özelliklerinin görsel tasarım süreçlerinde biçimsel olarak karakterin tasarımına aktarılması gerektiği bilgisine ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tasarım, karakter tasarımı, duygusal tasarım, biçimsel dil, çizgi film.

### ABSTRACT

Character archetypes that can establish an important bond with the audience or actor; plays a very important role in the transmission of the scenario, the designed content, the information or experience that is aimed to be transferred. Character archetypes that differ in the context of the content, target audience and genre; It can also vary socially, culturally, psychologically and behaviorally. The fact that this diversity, which is defined in the scenario or content for the character, is also used in the formal design of that character, makes important contributions to the realization of the structure intended to be conveyed more meaningfully and positively. Basically, various character designs can be realized within the framework of good and bad character archetypal designs, accompanied by stylistic and coloristic differences.

This study was produced within the scope of the Character Development course, which is a compulsory course at Anadolu University, Department of Cartoon and Animation. Within the scope of the study, the character phenomenon, the design processes of the good and bad character archetypes were examined on the basis of the literature, and in this context, the analysis of the bad character archetypes in the cartoons broadcast on TRT Çocuk Channel. The relevant literature and the analysis carried out were conveyed to the students who took the course, accompanied by a presentation. In the implementation phase of the study, it was requested that the archetypes of the villains in the cartoons in the TRT Çocuk's broadcast generation be redesigned based on the relevant literature. The developed villain archetypes were reanalyzed within the scope of the acquired information and during the character design process, the character of that character; It has been learned that psychological, social and behavioral characteristics should be formally transferred to the design of the character in the visual design processes.

**Keywords:** Design, character design, emotional design, formal language, cartoon.

**EXTENDED ABSTRACT**

Every living thing in nature has characteristic features that it has developed for being born, grown, acquired or lived within the framework of its own conditions. Considering the various limbs, he uses in the processes of conveying his cognitive and affective states to another person, a human being can be described as a creature with a wide variety of characteristic features. Communication, which distinguishes man from other living things and can be defined as the most important skill he has developed, is more positive, meaningful and successful than other living things within the scope of the limbs that man has and the actions performed with those limbs. Human can be defined as an entity that is in an effort to communicate by nature through his physical, emotional and cognitive abilities. This process, which was previously carried out for daily needs such as eating, drinking and sheltering in parallel with other living things, corresponds to an important process in the production, development and dissemination of science, art and technology today. The most basic purpose of communication; It can be stated that it is to carry out the transmission of information, emotion, thought or a fact about life to another person and to enable that person to infer meaningful expressions from that information. This human-based process can be evaluated in a framework with infinite variations, considering the numerous variable situations that humans have. Each person has a past life, knowledge, emotional state, etc. It can be said that it has formed its own characteristic within the scope of its acquisitions. The phenomenon of character can be described as a basic concept that varies from the geography in which a person was born to the culture he is in, to another person with whom he interacts, shares and socially communicates from the knowledge he has acquired. Man, by nature, creates various feelings and thoughts for the moment he experiences, and develops different norms for these formations. With the rapid development and change experienced in information and communication technologies, these norms are presented to people's taste through various multimedia designs such as movies, cartoons and computer games. With the endless variation production potential of graphic elements, designers were able to both transfer existing character structures to digital media and create fantastic-utopian fictional character archetypes and present them to human viewing and experience. The person who performs the watching or game experience can adopt it by identifying with the character archetype presented to him on the screen for various reasons. Attachment, fascination, and identification within this scope are realized both through the way the emotional stimuli and psychological structures of the characters presented to the audience are reflected through acting, and through the physical designs of those characters. The characters, accompanied by various formal approaches; Physical designs that emphasize their psychological, social and cultural characteristics and characterize their behavior and acting can be realized. These design approaches support the intellectual and affective structures of those character archetypes, and the emotional state that is aimed to be conveyed is transferred to the audience or actor at an optimum level, allowing that person to experience identification in larger dimensions.

This study was developed in the content of the ANI223 coded Character Development course, which is included in the academic curriculum of Anadolu University Faculty of Fine Arts, Cartoon and Animation Department and is a compulsory course. This study was carried out with the descriptive survey model, which is among the scientific research models. *The survey model is a research approach that aims to describe a past or present situation as it is. The event, individual or object that is the subject of the research is tried to be defined as it is in its own conditions* (Karasar, 1995:77). Considering the development of existing designs in the light of the information obtained from the literature review on the subject, it can be said that this study consists of two parts. In the first part of the study, the basic concepts, character design stages, visual design processes of good and bad character archetypes were examined, and in this context, the analysis of the bad character archetypes in the cartoon series in TRT Çocuk's Channel broadcasting generation was carried out. In the second part of the study, on the basis of the information obtained as a result of the literature review in the first part, it was transferred to the students in the first week of the academic calendar. In the implementation phase of this study, the students were asked to redesign the archetypes of the villains in the cartoons in the TRT Çocuk broadcasting generation based on the relevant literature. The bad character archetypes developed by the students are the only one in the literature within the scope of the related literature which is based on this study.

## GİRİŞ

“Yazı veya sözle verilen, gönderilen bilgi; mesaj” (URL 1) olarak tanımlanan ileti, çeşitli canlı türlerinin birbirinden farklı amaç, kapsam ve yöntem ile aralarında gerçekleştirdikleri, görsel, işitsel ya da her ikisini de kapsayan bir kavram olarak tanımlanabilir. Hayvanlar arasında genel olarak yeme, içme, barınma ya da üreme gibi temel hayatta kalma ya da çoğalma ihtiyaçları doğrultusunda gerçekleşen iletişim kavramı; insanın sahip olduğu “duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılmasını” (URL 2) temel alan bir bildirişim yolu olarak tanımlanmaktadır. İnsanın; sosyal, fiziksel ve bilişsel olarak dil yapılarındaki gelişim ile sözel ve yazınsal iletişimde gerçekleştirdiği gelişim, coğrafi olarak farklı dil gruplarının oluşumuna ve bu bağlamda etnik-kültürel farklılıkların çoğalmasına ve gelişmesine katkı sağladığı söylenebilir. Eklemlili konuşmanın, insan evriminde önemli bir eşik olduğu, işbirlikçi davranışa ve insan yaşamının zenginleşmesine yeni bakış açıları kazandırdığı ve insanın dil yapılarındaki bu gelişimin insanlık tarihinin belki de alet yapımından dahi daha önemli bir gelişme olduğu vurgulanmaktadır (Hart-Davis, 2012: 20). İnsan, edindiği deneyimi ve sahip olduğu kültürel, sosyal, siyasal, bilimsel ya da ekonomik bilgiyi, sözel ve yazınsal yöntemler aracılığı ile iletebilmiş, bilgi ve deneyim aktarımı çağlar boyu çoğalarak günümüze değin bu yöntemler aracılığıyla aktarılabilmektedir. Günümüzde insan, artık sözel ve yazınsal iletişim araçları dışında çeşitli anlamsal çağrışımlar yaparak karşıya duygu ve düşüncelerini iletebilecek yöntem ve teknikler geliştirebilmiştir. Bu yöntemler, geleneksel teçhizatların dışında, teknolojinin gelişimi ile insanın farklı biyolojik ve psikolojik yapılarını uyaraabilecek nitelikte görsel, işitsel ve dokunsal duylara yönelik olarak çeşitlilik gösterebilmektedir. Tomasello iletişimi biyolojik ve psikolojik olmak üzere iki başlık altında değerlendirmektedir. Biyolojik açıdan iletişim kavramı; ayırt edici renklerden davranışsal göstergelere kadar geniş bir yelpazede değerlendirilmekte, gönderinin kasıtlı olup olmadığına bakılmaksızın diğer kişilerin davranışlarını etkileyen tüm fiziksel ve davranışsal özellikleri kapsayan bir yapı olduğu vurgulanmaktadır (2010: 13). Psikolojik açıdan ise iletişim; iletişimsel göstergeler ve iletişimsel sinyaller olmak üzere iki alt başlık altında ele alınmaktadır. İletişimsel sinyallerin primatlarla, hatta büyük maymunlar ile sınırlı olduğunu vurgulayan, Tomasello, iletişimsel göstergeleri; rakipleri caydıran büyük boynuzlar veya eşleri çeken parlak renkler gibi diğer bir kişinin davranışlarını etkileyerek o kişinin duygu durumlarını uyaran ve bireyin üzerinde kendi kontrolü olmaksızın yansıma davranışları gösteren görüntülerden oluşan fiziksel özellikler olarak tanımlamaktadır (2010: 13). Bu bağlamda iletişimin, insanın bilişsel, duyuşsal ve davranışsal gelişimi ile çok yönlü bir boyut kazanarak insan yaşamının merkezinde yer aldığı ve onun düşünme becerileri temelinde gelişim evrelerini somutlaştıran bir kavram olduğu söylenebilir.

Günümüzde insan, diğer bir canlı ile iletişime geçebilecek birçok teknik ve yöntem geliştirerek kendini anlatma ve diğer canlıyı anlama becerilerini üst noktalara taşıyabilmiştir. Özellikle konuşma temelli bir iletişim sürecinde jest, mimik ve duruşlarını, bu bağlamda vücut yapısını aktif olarak kullanan insan, kurduğu cümlelerin farklı anlamlara gelebilecek nitelikte anlaşılmasına katkı sağlayabilmiş, ileti çabası içerisinde anlamı vurgulayabilmiş ve mecaz anlam aktarımını daha başarılı bir biçimde gerçekleştirebilmiştir. Beden dili olarak tanımlanan ve içeriğinde insanın; yüz ifadelerini, mimiklerini, duruşlarını, kafa hareketini ve göz temasını bütüncül olarak kullanımından oluşan bedensel iletişim, insanın duygu ve düşüncelerini iletme sürecinde bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde işe koşulan davranışlar olarak tanımlanmaktadır (Puskar, 2021). Bu davranışlar, o kişinin duyuşsal ve düşünsel boyutta sahip olduğu durumu ve niyeti, özellikle sözel iletişim sürecinde diğer kişiye iletmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Yüz ifadeleri, mimik ve duruş o kişinin sahip olduğu karakteristik yapıyı, başka bir deyişle karakter olgusunu yansıtmaya sürecinde önemli bir rol üstlenmektedir. Günümüzde, karakter olgusu ve o karakterin sözel ya da davranışsal iletişimi, gelişen teknoloji ile insanın deneyimlediği her türlü ortam içerisinde aktif bir biçimde işe koşulmaktadır.

Teknolojinin gelişimi ile kültürel, sosyal, bilimsel ve ekonomik hayatta gerçekleşen değişim, insanın eğlence deneyimlerini de etkilemiş, çok çeşitli ekipmanlar aracılığıyla farklı kapsamlarda görsel ve işitsel çoklu ortam tasarımları geliştirilmiştir. Sinema, çizgi film ve bilgisayar oyunları bu çoklu ortam tasarımları arasında en çok deneyimlenen yapılar olarak ön plana çıkmaktadır. Her bir ortam, insanın sahip olduğu soyut ve somut yapılar ile becerilerin simüle edildiği bir seyir deneyimi oluşturan tasarım ortamları olarak kabul edilebilir. Gerçek yaşamın olduğu gibi ya da çeşitli biçim ve yaklaşımlar ile dönüştürülerek aktarıldığı bu ortamlar genel itibari ile insan ve insan benzeri (antropomorfik) karakter tasarımları eşliğinde sunulmaktadır. Sinema, çizgi film ya da bilgisayar oyunu ortamı içerisinde yer alan bu karakter arketipleri izleyici ya da oyuncunun ona sunulan içeriği olumlu anlamda deneyimlemesi sürecinde önemli bir etkidir. Oluşturulan karakter arketipleri, izleyici



ya da oyuncu ile iletişime geçmeli, o kişiyi hazırlanan senaryo kapsamında etkileyebilmeli ve özdeşleşmeyi gerçekleştirebilmelidir.

Karakterin içsel ve dışsal durumunun izleyiciye ya da oyuncuya iletim süreci, onun biçimsel tasarımı ve bu tasarımın hareketlendirilmesi olmak üzere iki farklı süreç kapsamında gerçekleşmektedir. Özdeşleşmenin, aktarımı hedeflenen duygu durumu kapsamında yüksek boyutlarda gerçekleşebilmesi için bu yapıyı birbirini tamamlar nitelikte doğru ve anlamlı gerçekleşmesi gerekmektedir. Her iki yapı doğru bir biçimde eşleştiği an duygu aktarımından söz edilebilmekte ve bu bağlamda özdeşleşme gerçekleşebilmektedir. İyi, kötü, güzel ya da çirkin gibi kavramların karakteristik bir yapı oluşturma sürecinde görsel tasarım aşamasında farklı biçimsel yaklaşımlardan yararlanılabildiği gibi tasarlanan karakter olgularının hareket tasarımlarının gerçekleştirilmesi aşamasında da çeşitli ilke ve yöntemler kullanılmaktadır. Bu ilke ve yöntemler, o karakterin fiziksel olarak istenilen yapıyı canlandırma ve karakterin ona atfedilen oyunculuğu inandırıcı bir biçimde sergileme aşamasında işe koşulmaktadır. Tasarlanan karakter, onun için çizilen profil ve hikâye doğrultusunda duyuşsal, bilişsel ve davranışsal olarak oyunculuğunu sergilemekte, yer aldığı ortam ve o ortam gereçleri çerçevesinde fiziksel ve psikolojik olarak oyuncu ya da izleyici ile doğrudan ve dolaylı olarak iletişime geçebilmektedir. Bu çerçevede o karakter arketipinin karakteristik özellikleri sözel ve davranışsal olarak hareket tasarım sanatçısı ya da bir aktör eşliğinde sergilenmektedir. İzleyici ya da oyuncu o canlandırma sanatçısının hazırladığı karakter hareketlendirmesi ya da o aktörün sunmuş olduğu oyunculuk temelinde kişiye sunulan içerikten optimum seviyede haz alarak istenilen amacı karşılayabilmektedir. Bu sürecin anlamlı gerçekleşebilmesi sürecinde oluşturulan karakter olgusunun fiziksel ve aksesuar temelli tasarım süreci de büyük önem taşımaktadır. Karakter oyunculuğunun izleyiciye ya da oyuncuya aktarımı sürecinin olumlu ve anlamlı gerçekleşebilmesi için o karakterin ona atfedilen yapı çerçevesinde biçimsel olarak doğru tasarlanmış olması gerekmektedir.

## 1. Karakter Olgusu

İnsan; doğduğu coğrafya, içinde büyüdüğü aile, eğitimini aldığı okul, yaşadığı çevre ve etkileşimde bulunduğu arkadaş profili dâhilinde kişilik ve karakteristik özellikleri edinmekte, öz-karakter yapısının temellerini bu çevre koşulları dâhilinde oluşturmaktadır. İnsanın sahip olduğu karakter yapısı, büyük ölçüde yaşamının ilk altı yılında oluşmaktadır (Önder, 2011: 377). Sonraki süreçte kişinin yaşamış olduğu an içerisinde ona sunulan eğitim, o kişinin öz benlik yapısını oluşturmasında, duyuşsal ve davranışsal olarak karakteristik yapısını geliştirmesinde önemli bir sürece karşılık gelmektedir. Bu süreç, ergenlik dönemi ile zirve noktalarda keskin hatlarla birlikte daha belirgin hale gelebilmektedir. Biyolojik ve fizyolojik gelişim ile insan, kadın ve erkek olmak üzere iki farklı beden, bu bağlamda iki farklı bilinç, algı ve davranış biçimleri ile birbirinden farklılaşan yapı sahibi olmaktadır. Gottman ve Silver, erkek atalarımızın avcı ve koruyucu özelliklere sahip oldukları için fiziksel olarak kadınlara görece daha fazla tetikte olduklarını, bu durumun günümüz erkeklerine, tehlike anında kadınlara göre daha yoğun bir “kaç ya da savaş” tepkisi oluşturduklarını vurgulanmaktadır (2014: 43). Onlar ayrıca, bir çiftin öfke anında biyolojik tepkilerinden oluşan verilerini kıyasladıkları araştırmaları neticesinde; *“erkeklerin fiziksel gerginlik bakımından daha çarpıcı yükselişler sergileme eğiliminde olduklarını, bedeninin gelen tepkiyi tehdit türüne göre biçimlendirmediklerinden, erkeğin öfkeli bir partnerle değil de yırtıcı bir hayvanla karşı karşıyaymışçasına turmanışa geçebildiğini”* vurgulamaktadırlar (Gottman ve Silver, 2014:43).

Genel olarak insan, diğer kişiler ile benzer yapı ve çerçevede yaşamış ve yetişmiş olsa da onu diğerlerinden ayıran cinsel, kalıtsal, içsel (psikolojik) ve dışsal (fizyolojik ve biyolojik etkenler) olmak üzere çeşitli kıstaslar, onun karakteristik yapısını ve bu bağlamda duruşunu, konuşmasını, eylemlere ve olaylara yönelik tepkisini vb. duyuşsal ve davranışsal özelliklerini önemli ölçüde etkilemekte ve o kişinin diğerlerinden farklılaşmasına sebep olabilmektedir. Bu kapsamda her bir insanın biricik olduğu vurgulanmakta, *“yaşantı deneyimleri, sosyal çevreleri, aile ve akrabalık yapıları, kişilik tipleri ve karakteristik özellikleri, geliştirmiş oldukları normlar”* temel alındığında, bilişsel, duyuşsal ve davranışsal olarak birbirlerinden ayrıldıkları belirtilmektedir (Güney ve Yalçın, 2020: 218). Her ne kadar birey biricik olsa da kalıplaşmış duyuşsal ve davranışsal eylemlerden söz etmek mümkündür. Bu duyuşsal ve davranışsal eylemlerden stereotipler oluşturularak sinema, çizgi film ve oyun tasarımları içerisinde yer alan karakter arketiplerinin tasarım süreçlerinde kullanılabilir.

Sinema, çizgi film ve oyun tasarımları senaryoları içerisinde senaryonun işlendiği ortam, onun biçimsel özelliği, hedef kitlesi ve türü kapsamında işlenen iyi, kötü, sinirli, sakın, cesur, korkak, çekimsiz ya da atılgan gibi farklı karakteristik özellikleri olan arketipler yer alabilmektedir. Çoğunlukla gerçek hayattan simüle edilerek işlenen

karakter olgusu, belirli duyuşsal ve davranışsal kalıplar eşliğinde yansıtılmaktadır. Sinemada karakter oyunculuğu, çizgi film ve oyun tasarımlarında ise karakter animasyonu başlıkları altında detaylı olarak incelenen bu kavram, izleyicinin ya da oyuncunun ona sunulan içeriği deneyim sürecinde, aktarımı hedeflenen duygunun yüksek boyutlarda yaşanabilmesi ve özdeşleşmenin gerçekleşebilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Karakter temelinde kurgulanan çatışma, onu oynayan aktörün oyunculuğu ya da onu canlandıran animatörün hareket estetiği dâhilinde çeşitlilik gösterebilmekte, duygu aktarımı bu bağlamda birbirinden farklılaşabilmektedir.



Görsel 1. Joker, (URL 3).

Bayrak, sinema ve tiyatro sanatında karakter olgusunu ve tip kavramını etimolojik olarak incelemiş ve bu kavramları şu ifadeler ile açıklamıştır: “*Karakter kavramı sinema ve tiyatrodaki kişilikle eş anlamda kullanılmaktadır. Daha dar bir anlamda, ‘kişiliğin’ başkaları tarafından, sosyal, toplumsal, etik olarak değerlendirilen ‘görünüşleri’ anlamına gelmektedir. Sinemada bu görünüş oyuncuya bir biçim vererek onu dizayn edilen kurgu dünyası içinde anlamlı bir öge kılar. Tip kavramı sinema ve tiyatrodaki, özgün olmayan, günlük hayatta sıklıkla karşılaşılan, biriciklik özelliği taşımayan özelliklerin harmanlanmasıdır ve bir semboldür. Bu sembol sinemadaki oyuncuya bir kişilik kazandırmaktadır. Tipler bu sebepten ötürü sembolleşir ve yıllarca varlığını korur. Buna örnek olarak Charlie Chaplin’in hayat verdiği ‘Şarlo’ tiplmesi ve Sadri Alışık’ın hayat verdiği ‘Turist Ömer’ tiplmesi verilebilmektedir. Bu tiplmeler oyuncuların ellerindeki imkânlarla oluşturduğu, içinde buldukları toplumun birtakım özelliklerini bir araya toplayıp harmanlayarak yarattıkları sembollerdir” (2014:160). Çeşitli özellikleri olan karakter arketiplerinin ekrana yansıtılma sürecinde onların duyuşsal ve davranışsal özellikleri, o karakterlerin doğru ve anlamlı bir biçimde izleyici tarafından algılanması aşamasında ne kadar önemli ise, o karakterlerin fizyolojik özellikleri ve özelinde aksesuar tasarımlarının da o duygunun izleyici tarafından anlamlandırılması sürecinde o kadar önemli bir sürece karşılık gelmektedir. Biçim, renk, ışık ve leke gibi temel tasarım öğelerinin karakter ve sahne tasarımında, aktarımı hedeflenen duygu temelinde kullanımı, özdeşleşmenin de yüksek boyutlarda gerçekleşmesine önemli katkılar sağlamaktadır. Genel olarak iyi ve kötü gibi keskin sıfatları yansıtan karakterlerin tasarım sürecinde işe koşulan biçimsel yaklaşımlar, kendi içinde çeşitlenerek nötr ya da daha düşük boyutlarda oluşturulan duygulara karşılık gelebilecek karakter tasarımlarında da kullanılabilir. Duygu aktarımında önemli bir etkiye karşılık gelen biçimsel ve renkser düzenlemeler; sinema ve tiyatro da kostüm, makyaj ve dekor tasarımlarında, çizgi film ve bilgisayar oyunlarında ise hem karakterin fiziksel görünümünde ve aksesuar tasarımlarında hem de o karakterin yer aldığı sahne tasarımlarında işe koşulabilmektedir.*

### 1.1. Karakter Tasarım Aşamaları

Bir karakterin sinema, çizgi film ya da bilgisayar oyun ortamı içerisinde yansıtılması, her ne kadar ayrı birer süreç dâhilinde gerçekleşse de temelinde var olan çıkış noktasının aynı olduğu söylenebilir. Oyun ya da film için hazırlanan karakterin senaryo temelinde oluşturulan fiziksel, psikolojik, sosyal ve kültürel özelliklerinin, karakterin kendi ve diğer karakterler ile olan çatışmasının ve o karakterin yolculuğunun senaryo bağlamında kaleme alınması, birbirine koşut süreçler dâhilinde hazırlanmaktadır. Karakterin fiziksel, psikolojik sosyal ve kültürel özelliklerinin belirlenmesinden sonra filmin ya da oyunun hedef kitle, tür, konsept ve konu bağlamında karakter tasarım aşamaları birbirinden farklılaşmaktadır. Sinema ve tiyatro için o karakterin senaryo ve ilgili hedef kitle, tür, konsept ve konu

bağlamında kostüm ve makyaj tasarımında, çizgi film ve bilgisayar oyunları için ise o karakterin biçimsel, çizgisel ve renkser tasarımında çeşitli yaklaşımlar işe koşulmaktadır.

Bir bilgisayar oyunu ya da çizgi filmin yapım sürecinde insan ve insan benzeri karakter tasarımları, senaryonun izleyiciye aktarımında ve izleyicinin hedeflenen duygu durumlarını yaşaması aşamalarında önemli ögeler olarak ön plana çıkmaktadır. O yapım içerisinde yer alan her bir karakterin filmin genel tasarım çerçevesi dâhilinde, ona atfedilen oyunculuk bağlamında ayrı biçimsel ve renkser tasarımları söz konusudur.

Görsel olarak bir karakterin ilk tasarım safhası, o karakter için belirlenen psikolojik, sosyal ve kültürel özelliklerin fiziksel anlamda yansıtılma aşaması olarak kabul edilebilir. Stephen Silver, etkili karakter tasarımı için ipuçları ve öğretici içerikler sunduğu kitabında (*The Silver Way: Techniques, Tips, and Tutorials for Effective Character Design*, 2017) karakter geliştirme ve tasarım sürecini beş ana başlık altında detaylandırmaktadır. Bir karakterin tasarım süreci; öyküyü, o öykü temelinde karakterin davranışlarını vurgulayan hareket dizilimlerini, karakteri temsil eden ideal yapıyı, o karakterin biçimsel yapısını, o karakterin rengini, dokusunu ve arka plan öğelerini içeren aşamaları içermektedir.

Öykü, hedef kitle bağlamında hazırlanan filmin izleyiciye aktarımında temel yapı taşı olarak nitelendirilebilir. Silver, öykü bağlamında hazırlanan karakter için olabildiğince fazla bilgi toplamanın, bu bilgiler temelinde karakterin kişiliğini yansıtan ön eskiz tasarımlarının büyük bir öneme sahip olduğunu belirtmektedir (2017: 43). Karaktere ait ön taslakların, senaryo bağlamında hedeflenen karakter arketipine uygun olup olmadığı, tasarımcı tarafından hazırlanan sorular eşliğinde ölçülmesi gerekmektedir. Ön taslak aşaması sonrası, karaktere ait küçük şablon eskizleri (*thumbnails*), karaktere ait parçalardan ziyade o karakteri oluşturan yapıyı bütüncül olarak görülmesine önemli katkılar sağlamaktadır. Silver, bu yapının oluşturulabilmesi için o karaktere yönelik olabildiğince fazla çizimin yapılması gerektiğini, bunun karaktere ait farklı uzuvları ön plana çıkaracak, netliği ve çeşitliliği vurgulayacak biçimde esnek yapılarda blok parçalar eşliğinde gerçekleştirmek gerektiğini belirtmektedir (2017: 44). Hazırlanan blok parçalar temelinde elbise ve aksesuarları dâhil edilerek karaktere ait tüm detayların işlendiği tasarım eskizlerinin gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Senaryoda betimlenen karakterin psikolojik, sosyal ve kültürel özellikleri temelinde hazırlanan karakter eskizleri referans alınarak o karakterin hareket tasarımlarının hazırlanması gerekmektedir. Silver, bu aşamada karakterin dengesinin ve ritminin, pozitif ve negatif boşluklar ile biçimsel yapı kontrastının önemli olduğunu belirtmektedir (2017: 45). Karaktere ait daha belirgin imgeler için olabildiğince fazla eskiz çalışması, o karakterin kimlik özelliklerinin tasarımcı tarafından yansıtılma aşamasında önemli bir sürece karşılık gelmektedir. Silver, bu süreçte tasarlanan karakter ile benzer iş ve deneyime sahip olan gerçek kişilere ait fotoğrafların referans alınması gerektiğini vurgulamaktadır (2017: 46). Hazırlanan eskizler arasında senaryo temelinde oluşturulan karakter arketipine uygun olanlarının seçilerek sonraki tasarım aşamalarına geçilmektedir. Bir sonraki aşama için Silver, karaktere ait genel biçimin, farklı büyüklüklerde basit şekillere bölünerek çeşitliliğin artırılması ve daha anlaşılır bir orantı oluşturulması gerektiğini vurgulamaktadır (2017: 47). Bu şekiller, bir sonraki aşama olan karakterin hareket tasarımlarında önemli birer referans kaynağı oluşturmaktadır. Karaktere ait pozların oluşturulma aşaması o karakterin kimliğinin izleyici tarafından anlaşılması ve özümsemesi aşamasında önemli bir rol üstlenmektedir. Tasarlanan karakterin, üzgün mü ya da öfkeli mi olduğu, animatör tarafından hazırlanan poz tasarımları üzerinden anlaşılabilir. Silver, hazırlanan pozların senaryo temelinde sorgulanması gerektiğini belirtmektedir (2017: 48). Bu süreç, bir sonraki aşama olan karakter sayfasının hazırlık sürecinde animatöre kılavuz olacak pozların o sayfa içerisinde yer almasına önemli katkılar sağlamaktadır. Karakter sayfasında yer alan karaktere ait farklı açılardan hazırlanan pozlar, animatöre rehberlik etmektedir. Silver, karakter pozlarının önden  $\frac{3}{4}$  oranındaki görünümünün animasyondaki en önemli poz olduğunu, bu görünümün diğer açılar için referans olacağını belirtmektedir (2017: 52). Karaktere ait ifade ve pozların o karakterin kimliğini yansıtacak biçimde kurgulanması, hareket tasarım sanatçısının senaryo bağlamında hazırladığı sahne için önemli detaylar sunması gerekmektedir. Silver, son aşama olan karakterin çizgilerinin tek bir çizgiye indirgenmesi ve iç hatlarının renklendirmesi aşamasında temkinli hareket edilmesinin gerektiğini vurgulamaktadır (2017: 58). Rengin ve dokunun, karakterin tasarım aşamasında işe koşulan çizgisel ve biçimsel tasarımında olduğu gibi karakterin kimliğini vurgulayan duygu aktarımında önemli bir rol üstlenen sürece karşılık gelmektedir. Karaktere ait olan her bir parçanın, senaryo temelinde istenilen duygu aktarımının gerçekleşmesine hizmet etmesi gerekmektedir. Çizgi film ya da bilgisayar oyunları için hazırlanan karakter arketiplerinin tasarım aşamasında işe koşulan her bir etap, izleyiciyi ya da oyuncuyu aktif bir biçimde hedeflenen duygu kapsamında uyarmak ve o kişiyi ekranda ona sunulan karakter ile özdeşleşmesini sağlamak açısından önemli süreçlere karşılık gelmektedir. Senaryo temelinde hazırlanan karakterin aktarımı hedeflenen duygu kapsamında hazırlanma aşamasında o karaktere ait biçimsel tasarım yaklaşımı ön plana

çıkılmaktadır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde karakter tasarımında işe koşulan biçimsel yaklaşımların duygu aktarımındaki önemine vurgu yapmak için kontrast iki duygu temelinde bir karakterin nasıl tasarlanması gerektiğine yönelik anlatım gerçekleştirilmiştir.

## 1.2. İyi ve Kötü Karakter Arketiplerinin Biçimsel Tasarım Süreçleri

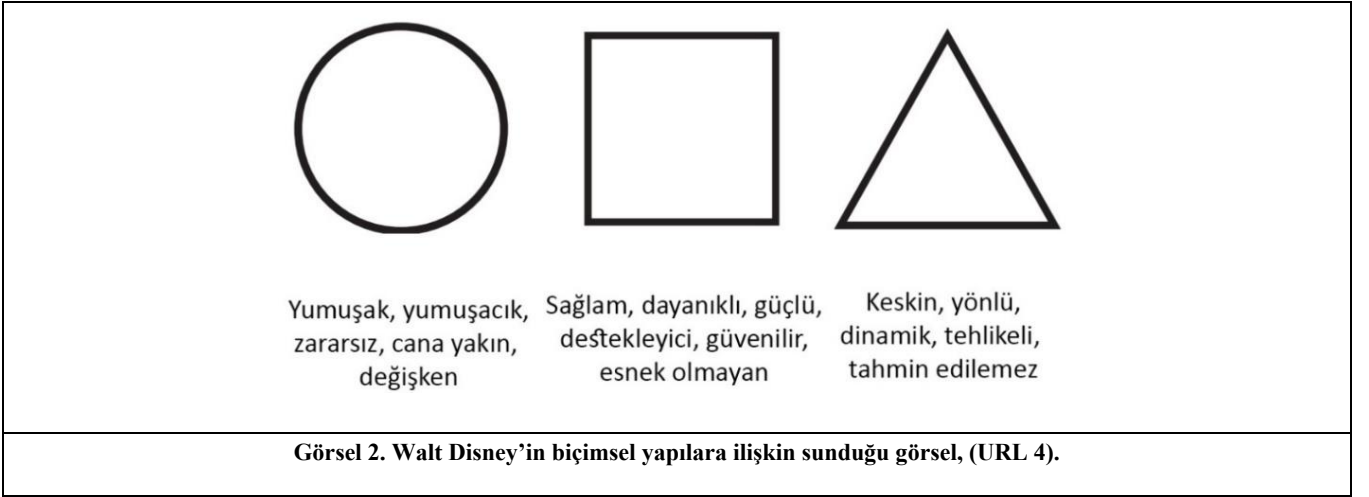
Sinema, çizgi film ve bilgisayar oyunlarında işlenen karakter arketipleri büyük ölçüde çeşitlilik göstermektedir. Yapımın türü, hedef kitlesi ya da temel aldığı konu dâhilinde gerçekleşen çeşitlilik, o yapımın gerçek ya da sanal ortam dâhilinde hazırlanması ve karakterlerinin bu çerçevede tasarlanması ya da karakter arketiplerinin insan dışı olarak betimlenmesi üzerinden de gerçekleşmektedir. Bilgisayar teknolojileri temelinde yazılım ve donanımda gerçekleşen gelişim ile çizgi film ve bilgisayar oyunları için hazırlanan karakter arketipleri, kendi ortamı içerisinde de büyük oranda gelişim göstermiştir. Sanal gerçeklik ekipmanları gibi farklı amaç ve kapsamlarda geliştirilen bilgisayar girdileri ve çıktıları da bu karakter arketiplerinin gelişiminin önemli bir parçası olarak tanımlanabilir. Grafik görüntülerin olağan hali ile sayısal ortama yansıtılabilmesi ya da farklı yaklaşım biçimleri dâhilinde sayısal ortam içerisinde tasarımının mümkün hale gelmesi ile karakter arketipleri, istenilen ölçüde farklı duygu uyarımlarını gerçekleştirebilecek nitelikte tasarlanabilmektedir.

Dünya üzerinde konuşulan herhangi bir dil yapısının içerisinde yer alan her bir kelime farklı anlam ve amaçlar dâhilinde kullanılabilir. Farklı görüntülerin tek başına ya da birkaçının bir araya gelerek oluşturduğu görseller de birer kelime ya da cümle gibi belirli anlamlara karşılık gelebilecek biçimde kullanılabilir. Sinema, çizgi film ya da bilgisayar oyunları, çoklu ortam tasarımı olarak değerlendirildiğinde, doğası gereği görsel ve işitsel olarak karşıdaki bireye bilgi ya da duygu aktarımı gerçekleştirebilmektedir. Aktarımı hedeflenen iletinin diğer bir kişi tarafından anlaşılmasında dilin içerisinde anlamlı birer yapı olarak yer alan kelimeler, sinemada film şeridi içerisinde yer alan imgelere karşılık gelmektedir. Film şeridi içerisindeki görüntülerin anlamları, dil içerisinde yer alan sözcüklere oranla sınırsız olabilmektedir (Adanır, 2012: 53-54). Filmi oluşturan sahnelerin yeni bir anlam oluşturacak biçimde sıralı olarak konumlandırılması aşamasında da kurgu, daha büyük boyutlarda duygu uyarımları gerçekleştirebilmekte, izleyiciye çok daha fazla içerik aktarabilmekte ya da anlatabilmektedir. Bu süreçte, görüntünün biçimsel ve renkser farklılıkları da bir dil içerisinde yer alan kelimelerde olduğu gibi oluşturduğu görüntünün anlamını değiştirebilmektedir.

Arnheim, biçimin algılanan halinin, uzamsal anlamda içinde bulunduğu mekânın değişimi ile önemli ölçüde farklılaşabildiğini, o mekân içerisinde yer alan görsel şekiller ile yeni anlamlar kazandığını ve o şekillerin birbirini etkilediğini vurgulamakta; bir nesnenin şeklinin yalnızca sınırları tarafından belirlenemeyeceğini, şeklin aynı zamanda belirli bir nesneyle yaşadığımız anılara veya deneyimlere de bağlı olduğunu ve bir nesnenin şeklinin, temel kabul edilen uzamsal özelliklerle tasvir edildiğini vurgulamaktadır (2004: 5). Lakoff, Arnheim'in biçimin sadece biçim olmadığı söyleminden, metaforların anlamlandırılması aşamasında biçimlerin kullanıldığı, bu nedenle biçimin bir çıkarım aracı olduğu ve çıkarımın içeriğinin metaforlara bağlı olduğu düşüncesinin anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır (2006: 156). Somut bir nesneye ya da kavrama karşılık gelmeyen farklı biçimlerden oluşan görüntülerin dahi, tanımlı olduğu ortam, boyut, yüzey, konum, oran, renk, doygunluk ve leke değeri gibi biçim, kompozisyon ve uzam özellikleri dâhilinde anlamları değişebilmektedir. Bir karakter tasarım aşamasında o karakterin fiziksel görüntüsünü oluşturan biçimsel tasarımlar da o karakterin kimliğine yönelik farklı anlamların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir.

Bir karakter tasarım sanatçısının en önemli görevinin, tasarladığı karakterin amacını ona atfedilen oyunculuğunu ve bu kapsamda onun duygusal durumunu izleyiciye ya da oyuncuya iletmektir. Karakter tasarım aşamasında işe koşulan biçim, o karakterin hareket tasarımlarının animatör tarafından ardıl olarak kontrollü ve kolay bir şekilde desenlenmesi ve o karakter için belirlenen psikolojik, sosyal ve kültürel özelliklerin yansıtılması aşamalarında işe koşulmaktadır. Goldberg, çoğu "geleneksel" çizgi film karakter yapısının, döndürülmesi daha kolay ve canlandırması daha akıcı olduğundan, daireler ve armut şekillerine dayandırıldığını, "sevimli" karakterlerin vücut ve uzuvlarına göre daha büyük kafalara sahip olma eğiliminde olduğunu vurgulamaktadır (2008: 42). Herhangi bir iletişim biçiminde, dile aşinalık ve ustalık, kişinin amacını ne kadar iyi anlatabileceğini etkilemektedir. Kişinin iletişimi gerçekleştirdiği dile ne kadar hakimse o kadar iyi iletişim kurabileceğini vurgulayan Bishop, çizgi, doku, değer ve rengin de kendi dili olduğunu, farklı şekillerin insanın duyuşsal durumunda farklı tepkiler uyandırarak, görünen ve algılanan şeylerin belirli duygu veya anlamlarla ilişkilendirilmesine neden olduğunu belirtmektedir. Bishop ayrıca üç ana renk gibi kare, daire ve üçgenden oluşan üç temel şekil olduğunu ve bu şekillerin her birinin psikolojik olarak belirli anlamlarla güçlü ilişkileri olduğunu vurgulamaktadır (2019: 2).

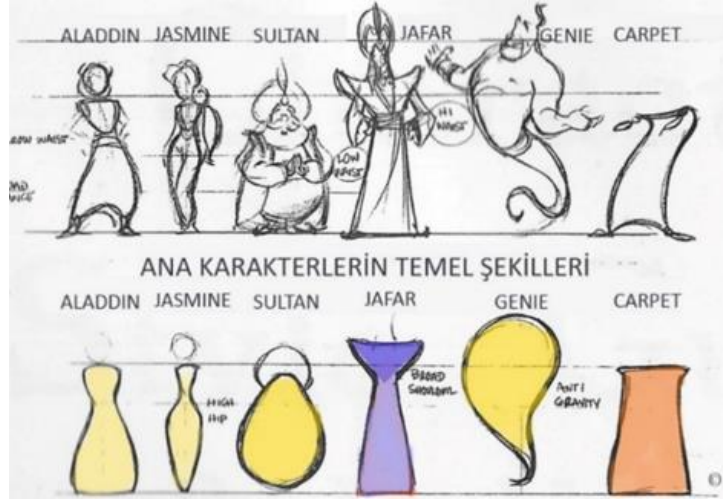




Disney'in resmi internet sayfasında yer alan tanımlamaya göre şekil dili; aşına olunan biçimlere dayalı olarak anlam iletmek için sanatta ve animasyonda kullanılan bir kavram olduğu, karakter, nesne ve arka plan tasarımında kullanıldığında, şekillerin herhangi bir kelime kullanmadan bir hikâye anlatabileceğini, kişilik gösterebileceğini ve izleyicide duygusal bir tepki oluşturabileceğini vurgulamaktadır (URL 4).



Bishop, yuvarlatılmış köşeler ya da yuvarlak formlardan oluşan daire görünümlü biçimlerin barış, nezaket, yumuşaklık, güvenlik ve bütünlük gibi olumlu düşünceleri çağrıştırdığını vurgulamaktadır. O ayrıca, kare için istikrar, güvenilirlik, disiplin, dayanıklılık ve güç gibi kavramları temsil ettiğini; üçgen biçiminin ise oluşturulan köşe kenarlarının açılarının büyüklük ya da genişlikleri ile anlamın değişebileceğini vurgulamaktadır. O, açının ne kadar geniş olursa oluşturulan etkinin o kadar büyük olacağını belirtmektedir. Örneğin, kötü adamlar genellikle şiddetli açılarla tasarlanmaktadır çünkü bu açılar ideal veya rahat bir kişilikten saparak karakterin eril, dişil veya kahramanca özelliklerden çok uzak olduğunu hissettirir. Bloklu veya dairesel şekillerin aksine, üçgen şekiller bir karakterin ciddi, dengesiz ve tehlikeli olduğunu yansıtabilmektedir (2019: 3-4).



Görsel 4. Aladdin filminde yer alan karakterler için oluşturulan biçimler, (URL 6).

Karakterler için oluşturulan her bir form, o karakterin duygusal ve psikolojik durumunu yansıtacak biçimde tasarlanmıştır, o karakterlerin hareket tasarımlarında işe koşulan poz tasarımları da bu biçimsel yapıyı destekler nitelikte hazırlanmıştır. Aladdin filmi için oluşturulan karakter arketiplerinin psikolojik, sosyal ve davranışsal durumlarında görülen en belirgin farklılıklar Sultan ve Jafar karakterleri üzerinden gerçekleşmektedir. Sultan karakteri tasarımında işe koşulan yumuşak köşeli kenarlarda ve yuvarlak formunda olduğu gibi film içerisinde çocuksu, son derece kibar, yumuşak huylu ve nazik bir karakter olarak rol almaktadır. Jafar karakteri film içerisinde ana antagonist karakter olarak tasarlanmıştır. Karakterin yüzünde, uzuvlarında ve aksesuarlarında gözlemlenebilen sert hatlar ve sivri köşeli formlar, izleyicide Disney'in ve Bishop'un vurguladığı olumsuz duygu durumları oluşturabilmektedir. Jafar, tasarladığı planlara karşı tehdit olarak gördüğü herkesi yok etmekten çekinmeyen bir psikopat olarak tasvir edilmektedir. Bu karakter, film boyunca metaforik bir normallik maskesi takmakta, ancak narsistik eğilimleri olan saplantılı güç arzusu ile bir sadist gibi davranan karakter izlenimini sahip olduğu biçimsel tasarım yaklaşımı ile vurgulayarak davranışları üzerinden izleyiciye aktarabilmektedir (URL 7). İyi ve kötü karakter arketiplerinin tasarım sürecinde tamamen ayrı biçimsel bir tasarım yaklaşımı gözetilmemektedir. Hazırlanan filmin genel tasarım yaklaşımı kötü karakter arketiplerinin uzuvlarında ya da aksesuar tasarımlarında gözlemlenebilmektedir.



Görsel 5. Aladdin film karakterleri, (URL 8, URL 9, URL 10, URL 11, URL 12, URL 13).

Filmin genel yapı çerçevesini bozmadan kötü karakter arketiplerinin biçimsel olarak iyi karakter arketiplerinden farklılaşmasına ve bu bağlamda o karakter tasarımlarını onlara atfedilen karakter tiplerine açısından vurgulanmasına örnek olarak verilebilecek bir başka çizgi film Herkül'dür. Sosyal, psikolojik ve davranışsal olarak birbirlerinden tamamen ayrılan karakter arketipleri, film içerisinde biçimsel ve renkser tasarım yaklaşımlarıyla birbirinden ayrılmakta, ancak bu karakterler genel yapı çerçevesi ve silüet tasarımları açısından birbirlerine yakın formlar dâhilinde hazırlanmışlardır.



Yunan mitolojisinde diğer tanrı karakterler de dâhil olmak üzere en korkulan tanrı olan Hades (HAY-dezz), zenginlikler tanrısı anlamına gelen diğer bir ismi ile Pluto (PLOO-toh), yeraltı dünyasını yöneten, ölümlerin ruhlarını krallığına getiren ve onları krallığından ayrılmasını engelleyen tanrı karakterdir (Richardson ve Bowman, 2003: 5). Karakterin kötü profili film içerisinde alanyazına koşut bir biçimde sivri köşeli hatlar, üçgen yapılar ve soğuk renk tasarımı dahilinde gerçekleştirilmiştir. Bu tasarım yaklaşımı onun sosyal, psikolojik ve davranışsal kötü karakter kimliği ile örtüşmekte ve karakter yapısını vurgulamaktadır. Hades karakterinin yer aldığı Görsel 6'da tanımlanan harf belirteçlerinden 'A-B, E1 ve E2' uzuvları ve o uzuvların biçimsel yaklaşımları; sivri köşeli hatlardan, sert kenarlardan ve üçgen yapılarından oluşmaktadır. Filmin genel tasarım yaklaşımını korumak için ise 'D1, D2 ve C' harf belirteçlerinde olduğu gibi büyük yumuşak yaylardan oluşan genel bir tasarım işe koşulmuştur.

Tasarlanan biçimlerin yuvarlak olması ya da yumuşatılmış köşelerden oluşması ve karakterlerin baş bölümlerinin vücuda oranla büyük olması gibi biçimsel özellikler, duygusal tasarım alanı dâhilinde gerçekleştirilen bilimsel çalışmalarının sonuç çıktıları ile koşut söylemler sunmaktadır. Duygusal tasarım, özellikle endüstriyel tasarım, eğitim ve eğlence gibi insan yaşamının sürekli edinim ve deneyim süreci içerisinde etkileşimde olduğu alanlara yönelik önemli deneysel çalışmaların gerçekleştirildiği bir alandır. Bu alan kapsamında gerçekleştirilen bilimsel çalışmalar, nesnenin ya da çoklu ortam içeriğinin insanın duyuşsal ve bilişsel zekâsına yönelik farklı uyarımlar gerçekleştirdiğini vurgulamaktadır. Moreno'nun medya ile öğrenmenin bilişsel-duyuşsal öğrenmesine (*cognitive-affective theory of learning with media-CATLM*, 2006) yönelik gerçekleştirdiği araştırma, çekici ve sıcak renkler, yuvarlak veya bebek yüzüne benzer şekiller, kişileştirilmiş veya antropomorfik şekiller gibi çekici ve dekoratif illüstrasyonların, öğrenmeyi, motivasyonu ve durumsal ilgiyi teşvik ettiğini bulgulamaktadır. Um ve arkadaşları (2012) ile Plass ve diğerlerinin (2014) gerçekleştirdiği çalışmalar, sıcak renklerin ve yuvarlak şekillerin öğrencilerde olumlu duygular uyandırabileceğini ve bunun da motivasyonu ve öğrenme çıktıları kolaylaştırabileceğini göstermiştir (Heidig, Muller, Reichelt, 2015: 81-82).

İnsan deneyimine ya da seyrine sunulmak üzere hazırlanan bir çizgi film ya da bilgisayar oyunu, hedef kitlesi, türü, temel aldığı dönemi, amacı ve kapsamı doğrultusunda birbirinden farklılaşmaktadır. Bu farklılaşmalar o yapının karakter ve mekân tasarımlarına da yansıtılmakta, hedef kitlede uyarılmak istenilen duygu neticesinde çeşitlilik göstermektedir. Bu bağlamda o yapının senaryosu içerisinde yer alan karakter ve mekânların özellikle biçimsel yaklaşımları hedef bağlamında istenilen duygunun izleyici ya da oyuncuda oluşturulması aşamasında büyük önem taşımaktadır.

## 2. TRT Çocuk Kanalında Yayınlanan Çizgi Dizilerdeki Kötü Karakter Arketiplerinin Analizi

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Çocuk kanalı yayın kuşağında seyre sunulan çizgi dizi ve programlar, 3 ile 14 yaş grubu arasında olan çocuklar için üretilmektedir (Bülbün, 2014: 30). TRT Çocuk Kanalı, yayına başladığı 2008 yılından bugüne kadar, “*çocuklarda analitik ve mantıksal düşünme becerilerinin gelişimini sağlamak ve onlara paylaşma, yardımlaşma, sevgi, saygı ya da dostluk gibi kavramların kazandırılması*” için birbirinden farklı amaç, kapsam ve tekniklerde hazırlanan çizgi dizi ve filmler yayınlamaktadır (San ve Taş Alicenap, 2021: 1286). Aktarımı hedeflenen bu kavramların başarılı bir biçimde izleyiciye iletilmesi ve o kişinin ona sunulan görüntüyü algılaması aşamasında farklı süreçler işe koşulmaktadır. Bu süreçlerden birisinin senaryo ve o senaryo bağlamında hazırlanan karakterlerin birbirleri ile oluşturdukları kontrast yapı olduğu söylenebilir. İzleyiciye iletimi hedeflenen sevgi, saygı, hoşgörü, paylaşma ya da yardımlaşma gibi kavramlar, senaryo bağlamında oluşturulan antagonist karakter arketipleri üzerinden vurgulanarak aktarılabilmektedir. İyi ve kötü karakterlerin sosyal, kültürel ve psikolojik bağlamdaki ayrımı, o karakter arketiplerinin tasarım aşamalarında da işe koşulması gerekmektedir. TRT Çocuk yayın kuşağında yer alan çizgi dizilerde kötü karakter arketipleri ile aktarımı hedeflenen içeriğin anlamlı ve olumlu bir çerçevede gerçekleşebilmesi amaçlanmaktadır. Kötü karakter arketiplerinin tasarım süreçlerinde işe koşulması gerektiği vurgulanan biçimsel yaklaşım, o karakter arketiplerinin hem davranışsal hem de sosyal ve psikolojik yapılarını önemli derecede ön plana çıkartmaktadır. Alanyazın temelinde önerilen tasarım yaklaşımının TRT Çocuk kanalında yayımlanan Rafadan Tayfa, İstanbul Muhafızları, Cille, Z Takımı ve İbi çizgi dizilerinde ve o çizgi dizilerin uzun metraj sinema filmlerinde tanımlı olan kötü karakter arketiplerinin biçimsel tasarım süreçlerinde verimli olarak işe koşulmadığı görülmektedir. Bu çizgi dizilerde yer alan kötü karakterlerin iyi karakter arketip tasarımları ile koşut bir biçimde geliştirilmesi o karakterlerin sosyal, psikolojik ve davranışsal yapılarının biçimsel tasarımları ile örtüşmesini engellemektedir. Bu durum seyirciye iletimi hedeflenen yapının bozulmasına neden olmaktadır.

Bu çalışmada, TRT çocuk kanalı yayın kuşağında yer almış yerli yapımların içerisinde var olan kötü karakter arketiplerinin görsel tasarım, çizgi film ve tasarım literatüründe tanımlı olan veriler çerçevesinde analizi gerçekleştirilmiş, karakterlerin biçimsel ve renkser tasarımlarında var olan sorunlar tespit edilmiş ve o karakterler tekrar tasarlanmıştır. Çalışma kapsamında dokuz farklı yapıma yönelik toplam 32 adet karakter tasarım önerisi geliştirilmiştir. Çalışmanın sonraki bölümlerinde ilgili çizgi dizi ya da filmlerde yer alan kötü karakter arketiplerinin analizi ve bu analize bağlı olarak alanyazın temelinde sunulan veriler dâhilinde geliştirilen karakter tasarımlardan bazılarının sunumu üzerinden gerçekleştirilmektedir.

Rafadan Tayfa, ISF Animasyon Stüdyosu tarafından hazırlanan ve 1 Aralık 2014'te TRT Çocuk kanalında yayınlanmaya başlayan animasyon serisidir. "Rafadan Tayfa", ismi ile aynı adı almış arkadaş grubunun yaşadığı maceralardan oluşan ve 90'lı yılların mahalle hayatını, samimi insan ilişkilerini yansıtan bir çizgi film serisidir (URL 16). TRT çocuğun misyonu (Yılmaz, 2017: 584) ile örtüşen içeriklerin yer aldığı Rafadan Tayfa serisi, çocuklara; bilişsel, duyuşsal, davranışsal ve kültürel olarak önemli katkılar sağlamaktadır. Eğitsel aktarım görevi de üstlenen bu çizgi dizi, içeriğinde Ramazan Tayfa, Trafik Tayfa ve Dijital Tayfa gibi seriler ile çocuklara, günlük hayatta iç içe oldukları koşullara yönelik bilgilendirmeler ve öneriler sunulmaktadır. İlerleyen süreçlerde seri macera temelli olarak sinema perdesinde de yer almış ve Rafadan Tayfa: Dehliz Macerası (2017) ile Rafadan Tayfa 2: Göbekli Tepe (2019) olmak üzere iki adet uzun metraj yapım seyre sunulmuştur. Filmin temel aldığı yapı olan macera/aksiyon çerçevesinde dizi serisinde var olan karakterlerin yanında çeşitli amaçlar dâhilinde birbirinden farklı karakter arketipleri oluşturulmuş ve tasarlanmıştır. Bu arketipler arasında antagonist karakterler olarak ele alınabilecek karakter tasarımları da yer almaktadır.

Rafadan Tayfa: Dehliz Macerası (2017) ile Rafadan Tayfa 2: Göbekli Tepe (2019) sinema filmlerinin temel aldığı aksiyon ve macera yapı çerçevesinde oluşturulan kötü karakter arketipleri, filmin genel tasarım çerçevesi ile uyum göstermektedir. Bu durum biçimsel olarak kötü karakter arketip tasarımlarının iyi olan karakter arketipleri ile çatışmasına engel olmakta, senaryoda geliştirilen olay örgüsünün akışını bozabilmektedir. Literatürde yer alan bilgiler dâhilinde Kazım ve patron karakterinin biçimsel tasarım çözümlemesi aşağıdaki gibidir.





Görsel 7. Rafadan Tayfa, Kazım Amca (Patron) Karakteri, (URL 17).

Kazım Perukoğlu, diğer bir karakter ara yüzü ile patron karakteri, boy, kilo ve başın vücuda oranı temel alındığında yapı itibariyle bebek oranlarına sahip, yumuşak köşeli hatlardan oluşan ve yuvarlak bir biçimsel tasarım yaklaşımı ile film için kötü karakter arketipi olarak hazırlanan bir figürdür. Her iki sinema filminde de aktif bir rol alan Kazım Amca karakteri, çeşitli aksesuarlar aracılığıyla kılık değiştirmektedir. Bu figür, Kazım Amca karakter tiplemesini canlandırma aşamasında kaşlarının ve bıyığının uç kısımlarının sivri olarak tasarlanması dışında literatürde yer alan bilgileri form olarak yansıtmamaktadır. Benzer bir tasarım yaklaşımı iyi birer karakter arketipi olarak tasarlanırsa da Basri ve Kuşçu Amca karakterlerinin saç, bıyık ve kaş yapılarında da işe koşulmuştur. Dolayısıyla, Kazım Amca karakter arketipinin baskın bir kötü karakter arketipi olarak yansıtılması için biçimsel özelliklerinde ilgili literatür temelinde eklemeler yapılması gerekmektedir.



Görsel 8. İstanbul Muhafızları, Azmi ve Gürgen karakterleri, (URL 18).

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. tarafından hazırlanan İstanbul Muhafızları çizgi serisi, psikolojik, sosyal ve davranışsal olarak çocuklara olumlu bir aktarım gerçekleştirmektedir. Senaryosunda yer alan Gürgen ve Azmi isminde iki kötü karakterin tarihi yapılara ve kaynaklara zarar vermesi, Ali, Elif, Zeynep ve Mehmet isminde iyi karakterlerin de bu iki karaktere karşı koyma mücadelesini temel alan bir çizgi dizi serisidir. Çocuklara tarihi

kaynakları koruma bilincini aşıl原因an yapıım, “*Rumeli Hisarı, Topkapı Sarayı, Galata Kulesi, Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya Müzesi ve Kapalı Çarşı*” gibi İstanbul'un tarihi” mekânlarını ele almaktadır. Rafadan Tayfa ile benzer bir biçimde sinema perdesine aktarılan bir uzun metraj film ile macera ve aksiyon temelli bir yapıım oluşturulmuştur.

Çizgi dizi serisinde ve sinema filminde aktif bir rol alan Azmi ve Gürgen tiplmeleri, bu yapıımlar içerisinde antagonist karakter arketipi olarak yer almaktadır. Gürgen karakteri tarihi kaynakları ve yapıları yok ederek hayallerine ulaşmaya engel olan tarih dersinden kurtulmayı amaçlayan baş kötü olarak yer almaktadır. Yapım içerisinde yer alan diğer karakterlere görece var olan yaş farkı oran olarak karakter tasarımına yansıtılmıştır. Özellikle yüzünün içerisinde yer alan uzuvların birbirlerine olan oranları yetişkin bir figürdeki gibi tasarlanmıştır. Karakterin biçimsel tasarımı ise yapıım içerisinde yer alan diğer karakterlere koşut bir biçimde yumuşak köşeli formlardan ya da yuvarlak biçimlerden oluşmaktadır. Olumsuz duygu aktarımında ya da o karakteri kötü karakter arketipi olarak nitelendirmede aktif olarak kullanılan üçgen form ya da sivri köşeli hatlar, karakterin sadece burun yapısında belirli bir noktaya kadar işe koşulmuştur. Göstergelerarası alışveriş yöntemleri arasında yer alan anıştırma, Gürgen karakterinin ve Şirinler çizgi dizisinde yer alan Gargamel tiplemesinin karakter tasarım yaklaşımı açısından gerçekleşmektedir. Azmi karakteri ise Gürgen karakterine yardımcı karakter olarak ekranda yer almaktadır. Gürgen karakterinin özellikle kas gücü gerektiren işlerini yapan Azmi, fiziksel olarak bu ayrımı vücut oranlarında yansıtamamaktadır.



Görsel 9. Cille, (URL 19).

Yapımcılığını Cordoba Animasyon şirketinin üstlendiği Cille, aksiyon-macera türünde içerisinde fantastik öge, karakter ve konuların olduğu bir TRT Çocuk çizgi dizisidir. Fedakâr, Cille'nin yapıım süreci ve senaryosuna ilişkin şu sözleri aktarmaktadır: “*Türk mitolojisi başta olmak üzere, mitolojik sembollerin kullanıldığı “Cille” adlı çizgi film, iki ırkın ezeli savaşını ve bu savaşı sona erdirmek için üç çocuğun yaptığı yolculuğu anlatır. Çizgi filmin esasında misket veya bilye oyununa benzeyen bir oyun da yer almaktadır*” (2011: 107). Ayrıca, Japon kültürünün önemli çizgi temsilleri arasında yer alan anime türünün animasyon üretim teknik ve yöntemlerine koşut bir anlatı tarzı da mevcuttur. Ele alınan konunun işlenmesi açısından Avatar çizgi dizisi ile koşut bir yaklaşım görülmekte, bu durum ise metinlerarası bağlamda bir alışverişin gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.



Görsel 10. Cille, Rehzen karakteri, (URL 20).

Cille çizgi dizisinin forum sayfasında yer alan bilgiye göre “Rehzen, Ezaki Kralı tarafından on iki efsanevi cilleyi bir araya getirerek boyut kapısını açması için görevlendirilmiş bir Ezakidir” (URL 21). Dizinin baş kötü karakterleri arasında yer alan Rehzen karakterinin ismi Osmanlı Türkçesi’nde; “reh – rāh “yol” ve zen “vuran” ile reh-zen – rāh-zen Yol kesen, haydut, eşkıya” anlamlarına gelmektedir (URL 22). İsmi ile koşut sosyal, psikolojik ve davranışsal bir tutum sergileyen Rehzen karakter arketipinin biçimsel tasarımı, diğer iyi karakter arketipleri ile benzerlikler göstermektedir.



Görsel 11. Cille, Gabi karakteri, (URL 23).

Cille çizgi dizisindeki diğer bir kötü karakter arketipi Gabi, Rehzen karakterinin yardımcısı olarak dizide yer almaktadır. Çizgi dizinin bir başka hayran sayfasındaki bilgiye göre “iri cüssesi ve hareketleriyle korku salan Gabi, baskı altında olmadığı zamanlar çok tehlikeli ve kurnaz bir rakip olduğu” belirtilmektedir (URL 24). Gabi karakter arketipinin biçimsel yaklaşımı da Rehzen de olduğu gibi diğer iyi karakter arketipleri ile ayrılmamaktadır. Karakterin genel formunda ve uzuvlarında biçimsel olarak yumuşatılmış köşelerin kullanıldığı görülmekte, karakter tasarımının saç tasarımında sivri köşeli hatlar yer almaktadır.



Görsel 12. Cille, Ahendil Karakteri, (URL 25).

Alaycı, acımasız, asi bir mizacı olan, oldukça sert ve anlaşılması zor biri olan Ahendil, Cille çizgi dizisinin bir diğer kötü karakter arketipi olarak yer almaktadır. Çizgi dizinin forum sayfasında yer alan bilgiye göre “Ahendil zehirler konusunda oldukça uzman olmasının yanı sıra iyi bir nişancı ve sinsî bir cille ustasıdır. Kırmızı gözü sayesinde bir cillenin içindeki yarattığı görebilmektedir” (URL 26). Omuzlarında yer alan kıyafet aksesuarlarının köşe kısımlarına doğru yumuşak bir biçimde sivrilmesi ve saçlarının yüzüne doğru sivri bir biçimde dökülmesi dışında biçimsel olarak dizinin diğer iki kötü karakter arketipinde olduğu gibi iyi karakter tiplerinden ayırılmamaktadır. Aksesuarların yumuşatılmış sivri hatları, Lahik, Müdrük ve Solin gibi iyi karakter arketiplerinin tasarımlarında da kullanılmıştır. Diğer iki kötü karakter tiplerine görece daha kötü olarak tanımlanan Ahendil karakterinin biçimsel olarak bu farklılığı yansıtması, izleyicinin bu karakteri kötü olarak tanımlamasında önemli bir etkisinin olacağı alanyazında belirtilmektedir.

Arda, Ela ve Efe karakterlerinin, Z Şehri'ni yok ederek şehrin altındaki Z elementi yataklarını ele geçirmek isteyen Bay B ile mücadelelerini konu alan Z Takımı ise 23 Nisan 2021’de TRT Çocuk kanalı yayın kuşağında yerini alan bir çizgi dizidir (URL 27). Aksiyon, macera ve komedi türlerini içerisinde barındıran yapım, keskin protagonist (kahraman) ve antagonist (anti kahraman) karakter arketiplerinin yer aldığı ve bunları hem biçimsel ve renksel hem de konu olarak vurgulamaktadır.



Görsel 13. Z Takımı ve Bay B karakteri, (URL 28, URL 29, URL 30).

Z Takımı çizgi dizisinde yer alan Gorfi karakterinin tasarım yaklaşımları, o karakterin sosyal, psikolojik ve davranışsal tutumları gözetilerek tasarlanmıştır. Bununla birlikte, iyi karakterlerin hem yüz kanonlarında hem de vücudun baş bölümüne olan oranında bebek oranlarının kullanıldığı görülmektedir. Buna karşıt olarak, yumuşak köşeli hatların kullanımı sadece iyi karakterlerde değil kötü karakterlerin baş ya da vücut gibi genel yapılarında da



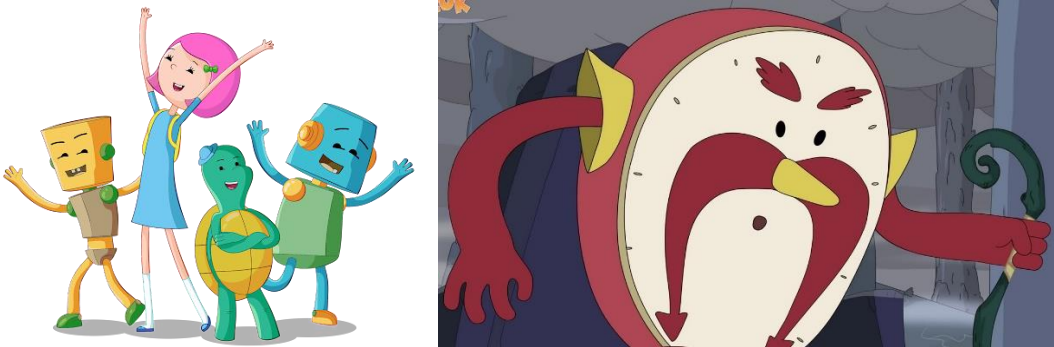
işe koşulduğu görülmektedir. Boy ve vücut oranlarını giymiş olduğu özel bir kıyafet ile bir yetişkinin vücut oranlarına dönüştüren Bay B, genel itibari ile iyi karakter arketipinde işe koşulan bir tasarıma sahip olduğu söylenebilir. Bu giymiş olduğu özel kıyafet dışında sahip olduğu vücut oranında bebek kanonları kullanılmıştır. Diğer karakterlere göre sivri köşeli hatlar sadece baş bölümünde yer alan saç tasarımında işe koşulmuştur.



Görsel 14. Z Takımı, Gorfi karakteri, (URL 31).

Gorfi karakteri çizgi dizide Z şehrini ele geçirip Z elementine sahip olmak isteyen Bay B karakterinin yardımcısı olarak yer almaktadır. Dizinin baş antagonist karakterleri arasında yer alan bu karakter arketipinin biçimsel tasarımında Bay B'nin karakter tasarımına görece daha sivri hatların ve üçgene yakın formların kullanıldığı görülmektedir. Yüz bölümünde yer alan burnun üçgen formu ve uç kısmına doğru sivri bir biçimde olması, kaşlarının ve saçlarının sivriltilerek yukarı doğru kıvrımlı halde yansıtılması ve dişlerinin de benzer biçimde sivri olarak tasarlanması bu karakteri kötü karakter arketipi olarak ön plana çıkartmaktadır.

Yönetmenliğini Sinan Ölmez'in yaptığı ve yapımcılığını Kelebek Animasyon Stüdyosu'nun üstlendiği İbi çizgi dizisi; aynı isimde olan ana karakterin değerli dostu Tosi ile yaşadıkları maceraları konu almaktadır. Bu maceralarda karşılaştıkları sorunları çözerken matematik ve fen bilimlerini kullanarak izleyiciye bilimin günlük yaşamdaki kullanımını aktarması açısından önemli bir yapıım olduğu görülmektedir. Macera ve komedi türlerini temel alan yapıım içerisinde iyi ve kötü karakter arketipleri yer almaktadır.



Görsel 15. İbi çizgi dizisi ve Hükümdar Borra karakteri, (URL 32).

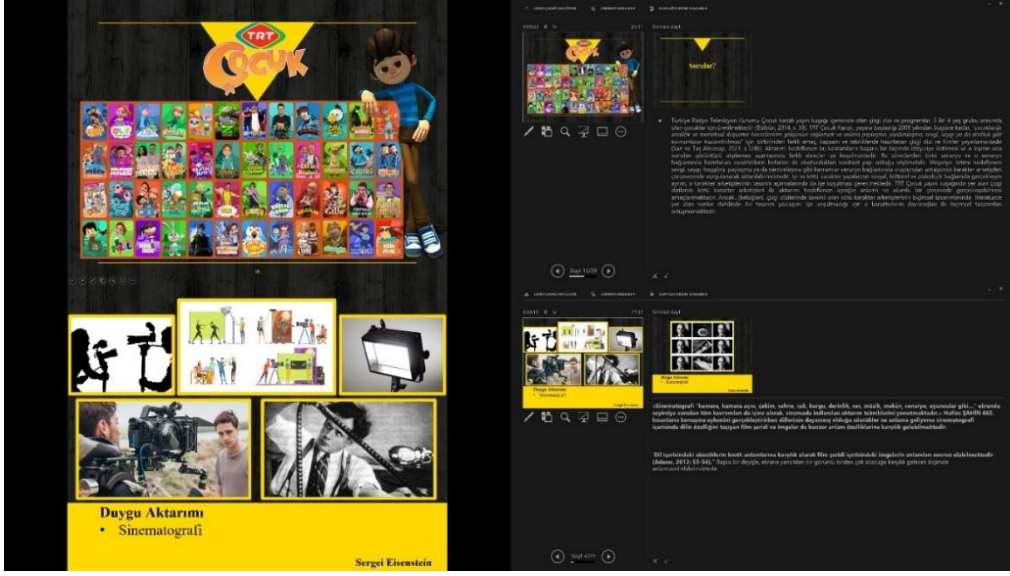
Kötü karakterler olarak ekrana yansıtılan Hükümdar Borra karakterinin biçimsel ve renkser tasarımı, kötü karakter arketip tasarımının üretim sürecinde temel alınan yapıların dışında geliştirildiği görülmektedir. Karakter tasarımının renkser düzenlemesi sıcak renk aralıklarında gerçekleştirilmiş ve bıyığı olarak tasvir edilen akrep ve yelkovan dışında yumuşak köşeli hatlar kullanılmıştır. Bu biçimsel tasarım yaklaşımının, o karakterin kendi türü olan saat tasarımlarının iyi ya da kötü ayırt etmeksizin hepsinde kullanıldığı görülmektedir.

TRT Çocuk yayın kuşağında yer alan çizgi dizilerdeki kötü karakter arketipleri, ilgili literatürde bulguların verileri temelinde incelendiğinde; genel olarak karakterlerin tasarımlarında yumuşak köşeli hatların kullanıldığı, yuvarlak formların işe koşulduğu, vücudun genel tasarımı ile yüzün kendi içinde olan uzuvlarının birbirlerine oranında bebek kanonlarının kullanıldığı ve bu biçimsel tasarımların renk düzenlemelerinde yüksek parlaklık seviyelerinin yer aldığı görülmektedir. Bu karakter tasarım yaklaşım biçimi yine ilgili literatür temel alındığında, olumlu duygu durumu oluşturma süreçlerinde kullanılmakta olduğu belirtilmektedir. Yukarıda, Rafadan Tayfa: Dehliz Macerası (2017) ile Rafadan Tayfa 2: Göbekli Tepe (2019) sinema filmlerinde yer alan Kazım (Patron), İstanbul Muhafızları çizgi serisinde yer alan Azmi ve Gürgen, Cille çizgi dizinde yer alan Rehzen, Gabi ve Ahendil, Z Takımı çizgi dizisinden Bay B ve Gorfi ile İbi çizgi dizisinden Hükümdar Borra karakterlerinin; sosyal, psikolojik ve davranışsal tutumlarının görsel tasarım yaklaşımları ile ilişkilendirilerek analizleri gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen analiz sonucu kötü karakter arketip tasarımlarının ilgili literatür temelinde biçimsel tasarımları tekrar ele alınmıştır.

### **3. TRT Çocuk Yayın Kuşağında Yer Alan Çizgi Dizilerdeki Kötü Karakter Arketiplerinin İlgili Literatür Temel Alınarak Tekrar Tasarımı**

Bir nesneye, bir karaktere ya da bir mekâna yönelik bir görselin tasarım süreci, o yapımın aktarımını hedeflediği içeriğin izleyiciye ulaştırılmasında önemli görevler üstlenmektedir. Yapımın genel tasarım yaklaşımının gözetilerek çeşitli karakter arketip tasarımlarının o karaktere atfedilen sosyal ve psikolojik özellikleri temelinde birbirlerinden ayrışması gerekmektedir. Karakterin sosyal ve psikolojik özellikleri temelinde gerçekleştirilen biçimsel tasarım, bir sonraki aşama olan karakterin hareket tasarımlarında da devam etmeli ve o karakterin davranışsal özelliklerinde de kullanılması gerekmektedir. Bir bütünün parçaları olarak nitelendirilebilecek bu süreç, yapımın bütünü etkileyen önemli detaylar olarak görülmeli ve doğru bir biçimde ele alınarak gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Her bir nesne, karakter ya da mekân, o yapımın hedeflediği içeriğin ve izleyicide oluşturulması hedeflenen duygu durumunun aktarılmasına hizmet etmesi gerekmektedir. Karakter arketipleri bu süreç içerisinde görsel ve işitsel kanalların her ikisini de işe koşturan ve izleyicinin o karakterler ile özdeşleşebilmesine olanak sağlayan özellikler taşıması anlamında ön plana çıkmaktadır. TRT Çocuk kanalında yer alan yapımların genelinde doğru ve anlamlı bir tasarım yaklaşım sürecinin işe koşulmasına rağmen özellikle kötü karakter arketiplerinin biçimsel tasarımlarında verimli sonuçların alınmadığı görülmektedir.

TRT Çocuk yayın kuşağında yer alan yapımların aktarımını hedefledikleri içerikleri gözeterek geliştirdikleri senaryolar ve o senaryoları ekranda izleyiciye aktaracak olan karakterler çok çeşitlilik göstermektedir. İçerikte var olan çeşitliliğin karakter için tanımlı olan iyi ya da kötü davranışları gözetilerek fiziksel yapısında verimli bir biçimde yansıtılmadığı görülmektedir. Bir önceki bölümde sosyal, psikolojik ve davranışsal olarak analizi gerçekleştirilen karakterlerin biçimsel tasarımlarında ilgili literatür temelinde sunulan verilerin verimli bir biçimde kullanılmadığı görülmektedir.



Görsel 16. Ders sunumuna ait ekran görüntüsü, Remzi SAN, 2021

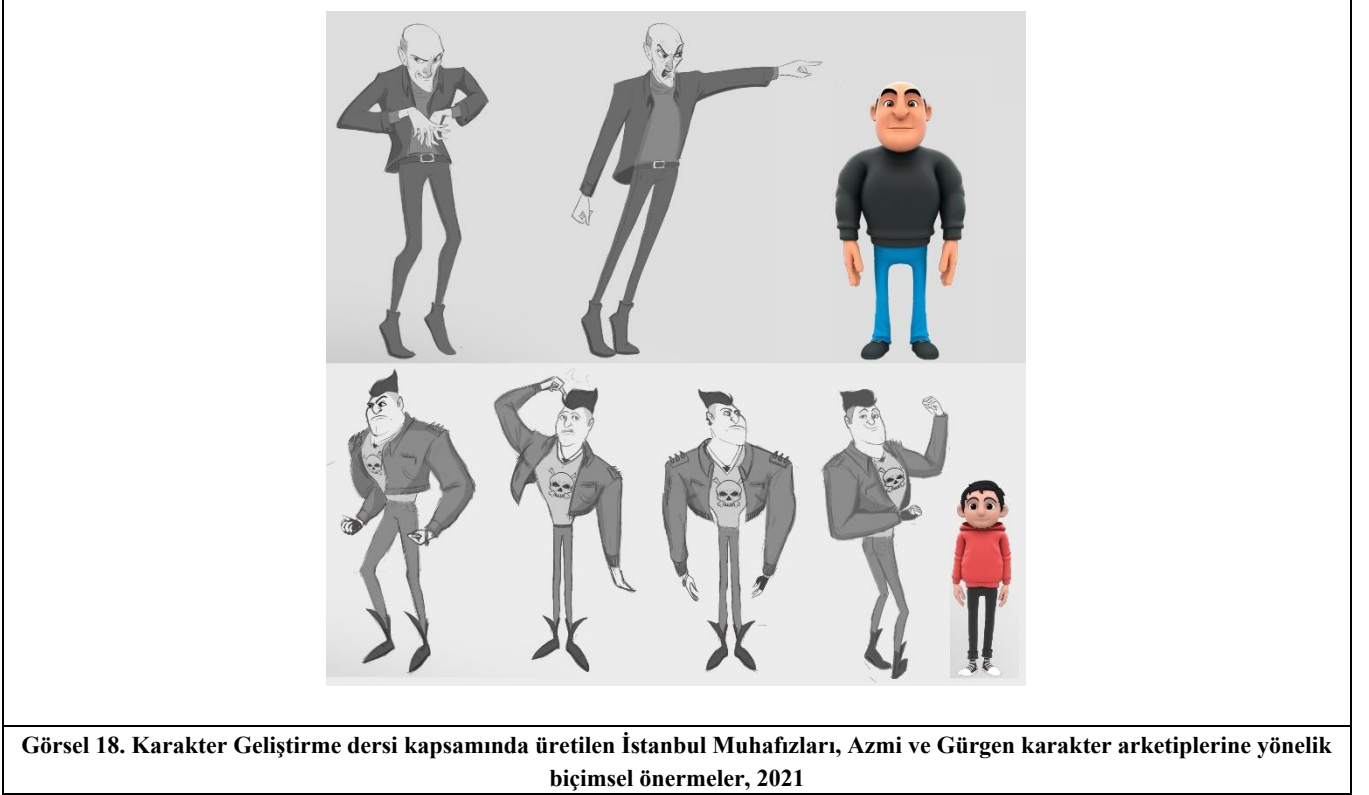
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümünün 2020-2021 Güz dönemi akademik ders programı içerisinde zorunlu ders olarak yer alan ANİ223 Karakter Geliştirme dersinin 05.10.2021 tarihli ilk haftasında iyi ve kötü karakter arketip tasarımına ilişkin bir sunu gerçekleştirilmiştir. Sunu, iyi ve kötü karakter arketiplerinin sosyal, psikolojik ve davranışsal özellikleri ile koşut bir tasarım yaklaşımı gerçekleştirilmesine yönelik bilimsel ve sanatsal kaynaklardan oluşan bilgiler içermektedir. Teorik anlatımın uygulama çalışması olan ödev konusu: TRT çocuk kanalında yayınlanmış ya da sinema perdesine aktarılmış yerli yapımlarda yer alan ve literatür temelinde doğru olarak tasarlanmadığı tespit edilen kötü karakter arketiplerinin alanyazın temelinde yer alan veriler eşliğinde biçimsel tasarımlarının tekrar gerçekleştirilmesi olarak belirlenmiştir.

İyi ve kötü karakter arketip tasarımlarının hazırlanması sürecinde temel alınacak biçimsel yaklaşımın edinimi sonucu derse katılan öğrenciler dokuz farklı yapıma yönelik toplam 32 adet kötü karakter tasarım önerisi geliştirilmiştir. Bu çalışmanın niteliği göz önüne alınarak literatür temelinde güncellenen kötü karakter arketiplerinden dokuz adet görsel çalışma örneklendirilerek ikinci analiz bölümünde yer verilmiştir. Bir önceki bölümde olağan hali ile incelenen karakterlerin, ilgili literatür temelinde gerçekleştirilen analizler sonucu onların biçimsel tasarımlarında gerçekleştirilen değişimleri ile aşağıda yer almaktadır.



Görsel 17. Karakter Geliştirme dersi kapsamında üretilen Rafadan Tayfa, Kazım Amca karakter arketipine yönelik biçimsel önermeler, 2021

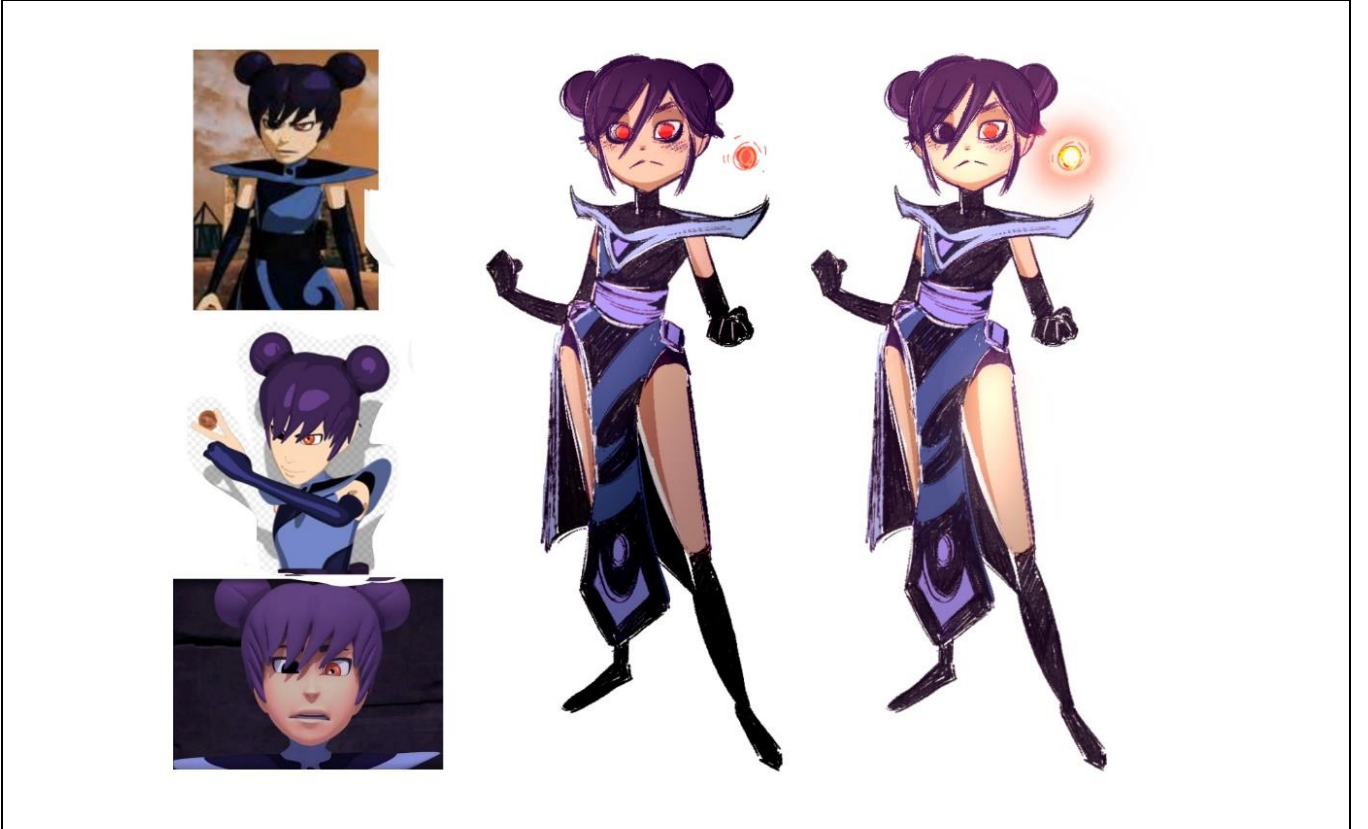
Rafadan Tayfa: Dehliz Macerası (2017) ile Rafadan Tayfa 2: Göbekli Tepe (2019) sinema filmlerinin baş antagonist karakterlerinden biri olan Kazım Amca (Patron) tiplemesi, temel alınan literatür kapsamında tekrar tasarlanmıştır. Karakterin sahip olduğu vücut oranları değiştirilmiş, biçimsel olarak daha keskin formlar ve üçgen yapılar işe koşulmuş, sivri köşeli hatlar kullanılmıştır. Özellikle insanı diğer insanlardan ayıran en önemli bölgelerden biri olan baş ve özelinde yüz bölgesi içerisinde bulunan uzuvların tasarımında üçgen formlar ve sivri köşeli hatlar kullanılmıştır. Tasarımcılar, var olan karakter arketipi üzerinde yer alan farklı uzuvlara odaklanarak karakterlerin kötücül profillerini güçlendirmeye çalışmışlardır.



**Görsel 18. Karakter Geliştirme dersi kapsamında üretilen İstanbul Muhafızları, Azmi ve Gürgen karakter arketiplerine yönelik biçimsel önermeler, 2021**

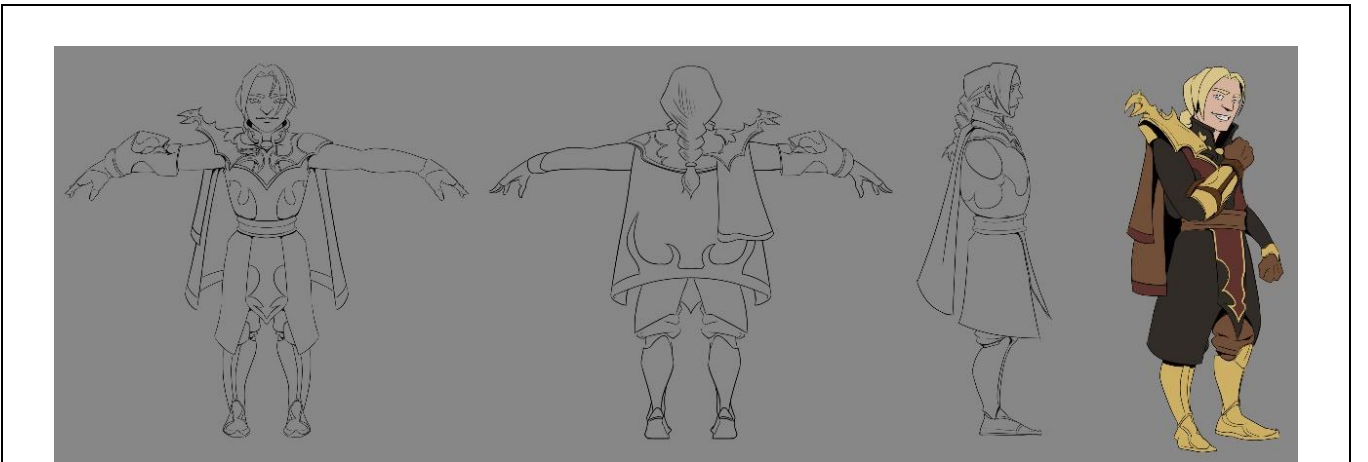
İstanbul Muhafızları çizgi serisinde baş antogonist olarak yer alan Azmi ve Gürgen karakterlerinin biçimsel tasarımlarında işe koşululan yumuşak köşeli hatlar ve yuvarlak formlar, yerine sert ve sivri köşeli hatlar ve üçgen formlar almıştır. Karakter kimliklerinde yer alan sıfatlar, biçimsel olarak karakterlere uygulanmış, bu yaklaşım onların vücut oranlarında kullanılmaya çalışılmıştır. Azmi karakterinin fiziksel güç gerektiren işlerde kullanılıyor olması nedeniyle onun biçimsel tasarımında kahramansı bir tasarım yaklaşımı işe koşulmuştur. Şaşkın ve ne yapacağı konusunda karar veremeyen tavrı ise karakterin hem davranışsal olan poz tasarımlarında hem de mimiklerinde uygulanmaya çalışılmıştır.





Görsel 19. Karakter Geliştirme dersi kapsamında üretilen Cille, Ahendil karakter arketipine yönelik biçimsel önermeler, 2021

Cille çizgi dizisi, sahip olduğu macera ve aksiyon temelli yapısıyla çok çeşitli iyi ve kötü karakter arketiplerine sahip bir yapımlar olarak ön plana çıkmaktadır. Ahendil karakteri, bu karakter arketipleri arasında yer alan en kötü karakter olarak vurgulanmaktadır. Karakterin biçimsel tasarımında kullanılan formlar, dizinin iyi karakter arketipleri olarak var olan Solin, Talu ve Kayra gibi karakterlerin biçimsel tasarımları ile koşut olarak tasarlanmıştır. Ahendil karakterini diğer iyi karakterlerden ayırmak ve ona atfedilen kötü karakter rolünü vurgulamak için sivriltilmiş sert köşeli hatlar işe koşulmuştur. Karaktere ait kol ve bacak gibi uzuvlar blok olarak betimlenmiş, bu sayede daha keskin yüzeyler elde edilmiştir. Karakterin önemli aksesuarlarından olan omuzlukları da olağan haline göre daha sivri, keskin ve üçgen formu vurgulayacak nitelikte görsel olarak ele alınmıştır. Gözler daha büyük ve uç kısımları sivri olarak betimlenmiştir.



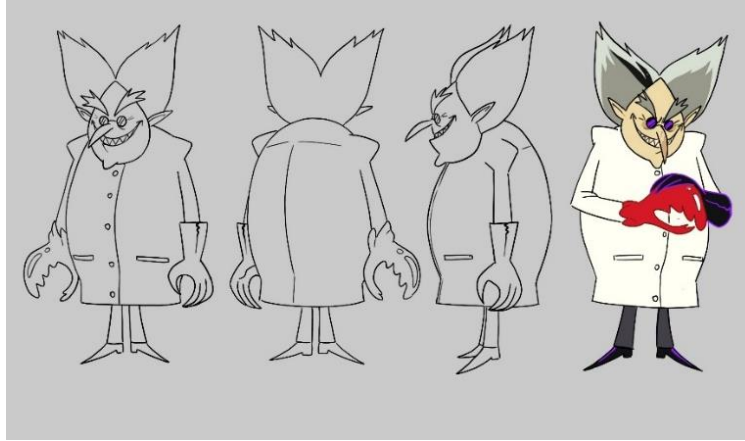
Görsel 20. Karakter Geliştirme dersi kapsamında üretilen Cille, Rehzen karakter arketipine yönelik biçimsel önermeler, 2021

Aynı yapımın bir başka baş kötü karakter arketipleri olan Rehzen karakterinde de benzer süreç işe koşulmuştur. Rehzen, yapım içerisinde var olan karakterin vücut kanonlarına görece daha yetişkin oranlarda ele alınmıştır. Literatürde yer alan bilgiler kapsamında bu karakter arketipinin sahip olduğu sosyal, psikolojik ve davranışsal özelliklerinin betimlenmesi ya da vurgulanması için sivri köşeli hatlar, üçgen ve sert formlar kullanılmış, bu yapılar diğer iyi karakter arketiplerine görece daha belirgin bir biçimde işe koşulmuştur.



Görsel 21. Karakter Geliştirme dersi kapsamında üretilen Cille, Gabi karakter arketipine yönelik biçimsel önermeler, 2021

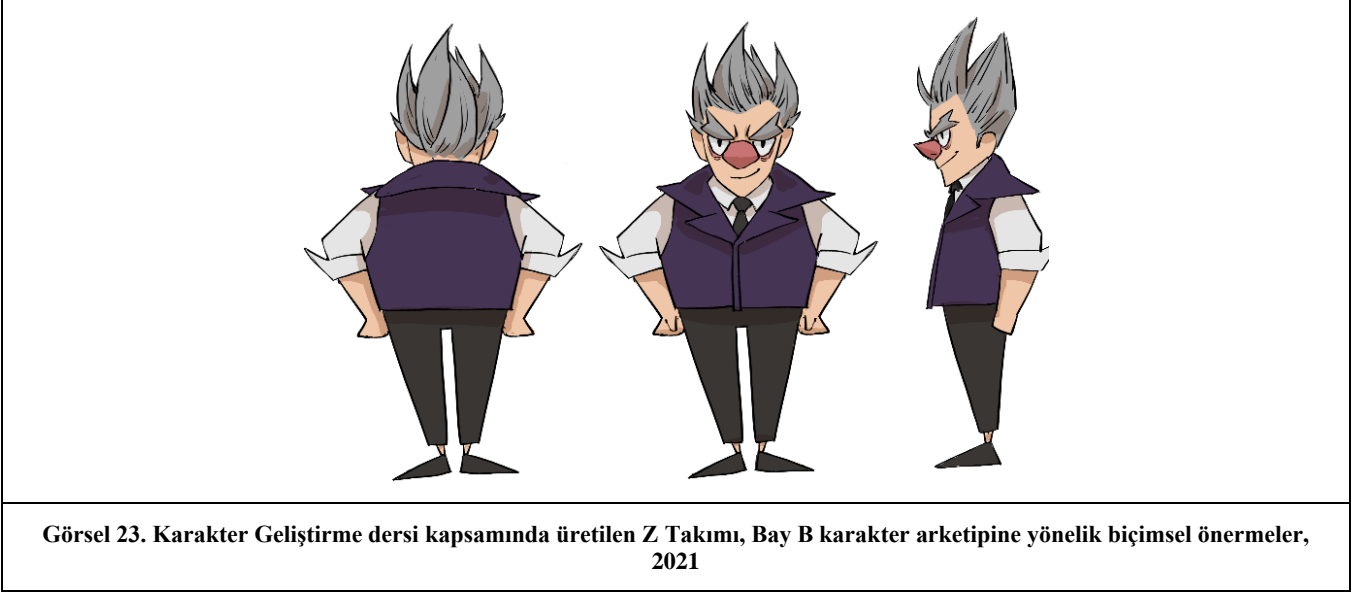
Cille çizgi dizisinde var olan Gabi karakteri, diğer iki kötü karakter arketiplerine göre daha iri ve hantal olarak ekranda yer almaktadır. Karakterin bu fiziksel yapısı daha keskin hatlar ile vurgulanmaya çalışılmıştır. Diğer iki karakterde olduğu gibi aksesuar tasarımlarında sivriltilmiş hatlar kullanılmış, biçim olarak bu formlar üçgen yapılardan elde edilmiştir. Karakterin kafasının vücuduna olan oranı ise diğer iki kötü karakter arketipine görece daha küçük olarak tasvir edilmiş ve karakterin iri olması sadece kol ya da bacak gibi uzuvların büyük olması ile değil aynı zamanda birbirlerine olan oranları üzerinden de vurgulanmıştır. Burun, göz ya da çene gibi uzuvların yer aldığı ve iletişimin daha fazla gerçekleştiği yüz bölgesi daha köşeli hatlar ve üçgen formlar aracılığı ile tasarlanmıştır.



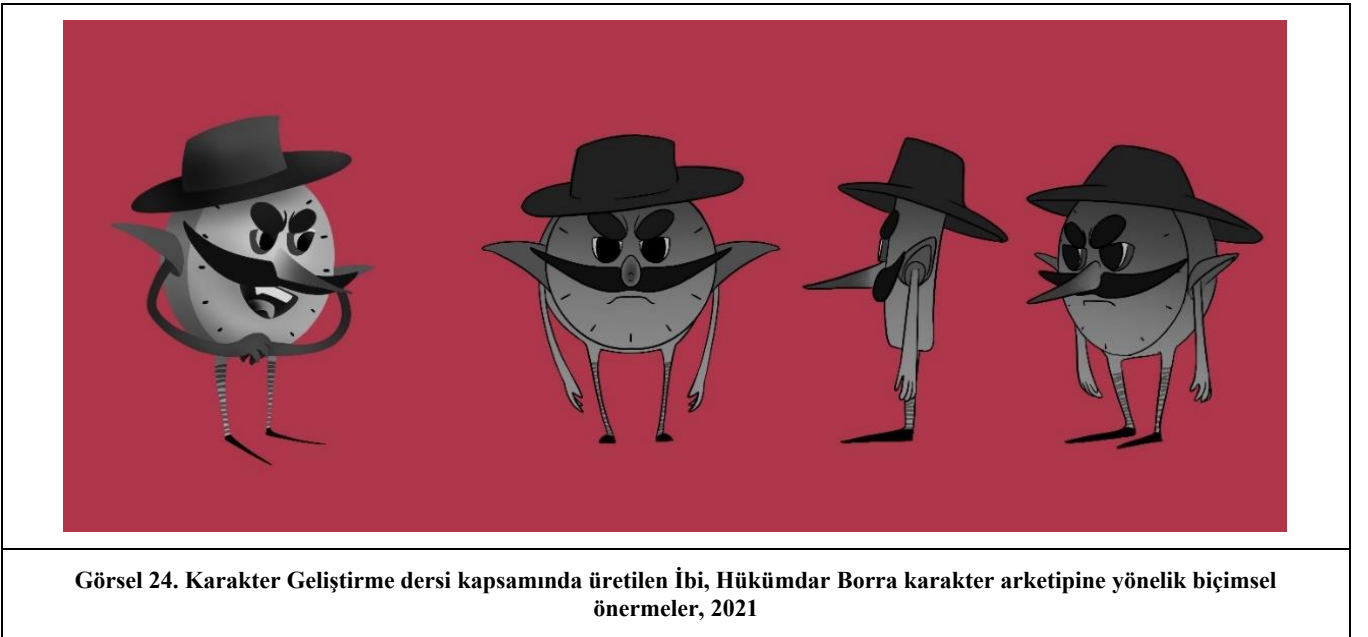
Görsel 22. Karakter Geliştirme dersi kapsamında üretilen Z Takımı, Gorfi karakter arketipine yönelik biçimsel önermeler, 2021

İyi ve kötü karakterlerin yer aldığı son dönem yapımlarından biri olan Z Takımında; Z şehrini ele geçirmeye çalışan ve ona yardım eden kötü karakter arketipleri ile onları durdurmaya çalışan iyi karakter arketiplerinin çatışması konu alınmaktadır. Genel olarak bakıldığında özellikle Gorfi karakterinin biçimsel ve renkser düzenlemelerinde literatür temelinde ifade edilen tasarım yaklaşımının işe koşulduğu görülmektedir. Buna rağmen, daha net görsel ifadeler ile

birlikte karakterin biçimsel tasarımı güncellenmiştir. Üçgen formlar, biçimsel olarak net görseller ile işe koşulmuştur. Saç, alın ve baş kısmının her bir bölümü, ayrı birer üçgen form eşliğinde ele alınarak, hem yüz içerisinde sivri ve üçgen hatlar vurgulanmış hem de yapı içerisinde yer alan diğer uzuvların hareket tasarımlarına odaklanılması sağlanmıştır. Karakterin ayakkabısı ve elinde var olan ekipman dışında; omuzlarında ve dirseklerinde sivri hatlar kullanılarak animatörler tarafından hazırlanacak poz tasarımlarında etkin biçimsel silüetler elde edilebilecek bir tasarım gerçekleştirilmiştir.



Aynı yapıyı içerisinde yer alan Bay B karakteri ise Gorfi ve Vıcık karakterinin yardımcılarıyla Z şehrini ele geçirmeye çalışan Baş antagonist karakter arketipi olarak tanımlanmaktadır. Bay B karakterinin tasarımında kullanılan yumuşak köşeli hatlar yerine sert köşeli ve blok formlar işe koşulmuştur. Bu formların köşe kenarları ise sivri hatlar ile desteklenmiştir.



Son olarak, TRT Çocuk yayın kuşağının hedef kitlesi olan çocuk karakterlerinin hem bilişsel hem de duyuşsal zekâlarını etkileyip onlara olumlu kazanımlar sunmayı amaçlayan İbi çizgi dizindeki kötü karakter arketipi olan Hükümdar Borra işlenmiştir. Baldiyar'ın zamanını yöneten Hükümdar Horat gibi çalar saat görünümlü

antropomorfik karakter olarak betimlenen Hükümdar Borra, olağan formu korunarak ekrana yansıtılmıştır. Karakterin bıyığı olarak temsil edilen yelkovan ve akrep, daha sivri ve keskin olacak biçimde yatay tanımlanmıştır. Saatin kadrınının merkez noktasında yer alan temsili burun ucu daha sivri ve kavisli olarak tasarlanmıştır. Zil bölümü olarak yer alan omuzluk kısımları da burun uzvunda olduğu gibi daha keskin ve sivriltilmiş formlar üzerinden betimlenmiştir. Gözler ve ağız ise daha net algılanacak biçimde vurgulanmıştır. Gözler keskin yarım dairelerden yararlanarak tasarlanmış ve daha keskin bakışlar elde edilmiştir. Olağan tasarımına ek olarak ağız içi bölümde yer alan dişler eklenmiş ve bunların birkaçı sivri olarak vurgulanmıştır.

Literatürde yer alan veriler kapsamında, TRT Çocuk kanalı içerisinde birbirinden farklı teknik, yöntem ve amaçlar dâhilinde yayımlanan Rafadan Tayfa, İstanbul Muhafızları, Cille, Z Takımı ve İbi çizgi dizilerindeki kötü karakter arketipleri analiz edilmiş ve bu tasarımlar tekrar gerçekleştirilmiştir. Kazım Amca, Azmi, Gürgen, Ahendil, Rehzen, Gabi, Gorfi, Bay B ve Hükümdar Borra, kötü karakterlerinin yoğunlukta olarak biçimsel tasarımları çerçevesinde gerçekleşen önermelerin yer aldığı görseller, o karakterlerin sahip olduğu sosyal, psikolojik ve davranışsal tutumlarını daha verimli bir biçimde yansıtmaktadır. Bu tasarım yaklaşımları çizgi dizi ya da filmin genel tasarım anlayışı gözetilerek gerçekleştirilmiş olup, başlıca amacı iyi ve kötünün sadece senaryo temelinde değil aynı zamanda çizgi dizinin ya da filmin kendi koşulları dâhilinde biçimsel ve renkser olarak da vurgulanmaktadır.

## SONUÇ

Yazılım ve donanımda yaşanan gelişmeler, grafik öğelerin geleneksel ortama görece sayısal ortamda, daha gerçek bir biçimde ve nitelikte ya da daha sade, pürüzsüz ve minimal olarak tasarlanabilmesini olanaklı hale getirmiştir. Bu durum, görsel ve işitsel her türlü içeriğin sayısal ortama aktarımını mümkün hale getirmekle birlikte sözel ya da düşünsel her türlü yapının, tasarımcının hayal gücü ile koşut bir biçimde, sayısal ortam içerisinde oluşturmasına da imkân tanımıştır. Karakter olgusu da insan beğenisine sunulan görsel ve işitsel içeriklerin merkezinde yer alan ve seyircinin ona sunulan içerik ile özdeşleşmesini sağlayan bir yapıdır. Farklı hedef kitle, tür, konu, kavram, amaç vb. ölçütler çerçevesinde hazırlanan film ya da karakter temelli görüntülerin içerisinde yer alan karakterlerin, izleyici ile bir bağ kurmalarını ve bu bağlamda özdeşleşmenin gerçekleşmesini sağlamak, filmin en önemli yapım amaçlarından biri olarak görülmektedir. Bu durum için tasarlanan karakterlerin, psikolojik durumlarından fiziksel yapılarına, ses karakteristiklerinden aksesuarlarına kadar birçok noktada farklılaşması gerekmektedir.

İyi ya da kötü, izleyicinin seyrine sunulan yapım içerisinde yer alan bir karakter, ona atfedilen sıfatı her anlamda karşılması ve izleyiciye aktarması gerekmektedir. Tiyatro ve sinemada karakterin kostüm ve makyaj tasarımı üzerinden gerçekleşen bu süreç; çizgi film ve bilgisayar oyun tasarımlarında karakterlerin biçimsel ve renkser tasarımları üzerinden gerçekleşmektedir. Karakter arketiplerinin görsel tasarım süreçlerinde işe koşulan aşamalar, tasarımın temel aldığı hedef kitleden o yapımın sunulacağı ortama kadar uzun ve kapsamlı bir sürecin parçaları olarak nitelendirilebilir. Her biri farklı amaçlar dâhilinde gerçekleştirilen bu süreçlerin en önemlilerinden biri karakterlerin biçimsel tasarımlarının gerçekleştirilmesidir. Senaryo kapsamında hazırlanan karakterlerin fiziksel görünüşleri o karakterlerin psikolojik, sosyal ve kültürel özellikleri çerçevesinde değişkenlik göstermekte ve bu özellikler o karakterlerin çeşitli biçimsel özellikleri gözetilerek görsel tasarımlara yansıtılmaktadır.

Doğada her bir nesne ya da canlıya ait olan biçimsel yapı, o nesne ya da canlının kendi koşulları düşünüldüğünde onu anlamlı kılacak çizgiler taşıdığı bilinmektedir. Doğada var olan karakteristik nokta, çizgi, leke ve değer gibi elemanlar, o karakterin kimliğini niteleyecek hatlar ve biçimler sunmakta, o karakteri sevimli ya da tehlikeli olarak tanımlanmasına neden olabilmektedir. Sanatın ve bilimin gelişim sürecinde önemli bir etkisi olan doğayı taklit etme ya da onu uyarılma süreçleri, çizgi film alanında da gerçekleşmektedir. İnsan temelli karakter yapılarının sert, keskin ve sivri yapıları oluşumları o karakteri kötücül bir yapı kapsamında değerlendirilmesine neden olurken; yumuşak köşeli hatlar, yuvarlak formlar ve bebek oranları karakteri iyi bir karakter olarak tanımlamamıza katkı sağlamaktadır. Özellikle psikoloji, nöroloji ve nöropsikoloji alanlarında gerçekleştirilen bilimsel çalışmalar neticesinde elde edilen verilerin de desteklediği biçim dili (shape language), yurt dışı kaynaklı çizgi film ya da dizilerin yapım süreçlerinde aktif bir biçimde kullanılmaktadır.

Türkiye’de hazırlanan çizgi dizi ve filmlerin çeşitliliği, dünya pazarında var olan çalışmalara görece az olsa da son yıllarda önemli derecede yükselişe geçtiği söylenebilir. TRT Çocuk kanalının yayına girmesi ile gerçekleşen bu pozitif ivmelenme, şirketleri birbiriyle yarışır hale getirmiş ve önemli yapımların oluşumuna zemin hazırlanmıştır. Birbirinden farklı amaç, konu ve konseptlerde hazırlanan yapımlar, farklı hedef kitleleri temel alarak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Yapımlar arasında var olan çeşitlilik, her bir yapımın kendi içinde var olan karakter arketipleri içerisinde de oluşturulmuştur. İyi, kötü, neşeli, kızgın, huysuz ya da iyi niyetli gibi sıfatlara karşılık



gelebilecek karakter arketipleri farklı amaçlar doğrultusunda yapımların senaryolarında tanımlanmıştır. Bu karakter arketiplerinin senaryo içerisinde tanımı sosyal, kültürel, psikolojik ya da davranışsal olarak çeşitli söylemler ile bezenmiş ve tasarıma sunulmuştur. Bu karakter arketipleri için senaryo temelinde gerçekleştirilen çeşitliliğin biçimsel olarak verimli bir biçimde ekranda oluşturulamadığı görülmektedir.

Bu çalışmada, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümünde zorunlu ders olarak yürütülen ANİ223 kodlu Karakter Geliştirme dersi kapsamında, TRT Çocuk yayım kuşağında yer alan çizgi dizilerdeki kötü karakter arketiplerinin biçimsel tasarımları, ilgili literatürde sunulan veriler kapsamında tekrar hazırlanmıştır. Çalışma neticesinde dokuz adet farklı yapıma yönelik toplam 32 tane karakter tasarım önerisi geliştirilmiş, bunlardan 9 tanesi bu çalışma içerisinde yer almıştır. Güncellenen tasarımlar, önceki varyasyonları ile karşılaştırıldığında, ilgili yapımlarda yer alan karakter tasarımlarının biçimsel yapılarında önemli farklılıklar görülmektedir. Kötü karakter olarak işlenen bu karakter arketiplerinin sosyal, psikolojik ve davranışsal tutumlarını niteleyen ve vurgulayan tasarım yaklaşımları işe koşulmuştur. Her bir tasarımın kendi koşulları gözetilerek hazırlanan karakter tasarımları, hem öğrenciye tasarım süreçlerine ilişkin bir deneyim kazandırmış hem de alanda gerçekleştirilen bir tasarımın önemli bir süreci olarak nitelendirilebilecek olan kavram-biçim-tasarım ilişkisinin sorgulanmasına katkı sağlamıştır.

**KAYNAKÇA**

- Adanır, O. (2012). Sinemada Anlam ve Anlatım. Ankara: Say Yayınları:.
- Arnheim, R. (2004). Art and visual perception: A psychology of the creative eye. Berkeley: Univ of California Press.
- Bayrak, T. (2014). Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık. Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 4 (2) , 105-122.
- Bishop, R. (2019). "Shape Language" The Character Designer, İsveç: 21D Sweden AB.
- Bülbün Aktı, B. (2014). TRT Çocuk Kanalında Yayınlanan Okulöncesi Yaş Grubu Çocuklarına Yönelik Çizgi Dizilerin Çocuk Hakları Açısından İncelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi/Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Fedakâr, P. (2011), "Çizgiyi Aşanlar: Cille Türk Mitolojisinin Çizgi Filmde Kullanılması ve Çizgi Filmle Aktarılması", Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies, Y. 11, S. 1, s. 107-119.
- Güney, E. ve Yalçın, S. B. (2020). Ebeveynleri Boşanmış ve Boşanmamış Ergenlerin Yılmazlık Düzeyleri ile Algıladıkları Sosyal Destek Düzeyleri. Necmettin Erbakan Üniversitesi Ereğli Eğitim Fakültesi Dergisi, 2 (2) , 217-229.
- Goldberg, E. (2008). Character Animation Crash Course!. Los Angeles, CA: Silman-James Press.
- Gottman, J. ve Silver, N. (2014). Aşk nasıl sürdürülür. Aşk Laboratuvarından Sırlar. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hart-Davis A. (Ed.), (2012). History: The Definitive Visual Guide. New York: DK Publishing.
- Heidig, S., Müller, J., & Reichelt, M. (2015). Emotional design in multimedia learning: Differentiation on relevant design features and their effects on emotions and learning. Computers in Human behavior, 44, 81-95.
- Karasar, N. (1995). "Araştırma'da Rapor Hazırlama," Ankara: Eğitim Danışmanlık Ltd. Şti.
- Lakoff, G. (2006). The neuroscience of form in art. The artful mind: cognitive science and the riddle of human creativity, 153-169.
- Önder, M. (2011). Okul Öncesi Dönem Çocuklarının Aile Eğitimi. Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 15 (1), 377-386.
- Puskar, M. (2021). "The Role Of Body Language In Communication" <https://www.betterhelp.com/advice/body-language/the-role-of-body-language-in-communication/>
- Richardson, A., ve Bowman, L. (2003). Hades. Minnesota: Capstone.
- San ve TAŞ Alicenap, (2021). Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Çocuk Kanalı Yayın Kuşağında Yer Alan Çizgi Dizilerdeki Antropomorfik Karakter Tasarımların Eğitsel Ajan Olarak Duygusal Tasarım Alanı Kapsamında İncelenmesi, Uluslararası Anadolu Sanat Sempozyumu, s. 1279-1293.
- Silver, S. (2017). The Silver way: Techniques, tips, and tutorials for effective character design. China: Design Studio Press.
- Şimşek, E. (2017). Türk Masallarının Millî Tipi: Keloğlan. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 5 (11) , 41-57.
- Tomasello, M. (2010). Origins of human communication. Massachusetts: MIT press.
- Turner, M. (Ed.). (2006). The artful mind: Cognitive science and the riddle of human creativity. Oxford: Oxford University Press.
- URL1: <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 12.07.2021.
- URL2: <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 12.07.2021.
- URL3: <https://brokeassstuart.com/2019/10/18/the-way-the-media-handled-joker-was-irresponsible/>, Erişim Tarihi: 15.07.2021.
- URL4: [https://www.waltdisney.org/sites/default/files/2020-04/T%26T\\_ShapeLang\\_v9.pdf](https://www.waltdisney.org/sites/default/files/2020-04/T%26T_ShapeLang_v9.pdf), Erişim Tarihi: 13.05.2021.
- URL5: <https://redridinghong.artstation.com/blog/category/5>, Erişim Tarihi: 11.05.2021
- URL6: <https://www.pinterest.de/pin/553450241694211089/>, Erişim Tarihi: 14.05.2021.
- URL7: <https://aladdin.fandom.com/wiki/Jafar>, Erişim Tarihi: 12.05.2021.
- URL8: [https://en.wikipedia.org/wiki/Aladdin\\_\(Disney\\_character\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Aladdin_(Disney_character)), Erişim Tarihi:12.05.2021.
- URL9: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jasmine\\_\(Aladdin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jasmine_(Aladdin)), Erişim Tarihi: 12.05.2021.
- URL10: <https://tr.pinterest.com/pin/221169031680252153/>, Erişim Tarihi: 12.05.2021.
- URL11: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jafar\\_\(Aladdin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jafar_(Aladdin)), Erişim Tarihi: 12.05.2021.
- URL12: <https://tr.pinterest.com/pin/226587424988847761/>, Erişim Tarihi: 12.05.2021.
- URL13: <https://tr.pinterest.com/pin/315674255100956585/>, Erişim Tarihi: 12.05.2021.
- URL14: <https://www.cbr.com/hercules-disney-quotes/>, Erişim Tarihi: 22.09.2021.

- URL15: <https://disney.fandom.com/wiki/Hades>, Erişim Tarihi: 22.09.2021.
- URL16: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Rafadan\\_Tayfa](https://tr.wikipedia.org/wiki/Rafadan_Tayfa), Erişim Tarihi: 16.08.2021.
- URL17: <https://www.tumgir.com/tag/ziya%20baba>, Erişim Tarihi: 17.08.2021.
- URL18: <https://www.seslendirme.org/istanbul-muhafizlari/>, Erişim Tarihi: 24.08.2021.
- URL19: <https://www.dailymotion.com/video/x3juyko>, Erişim Tarihi: 29.08.2021.
- URL20: <https://tr.pinterest.com/pin/643874077969926277/>, Erişim Tarihi: 27. 08.2021.
- URL21: <https://cille.fandom.com/tr/wiki/Rehzen>, Erişim Tarihi: 27.08.2021.
- URL22: <http://www.lugatim.com/s/rehzen>, Erişim Tarihi: 27.08.2021.
- URL23: <https://www.youtube.com/watch?v=VxMpxmjnoII>, Erişim Tarihi: 27.08.2021.
- URL24: <https://m.facebook.com/108048902637732/photos/a.108051525970803/108052309304058/?type=3&source=54>, Erişim Tarihi: 28.08.2021.
- URL25: <https://tr.pinterest.com/pin/582371795561850690/>, Erişim Tarihi: 29.08.2021.
- URL26: <https://cille.fandom.com/tr/wiki/Ahendil>, Erişim Tarihi: 30.08.2021.
- URL27: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Z\\_Tak%C4%B1m%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Z_Tak%C4%B1m%C4%B1), Erişim Tarihi: 05.09.2021.
- URL28: <https://www.cizgifilm.tv/z-takimi>, Erişim Tarihi: 06.09.2021.
- URL29: [https://www.kuranderyasi.com/z-takimi-tirturun-muthis-horon-performansi-haydi-herkes-horona\\_13a00d7a3.html](https://www.kuranderyasi.com/z-takimi-tirturun-muthis-horon-performansi-haydi-herkes-horona_13a00d7a3.html), Erişim Tarihi: 07.09.2021.
- URL30: <https://www.youtube.com/watch?v=8MZptXjknRY>, Erişim Tarihi: 09.09.2021.
- URL31: <https://www.cizgifilm.tv/z-takimi/1-bolum>, Erişim Tarihi: 10.09.2021.
- URL32: <https://i.ytimg.com/vi/RuvkhraGiTE/maxresdefault.jpg>, Erişim Tarihi: 15.09.2021.
- Yılmaz, İ. (2017). TRT Çocuk Çocukla Çocuklaşmak. TRT Akademi, 2(4), 584-597.

