Güzel Sanatlar Alanında Yeni Trendler

Editör
Prof. Dr. Kader SÜRMELİ

DUVAR

Güzel Sanatlar Alanında Yeni Trendler

Editör

Prof. Dr. Kader Sürmeli

Güzel Sanatlar Alanında Yeni Trendler
Editör: Prof. Dr. Kader Sürmeli

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek
Kapak ve Sayfa Tasarımı: Duvar Design
Baskı: ARALIK 2022
Yayıncı Sertifika No: 49837
ISBN:978-625-8261-59-2

© Duvar Yayınları
853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir
Tel: 0 232 484 88 68

www.duvaryayinlari.com
duvarkitabevi@gmail.com

Baskı ve Cilt:REPRO BİR
Repro Bir Mat Kağ. Rek. Tas. Tic. Ltd. Şti.
İvogsan 1518. Sokak 2/30 Mat-Sit iş Merkezi Ostim
Yenimahalle/Ankara

İçindekiler

Oksidentalist Söylem Analizinde Sinema Ve Müzik: Squid Game Örneği 7
Aslı Galioğlu 7
Klâsik Türk Müziği Üslûp Tavır Ekseninde Münip Utandı İcra Örneği Analizi 41
Ayçin Öner 41
Okullu mu, Alaylı mı? Müzikte İnformal Pratikler 52
Elif Tekin Gürgen 52
Bağlama Öğretim Metotlarındaki Transkripsiyon Farklılıklarına Sebep Olan Etkenler Ve Bu Farklılıkların Oluşturduğu Problemler 62
Emirhan Güler 62
Sanat Eğitimine Kültürel Etkileşim Bağlamında Eleştirel Bir Bakış 93
Erdem Ünver 93
Çağdaş Türk Resminde Kültürel İçerik Unsuru Olarak Karadeniz Kültürü 101
Evrim Çağlayan, Zuhal Arslan Şener 101
Yaratıcılık Kavramının Reklam Kampanyalarında Kullanımı. 117
Fatıma Tokgöz Gün 117
Bilim ve Sanatın İş Birliği Üzerine "Bitki İllüstrasyonu" 126
Filiz Doğan 126
Müzik Eğitimcisi Olarak Mahir Dinçer Ve "Cıvıl Cıvıl Şarkılar" Kitabının İncelenmesi 141
Saniye Güney, Güray Özbek, Cevahir Selen Baytemür
Ömer Bilgehan Sonsel 141
Ambalaj Tasarımında Deneysel Tipografi Yaklaşımı 161
Hatice Bahattin Ceylan, İbrahim Gökhan Ceylan 161
Şeffaf (Clear) Etiket Kullanımı Ve Marka İmajına Etkisi 180
İbrahim Gökhan Ceylan, Hatice Bahattin Ceylan 180
İlişkisel Estetik Bağlamında Etkileşim Fikrine Dayalı Güncel Sanat Projeleri 194
İlke İlter Güven 194
Oyunculuk ve Performans 206
Kerim Dündar 206
Beden Anlatıları Deqler 220
Laleş Uslu Azarak 220

Tipografi, Renk ve Ofset Baskı İlişkisi..... 242
Muhammed Emin Albayrak..... 242
Belgesel Gravürlerde Aquatinta (Tozlama) Yöntemi ve Ahlat Gravürleri Örneği..... 250
Mustafa Küçüköner, Uğur Özen..... 250
Bauhaus'un Sıradışı Tasarımcısı Gertrud Arndt ve Kayıp Halısı..... 264
Neslihan Yaşar, Özge Özkan..... 264
Bill Evans'ın Doğaçlama Üslubu Üzerine Bir Armonik Analiz Örneği: Here's That Rainy Day..... 280
Özgür Badoğlu, Sercan Özkeleş..... 280
Bill Evans'ın Doğaçlama Üslubu Üzerine Bir Melodik Analiz Örneği: Here's That Rainy Day..... 297
Özgür Badoğlu, Sercan Özkeleş..... 297
Kırşehir Kilimlerinde Kurtağzı Motifi Ve Çeşitlemeleri..... 310
Sema Etikan..... 310
Esnek Güneş Panelleri Kullanılarak Enerji Hasadı Yapan Giysi ve Çanta Tasarımı Denemeleri..... 331
Çiğdem Düzgün , Şengül Erol..... 331
Giysi Tasarımında Kum Sanatı..... 351
Sevil Yılmaz Aykul..... 351
Sanatta Dijital Değişim..... 366
Sevil Yılmaz Aykul..... 366
Mitolojik Avrupa Sanatında Soyut Kavramlar..... 379
Sibel Almelek İşman..... 379
Trt Türk Halk Müziği Repertuvarında Yer Alan Serbest Ritimli Sözel Ezgiler (Sivas İli Örneği)..... 396
Umut Yaymak..... 396
Kına Türkülerinde Yer Alan Kültür Ögelerinin Etnopedagojik Bağlamda Değerlendirilmesi: Havalar Ayaz Gelin Hanım Türküsü..... 415
Yasemin Karataş..... 415
Suç ve Şiddet Olgularının Tiyatrodaki Temsili..... 426
Yunus Emre Gümüş..... 426
Frig Dönemi Seramikleri Ve Gordion..... 445
Fatime Savaş Can..... 445

Adıyaman Yöresi Müzik Kültüründe Gevende Tabiri ve Yerel Kültür İle İlişkileri 457
Mehmet Sadık Doğan 457
Modern Resimlerde Ağrı Dağı Konusu 466
Uğur Özen, Mustafa Küçüköner 466
Wall-E Animasyon Filmi Üzerinden Ütopik ve Distopik Kurgusal Mekân Kavramı 484
Turgut KALAY, Çağrı YALÇIN, Elif ÖZDOĞLAR..... 484
Evaluation Of Urban Parks Within The Scope Of Sustainable Landscape Design Approaches..... 499
Özlem Candan Cengiz Hergül, Parisa Göker 499

OKSİDENTALİST SÖYLEM ANALİZİNDE SİNEMA ve MÜZİK: Squid Game Örneği

Aslı Galioğlu[1]

1.GİRİŞ

Kültürel ifade sunumunda sinema, insan hayatında dönemsel etki alanına sahiptir. Bir ifadenin aktarımında sunum, biçim ve içeriksel öğelerin harmanlanmasında belli ayrıntılarla örülüdür. Günümüz yaşam pratiğinde filmler mesajların iletiminde önemlidir. Sinemada sunum aşamasal olarak üç gereklilik ister: 1) temsil edilen gerçek, 2) temsilin kurgusal sunumu ve 3) sunumun ilettiği mesajı alımlayan izleyici. Konu, zaman, mekân seçimi, mekânın görsel sunumu, görsel efektler, belirlenen görsellikle birleştirilen sesler ve ayrıca seçilen / bestelenen müzikleriyle kayıtlı bir forma ulaşan filmler tekrar tekrar izlenilebilme, aktarılabilme, anlamlandırılma süreçleriyle eşzamansallık ötesinde hem daha çok izleyiciye ulaşılmasına hem de daha çok yorumlanmasına olanak sağlayan bir sürece girer. Aktarılmak istenen mesajlar izleyicilerin eleştirel okumalarıyla şekillenir. Farklı platformlarda paylaşımlar yapılır ve filme ait mesajlar bir taraftan anlaşılmaya çalışılırken diğer yönden ortaya çıkan yorumlarla yeni mesajlar yaratılır.

İfade şekilleri geçmişte yaşanan bir olayın imgelemini veya gelecek için olası düşünceleri iletebilir. Genellikle ilk etapta geçmiş ve gelecek, zamansallık boyutunda farklılık belirteci kavramlarmış gibi düşünülse de filmlerde birlikte de sunulabilir. Kayıtlı formun içerdiği olasılık ve gerçeklik birlikteliğinde dikkat edilmesi gereken bu birliktelikle sunulan mesajların anlamsal bütünlük analizidir. İnsanlar müziğe yalnızca anlam vermezler. Anlam kavramı bireyseldir ama müziğe ilişkin anlamların çoğu müzik kelimesinin dışındaki kavramlara gönderme yapar. Dolayısıyla herhangi bir müziğin herhangi bir yerde kullanımındaki iletiyi anlamak için ilişkisellik kurarız. Müzik ve kültür arasındaki ilişkiler sorgulanmaya başlandığında simgesel etkinlikler bütünlüğü temel varsayılır. Konvansiyonel medya – dijital medya ayrımı gözetilmeksizin iletişim çağının getirdiği bilinç ve bilinçdışı yaşanan deneyimler simgesel anlam kodları taşır.

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0002-5475-177X

Squid Game dizisi bir taraftan izlenen Amerikan yapımı filmlerde gösterilen sembollere atıf yaparken, diğer taraftan yıllardır sinema aracılığıyla verilen subliminal mesajların eleştirisini de sunar. Kurgusal ifade biçiminin içerdiği yönelimler Batı'nın eleştirileriyle yakından bağlantılıdır. Aristotelesçi anlamda *Poetika*'da altı çizilen *mimesis*(taklit) örneği sergiler. Günlük yaşam pratiklerinin ve deneyimin oyunvari taklidi ile sanatın yansıtmacı yönünü doğrular niteliktedir. Semboller biçimsel ve içeriksel "sahicilik" taşır. Amerikan rüyasının tümdengelimci mantığı üzeride para-başarı-yaşam üçlemesi gerçekliğine gönderme yapar. Sembolik görsellerle, gerek ekonomik ilişkiler gerekse bağlantılı ilişkiler hakkındaki gerçekler ifade edilir. İdeolojik, etik ve politik bakış açılarının bir bileşimidir. Güç ilişkileri ön plandadır, kültürel bir perspektifle çözümlenebilir. Müzik bu sembollerin anlamsal içeriğini pekiştirir. Bütünleyici olarak, bir politik düzen görüşü üzerine temellenir.

2. FİLM İZLEME EDİMİNDE DÖNÜŞÜM

Kendinden önceki geleneksel sanata eklenerek Hegel'in beşli sistematiğinin (mimari, müzik, resim, heykel, şiir ve dans) sınırlarını genişleten Ricciotto Canudo, 1900'lü yıllarda Fransızca "*Cinématographe*"nin kısaltması "*cinéma*"ya "yedinci sanat" ismini verir. Canudo'ya göre sinema, tüm sanatların bütüncüllüğünü taşır ve "hayatın anlamını ifade etmesi gereken sanattır" (Agel, 1966'dan akt. Yıldırım, 2022) bu vurgu, işlevsel olma gerekliliğini getirir. Fransız sinema eleştirmenlerinden Bazin, "sinema gençtir, ama edebiyat, tiyatro, müzik, resim tarih kadar yaşlıdır" (1966: 110) der ve evriminde yüzyılın başından beri süregelen tüm sanatsal evrimlerin etkisi olduğunun altını çizer. Fakat bu açıklamadaki en büyük eksik sinemanın sadece diğer sanatlarla geliştiği ve evrimini dönüştürdüğü üzerinedir: teknolojik gelişim göz ardı edilir.

28 Aralık 1895'te Paris'te yapılan ilk halka açık gösterimden bu yana filmler insan hayatında önemli bir yere sahiptir. Önceleri sadece açık veya kapalı mekânlardaki sinemalara gidilerek izlenen filmler sonrasında televizyondan da izlenme opsiyonuna erişir. 80'lerde boş zaman etkinliği olarak TV başında geçirilen zaman dilimi (gösterilen filmler, reklamlar, sitcomlar ve diziler dâhil) Baudrillard (2014), Postman (2014) gibi kuramcılar tarafından modern çağın eleştirisi olarak gündem oluşturur. Fakat bu, kitlelerin film izleme isteklerini değiştirmeye yetmez. Teknolojik ilerleme ve bilginin toplanma, yaratılma, işlenme, saklanma, iletilme

yöntemlerindeki dönüşümü olan "*dijitizasyon ve dijitalizasyon*"un (Sezen ve Şeneras, 2022) etkisiyle popüler kültürde kitle iletişim araçlarının kullanım oranının arttığını görürüz. 90'lara gelindiğinde ise film izleme edimi teknolojinin getirdiği gelişmelerle yalnızca alışkanlıkları değiştirir. Paralı TV kanallarından, videolardan, kiralanan ya da satın alınan VCD (çıkış 1993) ve VCD'nin kapasitesini altıya katlayan DVD (çıkış 1995)'lerden izlenen, parıldayan yuvarlak disklere hapsolmuş filmler, 2000'lere gelindiğinde paralı / parasız üye olunan bireysel aboneliklerle yerini internet sitelerine bırakır. Hatta aynı gün içinde birden fazla film izleme, ya da sezonluk dizilerden birden fazla bölüm izleme şansı sunarak. Sinemaya gitmek yerine "evde film gecesi" yapmak artık daha revaçtadır. İzleyici sadece izleyen durumunda da değildir üstelik. Filme / diziye ait özellikleri araştırabilir, eleştirileri okuyabilir, ya da sürece katkıda bulunarak kimi zaman da yorum yapabileceği platformlara sahiptir. Sitcom *(Situation Comedy)* dizileri[2] konu ve mekân değiştirir. Filmlere alternatif olarak sezonluk ve her bölümü yaklaşık birer saatlik sunulan uzun metrajlı diziler gelir. 127 yılda gelinen nokta ileti ve alıcı arasındaki alışkanlıkların tarz değişimidir. Fakat zamansal, mekânsal ve kurgusal aktarılmak istenen mesaj boyutunu yalnızca görüntülerle değil, anlam aktarımında işlev gören müzikle de pekiştirme hedefi değişmez. Müzik her seferinde farklı anlamlar yüklenebilse de işlevsel olma özelliğini korur.

Monaco (2001), *"How to read a film?"* ile bir filmin nasıl okunması gerektiğine yönelik yazdığı kitabında izleyicilere 1977'de bir rehber olma misyonunu yüklenirken aslında "izlediği filmi anlama" sorunsalıyla konuya girer. Marx'ın izinden "sanat tadı alabilmenin ön koşulu olarak anlamak" gerekliliği Monaco için de önemlidir. Sinema kültürünüz eksikse 'geliştirmek şart!'tır. İşi daha ileri götürerek, filmi izlemek yerine "gözleyiciye"[3] filmi okumayı salık verir.

Kodların anlam analizi için ön koşul, aktif bir kullanıcı olabilmektir. İzlemediğiniz bir filmi okuyamaz ve görmediğiniz bir alanda müziğin kültürel bileşenleri hakkında yorum yapamazsınız. Fakat kitle iletişim araçlarının çoğunun yerini almaya başlayan kişisel bilgisayarlar, cep

[2] Sitcom durum komedisi demektir, radyo çıkışlı bir kavram olup içerisinde çoğunlukla kahkaha efektleri bulunur. 1984 ile 1992 yılları arası sekiz sezon devam eden *The Cosby Show;* 2003 ile 2015 yılları arası 12 sezon süren *Two and a Half Men* ülkemizde de yayınlanan sitcom örneklerindendir. Yine 1986 ile 1990 yılları arası dört sezon ve 102 bölüm yayınlanan ABD yapımı dizi *Alf* oldukça popüler olmuş hatta Yiğit Özgür karikatürlerinde bile yerini almıştır.

[3] Monaco, gözleyici (*observer*) sözcüğünü (izleyici, okuyucu ya da dinleyici yerine hepsine karşılık gelecek şekilde) sanat yapıtını alımlayan kişi anlamında kullanır (2002).

telefonları ve tabletler günümüzde insanlar arası mekânsal uzaklıkların oluşumuna, bireyin kendi başınalığına ve kişisel özgürlüklerini kendi sınırlarında yaşamasına sebep olsa da, dünyayı evlere sokan bir yapıya evrilmiş durumda. Toplum ortak yaşam alanlarındaki sosyalleşmelerden neredeyse soyutlanmış gibi görünür. Ama insanlar artık küçültülmüş ekranlardan edindikleri daha fazla bilgi ve enformasyonla iç içedir. Bireyselleş(tiril)miş dünyalara evrilmek yaşamımızın içinde her bireyin kendi dünyasına atıf yaparken, aslında hiç olmadığı kadar çok kendisinin dışındaki dünyayla birliktedir. Dolayısıyla iletişimsel bir özelliğe sahip olan birey günlük yaşam pratiğinde çok daha fazla simgeye, koda, çok daha fazla açık ya da örtük anlamlara, işaretlere maruz kalır. Göstergeler bir çeşit dildir, dili anlayabiliyorsanız kodlar çözülür.

3.GÖSTERGEBİLİM

Gelişimini öncelikli dilbilim çalışmalarında pekiştiren göstergebilim kavramı müziğin kültürel analizinde sosyolojik bir bakış açısını gerekli kılar. Göstergebilimsel analizin temeli aralarında bütünlük içeren kodların anlamları üzerine kuruludur. Göstergebilimde görünen "şey"lerin ötesinde açıklanabilir anlam içeriğine sahip bir gösterilen olduğu savunulur. Charles Sanders Peirce'a göre üç çeşit gösterge vardır: *görüntüsel* (*icon*), *belirtisel (index)* ve *simge (sembol)* (akt. Kaemmer 1993; akt.Berger, 2014). Saussure (1998) ise göstergelerin ses, nesne, imaj ya da benzeri şekilde bir *gösteren* ve kavram şeklinde bir *gösterilen* olmak üzere iki bölümden meydana geldiğini ve aralarında uylaşımsal bir ilişki olduğunu söyler. Bizler göstergelerin anlamını öğrenmek için kodlar geliştirir ve kullanırız. Saussure'e göre "kavramlar tamamen karşılıklıdır", tek başlarına bir anlam ifade etmezler; anlamlarını yalnızca ilişkisel olarak ya da karşılıklı olarak - özellikle de- ikili karşıtlıklarla kazanırlar. Bu, kavramlar arasındaki en önemli ilişkidir. Berger (2014), Peirce ve Saussure için "anlamın nasıl üretildiği ve nakledildiğiyle" ilgilendiğini dile getirir. Barthes tam da bu noktada anlamı, düz ve yan olarak ikiye ayırır ve fotoğraf iletisinde görünür olanın aktarımındaki anlam farklılıklarını belirler (2022). Maigret, Peirce'ın göstergelerinin üçlü eklemlenmesini kendi tabanına alır, farklı bir üçlü düzey belirler: doğal, kültürel ve yaratıcı. Toplumsal ya da kültürel düzeyin "gruplar arasında güç / kültür ilişkisini kuran bir diyalog, ya da mutlak olmayan bir gerilim varsayımına dayandığı"nı öne sürer (2014: 19). Bu düzeyi kimliklerin ve farklılıkların dile getirildiği, grupların ve ilişkilerinin

sınırlandırıldığı düzey olarak tanımlar. Bir grupta düşünceler açısından olduğu kadar pratikler açısından da kendini bulma ve bir başka gruptan farklı olma anlamlarını tartışır. Kimlik paylaşımı, farklılıklar, hiyerarşi ve çatışma kavramlarının yine bu düzeyde belirlendiğine; kimlikler sorununun çıkarlar, stratejiler ve bunların simgesel dışavurumları sorunuyla örtüşmesine bağlar.

Kültür, her ne kadar tanımlanması zor bir kavram olsa da günümüzdeki kullanımıyla insanın yarattıklarının tümüdür (Tylor, 1958; Güvenç,1976; 1984; 2007; Kottak, 2008; Kongar, 2017). Kanıksanan bu bağlamdan yola çıkılarak, kültürün öğelerini oluşturan maddi ve manevi sınırlar çizilir. Maddi kültür, kullanılan araç-gereç, somut varlıklar ve geniş anlamda teknolojiye gönderme yaparken; manevi kültür paylaşılan anlamlar, değerler, kurallar, simgeler (işaretler), geniş anlamda ise ideolojiye gönderme yapar. Maddi ve manevi ayrımındaki bu ikicillik oluşturan tanımlar her zaman birbirine tamamen karşıt bir sınır çizmez. Örneğin bakırdan yapılan Özgürlük Heykeli (*Statue of Liberty*) New York şehrinde Amerika'nın simgesel bir mimarisi olma özelliğiyle maddi kültüre örnektir. Heykelin başındaki tacın yedi sivri ucu yedi kıtayı veya yedi denizi simgeler. Sol elindeki tabletin üstünde 4 Temmuz 1776 (Bağımsızlık Bildirgesi'nin tarihi) yazılıdır. Kölelerin bağımsızlığına gönderme yapan adım hamlesi pozisyonu ve ayaktaki kırık zincir; rengi oksitlendiği için sonradan görünümün altın renginde restore edilip 'hâlâ yanıyor' hissiyatı sağlama çabasıyla sağ elde taşınan meşale; lokasyonda baktığı yön vs. gibi (art alanda bilinmesi gereken) içerdiği anlamlar sebebiyle aynı zamanda hümanist perspektiften tüm insanlığı ilgilendiren ve anlam aktarımına sahip manevi kültür örneğidir. Bu arada Amerika'nın "özgürlükler ülkesi" olduğu söyleminin de altı çizilir. Amerika ile ilgili çoğu reklam içeren görsellerde ikonik bir simge haline gelmiştir, ulus ötesi kültürel bir anlam taşıyıcılığı vardır. Sinema yapıtları aynı şekilde ürün olarak maddi; işlev ve anlam olarak manevi kültür tanımlarının birlikteliğini sunar. Anlamın farklı platformlarda yeniden üretilmesine olanak verir, böylelikle temsil ettiği anlamın taşıyıcılığını da üstlenir. Amerikan filmlerini gözünüzde canlandırdığınızda sinema sanatının ünlü ve üzerine çok alıntılanan Sovyet yönetmen ve kuramcısı Sergei Mikhailovich Eisenstein'ın "her film politiktir. Eninde sonunda ya kurulu düzene hizmet eder ya da ona karşı çıkar. İlk bakışta apolitik gibi görünen filmler de suya sabuna

dokunmadıkları için düzenin işine yarar ve bu anlamda politik sonuçlar doğururlar" (akt. Kutlar, 1990: 145) sözü bu bağlamda anlam kazanır.

Öyküleme ve gösterme unsuru olarak Arisro'nun *mimesis* (taklit) kavramı, odağına sinema analizini alan özellikle sosyal bilim disiplinlerinin literatüründe merkezi dayanaktır. *Poetika*'da ortaya koyulan ilkeler, anlatı kuramının çıkış noktasıdır. Aristo'ya göre tragedya "bir eylemin taklididir", "güzelleştirilmiş bir dili vardır", "kişilerce temsil edilir" (Aristoteles, 2008). Katartik boyut ise "ruhun temizlenmesi"dir. Tragedyayı bir ifade aracı olarak günümüzdeki filmlerle eşleştirirsek, anlatıdan ve taklitten yola çıkılarak belirlenen ilkeler aslında her filmin taklit olmadan önceki süreçte, gerçekle olan ilişkiselliğini onaylar. Film sadece görüntülerden oluşmaz, belli bir kurgusu vardır. Bunun gibi çeşitli biçimsel öğelerin kullanılışı (ışık, ses, renk, yakın çekim vs.) gerçeğin anlamsal olarak dönüşümüne de olanak verir. *Kuleshov* deneyi buna örnek gösterilebilir. Lev Kuleshov izleyicilere art arda görüntüler verir. Elinde bir adamın ifadesiz yüzü vardır ve yüzden sonra araya başka görüntüler girse de ilk görseldeki ifade değişmez. Kurgu değişimiyle oluşan anlam farklılıklarını üç farklı grupla deneyler. Birinci grup ifadesiz adam / çorba kâsesi / ifadesiz adam; ikinci grup ifadesiz adam / tabuttaki ölü çocuk / ifadesiz adam; üçüncü grup ise ifadesiz adam / uzanmış kadın / ifadesiz adam görüntülerini izler. İzleyicilere görüntülerden ne anladıkları sorulur. Katılımcılar sırasıyla açlık, üzüntü ve şehvet / sevgi yorumunu yapar. Bu önemli bir dönüm noktasıdır ve sonradan yönetmenin ismiyle anılır. 1900'lerin başında tespit edilen *Kuleshov Etkisi*, yönetmen Alfred Hitchcock tarafından da sıklıkla kullanılır, günümüzde de duygu anlatımında vazgeçilmezliğini korur.

Diken ve Laustsen'e (2005) göre "bir film asla yalnızca bir film ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı hedefleyen hafif bir kurgu" değildir. Bu vurgu, Canudo, Monaco gibi sinemanın bir anlatı sanatı olduğu ve aktarımdaki işlevselliğiyle bir misyon yüklendiği öncül görüşleri destekler. Simgesel kodlarla örülen mesajların iletisi alıcılara ulaştırılır. Dolayısıyla bu bizi Barthes'ın (2022), "iletinin verilişi ve alınışı sosyolojinin alanını ilgilendirir" görüşüne ulaştırır. Gruplar ve güdülerin incelenmesi ve tutumların tanımlanması ve bu grupların davranışlarını parçası oldukları toplumun bütünüyle ilişkilendirmeye çalışılması söz konusudur. Nitekim sinema, imgelerin görsel ve işitsel

kurgularının oluşturduğu bir bütündür ve çeşitli anlam bütünlüklerine sahiptir.

Gerçeğin taklidi sunumu, gerçeğin salt kendisi olmadığından temsilin algısını da değiştirir. Nihayetinde gerçek taklide dönmektedir ve taklidin anlaşılması ve anlamlandırılması için bireyin, gerçeğin bilgisiyle öncelikli ilişkisini zorunlu kılar. Bazin'in (1966) örneklediği 1940 yılına ait sinemanın öğretici öğelerini kullanma amacıyla yola çıkan İngiliz misyonerlerin Güney Afrika yerlileriyle yaşadıkları durum bu noktada aydınlatıcıdır. Yerlilere bir film izletilir ve ne anladıkları sorulur. Filmde "tavuk" gördüklerini söyleyen yerlilere karşı misyonerler şaşırır, tavuğu görebilmek için yanlarında getirdikleri filmi tekrar tekrar izlerler, yine de bulamazlar ve sonunda görüntüleri kare kare incelemek zorunda kalırlar. Aslında hepimiz bir filmi olduğu gibi değil, olduğumuz yerden izleriz. Bu paradigmatik çıkarımla birlikte yerliler de sonuçta tanıdık bulduklarını işaretlemiştir.

Gösteren ve gösterilen diyalektik bir ilişki boyutu yaratır. Bu diyalektik bakış (gerçek ve temsil gibi), her zaman yarımdır çünkü nesne üzerinden çözümleme sağlar oysaki özne ve öznenin nesneyi algısı saf dışı bırakılır. Herhangi bir görüntü algısı kişilere göre değişim gösterebilir. Kuleshov etkisindeki gibi somurtan, nötr (ifadesiz) ya da gülen bir yüzün oluşturduğu algı; bireyin deneyimlerine, duygu durumuna, hafızasında bıraktığı izlere, zekasına, sezgisine, birikimlerinin getirdiği düşünce ve fikirlere bağlı olarak değişebilir. Zaman ve anda yarattığı ayrımsamalar bir öncül ister. Algılanan, izleyenin kendi deneyimiyle, önceki bilgisiyle ve kavramsal örüntülerinin mantıksal çerçevesiyle bağlantılıdır. Böylelikle sinemada 1) gerçek, 2) gerçeğin taklidi (temsil), 3) temsilin algısı olmak üzere üçlü bir boyut durumu ortaya çıkar. İşin içine yönetmenin gerçeği nasıl taklit edeceği veya bu temsili nasıl sunacağı sorunsalı girdiğinde çok boyutlu, çoklu anlam içeren ve çok parametreli algı durumu karşımıza çıkar. Dolayısıyla her anlatının saf bir gerçekliği içerip içermediği ya da bunun görüntülerle sağlanıp sağlanmadığı sorunu sinema eleştirmenlerince sıklıkla dile getirilir (ki bu ayrımlayıcı tanım çalışmamın odağı dışındadır). Temsilin 'doğru' algısı için gereken örtük bilgi, izleyiciye simgesel kodlarla hatırlatılır: müzik, ikonik bir görsel, sembolik bir ses, mimari bir yapı veya bir heykel vs. ile…

Konusu ister gerçek olaylara dayanan, ister gerçek olaylardan esinlenerek yarı-kurgulu ya da tamamen kurgusal olarak sunulan konular olsun; cinayet-

gerilim-suç-korku filmlerindeki / dizilerindeki tüketim çılgınlığı arz-talep dengesini karşılar durumdadır. Sebebini bilmeden sahnenin yaşattığı işkenceyi çekerken bulabilirsiniz kendinizi, bu kimi zaman kolektif bir istencin sonucu da olabilir. Bir film aynı zamanda gerçeğin oyun ekseninde sunumunu da içerebilir. Dolayısıyla filmler aynı anda birden fazla mesajı da iletebilir.

Dramatik bir şekilde hayatta kalma öyküleri film sektöründe sevilen bir türdür. Hollywood Yabancı Basın Birliği (*Hollywood Foreign Press Association*) tarafından 1944'ten beri verilen ödüller film endüstrisi için verilen önemli ödüllerdendir. Bu yapımların bazılarının dünyanın en ünlü *Oscar* veya ikincil önemiyle *Grammy* ödülleriyle taçlandırıldığını da görmek olasıdır. Üçüncü sıradaki *Altın Küre* Ödülü ise her yıl film ve televizyon dizilerine verilen Amerikan ödülüdür. Örneğin 2011 yılından beri 11 sezondur devam eden (ekstra iki sezon daha anlaşması kesinleşen) *American Horror Story*, Ryan Murphy ve Brad Falchuk tarafından yaratılan bir Amerikan antolojisi televizyon korku dizisidir. *American Horror Story*'nin beşinci sezonu *Hotel* (2015–2016) ve altıncı sezonu *Roanoke* (2016) ile şarkıcı ve söz yazarı olarak bilinen Lady Gaga oyunculuğuyla, iki Altın Küre Ödülü sahibi olur. En İyi Özgün Şarkı Oscar'ını *A Star Is Born* filminin öne çıkan şarkısı *Shallow*'a yaptığı katkıyla alır. Böylelikle aynı yıl içinde Akademi Ödülü, BAFTA (*British Academy Film Awards*), Altın Küre ve Grammy kazanan ilk kadın unvanına ulaşır (Capital Fm, 2019).

Sinema tarihinde şiddet ve işkence sahneleri denildiğinde akla ilk gelen kültlerden biri Stanley Kubrick'in 1971 tarihli *A Clockwork Orange* filmidir (URL–1, 2022). Britanya'da sosyopat Alex ve çete arkadaşlarının işledikleri suçlar nedeniyle yaşadıkları hapishane, deney ve rehabilitasyon süreçleri anlatılır. John B. Watson ve B. F. Skinner tarafından geliştirilen psikolojinin klasik ekollerinden "radikal davranışçılık" eleştirisi sunar. Film bazı ülkelerde uzun bir süre yasaklanır, fakat sonrasında birçok ödül alır. Orijinal film müziklerinin dışında batı sanat müziği örneklerinden Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi* ile Rossini'nin *William Tell Uvertürü* kullanılır.

Şiddet içerikli filmlere özellikle 2000'li yıllara damgasını vuran, popüler kültürde kendine tüketim pazarı da oluşturan *Saw* (Testere) film serisini örneklemek mümkün. Serinin öncesinde -2003'te- yazarı Leigh Whannell ve yönetmeni James Wan kısa bir film yapar (URL–2, 2022). Bir yıl sonra, ilki 2004 yılında olmak üzere seri, 9 ana filme ulaşır ve ilk kısa film bu yüzden geçmişe yönelik isimlendirilmelerde *Saw 0.5* olarak numaralandırılır. Ön

planda hayatta kalma mücadelesinin geçtiği bir oyun ve filmle ünlenen bir maske yer alır. Maske tüm seride hatırlatılan önemli bir nesnedir. *"I want to play a game"* ,*"lets the game begin"* replikleri ile maske, sonradan popüler kültürde sıklıkla yer bulur.

Görsel 1:*Saw* (Testere-1) filminde ilk maske görüntüsü 24'.43" (solda) . Film amacının açıklandığı sahne 28'37" (sağda). (URL–3, 2022).

Saw film serisinde ana tema beynindeki tümörden ötürü çok yakında öleceğini öğrenen bir adamın (Bulmacalı Katil), hayatlarındaki yanlış seçimleri ve hatalı davranışları yüzünden zorla kaçırıp hapsettiği insanlara eğer bulmacanın gizli cevaplarını çözerlerse ikinci bir yaşam şansını tanıdığı oyununda sergiledikleri yaşam mücadelesini konu alır. Korku ve gerilim içinde hatalarıyla yüzleşenlerin çoğu, dikkatli ve zeki olmadıkları için mücadeleyi kaybeder. Serinin ilkinde "çoğu insan hayatın kıymetini bilmiyor, ama sen artık biliyorsun" cümlesiyle uyuşturucu bağımlısı Amanda oyunu kazandığı için serbest kalır (Görsel 1). Jigsaw (Saw'ın bulmacalı seri katili) oyunu kurar, insanların mücadelelerini izler, ceza ve ödül yöntemini uygular, ona göre "insanlar hayatta kalmak için fazla nankör"dür ve oynadığı oyunla aslında kendisinin "öğretici" bir misyonu vardır.

Hayatın anlamının sorgulandığı bir başka film örneği ise *Matrix*'tir. *Matrix*'te algılanan gerçeklik ve sanal gerçeklik ikileminde simülasyonel bir dünya içinde de yaşanabilecek olası kötü ve iyi kavramları işlenir. Serinin ilk filminde Morpheus'un seçmesi için Neo'ya (kahramana) sunduğu kırmızı ve mavi hapları görürüz.

Görsel 2: Solda *Matrix*'teki kırmızı ve mavi haplar (URL–4, 2022). Sağda ise *Squid Game*'deki mavi ve kırmızı zarflar (URL–5, 2022).

Morpheus'un ünlü repliği ise "Mavi hapı alırsan, bu hikâye sona erer, yatağında uyanırsın ve istediğin her neyse ona inanırsın. Kırmızı hapı alırsan Harikalar Diyarı'nda kalırsın. Ben de tavşan deliğinin gittiği yerleri gösteririm. Unutma… Sana vaat ettiğim tek şey gerçek, fazlası değil" der ve Neo kırmızı hapı seçer (ilk *Matrix*- 1999 filmi). *Squid Game*'de ise *ddakji* oyunu için Gi-hun'un seçtiği zarf mavidir (Görsel 2-sağ). *Matrix*'ten farklı olarak mavi veya kırmızı zarf tercihine ise olası bir sonuç için ipucu verilmez.

Squid Game, konusu Koushun Takami'nin 1999 tarihli romanına dayanan, senaryosunu Kenta Fukasaku'nun yazdığı, Kinji Fukasaku'nun yönettiği 2001 tarihli Japon aksiyon gerilim filmi *Battle Royale* (URL–6 ve URL7, 2022)'le benzerlik gösterir. Japon totaliter hükümeti tarafından ölümüne savaşmak zorunda kalan bir grup öğrenciyi konu alır. Film tartışmalara yol açar, birçok ülkede dağıtımı yasaklanır, davalık olur. Vahşet ağırlıklı şiddet sahneleri içerir: en yakın arkadaşını öldürüp öldürememe kararı, seçimler, intihar, gruplaşmalar ve sağ kalan tek kişi olma arzusuyla dostluğu ve aşkı unutup işlenen cinayetler gerilimle sunulur.

Battle Royale'in orijinal film müzikleri, Masamichi Amano tarafından bestelenir ve yönettiği Varşova Filarmoni Orkestrası tarafından icra edilir. Senfoniktir. Orijinal besteler dışında Batı sanat müziğinin bazı örneklerini de içerir. Filmin uvertüründe ve orijinal fragmanında kullanılan Giuseppe Verdi *Requiem*'inden koronun seslendirdiği *Dies irae* ile başlar. Ayrıca Bach'tan Air *from Orchestral Suite no. 3 in D major BWV 1068*; Johann Strauss II'den *The Blue Danube - An der schönen blauen Donau Waltz, Op. 314* (Mavi Tuna Valsi), Schubert'ten *Auf dem Wasser zu Singen (D.774)*, Johann Baptist Strauss I'den *Radetzky March Op. 228* de kullanılır. Filmin gösterildiği tarihten sonraki ilk on yıl içinde video oyunları piyasaya sürülür. Stanley Kubrick'in *A Clockwork Orange* filminin etkisi ile karşılaştırılır.

4. SQUID GAME

17 Eylül 2021 tarihinde Netflix tarafından dünya çapında eşzamanlı yayınlanan Güney Kore yapımı ülkemizdeki yayın ismiyle *Squid Game* (Kalamar Oyunu) dokuz bölümlü birinci sezonu örneği ile şiddetin oyunla meşrulaştırılarak sunulduğu, müziğin kullanımında muhalif bir ses ve mesaj olduğunu da görebildiğimiz dizi örneği olarak verilebilir. Hwang Dong-hyuk tarafından yazılıp yönetilen dizinin başrollerinde Lee Jung-jae (Seong Gi-hun olarak oyuncu 456); Park Hae-Soo (Cho Sang-woo / oyuncu 218); Young-Soo (Oh Il-nam / oyuncu 001); Hoyeon Jung (Kang Sae-byeok / oyuncu 067); Heo Sung-tae (Jang Deok-su / oyuncu 101); Anupam Tripathi (Ali Abdul / oyuncu 199); Kim Joo-ryeong (Han Mi-nyeo / oyuncu 212); Wi Ha-joon (Hwang Jun-ho / kayıp abisini araştıran dedektif polis) yer alır.

Hwang Dong-hyuk'un yönettiği *Squid Game,* ödülü 45,6 milyar won değerinde altı farklı çocuk oyunu oynamak hedefiyle büyük maddi sıkıntı içinde olan 456 oyuncunun, ölümü göze alarak yarıştıkları bir hayatta kalma mücadelesi üzerine kuruludur. Güney Kore'deki yaşamın ekonomik mücadeleleri ve kapitalizm içindeki sınıf eşitsizliğine dayalı bir eleştiri odağında işlenen seri içinde çocuk oyunları kullanılır. Yönetmen ve oyunculardan bazıları birçok ödül alır. Senaryo ilk olarak 2009'da yazılmasına rağmen 2019'a kadar fikrin finanse edileceği bir prodüksiyon bulunamaz fakat lansmanından sonraki ilk dört haftasında 1,755,460,000 izlenme saati toplar (URL–8, 2022).

4.1. Squid Game Sound Track Albümü

Müzikler 13 beste ile Jung Jae-ll, dört ile beste sahne adını "23" kullanan Kim Sung-soo ve Park Min-ju (3 beste)'ya ait eserden oluşur. Toplam 69' süre uzunluktadır.

Tablo 1: Squid Game Orijinal Sountrack Albümü (URL–9, 2022).

	Müzik	Albümdeki isim	Süre
1	**Jung Jae-il**	***Way Back Then***	**2' 31''**
2	Jung Jae-il	*Round I*	1' 19"
3	Jung Jae-il	*The Rope is Tied*	3' 18"
4	Jung Jae-il	*I Remember My Name*	3' 13"
5	Jung Jae-il	*Unfolded*	2' 38"
6	Jung Jae-il	*It Hurts So Bad*	1' 13"
7	Jung Jae-il	*Round VI*	5' 54"
8	Jung Jae-il	*Wife, Husband and 4.56 Billion*	4' 26"
9	Jung Jae-il	*Slaughterhouse III*	8' 16"
10	Jung Jae-il	*Owe*	2' 26"
11	Jung Jae-il	*Uh…*	3' 38"
12	Jung Jae-il	*Dawn*	6' 41"
13	Jung Jae-il	*Let's Go Out Tonight*	3' 27"
14	**23**	***Pink Soldiers***	**38''**
15	23	*Hostage Crisis*	2' 22"
16	23	*Delivery*	4' 55"
17	23	*Dead End*	5' 25"
18	Park Min-joo	*Needles and Dalgona*	3' 44"
19	Park Min-joo	*The Fat and the Rats*	1' 52"
20	Park Min-joo	*Murder Without Violence*	1' 53"

Daha önce *Parasite* filmi için müzik besteleyen Jung Jae-il, *Squid Game* içinde önemli bir yer edinir. Albümün müzikleri de 17 Eylül 2021'de yayınlanır.

4.2. Bölüm İçerikleri ve Müziğin Kullanımı

Said, müzik üzerine yazı yazma geleneği içinde müziğin uzun bir zaman boyunca "toplumsal dünyadan özerkliği"nin altını çizer (batı sanat müziğini temel alarak). Geleneksel tavırda ifadesini bulan bu sorunun ana kaynağı müzikal analizin gerektirdiği teknik gereklilikler ve bunun yüzyıllardır "güvence altına alınması"dır. Günümüzde "çok daha az geçerli" hale gelmiştir bu görüş (2021: 15). Said'in literatürel eleştirisine odak oluşturan nedenler aşılmıştır, çünkü müzik ve kültürel çözümlemeler üzerine düşünme, analiz ve yazma pratikleri disiplinler arası bir bağlam oluşturmaktadır. Müzik kavramsal ve olgusal olarak farklı disiplinlerin de odağını içermeye başlamış, farklı disiplinlerin çalışma konularındaki yazına sıçramış ve "sadece bir teknik analiz" boyutunun sınırlarını aşmıştır. Özellikle psikoloji, sosyoloji ve antropoloji disiplinlerinin literatüründe bunu inter ya da multi disipliner çalışma örnekleriyle görmek mümkün. Arayışın temelinde müziğin ürettiği veya ilettiği anlam(lar)ın ne olduğu

sorulur. Bu analitik yaklaşım, müziğin farklı disiplinlerin odak olarak seçtikleri kavramlarla bağlamsal analizini de beraberinde getirir. Toplumbilim çerçevesinde müzik incelemesi, "sosyokültürel dizgenin müziği ne kadar etkilediği ve bunun tersine, müziğin sosyokültürel dizgeyi ne ölçüde etkileyebildiği" (Kaammer, 1993) sorularını gündeme getirir.

Dizinin tüm bölümlerinde albüm dışında batı sanat müziği örneklerinden üç eser kullanılır: Franz Joseph Haydn'ın *Trumpet Concerto in E Flat Major, Hob. VIIe:1: III, Finale-Allegro: I, Allegro con spirito*'su; Johann Strauss II'den *The Blue Danube - An der schönen blauen Donau Waltz, Op. 314*'ü; Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin *Serenade for Strings Op 48, II-Waltz*'i çalınır. Bunun dışında dokuz bölüm içinde iki kere Koreli şarkıcı Joo Won Shin tarafından seslendirilen Bart Howard'ın *Fly Me To The Moon* şarkısı yer alır. Bölümlerde müziklerin kullanımı ile ilgili ayrıntıları bulabiliriz.

4.2.1.Birinci Bölüm: "Kırmızı Işık-Yeşil Işık" (birinci oyun) - 60 dakika

Bölüm Kore'ye ait bir çocuk oyunun (*Squid Game*) oynama şekli ve kurallarının tanıtımıyla başlar, müzik ise Jung Jae-il'in *Way Back Then*'idir. Yaşlı annesiyle yaşayan boşanmış bir baba ve kumar bağımlısı, borç içindeki Seong Gi-hun (Oyuncu 456), metroda tanımadığı iyi giyimli bir adamla oynadığı, parası olmadığı için yüzüne tokat atılmasına izin vermek zorunda kalarak cezayı bedeniyle ödediği *ddakji* oyununu kazanır ve büyük bir nakit ödül şansı için bir dizi çocuk oyunu oynamaya davet edilir. Davet, üzerinde tuhaf simgeler bulunan bir kartvizitle yapılır. Çok büyük borçlar biriktirdiği için kızına doğum gününde istediği hediyeyi alamayan, sevdiği yemeği ısmarlayamayan, annesinin sağlık sigortası için biriktirdiği parayı harcayan Gi-gun'un başka şansı kalmaz, teklifi kabul eder. Bayıltılarak ıssız bir adaya götürülür, kendisini farklı sebeplerden mali sıkıntı içindeki diğer 455 oyuncu arasında bulur. Oyuncular, Franz Joseph Haydn'ın *Trumpet Concerto in E Flat Major, Hob. VIIe:1: III, Finale-Allegro: I, Allegro con spirito* ile uyanırlar. Üzerinde numara yazılı yeşil eşofman giydirilen oyuncular iç mekândadır ve pembe tulumlar içinde maskeli muhafızlar tarafından her zaman gözetim altında tutulur. Mekânda serbesttirler ama kontrolsüz dışarı çıkmaları yasaktır. Oyunlar siyah üniformalı ve siyah maskeli *Front Man* tarafından denetlenir. Gi-hun, beyin tümörü olan yaşlı bir adamla, Oyuncu 001, arkadaş olur. Gi-hun'un (Oyuncu 456, #456) at yarışında kazandığı parasını çalan yankesici Kang Sae-byeok (#067) Kuzey

Koreli bir sığınmacıdır. Ailesini sınırın ötesinden kurtarabilecek bir komisyoncuya tekrar ödeme yapmak için oyuna girer. Yeniden bir araya gelen ailesinin yaşaması için bir ev satın alabilme umudu vardır. Kumar borçlarından ve eski patronlarından kaçan bir gangster Jang Deok-su #101'dir. #067 ile dış dünyada aralarında husumet bulunan #101 arasında çıkan kavgaya #456 karışır. Pembe tulumlu üst rütbeli bir asker ve görevliler içeri girer. Asker, oyuncularla ilk karşılaşmasında, maske takmalarına yönelik soruyu "adil olma" nedeniyle cevaplar. Kalabalıktan çıkan sorgular sebebiyle oyunculara yaşamlarına ilişkin video görselleri sunularak *ddakji* performansları izletilir "odada bulunan herkesin ödemediği borçlar yüzünden diken üstünde yaşadığı"; kazandıklarında vaat edilen paranın verildiği; "kendi özgür iradesiyle oyuna katılmayı kabul ettikleri ve gönüllü oldukları" hatırlatılır. İki seçenek vardır: "sefil ve çapulcu" hayatlarına geri dönmek veya oyunda kalmak. Altı gün içinde altı oyun kazanabilirlerse yüklü miktarda para ödülü verileceği açıklanır. Kuralları içeren rıza formunu imzalayan oyuncular için üç madde vardır: 1) oyuncunun oyundan ayrılmasına izin verilmez, 2) oyuncu oynamayı reddederse elenecektir ve 3) çoğunluk hemfikir olursa oyunlar sonlandırılabilir. "Oyun başlamak üzere" anonsunda duyulan Johann Strauss II'den *The Blue Danube - An der schönen blauen Donau Waltz, Op. 314* ile oyuncular oyun salonuna çağırılır. Oyun evine benzer alana geçişlerinde kameraya bakarak gülümsemeleri istenir. Oyuncu numaraları ile kontrol odasında kayıt altına alınırlar. Oyun evindeki merdivenlerden dış mekâna ulaşılır. İlk oyun Red Light, Green Light, hareket halindeyken yakalanan herkesin vurularak öldürüldüğü, oyunların sadist doğasını ortaya çıkarır. Kalabalığın yarısı bunu fark edince paniğe kapılarak kaçmaya çalışır ve oyun bir katliama dönüşür. Kurallara uymayanlar ölümle cezalandırılmaktadır. İnsanlar ölürken ekran karşısında oturan Front Man viskisini yudumlar, kumandaya basar ve bir aşk şarkısı olan Bart Howard'ın *Fly Me To The Moon* çalan müzik kutusunu çalıştırır, şarkının tamamı kullanılır. Gi-hun, bir menkul kıymetler şirketinde yatırım ekibinin eski başkanıyken müşterilerinden para çalıp kötü yatırımlardan büyük borçlar biriktirdiği için aranan Seul Üniversitesi İşletme Fakültesi mezunu, çocukluk arkadaşı Cho Sang-woo (#218) ve patronu maaşını aylarca alıkoymasının ardından onu yaralayıp ailesine bakmak için oyuna giren Pakistanlı göçmen işçi Ali Abdul'un (#199) yardımıyla oyunu son anda canlı olarak bitirir. Jenerikte *Way Back Then* çalar.

4.2.2. İkinci Bölüm: "*Cehennem*"- 63 dakika

Ölen oyuncuların bedenlerinin yakıldığı kremasyon fırınları (krematoryum) ve fiyonklu hediye paketi görünümündeki tabutların görüntüleriyle başlayan bölümde, fonda 23'ün bestesi *Pink Soldiers* duyulur, hatta hayatta kalanların tabutları çivilenip canlı canlı yakılır. Hapishane etkisi yaratan iç mekâna geri dönen oyuncular kaybetmenin ölümleriyle sonuçlandığını keşfeder, yaşadıkları trajik durumun vahametini yaşar. İlk oyuna katılanların yarısından fazlası öldürüldüğünden hayatta kalanların çoğu serbest bırakılmayı talep eder. Gürültülü ve manipülatif bir kadın olan Han Mi-nyeo (#212) öncülüğünde kadınlar, ardından erkeklerin katıldığı bir grup, askerlerden af diler, durumdan kurtulmak için izin ister. "İnsanları öldürdünüz, bu nasıl bir oyun" söylemlerine karşılık üst rütbeli asker tarafından yapılan yorum sadece oyunun "kurallarını ihlal etme sebebiyle elendikleri"dir. Kargaşaya karşın havaya ateş edilerek düzen sağlanır. Oyunun üçüncü maddesiyle oyunu iptal etmek için oylama isteği kabul edilir, ancak ödül de açıklanır: her ölüm, potansiyel ₩45,6 milyar büyük ödüle 100 milyon₩ eklemektedir. Oylama iki seçenekli konuma ulaşır: özgürlük ya da para. Kırmızı (iptal) ya da yeşil (devam) butonlarına basılarak yapılan açık oylama sonucu oyun iptal olur. Sonucu belirleyici #001'dir. *Squid Game*'in bu bölümüyle izleyiciye karakterler, yaşamları ve seçimleri tanıtılır. Seul'e döndüğünde Gi-hun polise gider, ancak aynı kartvizit davetiyesini alan ve yakın zamanda ortadan kaybolan abisini aramaya başlayan dedektif polis Hwang Jun-ho dışında kimse ona inanmaz. Oyuncular kartvizitlerle tekrar oyuna girmeye davet edilir ve çoğu çaresizlik içinde geri döner. Buna annesi ameliyat olması gerektiğinden eski karısından borç istediğinde kızı Seong Ga-yeong'un üvey babasıyla Amerika'ya gideceğini öğrenen Gi-hun (#456); zaten önünde yaşanacak uzun günler olmadığı için dış dünyada ölmek istemeyen ve hayatını "çok daha yıpratıcı" bulan #001; yolsuzluk, evrak dolandırıcılığı ve hortumculuktan tutuklanmak üzere aranan #218; ailesini Kuzey Kore'den kurtarmak ve küçük kardeşini yetimhaneden çıkarmak istediğinden tefeciye 40 milyon won ödemek zorunda olan #067; maaşını alıkoyduğu için patronuna saldıran ve ağır yaralayan Pakistanlı göçmen işçi #199; kumar borçlarından ve eski patronlarından kaçan gangster #101 de dâhildir. Polis Jun-ho da, Gi-hun'u gizlice takip ederken duyulan müzik *Unfolded*'dır ama bitiş jeneriği *Pink Soldiers*'la sonlanır.

4.2.3. Üçüncü bölüm: *Şemsiyeli Adam* (ikinci oyun) - 54 dakika

Gece çekimiyle başlayan bölümün ilk sahnesinde kırmızı renk belirgindir. Tabela ve arabaların fren lambalarının kırmızı rengi dışında koyu bir karanlıkta, feribot sahnesi vardır. Polis memuru bir siyah arabanın altına saklanıp muhafız üniformalarından birine sahip olur. Kulağının arkasına kimlik çipleri takılan oyuncular baygınken iç mekânda kıyafetleri değiştirilir. 201 oyuncudan geri dönenlerin sayısı 187'yle %93'lük bir orandır ama ödül miktarı değeri düşmez. Kendilerine gelmeye başladıklarında çalan yine Haydn'ın *Trumpet Concerto in E Flat Major, Hob. VIIe:1: III, Finale-Allegro: I, Allegro con spirit'tir.* "Ne kadar sert olursa olsun tek başına kazanamazsın" ilkesiyle oyunlara hazırlıklı olmak için takım olma bilinci gelişir ve ittifaklar kurulmaya başlar. Diğer taraftan kimliğini çaldığı muhafızın yerine geçen polis, sistemin nasıl işlediğini öğrenmeye çalışır, 29 numaralı odada kalır. Sabah uyandırma anonsu yapıldığında müzik olarak Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin *Serenade for Strings Op 48, II-Waltz*'i çalınır. Kahvaltı için süt ve kurabiye dağıtılır. İkinci oyun başlama anonsunda ise duyulan Johann Strauss II'den *The Blue Danube Waltz'*idir. Bu sefer oyun odasına geçerkenki merdivenlerde ise Park Min-joo'dan *Needles and Dalgona* vardır. Oyun alanına geçiş müziği değişmiştir. İkinci oyun, her oyuncunun bir *dalgona*dan (şeker kalıbı) 10 dakikalık bir zaman içinde mükemmel bir şekilde damgalı kalıbı çıkarması gereken *Ppopgi* olarak oynanır. #218, #067'nin keşfini öğrenir ve oyunu önceden tanır, ancak takım arkadaşlarını uyarmaz ve kendisi için en basit şekli seçer. Daralan zaman içinde *Needles and Dalgona* çalmaya devam eder. Gi-hun farkında olmadan en zor şekil şemsiyeyi seçer, ancak kalıbı eritmek için arkasını yalayarak oyunu tamamlayabilir. #456 son saniyelerde başarılı olduğunda birçok kişi arka arkaya infaz edilmektedir ve Strauss II'den *The Blue Danube Waltz* tekrar duyulur. Kaybettiği için infaz edilmek üzere olan bir oyuncu silahlı askerlerden birini rehin alır ve maskesini çıkarmaya zorlar. Personelin genç bir adam olması beklenmediktir, oyuncu ele geçirdiği silahla intihar eder ve asker maskesini çıkarıp kimliğini ifşa ettiği için "unutmayın kim olduğunuzu öğrenirlerse ölürsünüz" diyen Front Man tarafından öldürülür.

4.2.4. Dördüncü Bölüm: "*Takımına Sadık Kal*" -55 dakika

Oyuncular Strauss II'den *The Blue Danube Waltz* ile geçiş merdivenlerinden ilerler. Yemek dağıtımında menüde yumurta ve soda vardır. Tchaikovsky'nin *Serenade for Strings Op 48, II-Waltz*'i çalınır. #101, kendisini fazladan yiyecek almakla suçlayan bir oyuncuyu öldürdüğünde, muhafızlar onu durdurmak için hiçbir şey yapmaz. #456'nın "adam ölmüş, bir insan öldürdü diyorum, duyuyor musunuz? İnsanlık bu mu? İnsanları kafamıza estiği gibi öldüremeyiz" serzenişine tepki verilmez, elenen oyuncu için para ödülünün değeri artar. Krematoryum alanında görevliler çalışırken *Pink Soldiers* duyulur. Gözden düşmüş bir doktor olan #111, gizlice birkaç askerle birlikte yaklaşan oyunlar hakkında bilgi karşılığında karaborsada satmak üzere ölü oyunculardan organ toplamak için çalışır. Asker #111'e oyuncuları birbirine düşürmek için bilerek aç bıraktıkları bilgisini verir. Para ödülünü artırmak için diğer oyuncuları özgürce öldürebileceklerini fark eden #101 ve çetesi, ışıklar söndükten sonra büyük bir isyan başlatır ve oyuncuların birbirlerine saldırmasıyla sonuçlanır. Kontrol odasından kızılötesi kameralarla ortamı izleyen Front Man, kişi sayısının azalması için kaosu ve kavgayı bir oyun gibi izlemededir. Fakat #001'in "lütfen durun, ben korkuyorum, bu gidişle hepimiz öleceğiz" dediği anda Front Man oyunu bitirir, ışıklar açılır ve kapı arkasında hazır bekleyen askerler içeri girer. Oyuncu sayısı 80'e düşmüştür. #456 ve takımı aralarındaki güveni pekiştirmek için birbirlerine isimlerini söyler. Uyandırma müziği Haydn'ın *Trumpet Concerto in E Flat Major, Hob. VIIe:1: III, Finale-Allegro: I, Allegro con spirito*'dur. Üçüncü oyuna davet anonsunda Strauss II'den *The Blue Danube Waltz'*le duyulur. Askerlerin sayımında *Pink Soldiers* çalar. Oyun evi merdivenlerindeki oyuncuların geçişinde yeniden *The Blue Danube Waltz* çalar. Üçüncü oyunda oyunculara on kişilik gruplar oluşturmaları söylenir. Sıradaki oyunun, bir takımın rakibini ölümüne sürükleyerek kazandığı iki yükseltilmiş platformda halat çekme oyunu olduğu ortaya çıkar. #101 yalnızca güçlü erkekleri seçer, #456'nın ekibine #240 ve #212 katılır. Toplamda sekiz takım oluşur, yarışacak takımlar kurayla belirlenir. Takımlar halatlara bileklerindeki kelepçe ile bağlanır. Kaybeden oyuncular taşınırken oyuncuların kanı kullanılarak haç sembolüyle işaretlenen tabutlar organ mafyasında kullanılmak üzere ayrı bir yere ulaştırılır. #101'in takımı maçı kolayca kazandıktan sonra, #456'nın takımı tamamen erkeklerden oluşan başka bir takıma karşı mücadele eder. Dördüncü ve beşinci takım olarak yarışırlar. Sarı asansörle yukarı

çıkarlarken #001, sağlam bir strateji ve iyi bir ekip çalışmasıyla takımın güçlü olmasa bile oyunu kazanılabileceğini söylerken ekibe katılan #244 tek kurtarıcının tanrı olduğu savunusu yapar.

4.2.5. Beşimci Bölüm: "*Adil Bir Dünya*" (üçüncü oyun) - 52 dakika

#456'nın takımı, halat çekme maçını Jung Jae-il'in *The Rope is Tied* eşliğinde #001'in stratejisi ve #218'in hızlı düşüncesiyle kazanır. Ama bu arada asansörde aşağı inerken yüksek sesle dua eden #244 karşısında #240'la tanrı kavramı sorgulanır. Kazananlar mısır yerken #212 yaşadıklarının açıkça *Matrix* filmindeki kurşun sahnesine benzerliğini dile getirir ve aynı hareketi yaparak filme gönderme yapar. #218 ekipteki herkesin "eşit" olduğunu söyler. Tanrı sorgusu devam eder. Başka bir isyanı tahmin ederek bir barikat kurarlar ve geceyi sırayla nöbet tutarak geçirirler, ancak #101'in ekibi saldırmaz. #456, on yıldan uzun süre çalıştığı bir otomobil fabrikasındaki ekonomik sebeplerden ötürü toplu işten çıkarmayı protesto eden bir grup işçiyle yaptığı grevi ve kurdukları barikatı hatırlar. O süreçte eşi hamiledir ve borçları vardır. #001'e hayatının başarısız gidişatına neden olan olay karşısında başka seçeneği olmadığını anlatır. Polis, kimliğini çaldığı muhafız olarak organ toplama örgütlenmesine tanık olur. Front Man, örgütlenmeyi öğrenince en önemli kuralın "eşitlik" olduğunu ve tüm oyuncuların eşit şartlarda bulunduğunu yineler ve "oyuncular aynı koşullar altında adil bir oyun oynar. Dünyada adaletsizlik ve eşitsizliğe maruz kalmışlara adilce dövüşüp kazanabilmeleri için bir şans daha veriyoruz" söyler. Kural ihlal edildiğinden #111 de dâhil olmak üzere olaya karışan görevliler infaz edilir. Front Man, ofisine giren kişi için tesis çapında bir insan avı başlatır. Polis, oyunun 1988 den beri 30 yılı aşkın süredir devam ettiğini ve 2015'in kazananının abisi Hwang In-ho olduğunu öğrenir. Sirenler çalarak oyuncular yataklarından uyandırılır.

4.2.6. Altıncı Bölüm: "*Kanka*" (dördüncü oyun) - 62 dakika

Dördüncü oyun misket oyunudur ve oyuna davet anonsu yeniden Strauss II'den *The Blue Danube Waltz'*le duyulur, oyun salonuna giderken geçiş alanında devam eder. Oyuncular, #111'in ve yardımcı komplocularının asılı cesetlerinin dizilmiş olduğunu görür. Oyunların ayrım gözetmeksizin her oyuncuya adil bir şans verecek şekilde tasarlandığı sözleri yinelenir: "şu an şahit olduğunuz şey buradaki kuralları kendi çıkarları uğruna çiğneyen ve bizim sahip olduğumuz temiz ideoloji kirletenlerin başına gelenlerdir.

Burada her biriniz eşit değerlendirilirsiniz. Hiçbir ayrıcalık olmadan eşit fırsatlara sahipsiniz" konuşması yapılır ve tekrarlanmayacağı için oyunculara söz verilir. Front Man eski tip bir telefonda İngilizce konuşur. Bir problem çıktığını ama sorunu halledebileceğini kendisinden daha üst rütbede bulunan bir kişiye rapor eder. Dördüncü oyun için oyunculara eşleşmeleri söylenir, ancak bir takım olarak çalışmak yerine, kendi seçtikleri bir misket oyununda ortaklarına karşı oynamak zorunda kalacaklarını keşfederler. 30 dakika içinde partnerinin tüm bilyelerini alan kişi kazanacak ve hayatta kalacaktır. #240, #067 yaşayacak daha çok şeyi olduğunu görür ve kendini feda eder. #218, misketlerinden vazgeçmesi için #199'u kandırır ve kazanır. #101, ortağı ve uşağı #278'e karşı kazanır. #456, #001'in demansını onu yenmek için kullanır, ancak yaşlı adamın tüm zaman boyunca aldatmacanın farkında olduğunu keşfeder. Adının Oh Il-nam olduğunu hatırlayan #001, onun *gganbu* (güvenilir arkadaşı, kankası) olduğu için #456'nın yine de kazanmasına izin verir. Bu bölüm *Squid Game* dizisinin en duygusal anlarının aktarıldığı bölümdür. İkili oyunda oyuncuların paylaşımlarındaki dostluk ve güven teması karşısında yaşam ve para hırsı psikolojik ikilemi işlenir. #456 ve #218, arkadaşlarının ölümüyle sarsılır. Karı koca olan #069 ve #070 bu oyunda birbirlerine yarıştıkları için birinin hayatta kalma şansı vardır ve Jung Jae-il'in *Wife, Husband and 4.56 Billion* tüm bölüm boyunca çalar.

4.2.7. Yedinci Bölüm: "*VIP'ler*" (beşinci oyun) -58 dakika

Oyunlara uzaktan bahis oynayan yabancı VIP'ler (özel konuklar), sonraki turlarda canlı olarak izlemek ve bahis oynamak için adaya gelirler. Geriye 17 oyuncu kalmıştır. Oyuncular azaldığından yataklar da azalır. İç mekânın arka duvarlarında oynanan oyunların çizimleri belirmeye başlar. Oyuncuların yemek menüsünde sadece patates vardır. Oyunda eşini kaybeden #069 isyan eder, oyundan çekilmek ister: "siz nasıl insanlarsınız? Bu deliliğe ortak olmaya devam mı edeceksiniz, para uğruna burada en yakınınızda olan kişinin canına kıydınız" der. Fakat kimse oyundan çıkmaz. VIP'ler adaya helikopterle ulaşır. Altı VIP'nin yüzlerinde varak renkte hayvan maskeleri vardır, hepsi erkektir. Front Man konukların geldiğini haber verdiğinde ev sahibi olarak odasında bekleyen #001, varaklı baykuş maskesiyle görünür. Kimliklerini belli etmezler. İngilizce konuşurlar. Yatakhanede tanrıya dua eden #244'ün sahnesi karşısında VIP'ler sürrealist şekilde düzenlenmiş bir salona alınır. Salona giriş müziği Pyotr Ilyich

Tchaikovsky'nin *Serenade for Strings Op 48, II-Waltz*'le duyulur. Ellerinde içkileriyle yarışmaların en iyisinin Kore'de yapıldığını söyler, salondaki ekranlardan oyuncuları izlerler (Görsel 3).

Görsel 3: VIP'lerin tesise gelişi (solda) ve VIP salonu ile oyunu izleyen ropdöşambır giyimli VIP'ler (sağda) (URL–7).

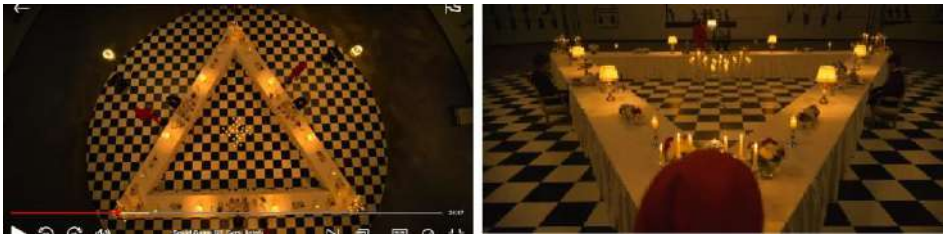
Amerikalı aktör John D. Michaels (aslan maskeli VIP–1); Amerikalı aktör Daniel C. Kennedy (buffalo maskeli VIP–2); Güney Koreli David Lee (kartal maskeli VIP–3); Amerikalı yazar Geoffrey Giuliano (panter maskeli VIP–4); Stephane Mot (geyik maskeli VIP–5); Amerikalı aktör Davis D. Michael (domuz maskeli VIP–6) karakterlerini canlandırmaktadır. Vücutları boyalı çıplak mankenler, kendilerine yemek ve içki servisinde bulunan maskeli hizmetliler vardır. Polis Jun-ho, maskeli hizmetçilerden biri kılığında VIP'lerin arasına sızar. Oyuncular uyandırılırken Haydn'ın *Trumpet Concerto*'su duyulur. İçeri giren görevlilerin taşıdıkları tabut intihar eden #069 içindir. Oyun daveti yapıldıktan sonra geçiş merdivenlerinde Strauss II'den *The Blue Danube* çalar. Özel salonda ropdöşambır giyimli VIP'ler sıradaki oyunu sabırsızlıkla beklerler, Front Man onlara oyunu anlatır. Bu arada, beşinci oyunda, panellerin her birinin temperli cam veya ağırlıklarını taşıyamayacak normal camdan yapılan iki panelli geniş bir köprüyü 16 dakikada geçmelerini gerektiren bir oyun vardır. Oyun için sıra belirteci formayı giymek zorunda olan oyuncular, numaralarını seçer, VIP'ler bahse girer. İnsan hayatları VIP'lerin eğlence materyalidir. Salonda bu süreçte sürekli *The Blue Danube* çalar.

VIP salonundaki satranç benzeri "at" figüründen yapılan küçük heykellerle oyuncuların minimize edildiği oyun maketi üzerinde, her bir ölümle kırılan camlar ve düşen oyuncular sembolik olarak tekrarlanır. #244'ün seçtiği sıra numarası 6'dır, altıncı bölümde yaptığı gibi altı sayısının tanrıyla ilişkisel sembolizmini vurgular, oyun öncesi dua ederken yine tanrı kutsiyetini tekrar eder. Sıranın önündeki oyuncular, panelleri aşamalı olarak test ederken ölürler. #101, süre geçmesine rağmen hareket etmeyi reddeder ve diğerlerinin onu

geçmesine meydan okur. #212 onu yakalar ve ihanet etmesinin intikamı olarak onu da kendisiyle birlikte ölüme doğru çeker. Deneyimli bir cam işçisi olan #017, hangi panellerin güvenli olduğunu belirleyebilir ama Front Man ışıkları kapatır ve avantajını ortadan kaldırır. Panter maskeli VIP, hizmetli kılığındaki polise cinsel teklifte bulunur. Polis farklı bir odada VIP'yi etkisizleştirir, itirafını kaydeder ve adadan kaçar. Oyunu sadece #456, #218 ve #067 tamamlar; sonunda, patlamalar kalan panelleri paramparça eder ve üç oyuncuyu yaralar. Bu bölüm sınıf farklılıklarının belirgin şekilde işlendiği bölümlerden biridir.

4.2.8. Sekizinci Bölüm: "*Gemi Aslanı*" -32 dakika

Oyuncular oyun evi içindeki geçiş merdivenlerinden Strauss II'den *The Blue Danube* eşliğinde geçer. Finalistlere resmi kıyafetler verilir. #067, cam köprü patlamasından aldığı ciddi bir bıçak yarasını gizler. Akşam yemeği için finalistlere düzenlenen salon masonik semboller barındırır. Daire içindeki siyah-beyaz kare zemin üzerinde ortasında 21 mumlu şamdan bulunan üçgen bir yemek masası vardır. Başında bekleyen iki görevli mermer sütunları hatırlatır. Üstten çekimde görevlilerin taşıdığı sembollerin yerini çift taraftaki lambalar alır. Süleyman'ın yüzüğündeki sembolizm benzeri masanın düz ve ters üçgen görüntüsünün çekimleri yapılır. Masa düzenlenirken yine Strauss II'den *The Blue Danube* duyulur. 3 finalist ve 3 rakamı sıklıkla sunulan görsellerde tekrar edilir.



Görsel 4: Finalistler için hazırlanan özel yemek salonundaki semboller (URL–7, 2022).

Finalistlerin yemekleri boyunca Strauss II'den *The Blue Danube*'tur. Şu ana kadar sürekli yiyebildikleri en doyurucu en zengin menüdür. Yemekten sonra her oyuncuya bir biftek bıçağı bırakılır. #456, #067'ye müttefik olmalarını önerir, #067 bunun yerine oyunu kazananın diğerlerinin sevdiklerine bakacağına söz vermesini ister. #456 yardım çağırmaya gittiğinde #218 , #067'yi öldürür ve görevliler sadece cesedi almak için

gelir. Öfkeli ve kalbi kırık #456, #218'e saldırmaya çalışır ama askerler tarafından engellenir. Bu arada, polis Jun-ho başka bir adaya varır, ancak Front Man ve korumalar tarafından çabucak izlenir. Front Man, polis Jun-ho'yu omzundan vurur ve onun bir uçurumun kenarından denize düşmesine neden olur. Krematoryum alanında çalışan görevlilerin fırına attıkları son hediye tabutu #067'ninkidir ve Bart Howard'ın *Fly Me To The Moon* çalan müzik kutusu görüntüsü ile bölüm sonlanır.

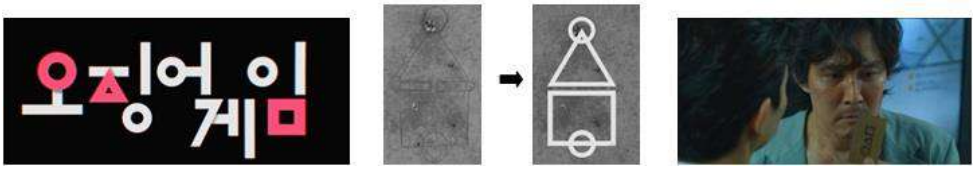
4.2.9. Dokuzuncu Bölüm: "*Şanslı Bir Gün*"(altıncı oyun – *Squid*) – 55 dakika

Adını taşıyan son *Squid* oyununda oyunculardan ofans (hücum) ya da defans (savunma) hatlarının belirlenmesi için üçgen ya da kareden birini seçmesi istenir. Üçgen ile kazanan #456 hücumda oynar. Komuta eden üniformalı asker oyun kurallarını anlatır. Bu, birinci bölümdeki oyun kurallarının tekrarıdır. Fakat oyuna geçişte herhangi bir batı sanat müziği örneği çalmaz. Tüm bölüm boyunca sadece *Squid Game* sountrack albümündeki Koreli besteciler kullanılır. İlk oyundaki dış mekânda gerçekleşen birinci oyun alanına geri dönülür. Bu sırada beş VIP oyunu yüzlerindeki maskeleriyle izlemektedir. Oyun VIP'lere de açıklanır: aslen eski bir Kore çocuk oyunudur. Geçmişteki en şiddetli ve en sert oyundur. Şiddette bir sınır yoktur. Hücum oyuncusu tek ayağı üzerinde seker, dezavantajlıdır. Oyunu iki ayağı üzerinde oynayabilmek için kalamarın orta hattındaki boynundan geçmek zorundadır. Savunma oyuncusu bu süreçte onu engellemeye çalışır. Oyun esnasında başlayan yağmurla ilk oyundaki oyuncak bebek görünür. Geyik başı maskeli VIP konuştuğunda Çin'li bir şairden alıntı yapar. #456, acımasız bir dövüşten sonra #218'i yener ama oyunu bitirip kazanacakken çocukluk arkadaşını öldürmeyi reddeder; #218'e üçüncü maddeyi kullanarak çekilmek ister, oyunu durdurması için yalvarır. #218 bunun yerine kendini boynundan bıçaklar ve #456'dan ölmeden önce annesine bakmasını ister. Front Man #456'yı limuzin içinde tebrik ederken şampanya içer. Gi-hun'un "neden yapıyorsun" sorusuna karşılık Front Man dizideki sınıfsal farklılığa gönderme ile "at yarışlarını sever misin? Sizler atsınız, hipodromdaki atlar" benzetmesini yapar ama sorunun cevabını net olarak vermez. Bayıltılan Gi-hun'u limuzinden caddeye atarlar. O sırada bir adam "İsa'nın varlığını iman etmeyen cehenneme gider, tanrının varlığını inkâr eden aptallar sizi. Tövbe edin, mahşer günü hesap vereceksiniz. İsa'ya iman edin cennete gidin yoksa cehenneme gidersiniz. Cehennemin kor ateşi

sizi bekliyor. İsa'nın önünde diz çöküp eğilin" sloganları atmaktadır. Gi-hun'u gördüğünde "İsa'ya iman edin" yazılı pankartı yere bırakır. Gi-hun, ödül parasına erişmek için şifresi 0456 olan banka kartıyla Seul'e dönmüştür, ancak kendi annesinin öldüğünü öğrenir. Suçluluk duyguları ve yaşadığı travmalı bir yıl süresinde ödül parasına dokunmaz. *Gganbu*'sundan bir davetiye alır ve Oh Il-nam'ı ölüm döşeğinde yatakta bulur. Il-nam, oyunu kendisi gibi sıkılmış zengin insanları eğlendirmek için çocukken oynadığı oyunları seçerek yarattığını açıklar. Il-nam, Gi-hun ile sokak köşesinde yatan baygın bir adama gece yarısından önce yardım edilip edilmeyeceği konusunda bahse girer. Adam kurtulur ve Il-nam kısa bir süre sonra ölür. Gi-hun, Sae-byeok'un erkek kardeşini alır ve ona Sang-woo'nun annesi tarafından bakılmasını sağlar ve onlara ödül parasından bir pay da verir. Gi-hun, kuaföre gider ve saçlarını boyatır. Sembolik olarak kırmızı renk, bölümler boyunca gücü ve hâkimiyeti temsil etmiştir ve Gi-hun da artık güçlüdür. Amerika'daki kızıyla yeniden bağlantı kurmak için havaalanına giderken, aynı oyun görevlisinin başka bir umutsuz oyuncuyla *ddakji* oynadığını görür, ancak yalnızca o oyuncunun davetiye kartını almayı başarır. Uçağa binmeden önce kartın numarasını arar ve oyunları kimin yönettiğini öğrenmek ister. Telefon numarasının arkasındaki kişi ona uçağa binmesini emreder ama Gi-hun aramayı bitirir ve terminale geri döner.

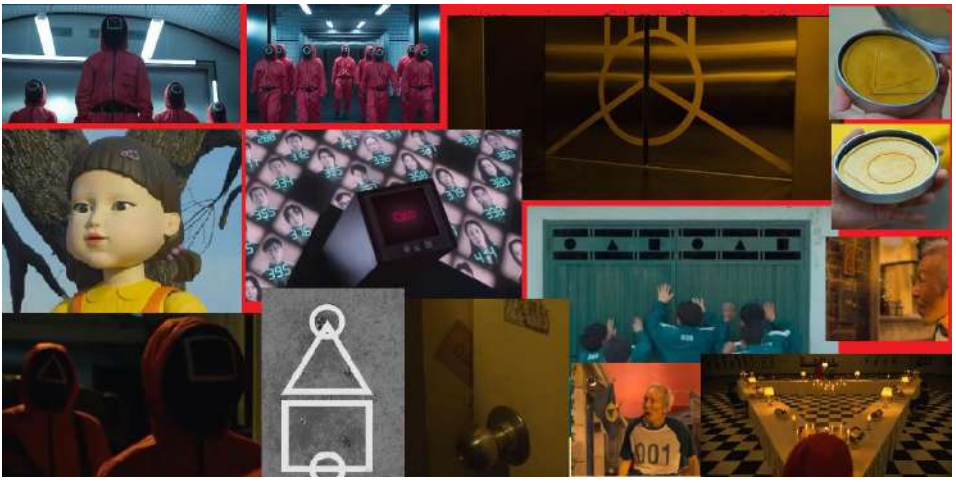
4.3. *Squid Game* ve Görsel Simgesel Kodlar

Saussure ve Derrida'nın "ikili karşıtlıklar" savunusu dizide karşıtlıkları kullanarak akıl yürütme olan diyalektik sunumun örneğini sunar. Antik Yunan'dan Sokrates'e değin uzanan bu felsefe içinde film karşıtlıklardan örülüdür. Şiddet-merhamet; ölüm-yaşam; kırmızı-yeşil (ilk oyun); eşitlik-eşitsizlik; iyi-kötü; korku-cesaret; çaresizlik-umut; inanç-inançsızlık vs. görülen tüm karşıt kavram birliktelikleri kurguda düalizme gönderme yapar ve oyuncuların oyuna katılmak için rıza göstermeleriyle başlar. Para, ödül olarak caydırıcıdır. Kural merkezli oyunun uygulama türü esnek değildir. Kore dili, *Halgıl* alfabesini kullanır. Görsel olarak simgelere dayanan bir dildir. *Squid Game'*in Hangıl alfabesindeki yazımında beliren (●▲■) simgeleri öncelikle filmin isminin çıktığı ilk jenerikte belirir.



Görsel 5: Hangıl Alfabesinde Squid Game yazımı (solda) .Oyunun defans-ofans hatları (ortada). Oyuna davet kartviziti (sağda).

Simgeler film boyunca kullanılır ve izleyiciye farklı sahnelerde birçok kez hatırlatılır.



Görsel 6: Simgelerin film içinde tekrarlandığı sahnelerden örnekler (URL–8, 2022).

Üniformalı muhafızların maskelerindeki kullanımlarında ise her biri farklı kategorilere ve hiyerarşiye gönderme yapar. Bunun dışında belirtilen simgeler Front Man'in odasının asansör kapısında; ilk oyundaki Kırmızı Işık-Yeşil Işık komutlarını belirleyen devasa oyuncak bebeğin tokasında; kontrol odasındaki bilgisayar panelinin düğme ve monitörlerinde; ilk oyun çıkış kapılarının üstünde; kalıp çıkarma oyunundaki şekerin motiflerinde; misket oyununun komple mimari yapısında, sokağındaki bayrakta ve kapı zilinde; son yemek sahnesinde masa ve yer döşemesinde; paranın biriktiği kumbaranın domuz başında; final yemeği için verilen kıyafetlerin kutusunda; son oyunun belirleyicisi olan yazı-tura yerine para üzerindeki üçgen-kare kullanımı gibi birçok sahnede *Squid Game*'in görsel materyali olarak simgesel tekrarıdır.

Üç sayısının önemli bir yeri vardır, dizide sıklıkla kullanılır. İzleyici olarak oyuncuların isimlerinden çok oyun numaraları takibi kolaylaştıran sistemin kendi kuruluşu da üçlüdür. Numaralar üç basamaklı yazılır. Bunun dışında simgesel olarak kullanılan daire, üçgen, kare (●▲■) birlikte sunulur. Daire-üçgen-karede görülen sıra asttan üste bir hiyerarşik dizilimdir. Ana oyun çiftli gruplar halinde oynanmaz, finale üç kişi kalır. Finale kalan üç kişinin numaraları içinde 3 rakamı bulunmaz, hatta ana kastların hiçbirinin numarası 3 rakamını içermez. Üçlü bir son yemek yenir. Yemek masası üçgendir. Birinci bölümde duvardaki ev çizimleri üç tanedir. Anlaşma maddeleri üç tanedir ve tüm oyundan çekilme anlarında anlaşmanın üçüncü maddesi tekrar edilir. İlk bölümde ilk elenen 324 numaradır. Altı oyun içermesine rağmen dizinin ekstra üç bölümünde oyun yoktur. Dizi bölümlerinde üç batı sanat müziği örneği kullanılır.

Squid Game'in içinde Amerika vurgusu sıklıkla tekrar edilir. #218, annesine Amerika'da yaşadığı yalanını söyler. Amerika'da Kore restoranlarının da olduğunu söylediği bir telefon görüşmesi geçer. #456'nın kızı üvey babasıyla Amerika'ya gider. Dizinin sonunda Gi-hun'un Los Angeles uçağına bileti vardır. VIP aktörlerin çoğu gerçekten Amerikalıdır gibi. Ayrıca Fransa da sıklıkla vurgulanan ülkeler içindedir. İkinci bölümde masa üstünde Van Gogh, Picasso ve sürrealist ressam Rene Magritte yanında Fransız eleştirmen Rene Girard'ın Arzu Teorisi ve Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın kitapları vardır. Aynı zamanda bir döneme damgasını vuran 1972 tarihli Madame Rothschild'in Paris'teki Sürrealist "*Dinner Party*" fotoğraflarını hatırlamak yerinde olur. Rothschild'in partisine gönderme yapan *Squid Game*'deki VIP kişilerinin maskeleri ve salon görüntüleri, kodları açısından hatırlatıcı öğeler taşır (URL–10, 2022; URL–11, 2017).

4.4. Sembolik Anlam Taşıyıcılığıyla *Squid Game*'in Eleştirel Okuması

4.4.1. Benzer filmler ve sinematografik benzerlikler

Squid Game, yaratılan distopik dünya birebir aynı olmasa da oyun ve ölüm olgusunun birlikte aktarıldığı film ve dizilerle benzerlik gösterir. Sinematografik (Algan, 1996: 78) görüntü (aydınlatma, çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, alıcı açısı, görüş noktası, nesnelerin ve alıcının devinimi, kurgu, dekor, giysi, makyaj, aksesuar, oyun, oyuncu gibi etmenler) ve birinci oyuncunun oyunun içinde olması benzerliğiyle *Saw*

film serisi ilk sırada verilebilir. Önceden eklediğimiz gibi *A Clockwork Orange* batı sanat müziği örneklerinin kullanıldığı bir başka örnektir. Fakat *Saw, Battle Royale, Alice in Borderland, Hunger Game* gibi zorla değil, *Squid Game* katılımın isteyerek gerçekleştiği bir oyun düzeneğine sahiptir. Ama özünde "bir şey kazanmak için bir şey kaybetmelisin!" mottosunu taşır. *Matrix* filmine *Squid Game* içinde de alenen gönderme yapılır. Bunun dışında *Platform, 13 tzameti,* hatta polisin oda sahneleriyle *Black Mirror* izlerini de taşır. İlham kaynağı olarak Amerikan yapımı filmlerin başı çektiği görülür.

4.4.2. Sınıf farkları ve ekonomik eşitsizlik eleştirisi

Sınıf farklılıkları belirgindir ve sınıflar arası geçiş yoktur. Yöneten ve yönetilen ilişkiselliği açısından değerlendirildiğinde *Squid Game* atfedilen benzerlikleriyle sınıfsal düzene gönderme yapar: hiyerarşik bir katman vardır. Oyun ve para olgusuna eleştirel yaklaşır. Gündelik yaşamda aslında kolay ve basitçe dile getirilen iki kavramı, içindeki karşıtlıkla sunar. Thompson'ın "medya imajları ve iletileri, bireylerin günlük yaşamlarının akışları içerisinde deneyimledikleri adaletsizlik hislerine ve derin fikir ayrılıklarına dokunabilir" (2008: 374) bulgusunu doğrular. Akış örgüsü, sorgulama-sorgulatma döngüsündedir. Sınıfların varlığı ve bütünlüğü içinde ekonomik eşitsizlikler işlenirken, Marksist kapitalist söylem içerir. Bu bağlamda Maigret, her iletişim kuramı için ideolojik, etik ve politik bakış açılarını içerdiğini savunur: "politik düzen üzerine üstü örtük bakış açıları" vardır (2014: 19). Hiyerarşinin en üst noktasında politik bir görüş varken, bunun açık mı yoksa örtük bir mesajla mı iletildiğinin ve sadece ekonomik değil aynı zamanda tarih-anlam belirleyicisinin ne olduğunu sorgulamak gerekir.

Ekonomik eşitsizlikler yaşanırken bireylerin bir oyunla para kazanabilecekleri şansı ve hayali üzerine bir kurgusu bulunur. Eşitsizliklerin günümüz yaşamındaki yansımalarına temsili bir atıf yapar. İlk sınıfı paranın sahibi en tepedeki oyun finansörleri ve hayvan maskeli soylu izleyici sınıf (VIP'ler) oluşturur. Kapitalist sistem içindeki burjuvalardır. İkinci sırada oyun belirleyici / yönetici ve kural koyucu siyah maskeli baş asker *Front Man* yer alır: birinci ve üçüncü sınıf ile iletişim halindedir. Üçüncü sınıf, kuralları yerine getiren askerlerdir ki kendi içlerinde yine hiyerarşik bir düzene sahiptir. Son olarak ödülü para olan bir oyunda kazanmaya güdülenmiş oyuncular vardır. Bu kişiler ise

halkın içinden özel yeteneklerine göre değil, sadece bankaya ya da tefecilere yüklü miktarlarda borcu olup ekonomik sıkıntılar yaşayan kişiler arasından seçilip oyuna davet edilmiştir. Oyun odası benzeri yaratılmış düzen içinde, oyunculara verilen yemek istihkakı çok azdır. Diğer yandan VIP'ler bolluk ve bereket içinde görünür. Oyunda kaybedenlerin ve aynı şekilde oynamayı reddedenlerin cezası ölümdür. VIP ve oyuncular arasındaki ilişki ise Stuart Hall'un (2002), *"Representation, Meaning and Language"* başlıklı yazısındaki "temsil ve ötekiler" kavramlarına gönderme yapan bir yapıdadır. VIP'lerle konuşmalar ve ilgili sahneler İngilizcedir. Kore dilinde yayınlamış bir filmde İngilizce konuşulan bir sınıfın görüntüsü; güç dinamikleri içinde güce ve üstünlüğe dair sözsüz bir dil ifadesi olarak kullanılan kodlar, temsil ve öteki olma boyutunun örneğini sunar. Batılılar, Said (1998: 19)'in vurguladığı şekliyle Korelilerden üstün gösterilir. Yaşam savaşı veren ama oyunda olmazsa kaybedecek bir şeyi kalmadığına inanan insanlar birinci sınıftan haberdar değildir. Filmde ise güce işaret eden "hegemonik düşünce" olgusu yerilir. Sonuçta yıllardır Amerikan filmlerindeki doğu imajına karşın Koreli bir kahraman oyunu kazanır.

4.4.3. Söylem ve müzik ilişkisi

"Zenginlerin eğlencesi için vahşi oyunlarda yer alan fakirler" teması, Eski Roma'daki dövüşçü gladyatörlere kadar uzanan bir geçmişi çağrıştırır. Fakat dizi bundan daha fazlasıdır. İçeriğinde toplumsal değerlerinin, ahlaki kurallar bütünlüğünün, gündelik yaşamdaki kişiler arası çatışmaların, tanrı sorgusundan feminist eleştiriye, aile yapısından işçi grevlerine, adalet ve sistem eleştirisinden psikolojik travmalara kadar birçok konunun tartışma imkânına olanak sağlayan bu dizi, psikolojik, sosyolojik ve felsefik analizinin yapılmasına zemin hazırlamış durumda. Eisenstein'ın yaklaşımıyla "sanatların ön safında yerini alan sinema, dünya halklarının birlik ve özgürlük yolunda giriştikleri kavgaya ışık tutmalıdır" (1975) sözü bağlamında *Squid Game* sinemanın üstlenmesi gereken yardımsal yolu çizmiş görünüyor. Tüm bunları yaparken Kore kültürünün eski bir değerini kayıt altına alması ve bir söyleminin olması önem arz ediyor.

Müziğin rolü ise sunulan iletilerin anlam aktarıcılığı görevini nasıl yerine getirdiği sorusundan gelir. Aaron Copland, müziğin sinemada başlıca beş işlevi olduğunu dile getirir: 1) Zaman, yer, atmosfer yaratır.

2) Kişilerin ruhsal durumlarının altını çizer; söylenmeyen, perdede gösterilmeyen duyguları anlatır. 3) Geride bir süzgeç görevi görerek izleyicinin dikkatini filmin teknik özelliklerinden çeker, böylece izleyici bir film izlediğinin farkına varmaz. 4) Bir süreklilik sağlar. 5) Gerginlik yaratır, sonra da bu gerginliği yumuşatır" (1957: 154).

Eisenstein, *Bir Sinemacının Düşünceleri* adlı kitabında 1938'de çektiği *Alexandre Nevski* filminin yapımı ile ilgili bilgiler verirken görüntülerinin müzikle uyuşmasının ve senkronizasyonun çok zaman aldığını, müzik ve görüntüyü verimli kılmak sorununun üstesinden gelenin de Sovyet besteci Sergei Prokofiev olduğunu, müziği filme uyarladığını anlatır (1975: 41). Lev Vladimiroviç'e ölmeden bir gün önce yazdığı fakat yarım kalan mektubunda ise müzik ve renk hakkındaki görüşlerini aktarır: "müzik, fotoğraf, peyzaj, kurgu vs. gibi her alan tüm olanaklarıyla anlatımını en güçlü ve çarpıcı bir biçimde göz önüne sermeli, fakat yine de belli bir uyum içinde birleşmelidir" (1975: 81–85) der. Böyle bir zorunluluk yoktur. Eğer Eisenstein gibi düşünseydik bugün birçok film için tekrar beste yapılmak zorunda kalınırdı. Çünkü görüntü ve müzik arasındaki zıtlıklar kimi zaman bir anlamdır. *Squid Game*'deki sahneler günümüzde yaşadığımız giderek kutuplaşan kapitalist toplumu çok sıkıştırılmış ve alaycı bir şekilde somutlaştırır. Albüm harici kullanılan müzik örnekleri (özellikle Strauss) anlamsal zıtlıklarda karşımıza çıkar.

Tablo 2: *Squid Game* dizi bölümlerinde duyulan batı sanat müziği örneklerinin kullanıldığı bölümler ve kullanılma sıklığı

Bölümler	1.B	2.B	3.B	4.B	5.B	6.B	7.B	8.B	9.B
Haydn - *Trumpet Concerto in E Flat Major, Hob. VIIe:1: III, Finale-Allegro: I, Allegro con spirito*	X		X	X			X		
Strauss II - *The Blue Danube - An der schönen blauen Donau Waltz, Op. 314*	X		XX	XX		X	X	XXX	
Tchaikovsky - *Serenade for Strings Op 48, II-Waltz*			X	X			X		
Bart Howard - *Fly Me to the Moon*	X							X	

Tablo 2'de görülen eserler, konusu ölüm olan *Squid Game* gibi yapımlar yerine romantizm içeren filmlerde görülmesi beklenen ve

görülen müziklerdir. "*The Blue Danube*" valsi, *Susam Sokağı* kuklalarının "bu benim önüm / bu benim sırtım …" sözleriyle Türkiye'de hafızalara alınmış bir valstir. Looney Tunes'ın vazgeçilmez kahramanı Elmer Fudd'un orkestra şefi olduğu, kuğuların seremonisine kendini kabul ettirmek isteyen çirkin ördek yavrusu anlatısını izlemiş olmanız mümkün. Bunlara ayrıca Alfred Hitchcock imzalı, 1933 yapımı *"Waltzes from Vienna*" adlı sanatçıyı anlatan biyografik film; Stanley Kubrick'in 1968 yılına tarihlenen unutulmaz filmi *2001: A Space Odyssey*'i veya bir yolculuk esnasında arabada çalınan Dominik Moll imzalı 2005 *Lemming* filmini de ekleyebiliriz. André Rieu yönetimindeki İmparatoriçe Sisi'nin şatosunda 16 Eyl 2011 tarihli canlı olarak kaydedilen bu valsin, Schönbrunn Sarayı Viyana, Avusturya dansçıları ve Avusturya Elmayer Dans Okulu'ndan 150 dansçısıyla yapılan kaydı ise youtube üzerinde 79.782.666 görüntülemeye sahip (URL–12, 2011). Yakın zamanda Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, korona günlerinde 28 üyenin evlerinden katılımıyla valsi kaydetti ve *"Değerli dinleyicilerimiz Sizleri çok özledik"* diyerek bu kaydı dinleyicilerine sundu (URL–13, 2020). Örneklerden hareketle müzik, anlatılar ve söylemler hatta göstergeler değiştiğinde, farklı sunumlarda farklı amaçla kullanım potansiyeli taşır. Adornist bir okuma yapmak bu anlamda aydınlatıcıdır ama yeterli değildir. Adorno (2019), "Caz ciddi bir eğlence ritüeli değilse bile, yüzeysel bir etki ve dikkat dağıtma aracı olarak proletarya dâhil bütün topluma nüfuz eder... Genelde bağımlı alt sınıflar, caz dinleyerek kendilerini üst tabakayla özdeşleştirmek ister; onlar için caz 'şık'tır" der. *Fly Me to the Moon* bu bağlamda açıklanabilir ama ötesinde Said'in vurguladığı batı kökenli "oryantalist" söyleme protest bir duruş sergileyen oksidentalist söylemin de altı çizilmelidir. Oksidentalist söylem (Ayas, 2019: 109–121) "oryantalist söyleme tepki olarak" çıkar. Bu noktada Adorno'yu tamamlayacak veri tarihsel bilgiden gelir. Kore tarihinde Amerika Birleşik Devletleri'nin ve batının rolü bu anlamda önemlidir. Yönetim şeklinin değişimi kültürel baskılar, yasaklama şeklindeki kısıtlamalar nedeniyle bir yandan öz-oryantalist tavır geliştirirken (Şenel, 2022); diğer yandan Kore'nin Japon işgali nedeniyle 38. enlemde ikiye bölünmesi, 1950- 1953 arası savaş dönemi ve ABD'nin duruma müdahalesi durumlarına karşıt tepkisi *Squid Game* örneğinde görüldüğü gibi Batının oryantalist yaklaşımına karşın eleştirel yaklaşımlar içerir. Dizideki iletiler, tarih-anlamsal izlerle paraleldir.

Soyutun somutla temsili sinemanın, herkesçe kendiliğinden anlaşılacak doğal bir dil olduğu anlamına gelmez. Anlamların çok boyutluluğu sebebiyle analizlerin çok katmanlılığını gerektirir.

Kaynakça

1. Adorno, T. (2019).*Müzik Yazıları* (çev. Şeyda Öztürk). İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
2. Algan, E. (1996). Görüntü Yönetmenliği ve Görüntü Yönetmenine Özgü Biçemin Sinematografik Yapıta Yansıması. Doktora Tezi. Tez Danışmanı: Prof. Dr. Seçil Büker. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
3. Aristoteles. (2008). *Poetika* (çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi
4. Ayas, O.G. (2019). *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş.* İstanbul: İthaki.
5. Berger, A.A. (2014). *Kültür Eleştirisi, Kültürel Kavramlara Giriş* (2. basım) (çev.Özgür Emir). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
6. Barthes, R. (2022). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik* (3. basım). (çev. Ayşenaz Cengiz, Ömer Albayrak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
7. Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (çev. Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
8. Carroll, N. (1988). *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory.* Columbia University Press.
9. Copland, A. (1957). *What to Listen For in Music* (revised edition-9th. Printing- orj:1939). USA:Mentor Books.
10. Diken, B. ve Laustsen, C.B. (2005). *The Culture of Exception: Sociology Facing the Camp*. Londra ve New York: Routledge.
11. Eisenstein, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri* (çev. Azmi Arna). Yol Yayınları.
12. Güvenç, B. (1976). *Sosyal ve Kültürel Değişme.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
13. Güvenç, B. (1984). *İnsan ve Kültür* (4. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
14. Güvenç, B. (2007). *Kültürün ABC'si* (4. basım).İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
15. Hall, S. (2002). "Representation, Meaning and Language". *Representation-Cultural Representations and Signifying Practices*. (ed. by Stuart Hal!). USA: Sage Publications. 5. Edition.
16. Kaemmer, J. E. (1993). *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music.* Austin: University of Texas Press.
17. Kongar, E. (1986). *Kültür ve İletişim*. İstanbul: Say Yayınları.

18. Kongar, E. (2017). *Kültür Üzerine* (11. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
19. Kottak, C. P. (2008). *Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış* (orijinal basım 1974), (Ed: Mc-Graw Hill), (çev. Serpil N. Altuntek, Balkı Aydın-Şafak, Dilek Erdal, Yılmaz S. Erdal, Serpil Eroğlu, Erhan G. Ersoy, Süreyya Özbek, Sibel Özbudun, Şebnem Pala, Gülfem Uysal). Ankara: Ütopya Yayınevi.
20. Kutlar, O. (1990).*Sinema Bir Şenliktir* . Can Yayınları.
21. Maigret, É. (2014). *Medya ve İletişim Sosyolojisi* (çev. Halime Yücel). İstanbul: İletişim.
22. Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite.* (1. basım), (çev. Serdar Öztürk). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
23. Tylor, E.B. (1958). *Primitive Culture* (orj.1871). New York: Harper Torchbooks.
24. Said, E. (1998). Oryantalizim (çev. Nezih Uzel). İstanbul: İrfan Yayımcılık.
25. Said, E.W. (2021). *Müzik Üzerine Görüşler* (çev. Gül Çağalı Güven). İstanbul: Alfa.
26. Saussure, F.De. (1998), *Genel Dilbilim Dersleri* (çev. Berke Vardar). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
27. Sezen, H. K. ve Eren Şenaras, A. (2022). "Dijitizasyon, Dijitalizasyon, Dijital Dönüşüm Kavramlarina İlişkin Bir Değerlendirme", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 51, Denizli, ss. 49–59.
28. Şenel, O. (2022). Doğu Asya'da Öz-oryantalizm Dalgası: Japonya, Çin ve Kore Müzik Kültürlerinde Modernleşme İdeolojisi ve Sonuçları. *International Journal Of Social, Humanities And Administrative Sciences.* 8(55):990-1007. https://journalofsocial.com/?mod=tammetin&makaleadi=&key=64023

İnternet Kaynakları

1. Capital FM. (February 25, 2019)."Lady Gaga Becomes First Woman In History To Win An Oscar, Grammy, BAFTA & Golden Globe In Same Year". https://www.capitalfm.com/news/tv-film/lady-gaga-shallow-oscar-awards-history/ Erişim: 01.12.2022.
2. URL–1, (2022). *A Clockwork Orange* filmi https://www.youtube.com/watch?v=GvuDI63e6q4 Erişim: 04.12.2022.
3. URL–2, (2022). *Testere 0,5* filmi https://www.youtube.com/watch?v=Xoqw9XmU064 Erişim: 04.12.2022.
4. URL–3, (2022). Görsel 1: *Testere* film serisi https://www.fullhdfilmizlesene.pw/film/testere-izle-fhd1/ Erişim: 04.12.2022.
5. URL–4, (2022). Görsel 2: *Matrix* filmi https://youtu.be/avzEYxPNBNk Erişim: 12.12.2022.
6. URL–5, (2022). Görsel 2 için 2.sahne : *Squid Game* 1.bölüm https://www.netflix.com/watch/ Erişim: 04.12.02022.
7. URL–6, (2022). *Battle Royale* filmi https://www.hdfilmcehennemi.life/hd-olum-oyunu-izle-2-hdf-4/ Erişim: 05.12.2022.
8. URL–7, (2022) Görsel 3–4–5–6: *Squid Game*'in tüm bölümler https://www.netflix.com/title/81040344 Erişim: 20.09.2021.
9. URL–8, (2022). *Squid Game* izlenme saatleri için https://top10.netflix.com/tv-non-english?week=2021-10-03 Erişim: 13.12.2022.
10. URL–9, (2022). *Squid Game* sountrack albüm https://open.spotify.com/album/3LUdxlF9Gq90Jcd9Y24ZH8 Erişim: 11.12.2022.
11. URL–10, (2022). A Surrealist Parisian Dinner Party chez Madame Rothschild, 1972. https://www.messynessychic.com/2013/08/27/a-surrealist-parisian-dinner-party-chez-madame-rothschild-1972/ Erişim: 11.10.2021
12. URL–11, (2017). https://www.messynessychic.com/2017/01/05/oh-to-have-been-in-venice-on-the-night-of-september-3rd-1951/ January 5, 2017**.** Erişim: 11.10.2021**.**

13. URL–12, (2011) André Rieu - The Beautiful Blue Danube. https://www.youtube.com/watch?v=IDaJ7rFg66A Erişim: 03.12.2022.
14. URL–13, (2020). Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası "Mavi Tuna Valsi" Özel Kaydı. #EvdeKal #SağlıklaKal. https://www.youtube.com/watch?v=rOsz2WI2Kb4 Erişim: 03.12.2022.

KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ ÜSLÛP TAVIR EKSENİNDE MÜNİP UTANDI İCRA ÖRNEĞİ ANALİZİ

Ayçin Öner[1]

GİRİŞ

Meşk geleneği içerisinde, Klasik Türk Musikisinin en önemli çalgısı olan insan sesinin, teknik özellikleri üzerine çok fazla araştırma ve çalışma yapılmamıştır. İnsan sesi ile ilgili olarak dünyada çeşitli çalışmalar yapılmış olsa da mûsikîde temel eğitim de meşk geleneğine (usta-çırak) bağlı kalınarak taklide dayalı bir eğitim sürdürüle gelmiştir. Klâsik mûsikîdeki eserler incelendiğinde ses eğitiminde teknik olarak bir eğitim sürecinden geçilmesi gerekliliği fark edilmektedir. Bu amaçla, Klasik Türk Mûsikîsi söyleme üslûbu üzerinde durulmalı, bu üslûp ve tavrın nasıl kazandırılacağı, hangi süreçlerin gerekli olduğu, hançere söyleme tekniğinin nasıl yapılması gerektiği ve hangi egzersizler kullanılarak yapılacağı basamaklarla anlatılmalıdır. Bu aşamada Klâsik Türk Mûsikîsinin formlarından faydalanmak geçmiş ile günümüz arasında kültürel mirasın aktarımı açısından da büyük önem taşımaktadır. Eserlerin ezberlenmesi, hocanın taklidi gibi meşk yöntemlerinin muhakkak uygulanmasının yanında, herkes tarafından kabul görmüş metotlu çalışmaların bireylerin eğitimine ve gelişmesine büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Klâsik Türk Mûsikîsinde üslûp ve tavır çok önemli iki unsurdur. Fakat birbirinden bağımsız değildir. Üslûp bilgisi almış bir kişinin ancak, tavrı olabilir diyebiliriz. Gazimihal (1961: 264) de üslubu stil ile eş anlamlı kabul eder ve: "Duyguların ifadesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı musikiye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır" olarak tanımlar.

Tavır, Klâsik Türk Musikisinde, okuyuş (teganni) üslûp ve usûlü olarak açıklanmaktadır" (Öztuna, 2006, s.382). Tavır "Geleneksel sanat müziğinde seslendirme inceliklerini belirleyen üslup özellikleri olarak, genel bir yaklaşım değil, derinlikli özel bir üslûp içermektedir" (Say, 2010: 451). Tavır bir icrâcının kendini ve birikimlerini anlatma yoludur. Üslûp dönemsel özellikleri, formları kapsarken, tavır; daha kişisel bir ifade biçimi-

1 Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü Dr. Öğretim Üyesi, ORCİD: 0000-0002-8506-0998

dir. Buradan yola çıkarak tavır kelimesinin üslûp ile farklı olduğu fakat yine de birbirlerinden bağımsız düşünülemeyeceği sonucuna varılabilir. Öyleyse üslup nasıl kazanılır, kazandırılır? Bir Ses icracısının her şeyden önce en sade şekilde olması gerekeni öğrenmesi, ardından belli bir teknik süreçten ve eğitimden geçmesi gerekir. Bu noktada tavır; mutlaka bir hocanın eşliğinde, metodlu ve teknik çalışma sürecidir diyebiliriz. Teknik göreceli bir kavram değildir ve eğitimini aldığı kişiyi diğerlerinden ayırır. Teknik eğitim sürecindeki başarının da sesin sınırlarıyla ilgili olduğunu unutmamak gerekir. Özgün ve özgür seslendirmelerin ve yeni ekollerin mûsikîde yerini bulabilmesi için, teknik eğitimden geçen icracının artık kendi yorumlama sürecine izin verilmelidir.

Ses icrâlarında kullanılan dil de, üslup konusunda bize ipucu vermektedir. İstanbul Türkçesi olarak kabul gören telaffuz Klâsik Türk Mûsikîsinde temel unsurlardan biridir.

Klâsik icrâda kabul görmüş ses sanatçılarımıza baktığımız zaman eser seslendirmede kendilerine has tavırları olduğunu, icrâdaki her bir unsurun belirli bir amacı ve yöntemi olduğunu görülmektedir. Örneğin Münir Nurettin Selçuk, icracı gözüyle dinlediğiniz zamanda bir okul görevi üstlenip yeni nesil icrâcılara hocalık yapmaktadır. Dâr'ül-elhân plaklarına okuduğu eserlerde tasnif heyetinin (Rauf Yekta, Zekâî Hafız Ahmed Zade ve Ali Rıfat Çağatay) notaya aldığı eserlerin, önündeki nüshasına birebir uyduğu görülmektedir. Burada Münir Nurettin'nin kendine has bir tavrı olduğunu söyleyebiliriz. Münir Nurettin Selçuk'un; Pek küçük bir yaşta musiki öğrenmeye başladığım sıralarda hocalarımdan işitip her zaman hatırladığım mühim (önemli) sözlerden bir tanesi de: Türk Musikisi hanende musikisidir. Bunu da ehlinden ve bir „ fem-i muhsin'den(tanınmış üstâdın ağzından) öğrenmek gerekir, sözü olmuştur… musikiyi hakkiyle öğrenmek ve lâyıkiyle (yakışır şekilde) terennüm (şarkı söyleme) edebilmek için fikrimce bunu muhakkak (mutlaka) olarak eskilerin dediği tarzda yapmak, iyi ve sahib-i selâiyet(yetkili bir ağızdan tavır ve edâsı ve bütün incelikleriyle meşk ve talim etmek lâzımdır." (Behar 2003: 78, 79) biçiminde anlattığı kaydedilmektedir.

Klasik Türk mûsikîsinde ses icrâcılığı ile ilgili; "klasik, hafız, gazelhan, radyo, piyasa" gibi tanımlar, tavır ve üslup için kullanılmaktadır. Buradan hareketle musikimizde kabul görmüş bir okuyuş biçimi olarak "tavır" konusunu ele alabiliriz. Hafız tavrı ve gazelhan tavrı dediğimiz tavır genellikle tekke mûsîkisi eğitim alan kişilerin benimsediği bir tavırdır. Goy goy denilen üslûp kullanılır ki burada usûlün zapdedilmesini, belli edilmesini sağlar. Klâsik Türk Mûsîkîsinde

de goy goy yapılır fakat daha sade ve notaya bağlı bir okuma şekli mevcuttur. Radyo geleneğinin başlaması ile birlikte, yenilikçi bir anlayışla süsleme elemanlarının devreye girdiğini görmekteyiz. Piyasa tavrı dediğimiz tavır ise, san'at yapma kaygısının duyulmadığı, yozlaşmış ve klâsikten tamamen uzaklaşmış, alkışa odaklı bir anlayıştır ve mûsikî camiasında kabul görmemiştir. Ses icrasında sâde, duru ve yalın bir icrâ çok önemlidir. Güftelerin Farsça ve Osmanlı Türkçesi oluşu telaffuzda da anlaşılır bir konuşmayı gerekli kılmaktadır. Çoğu zaman ne söylediği anlaşılmayan icrâcılar dinleyicinin sıkılmasına neden olmaktadır. İyi bir icrâcı perde baskılarını ve geçişleri hissettirmeden yapmalıdır. Usûl'ü ile okumak, eser başlarında vurgu yapmak en önemli icrâ basamaklardan biridir. Eserin içinde yapılan süsleme elemenları yerinde kullanılmalı, eseri nağme ve vibratoya boğan süsleme elemanlarının sık kullanıldığı icrâlardan kaçınılmalıdır. Rastgele bir hançere kullanımını yerine belirli kurallarla ve gerekli yerlerde hançereyi devreye sokmak ve teknik olarak doğru süslemeler yapmak gerekmektedir. Bu araştırmada kaynak tarama ve tahlil yöntemleri kullanılmıştır. Kelime anlamı olarak Tahlil çözümleme ayırma, ayrıştırma demektir. Mûsikîde ise bir eserin detaylı olarak incelenmesidir. Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya kaynak tarama denir. Geçmişte iz bırakan olguların, resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç gereç, bina heykel, vb. kalıntılar taranmasıdır." dır (Karasar, 2011:183).

Eserde kullanılan hançerelerin ve unsurlarının doğru bir şekilde yapılması, eseri kimliğinden koparmadan bir üslup ile seslendirmek gereklidir. Eser icrasına başlangıçla çeşitli süsleme teknikleri kolaydan zora doğru icrâ'ya eklenmelidir. Eser üzerinde yapılan işaretlemelerle çarpma, glissando, mordan, tril, portament, vibrato, gibi teknikleri belirterek icracıya yol gösterici olmalıdır. Münip Utandı'nın, eserleri icrâ ediş tarzı özellikle hançere kullanımı yeni nesile feyz olmakta ve öğretici bir etken olmaktadır. Öğrendiklerini; tecrübeleri ve derin mûsikî bilgileri ile birleştirmeleri ise kendi tavrının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu aşamada nüans çalışmaları da ısrarla üzerinde durulması gereken konulardan biridir. Bu çalışmada Klâsik Türk mûsikîsi'nin önemli ses icracılarından Münip Utandı'nın "Ah Yine neş-e'i muhabbet dil ü cânım etdi şeydâ" adlı Dede Efendi'nin Hicaz makamında yürük semai eserini icrâ ederken yaptığı, nota dışı farklılıklar, hançere kullanımı ve diğer süsleme unsurları referans alınacaktır. Bu doğrultuda, Hicâz makamındaki "Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım etdi şeydâ" eseri örnekleminde klâsik Türk mûsîkîsinde "üslup nasıl öğretilir" sorusuna cevap aranmış, bu amaçla da şu alt problemler incelenmiştir,

-Münip Utandı'nın Ah Yine Neşey-i Muhabbet Eserinde, nota ile icrâ arasında farklılığı varmıdır? Hangi Süsleme elemanları kullanılmıştır.

1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada Münip Utandı'nın ses kayıtlarında eserleri nasıl icrâ ettiğini ortaya çıkarmak amacıyla nitel araştırmalara özgü tarama modeli kullanılmıştır.

Nitel araştırma; sosyal olguları, bağlı oldukları ve içinde yer aldıkları ortamda doğal görünümleriyle gözlem, görüşme ya da belgeleri değerlendirmek yoluyla bilgi edinme ve bu bilgileri analiz ederek kuram geliştirme olarak tanımlanabilir (İslamoğlu, 2009: 180).

Tarama modelleri, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır(Karasar, 2011: 77).

2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Münip Utandı'nın ses kayıtları, örneklemini ise bu kayıtlar içerisinden Türk mûsıkîsinin formlarından beste formunda Hicaz makamında seçilen "Ah Yine Neşe-i Muhabbet"adlı eser oluşturmaktadır.

3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada ilk olarak araştırma konusuna ilişkin bilgilerin elde edilebilmesi için yazılı ve elektronik kaynak taraması yapılarak dokümanlar toplanmış, incelenmiş ve işlenmiştir.

Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır. Bu tür araştırmalarda, araştırmacı, ihtiyacı olan veriyi, gözlem ve görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edebilir. Öte yandan, nitel araştırmalarda gözlem ve görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleriyle birlikte kullanıldığında verinin çeşitlendirilmesi amacına hizmet edecek ve araştırmanın geçerliğini önemli ölçüde artıracaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 218).

Daha sonra, araştırma ile ilgili kaynak taraması gerçekleştirilmiş, Münir Nûreddin Selçuk'un ses kayıtları incelenerek sınıflandırılmış ve bu kayıtlar içerisinden hangi eserin inceleneceği belirlenmiştir.

4. Verilerin Analiz Edilmesi

Araştırmada belirlenen eser, Münip Utandı'nın ses kayıtlarından faydalanılarak dikte edilmiş, dikte edilen notalar Mus2 nota yazım programı kullanılarak bilgisayar ortamına aktarılmış, bilgisayar ortamına aktarılan eser, tartım, çarpma, glissando ve vibrato gibi süsleme çeşitleri bakımından incelenmiştir.

Bulgular

1. Münip Utandı'nın Ah Yine Neşey-i Muhabbet Eserinde, nota ile icrâ arasında farklılığı var mıdır? Alt probleminde nota ile icrâ arasındaki farklılıklar aşağıdaki şekilde notaya alınarak gösterilmiştir.

Asıl Nota

Münip Utandı'nın icrası

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası
Vibrato	4
Tril	
Glissando	2,7,9,11,15
Portamento	1,3,11
Tek Nota Çarpma	1,2,3,4,5,6,7,9,11,12,13,14,16,18
Mordan	1,2,3,4,6,8,10,12,15,16,17
Grupetto	7

İcrâcı eseri Kız ney akorttan seslendirmiştir, orta kuvvette başladığı eseri, dügah perdesinden acem perdesine portamento yaparak getirmiş, ardından sıklıkla mordan kullanmıştır

Asıl Nota

Münip Utandı'nın icrası

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası
Vibrato	4
Tril	
Glissando	2,7,9,11,15
Portamento	1,3,11
Tek Nota Çarpma	1,2,3,4,5,6,7,9,11,12,13,14,16,18
Mordan	1,2,3,4,6,8,10,12,15,16,17
Grupetto	7

Asıl Nota

Münip Utandı'nın icrâsı

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası
Vibrato	4
Tril	
Glissando	2,7,9,11,15
Portamento	1,3,11
Tek Nota Çarpma	1,2,3,4,5,6,7,9,11,12,13,14,16,18
Mordan	1,2,3,4,6,8,10,12,15,16,17
Grupetto	7

Asıl Nota

Münip Utandı'nın icrâsı

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası
Vibrato	4
Tril	
Glissando	2,7,9,11,15
Portamento	1,3,11
Tek Nota Çarpma	1,2,3,4,5,6,7,9,11,12,13,14,16,18
Mordan	1,2,3,4,6,8,10,12,15,16,17
Grupetto	7

SONUÇ

İcracı Münip Utandı'nın Dede Efendi'nin "Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım etdi şeydâ" adlı eserini seslendirirken, nota dışı süsleme elemanlarını kullanarak, süsleme teknikleri kullandığı görülmektedir. Seslendirme ve yorumlama aşamasında icrâcının eseri seslendirirken kullandığı süsleme teknikleri eser seslendirilirken ortaya koymaktadır. Sözlerdeki mâna, usûle uygun okuma ve süsleme elemanlarını yerinde kullanma şarkı söylemenin temel basamaklarıdır. Klâsik eserlerin seslendirilmesinde mûsikîdeki birçok noktayı birleştirerek seslendirme yapıldığı görülmüş, klâsik Türk mûsikîsi icra geleneğinde notanın sadece eserleri hatırlatmak amacıyla bir araç olarak kullanıldığı ve bu doğrultuda, Türk mûsikîsinde asıl nota ile icra yaparak değil, tavır ve üslup kazandırmada nota dışı süsleme unsurlarının önemli olduğu görülmektedir. Dede Efendi'nin "Yine neş'e-i muhabbet dil-ü cânım etdi şeydâ" Hicâz yürük semâî eserinin icrasında Münip Utandı'nın, kullandığı süsleme teknikleri, müziksel ifade unsurları, nota dışı icrâ unsurları, eser üzerinde gösterilmiştir. Süsleme teknikleri olarak; çarpma, mordan, grubetto, vibrato, glissando, portamento ve vurgu yapılmıştır. Bu süsleme elemenlarının klasik tavrı belirleyici elemanlar olduğu görülmektedir. Münip Utandı, eser icrasında çeşitli süsleme elemanları kullanmış, özellikle vurgulamak istediği perdelerde portamento ve glissando süsleme tekniğini kullanmaktadır.

KAYNAKÇA

Behar, C. (1998, 2003), "Aşk Olmayınca Meşk Olmaz", İstanbul, Y. K. Y

Karasar, N. (2011). Bilimsel Araştırma Yöntemi. (Yirmi İkinci Basım). Ankara: Nobel Yayıncılık.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1961). Musiki Sözlüğü. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Say, A. (2010), Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Öztuna, Y. (2000), Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi. (1.Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları

Karasar, N. (2011). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Nobel Akademik Yayıncılık. Ankara

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık. Ankara

OKULLU MU, ALAYLI MI? MÜZİKTE İNFORMAL PRATİKLER

Elif TEKİN GÜRGEN [1]

Giriş

Çoğu araştırma kurumsal eğitim ortamlarında gerçekleşen müzik eğitimi ile ilgilendiğinden müziği öğrenmenin de bireyin okul veya benzeri kurumsal bir ortamda, eğitici rolünü üstlenmiş biri veya birileri tarafından sistematik, metodik, tekrarlı müzik etkinliklerine maruz bırakılarak gerçekleştiği yani "formal" olduğu varsayımına dayanmaktadır. Ancak son birkaç on yıldır müzikte formal ve informal öğrenme yollarını araştıranların sayısı artmakla birlikte araştırmacıların başlangıçtaki motivasyonları, bu iki sürecin özelliklerini belirlemenin yanı sıra birbirlerine göre olumlu-olumsuz farklarını belirlemek, yani ayırmaktı. Ancak konunun derinine indiğimizde bunun çok da kolay olmadığını görmekteyiz. Örneğin Folkestad'a göre "Nasıl beste yapılır?" sorusu, "Beste yapmak nasıl öğrenilir?" sorusunu da beraberinde getirir. Sanatsal performans ile bunun nasıl öğrenildiği arasındaki benzerlik/farklara bakarken bunların birbirlerinden ayrılamayacağı sonucu çıkar (Folkestad, 2004, 281).

Folkestad'a göre müzik yapmak çok boyutlu bir edim ise müziği öğrenmeyi de daha geniş kapsamda görmemiz gerekir (Folkestad, 2006, s.141). Bu noktada, sosyal bilimler alanında çalışılan konulara dışarıdan bakıldığında sınırları net olarak belirlenmiş bir sonuç beklentisi içine girmek kaçınılmaz olabilmektedir. O nedenle derinlemesine araştırmaların gri veya flu alanların varlığını artırdığını ve konulara daha geniş yelpazeden bakmayı kolaylaştırdığı unutulmamalıdır. Elbette bu gri alanlar, benzerlik ve farkları ortaya koymaya çalışırken daha çok ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle önce formal ve informal öğrenme yollarını tanımlamakla başlanabilir.

Mans (2009) informal öğrenmeyi, bireyin belirli bir sosyal bağlamda anlama biçimlerine dayanarak ne öğrendiğine karar verdiği bir

1 Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, ORCID: 0000-0002-4150-8340

kültürlenme formu olarak tanımlar. Başka bir tanımla gelen Green (2001-2008) ise, informal öğrenmenin dört kriterini şöyle belirler;

1.Bilgi ve pratikle kurumsal eğitim ortamı dışında karşılaşma,

2.Bilinçli ya da bilinçsiz müzik dinlenen bir ortamda deneyim yoluyla müzik pratiği içinde kültürlenme,

3.Akran, aile ve öğretmen olmayan diğer yakınlar ile informal kapasiteler içinde etkileşim,

4.Bağımsız öğrenme teknikleri geliştirerek kendi kendine öğrenme ve beceri kazanımı (aktaran O'Neil & Bespflug, 2011, s.25).

Bektaş ve Bektaş (2015, s.47) da formal eğitimle informal eğitimi kesin sınırlarla ayırmanın mümkün olmadığını belirtir. Öğretmen ve öğrencilerin okul içinde gözlendiğinde informal pratikler sergileyebildikleri, aynı zamanda okul dışında gerçekleşen usta-çırak ilişkisinde ise formal eğitim işaretlerini görmenin de mümkün olduğuna değinirler. Âşıklık Geleneğinde yer alan usta-çırak ilişkisinin de bu çerçevede görülmesi gerektiğini vurgularlar. Fidan (2012, s.5)'a göre bir öğrenme ediminde plansızlıktan planlılığa geçildiğinde o eğitim artık formalleşir. Okul dışı formal eğitimin okuldaki formal eğitimle aynı süreci paylaştığı, süre, yaş ve konuların ihtiyaca göre belirlenmesi gibi özelliklerle birbirinden ayrıldığı söylenebilir.

Folkestad'a göre informal öğrenme durumunda kademeli/sıralı ve önceden düzenleme yoktur. Direkt çalma, yaratma, çalışma şeklinde ve kişilerin birbirleriyle etkileşimleri sonucu ilerleyen bir süreç vardır. Ayrıca öğrenme ediminde gönüllülük esası söz konusudur (Folkestad, 2006, s. 141).

Bu konudaki literatüre dayanarak Folkestad, formal ve informal öğrenmeyi ayırdetmeyi kolaylaştıran dört unsur önerir:

1.Durum (The situation): Öğrenme nerede gerçekleşiyor? Kurumsal bir yerde mi yoksa kurum dışında mı?

2.Öğrenme tarzı (Learning style): Öğrenme sürecinin özelliği, niteliği ve doğasını tanımlamak. Örneğin çalgı çalma kulaktan mı yoksa notasyonla mı öğreniliyor?

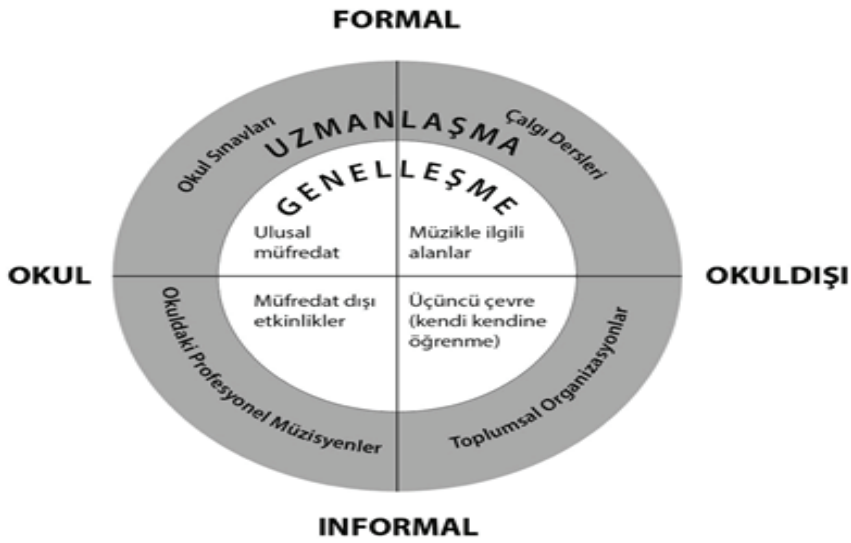
3.Sahiplik (Ownership): Müzik etkinliğinde karar verici yani öğrenme ortamında neyin, nasıl, nerede ve ne zaman olacağını belirleyen kim? Öğrenmenin sorumluluğu kimde? Öğretici de mi öğrenende mi?

4.Amaçlılık/Kasıtlılık (Intentionality): Zihni müzik yapmaya ve nasıl yapılacağını öğrenmeye iten şey ne? Zihin direkt olarak neye yönelmekte? Çalmayı öğrenmeye mi? direkt çalmaya mı? Pedagojik çerçeve ile mi

müziksel çerçeve ile mi müzik yapılıyor? (Folkestad, 2006, s.142).

Birinci maddeye eleştirel bakmak gerekirse ki Folkestad'ın kendisi de bunu kabul etmektedir, formal eğitimin yalnızca okul gibi kurumsal ortamlarda gerçekleşmediği, bir öğretme durumunun olduğu (yani karar verici bir kişinin olduğu) her yerde formal eğitimden bahsedilebileceği söylenebilir. Yine okul ve okul dışı ayrımının formal ve informal ayrımından farklı olduğunu yani birbirleri yerine kullanılmayacakları veya yukarıdaki maddelerde olduğu gibi bir tanıma oturmayacağı da göz önünde bulundurulmalıdır. Buna kanıt olarak Hargreaves vd., (2003)'nin geliştirdikleri küre modeli gösterilebilir. Müzik eğitiminin daha geniş bir spekturumda öğrencilere sunulduğu fırsatları gösteren bu modelde üç farklı iki kutuplu (bipolar) boyut bulunmakta. Bunlar;

1.Formal- İnformal
2.Okul içi- Okul dışı
3.Uzmanlaşma– Genelleşme



Şekil 1. Müzik Eğitiminde Fırsatlar Küresi (Hargreaves, vd., 2003)

Modelde yer alan ilk boyut dikey formatta olan formal-informal fırsatlardan; kariyer ve niteliği yönlendiren kurumsal karşılık olan üst yarım küre ve informal fırsatları gösteren alt yarım küreden oluşmakta. Bunlar okul içi ve okul dışı koşulları ayıran ikinci boyut olan yatay düzlemle etkileşimdedir. Üçüncü boyut ise çemberin dış bandında yer

alan dört uzmanlaşma aktivitesi ve çemberin iç kısmı ise genelleşme aktivitelerinden oluşmakta. Bu boyut önemlidir çünkü formal/informal sınıflaması uzmanlaşma ve genelleşme ile eş değerde değildir. Yani formal eğitim alanların uzmanlaştığı, diğerlerinin genelleştiği görüşü her zaman işlemeyebilir. Giderek artan sayıda öğrencinin başarılı şekilde informal aktiviteler içinde uzmanlaşma performansı gösterdiğinin (Rock Müzik gibi) gözlenmiş olması buna örnektir (Hargreaves vd., 2003, 158-159).

İnformal Öğrenme ve Bilişsel Gelişim Kuramlarıyla İlişkisi

Müziği öğrenmeyi daha geniş bir perspektife taşırken araştırmacılar bilişsel gelişim kuramcılarına referans yapmaktan geri durmazlar. Örneğin Folkestad'a göre yaratıcı sürecimizi biçimlendiren unsurlar müzik deneyimi, müzik yeterliği, kültürel pratikler Vygotsky'nin çoktan tanımladığı "iskele" (scaffolding) olarak düşünülebilir (Folkestad, 2006, s.138). Öğrenenin gereksinim duyduğu yardım ve destek olarak da tanımlanan iskele, bireyin "Yaklaşık/Yakınsak Gelişim Alanını" (Zone of Proximal Development) yükseltir. Vygotsky, yaklaşık gelişim alanını, çocuğun belirli bir zamanda verilen bir görevi yerine getirmedeki gerçek performans seviyesi ile bu görevdeki potansiyel performans seviyesi(destekle/erişkin yardımıyla) arasındaki tutarsızlık olarak tanımlar. Bu görüşüyle Piaget'den ayrılır çünkü öğrenci merkezliliği gelişim teorisinin kalbine yerleştirir (North & Hargreaves, 2008, s.317).

Başka bir deyişle yaklaşık gelişim alanı, çocuğun bağımsız problem çözme olarak belirlenen gerçek gelişim düzeyi ile yetişkin rehberliğinde ya da daha yetenekli akranlarla işbirliği yaparak problem çözme olarak belirlenen gizil gelişim düzeyi arasındaki farktır. Vygotsky, bu kavramı toplumsal dünyanın çocuğun gelişimindeki önemine vurgu yapmak amacıyla kullanır. Toplumun ebeveynler ve öğretmenlere yüklediği rolün önemini kabul eder. Bu rol, çeşitli sembolik sistemleri, bilişsel çerçeveleri ve somut bilgileri de kapsayan birikimli kültür kaynaklarının çocuklara sistematik bir biçimde aktarımını kapsamaktadır. Bu kaynaklar, öğrenimleri okuldan çok daha önce başlayan çocukların dünyayı anlamlandırmalarına yol göstermekte ve karşılaştıkları fiziksel ve sosyal görüngüleri sınıflamalarına yardımcı olmaktadır (Vygotsky, 2022, s.113).

Örneğin bir müzik grubunda çalan müziksel olarak daha gelişmiş bireyler, tecrübesiz olan kişiyi eğitebilirler. Bu süreçte birlikte vakit geçirirken kullanılan iletişim yolları, kulaktan çalma pratikleri, taklit etme, sözel iletişimle gerçekleşen bilgi verme veya motive edici sözler,

direkt çalmaya odaklanma gibi eylemler informal pratiklere işaret eder. Tecrübeli müzisyenler Vygotsky'nin işaret ettiği desteği sağlayan, yaklaşık/yakınsak gelişim alanına girerek kişiyi normalde tek başına, desteksiz olarak yakalayacağı noktadan çok daha ileri bir düzeye taşır.

Vygotsky (1978), sosyal etkileşimin gelişimin vazgeçilmez koşulu olduğunu öne sürmüştür. Bireyin gelişiminin çevre ve çevredeki daha gelişmiş insanlarla etkileşiminin ürünü olduğunu belirtmiştir (aktaran Açıkgöz, 2003, s. 69). Vygotsky'nin bu sosyokültürel teorisi, sosyal etkileşimin insanların düşünme biçimlerini belirlediği ve bütün öğrenme biçimlerinin bu yolla gerçekleştiği düşüncesinde temellenir. Sosyal ve kültürel ağların düşüncenin gelişimine dahil edildiği bu görüş çocukların akranlarından, ebeveynlerinden, öğretmenlerinden ve diğer eğitici materyallerden nasıl öğrendiklerine ilişkin çalışmaların artmasıyla daha da pekişecektir.

Örneğin Augustyniak (2013), öğrencilerin doğaçlama ya da beste yaparken formal ve informal stratejileri nasıl kullandıklarını saptamaya yönelik çalışmasında öğrencileri gruplara ayırıp kendi seçtikleri bir türde ve kendi seçtikleri materyallerle (çalgı, şarkı söyleme veya müzik yazılımı kullanma) doğaçlama yapmalarını ister. Sonuçta öğrencilerin kendi yarattıkları müziği dinlerken kullandıkları teknolojinin onların öğrenme süreçlerini değiştirdiğini, kendi aralarında bilgiyi paylaşırken öğrenilen stratejilerin onların sınıf ortamında müzik yaratma süreçlerini etkilediğini, öğretmenin yalnızca yardımcı rolünü üstlendiğini, bireysel yaratma sürecinde grup desteğinin önemini ve gruptaki yaş farkının önemli bir etkisi olmadığını gözlemlemiştir.

İnformal öğrenme pratiklerini yine bir başka bilişsel gelişim kuramcısı Dewey'in çalışmalarıyla bağdaştırabiliriz. O'Neil ve Bespflug (2011), Dewey'in gerçek yaşantılar yoluyla öğrenme (proje tabanlı öğrenme) üzerine düşüncelerinden yola çıkarak pilot bir uygulama yaparlar. Gelecek projesi adını verdikleri bu çalışmalarıyla informal öğrenme pratiklerini (bilinçli dinleme ve kulaktan çalma etkinlikleri) okul temelli müzik eğitimine entegre etmeyi amaçlamışlardır. Çalışmalarına dayanak aldıkları Dewey' in gerçek dünya öğrenmeleri; durumsal, açık uçlu, sosyal olmakla birlikte bireyin öğrenirken ki dört tutumuna değinir:

a) Alternatif olasılıklara karşı açık fikirlilik ve aktif katılım,

b) Bölünmemiş bir ilgiyle (Undivided interest) süren tutku,

c) Ne öğrenildiğinden anlam çıkarma ve sorumluluk alma,

d) Bir problemi reddetmektense onu çözmeye değer görmenin daha

iyi olduğu inancına dayanan doğrudanlık (Dewey'den aktaran O'Neill & Bespflug, 2011, s.).

Green (2008), çocuklukta ya da yetişkinlikte müzik yapma ve öğrenmenin çok önemli bir bölümünün okul dışında daha başarılı gerçekleştiğini savunur. Ona göre müzik bilgileri toplumda zahmetsizce birbirine aktarılır ve sanatsal işbirliği ile formal eğitim olmadan anlamlı yenilikler oluşturulur. Geleneksel ve popular müzikler bu anlamda formal müzik eğitimine bağlı kalmadan kitlesel olarak gelişir ve çoğalır. Klasik batı müziği geleneğinden gelen öğrenme süreçlerinin popular müziği öğrenme süreçlerinden ayrıldığı noktaları araştırır. Farklı yaşlardaki müzisyenlerle ayrıntılı görüşmeler yaparak bunları şöyle sıralar:

1. Müziğin öğrenen tarafından seçilmesi
2. Kayıttan dinleyerek kulaktan öğrenme
3. Kendi kendine ya da akran yardımıyla öğrenme
4. Plansız ve bütünsel olarak beceri kazanımı
5. Öğrenme sırasında dinleme, çalma ve bestelemeyle bütünleşmek (aktaran Baker, 2013, s. 29).

Folkestad bu noktada formal müzik öğreniminin klasik batı müziğiyle eşanlamlı olduğu ve informal müzik eğitiminin ise kulaktan öğrenilen pop müzikle sınırlı olduğu düşüncesine karşı çıkar. Bunun eksik, yanlış ve önyargılı bir kanı olduğunu öne sürer. Ona göre öğrenilen içerik her zaman en önemli mesele değildir, bazen içeriğin aracılık ettiği yaklaşım (kimliğin müzikle ilişkilenmesi) yani nasıl öğrenildiği ve o içeriğe nasıl ulaşıldığı daha önemlidir (Folkestad, 2006, s.142). Ancak etnografik çalışmasıyla Lilliestam (1996), Green'i destekleyen bir biçimde kulaktan öğrenmeyi doğrudan popüler müzikle ilişkilendirir.

Kulaktan Öğrenme bir İnformal öğrenme yolu mudur?

Formal müzik eğitimi programına dahil etmek zor gibi gözükse de son yıllarda kulaktan öğrenmeyi kullanmanın önemine vurgu yapan çalışma sayısı artmaktadır (Woody, 2019, s.2).

Müzikte kulaktan öğrenmeyi informal müzik pratiği olarak uygulayan O'Neil ve Bespflug (2011)'un Kanada'da yaptıkları çalışmada okulda orkestra dersini alan, 7. sınıfa giden 44 öğrenciden kendilerinin seçeceği bir şarkıyı nota vs. kullanmadan kulaktan öğrenip çalmaları istenir. Araştırma sonunda bu yolla öğrencilerin dinleme ve çalma becerilerinin daha çok geliştiği, hatta ek olarak müzik yaratma ve liderlik özelliklerini de pekiştirdikleri gözlenir.

Ancak kulaktan öğrenme ile ilgili aksi bulgular da bulunmaktadır. Örneğin Saether (2003), Gambiadaki Jali'lerin müzik tutumlarını inceler ve ilginç sonuçlara ulaşır. Genel bir bakışla Batı müzik eğitimine önyargı ile baktıkları, bu müzik türünü formal öğrenmeyle ilişkilendirdikleri ve yüzeysel düzeyde informal pratikleri olduğu söylenebilir ancak derinlemesine incelendiğinde bilgilenme yollarının oldukça formal ve kurumsal olduğu farkedilir. Bu sonuç, kulaktan öğrenmenin (sözel öğrenme) informal öğrenme ile doğrudan ilişkisi olmadığına işaret etmektedir (aktaran Folkestad, 2005, s.283).

Liliestam (1996), Rock müzisyenleri ve Halk müzisyenlerinin geleneksel okul müzik eğitimine şüphe ile yaklaştıklarını, alaylı olmanın yani sokaklardan gelmenin ve okul müzik eğitimi almayarak daha anlık ve kalpten müzik yapıldığını, bunun Rock efsanesinin bir parçası olduğunu, pratik yapmanın yerine hissetmenin yeterli olduğunu vurgulamışlardır. İlginç olan şu ki Rock müzisyenleri her ne kadar kulaktan çalma ve öğrenme yanlısı olsalar da içlerinde nota okuyamayan ve geleneksel eğitim almamışlar kadar akademik müzik eğitimi almış olanlar da bulunmaktadır. Hatta bununla ilgili yaptığı bir çalışmada Green (2001), paradoksal bir durum farkeder. Rock müzisyenleri bu müziği informal şekilde öğrenmişlerdir ancak başkalarına öğretmeleri gerektiğinde net bir şekilde formal öğretme stratejilerini tercih etmektedirler (aktaran Folkestad, 2006, s.137-139).

Kulaktan öğrenme süreci araştırmacılar tarafından dinleme, çalışma, çalma olarak üç aşamada açıklanmaktadır. Bu sürecin önemli bir parçası da formal öğrenmenin genelde göz ardı ettiği seyirci önünde çalmadır. Bob Dylan, bu anlayışı daha ileri götürerek gitar çalma ve şarkı söylemeye dair hiç prova ya da pratik yapmadığını, bunun yerine çalma-çalışma ve bestelemeye dair tüm aktivitelerini kamusal alanlarda, New York'un küçük kulüplerinde gerçekleştirdiğini belirtmiştir: "Hiçbir zaman bir odada oturup tek başıma çalmadım, hep insanlar için ve her zaman çalmak istedim. Halk önünde pratik yaptığım söylenebilir. Çalıştığım şey tüm yaşamım haline geldi" (Folkestad, 2006, s.138). Oldukça romantik olarak nitelendirilebilecek bu söylem, tamamıyla gerçek olduğu varsayıldığında yukarıda bahsedilen gri alanlara izin vermeyen, bizi formal öğrenmenin gereksiz olduğu gibi yüzeysel bir söyleme götürebilir. İşte tam da bu nedenle bu konudaki bilimsel çalışmaların önemi artmaktadır.

Woody ve Lehman (2019), formal müzik eğitimi alan ve almayanların kulaktan çalma becerilerini karşılaştırdıkları çalışmalarında formal eğitimi

olmayan müzisyenlerin kulaktan çalmada yeteneklerini çalgılarına daha iyi aktarabildikleri ve duydukları ezgileri hafızalarına işlemede daha iyi oldukları gözlemişlerdir. Kulaktan çalma deneyimleri sorulduğunda formal eğitim alanlar, almayanlara kıyasla en fazla parmakların doğru konumlandırılması ve doğru entonasyon ile ilgili kaygılandıklarını belirtmişlerdir. Buna ek olarak formal eğitim almayan müzisyenlerin çalacakları müziksel materyali hem akılda tutmak hem de fiziksel olarak icra edebilmek için daha karmaşık müziksel bilgi havuzundan faydalandıkları görülmüştür.

Sonuç

Formal ve informal eğitim süreçleri ayrı ayrı tanımlanabilmelerine rağmen içeriklerine bakıldığında birbirlerinden net sınırlarla ayrılamayan süreçler olduğu görülmektedir. Bunun en büyük nedeni kişilerin deneyimledikleri kültürel olaylar, durumlar ve gruplardan bağımsız olarak gelişim göstermemeleridir. Bilişsel gelişim kuramcısı Vygotsky ile serpilen bu düşünce, insanın sosyal varlıklar olarak doğduğu ve sosyal çevrenin bireysel gelişimin temelini oluşturduğu varsayımına dayanır. Formal öğrenmede öğretici ve öğrenenin zihni "müziği nasıl öğreniriz?" sorusuna yönelirken informal öğrenmede zihin doğrudan "müzik yapma" ya yönelir. Bu noktada gönüllülük, direkt dahil olma ve istek ve aynı zamanda da plansızlık söz konusudur.

Vygotsky'nin iskele olarak tanımladığı modelde bireyi tek başına edilgen şekilde bilgileri alan bir varlık olarak düşünemeyeceğimiz ve ondan daha tecrübeli kişilerin desteğiyle potansiyelin artırılabileceği iddiası vardır. Başka bir deyişle öğrenme ve gelişim her zaman koşut ilerlemez. Nitekim Augustyniak (2013)'ın çalışmasında tecrübenin yaştan daha etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Destek görevi gören kişi öğretmen de olabilir, yaşı öğrenenden daha küçük biri de. Bu aynı zamanda kullanılan bir teknoloji olabilir veya Green'in kategorilerinden biri olan kültürlenme -bilinçli ya da bilinçsiz müzik dinlenen bir ortamda deneyim yoluyla müzik pratiği içinde bulunmak da olabilir.

Eğitim sürecinin yalnızca okul içi-okul dışı veya formal- informal olarak ayrılamayacağını, daha karmaşık ve daha geniş bir alan içerisinde düşünmek gerekmektedir. Hargreaves vd., (2003)'nin küre modeli öğrenmede farklı boyutlara vurgu yapmasıyla bu ihtiyacı ikili sınıflamadan daha iyi gidermiştir.

İnformal pratiklerden biri olan kulaktan öğrenme, genelde formal

eğitim içinde düşünülmeyen ve kişinin okuldaki müzik gelişiminde önemsiz bir eylem olarak görülür. Ancak konservatuvar gibi nota okuma ağırlıklı eğitim ortamlarında bile kaygı düzeyini azalttığı ve ezgilerin hafızada daha iyi işlendiği, müzisyeni daha müzikal çalmaya yönlendirdiği görülmektedir. Woody ve Lehman (2019)'ın yaptığı çalışma bunu kanıtlar niteliktedir.

Geleneksel okul müziği programında doğaçlama, besteleme gibi becerilerin yer almaması ya da az yer alması, formal müzik eğitimi içerisine informal öğrenme pratiklerinin dahil edilmesi ihtiyacının giderek artmasına neden olmuştur (Woody, 2019, s.2). Bu müziksel beceriler teknoloji yoluyla ya da grup desteğiyle olduğunda Augustyniak (2013)'ın çalışmasında gözlediği gibi bireylerin öğrenme süreçleri ve motivasyonları olumlu yönde değişmektedir.

Görüldüğü gibi müzik öğrenme süreci ya da müzik gelişimi farklı parametrelerin dahil olduğu karmaşık bir süreçtir. Öğrenme durumu formal veya informal olabilir ancak öğretmek söz konusuysa her zaman formal yapıya dayanır. Başka bir deyişle bir kişi öğretici rolünü üstlendiği an bu sürecin yapılandırılmış olmasından bağımsız olarak formal öğrenme durumu gerçekleşmiş sayılır. Bununla beraber öğretmen, informal öğrenme sürecini formal öğrenme ortamına taşıyabilir. Sanatsal performans ile bunun nasıl öğrenildiği arasındaki benzerlik ve farklara bakarken bunların birbirlerinden ayrılamayacağı sonucu çıkar. Sonuç olarak bu süreçler okullu-alaylı gibi tanımlamaları yetersiz kılan, kültürlenmeyle ilişkilenen, birbirlerinden ayrı gibi görünen ancak birbirini tamamlayan tek bir sürecin iki kutbu olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Açıkgöz, K. Ü. (2003). Aktif öğrenme. Eğitim Dünyası Yayınları.

Augustyniak, S. (2014). The impact of formal and informal learning on students' improvisational processes. International Journal of Music Education, 32(2), 147-158.

Bektaş, C., & Bektaş, E. Kültürlenme sürecinden formal eğitime, Kars Âşıklık Geleneğinde değişim ve süreklilik: Âşık Günay Yildiz. 1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi E-Bildiriler Kitabı, 46-51.

Baker D. (2013). Informal learning and the instrumental lesson: Teacher and student evaluations of the Ear Playing Project (EPP). In Stakelum, M. (Ed.), Developing the musician: Contemporary perspectives on teaching and learning (pp. 291–309). Ashgate.

Fidan, N. (2012). Okulda Öğrenme ve Öğretme (3. Baskı). Pegem Akademi.

Folkestad G. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. British Journal of Music Education, 23,135-145.

Folkestad, G. (2005) Here, there and everywhere: music education research in a globalised world, Music Education Research, (7)3, 279-287.

Hargreaves, D. J., Marshall N. A., & North A. C. (2003). Music education in the twentyfirst century: A psychological perspective. British Journal of Music Education, 20, 147-163.

Lilliestam, L. (1996). On playing by ear. Popular Music, 15(2), 195-216.

North, A. C., & Hargreaves, D. J. (2008). The social and applied psychology of music. New York, NY: Oxford University Press.

O'Neill, S. & Bespflug, K. (2011) Musical Futures' informal learning model comes to Canada: Engaging students in realworld music learning, The Canadian Music Educator, 53(2), 25-27.

Vygotsky, L. S. (2022)(orj.1978).Toplum içindeki zihin: Yüksek zihinsel işlevlerin gelişimi. Doruk Yayınları.

Woody, R. H., & Lehmann, A. C. (2010). Student musicians' earplaying ability as a function of vernacular music experiences. Journal of research in music education, 58(2), 101-115.

Woody, R. H. (2020). Musicians' use of harmonic cognitive strategies when playing by ear. Psychology of Music, 48(5), 674-692.

BAĞLAMA ÖĞRETİM METOTLARINDAKİ TRANSKRİPSİYON FARKLILIKLARINA SEBEP OLAN ETKENLER VE BU FARKLILIKLARIN OLUŞTURDUĞU PROBLEMLER[1]

Emirhan GÜLER[2]

GİRİŞ

Bağlama geçmişten günümüze geniş bir coğrafyada kendine yer edinmiş, zengin icra karakterini içerisinde barındıran bir halk çalgısıdır. Orta Asya'dan Kafkaslara, Anadolu'dan Balkanlara ve Arap yarımadasının kuzey kısımları da dâhil olmak üzere geniş bir coğrafi alana yayılan bağlama, derin tarihi ve kültürel köklerle bulunduğu coğrafyalardaki birçok farklı medeniyetin müzik kültürüyle etkileşim içerisinde bulunmuş bir halk çalgısıdır (Kurubaş, 2021:19).

Bağlamanın halk çalgısı olma, zengin icra karakteriyle birçok medeniyetin müzik kültürüyle etkileşiminde temel bir çalgı olmasının yanında, mesleki müzik eğitiminde de önemli bir yeri vardır. YÖK 2018 yılı öncesinde "Okul Çalgıları Dersi" kapsamında bağlama eğitimini seçmeli çalgılar içerisinde yer verirken, 2018 yılı itibariyle Öğretmen Yetiştirme Lisans Programlarının güncellemesiyle birlikte bağlama eğitimini alan eğitimi kapsamında tek başına bir ders olarak yer vermiştir. [3]

Geçmişte meşk yöntemiyle sürdürülen bağlama öğretimi günümüzde mesleki müzik eğitim veren kurumların çoğalmasıyla birlikte meşk sisteminin yanında metodolojik olarak da devam etmektedir. Geleneksel yöntemlerle yapılan bağlama öğretiminin temelini meşk yöntemi[4] ve buna bağlı olarak usta-çırak ilişkisi yoluyla sürdürülen bağlama öğreti-

---

1 Bu araştırma Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde hazırlanmış olan "Bağlama Öğretiminde Kullanılan Metotlardaki Transkripsiyon Farklılıklarının İncelenmesi, Değerlendirilmesi ve Model Önerisi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

2 Arş. Gör. Dr. Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

3 https://www.yok.gov.tr/kurumsal/idari-birimler/egitim-ogretim-dairesi/yeni-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari (Erişim Tarihi: 10.09.2022).

4 "Meşk, bir müzik eserinin hoca tarafından talebeye kısım kısım veya bütünüyle defalarca tekrar ettirilerek öğretilmesi demektir" (Kaygusuz, 2014, s.1464).

mi oluştururken, metodolojik[1] yöntemlerle yapılan bağlama öğretimini yazılı kaynaklardan faydalanarak belirli yollarla sürdürülen bağlama öğretiminin oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Yazılı kaynaklarla gerçekleştirilen bağlama eğitiminin büyük bir bölümünü bağlama metotları oluşturmaktadır. Türkiye'de bağlama için geçmişten günümüze metot çalışmaları yapılmıştır. Fakat 1965'ten günümüze kadar basılan öğretim metotları incelendiğinde içerik açısından kayda değer metot sayısının bir elin parmaklarını geçmediğini söylemek mümkündür. 1965'ten günümüze kadar olan tarihsel süreci Ersoy iki aşamada ele almaktadır. Bunlar; "ilk evre; notanın kullanılmayıp, çalıma ilişkin kavramların türetilmediği, ikinci evre; notanın kullanılıp, çalıma ilişkin kullanıldığı metotlar"dır (Ersoy, 2009, s.274).

> İlk evre içinde değerlendirilen metotlar; bağlama çalgısının üretilmesi yerine ağırlıklı olarak folklor ve Türk halk müziği tanımlarının öne çıktığı çalışmalardır. Bilinen ilk bağlama metodu yazarı İbrahim Sarıçiftçi (1965) ile başlayan bu anlayış, Veli Asan (1979), Şemsi Yastıman (1981), Şevki Boz (1983), Veli Nartürker (1983) gibi kişilerce sürdürülmüştür. Söz gelimi Şemsi Yastıman 'Sazdan Bilgiler' (Notasız Saz Öğretilir) adlı çalışmasına Mahmut Ragıp Gazimihal'in yazdığı 'Sazın Tarihçesi' makalesiyle başlar, Cahit Öztelli'nin 'Halk Edebiyatımızda Sazın Yeri' makalesiyle devam eder. Yastıman daha sonra yukarıda sayılan diğer yazarlar gibi, notaların porte üzerinde gösterilmesinin yerine, porte kullanmadan, nota isimlerinin yazıyla yazıldığı bir anlayışla bağlama çalmayı öğretmeye çalışır. Bu evreye ait metotlarda homojen bir yapının olduğu, tüm metotların birbirinin tekrarı olduğu söylenir (Ersoy, 2009, s.274).

İlk evredeki metotlar incelendiğinde, yazarların bilimsel anlamda tam olarak bilincinin oturtamadığı görülmektedir. Daha çok notasız bir bağlama öğretme sürecine gidildiği görülen ilk evrede ayrıca daha çok bağlamanın tarihsel ve yapısal anlamda bilgilerine yer verilmektedir.

> İkinci evredeki metotlar için dinamik bir süreçten, 'nota' ve müzikal kavram kullanma açısından (görece) gelişmeye yönelik bir eğilimden söz edebiliriz. Bu metotlar, kısaca bahsedilen folklor ve Türk

---

1 "Metodoloji; öncelikle bütün bilimlere uygulanan genel metotları, sonra da dayanarak her bilimin temel prensipleriyle kendi olaylarının incelenmesinde uygulayacağı özel metotları ve kuralları araştırır, bilimlerin sınırlarını ve birbirleriyle olan ilişkilerini belirtir; konularını meydana getiren olayların dayandığı temel prensip ve kuralları gösterir" (Ergöz, 2008: 42-43):

halk müziği bilgilerinin yanında, notanın 21 tanıtımı, bağlamanın tarihçesi, formları ve çalgıya ilişkin 'düzen', 'tavır' gibi bazı kavramların açıklandığı çalışmalardır. Ayrıca metotların son bölümlerinde Türk halk müziği dizileri, Türk sanat müziği makamları hakkında bilgilendirmeler yapılır. Bu evreye yönelik olarak; Güray Taptık (1972), Sabri Yener (1988), Hakan Akmaz (2000), Ahmet Saçan (1998) ve Nevzat Altuğ (1990) ve Gazi Erdener Kaya (2005) gibi isimleri sayabiliriz (Ersoy, 2009, s.274).

Artık daha bilimsel sürece girildiği görülen ikinci evrede bağlamayla ilgili bilgilerin yanında nota ve makam bilgilerine yer verilmiştir. Geçmişten günümüze kadar geçen süreçte bağlama metotların değişim ve gelişimini sürdürdüğü görülmektedir. Bu süreçten sonra bağlama metotlarında artık farklı problemlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Metotların içerik açısından yetersizliği, transkripsiyondaki farklılıklar, metotlardaki seviye farklılığı, repertuvar eksikliği-farklılığı gibi birçok problemler geçmişten günümüze kadar halen daha devam etmektedir. Bu durumu Özdek şu şekilde açıklamaktadır: "Çalgı eğitiminde metodoloji uzun süreçlerin ve denemelerin bir sonucu olarak olgunlaşmaktadır. Halk müziği çalgılarımızda ise zaten Batı müziği çalgılarına göre geç başlayan akademik süreç metodolojik çalışmalara da olumsuz yansımış ve yazılı materyal olarak kullanılacak sorunsuz bir literatürün oluşması gecikmiştir" (Özbek, 2015, s.36).

Bu araştırmada, bağlama öğretiminde kullanılan metotlardaki transkripsiyon farklılıkları uzman görüşleri doğrultusunda değerlendirilerek bu farklılıklara sebep olan etkenler ve bu farklılıkların sebep olduğu problemlerin ortaya çıkarılması hedeflenmektedir.

BAĞLAMA ÖĞRETİM METOTLARINDAKİ TRANSKRİPSİYON FARKLILIKLARIN SEBEP OLAN ETKENLER

Bu bölümde bağlama öğretim metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarına sebep olan etkenlerin neler olduğu araştırılmıştır. Bu doğrultuda bağlama öğretim metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarına sebep olan etkenler yarı yapılandırılmış görüşme formu ile katılımcılara sorulmuştur. Gelen yanıtlardan elde edilen veriler ışığında transkripsiyon farklılıklarına sebep olan etkenler tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1 "Bağlama Metotları Arasındaki Transkripsiyon Farklılıklarına Sebep Olan Etkenler" Temasına Ait Alt Kategoriler ve Kodlar

Tema	Alt Kategoriler	Kodlar

Bağlama metotları arasındaki transkripsiyon farklılıklarına sebep olan etkenler	Kişisel Egolar	Yazar Egosu
		İcracı Egosu
	İletişimsizlik	Teknolojik İmkanlar
		Taraflı Olma
	Diğer Etkenler	Kavrayış
		Ekollerden gelen öğretim şekli
		Standardizasyon farkındalığının oluşmaması
		Çalışmaların Yetersizliği

Tablo 1'de bağlama metotları arasındaki transkripsiyon farklılıklarına sebep olan etkenler 3 alt kategoride değerlendirilmiştir. Buna göre bu alt kategoriler; kişilerin sadece kendi görüşlerinin doğru olduğunu düşünme durumları "kişisel egolar", çeşitli sebepler sonucu metot yazarlarının diğer metotlara ulaşamaması ya da egoları sonucu kasten ulaşmama durumları "iletişimsizlik" ve diğer tüm durumlar da "diğer etkenler" şeklinde başlıklandırılmıştır.

Araştırma kapsamında uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme formunda bağlama öğretim metotlarındaki transkripsiyon farlılıklarına sebep olan etkenlere yönelik katılımcıların görüşleri şu şekildedir:

- **Kişisel Egolar**

Bağlama öğretim metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarına sebep olan etkenlerin başında yazar egoları geldiği düşünülmektedir.

Katılımcı (Hakan) da yazar egosunu "benim yaptığım en iyisidir" ifadesiyle özetlemektedir: *"Metot yazarları transkripsiyon üretirken veya var olan kendi ürettiği transkripsiyonları kullanırken benim yaptığım en doğru gözüyle bakıyor. Farklı bir transkripsiyonu tam anlamıyla reddediyor. Kendi düşüncesine göre en doğrusu kendi oluşturduğu transkripsiyon."*

Ahmet icracıların bencil tutumlarının söz konusu farklılıkların nedenlerinden biri olduğunu işaret etmektedir:

> *İcracı egolarından kaynaklı yani ekol egolarından kaynaklı, benim dediğim olsun başkasının dediği olmasın diye diye birbirlerinin yaptıkları çalışmaları da alıp değerlendirme olmadı. Halbuki üst üste birikmesi lazım bunların. Birinin yaptığı doğruyu alıp üzerine varsa eksiği koymamız lazım yanlış varsa düzeltmemiz lazım. İcracıların bu egolarından dolayı yeni başka güzel ekolleri ya da bu ekollerin olumlu yönlerini öğrenciler almakta zorlandılar* (Ahmet).

Katılımcı (Onur) icracı egosu hakkında şunları söylemektedir:

> Bazı icracılar kendilerine göre belirlemiş olduğu belli başlı metotları kullanıyorlar. Ayrıca başka metotlara kasıtlı ya da kasıtsız ulaşmıyorlar. Bu icracılar bazı durumlarda kullandığı metotlardan tam olarak istifade ettiklerinde aynı metottan öğrenmiş olduğu öğretim modelini sürdürüyor. Bazı durumlarda ise icracılar kullandığı metotlardan tam olarak istifade edemediklerinde ise kendilerince en mantıklı olabilecek çözüm seçenekleriyle ellerindeki metotları geliştirmeye çalışıyor. Dolayısıyla bu icracılar ya kullandıkları metoda taraf olarak başka metot tanımıyorlar ya da mevcut metotlardaki transkripsiyon dilini beğenmediklerinden veya yetersiz bulduklarından kendilerince çözüm üretmeye çalışıyorlar. Tüm bunların sonucunda metot yazarları ve icracılar arasında uzlaşılması mümkün olmayan durumlarla karşı karşıya kalınıyor (Onur).

- **İletişimsizlik**

Teknoloji imkanlarının şimdiki kadar yaygın olmaması da transkripsiyon farklılıklarının nedenleri arasında yer almaktadır. Katılımcı (Özkan) icracıların farklı teknikler geliştirmelerini biraz da birbirlerinden habersiz olmalarına bağlamaktadır: *"Konservatuarlar kurulduğunda birbirleriyle iletişimi yoktu. Sene 1975 ne kadar görsel bir şekilde iletişime geçebileceksin. Dolayısıyla sen kendine göre bir teknik uyguluyorsun ben kendime göre teknik uyguluyorum. Bizde herkes gönlüne göre bir şey yazmış gönül metodolojisi var."*

Taraflı olma kodu için (Onur) şu ifadelerde bulunmaktadır:

> Bazı kişiler bağlamadaki öğrenim hayatını tek bir kişiden ya da tek bir metottan sürdürüyor. Bu kişilerde vefa duygusu veya kibirden kaynaklı başka usta ya da başka metotlardan kasıtlı bir şekilde faydalanmadığı görülüyor. Bu durum sonucunda bu kişiler diğer metotlardan veya metot yazarı görüşlerinden habersiz kalıyorlar (Onur).

- **Diğer Etkenler**

Transkripsiyon farklılıklarına neden olan etkenlerden biri de metot yazarlarının kendi kavrayışları ölçüsünde metot oluşturma isteği olarak karşımıza çıkmaktadır. Katılımcı (Mert) konuyla ilgili şunları söylemektedir: *"metot yazarlarının müziği bir kavrayışı var o kavrayış üzerinden yazıyorlar. Yani sanki herkes onlar gibi düşünecekmiş veya öyle düşünmeliymiş hissiyle yazılıyor metotlar. Müziği nasıl kavrıyorlarsa bunun üzerinden bir terminoloji geliştirmeye çalışıyorlar."* Bir diğer katılımcı (Onur) ise söz konusu farklılıkların öznel yaklaşım farklılıklarından kaynaklandığını düşünmektedir: *"Herkes kendisine kolay geleni ve ilk öğrendiği şekli neyse onu kullanmak istiyor. Dolayısıyla farklı düşünceler farklı fikirler ortaya çıkıyor. Tabii ben buna yanlış demiyorum. Bu tamamen yanlıştan ziyade dediğim gibi standart olmadığı için kendince doğru yolu bulmaya çalışıyorlar."*

Ahmet'e göre bağlama metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarının nedenleri arasında ekollerden gelen öğretim şekli gelmektedir:

> *Özellikle bağlama eğitimi yakın döneme kadar yaygın eğitim kurumları aracılığıyla, ekollerin okulları aracılığıyla yaygınlaşıyordu ve insanlara bu bilgi birikimi aktarılıyordu. Dolayısıyla bu iş onların tekelinde devam ediyordu ve herkes kendi ekolüne uygun bir şey kullandığı için daha doğrusu buna yönelik farkındalık yoktu eskiden. Bunun neden gerekli olduğuna dair bir şey yoktu. Müzik okullar açılmaya başladığında ve mesleki müzik okullara arttığında bu problemle karşılaşıldı* (Ahmet).

Suat'a göre bunun en önemli nedeni müziğin ekoller üzerinden gelişim göstermesidir: *"Ekoller üzerinde yürüyen bir müziğimiz var. Dolayısıyla bu bağlama metotlarına ve buna bağlı olarak da metotlar da kullanılan transkripsiyonlara yansımaktadır."*

Bir diğer neden ise standardizasyon farkındalığının oluşmaması olarak görülmektedir. Katılımcı Ahmet bu durumun farkına ancak müzik okulları açıldığında varıldığını vurgulamaktadır: *"Müzik okulları açılmaya başladığında ve mesleki müzik okullara arttığında şöyle problemle karşılaşıldı hangi dili kullanacakları hangi materyalleri kullanacakları sorun ortaya çıktı. Bu materyallerde de tabi dil farkı vardı, yazı dili farklılığı vardı. Müzik okullarından önce böyle bir farkındalık yoktu."*

Farklılıklara ilişkin bir başka neden ise metot yazarlarının en güzelini bulma isteği olduğu görülmektedir. Konuyla ilgili katılımcı (Onur) şunları söylemektedir: *"herkes kendince en güzelini bulmaya çalışıyor bir taraftan kendince güzeli de biliyor. Böyle daha iyi anlaşılır diye düşünüyor. Herkes ken-*

di transkripsiyonunu ürettiği için başka birinin transkripsiyonunu kullanayım diye düşünmüyor."

Yapılan çalışmaların yetersiz oluşu transkripsiyon farklılıkların bir diğer nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Katılımcı (Emrah) çalışmaların yetersizliğiyle ilgili şunları söylemektedir: "*Geçmiş dönemlerde yapılan en kapsamlı çalışmalardan birinde başlangıç aşamasında bir transkripsiyon oluşturulmaya çalışıldı. Fakat bu transkripsiyonun da çok sayıda hatası göze çarpmaktadır. Tabi dönemin olanaksızlıklarının da bunda etkisi oldukça büyük gibi ifadelerde bulunmaktadır."*

Transkripsiyon farklılığının nedenlerinden bir diğeri ise metodolojik anlamda eksikler olarak göze çarpmaktadır. Katılımcı (Mehmet) bu konu hakkında "*bağlama hâlâ icra olarak da metodolojik açıdan da gelişen bir enstrüman. Dolayısıyla bunun uygulamaları da farklı farklı sorunları beraberinde getiriyor"* ifadelerini kullanmaktadır.

Ömer'e göre, transkripsiyon farklılığı nedenlerden biri de metotla ilgili çalışmaların ülkemizde çok geç başlamış olmasıdır:

> Bu işlere biz çok geç başladık. Bugünkü lise, ortaokul çocuklarına (yani o üniversiteye gelmeden önceki eğitimde) biz bu çocuklara Türk müziği eğitimini nerede veriyoruz? Bir gerçek var ki bizim ülkemizde 1826 yılında Batı müziği eğitimi başladı Batı müziği eğitimi başladıktan 150 yıl sonra biz Türk müziği eğitimi vermeye başladık. Metot anlayışında metot zihniyetinin olmayışı da bilinmeyişi de normal bence (Ömer).

Araştırmanın bu bölümünde elde edilen veriler göz önünde bulundurulduğunda katılımcıların da görüşleri doğrultusunda bağlama öğretim metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarına birçok etkenin sebep olduğu görülmektedir. Buna göre bu farklılıklara kişi egoları, kasıtlı ya da kasıtsız bilgi edinememe durumları, kişilerin alışagelmiş öğrenim ve öğretim tekniklerini değiştirmek istememeleri, ulusal ölçekte tanınmış ve bağlama icrasına yön veren kişilerin kullanmış olduğu transkripsiyonların çok kişi tarafından benimsenmesi, bağlama metotları arasında ortak transkripsiyon kullanımının gerekliliği konusunda farkındalığın olmaması ve bağlama icrasında metot çalışmalarının yakın zamanda başlamasından kaynaklanan yeteri kadar birikime ulaşılamamış olması sebep olmaktadır.

BAĞLAMA ÖĞRETİM METOTLARINDAKİ TRANSKRİPSİYON FARKLILIKLARININ SEBEP OLDUĞU PROBLEMLER

Bu bölümde bağlama öğretim metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarından kaynaklanan problemlerin neler olduğu araştırılmıştır. Bu doğrultuda bağlama öğretim metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarının sebep olduğu problemler yarı yapılandırılmış görüşme formu ile katılımcılara sorulmuştur. Gelen yanıtlardan elde edilen veriler ışığında transkripsiyon farklılıklarından kaynaklanan problemler genel olarak tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 2

"Bağlama Öğretim Metotları Arasındaki Transkripsiyon Farklılıklarının Sebep Olduğu Problemler" Temasına Ait Alt Kategoriler ve Kodlar

Tema	Alt Kategoriler	Kodlar
Transkripsiyon Farklılıklarının Sebep Olduğu Problemler	Materyal ile İlgili Problemler	Kaynak kullanım sorunu
		Farklı metotları çözümleyememe
		Görüntü karmaşası
		Bilgi kirliliği
	Motivasyonla İlgili Problemler	Zaman kaybı
		Çalışmaktan sıkılmak
		Gereksiz yorgunluk
	İcra Aşamasında Yaşanan Problemler	Deşifre problemi
		Toplu icralarda problem
		Mevcut bağlama literatürünü icra etme zorluğu
		İcrayı notaya aktarmada problem
	Eğitim-Öğretim Modelindeki Problemler	Sistematik eğitim-öğretim modelinin oluşmaması
		Öğrenciler arasında eğitim ve seviye farklılıkları
		Öğrenme sürecinin yavaşlatılması
		Kafa karışıklığı
		Sürekli ders eğitmenine bağlı kalmak
		Hazırlanan kaynağın aktarımı
		Kavram karmaşası
		Eğitimde birliğin oluşmaması
	Transkripsiyon Dışındaki Problemler	Metotlardaki repertuar sorunu
		Metot kavramının tam oturmaması
		Metot hedef kitlesi
		Metot benzerlikleri
		Açkı (Anahtar) sorunu

Tablo 2 incelendiğinde bağlama metotları arasındaki transkripsiyon farklılıklarının sebep olduğu problemler temasının 5 alt kategoriden oluştuğu görülmektedir. Bu kategoriler; "materyal ile ilgili problemler", "motivasyonla ilgili sorunlar", "icra aşamasında yaşanılan problemler", "eğitim öğretim modelindeki problemler" ve "transkripsiyon dışındaki sorunlar" şeklinde sıralanabilir. Araştırma kapsamında uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme formunda bağlama öğretim metotlarındaki

transkripsiyon farlılıklarının sebep olduğu problemlere yönelik katılımcıların görüşleri şu şekildedir:

- **Materyal ile İlgili Problemler**

Yapılan görüşmelerde bağlama metotları arasındaki transkripsiyon farklılıklarının sebep olan problemlerin başında kaynak kullanım sorununun geldiği görülmektedir. Metotlarda birçok transkripsiyon kullanılmasından dolayı öğrencilerin hangi kaynağı kullanacağı konusunda problemler yaşadığı tespit edilmiştir. Konuyla ilgili katılımcı (Ahmet) şu ifadelerde bulunmaktadır:

> Herkes kendi ekolüne uygun bir transkripsiyon kullandığı için daha doğrusu buna yönelik farkındalık yoktu eskiden bunun neden gerekli olduğuna dair bir şey yoktu. Müzik okulları açılmaya başladığında ve mesleki müzik okullara arttığında şöyle problemle karşılaşıldı. Hangi kaynağı kullanacakları sorunu ortaya çıktı. Bu kaynaklarda da tabii dil farkı vardı, yazı dili farklılığı vardı (Ahmet).

Ahmet ayrıca kaynak kullanımıyla ilgili sorunlar konusunda müzik eğitimi verilen kurumlardaki derslerde birden çok kaynak kullanımını olumsuz yönde etkilediğini belirtmektedirler. Katılımcı (Ahmet) konuya şu şekilde açıklık getirmektedir:

> Mesleki eğitimde bir dile karar verilmeli. Bir kurum içerisinde pek çok hoca olabiliyor, benim çalıştığım kurumda da öyle. Dolayısıyla ortak bir dile karar vermek gerekiyor. Ortak bir dil olmadığı için kaynak kullanmayla alakalı sorunlarınız ortaya çıkıyor. Çocuklara bir şey vermek zorundasınız. Kendi içinizde bir birliktelik olması için karar veriyorsunuz fakat dışardan besleyeceğiniz kaynaklarda bu defa yazı dili farklılığı oluyor. Dolayısıyla öğrenci bilmediği pek çok şeyle karşılaşıyor en azından bu konuda standartlığa kavuşmuş çalgılar da böyle bir problem yok (Ahmet).

Transkripsiyon farklılıklarının farklı metotları çözümleyememe konusunda da problem teşkil ettiği görülmektedir. Örneğin katılımcı (Veli) farklı transkripsiyonların metotların çözümlenmesinde sorunlar ortaya çıkardığını vurgulamaktadır: *"Öğrenciler bir transkripsiyonu benimsediğinde, başka metotla alakalı bir eseri aldıklarında, bambaşka bir transkripsiyonu olduğunu görünce o metotta yer alan eserleri çözümleme konusunda ve dolayısıyla*

aslında o metodu çözümleme konusunda problem yaşadığını görebilmekteyiz." Ayrıca katılımcıya (Ahmet) göre farklı transkripsiyonlar nedeniyle *"mesleki müzik okullarındaki eğitimde yazılan notayı okumayan bir nesil türemiştir."* Yapılan görüşmelerden ortaya çıkan sonuçlardan biri de bazı metotlarda bolca transkripsiyon kullanımının (hangi tekniğe ne için kullanıldığı çokta açıklanmadan) görüntü karmaşasına yol açtığı yönündeki düşüncedir. Örneğin katılımcı (Hakan) bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: *"Özellikle yöresel tavırlarda sadeleştirmeden uzak notanın yazılışı tabir yerindeyse karınca duası şekliyle görülen bir nota oluşmasına sebep oldu. Bu durum da nota üzerinde bir görüntü karmaşası oluşmasına sebep olmaktadır."* Bir diğer katılımcı (Onur) ise notanın görsel anlamda sade olması gerektiğini savunmaktadır. *"Bir nota yazılabiliyorsa görüntü açısından en sade şekliyle yazılmalıdır. Nota yazımında görüntü karmaşasına yer verilmemelidir."*

Diğer bir problem olarak da alandaki bilgili kirliliği konusu gündeme getirilmektedir. Katılımcılar, öğrencilerin hangi metodun doğru olduğu konusunda sorun yaşadıklarını, bunun da alandaki transkripsiyon ve bağlama icra teknikleriyle ilgili bilgi kirliliğinden kaynaklandığını düşünmektedirler. Katılımcı (Veli) bu düşünceye şu şekilde açıklık getirmektedir:

> *Öğrenci hem icra esnasında hem öğrenme aşamasında o metodun işaretlerini tanımıyorsa öncelikle o metodun transkripsiyon dilini çözmesi gerek. Hadi diyelim o metodun transkripsiyon dilini çözdü. Yarın çalışmak için başka bir metodu aldığında hem icra teknikleri hem transkripsiyon dili tam anlamıyla farklı olan bir metotla karşılaşacak. Bunun böyle sürekli devam ettiğini düşünün. Bunun sonucunda öğrenci hangi tekniğe hangi isim, hangi tekniğe hangi işaret konusunu bir türlü kavramamış olacak. Bu durumun da tam manasıyla bilgi kirliliğine sebep olacağını düşünüyorum* (Veli).

Motivasyonla İlgili Problemler

Bağlama öğretim elemanları transkripsiyon farklılıklarının öğretim esnasında zaman kaybına yol açtığını ifade etmektedir. Ayrıca bağlama eğitimi alan kişilerin de öğrenme sürecinde birbirinden farklı transkripsiyonları çözememesinden kaynaklı zaman kaybına uğradığı tespit edilmiştir. Katılımcı (Veli) öğrencinin aşina olmadığı metot çözümlemelerindeki olumsuz gelişen süreçleri şu şekilde ifade etmektedir:

Öğrenci eğer o metodun işaretlerini tanımıyorsa o bir kere metodu çözebilmek için ilk başta işaretlerini ve terminolojisini çözmesi gerekir. Bu durum zaman kaybı ve bilgi kirliliğine yol açmaktadır aslında bir nebze de olsa bu sazım küçümsenmesine yol açıyor. Çünkü koskoca ulusa mal olmuş bir çalgının ortak bir transkripsiyon üzerinde buluşması gerekiyor maalesef bu durum söz konusu değil (Veli).

Katılımcı Emrah da bu bakımdan Batı müziği ve Türk müziğini kıyaslayarak zaman kaybı konusuna dikkat çekmektedir:

> Mesela bizim Türk müziği sazlarından kemanı düşünelim. Batı müziği kemanlarıyla karşılaştırdığımız bir toplu çalım esnasında herhangi bir eserde görsel bir şekilde değerlendirsek bile Türk müziği kemanlarında yayların bir aşağı biri yukarı da farklı şekillerde göründüğünü görüyoruz. Bunun nedeni yay çekiş ve itiş yönlerinin yani transkripsiyonlarının yazılmamasıdır. Batı müziğinde bu durum tamamıyla farklıdır. Bütün icra tekniklerinin transkripsiyon yönlendirmeleri yazılır ve görüntü açısından net bir durum vardır. Türk müziğindeki konu şöyle ilerliyor icracılar hem eseri kendi nüanslarıyla bireysel çalışıyor, eğer topluluk şefi uzman bir şef ise bir de bunları yeniden hem nüans hem yay çekişi konusunda yeniden *çalıştırmak zorunda kalıyor. Bu örneği bağlama için de aktarabiliriz. Dolayısıyla bu da bir zaman kaybına veya gereksiz bir yorgunluğa sebep oluyor* (Emrah).

Transkripsiyon dili farklı olduğu için çalışılan zamanın bir bölümünü icracıların bu dili çözmeye ayırdıkları dile getirilmektedir. Bu durum da hem öğrenen hem de icra açısından bir zaman kaybı meydana getirmektedir. Katılımcı (Onur) bu konuyu konser çalışması örneğiyle özetlemektedir:

> Eğer toplu icralardaki bireyler tek bir metottan yol almışsa tabi ki burada bir problemden söz edemeyiz. Çünkü hepsinin anlaşma dili, yazı dili aynı. Ancak farklı metottan bağlamayı öğrenen icracılar söz konusu ise burada problemler olabilir. Örneğin; bir konser çalışması düşünelim. Konserde yazılan eserler belirlenen bir hocanın transkripsiyona göre yazılmış olsun. Burada o hocanın transkribine hâkim olmayan icracılar bunu hemen çalamayacak, önce transkripsiyon dilini çözüp daha sonra icraya başlayacak. Dolayısıyla bu durumda

gecikmeler olacak, zaman kaybı olacak. En büyük eksikliğin zaman kaybı olduğunu düşünüyorum (Onur).

Ankete katılan bir katılımcının zaman kaybı hususundaki fikirleri ise şu şekildedir: "*Ortak bir bağlama eğitimi dili oluşmadığından, her metot için ayrıca açıklama ihtiyacı doğmaktadır. Bu durum zaman kaybı ve aktarma sorunlarına yol açmaktadır.*" Sadece öğrenenlerin değil öğreticilerin de birden fazla transkripsiyon dili öğrenmek zorunda kalmasının birçok probleme neden olduğunu söyleyen katılımcının (Veli) ifadeleri şu şekildedir:

> Biz öğreticiler için de bu konu problemli bir durum. Öğrenciye birden fazla transkripsiyon dili öğretmek zorunda kalıyoruz. Bu da öğrenme ve öğretme zamanını olumsuz yönde etkiliyor. Belki de kısa sürede öğreteceğimiz bir icra tekniğini bu sorundan dolayı daha uzun bir zamanda öğretmek zorunda kalıyoruz (Veli).

Transkripsiyon farklılıklarının sebep olduğu problemlerden bir diğeri ise öğrencilerin bağlama çalışırken sıkılması olarak görülmektedir. Bu durum için katılımcı (Hakan) şu tespitlerde bulunmaktadır: *"Müzik öğrencileri genellikle okumayı pek sevmiyorlar. Böyle olunca 3 sayfadan oluşan bir transkripsiyon listesini anlamlandırma ve icraya dökme konusunda problem yaşıyorlar. Biz 3 sayfa okutamazken 3'er sayfa, 3'er sayfa transkripsiyon çözümü veriyoruz. Bu da tabii ki öğrencilerin bağlama çalışırken sıkılmasına sebep oluyor."* Katılımcılar ayrıca birçok farklı transkripsiyonun görülmesi sonucunda öğrencilerin bağlama icrası yerine transkripsiyonlara odaklandığı için öğrenme aşamasında sıkıldıklarını ifade etmektedir. Katılımcı (Hakan) her defasında farklı transkripsiyon görmenin öğrencilerin sıkılmalarına neden olduğunu dile getirmektedir:

> Müzik öğrencileri genellikle okumayı pek sevmiyorlar. Metodun başında bir sürü transkripsiyon görmeleri sonucunda o metodu incelememe, içerisinde yer alan eserleri icra etmeme ve bunun sonucunda da icradan sıkılma meydana gelmektedir. Bu durumu biz öğreticiler için de değerlendirecek olursak; öğrencilere her defasında farklı transkripsiyon dili öğretmek öğretici açısından sıkılma meydana getirecek bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır (Hakan).

Katılımcı (Emrah) ise farklı transkripsiyonlardan dolayı hem öğrencilerde hem de öğreticilerde gereksiz bir yorgunluğun meydana geldiğini ifade etmektedir: "*Transkripsiyon dilinin farklı olması bence hem öğrenen kişi hem de öğretici için icraya ayıracağı eforu kitaplardaki işaretleri çözmeye ayırma-*

sından dolayı gereksiz bir yorgunluğa sebep olmaktadır."

- **İcra Aşamasında Yaşanan Problemler**

Araştırma kapsamında yapılan yarı yapılandırılmış görüşme formunda transkripsiyon farklılıklarından kaynaklanan icra aşamasında yaşanılan problemlere yönelik katılımcıların çeşitli görüşler sunduğu görülmektedir. Bu görüşler doğrultusunda katılımcılar; icracıların deşifre aşamasında, toplu icralarda, mevcut bağlama literatürünü icra etmede ve icrayı notaya aktarmada problemler yaşadığını savunmaktadırlar. Deşifre problemi ile ilgili olarak katılımcı (Mehmet) farklı transkripsiyonların deşifre sorununa yol açtığına değinmektedir:

> Birden çok metodumuz dolayısıyla birden çok transkripsiyona sahibiz. Bu durum da birçok sıkıntıya sebep olmaktadır. Bence bunların en önemlisi deşifre problemidir. Öğrencinin önüne bir eseri koyduğumuzda öğrenci eseri çözümlerken birbirinden farklı transkripsiyonları gördüğü için eseri çözümleme, eseri deşifre etme aşaması problemli geçiyor (Mehmet).

Öğrencilerin transkripsiyon diline hâkim olmaması dolayısıyla notaları çözmekte zorlanmaları yaşanan en önemli sorunlardan biridir. Katılımcı (Veli) bu durumun öğrencilerin sazını küçümsemesine dahi yol açtığını vurgulamaktadır: "Öğrenci *icraya başlamadan önce eğer metot diline hâkim değilse, öncelikle o dili, o terminolojiye çözmekle uğraşıyor. Bu durum bir nebze de olsa bu sazım küçümsenmesine yol açıyor. Çünkü koskoca ulusala mal olmuş bir çalgının ortak bir transkripsiyon üzerinde buluşması gerekiyor maalesef."* Bir diğer katılımcı (Mehmet) ise öğrencilerin farklı şekillerde olan transkripsiyonları eğitimciler başlarında durmadan çözmelerinin zorluğuna değinmektedir:

> *Örneğin; yaşadığım bir olayı anlatayım. Orta seviye bağlama öğrencime bir nota verdim, bunu çözümlemesini istedim. Öğrencim orta seviye bağlama icracısı olmasına rağmen, farklı transkripsiyonları görünce sadece notayı çalmaya başladı. Hiçbir icra tekniği göstermeden. Sonra bana transkripsiyonlarla alakalı birçok soru sormaya başladı. Ben yanındayken kolay bir şekilde çözebildi. Fakat öğrencilerin, icra heveslilerinin bir hoca olmadan eseri çözümlemesi çok zor görünüyor bu durumda, bir standartlık şart* (Mehmet).

Ankete katılan bir katılımcı deşifre problemi hakkında şu ifadelerde

bulunmaktadır: "*Metotlar öğretme amaçlı kullanılması gereken materyaller olduğu için deşifre aşamasında problem çıkartabilir. Bu bağlamda birkaç farklı transkripsiyon tercihleri bulunan metotlardan çalışma yapmak faydalı olacaktır. Bu öğrencide adaptasyon ve deşifre yeteneklerini geliştirecektir.*" Deşifre konusunda ankete katılan bir diğer katılımcının görüşleri de şu şekildedir: "*Çalışılan metodun dışında, farklı bir metottan eser verildiğinde, öğrenciler eseri çözümleme aşamasında zorluk yaşamaktadırlar.*"

Transkripsiyon farklılığının deşifre de problem olmasının yanı sıra toplu icralarda da problem teşkil ettiğini katılımcı (Özkan) şöyle özetlemektedir:

> Bence transkripsiyon farklılıkları toplu icralarda en büyük sorun olarak karşımıza çıkıyor. Bugün bir bağlama topluluğuyla bir konser hazırlığı yaparken farklı metotlarla çalışmış, farklı ekollerin tedrisatından geçmiş öğrenciler toplu halde bir şey icra edecekleri zaman ortaya konulan notadaki transkripsiyon diline hâkim olmaları gerekmektedir. Çünkü aksi taktirde hangi ekolün işaretini, hangi metodun işaretini kullanacağız sorusu akla geliyor. Dolaysıyla eseri icraya başlamadan önce bu tarz sorunları çözdükten sonra ancak çalışmaya başlanabiliyor. Bu da beraberinde birçok problemi getiriyor (Özkan).

Toplu icralardaki en önemli sorunun tek tip icra sağlamada yaşanılan problemler olduğu görülmektedir. Konuyla ilgili bazı katılımcıların (Mehmet, Emrah, Ömer) görüşleri şu şekildedir: Örneğin Mehmet, toplu icralarda işaretlerin farklı yorumlanmasının yaratacağı sıkıntılara değinmiştir: *"Toplu icralarda bir öğrencinin veya bir icracının o işaretleri farklı algılaması gruptaki diğerler icracılardan farklı bir icraya yol açacağı için toplu icralarda da direkt icrayı bozar. Bu durumda tek tip icra oluşumuna olumsuz yönde etki eder"* (Mehmet).

Emrah da standart hale getirilmeyen transkripsiyonlar nedeniyle toplu icralarda sorunlar yaşandığını vurgulamaktadır:

> 1940'lı yıllardan sonra başlayan tek tip icralardaki en önemli durum nüans birlikteliği veya tezene birlikteliği olarak görülmektedir. Örneğin; toplu icralarda bir icracı bir geçişi farklı pozisyonlar alırken, diğer bir icracı başka pozisyonda alabilir. Yazılan transkripsiyonda parmak numaraları veya pozisyon yönlendirmeleri olmadığı için icracıların bazıları alt telden yaparken, bazıları ise orta, üst ve alt telden yapabiliyor. As-

lında bunların hepsi doğru. Ancak buna benzer pasajlar veya buna benzer icralar da eğer müzik bilimi açısından tek tip bir icra dersek burada bir keşmekeşlik ortaya çıkıyor. Dolayısıyla toplu icralarda tek tip icra oluşturma ve görsel açıdan da problem yaşamak istemiyorsak transkripsiyon işaretlerinin standart hale getirilmesi gerekmektedir (Emrah).

Yine Ömer de bu konuda tek tip icra oluşturmak için standart yazı dilinin gerekliliğine işaret etmektedir: *"Toplu icralarda birbirinden farklı bağlama metotları kullanan icracılar arasında problem olabilir. Toplu çalımda tek tip icra oluşturmak istiyorsak. Bir yazı dili standardımızın olması gerekir" (Ömer)*

Tek tip icra konusunda ankete katılan bir katılımcı farklı transkripsiyonların toplu icralarda uyum sorunu yaratacağını düşünmektedir: *"Farklı hocalardan ve farklı metotlardan yararlanan öğrenciler ortak simgeleme diline sahip olmadıkları için, özellikle toplu icrada uyum sorunu yaşamaktadırlar."* Ankete katılan bir diğer katılımcı ise konuyla ilgili şu ifadelerde bulunmaktadır: *"Bu konuda belli bir standardın olmaması özellikle toplu icra ve orkestrasyonda icra problemlerini beraberinde getirmektedir. Nota üzerindeki farklı simgeler aynı eseri icra eden çalgıların her birinin farklı seslendirmesine ve icra birlikteliğinin oluşmamasına sebebiyet verebilir."*

Üniversitedeki öğretim elemanları da okul etkinliklerindeki konser çalışmalarında transkripsiyon farklılıklarının problemlere yol açtığından bahsetmektedir. Katılımcı (Veli) yine konser örneği üzerinden transkripsiyon dilini çözmenin toplu icralarda problem yarattığına vurgu yapmaktadır:

Ben 2-3 öğrenci mi topladım, dinleti vermeyi düşünüyorum. Konser repertuvarımızı belirledik. Özellikle toplu icrada önümüzde belli bir ezgi takip edebilecek materyalin olması gerekiyor, yani nota olması lazım. Diyelim ki ben bu repertuarın notalarını elimdeki metotlardan aldım, metotlardan ekledim. Öğrencilerin daha öncesinden çalıştığı metot farklı olabildiği için oturup birleştirmede sorun yaşıyoruz. Bu da konser hazırlığına ayıracağımız vakti daha çok transkripsiyon dilini çözmeye ayırmamıza sebep oluyor (Veli).

Bazı katılımcılar (Suat, Eren) ise transkripsiyon farklılıklarının toplu çalımı çok fazla etkilemediğinden bahsetmektedir. Örneğin Suat'a göre bu sorun, icradan önce kuralların açıkça belirlenmesiyle çözülebilir:

Performans kurallarının toplu icradan önce açıklanması gerekmektedir. Toplu çalım icrasına başlamadan önce transkrip-

> siyon dili açıkça belirterek sorun çözülebilir. Çünkü eğer bir kural belirtilmezse, bu durum şuna benzer. Alfabeyi bilmeden onu okumaya çalışmak gibi olur. Bu yüzden bu kurallar açıkça belirtilirse, bir sorun teşkil edeceğini düşünmüyorum. (Suat).

Eren ise ekol icracılarının isimlerinin transkripsiyon diline verilmesiyle sorunun çözülebileceğini düşünmektedir: *"Bu konu şöyle düzeltilebilir: ekol icracıların transkripsiyon dilinin ismi verilerek, bu hocamızın transkripsiyonu denilirse bu şekilde çözüme kavuşmuş olur. Belli seviyeye gelmiş, toplu çalım yapabilen kişilerin de zorluk çekmeden başarabileceği bir durum olduğunu düşünüyorum"* (Eren).

Katılımcılar, transkripsiyon farklılıklarının en önemli problemlerinden biri olduğunu, özellikle bağlama icrası açısından önem arz eden ekollerin eserlerini icra ederken sorun yaşadıklarını dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili katılımcının (Ahmet) ifadeleri şu şekildedir:

> *Şimdi icrada siz bir ekolün ürettiği eseri çalışmak isteyebilirsiniz veya bir kurumda öğrencilerinize bu eseri öğretmek isteyebilirsiniz. Bu durumda problemlerle karşılaşıyorsunuz. Bu sorundan kaynaklı bu icrayı aktaramıyorsunuz. Güncel olanı bile yakalayıp öğrencilere aktaramıyorsunuz. Çünkü her güncel ekol maalesef ki kendi yazı dilini yaratmak gibi bir çabaya girmiş durumda. Öğrenci veya öğretici eğer o yazı diline hâkim değilse onu icra etmede veya icrayı öğrenciye aktarmada problem yaşıyor* (Ahmet).

Transkripsiyon farklılıklarıyla ilgili bir diğer sorun ise; icra edilen bir eserin notaya aktarmasında yaşanan problemler olarak ifade edilebilir. Katılımcılar transkripsiyon dilinin standart olmamasından kaynaklı notaya aktarma sürecinde de problem yaşadıklarını dile getirmektedirler. Katılımcı (Mert) daha önce de belirtilen standart transkripsiyon kullanmamanın yarattığı sorunları şöyle özetlemektedir:

> Transkripsiyon dilinin standart olması önem arz eden bir konu. Çünkü bu dil kurumdan kuruma, hocadan hocaya, okuldan okula değişkenlik göstermektedir. Dolayısıyla bir eseri notaya aldığımız zaman kime, hangi kuruma veya nereye göre notaya alacağımız konusunda problem yaşamaktayız. Ama standart bir transkripsiyon dilimiz olsa, kimseye sormadan belirli olan işaretlerle notaya aktarım yapabiliriz (Mert).

- **Eğitim Öğretim Modelindeki Problemler**

Transkripsiyon farklılıklarının sebep olduğu bir diğer problem ise eğitim öğretim modelindeki problemlerdir. Bu problemin sistematik bir eğitim modelinin oluşmasını engellediği görülmektedir. Katılımcı Mert'e göre transkripsiyon farklılıkları öğretici açısından da oldukça problemli bir durum olarak görülmektedir:

> *Özellikle yeni başlayan öğrencilerde problem yaşıyoruz. Çünkü öğrenciyi bir metottan başlatıp, oradaki transkripsiyonları anlatıyorum. Daha sonra farklı bir metot alıp oradan farklı bir eser örneği seslendireceğimiz zaman neredeyse başa dönmüş oluyoruz. Bu sefer öğrenci birçok soru sormaya başlıyor. Bizlerde tekrar tekrar transkripsiyon anlattığımız için sorunlar yaşıyoruz* (Mert).

Konuya yönelik katılımcı (Emrah) ise şehirden şehre görülen farklılıkların ulusal ölçekte standart bir müzik eğitimi vermenin önünde engel olduğunu ifade etmektedir:

> En önemli sorunun ulusal ölçekte tek tip eğitim-öğretim modeli oluşturulmamasına olarak görüyorum. Bir şehirde verilen bağlama eğitimiyle bir başka şehirde verilen bağlama eğitimi arasında çok büyük farklar oluyor. Bu eser öğretimi açısından değil burada çok önemli altını çizmek gerekiyor sadece yazılı bir not üzerinden veya yazılı bir transkripsiyon notu üzerinden öğrencinin farklı bir eser üzerinde çalışmasını imkânsız hale getiriyor. Dolaysıyla tek cümleyle şöyle açıklayabiliriz. Ulusal ölçekte özellikle müzik eğitim verilen kurum ve kuruluşlarda sistematik bir eğitim oluşturulamaması zemini hazırlıyor (Emrah).

Yapılan görüşmelerde eğitimde birlik konusunun da görüşmeciler tarafından sık sık dile getirildiği görülmüştür. Katılımcılar eğitimde birliğin oluşması için işaretlerde standardın sağlanması hususunda birleşmektedirler. Örneğin katılımcı (Onur) bu konuda şunları söylemektedir:

> Bizim hem metotlarımızda hem de transkripsiyon dilimizde standartlık yok. İçerik açısından çok kötü metotlar, seviye anlamında sıkıntılı metotlar, sadece repertuvar dışında öğretime yönelik bir şey olmayan metotlar daha çok sayabilirim. Hal böyleyken eğitimde amaç birliğin sağlanmasıdır. Bizim ne transkripsiyonlarımızda ne metotlarımızda bir standart, bir birliğin olduğunu söyleyemeyeceğim. Dolayısıyla eğitimde birlik olması açısından metotlarımızın her haliyle standart-

ta kavuşması gerektiğini düşünüyorum (Onur).

Katılımcılara uygulanan anket çalışmasında eğitimde birliğin oluşması konusunda bir katılımcı transkripsiyonların standart hale getirilmesini savunarak, eğitimde bir sistemin oluşması için gerekli bir durum olduğundan bahsetmektedir. Katılımcının görüşleri şu şekildedir:

> Eğitiminde sistematiklik her zaman eğitim öğretim faaliyetlerinin sürdürülebilirliği ve devamının olumlu, doğru idame ettirilmesi için gerekli olan bir durumdur. Sistematikliğin olmadığı, farklı öğretim yönteminin olduğu durumlarda farklılaşan eğitim sonrasında giderek farklı ekoller farklı bakış açıları farklı icra teknikleri gibi durumlara yol açarak kalıcı, sürdürülebilir bir eğitim öğretim anlayışının oluşmasını güçleştirecektir.

Görüşme yapılan katılımcılar farklı transkripsiyonların öğrenciler arasında eğitim ve seviye farkı oluşturduğunu söylemektedir. Bir müzik bölümündeki öğrenci ile bir başka müzik bölümündeki öğrenci arasında seviye farkı ortaya çıkmakta hatta aynı müzik bölümünde öğrenci olup farklı hocalardan ders alanlarda dahi bu farklılık göze çarpmaktadır. Örneğin katılımcı (Onur) bu söz konusu farklılıkları şu şekilde ifade etmektedir:

> Kendi çalışmış olduğum kurumdan örnek verecek olursak şu an biz kurumda 3 bağlama hocasıyız. Ben ders işlerken farklı metottan ders işliyorum. Diğer hoca farklı metottan ders işliyor. Dolayısıyla benim aktarmış olduğum öğrencime metot dili (yazı dili) farklı iken, diğer hocamızın öğrencilerine aktardığı çok farklı olabiliyor. Bundan dolayı öğrenciler öğrenim aşamasında birbirlerinden farklı yollarda öğrenim görüyorlar. Dolayısıyla aynı sınıftaki iki bağlama öğrencisi birbirlerinin çalışmış oldukları metotları çözümleyemiyorlar. Bu öğrenci açısından problem teşkil ediyor. Çünkü belli bir standardizasyon olmadığı için bu durum notasyon farklılığından, seviye farklılığına ve metotlarda kullanılan repertuvar farklılığına kadar birçok konuda problem teşkil etmektedir (Onur).

Transkripsiyon farklılıklarının eğitim-öğretimde sebep olduğu problemlerden biri de öğrenimin yavaşlatılma süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuyla ilgili katılımcı (Mehmet) şu örneği vermektedir:

> Ben öğrencimi çalıştırırken şu sorunla karşılaşıyorum. Öğrenci hem icra edeceği tekniği hem de işareti kendi öğrendiği şe-

kille biliyor. Fakat bunların dışında öğrenci daha önce görmediği bir yazı diliyle karşılaştığında aslında bildiği tekniği icra edememeye başlıyor ve sürekli o işaretleri çözmek adına duraksamalar yaşıyor. Bu da öğrencinin öğrenme sürecinde bir yavaşlamaya sebep oluyor (Mehmet).

Bu konuda bir standardizasyonun olmaması katılımcı (Mert) göre öğrenciler açısından da öğrenme sürecini geciktirmektedir: "Öğrenciler *ana metodun dışına çıktıkları zaman problemler yaşanıyor. Öğrencilerin öğrenme aşaması gecikiyor. Yani en önemlisi transkripsiyonların standart olmaması süreyi değerlendirdiğimizde çok büyük zaman kaybına yol açıyor."*

Farklı farklı transkripsiyon kullanımları öğrencilerin öğrenme aşamasının uzatılmasına sebep olduğunu söyleyen (Mert) bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

> *Öğrenme aşamasında, öğrencilerin karşısına birden çok transkripsiyon gelmektedir. Öğrenciler transkripsiyonları algılama sürecinde çok fazla işaretle karşılaştıkları için öncelikle bu işaretleri kavramaya, daha sonra bağlama icrasına yansıtmaya çalışıyorlar. Bunun sonucunda öğrencilerin bağlama eğitimi zamansal bir probleme uğramış oluyor. Yani öğrenciler 1 hafta bitirebileceği bir konuyu 10 günde, 15 günde bitirmiş oluyorlar. Bu durum da öğrencilerin eğitimini olumsuz yönde etkilemektedir* (Mert).

Bir diğer kod olan kafa karışıklığı eğitim-öğretimde transkripsiyon farklılıklarının problemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle başlangıç seviyesindeki öğrencilerin, farklı transkripsiyonları nota üzerinde görünce bir kafa karışıklığı yaşadıkları görülmektedir. Katılımcı (Mert) ortak bir dil kullanmamaktan kaynaklanan kafa karışıklığını şu şekilde ifade etmektedir:

> Bazen birbirine işaretlerin farklı anlamlarda kullanan hocaların metotları işin içine girdiği zaman zaten karışıyor. Ortak bir dil olmadığı için her kafadan bir ses çıkmış oluyor. Genel problemiz aslında kafa karışıklığı. Öğrenciler birbirinden farklı birçok transkripsiyonu görünce bağlama icrasını bir kenara bırakıp, transkripsiyonları anlamayla uğraşıyorlar. Bu durum onlarda ciddi derece de kafa karışıklığı meydana getirmektedir (Mert).

Düzenlenen ankete katılan öğretim elemanlarından biri kişiler arasındaki yorum farkının söz konusu kafa karışıklığını artırdığını dile getirmektedir:

> Bağlama metotlarındaki işaret ve simgelerin kullanımı ortak olmadığından bağlama eğitimindeki öğrenim şekilleri de farklılaşmaktadır. Özellikle bağlama eğitmeni, mevcut durumdaki metotlardan hangisinin işlevselliği konusunda kafa karışıklığı yaşamaktadır. Bu durumda her eğitmen, kendi öğrendiği metodolojik yöntemin uygulanabilirlik anlamında doğruya en yakın olduğunu varsaymaktadır. Dolayısıyla kişisel görüşler doğrultusunda hazırlanan metotlar, sadece o metodu yazan ve o metotlarla bağlama icrasını öğrenen kişiler arasında anlaşılıp uygulanabilmektedir. Bu metotlardaki transkripsiyon dilini bilmeyen icracılar açısından ise durum oldukça karmaşık bir hal almaktadır.

Ankete katılan bir diğer katılımcının kafa karışıklığı konusundaki görüşü ise şu şekildedir: *"Kafa karışıklığı, farklı hocalardan aynı işaretler için farklı cevaplar alıp ortak bir dil kullanılmadığını görünce öğrencinin kafasında da enstrümana veya halk müziğine karşı farklı soru işaretleri oluşabilir."*

Katılımcılar, transkripsiyon farklılıklarından dolayı öğrencilerin ders esnasında işaretlerin ne anlama geldiği konusunda birçok soru yönelttiğini belirtmektedir. Dolayısıyla bir eseri öğrenmek için sürekli ders eğitmenine bağlı kalma durumu ortaya çıkmaktadır. Söz konusu durumla ilgili sorunları (Mehmet) şu şekilde dile getirmektedir:

> *Öğrencilerle bir eser icrası gerçekleştirirken, aşina olmadıkları bir transkripsiyon dili gördüklerinde o transkripsiyonlarla alakalı birçok soru yönetiyorlar. Öğrencilere bağlama icrasının nasıl olacağı konusunda yönlendirme yapmamız gerekirken, her defasında farklı transkripsiyonları açıklamak zorunda kalıyoruz. Bundan dolayı farklı transkripsiyonlar eğitim-öğretimde birçok sorun meydana getirmektedir* (Mehmet).

Transkripsiyon farklılıklarının eğitim-öğretimde öğrenci açısından olduğu kadar öğretici açısından da problem teşkil ettiği görülmektedir. Bu problem ders için hazırlanan kaynakların öğrenciye aktarımı sırasında yaşanmaktadır. Öğretici birkaç kaynak üzerinden dersi yapmaya çalıştığında, farklı kaynakların, farklı transkripsiyonuyla karşılaşmaktadır. Dolayısıyla öğrenciye kaynak aktarımı ciddi sorunlara yol açmaktadır. (Ahmet) bu durumun eğitimcinin özgür davranmasını da engellediğini belirtmektedir:

> Bir öğrenciye eğitim verirken, kaynak göstermeniz lazım, kaynak kullanmanız lazım, eğitim yapılanması içine bunu da

> dahil etmeniz lazım. Dolayısıyla birçok kaynak var ama transkripsiyonları yüzünden öğrenciye aktarmada zorlandığımız kaynaklar da var. Bu durum öğrencilerin eğitiminde ciddi aksamalara sebep olmaktadır. Aynı zaman bizlerinde eğitim verirken daha özgür davranmamızı engellemektedir (Ahmet).

Transkripsiyon farklılıkların eğitim-öğretim de yol açtığı bir diğer konu ise; birçok aynı icra tekniğine verilen farklı isimlendirmelerden kaynaklı oluşan kavram karmaşası olarak karşımıza çıkmaktadır. Katılımcıların bazıları (Mert, Onur) icra tekniklerindeki farklı isimlendirme konusunda hem öğrencilerin hem de öğreticilerin problem yaşadığını söylemektedir. Konuyla ilgili katılımcı (Mert) şu ifadelerde bulunmaktadır:

> *Öğrencilerimize bir icra tekniğini öğretirken o icra tekniğinin birden fazla ifadeyle metotlarda yer aldığını görmekteyiz. Öğrencilerimize örneğin; bir yerde tarama yapacağını söylediğimiz de öğrencilerimizden aldığımız cevap genel de şu oluyor: Hocam yani tril mi yapacağım. Bunun gibi birçok örnek verebilirim. Dolayısıyla icra tekniğini ifade eden bir isimlendirme olmadığı için hem biz aktarırken hem de öğrenciler bu icra tekniklerini kavrarken problem yaşamaktadırlar (*Mert).

Başka bir katılımcı ise kavram karmaşasının uluslararası müzik terimlerine uymamaktan kaynaklandığını belirtmektedir:

> Kavram kargaşası ve farklı yorumlama türlerinin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Metot kitaplarda bulunan simgeler, yazarın kullanım sıklığından ziyade müzik teorisine ve genel kullanıma uygun olmalıdır. Evrensel müzik terimleri coğrafik ve kültürel özelliklere göre farklılık göstermemelidir. Örneğin bilgisayar dili gibi ortak bir dil kullanılmalıdır. Eğer sadece o kültüre ait bir icra özelliği varsa örneğin "*şelpe* tekniği" gibi bu özel icra durumlarında kullanılması gereken simgeler anlaşılır ve kolay kavranabilir olmalıdır.

Yapılan görüşmelerde transkripsiyon farklılığının eğitim-öğretimde yaşanan en büyük sorunlardan biri olduğu vurgulanmaktadır. Katılımcıların birçoğunun (Emrah, Onur, Veli, Mert, Mehmet vs.) bu konuya dikkat çektikleri görülmektedir. Örneğin (Emrah) konuya ilişkin şu tespitlerde bulunmaktadır:

> Orta veya başlangıç aşamasındaki icra heveslilerinin herhangi bir yazılı kaynağa bağlı kalarak kendi öğrenimini gerçekleştirememe zeminini hazırlıyor. Yani ben herhangi bir metot

> alıp veya herhangi bir internetten notayı çıkarıp onun üzerindeki transkripsiyona göre icra yönlendirmelerini çalışamıyorum diye birçok bu konuda şikayetler veya öneriler alıyoruz. Dolayısıyla eğitim açısından özellikle müzik eğitim veren hem kurumlar hem kuruluşlar, AGSL, aynı zamanda diğer ayak olan halk eğitim merkezleri, çeşitli dernekler, cemiyetler bu kurumlarda eğitim-öğretim alan herhangi bir icra heveslisinin tek başına bir nota üzerinden önerilen pozisyonlarda, önerilen nüanslarda, tam anlamıyla standart oluşturulamadığı için problemler yaşadığımızı söyleyebilirim (Emrah).

Bir başka katılımcı (Onur) ise standardizasyon sağlandığı taktirde eğitimcilerin de iş yükünün azalacağını düşünmektedir:

> Bağlamaya yeni başlamış ya da bir seviye kat etmiş öğrencinin yanında bir hoca desteği olmadan bağlama icrasını gerçekleştirmesi çok zor. Ama transkripsiyonlarımız standart olsa, o öğrencilerde her tekniğin anlamını ve işaretini bilse özgür bir şekilde hareket edebilirler. Burada eğitim aldıkları hocalarında iş yüklerinin azalacağını düşünüyorum (Onur).

Yapılan görüşmelerde katılımcıların büyük çoğunluğu transkripsiyonların eğitim-öğretimde probleme yol açtığını dile getirmiştir. Ancak bazı katılımcılar (Suat, Eren, Özkan) ise transkripsiyon farklılıklarının eğitim-öğretimde herhangi bir probleme yol açmadığını vurgulamaktadır. Suat, transkripsiyon dilinin öğrenmenin bir zorluğu olmadığına değinerek bunun eğitimde bir sorun yaratacağını düşünmediğini ifade etmektedir:

> Transkripsiyon dilinin öğrenilmemesi sonucu biraz zorluklar olabilir. Ama ben bunun ciddi bir problem olduğunu düşünmüyorum. Bir transkripsiyon dili bir nota gibi zor bir şey değil. Bir alfabe öğrenmekten daha kolay bir şey. Onun büyük zorluluk yaratacağını düşünmüyorum. Eğitim – öğretimde o dilin öğrenilmesi bir veya iki ders sonra oturacaktır. Keşke böyle bir ders olsa önce farklı görüş ve yaklaşımlar anlatılsa. Biz derslerde çok metot geçmediğimiz için transkripsiyon sorunu çok yaşamadık (Suat).

Eren de bu konuda karşılaşılan güçlüklerin kısa sürede ders sırasında giderildiğini söylemektedir:

> Açıkçası ben öğrencilerimle bu konuyla alakalı bir problem yaşamıyorum. Şöyle bir ikileme düşmedik mızrapta ok işaret

> mi yoksa yay it-çek hareketinin şekli mi gibi sorularla karşılaşmadım. Birinci parmakla dediğimizde hangi parmağa işaret ettiğimiz biliniyor. O yüzden küçük problemler bile olsa ders esnasında kısa sürede çözümleyebiliyoruz (Eren).

Yine aynı şekilde, Özkan da farklı transkripsiyon kullanımının sorun yaratmadığı konusunda hemfikirdir: *"Ben çok problem olacağını düşünmüyorum. Benim için öğreticinin o eseri öğretmesi önemli. Farklı bir transkripte kullanıyor olabilir, eğer eseri öğretiyorsa bunun pek problem olacağını düşünmüyorum"* (Özkan).

Araştırma aşamasında, transkripsiyon farklılıklarının eğitim-öğretimde yol açtığı problemler nelerdir? sorusuna ankete katılanların verdiği bazı cevaplar şu şekildedir: *"Öğrencinin çözümlemesini zorlaştırır."*, *"Başlangıçta Adaptasyon Sorunu yaşatabilir."*, *"Anlaşılırlık ve icra şekillerinde problem olmaktadır."*, *"Bir simgenin birden fazla işaret ve sembol ile gösterilmesi öğrencilerde anlamsal kargaşalara neden olmaktadır."*, *"Metotlar gereksiz. En büyük sorun ortak dilleri yok. Son olarak metotlar genellikle akademik camiada puan veya yazana fayda sağlamak için yazılan ya da bir araştırmada kullanılmak üzere yazılan ve asla ortak bir dil oluşturma yetisine ve amacına sahip yazınlar değildir. En azından bu camiada."*, *"Çoklu ve karmaşık eğitime sebep olur."*, *"Hangi işaret doğrudur ve hangisine göre eğitim verilmeli icra yapılmalı gibi problemler gündeme gelmekte bu bağlamda ortak çalım şartları zorlanmaktadır."*

Bir diğer katılımcı ise müzik eğitim kurumlarındaki bağlama öğretiminde sadece başlangıç konularının metotlarla anlatılması ve daha sonraki eğitim sürecinin geleneksel yöntemlerle çözülmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu konuda, öğretim elemanın görüşleri şu şekildedir:

> Aslında bir geleneksel halk çalgısı olan bağlamanın eğitimi zaten başlı başına bir zorluk içermektedir. Geleneksel yöntem olan usta-çırak yöntemini modern okullarda uygulamak doğru ve mümkün olmamaktadır. Benim şahsi görüşüm bağlama gibi geleneksel çalgıların eğitimi tüm eğitim kurumlarında muhakkak bireysel olmalı ve başlangıçta temel konular metotlar aracılığıyla halledildikten sonra geleneksel yöntemler de eğitim sürecine dahil edilmelidir. (Usta-çırak yöntemi ve dinleyerek analiz ederek öğrenme gibi) Dolayısıyla geleneksel çalgıların öğretiminde oluşan sorunlar olabildiğince aza indirgenebilmelidir. Bu sayede notasyon ve transkripsiyonla ifade edilemeyen hususlar da öğrenciye kazandırılacaktır.

Transkripsiyon farklılıklarının eğitim-öğretimde yol açtığı problemlerle ilgili farklı fikirler beyan edenler olmuştur. Bu fikirler şu şekilde sıralanabilir: *"Herkesin ayrı ayrı işaret ve simgelerinin kullanması ve hatta bazen de bu simgelerin anlaşılmamasından dolayı yine herkesin geleneksel yöntemlerle öğrendiği ortak bir yol tercih edilmektedir."*, *" başlangıçta adaptasyon sorunu yaşatabilir."*, *"zorluk, eseri tek başına çözememe, takılma, farklı hocalardan danışma (ki danışıldığında da farklı cevaplar alma)."*, *"farklı metotlardan eğitim alan kişilerin aynı eseri aynı anda farklı farklı çalmasına neden olmaktadır."*, *"performans verimini düşürmektedir."* Ayrıca ankete katılan bazı kişiler transkripsiyon farklılıkların icrada herhangi bir sorun teşkil etmediğini söylemektedir. Katılımcıların ifadeleri şu şekildedir: *"Bağlama metotlarındaki farklı işaret-simgelerin herhangi bir probleme yol açacağını düşünmemekteyim. Çünkü eğer farklı bir transkripsiyon işareti varsa bile yine aynı tezene vuruşunu veya o perde üzerindeki uygulamayı ifade etmektedir."*, *"Farklı işaretler kullanmak bir sorun oluşturmamaktadır. Ancak müzisyenin bu işaretleri ne derece bildiğine göre sıkıntılı durumlar oluşabilmektedir."*

- **Transkripsiyon Dışındaki Problemler**

Bağlama öğretim metotlarındaki farklılıklardan kaynaklanan problemlere yönelik yapılan araştırmada transkripsiyon farklılıkların dışında da birtakım problemlerin olduğu görülmüştür. Yapılan görüşmede katılımcılar (Veli, Mehmet, Özkan, Eren, Ömer, Emrah, Onur) bu problemlerin metotlardaki repertuvar sorunundan, metot kavramının tam anlaşılmamasından, metot hedef kitlesinin belirlenememesinden, metotlardaki benzerliklerden ve açkı (anahtar) sorunundan kaynaklandığını ifade etmektedir. Konuya yönelik katılımcıların görüşleri şu şekildedir:

Katılımcı (Veli) buradaki uyumsuzluklara dikkat çekmektedir: *"İlk metottan başlayıp şu anki kullandığımız metotları incelediğimiz zaman içeriğinde gerek repertuvar gerekse işaretlendirme notasyon anlamında son derece uyumsuzluklar yani tutarsızlıklar olduğu görülmektedir."*

Katılımcı (Eren) ise repertuvar eksikliklerine vurgu yapmaktadır:

> Bağlama metotlarını incelediğimizde repertuvar anlamında birçok problemle karşı karşıya kalıyoruz. Repertuvar anlamında hangisini koymamız gerektiğini tam anlamıyla oturttuğumuz söylemek mümkün değil. Bence bir metodun içerisinde tüm müzik türlerini kapsayan geniş bir repertuvar olması gerek. Önce geleneksel ezgilerimizi çalalım, daha sonra

bağlamanın sistemine uygun müzik türlerindeki repertuvar çalmamız gerektiğini düşünüyorum (Eren).

Transkripsiyon dışındaki bir diğer sorun geçmişten günümüze yazılan metotlarda metot kavramının tam anlamıyla oturmaması olarak görülmektedir. Metot yazarları metot mu yoksa repertuvar mı ikileminde kalarak bir çalışma yapmaktadırlar. Katılımcı (Ömer) konu ile ilgili şu ifadelerde bulunmaktadır: *"Türk müziğinde metodun ne olduğu tam anlamıyla anlaşılmış değil. Yani amaç belli değil, metot değil metot anlayış içerisinde kitabın başında her ne kadar metot yazıyorsa da metot olarak nitelendirmenin yanlış olduğunu düşünüyorum."*

Katılımcı (Onur) bu konuda bir standardizasyona gidilmemesinde metoda ilişkin yaklaşım farklılıklarını vurgulamaktadır:

> Bizde metot denildiğinde yanlış anlaşılan bir konu var. Metot sadece bir şeyi öğretme yoludur yani yöntemdir, izlenecek bir yoldur. Metotlar yol göstermede kullanılacak bir araç olarak kullanılmalı ya da bir materyal olarak kullanılmalı. Yani bir repertuarın kendisi başlıca metot olamaz. Metotlarda repertuarı nasıl çalacağınla alakalı bilgilerin olması gerekir. Metot denildiğinde bir bağlama nasıl çalınır anlaşılması gerek. Bütün metotlar için de aynı şey geçerli. Dünyanın her yerinde aynı şey anlaşılmalı (Onur).

Görüşmeden elden edilen bulgular ışığında başka bir sorun olarak metotların hedef kitlesi görülmektedir. Görüşmelerde metotların hangi kesime hitap etmesi konusunda bir netliğin olmadığı anlaşılmaktadır. Katılımcı (Eren) *"bir metot hazırlanırken en başta hangi kesime yazıldığı önemlidir. Yani bir kurs için mi? Yoksa akademik ortamda devam eden bir çalgı eğitimi için mi? Bence metot hazırlamaktan daha önemlidir bu durum"* ifadelerde bulunmaktadır.

Transkripsiyon dışındaki önemli sorunlardan biri de metot içeriklerinin benzer olma durumudur. Yine Eren'e göre aslında farklı gibi görünen metotlar içerik olarak birbirlerine çok benzemektedir: *"Piyasada var olan birçok metodu incelemişimdir. Bu metotların sayısı 100 ise bunların 95 aynı. Aslında aynı işi tanımlıyor ama herkes farklı bir şey olduğunu savunuyor. Ben böyle metotları kabul edemiyorum."*

Öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmelerde belirtilen bir başka sorun ise açkı (anahtar) sorunudur. Katılımcı (Suat) konuyla ilgili şunları söylemektedir:

> Diğer batı sazlarına baktığımızda her anlamda bir standart

olduğunu görmekteyiz. Ama bizim çalgılarımıza bakıyoruz daha çaldığımız la notası bile evrensel anlamda tutarlı değil. Bir anahtar meselesi ortaya çıkıyor. Bazı çalışmalarda bunun do anahtarını baz alarak çözüme kavuşturulmaya çalışıldığı görülüyor. Ama o çözüm bile sadece bir fikir olarak kalıyor (Suat).

SONUÇ

Bağlama metotları arasındaki transkripsiyon farklılarına sebep olan etkenler; yazar egosu, icracı egosu, teknolojik imkanlar, taraflı olma, kavrayış, ekollerden gelen öğretim şekli, standardizasyon farkındalığının oluşmaması ve çalışmaların yetersizliği şeklinde sıralanabilir.

Bağlama metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarına sebep olan etkenlerin başında yazar egosu geldiği; her ekolün kendi oluşturmuş olduğu transkripsiyonu en iyi olarak gördüğü, başkalarının yapmış oldukları çalışmaları değerlendirmedikleri, bazı icracıların ise ya kullandıkları metoda taraf olarak başka metot tanımadıkları ya da mevcut metotlardaki transkripsiyon dilini beğenmediklerinden veya yetersiz bulduklarından kendilerince çözüm üretmeye çalıştıkları tespit edilmiştir.

Teknolojik imkanların şimdiki kadar yaygın olmaması da transkripsiyon farklılıklarını sebep olan faktörler arasındandır. Ayrıca bazı icracılar eğitimini tek bir metottan sürdürdüğü için diğer metotlardan veya metot yazarı görüşlerinden habersiz kalınmasından dolayı transkripsiyon farklılığı oluşmaktadır. Metot yazarlarının müziği ve o çalgıyı nasıl kavradıysa o şekilde transkripsiyon üretmesi de bir başka farklılık nedenidir. Metot yazarlarının ilk öğrendiği şekliyle ve kendisine nasıl kolay geliyorsa bir transkripsiyon belirlemesi metotlara arasında transkripsiyonların standart olmasını engellemiştir.

Bağlama metotları arasında transkripsiyon farklılıkları nedenlerinden biri de her metot sahibinin kendince en güzelini bulduğunu düşünmesi ve metot yazarlarında öne çıkan egolarıdır. Metot yazarlarının belirledikleri transkripsiyonların diğer metotlardan daha iyi olduğunu düşünmeleri başka metotlardaki transkripsiyonları dikkate almamalarına yol açmıştır.

Bağlama öğretimi yakın döneme kadar ekoller vasıtasıyla yaygın eğitim kurumlarında (halk eğitim merkezleri, özel kurslar, özel dershaneler vb.) öğretilmekteydi. Transkripsiyon konusunda bir farkındalığın olmadığı, mesleki müzik eğitimi veren kurumların açılmasıyla birlikte bir far-

kındalığın oluştuğu ve ekollerden eğitim almış kişilerinde bundan dolayı günümüze kadar transkripsiyonlarda bir standart yakalayamadıkları görülmektedir.

Transkripsiyon farklılıklarının nedenleri arasında bağlamanın metodolojik anlamda evrimini tamamlamış bir çalgı olmasının da etkisinin olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca geçmişte kitle iletişim araçlarının da şimdiki kadar yaygın olmamasından ötürü ekoller ve öğrenciler arasındaki bağ kopmuş, bu da yazı dilini olumsuz anlamda etkilemiştir.

Bağlama metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarının sebeplerinden biri de metotla ilgili çalışmaların geç başlamasıdır ve yapılan çalışmaların yetersiz oluşudur. Batı sazlarının Türk halk çalgılarından daha sistematik bir metodolojiye sahip olmalarının nedeni olarak, bu çalgılara ilişkin çalışmaların bizden 150 yıl önce başlamış olması gösterilmektedir. Dolayısıyla Türk halk çalgılarında metodoloji ve transkripsiyonla ilgili çalışmalar Batı'ya kıyasla daha başlangıç aşamasındadır.

Metotlar arasındaki transkripsiyon farklılıklarının öğrencilerin transkripsiyon diline yabancı olmasından ötürü hem bireysel çalışmalarda hangi kaynağı kullanacağı konusunda hem de bir öğreticinin öğrenciye hangi kaynağı vermesi hususunda problem yarattığı tespit edilmiştir. Ayrıca metotlardaki transkripsiyon diline yabancı kalan öğrencinin farklı metot içeriklerini çözmede problem yaşadığı ve yazılan notayı okuyamama durumunun oluştuğu saptanmıştır.

Bazı metotlardaki transkripsiyonların çokça olması sebebiyle nota üzerinde bir görüntü karmaşası yaşandığı ve notanın görsel anlamda sade bir anlayışla yazılması gerektiği tespit edilmiştir. Ayrıca birbirinden farklı transkripsiyonların olması sebebiyle metot içeriği anlamında bilgi kirliğine yol açmaktadır.

Öğrenen ve öğreten kişi de transkripsiyon farklılıkları eğitim materyalini çözümleme konusunda bir zaman kaybı meydana getirdiği görülmektedir. Zaman kaybı yaşanması sebebiyle öğrenim veya öğretim uzamakta bu da konunun muhataplarının sıkılmasına yol açmaktadır. Ayrıca icracı, kendi benimsediği, öğrendiği transkripsiyonun dışında bir işaretleme sistemiyle karşılaştığında eseri çözümleme de problem yaşadığı ve bu durumun icracı açısından gereksiz bir yorgunluğa sebep olduğu tespit edilmiştir.

Bağlama metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarından dolayı icracıların eseri deşifre etme konusunda problem yaşadıkları tespit edilmiştir. Birden fazla transkripsiyonun olması hasebiyle öğrenciler eser çözümle

konusunda zorlanmaktadır. Bir bağlama topluluğunun aynı anda icrasında o toplulukta bulunan bireylerin birbirinden farklı transkripsiyon diline hâkim olması sebebiyle toplu çalım esnasında sorunlar yaşanmaktadır.

Bağlama metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarının bağlama icrasında önemli derece problemler oluşturduğu tespit edilmiştir. Bağlama icracılarının transkripsiyon farklılıklarından dolayı mevcut bağlama literatüründeki eserleri çalışma, icra etme konusunda problem yaşamaktadırlar. Ayrıca icra edilen eserin notaya aktarımı hususunda da farklı transkripsiyonlardan dolayı hangilerinin kullanılacağına ilişkin karmaşa yaşanmaktadır.

Özellikle başlangıç aşamasındaki öğrencilerin transkripsiyon dillerini yeni kavramasından dolayı problem yaşandığı gözlenmektedir. Transkripsiyon dilinin standart hale getirilmemesinden dolayı bağlama öğretiminde sistematik bir eğitim anlayışının oluşamamaktadır.

Birçok transkripsiyonun olması, buna ek olarak icra tekniklerinin farklı farklı isimlendirilmesi tekniklerin kavranılması bakımından öğretici ve öğrencilerin sorunlar yaşamalarına neden olmaktadır. Bu durum aynı zamanda bağlama eğitim-öğretiminde birliğin oluşmamasına sebebiyet vermektedir.

Bağlama metotlarındaki transkripsiyon farklılıklarının bağlama eğitim-öğretim aşamasında hem öğrenci hem öğretici açısından problem teşkil ettiği tespit edilmiştir. Öğrencilerin farklı transkripsiyonlardan dolayı hangi kaynağı kullanacağı konusunda problemler yaşamaktadır. Metotlar arasındaki farklı transkripsiyonlar sebebiyle öğrenciler arasında eğitim ve seviye farklılıkları oluştuğu saptanmıştır. Ayrıca farklı transkripsiyonların öğrencilerin bağlama öğrenme sürecini yavaşlattığı, birçok metotta birçok transkripsiyon olması sebebiyle bu süreçte kafalarının karıştığı ve sürekli ders eğitmenlerini bağlı kalmak zorunda oldukları tespit edilmiştir.

Bağlama metotlarındaki farklı transkripsiyonların öğreticilerin farklı kaynak kullanması konusunda sınırlık getirdiği tespit edilmiştir. Bu durumun sonucunda öğreticinin hazırladığı kaynağı öğrencilere aktarma problemi yaşadığı ve öğrencilerin transkripsiyonla ilgili çok sayıda soru sorma durumlarının oluştuğu saptanmıştır. Transkripsiyon farklılıklarının eğitim-öğretimde öğrenci üzerindeki olumsuz etkilerinden birinin de adaptasyon problemi olduğu tespit edilmiştir. Öğrenciler özellikle başlangıç seviyesi bağlama öğretiminde farklı transkripsiyonlara maruz kaldıkları için adaptasyon problemiyle karşılaşmaktadırlar.

Çeşitli konser etkinliklerinde, müzik okullarının yapmış etkinliklerde, TRT'de, Kültür Bakanlığı'nın korolarında, daha birçok toplu çalımın uygulandığı kurumlarda transkripsiyon dilinin farklı olmasından dolayı problem yaşanıldığı saptanmıştır. Bu tür toplu çalımlarda hem tek tip icra oluşturmada hem de icraya geçme aşamasında zaman kaybı yaşanmaktadır.

Bağlama icrasında notasyonda farklı transkripsiyonların oluşu, eseri tek başına çözememe, adaptasyon sorunu yaşama gibi sorunlara yol açarken aynı zamanda farklı icra şekillerinin oluşmasına sebep olmaktadır. Ayrıca bu farklı transkripsiyonlar icracının performans verimini olumsuz yönde etkilemektedir.

Katılımcıların çoğunluğu transkripsiyon farklılıkları icrada önemli sorunlar yarattığını savunurken, bazı katılımcılar bu durumun problem teşkil etmediği görüşünde birleşmektedirler. Performans kurallarının icra öncesinde açıklandığı veya ekol icracıların transkripsiyonu anlatıldığı taktirde bu durumun bir problem olmaktan çıkacağı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Transkripsiyon farklılıkları dışında, mevcut durumda metotlarla ilgili sorunların hâlâ devam ettiği, bunların dışında metotlardaki repertuvar sorunu, metot kavramın tam manasıyla oturmaması, metot hedef kitlesi, metot benzerlikleri, bağlamanın formal anlamındaki eksiklikleri ve açkı (anahtar) sorunu gibi bağlamayla ilgili birçok konuda sorunun bulunduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

Ergöz, H.S. (2008). *Türk Müziği Nazariyesi ve Solfeji Derslerinde Metodoloji.* Motif Akademi Halk Bilim Dergisi, 1(1), 41-51.

Ersoy, İ. (2007). *Türkiye'de uluslaşma sürecinde bir simge olarak "bağlama".* Halk Kültüründe Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri (ss. 268-278), Kocaeli.

Özdek, A. (2015). *Bağlama öğretimine dönük basılı materyallerde görece notasyona ilişkin bilgi ve uyarılar.* I. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri (ss. 36-54), 8-10 Nisan, Sivas.

Kaygusuz, N. (2014). 19. yüzyıldan 21. yüzyıla Türk müziğinin kısa bir hikâyesi. *Yeni Türkiye, 2*(57), 464-1482.

Kurubaş, B. (2021). *Üstadlar harmanında bağlamanın icra serüveni. İstanbul: Efe.*

YÖK (2018, Mayıs 30). *Yeni öğretmen yetiştirme lisans programları. https://www.yok.gov.tr/kurumsal/idari-birimler/egitim-ogretim-dairesi/yeni-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari .*

SANAT EĞİTİMİNE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM BAĞLAMINDA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

ERDEM ÜNVER[1]

Evren sürekli değişim ve dönüşüm sürecini yaşarken, insanoğlu bu süreçleri biyolojik, sosyolojik, kültürel bir varlık olarak kendine özgü bir seyirde gerçekleştirmektedir. Düşünen, algılayan, yargılayan kimliğiyle değişen şartlara uyum sağlamakta, süreçleri analiz ederek, birçok alanda değişim ve dönüşümün bilinçli nedeni olmaktadır.

Eğitimin kurumsallaşması, eğitim alanlarının çeşitlenmesi, bilginin teknoloji ile toplumsal yaşama katılması sözü edilen insan özellikleri ile açıklanabilir. Sürekli kontrol edilen ve yönlendirilen süreç, insanın varlığı sorgulama düzeyini ve bilgiye ulaşma yöntemlerini daha üst düzeylere çekmiştir.

Yaşantılar yeni duyuş ve düşünce sistemlerine zemin oluştururken, eğitim kurumları da amaçlarını ve eğitim süreçlerini geleceğin davranışlarını kazandırmaya yönelik olarak yeniden belirlemektedir. Ancak belirlenen becerileri ya da davranışları kazandırma düzeyi, sanat ve tasarım eğitimi veren kurumların temel sorun olarak devam etmektedir. Şekli kurumsallaşma çabaları asıl amacın yerine geçmiştir.

Geçmişten bugüne mekân, zaman, araç-gereç yetersizliği ve benzeri başlıklar altında dillendirilen sanat eğitimine yönelik sorunlara daha geniş bir perspektiften bakmak gerekir. Osmanlı'da Batı'ya açılma süreciyle başlayan ve hala devam eden tek yönlü etkilenmenin mantığını, toplum ve kültür ilişkisi bağlamında yeniden değerlendirme ihtiyacı vardır.

Kültürlerin etkileşimi tarih boyunca olmuştur ve devam edecektir. Bu anlamda bilim ve teknoloji toplumlarının baskın olması doğaldır. Önemli olan düşünsel ve yapısal değişimlerin, toplum yaşam felsefesi ve algı kapasitesi içinde, taklitçiliği önleyen, toplumsal dinamiklerle çatışmadan, özgün ve yönü geleceğe bakan bir yapıya evrilmesidir.

Her şeyden önce toplum ve kültür kavramları doğru analiz edilmeli, sanat ve sanat eğitiminin önemi, toplumsal boyutta yeterli bilgi ve bilinç noktasına taşınmalıdır. Konuya bu boyutta bakıldığında kültürel değişim

---

1

süreci, kültür politikaları, eğitim süreçleri, sanat eğitimcisi yeterlikleri ve 21. Yüzyıl becerilerinin sanat eğitimine uyarlanması başlıkları önem kazanmaktadır. Bu konuların dışlanması, sanat eğitiminin daha çok teknik beceri ve el- göz eğitimi yönündeki işlevini ön plana çıkartır. Oysa sanat, toplumsal bilinç ve bu bilincin değişim sürecinde nasıl etkilendiğiyle ve toplumda gerçekleşen evrimin niteliği ile ilgilidir. Sanatsal birikim ve kültürün gelişmesini sağlayan değerler toplumsal kaynaklarda gizlidir. Toplumsal algı ve duyarlıktan kopmayan, toplum için bir anlam ifade eden ve iz bırakan estetik ürünler aynı zamanda evrensel olana yönelen ürünlerdir.

Akıl ve düşünme ile birlikte hayal ve sezgilere muhtaç olan sanat, özgün ve özeli, aynı zamanda tek olanı ifade eder. Farklı kültürlerin aklı ile sezgilere yönelmek özgünlüğün ve evrensel olmanın en önemli engelidir.

Kültürel Dönüşüm Sürecimiz

Gerek Osmanlı gerekse Cumhuriyet döneminde Batı kültürüne dönük yaşanan hamleler geri kalmışlıktan kurtulmanın, modern bir toplum olma isteğinin sonucudur (Sunar, 2019, s.39). Batının askeri ve eğitim kurumlarını taklit ederek başlayan değişim, Cumhuriyetle birlikte artarak devam etti ve siyasi değişim de gerçekleşti.

İlk kültürel değişim sürecinde İslamiyet'in kabulü nasıl yeni bir inanç ve yaşam felsefesi getirdi ise, Batı ile olan etkileşime de toplumun düşünce ve yaşamını değiştirme ya da dönüştürme işlevi yüklendi. İslamiyet'le olan tanışma, derin etkilenmeleri barındırsa da, kendi kültürümüzle bir oranda sentezlendiğini görürüz. Batı ile etkileşim ve bu etkileşim neticesinde alınan kültürel normlar, yazıdan konuşmaya, hukuktan kurumsal yapılaşmaya, giyim kuşamdan sanatın üretimine kadar köklü bir değişimi hatta bir dönüşümü ifade etti.

1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, Türk Sanatını dışlayarak tamamen Fransız eğitim sistemini ülkemize taşıdı. 1835 yılında ve daha sonraki yıllarda yurt dışına sanat eğitimi için gönderilen kişiler, tamamen batı sanat tekniğini ve dilini ülkemize taşımada görev aldılar. Bu anlayış ve davranış Cumhuriyet döneminde de artarak devam etti.

Öz kimliğin dışlandığı bu süreçte, sanatçı analitik olmayan kolaycı bir taklitçiliğin aktörü haline getirildi. Geçmiş ve gelenekten uzaklaşmak özgünlüğün ve evrenselliğin engeli haline geldi. Unutulmamalıdır ki her toplumun birbirinden farklı algılama ve sorgulama yetenekleri vardır ve bu farklılık onları özgün kılar (Tansuğ, 1985, s. 9).

Bu anlamda kültürel dönüşüm sürecimizde toplum ve kültür kavramları sorgulanmalı, kazanımlarımız ve kayıplarımız irdelenmeli, kazanımlarımızı kaybetmemek ve geliştirmek, kayıplarımızı değişen dünyanın beklentisine uygun yaşatabilme yöntemleri tartışılmalıdır. Kültür, sanat, sanat ve toplum, kültürel-sanatsal değişim kavramları tarihin akışı içinde yeniden değerlendirilirken bilgi ve şuur eksikliği giderilmelidir.

Kültür Politikaları Üzerine

Ülke yönetimine sahip olmak amacıyla örgütlenmiş insan topluluklarına siyasi parti denir. Toplumsal değişkenleri belirleyen iradenin sahibi bu kurumlardır. Ülkenin kurumsal ve ekonomik yapılanması, dış ilişkiler, bilim-teknoloji ve kültür dahil tüm yaşantılar iktidarların inisiyatifi ile anlam kazanır.

Siyasi partiler kültür ve sanatı en az ekonomik sorunlar kadar önemsemelidir. Toplum - kültür ilişkisi, kültürler arası etkileşim, geçmiş, bugün ve gelecek bağlamında kültür politikaları geliştirilmelidir. Osmanlı döneminde başlayan ve bugün de devam eden kültürel değişim politikaları analiz edilmeli, kültürel taklitçiliğin neden olduğu kayıplar tespit edilerek yeni yöntemler saptanmalıdır.

Kültürlerin birbirini etkileme özelliği, kültür kaybına yol açmamalıdır. Toplumsal değişkenlerin azlığını ya da yokluğunu ve bunun nedenlerini ortadan kaldıracak önlemler alınmalıdır. Değiştirici kültür temel belirleyici olduğunda, değişen kültürün sanatçısı da benzediği kültürün sözcüsü durumuna düşer. Geleneksel olanı evrensele dönüştürecek alt yapı birikimine yabancılaşır. Geçmişle gelecek arasında geçiş sağlayacak biriken tüm değerler ve bunların tarihsel, toplumsal anlamı önemsenmeli, bugüne ulaşabilecek gücü tespit edilmelidir. Çünkü evrensele taklit ederek ulaşılamaz. Siyasi partiler kültür politikalarını bu gerçeklik üzerine kurgulamalıdır.

Kültür ve sanat dünyasında yer alabilmek, özgün yapıya kavuşmak için, kültür ve sanat insanlarının yönlendiriciliğiyle ülkeyi yöneten ve yönetme iddiasında olan siyasi iradelerin kültür ve sanat yapılanmasında etkin önlemler alması sağlanmalıdır. Küçülen dünyamızda ülkeler arasındaki ilişkilerin niteliğini, onların gelişmişlik düzeyleri belirlemektedir. Yönetenlerin tarih şuuru anlayışıyla varlığa yaklaşabilmesi, bu şuurun toplumun geneline yansıtılabilmesi, sanat eğitimine yaklaşımda olumlu sonuçlar verecektir. Yerel, geleneksel ve evrensel yaklaşımları teknolojilerin desteğiyle yapılandırmayan kültür ve eğitim politikaları başarıya ula-

şamaz (Kırışoğlu, 2009, s.41).

Sanat Eğitimi Süreçleri

Sanat eğitimi kurumlarında kültür, sanat, sanat ve toplum, kültürel-sanatsal değişim kavramlarının tarihsel devamlılık bağlamında doğru sorgulanmaması önemli sorunların nedenidir. Bu eksikliğin giderilmesinde, en az sanat tarihi kadar sanat sosyolojisi, sanat felsefesi, sanat psikolojisi derslerine programlarda yer verilmelidir. Bir komisyon oluşturularak bu derslerin kapsamı doğru biçimde saptanmalıdır. Sadece Batı değil, Doğu Sanatları ve Türk Sanatı da geçmişten bugüne sözü edilen bilim dalları çerçevesinde irdelenmelidir. Toplumların kültür yapıları ve sanatları arasındaki bağın mantığı ve milli olan doğru kavranmalı, doğru biçimde sorgulamalı, değişen dünya koşullarına göre değişimine imkân sağlanmalıdır.

Sanat ne kadar estetik alana yönelik olsa da, kişisel olduğu kadar toplumsal kültürlenmenin sonucunda ortaya çıkan bir üründür. Her alanda iletişim ve bilgilenmenin yoğun yaşandığı bir ortamda kültürler arası etkileşim ve kültür kolajının varlığı bu tezi güçsüzleştirmez. Kültürel etkileşimde önemli olan, başka olanı değerlendirerek, sentezleyerek yeni biçimde sunabilme becerisidir. Böyle bir yaklaşımın başarısında sözü edilen sanat bilimi dalları işlevsel hale getirilmelidir.

Bilim ve teknoloji üreten toplumlar doğal olarak yeni kültürel değerler de üretmektedir. Bu nedenle gelişmiş ülkelerin emperyalist emelleri bilim ve teknolojide olduğu kadar kültürel boyutta da devam ediyor. Onlar amaçlarına kültürel asimilasyonla daha kolay ulaşabileceklerini biliyorlar. Bu nedenle genelde eğitim, özelde sanat eğitimi süreçleri bu sorunun çözümünde etkinleştirilmelidir.

Sanat Eğitimcisi Yeterlikleri

Her sanat eğitimcisinin sanatçı olması, sanatsal yaratıcılık süreçlerini yaşaması önemli olmakla birlikte, kültür ve sanat konularında ve sanat eğitimindeki yetkinliği, eğitim süreçlerini düzenleyebilmesi daha büyük önem taşımaktadır. Sanat eğitimcisi yetiştiren yüksek eğitim kurumları, her yaş seviyesinde ve hazır bulunuşluk düzeyine uygun eğitim verebilecek, eğitim süreçlerini düzenleyecek ve davranışları tespit edebilecek yetkinliğe sahip eğitimciler yetiştirmeyi hedeflemelidir. Bu yetkinlikler, hedef kitleyi tanımak, öğrenim yaşantılarını doğru biçimde düzenlemek, bu yaşantıların gerçekleşeceği uygun fiziksel ve psikolojik ortamı hazırla-

mak ve eğitimin önemli bir boyutu olan ölçme ve değerlendirmeyi yapabilme becerisini kazandırmalıdır (Başaran 1994, s. 25).

Bu nitelikte eğitimcileri yetiştiren kurumlarda görev alan öğretim elemanlarının, öğrencilerine sözü edilen nitelikleri kazandırabilecek vizyona sahip olmaları gerekir. Sanatı sadece yeteneğe endeksleyen, bilişsel boyutu önemsemeyen sınav sistemi, çalışma ve öğrenme alışkanlığı olmayan öğrencilerin sanat eğitimi alanına yönlendirmektedir. Sanatçıya ve öğretmenliğe verilecek toplumsal değer, tıp, mühendislik, hukuk ve diğer alanları tercih eden öğrencilerin sanat alanına yönlenmesine önemli etkiler yapacaktır. Böyle bir yönlenme amaçların ve davranışlarının gerçekleşebilmesini sağlayacak, eğitim süreçlerini düzenleyebilecek, denetleyebilecek nitelikli ve idealist öğretim elemanlarının yetiştirilmesini sağlayacak süreci başlatmak daha kolay olacaktır.

21. Yüzyıl Becerileri

Ramazan Cansoy'un " Uluslararası Çerçevelere Göre 21. Yüzyıl Becerileri ve Eğitim Sisteminde Kazandırılması" başlıklı makalesinde bazı kurum ve kurulların 21. Yüzyıl becerilerine yaklaşımlarını görmek mümkündür (2018, s.3112-3134).

Kısa adı OECD olan, Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü (Organisation for Economic Co-operation and Development), 14 Aralık 1960 tarihinde imzalanan Paris Sözleşmesi'ne dayanılarak, 1961'de kurulan bir dünya örgütüdür. Temel görevleri aşağıda belirtildiği gibi ekonomi, çevre ve siyasi konular gibi görülse de aldığı kararlar, ülkelerin belirtilen konularda sorunlarını çözmeye ve gelişmelerine yönelik alınacak önlemleri kapsamaktadır. Tespit edilen bilgi, beceri ve yeterlikler doğrudan eğitim ile ilişkilidir. Bu görevler:

1. Ekonomik, sosyal ve istatistiksel verileri sağlamak ve bunları yayınlamak,
2. Çevre, tarım, teknoloji ve ticaret politikaları ile mali politikalarda meydana gelen değişiklikleri ve gelişmeleri takip etmek, araştırmak,
3. Ekonomide meydana gelen gelişmeleri analiz etmek ve öngörüde bulunmak,
4. Farklı ülkelere ait politika deneyimlerini karşılaştırmak, gözlemlenen ortak sorunlara çözüm arayışında bulunmak, iyi uygulamaları tanımlamak, ülke içi ve uluslararası politikaların koordinasyonu konusunda OECD üyesi ülkelere yardımcı olmaktır.

Örgütün 2018 yılında belirlediği yeterlikler eğitimle kazanılabilecek beceriler olup; dönüştürücü yeterlikler (yeni değerler oluşturma, zorluklara ve gerilimlere dayanma, sorumluluk alma), yeni değerler oluşturma (Yaşamın her alanında yaratıcı yaklaşımlar, sisteme dayalı düşünebilme ve uygulama) ve sorumluluk alma (öz denetim, yeterlik, problem çözme) kategorilerinde tanımlanmıştır (OECD, 2018,s4-5).

Microsoft firmasının desteklediği ATCS21 çalışması ise 21. Yüzyıl becerilerini; beceri ve teknoloji odaklı düşünme, iş yapma, dünyayı anlama kategorilerinde değerlendirmektedir (Voogt ve Roblin, 2012, s.302). Yine ABD şirketlerinin desteklediği bir çalışma olan P21, 21. Yüzyılda eğitilenlerin sonraki yaşamlarında gerekli olan benzer yeterlikleri saptamıştır. Teknolojiye vurgu yapan çalışma medya okuryazarlığı, kariyer ve iş becerileri üzerinde durmaktadır (Partnership for 21st Century Skills,2015).

National Research Council (NCR) 2005-2009 yılları arasında yaptığı çalışmalardaki becerileri bilişsel, içsel ve kişiler arası beceriler kategorilerinde değerlendirmiştir (National Research Council, 2011).

The North Central Regional Education Laboratory (NCREL), American Association of Colleges and Universities (AACU), International Society for Technology in Education National Education Technology Standards (ISTE) ve daha birçok kurum ya da kurul 21. Yüzyıl becerileri ile ilgili tespitler yapmıştır.

Sanatçı olabilmenin ilk şartı estetik olanı üretmektir. Ülkemizde çoğu sanatçı sadece bu işlevi yerine getirmektedir. Oysa vizyon sahibi bir sanatçı, ülkesinin ve dünyanın bilimsel, teknolojik, ekonomik, kültürel yapıları ve gelişmeleriyle ilgili düşüncesi ve görüşleri olan kişidir. Ancak bu tür sanatçılar kültürel sentezle sanatta değişimi, dönüşümü gerçekleştirebilir ve toplumun gerçek aydın bir bireyi olurlar. Sürekli kendini tekrar edenlerin sanatsal yaratıcılığı sonlanmıştır. Tekrar sanatın işi değil, zanaatın işidir. Kaldı ki bugünün zanaatkârı da sürekli yeni tasarımlarla kendisini değiştirme, geliştirme çabasındadır.

21. yüzyıl becerilerini değerlendirdiğimizde, sanat eğitimi gibi bilgi, davranış ve duyusal alan davranışlarının kazandırılmasının amaçladığını anlıyoruz. Bu durum sanat eğitiminin geleceğin sanat eğitimcileri ve sanatçılarını yetiştirme görevi ile örtüşmektedir. Bu beceriler, alan amaçları doğrultusunda revize edilmeli, eğitim programları bu becerileri kazandırabilecek kapsama kavuşturulmalıdır.

Sonuç

Evrensel boyutta sanat eserlerinin üretimi ve nitelikli sanatı toplum kesimlerinin yaşamlarına katma düzeyi, sadece sanat eğitimi veren kurumların tutumlarıyla açıklanamaz. Alışılagelmiş elemanları uyumlu biçimde bir araya getirme yaklaşımını değiştirecek, yeni elemanların ve yeni anlatım biçimlerinin varlığını hissettirecek toplumsal algı değişimine ihtiyaç vardır. Bilim ve teknolojiye uzak kalan toplumların algısal düzeyleri, yeni kültür üretmeleri önünde engeldir. Bu nedenle değişimlerini gelişmiş ülkeleri taklit ederek yaşarlar. Yeryüzünde bilim ve teknolojide gelişmiş hiçbir toplumun sanat üretiminde geri kaldığı görülemez. Çünkü bilgi üretmeyle sanatsal üretim paralellik göstermektedir (Bazin, 1998, s.507). Tehlike toplumun kendi değerlerinden uzaklaşması, bir başkasına benzemesi, kimliğini kaybetmesi olasılığıdır.

Benzeyen benzediğini taklit eder, yeni olana ulaşamaz. Kültürel devamlılıktan uzak sanatsal zekâ, eleştirel yetenek, özgünlük ve üst düzey yaratıcılığın önündeki engeldir. Çünkü duyular ve sezgiler benzemek istenen kültürün kalıpları içinde kalmıştır. Üretilen sanatın basit beğeni kuralları içinde kalması ve kolay anlaşılabilir olması bu nedenden kaynaklanır.

Başarısızlığın ve taklitçi olmanın arka planında, benzemek istenen kültürle benzer değişim evrelerinden geçilmemesi ve toplumsal yaşamdaki tek düzeli süreçtir. Bilim ve teknolojiden uzak olmak, toplumsal dinamizmi ve özgün kültürel değerlere ulaşmayı engellerken, Sanatçı böyle bir ortamda toplumun estetik beğeni ölçütlerini değiştiremez, yeniye olana ulaşamaz. Bir başka deyişle bilim ve teknolojiye uzak kalınması, kültür üretimini engellediği gibi ya taklitçiliği ya da gelenekselin sürekliliğini besler. Yaratıcılıktan uzak, teknik beceriyi önemseyen sanatsal anlayış devam eder (Hauser 1995, s.18)

Bu nedenle sanat algısı, sanat eğitimi kurumlarının yapıları, amaçları ve eğitimci yeterlikleri sorgulanırken, ülkenin kültür politikaları göz ardı etmemelidir. Fischer'in düşünce sistematiği içinde değerlendirecek olursak, değişim sürecinde toplumla sanat arasındaki işlevselliğin tam olarak fark edilemediğini ya da önemsenmediği söylenebilir (1985, s.11).

Sanatın insana özgü bir olgu ve sanat eğitiminin insanlığın eğitimi olduğu unutulmamalıdır.

Kaynakça

Başaran, İ. Ethem, (1994), Eğitim Psikolojisi, Kadıoğlu Yayınları, Ankara

Bazin, Germain, (1998), Sanat Tarihi (Çev. Üzra Nural), Sosyal Yayınları, İstanbul.

Cansoy, Ramazan, (2018), Uluslararası Çerçevelere göre 21. Yüzyıl Becerileri ve Eğitim Sisteminde Kazandırılması, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, c. 7, Sayı 4, s.3112-3134.

Fischer, Ernest, (1985), Sanatın Gerekliliği (Çev. Cevat Çapan), Kuzey Yayınları, Ankara.

Hauser, Arnold, (1995), Sanatın Toplumsal Tarihi (Çev. Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Kırışoğlu, Olcay, (2009),Sanat Kültür. Yaratıcılık Görsel Sanatlar ve Kültür Eğitimi- Öğretimi, Pegem Yayınları, Ankara.

National Research Council, (2011), Assessing 21st century skills: Summary of a workshop: National Academies Press.

OECD, (2018), The Future of Education and skills: Education 2030. Retrieved from http://www.oecd.org/education/2030/E2030%20Position%20paper%20

Partnership for 21st Century Skills, (2015), P21 framework definitions Retrieved from hhhp://www.p21.org/storage/documents/docs/P21

Tansuğ, Sezer, (1985), Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Voogt,J., Robin, N. P. (2012), A comparatife analysis of international frameworks for 21st century competences. Implications for national curriculum poicies. Journal of curriculum studies,44, 299-312.

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KÜLTÜREL İÇERİK UNSURU OLARAK KARADENİZ KÜLTÜRÜ

Evrim ÇAĞLAYAN[1]

Zuhal ARSLAN ŞENER[2]

Giriş

Toplumların kimliğinin oluşmasında ve insanların var olma biçimlerini en iyi anlatan tanımlardan bir tanesi de kültürdür. Geçmişle gelecek arasında bir bağ görevi üstlenen kültür, somut olan ve somut olmayan unsurlar ile bir bütünlük içerisindedir. Farklı birçok tanımı olan "kültür" ilk kez, İngiliz antropolojisinin kurucusu, düşünür E. Burnett Tylor'ın "İlker Kültür" adlı temel eserinde kullanılmıştır. "En geniş etnografik anlamı ile kültür insanın bir toplumun üyesi olarak kazandığı bilgi, inanç, sanat, ahlaki değerler, yasalar, adetler ve her türden diğer imkân ve alışkanlıklardan oluşan karmaşık bir bütündür" (Moore, 2015, s.5). Kullanım alanlarına göre TDK 'da "kültür" kavramını aşağıdaki altı madde ile sıralamıştır:

• Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin;

• Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü;

• Muhakeme, zevk ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olan biçimi;

• Bireyin kazandığı bilgi;

• Tarım;

• Uygun biyolojik şartlarda bir mikrop türünü üretme" (TDK, 2022).

Kültür, toplumdan topluma değişen davranış, yaşayış ve yaşam biçimidir. "Bu yüzden kültür şekillenirken; ailenin, yetişilen ortamın, eğitim alınan ortamın, askerlik gibi görevlerin, çalışılan alanların her birinden etkilenir ve hepsinin bu kavram üzerinde ayrı ayrı yeri vardır" (Dumrul,

1 Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi,ORCID: 0000-0001-7360-6984

2 Karabük Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-5377-3627

2021, s.15). Toplumun kendi içinde ve toplumu oluşturan bölümlerin alt birimlerinde yaşayan insanın kendisini, bir başkasını ve belirli gruplardaki birimleri "nasıl yeniden ürettiğini" ve "bu üretimle ilgili ifade biçimlerini" anlatır. Birbiriyle bağıntılı bu tanımlardan "iki temel kültür" ortaya çıkar. "Maddi yaşamın nasıl üretildiğinin göstergesi olan maddi/materyal kültür (somut kültür de deniyor) ve maddi yaşamın yeniden üretimiyle ilgili anlatı biçimlerini oluşturan maddi olmayan duyguların, inançların ve düşüncelerin ifadesi olan kültür (buna düşünsel kültür veya soyut kültür de denmektedir)" (Erdoğan ve Alemdar, 2011). Maddi ve manevi kültürün yol göstermesi ile şöyle de denilebilir, "insanların fizyolojik ve biyolojik gereksinimlerini karşılayan unsurların şekil verdiği faktörlere "maddi kültür", insanların manevi ve psikolojik gereksinimlerini karşılayan faktörlere ise "manevi kültür" öğeleri denilebilir" (Aktan ve Tutar, 2007, s.8). Tablo 1'de görüldüğü üzere, birbirinden ayrılan ama birbirini tamamlayan maddi ve manevi unsurlar araştırmacılar tarafından genel anlamda bu terimlerle ifade edilmektedir.

Tablo 1: Kültürü Oluşturan Unsurlar

KÜLTÜRÜ OLUŞTURAN UNSURLAR	
SOMUT UNSURLAR	SOMUT OLMAYAN UNSURLAR
Coğrafi Konum İklim Su Özellikleri Toprak Yapısı Mimari Yapılar Simge ve Semboller Sanat - El Sanatları	Dil Din ve İnançlar Hukuk Kuralları Ahlak Kuralları Örf ve Adetler Düşünce Yapısı Komşu Kültürler

Kaynak: Çağlayan, 2021, s.39

Türkiye'deki yedi bölgenin her biri kültürel içerik unsurları bakımından birbirlerinden farklılık göstermektedir. Karadeniz Bölgesinin kendine özgü kültürel içerik unsurları diğer bölgeler arasından ayırt edilebilmektedir. Bölgede yaşayan insanların ortak değerlerini yansıtan Karadeniz kültürü, bölgenin insanların günlük yaşantılarından, coğrafi özelliklerinden, gelenek ve göreneklerinden, dininden, dilinden ve yaşam şekillerinden harmanlanarak oluşmuştur.

Bu çalışmada; çağdaş Türk resminde kültürel içerik unsuru olan Karadeniz kültürü incelenmiştir. Sanatçıların ürettiği eserler sayesinde yöredeki günlük olaylar, yöreye ait kültürel değerler ve toplumsal olgular tarihin bir dönemine ışık tutmuştur. Bu çalışma nitel araştırma yönteminin

kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Çalışmada kapsamlı literatür taraması yapılmış, Karadeniz kültürüne ait içerik unsurlarını kullanan Çağdaş Türk ressamlarının görsel materyallerine ulaşılmış ve analizleri yapılmıştır. Sanat eserlerinin içerikleri literatürde yer alan bilgiler ışığında analiz edilmiş, ulaşılan bilgilerin sentezi yapılarak özgün bir şekilde yorumlanmıştır.

Resim Sanatında İçerik

Biçim ve içerik kavramları sanat eserinin iki ana unsurudur. Sanatçıların içlerinde bulunduğu durumla değişkenlik gösteren duygu, düşünce ve tutumlar ile resim sanatındaki "biçim" ve "içerik" ilişkisi doğrudan etkilenmektedir. Kimi eserlerinde konu ve tema, kimi eserlerinde de biçim ve içerikte bu etkileşim görülmektedir. Sanatçıların içlerinde bulundukları zamana göre belirledikleri tutumları, yaşam tarzlarını ve içlerinde bulundukları sosyal-kültürel yaşam koşulları bağlamında ele alınmalıdır.

"İçerik, bir sanat eserinde betimlenen olayların, aktarılan bilgilerin tümüdür" (Turani, 2018, s.58). "İçerik; ham konunun eserin içinde aldığı haldir, yani sanatçının elinde işlenmiş halidir. Konunun sanatçı tarafından işlenerek içerik haline sokulması aynı zamanda biçime yoğrulması demektir" (Moran, 2007, s.166). Sözen ve Tanyeli'ye (2018, s.141) göre; "… biçim yapıtın algılanan dış gerçekliği olarak düşünülmekte, içerik ise, biçimin iletmeye çalıştığı 'mesaj' olarak değerlendirilmektedir"

İçerik, resmin bize kendi başına verdiği mesajı anlamak, ne anlatmak istediğini çıkarabilmek, düşüncelerimiz ile görüneni çakıştırabilmek, resim ile alıcı arasındaki ilişki için esere bakmanın ilk yoludur. İçerik resim ile alıcı arasında koşul olarak görülebilmektedir. "Resim, sadece görme duyumuz aracılığı ile bize ulaştığı için, görmemizin aynı zamanda bir tanıma olması da kaçınılmazdır. O halde 'içerik' bizim tanıyabildiğimizi, bilebildiğimizi içermelidir. Ancak ifade edilen kavranabilirse, sınırlılığına karşın yine de geniş bir düşünme olanağı yaratabilecektir" (Dizen, 2011, s.16).

Sonuç olarak; vermek istenilen mesaj karşıdaki alıcının da iyi tanınması ile tam anlamı ile iletilmiş olacaktır. Zira içerik çok önceden bildiklerimizi kavramaktır. Bahsedilmiş olan bu temel öğeler, bir sanat yapıtı için, zaman ve mekan açısından bağlantılı olarak belli bir öncelik sırası gözetmeksizin önemli olmuştur. Bazen bu öğeler birbirlerinin önüne geçebilmektedir. Bazen biçim, bazen içerik, bazen öz, bazen de konu öne çıkmıştır (Özel, 2014, s.33). Ama hepsi her daim birbiri ile etkileşim içeri-

sindedir.

Çağdaş Türk Resminde Kültürel İçerik

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ilk eserlerine rastlanılan Çağdaş Türk resim sanatı, "Osmanlı Devleti" ve "Türkiye Cumhuriyeti" dönemlerinde Batı'ya dönük yapılan yenilik hareketleri sonrasında, yaşanan değişimlerle başladığı bilinmektedir. Türk resim sanatında özgünleşmek uzun ve zor bir zaman dilimini kapsamıştır. Batılılaşma hareketleri yapılan araştırmalarda bazı kaynaklara göre Lale Dönemi olarak görülmektedir. III. Selim döneminde ise sistemli bir şekilde batılılaşmanın kökeninin oluşturulduğu görülmektedir. 1773'te açılan Mühendishane-i Bahri-i Hümayun, 1796'da açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun, 1827'de açılan Tıbbiye ve 1835'de Harbiye mekteplerinde Batılı anlamda müfredat programları uygulanmış ve bu programlarda, önceleri askeri amaçla da olsa resim derslerine yer verilmiştir (Özsoy, 2003).

Zengin kültür yapısına sahip Anadolu'da, Türk resim sanatı da bu kültürel zenginlikten etkilenmiştir. Batılılaşma hareketlerinden sonra köken arayışına giren, kendilerini ve toplumu sorgulamaya başlayan sanatçılar, Türk kültürünü tanımak ve Türk kültürünün imgelerini çalışmalarında içerik olarak kullanmaya başlamışlardır. Çağdaş Türk resim sanatının kendini yenilediği bu dönemde ressamlar eserlerinde yerel unsurlar, geleneksel sanatı yorumlayarak post modern bir yaklaşım ile ve yöresel olan bazı değerleri evrensel bir dil kullanarak anlatmaya çalışmışlardır. Hem evrensel bir çalışma yapmak hem de içerik olarak ulusal değerlere bağlı kalmak istemişlerdir (Mercan, 2017, s.35-36).

Sanayi-i Nefise Mektebi döneminde verilen sanat eğitimi ile yeni bir döneme girilmiştir. Bu yeni dönemde yapılan figürlü resimlerde hem biçim hem de renk perspektifi belirlenen kurallara göre uygulanmaya başlamıştır. Figürler kendi başlarına birer tablo olarak çalışılmaktadır. Bu dönemde tarihe tanıklık etmek adına manzara resimleri ve portrelerin yapımı önem teşkil etmektedir. Türk primitifleri olarak bilinen, Askeri mühendislik okullarında eğitim gören bir grup ressam, 1840'lı zamanlarda neredeyse Batı ile eş zamanlı olarak ülkeye gelen, fotoğraf makinasını kullanmışlardır. Demir (2002, s.76) o dönemin fotogerçekçi resim üslubunun figürden yoksun olması sebebiyle İslam ve Doğu felsefesiyle şekillendiğini ifade etmektedir. "Bu eserleri üreten sanatçıların resimlerine çoğunlukla isim koymaması ya da kulları şeklinde adlandırması sanatçı üzerinde İslam inancının etkisini ve hala kendini birey olarak ortaya

koyma kültürünün Batı standardında bir eğitim kurumunda yetişse dahi oluşmadığını gösterir" (Demir, 2002, s.76).

Cumhuriyetle birlikte sanatçılara da belirli görevler düşmekteydi. Ulus bilincini halka aşılamak için ressamlar birer öğretmen, eserleri ise Cumhuriyetin inkılaplarını aktaran birer kaynak olarak görülmekteydi. Bu dönemde Türk kültürünü yaşatmak, sanat değerlerini arttırmak için Anadolu'nun her köşesine "Yurt Gezileri" düzenlenmiştir. Sanatçılar Anadolu'nun dört bir köşesine giderek Anadolu'yu keşfetmiş, insanların yaşadıkları doğal ortamları yakından gözlemlemiş, yöresel değerleri, motifleri ve kırsal yaşamları eserlerine yansıtmıştır.

II. Dünya Savaşı ile tüm dünya gibi Türk kültürel ve toplumsal yaşamı da etkilenmiştir. Resim sanatında gruplaşmanın azaldığı bu dönemde, iki farklı eğilim ön plana çıkmıştır. Bir tarafta ulusal değerleri savunanlar diğer taraf da ise evrenselciler yer almaktadır. Bu dönemin hemen ardından Akademik yüksek eğitimin başlaması ile tekrardan yeni bir gruplaşma dönemine geçilerek "Yeniler" grubu kurulmuştur. Toplumsal ilişkileri güçlendirmek, insan, çevresi ve toplumla olan ilişkisini konu alarak resmetmek amaçları olmuştur. Kültürel, toplumsal ve yöreselliğe yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Biçim, yöntem ve teknik olarak Batı'nın sanat anlayışını benimserken, içerik olarak yöreselliği seçmişlerdir. Yerel unsurlar, geleneksel etkiler ve yöresel bazı değerler harmanlanarak postmodern bir yaklaşım ile evrensel dil kullanılarak anlatılmak istenen konu anlatılmaya çalışılmıştır. Yani "Ulusal olandan hareketle, evrensele ulaşmanın yolu araştırılmıştır. Bu düşünce biçiminin getirdiği çözümün sonucu olarak, biçimde evrensel olmak, içerik de ise ulusal olmak düşüncesi geliştirilmiştir. Yöresellik içerikle ilgili iken, ulusallık bir ulusun kültürü, kültür mirası içinde kendi biçim değerlerini ortaya koyması" olarak düşünülebilmektedir (Mercan, 2017, s.35-43).

Türk resim sanatı sanatçıları, görsel kültüre atıfta bulunarak, sembolleştirdiği dolaylı veya dolaysız kültürel içerikleri sentezleme temeli ile birçok eser üretimi yapılmıştır. Kültürel simgeler haline gelerek eserlerde yer bulmuş içerikler nesilden nesle aktarılmıştır.

Sanatsal Bir İçerik Unsuru Olarak Karadeniz Kültürü

Karadeniz kültürünün oluşumunda yaşanılan yerin fiziki özellikleri, tarım ve ormanları, iklimi, bölgede yaygın olarak yapılan balıkçılık, sosyal yapısı ve bölge müziği önemli yer tutmaktadır. Karadeniz bir kavşak noktası gibidir, tarih boyunca birçok kültüre ev sahipliği yapmıştır. Çok kültürlü yapıya sahip olan Karadeniz Bölgesinin kültürel izleri çağdaş Türk resim sanatındaki birçok esere de yansımıştır. Karadeniz kültürü gerek yörede yaşayan gerekse yöreyi dışarıdan gözlemleyen sanatçılar için ilham kaynağı olmuş ve bu içeriğe sahip eserler Türk resim sanatı tarihine önemli katkıda bulunmuştur. Bu başlık altında; sanatsal içerik unsuru olarak Karadeniz kültürünü, çağdaş Türk resim sanatında eserlerine yansıtan sanatçılar tanıtılarak eserleri yorumlanmıştır.

Eşref ÜREN

İstanbul'da dünyaya gelen Eşref Üren, yapmış olduğu çalışmalarla genellikle "açık hava ressamı" olarak tanınmıştır. Halkla güçlü bağ kuran sanatçı, çeşitli yayınlarda yazılarını çıkarmayı başarmıştır. Halkı sanat konularını anlamaya, sanatı düşünmelerine özenmeleri için çok çaba sarf etmiştir. Yaşam hayatı boyunca "doğa sanatçısı" olarak bilinmektedir. 1960'lı yıllarda bir ara "lirik soyutlama" çalışmaları denemiş olsa da kendi tarzından çıkamamıştır. Eserleri duygu yüklü, şiirsel birer peyzaj konuları içermektedir. Peyzaj ustası olarak tanınan sanatçı çalışmalarında; yumuşak, uyumlu ve esnek çizgiler ve renkler kullanmayı tercih etmiştir (sosyolojisi.com, 2022). Eşref Üren "Karadenizli Kadınlar" isimli eserinde Karadeniz sahilinde kucağında ve yanında çocukları bulunan üç kadın resmetmiştir. Bu çalışma içerik olarak, Karadeniz bölgesinin "Sosyal Yapısına" örnek teşkil etmektedir.

Görsel 1: Eşref Üren "Karadenizli Kadınlar"

Elif NACİ

1898 yılında Giresun'da dünyaya gelen Elif Naci, 89 yaşında İstanbul'da vefat etti. Eğitim hayatına Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (Güzel Sanatlar Akademisi) devam eden Naci, "Yeni Resim Cemiyetinin" kurulumunda öncülerdendir. I. Dünya savaşı zamanında gazetecilik ve yazarlık yapmıştır. Yarı empresyonist, yarı akademik bir yaklaşım ile natürmort ve peyzaj konuları içeren öğeler kollanmıştır. Bazen eski hat sanatını andıran motifleri soyutlayarak, geometrik-soyut denemeler çalışmıştır (İstanbulsanatevi, 2022). Elif Naci "Çarşamba'nın Çarşambası" isimli eserini üçüncü kez düzenlenen yurt gezileri esnasında yapmıştır. Eser içerik olarak, Çarşamba halkının gündelik yaşantısı içermektedir.

Görsel 2: Elif Naci "Çarşamba'nın Çarşambası" Samsun, 1940 III. Yurt Gezisi

Cevat DERELİ

1900 tarihinde doğan Cevat Dereli bir öğretmenin yönlendirmesi ile sanat eğitimi almıştır. 1916 yılında ve takibi yıllarda İbrahim Çallı atölyede birlikte çalışmıştır. O dönemde tarz olarak Çallı'dan etkilendiği de konuşulmuştur. Cevat Dereli bir grup arkadaşı ile birlikte 1922-1923 yıllarında "Yeni Resim Cemiyetini" kurmuşlardır. Resim eğitimi için 1924 ve 1928 yılları arasında Fransa- Paris'e gitmiştir. Burada kendine üslup olarak Kübist ve geometrik formlar çalıştığı görülmektedir. Sanatçı çalışmalarını yaparken iki farklı akım olan "Empresyonizm" ve "Kübizmden" etkilenmiştir (Baş, 2020, s.4). Çalışmalarında gündelik yaşamdan çeşitli kareler, yöresellik, kedi ve portreler çoğunlukla görülmektedir. Renk olarak pastel tonlar, sadelik ve arınmış biçimler kullanmıştır. Mavi ve mavinin tonları da eserlerinde sıkça görülmektedir. "Balıkçı" adlı eserinde Dereli'nin kübizm tarzında çizim yaptığı görülmektedir. Renk olarak genellikle mavinin tonları kullanılmıştır. Sol üst köşede bir martı görülürken, sağ alt köşede siyah bir kedi görülmektedir. Kübizm tarzında yapılan eserin genelini balıklarını ağ üzerinden ayıran bir balıkçı kaplamaktadır. İçerik olarak da Karadeniz bölgesinde geçim kaynaklarından biri olan "Balıkçılık" esere yansıtılmıştır.

Görsel 3: "Balıkçı", 1957. Tuval üzerine yağlıboya, 115x86 cm.

Bedri Rahmi EYÜPOĞLU

Bedri Rahmi Eyüboğlu 1911 yılında Giresun'da doğmuştur. Ressam 1957 tarihli "Horon Anadolu" kültürüne severek gönül vermiş dans ve müziği birleştirerek bu değeri eserlerinde canlandırarak resmetmiştir. Karadeniz bölgesine özgü olan Horon bir halk dansı olarak bilinmektedir. Bölgenin geniş bir kısmında neredeyse bir simge haline dönüşmüştür. Karadeniz horon dansını kübizme yakın, sade bir dil kullanarak resmeden Eyüpoğlu, halk müziğinin değerli ustalarını da ellerinde sazları ile birlikte fazlaca betimlemiştir (Almelek İşman, 2017, s.399-400). Bedri Rahmi Eyüpoğlu 1957'de yapmış olduğu "Horon" adlı çalışmada horon oynayan figürleri kübizm tekniği ile resmetmiştir. Figürler çizgisel ve renksizdir. Renk sadece horon oynayan figürlerin kıyafetlerinde kullanılmıştır.

Görsel 4: "Horon", 1957. Tuval üzerine karışık teknik, 50x70cm, Özel Koleksiyon, İstanbul

Mehmet PESEN

1923 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Mehmet Pesen, 1948 tarihinde resim eğitimini "Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde" yapmıştır. Hocası Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun yönlendirmesi doğrultusunda "On'lar Grubunda" yer almıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında birçok kişisel sergisi vardır. Haydarpaşa Lisesi'nde uzun süren yıllar öğretmenlik yapmıştır. Çalışmalarında resim ve minyatürü harmanlayarak eser üretmiştir. Bir dönem resimlerinde duygu ön planda olsa da bir süre sonra somut çalışmalara yönelmiştir. Çalışmalarında konu olarak Bodrum, Kapadokya, Kaş yörelerini, geleneksel halk oyunları ve Karadeniz bölgesi çay toplayanlar ve balıkçıları işlemiştir (Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 2022). Çağdaş ve ulusal değerleri, evrensellik doğrultusunda samimi, şiirsel ve öyküsel bir dille yorumlamıştır. Yurt gezilerinde gitmiş olduğu Kastamonu ilinde "Kastamonu" isimli tablosu ile yörenin kültürünü, halk oyunlarını anlatan bir çalışma yapmıştır.

Görsel 5: Mehmet Pesen "Kastamonu"

Yusuf KATİPOĞLU

Yusuf Katipoğlu 1941 senesinde Trabzon'da doğmuştur. 1971 ve 1980 yılları içerisinde Milli Eğitim Bakanlığına bağlı öğretmenlik yapmıştır. Daha sonra da sanata gönül vermiş olan Katipoğlu 1975 yılında "Trabzon Güzel Sanatlar Galerisi'ni" açmıştır. Yöneticiliğini de kendisi üstlenmiştir. Sanatçının kendisine ait 40'tan fazla yurtiçinde ve 10 tanede yurtdışında kişisel olarak açtığı sergileri vardır. Konu olarak sanatçı doğa ve figür içerikli çalışmalar yapmıştır. Geleneksel kültürün ilk bakışta kendini hissettirdiği çalışmalarında görülmektedir. Yusuf Katipoğlu doğayı işlediği eserlerinde farklı bir özenle hareket etkisini ön plana çıkarmıştır. Bunun yanı sıra renklerle de birtakım denemeler yapan sanatçı, valörü daha çok öne çıkaran, zengin bir renk coşkusu elde etmiştir (Şen, 2009, s.108). Karadenizli olan sanatçı genellikle resimlerinde içerik olarak hep Karadeniz Kültürünü anlatan ve ön plana çıkaran eserler çalışmıştır. Tam bir Karadeniz tutkunu olan sanatçı atölye açmak için İstanbul'a gelse de orada da yaşamı boyunca Karadeniz ve İstanbul öğelerini harmanlayarak çalışmalarına devam etmiştir. Sanatçının bu çalışmasında da Karadeniz kültürü, Karadeniz'in hırçın dalgaları, kayık içerisinde kemençe çalan bir figür ve sanatçının kendi renk kullanma tarzı ile yüksek bir estetik etki ile izleyiciye sunulmuştur. Dinamik çizgilerle, renklerin tonlarını kullanarak kendine özgü tarzı ile doğallığı yansıtmaya çalışmıştır.

Görsel 6: Yusuf Katipoğlu

Zühal BAŞBUĞ

Zühal Başbuğ 1979 yılında Niğde ilinde doğmuştur. Başbuğ, Millî Eğitim Bakanlığına bağlı öğretmen olarak halen görev yapmaktadır. Bir tane kişisel sergisi olan sanatçı, birçok karma sergide de çalışmalarını sergilemiştir (Başbuğ, 2016, s.48). Yazmış olduğu "Kültürel Bir Öge Olarak Düğün ve Çağdaş Türk Resmine Yansıması" adlı yüksek lisans tezinde düğün temasını işleyen sanatçı, Karadeniz bölgesinin coğrafi özelliklerine bağlı olarak oluşan, Karadeniz'in hırçın dalgalarını ve serinliğini, Karadeniz'in simgesi haline gelen "horon" dansına benzetmektedir. Sanatçı yapmış olduğu çalışmada (Görsel 7). Karadeniz horonuna, kendi yorumunu katarak tuvale yansıtmıştır. Çalışmada kemençe çalan bir müzisyen ve arkasında horon oynayan üç figür görülmektedir. Figürlerin üzerinde Karadeniz kültürüne özgü kıyafet giydikleri ve çalan müziğin eşliğinde, ritme uygun olarak horon oynadıkları görülmektedir. Sanatçı zıt renkler olan mavi ve turuncu rengi de çalışmasında kullanarak resimde bir bütünlük oluşturmuştur.

Görsel 7: "Karadeniz Düğününde Horon", 2016, Tuval üzeri akrilik boya, 100x100cm.

Değerlendirme ve Sonuç

Kültürel içerik unsuru olarak Karadeniz kültürünün, Çağdaş Türk resim sanatına yansımalarının incelendiği bu çalışmada, kapsam dâhilince makaleyi oluşturulan başlıkların genel sonucu sunulmaktadır. Kültür, bir milletin tarihsel süreç içerisinde maddi ve manevi değerlerinin birer yansıması olarak görülmektedir. Bir toplumun kültürünü anlamak ve başka toplumlara kültürlerini anlatmak için düşünce ve sanat eserlerini incelemek önceliklidir.

Evrensel kültürün oluşumunda olduğu gibi Karadeniz kültürü de kendi özünü ortaya koymak için çeşitli unsurlardan etkilenmiştir. Bulunduğu coğrafi konum, iklim, halkın yaşam şekilleri, gelenek ve görenekler, yemekleri, müzikleri, halk oyunları, dini inançları, dilleri, giyim şekilleri, halkın düşünce yapısı ve sanatı gibi somut ve somut olmayan unsurları kapsamaktadır. Araştırmada elde edilen bulgulara göre Karadeniz kültürünün kökenlerinin binlerce yıl öncesine uzandığı görülmüştür.

Kültürün, gelecek nesillere aktarımında, anlatılmasında etkin unsurlardan biri de sanattır. Sanat eserleri üretilirken, sanatçının eseri ürettiği bölge, tarihi olaylar, coğrafi özellikler, kullandıkları renkler ve olayı nasıl bir biçimde eserlere yansıttıkları da çok büyük önem arz etmektedir.

Kültürel içerik unsuru olarak Karadeniz kültürünü, Çağdaş Türk resim sanatında eserlerine yansıtan sanatçıların kapsam dâhilinde eserleri incelendiği zaman, Karadeniz bölgesinin giyim kuşamını, balıkçılığını, yaşadıkları bölgenin coğrafi özelliklerini, gündelik işlerini, denizini, müziğini eserlere yansıttıkları görülmüştür.

Karadeniz kültürünü eserlerine yansıtan ressamların, farklı konular içeren bu çalışmaları ileriki süreç içerisinde gelecek olan nesillere kültür aktarımında birer belge niteliği taşıdığı düşünülmektedir. Türk resim sanatı açısından da bakıldığı zaman kültürel içerik unsuru olarak Karadeniz kültürünün konu edildiği bu çalışmalar resim sanatına önemli bir hareketlilik getirmiştir. Bölgedeki bu kültürel unsurların korunması ve resim sanatına yansıtılması ile Çağdaş Türk Resminin içerik zenginliğinin bir parçası olduğu da görülmektedir. Korunmaya değer bu eserler geleceğe bırakılacak somut birer kültürel mirastır.

Ek Bilgi: Bu kitap bölümü; Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Kültürel Miras ve Miras Alan Yönetimi Ana Bilim Dalında Dr. Öğr. Üyesi Evrim Çağlayan'ın danışmanlığında Zuhal Arslan Şener tarafından tamamlanan "Karadeniz Kültürünün Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

Kaynakça

Aktan C.C. ve Tutar H. (2007). Bir sosyal sabit sermaye olarak kültür. *Pazarlama ve İletişim Kültürü Dergisi, 6*(20), 1-11.

Almelek İşman, S. (2017). Çağdaş Türk resminde müzik ve dans imgeleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10*(54), 393-403.

Ankara Resim ve Heykel Müzesi. (2022). https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2729/mehmet-pesen-1923-2012 (E T.: 13.05.2022).

Baş, E. (2020). *Cevat Dereli'nin gündelik yaşamı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ.

Başbuğ, Z. (2016). *Kültürel bir öge olarak düğün ve çağdaş Türk resmine yansıması* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Çağlayan, N. (2021). *Kültürel mirasın aktarımında görsel sanatlar dersinin yeri ve önemi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Karabük Üniversitesi, Karabük.

Dizen, N. (2011). *Türk resim sanatında gerçekçi anlayış (1960-1980 dönemleri arasındaki sanatçıların çalışmalarının ana tema, form ve anlam bakımından incelenmesi)* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.

Dumrul. E. (2021). *Kültürel mirasın aktarımında bir araç olarak kitap resimleri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Karabük Üniversitesi, Karabük.

Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2011). *Kültür ve iletişim*. 3. Baskı, Ankara: Erk Yayınları.

İstanbul Sanat Evi (2022). *Elif Naci hayatı ve eserleri.* https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/elif-naci-hayati-ve-eserleri/ (E.T.: 12.05.2022).

Mercan, A. (2017). *Çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge kullanımı bağlamında Sabri Berkel* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Moore, J.D. (2015). *Kültür teorileri antropolojideki başlıca teori ve teorisyenler* (Çev. A. Erkan Koca), Ankara: Atıf Yayınları.

Moran, B. (2007). *Edebiyat kuramları ve eleştiri* (16. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ozankaya, Ö. (1991). Ulusal toplumun ve ulusal kültürün kurucu öğeleri. *Atatürk Yolu Dergisi, 3*(10).

Özel, A. (2014). *Estetik ve temel kuramları.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Özsoy, V. (2003). *Görsel sanatlar eğitimi resim-iş eğitiminin tarihsel ve dü-*

şünsel temelleri. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık

Sosyolojisi.com. (2022). *Eşref Üren kimdir, hayatı, sanatı.* http://sosyolojisi.com/esref-uren-kimdir-hayati-sanati/7050.html (E.T.: 12.05.2022).

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2018). *Sanat kavram ve terimler sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Şen, E. (2009). *Trabzon yöresi sanatçıların (ressamların) çağdaş Türk resmindeki yeri ve sanat eğitimine katkıları* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

TDK (2022). *Güncel Türkçe sözlük*. https://sozluk.gov.tr/ (E.T.: 12.01.2022).

Turani, A. (2018). *Sanat terimleri sözlüğü* (17. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Görseller Kaynakçası

Görsel-1: https://www.artsurem.com/art/blog/turk-resminde-anne-ve-cocuk (E.T.: 10.05.2022).

Görsel-2: Polat, A. E. (2011). *Hasan Ali Yücel dönemi ve plastik sanatlar* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne. (E.T.: 10.05.2022).

Görsel-3: https://erdem.gov.tr/tam-metin-pdf/445/tur (E.T.: 10.05.2022).

Görsel-4: Almelek İşman, S. (2017). Çağdaş Türk resminde müzik ve dans imgeleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10*(54), 393-403. (E.T.: 10.05.2022).

Görsel-5: Bulut, A. (2009). *Çağdaş Türk resim sanatı'nda "onlar grubu"* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum. (E.T.: 12.05.2022).

Görsel-6: Şen, E. (2009). *Trabzon yöresi sanatçıların (ressamların) çağdaş Türk resmindeki yeri ve sanat eğitimine katkıları* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya. (E.T.: 10.05.2022).

Görsel-7: Başbuğ, Z. (2016). *Kültürel bir öge olarak düğün ve çağdaş Türk resmine yansıması* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi, Antalya. (E.T.: 12.05.2022).

YARATICILIK KAVRAMININ REKLAM KAMPANYALARINDA KULLANIMI

Fatıma TOKGÖZ GÜN[1]

Yaratıcılık soyut ve güçlü bir anlamı ifade etmektedir. Yaratıcılık kavramının bu soyut anlamının yanında sanat ve tasarım alanlarında bilişsel alt yapıyı işe koşarak somut anlama büründüğü ve bir ürüne dönüştüğü görülmektedir. Yaratıcılık tasarım için önemli bir başlıktır. Bütün tasarım disiplinleri gibi grafik tasarım mesleği için de yaratıcılık hayati bir öneme sahiptir. Grafik tasarım eğitim müfredatlarında henüz yaratıcılık dersleri olmasa da ilerleyen süreçlerde yaratıcılık ile ilgili derslerin ve yaratıcı düşünme atölyelerinin olması tasarımda eşsiz, işlevsel işlerin çıkmasına olanak tanıyacaktır. Yaratıcı düşünebilen tasarımcıların yaptıkları çalışmalar özgün, eşsiz ve güçlü anlamlar ifade etmektedir. Yaratıcı grafik tasarımcıların da yaptıkları işler hızlı bir şekilde fark edilmektedir.

Yapılan araştırmanın amacı yaratıcılığın grafik tasarım mesleği için önemine ve yaratıcı reklam kampanyalarında kullanılan yaratıcı görsel çözümlere değinmektedir. Çalışma yaratıcılık kavramının tanımını ve gelişim evrelerini, yaratıcılık kavramının grafik tasarım mesleğindeki konumunu ve yaratıcı grafik tasarım örneklerini, yaratıcı reklam kampanyalarından örnekleri tasarımda yaratıcılık kavramı açısından incelemektedir.

Yapılan araştırma sonucunda yaratıcı düşünce ile yapılan işlerin her zaman izleyici üzerinde çok daha etkili olduğu bundan dolayı yapılan işler bağlamında yaratıcı düşüncenin ve yaratıcı tasarımların özgünlük, nicelik ve nitelik açısından daha dolu olduğu görülmüştür.

Kökeni Latince "crea" kelimesine dayanan yaratıcılık; yenilik yaratmak, yeni bir şeyin oluşması gibi anlamlara gelmektedir. Türk Dil Kurumu'na göre 'yaratıcılık'; isim olarak yaratıcı olma durumu, yaratma yeteneği olarak karşımıza çıkmaktadır (TDK, 2022). Yetenek sahibi olma anlamına da gelen yaratıcılık yeniden düzenleme, sorunlara çözüm getirebilme gibi çok yönlü tanımlanabilmektedir. Yaratıcılığın tüm disiplinlerde ortak bir tanımı yapmak henüz zor gibi görünmektedir. Çünkü yaratıcılığın her disiplinde kendine özgü bir gelişim ve tanımı bulunmaktadır. Çok farklı tanımları olan yaratıcılık kavramı, farklı disiplinlerde de

1 Doç., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, ORCID: 0000-0001-9286-1278

disiplinlerin kendine has özelliklerine göre tanımlanmaktadır. Yaratıcılık aynı zamanda önceden aralarında henüz hiçbir ilişki olmayan şeylerin arasında ilişki kurabilmektir. Yaratıcı kişiler aynı zamanda üretici kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Piaget (1981) yaratıcı kişiyi, her fikri kabul etmeyip aynı zamanda keşif yapan ve denetleyen zihin yapısına sahip olan birey olarak tanımlamaktadır. Kişinin yaratıcı olması için stres altında olmadan özgürce düşünebilmesi ve güvenli bir ortamda özgürce çalışabilmesi gerekmektedir.

Yaratıcılık sadece doğuştan gelen bir yetenek olarak karşımıza çıkmamaktadır. Yaratıcılık doğuştan gelen yeteneklerin yanı sıra uzun emek ve çaba ile birlikte gelişmektedir. Bu doğrultuda insan yaratıcılığını kendisi geliştirebilmektedir.

Akılda olan bir düşünceyi harekete geçirme tasarlama olarak karşımıza çıkarken akılda tasarlanan düşüncenin ilk haline tasarım, taslak oluşturabilen ve tasarım tekniklerini kullanabilen kişilere de tasarımcı denmektedir. Bu bağlamda grafik tasarımcı, kendini tasarım kural ve prensiplerinde iyi geliştirmiş kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Grafik tasarım, kendi içinde çeşitli ihtisas alanına sahip olan, kendi teknikleri ve kuralları olan, alanına her geçen gün yeniliklerin girdiği görsel bir iletişim dalıdır (Uçar, 2004: 156). Becer ise, grafik tasarımı, görsel bir iletişim sanatı olarak tanımlamaktadır ve grafik tasarımın birinci işlevi bir ürün ya da bir hizmeti en iyi şekilde tanıtmak olduğunu vurgulamaktadır (2002: 33). Güncel olarak grafik tasarımı, bilgi teknoloji ve sanatın en iyi şekilde harmanlanarak bilgiyi karşı tarafa ileten görsel bir iletişim yöntemi olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Grafik tasarım bulunduğu ülke, kültür ve şehirlerde her tüketiciye en uygun şekilde görsel çözümlemeleri sunmaktadır. Dolayısı ile grafik tasarımcı içinde bulunduğu ortamı iyi tanımak zorundadır. Pazarlama içerisinde önemli bir yeri olan grafik tasarımın iletişimi karşı tarafa doğru bir şekilde aktarması gerekmektedir. "Reklamda yaratıcılığın "düşünme" tabanında olduğu düşünülürse, grafik tasarım düşüncelerin en sağlıklı aktarılmasında bir yol olarak rol almaktadır" (Mısırlıoğlu, 1994: 8). Grafik tasarım da yaratıcılık var olan ve eskinin aksine yeniliği benimsemek, farklı yolları deneyimlemektir. Grafik tasarımın temelini oluşturan kuralları kullanarak güçlü sentezlerin kendini yönlendirmesi ve yenilikçi çerçeve içerisinde bunu kullanması gerekmektedir. Grafik tasarım süreci;

- Problem tanımı
- Bilgi toplama
- Yaratıcılık ve buluş süreci
- Çözüm bulma
- Uygulamadan oluşmaktadır.

Grafik tasarımcı yaratıcı işler çıkartabilmek için yaratıcı düşünmenin yanı sıra yaratıcı yöntemleri de kullanabilmelidir. Yaratıcı özelliğine sahip olan bir tasarımcı aynı zamanda birçok ihtimali aynı anda düşünüp onlardan en uygun olanı hızlı bir şekilde uygulamaya dökebilen tasarımcıdır. Büyütmek, değiştirmek, tersine çevirmek, uyarlamak, başka türlü kullanmak, kombine etmek, yeniden düzenlemek gibi başlıklar yer almaktadır. Tasarım derslerinde ya da reklam ajanslarında sıklıkla kullanılan yaratıcılık yöntemleri arasında beyin fırtınası da yer almaktadır. Beyin fırtınasının temel amacı, reklam çözümlerinde ya işin içine tasarımsal anlamda giren her problemin çözümünü kolaylaştırmaktır. Beyin fırtınası en önemli yaratıcılık tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Beyin fırtınasında, eleştiri olmadan olabildiğince fazla fikir ortaya atılmaktadır. Fikirlerin orijinal ve yaratıcı olması önemlidir. Yapılan öneriler geliştirilir ve tasarıma uygulanır.

REKLAMDA YARATICILIK KAVRAMI

Reklam ve yaratıcılık kavramı arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Reklam var olan ya da daha önceden tasarlanan bir ürünün tanıtımı ile ilgili olduğu için insanlar üzerinde ilgi çekici, dikkat uyandırıcı bir etki yaratmak zorundadır. Ürün her ne şart altında olursa olsun kesinlikle reklamla tanıtımı sağlanır. Reklamların ilgi çekebilmesi için yaratıcı olması gerekmektedir. Yaratıcı bir reklam kampanyası için mantıklı bir şekilde fikirlerin birleştiği, gerçek bilgiler eşliğinde, bağımsız bir şekilde tasarım yapılırken aynı zamanda ürüne ve ürünün özelliklerine de bağlı olmak gerekmektedir. Yaratıcılık olmadan bir reklam kampanyası dikkat çekmez, ilgi uyandırmaz, müşteri ile arasında bağ kuramaz ve dolayısı ile reklam amacına ulaşmış sayılmaz. Bu sebeple ürünler global bile olsa dahi reklam kampanyasının yapıldığı ülke sınırları içerindeki kültürel özelliklere göre tekrar konumlanmalı ve tasarlanmalıdır.

"Ogilvy başarılı, yaratıcı reklam kampanyalarının özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır.

- Ne söylediğiniz nasıl söylediğinizden daha önemlidir.
- Eğer kampanyanız büyük (muhteşem) bir fikrin etrafında inşa edil-

memişse sonuç fiyasko olacaktır.

• Gerçekleri verin. Tüketici moron değildir, onlar sizin eşinizdir. Eğer sıradan sözler ve sloganların onları satın almaya iteceğini zannediyorsanız onların zekalarını hafife alıyorsunuz demektir. Tüketiciler sizden verebileceğiniz bütün bilgileri isterler.

• Satın alma sürecinde insanları sıkamazsınız. İnsanların okumayı isteyecekleri reklamlar yapmanız gerekir.

• Sempatik olun ama soytarılık yapmayın.

• Çağdaş, modern reklamlar yapın.

• Bazı kurum ve kuruluşlar reklamlarınızı eleştirebilirler, unutmayın reklamlar onlar için yapılmaz.

• İyi reklam yazacak kadar şanslıysanız etkisini kaybedinceye kadar tekrarlayın.

• Ailenizin okumasını istemeyeceğiniz reklamları asla yazmayın. İyi ürünler sadece dürüst reklamlarla satılabilirler. Eğer ürünün iyi olduğuna inanmıyorsanız o ürünün reklamını yapmayın. İmaj ve marka, marka kişiliğinin tamamı budur. Marka kişiliği pazarda yer bulabilmek için üretilen ve söylenen saçma sapan şeyler değildir.

• Asla taklitçi olmayın. Kimse başkasının reklamı ile marka oluşturamaz. Taklitçilik bilerek yapılan bir aşırma olmasının yanı sıra onu yapan insanında üzerine yapışan kötü bir lekedir" (Elden, 2003: 70 Aktaran: Bodur, 2016: 31).

Yaratıcı reklam kampanyaları izleyenlerin kısa bir sürede görecekleri ve onların hafızasına etkili bir şekilde kazınacak etkiye sahip olmalıdır. Genellikle markaların akılda kalıcılığı ve ürün, olgu tanıtımı da reklam kampanyaları üzerinden tercih edilmektedir. Yapılan reklam kampanyaları hem marka, ürün ya da olaya dikkat çekmeli hem de ürünün pazarlanmasına katkıda bulunmalı, satışları artırmalı, ürün tanıtımını yapmalıdır ve eğer tanıtımı yapılan şey bir durum ise, örneğin nesli tükenen hayvanlar için gereken farkındalık reklam kampanyası gibi, bu durumda da etkili bir şekilde karşı tarafa mesajın aktarılması amaçlanmalıdır. Reklam kampanyaları gerek sosyal medya üzerinde gerekse yazılı basın organlarda en etkili iletişim araçları arasındadır. Dolayısı ile yaratıcı reklamlara her zaman ihtiyaç vardır.

Resim 1: WWF 'Zevkin İçin Hayatımı Mahvetme'
https://tr.pinterest.com/pin/844917580091772396/

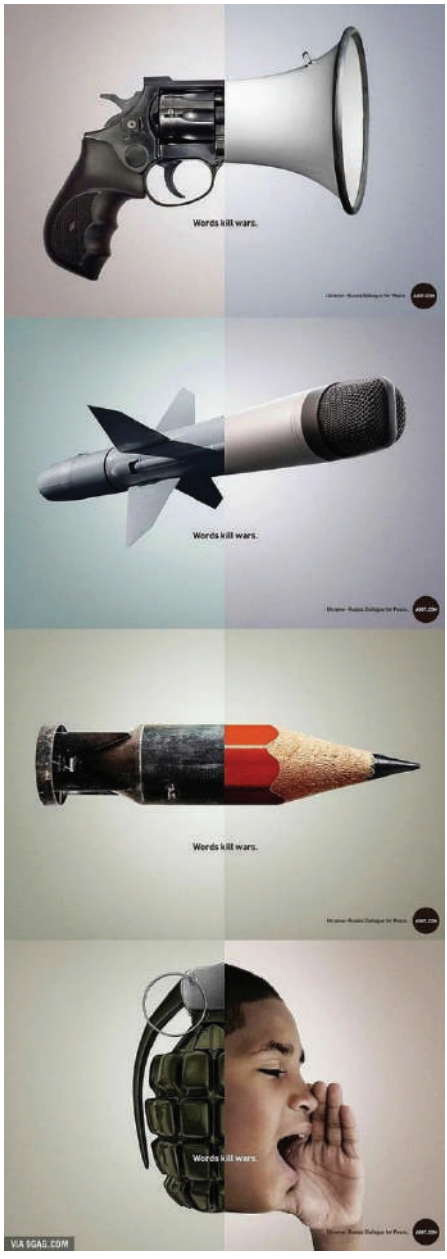
WWF insanların özel zevkleri için kullanılan gergedan boynuzlarından birini insanlar için yine çok kıymetli olan mücevherlerin içine koyarak 'Zevkin için hayatımı mahvetme' mesajı ile yaratıcı bir reklam kampanyası hazırlamıştır. Yapılan çalışma sade ve gayet net anlaşılmaktadır. Senin özel zevklerin için ben canımdan oluyorum mesajı net bir şekilde anlaşılmaktadır. "Genelde boynuzunun ticareti için avlanan gergedanlar özellikle Yemen ve Çin'de avcıların hedefi olmaktadır. Yemen'de hançer sapı olarak kullanılan gergedan boynuzu, Çin'de ise geleneksel tıpta kullanılmaktadır" (Wikipedia, 2022). WWF'ın yaratıcı reklam kampanyaları arasında yer alan 'Zevkin için hayatımı mahvetme' amacına uygun bir şekilde açık bir dil ile başarılı bir şekilde mesajı karşı tarafa iletmektedir.

Resim 2: Lego Reklam Kampanyası
https://tr.pinterest.com/pin/25051341646742284/

Çocukların hayal güçlerini geliştirmeyi amaç edinen Lego'nun yaratıcı reklam kampanyasında çocukların bloklar ile büyüklerin hayal edemediği şeyleri hayal ettiğini basitçe göstermektedir. Yapılan reklam çalışması yaratıcı reklam kampanyaları arasında yerini alırken açık bir şekilde yetişkinlere de açıklamaktadır.

Resim 3: Nescafe Reklam Kampanyası
https://tr.pinterest.com/pin/124130533470140928/

Nescafe için hazırlanan reklam kampanyasında kahvenin uyandıran etkisinden yola çıkılarak çalar saat ve kahve birleşmiştir. Bununla birlikte Nescafe kırmızısını arka plan renginde kullanarak çalar saat gibi uyandıran kahvenin Nescafe olduğunu hafızalara kazımaktadırlar.



Resim 4: 'Words kill wars'
https://tr.pinterest.com/pin/729583208399378275/

Ukrayna-Rusya savaşı için hazırlanan çalışmada 'Kelimeler savaşı öldürür' sloganı ile bomba ve silahla iletişim yerine konuşarak insanca iletişimin olmasına açıkça bir gönderme yapılmaktadır. Savaşların temel oluşum nedenleri arasında olan iletişimsizliğe dikkat çekmeye çalışan reklam kampanyası yaratıcı bir tasarım olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun fark etmeden ne denli aynı düzen içinde refah içerisinde yaşayacağını bir kez daha anladığımız reklam kampanyası bütün insanlık için açık bir örnek oluşturmaktadır.

Yaratıcılık dokunduğu her alana güçlü bir bakış açısı katmaktadır. Bulunduğu ortamı işlevsel ve pratik kılmaktadır. Yaratıcılık üzerine ne zaman düşünülse hep bir çıkış noktası bulunabilmektedir. Dolayısı ile yaratıcı tasarımcılara her zaman her disiplinde ihtiyaç vardır.

SONUÇ

Yaratıcılık, yenilikleri en doğru şekilde çalışmalara uygulamaktır. Akılda kalan tasarımlar yaratıcılık kavramının etkin olarak kullanıldığı tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaratıcı kişiler tasarımları hakkında yeterince bilgi sahibi olmadan yaratıcı işleri çıkartamamaktadırlar. Grafik tasarım mesleğinde 'yaratıcılık' kavramına gereken önem verilmeli hatta eğitim müfredatına ders olarak girmesi gerektiği görülmektedir. Yaratıcı bir tasarımcı yaratıcı düşünme tekniklerini koşulsuz kullanmalıdır.

Yaratıcı reklam afişleri çerçevesinde incelenen reklam afişlerinde yer alan dil anlaşılmasa da reklam kampanyasında açık bir şekilde evrensel dil bütünlüğü olduğu görülebilmektedir. Aynı zamanda reklam çalışmalarının fikirleri ya da çağrışımları bireyler üzerinde doğrudan bir algı oluşturmaktadır.

Yaratıcı reklam kampanyaları tasarım prensip ve kurallarının yanı sıra yaratıcılık prensiplerine ve kurallarına da uymak zorundadır. Yaratıcılık yeteneğini kişi doğuştan alsa da zamanla kendini geliştirebilmektedir. Yaratıcı reklam kampanyaları ile ülkelerin geleceklerine rahatlıkla yol verilmekte, kişilere örnek olunmaktadır.

KAYNAKÇA

BECER, E. (2002). Yaratıcılık ve Grafik Tasarım / Emre Becer, http://ekremerdin.blogspot.com.tr/2009/12/yaraticilik-ve-grafik-tasarim-emre.html Erişim Tarihi: (02.11.2022)

BODUR, E. (2016). Grafik Tasarım Eğitiminde Yaratıcılık, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul.

MISIRLIOĞLU, H. (1994): "Yaratıcılık Algının Kişisel İfadesi Olarak Tanımlanabilir", Media Cat, Sayı: 2, Ankara, s: 8- 9.

PIAGET, J. (1981). Intelligence and affectivity: Their relationship during child development. (Trans & Ed TA Brown & CE Kaegi). Annual Reviews.

TDK (2022). Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük. Ankara: TDK

https://sozluk.gov.tr/ (Erişim tarihi: 15.11.2022)

UÇAR, T. F. (2004): Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, (156) İnkılâp Kitapevi, İstanbul.

WIKIPEDIA (2022). Gergedan. Vikipedi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Gergedan Erişim tarihi: (14.11.2022)

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1: https://tr.pinterest.com/pin/844917580091772396/

Resim 2: https://tr.pinterest.com/pin/25051341646742284/

Resim 3: https://tr.pinterest.com/pin/124130533470140928/

Resim 4: https://tr.pinterest.com/pin/729583208399378275/

BİLİM VE SANATIN İŞ BİRLİĞİ ÜZERİNE "BİTKİ İLLÜSTRASYONU"

Filiz Doğan[1**]

Giriş

İnsanlık tarihi boyunca mağaralardaki resimlerden, yağlı boya tablolara, Fotoğraftan teleskopa kadar birçok görüntüyle karşılaşırız. Bu durum, görüntünün bir başka deyişle bilimsel resimlemenin insan yaşamındaki önemini ifade etmektedir (Bilimsel İllüstrasyonun Dünyadaki Tarihi ve Önemi). Latince "lustrare" kökünden gelen illüstrasyonun anlamı resimleme ile anlaşılır yapmak olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2020). Bir hikaye, poster, dergi ya da kitapta yer alan anlatının görseline verilen isimdir. Geçmişten günümüze illüstrasyon, toplum yapısına, sosyal ve kültürel birikimine bağlı olarak gelişim göstermiştir. Özellikle Mısır ve Mezopotamya gibi eski uygarlıklardan, orta çağda dinlerin yayılış dönemlerine, Osmanlıdan günümüze kadar illüstrasyon alanındaki bu değişimi fark edebiliriz. İllüstrasyonun, en kapsamlı anlamı "yüzey üzerine resmetmek" olarak tanımlanabilir (Kılıç ve diğerleri 2013). Yeryüzü üzerinde tarih öncesine dayanan resimlemeler yapıldığı dönemlerde bilimsel amaçlı yapılmış olmasalar dahi doğal yaşam ortamını yansıtması sebebiyle her biri günümüze ışık tutan bilimsel değerlerdir. Bu yönüyle illüstrasyonun bir iletişim aracı olduğunu da söyleyebiliriz. İnsan olmanın önemli farklılıklarından biri olan iletişim sayesinde aktarım yapabilmesi insanoğluna edindiği bilgilerini, tecrübelerini ve düşüncelerini sonraki nesillere aktarabilmesidir. Bu bağlamda illüstrasyon önemli bir iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun gelişim sürecinde en önemli anahtar görevi gören görsel iletişim, insanların birbirleri ile anlaşabilmesi için çağlar arasında en etkin kullanılan iletişim biçimi olmuştur (Ketenci ve Bilgili 2007). Mağara resimleriyle iletişim kuran İnsanoğlu yazı bulunduktan sonra dahi düşüncelerini daha anlaşılır bir biçimde anlatabilmek için yine illüstrasyona başvurmuştur. Yazının bulunmasıyla birlikte, illüstrasyon çalışmalarının ilk örneklerine MÖ. 1900'lü yıllarında rastlanmaktadır. "The Egyptian Books of the Dead" (MÖ 16. yüzyıl) illüstrasyon

1 **Dr. Öğr. Üyesi 1, Atlas Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, filizdogn@hotmail.com, orcid no: 0000-0002-1075-5752.

ruloları tarihte bilinen en eski hikaye kitaplarındandır (Görsel 1).

Görsel 1. The Egyptian Books of the Dead

Çok güçlü bir anlatım aracı olan illüstrasyon, her alanda başarılı bir şekilde uygulanabilir. İllüstrasyonlar çocuk kitabı illüstrasyonları, fantastik illüstrasyonlar, reklam illüstrasyonları, fotorealistik üllistrasyon, bilimsel illüstrasyonlar olarak da sınıflandırılabilmektedir (Teymur, 2017, s.23). İllüstrasyonun kullanım amaçları; bilgilendirme, açıklama, esinlendirme gibi olabilmektedir. Kurgu anlatımlarına destek olarak çizilen ve sanatsal çalışma olarak tasarlanan illüstrasyon şiir, edebi metinlerde süsleme, tıp ve mimari gibi teknik alanlarda bilgi verici ve öğretici olarak da değerlendirilmektedir (Hentschel, 2012). Daha genel anlamda illüstrasyon resimlediği konu hakkında yorumlama ya da tanımlayıcı açıklama yapar. Bir illüstrasyonun başarısı onun anlatım diline bağlıdır (Gikonv,1991:10). Bilimsel illüstrasyon, illüstratörlerin resmedecekleri nesneleri genellikle belirli ve bu alanda uzmanlaşmış kitleye iletmek için yaptıkları çalışmalardır (Hodges, 1989:3). Bir başka tanımla, görsel bir iletişim türü, somut bir anlatım olması amacıyla üretilen çalışmalardır da denilebilir (Wood, 1994:vii). "Bilimsel İllüstrasyon" adlı kitabında Phyllis Wood, illüstratörlerin iyi bir gözlemci, seçici ve yorumlayıcı bir çizer olması gerektiğinden söz eder. Phyllis Wood'a göre, ortaya çıkan ürün, bilimsel ve sanatsal bir bütünlük içinde ele alınmalıdır. "Çizmeyi öğrenmek görmeyi öğrenmektir" ifadesiyle konuyu özetler (Wood, 1994:vii). Bilimsel illüstrasyon aynı zamanda bilime hizmet eden bir sanattır. Sanatçı ile bilim insanı arasındaki bilgelik ve beceri iş birliği içinde ele alır. Bilimsel İllüstrasyon adlı kitabında Zbigniew T. Jastrzebski bilimsel illüstrasyonu, bilimsel çalışmaların görsel bir açıklaması olmasının yanı sıra, iyi bir gözlemleme süreciyle birlikte çizim ve resim tekniklerinin doğayla bütünleşen bir karışımı

olduğunu ifade eder. "Sürekli çizim pratiği ve doğada var olanı temsil etme becerisidir", der (1985:5). İllüstrasyon oluşturulurken karakalem ya da mürekkepli kalemlerle yapılabildiği gibi, suluboya, kuru boya, guaj gibi farklı boyama teknikleri kullanılarak yine el çizimi ya da dijital olarak uygulanabilmektedir (Atan, 2013, s.25). İllüstrasyon çalışmasına başlanırken öncelikle kurşun kalem ile eskizi yapılmaktadır. Asıl çalışmaya geçildiğinde istenilen etkiye göre tercih edilen teknik kullanılmaktadır.

İllüstrasyonlar genel anlamda; problemlerin çözümü, bilgilendirme, eğitme, açıklama, etkileme ve hikaye anlatma gibi işlevler için içeriğin görsel bir biçimde iletilmesini sağlar. Dağ'a (2001:84) göre, illüstrasyonu görselleştirmenin birçok yöntemi vardır. Bu yöntemler basit ve sade bir kurşun kalem çizimini ya da mürekkep çalışması olabildiği gibi akrilik, guaj, suluboya vb. gereçlerle yapılan uygulamaları ya da bir bütün olarak kolaj çalışmalarını da içerebilir. İllüstrasyonlar işlevsel olarak dekoratif, kavramsal ve bilgilendirici illüstrasyon olmak üzere üç ana başlığa ayrılır. Bu üç ana başlık da kendi arasında birçok alt başlığa ayrılmaktadır. Dini kitapta yer alan ayet süslemelerinden, ev dekorasyonunda kullanılan dekoratif illüstrasyona, düşünce ve siyasi illüstrasyon örneklerinden mimari illüstrasyona, tıbbi illüstrasyon ve botanik illüstrasyon örneklerine kadar estetik ve bilgilendirici illüstrasyonlar örnek gösterilebilir (Wigan 2012). Dünya genelinde ilk illüstrasyonlar siyasi amaçlı olmuştur ancak bir süre sonra bu algının yerini tamamen sanat almıştır.

Bir sonraki bölümde illüstrasyonun bilimsel alanlarından biri olan botanik illüstrasyonu içerisinde sanatın da yer bulduğu bitki illüstrasyonunun geçmişten günümüze tarihi gelişiminden yapılmış illüstrasyon örnekleriyle söz edilecek, bitki illüstrasyonun önemine yer verilecektir.

Bitki İllüstrasyonu

İnsanlar tarih öncesinde bitkilerin dünyasını öğrenmeye ve bunu resmetmeye başlamışlardır. Eski medeniyetlerde özellikle zehirli bitkileri tanımak, teşhis etmek ve tedavi amaçlı kullanmak için bitkileri resmetmişlerdir. Zamanla özellikle Rönesans döneminden sonra doğa ile ilgili kitaplar artış göstermiş, 16. Ve 17. yüzyılda keşiflerin hız kazanması ile yeni bitki türleri tanınmış ve sistematik olarak kaydedilmeye başlanmıştır (Görsel 2).

Görsel 2. Leonardo Da Vinci, Doğada Gerçekleştirdiği Bitki Çizimlerinden Örnekler (Da Vinci, 2019:149)

Yeni bitkiler keşfedildikçe bu konudaki bilgi birikimi artmış ve böylece botanik bilimi gelişmiştir. Botanik bilimi geliştikçe bitki dünyasındaki bilimsel sınıflandırma sistemi de ortaya çıkmıştır (Special Collections, National Agricultural Library). Bilimsel illüstrasyon alanlarından biri olan botanik illüstrasyonuyla bitki türlerinin ayırıcı özellikleri, renkleri ayrıntılı bir biçimde resmedilmiştir (Bitki Ressamlığının Tarihi Üzerine). O dönemlerde (1700'lü yıllar) bilimsel gözleme dayalı ve bitkinin botanik karakterine vurgu yapan çizim sistemi adı verilen Linneaus'un sistemine göre çizim yapan en önemli ve üretken isimlerden biri de Georg Dionysius Ehret'tir. (Görsel 3).

Görsel 3. Georg Dionysius Ehret, Bitki İllüstrasyon Örnekleri

Oldukça uzun bir tarihi geçmişe sahip olan Botanik illüstrasyonu, bitkilerin tıbbi özelliklerinin teşhis edilmesi ve tedavi amaçlı uygun olup olmadığının bulunmaya çalışılması üzerine bitki bilimine katkı sağlaması amacıyla ortaya çıkmıştır. İllüstrasyon tarihi 15. yüzyıl botanik kitaplarıyla başlamış, 16. yüzyıl gravürlerinden günümüze kadar gelmiştir (Wigan, 2012). İllüstrasyon bilgilendirme ve arşivleme kaygısı olduğu kadar, estetik kaygısını da içinde barındırdığından sanattan ayrı düşünülemez. Görsel 4'de döneminde iyi bir botanikçi olarak tanınan, yaptığı araştırmaları illüstrasyonları ile somutlaştıran alan Maria Sibylla Meria'ın bitki illüstrasyonu görülmektedir" (Etheridge, 2010).

Görsel 4. Maria Sibylla Merian

Bitki illüstrasyonunda iki temel amaç vardır. Bunlardan biri kitaplarda süsleme amaçlı yer alması bir diğeri de bitki dünyasındaki bilgi birikiminin iletilmesidir. Bu iki amaçta da bitki türü bize bilgi verir. Bitki resimlemeleri birçok bilimsel gerçekliğe ışık tuttuğu kadar sanatsaldır da. Özellikle dini kitaplarda yer alan bitki illüstrasyonları sanatsal olduğu kadar manevi değere de sahiptir. İnanış gereği manevi değeri olan bitkilere gül, lotus, lale gibi bitkilerin birebir illüstrasyonu örnek verilebilir. Bu bitki illüstrasyonları bu alanda yetişen ve uzmanlaşan bilim insanları için kaynak niteliğindedir. Botanik illüstrasyonunda bitkinin yapısı, bu yapıyı oluşturan detayları incelenerek dal, kök, gövde ve çiçek özellikleri gerçekliği ile resmedilir. Bu bitki yeni keşfedilmiş bir tür olabildiği gibi endemik bir tür de olabilir. Geçmişte (günümüzde de dahil) bilimle uğraşan insanlar, araştırmalarını daha anlaşılır bir şekilde kanıtlamak ve açıklamak için sanatsal yollara başvurmuşlar, çizim ve not defterleri kullanmışlardır. Voynich-manuskriptet kitabı bu niteliği taşıyan bir eserdir. Matbaanın gelişimi ile botanik illüstrasyonların kitaplarda yer bulması hız kazanmıştır (Brumbarug, 1978), (Kennedy G. ve Churchill R. 2005)

16.yüzyıl sanatçıları, illüstrasyonu yaptıkları gerçekçi çizimlerle daha üst seviyelere taşımışlardır (Mardi, 2006). Yine aynı dönemde Avrupa'nın tanınan Marian Ailesi'nden olan doğa bilimci ve illüstratör Maria Sibylla Merian (1647-1717) bu alanda en büyük katkıyı sağlamıştır. 1680 basımlı ilk doğa bilim kitabının "Neues Blumenbuch" da sahibidir (Etheridge, 2010). Görsel 5'de kendisine ait bir illüstrasyon görülmektedir.

Görsel 5. Herbarium Blackvelliarum, Kavun (Mellon)

Yurtdışında bitki illüstrasyonunun tarihi gelişimi bu yönde iler-

lerken Osmanlı İmparatorluğunda bilim insanları yaptıkları araştırmaları daha anlaşılır bir dille ifade edebilmek için çizim tekniğini kullanmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde İslam dininin etkisiyle resimleme sanatına sınırlama getirilmiş olsa da bu sınırlama insan ve hayvan tasvirleri için geçerli olmuş, bitki çizimlerine daha çok ağırlık verilmiştir. İtalyan resim sanatının etkisi altında kalarak Osmanlı padişahlarından Fatih Sultan Mehmet'i gül koklarken tasvir eden Nakkaş Sinan Bey bu portresiyle ün kazanmıştır (Görsel 6). Bu eser, batılılaşma yönünde Türk resim sanatının ilk örneklerinden biridir. Sinan Bey'in, "Gül Koklayan Fatih" eseri Topkapı Sarayı Müzesi'nde korunmaktadır.

Görsel 6. Sinan Bey, Gül Koklayan Fatih

Osmanlı'dan günümüze kadar geçen tarihsel süreçte bitki çizimlerine ilgi yoğun olmuştur. 17. Ve 18. yüzyıl'da başlayan gerçekçi (natüralist) sanat akımı sayesinde bitkilerin birebir resimleri çizilmeye başlanmıştır. Natüralist sanat akımına gösterilebilecek en iyi örneklerden biri olan Abdullah Buhari yaptığı çalışmalarla sanata ve bilime katkı sağlayan isimlerdendir (Demiriz, 2007). Osmanlı'da bitki resimleme sanatında öne çıkan çiçekler Gül, Sümbül, Karanfil, Lale, Zambak ve Menekşe'dir. Mektebi Tıbbiyei Şahane'nin Osmanlı döneminde 1839 yılında İstanbul'da açılışından Cumhuriyet dönemiyle eğitim reformuna kadar geçen sürede botanik resim eğitiminin sanata ve bilime büyük katkısı olmuştur. Ülkemize gelen eğitimciler arasında yer alan botanikçiler bitki resimleme çalışmalarını desteklemeye başlamışlardır. Araştırmacılar resimli atlas türü kitaplara öncülük etmişlerdir (Tekin,2009). Takip eden yıllarda illüstrasyon alanında ilgili çizimler mevcut olmakla birlikte, bilinen ilk botanik illüstrasyon kursu 2002 yılında eğitimine Kew Kraliyet Botanik Bahçe-

sinden ülkemize gelen Christabel Kinh'in Boğaziçi Üniversitesi'nde ders vermesiyle başlamıştır. Günümüzde ise bu alanda uzman Gülnur Ekşi, Işık Güner ve Hülya Korkmaz liderliğinde Kars'ta yetişen 146 türden bitki çizilmiş ve bu bitkiler bilim dünyasına kazandırılmıştır (Pamuklu, 2014). Görsel 7'de bitki illüstrasyon eğitmenlerinden Hülya Korkmaz'ın illüstrasyon kolajı görülmektedir.

Görsel 7. Hülya Korkmaz,2016, Bitki İllüstrasyon Örnekleri

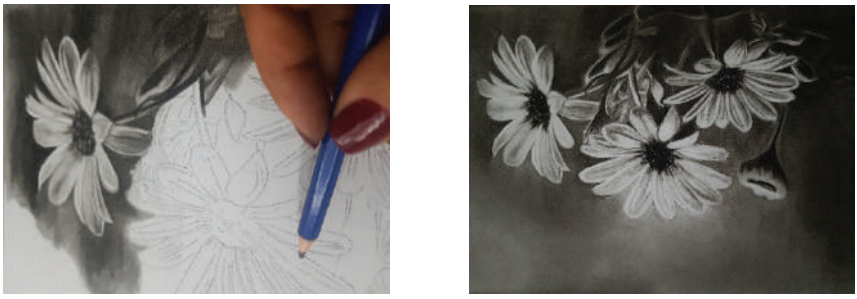
Botanik illüstratör her zaman anlaşılır ve açık bir dille hangi ayrıntıların göz önünde tutulması gerektiği bilgilerini aktaran kişi konumundadır. Bitki çizimlerinde ele alınan bitki canlı olduğu kadar, canlılığını yitiren bitkinin resimlenmesine devam edebilmek amacıyla kuru bitki örneklerinden de yararlanılmaktadır. Botanik illüstrasyon, bitkilerin yapısal unsurlarını (dal, gövde, çiçek vb), renk, doku detaylarını ele alan ayrıntılı çizimlerdir. Bitki illüstrasyonları resmedilecek bitkinin vurgulanmak istenen detayını vurgulamada olanak sunar. Diğer alanlarda olduğu gibi özel çizim tekniği de gerektirmektedir. Bu kullanılacak teknikte uzmanlaşmak da tamamen illüstratörün/çizerin kendi tercihiyle mümkün olmaktadır (Jastrzebski, 1985:27-28). Bitki illüstrasyon çizerinin ülkemizde sınırlı sayıda olması büyük bir sorundur. Günümüz botanik illüstratörlerinden Hülya Korkmaz, Gülnur Ekşi ve Işık Güner bu alanda çalışmalarını sürdüren sayılı sanatçılardandır. Görsel 8'de yer alan illüstrasyon örnekleri bu alanda ulusal ve uluslararası düzeyde çalışmaları bulunan illüstratörlerimize ait bitki resimlemelerindendir.

Görsel 8. Gülnur Ekşi, Allium Akaka,Bellevalia rixii, Işık Güner, Rhododendron Arboreum, Hülya Korkmaz, Iris schactii, 2006

Bitki illüstrasyonları, bilimsel bir amaç için hazırlanan çizimler olmasının yanı sıra sanatsal ve estetik açıdan bitkilere bakabilmeyi, onları resmedebilmeyi gerektirmektedir. İyi bir gözlem yeteneğine sahip olabilmek önemlidir. İllüstrasyona kazandırılacak netlik, vurgu, gölgelendirme, ve sanatsal yön bu süreç içerisinde dikkat edilmesi gereken aşamalardır. Bir başka deyişle "iyi, gelişmiş bir gözlem gücü, eksiksiz ve yalın bir biçimde abartarak değil vurgu yaparak kağıda aktarım süreci olarak da sıralanabilir" (Zweifel,202:24). Bilimsel illüstrasyonda botanik illüstratörler çizimi yapılacak olan bitkinin malzeme uygunluğunu göz önünde bulundurarak karakalem ya da renkli çizim tekniklerini veya kombinasyonlarını bir arada kullanabilirler. Bir illüstrasyon örneği sadece gerçekte var olanı göstermekle sınırlı kalmaz. Aynı zamanda eksik olanı tamamlar çizilecek olan bitkiyi yeniden yapılandıracak şekilde ele alıp değerlendirir. Bu özelliğiyle bilimsel illüstrasyon fotoğrafın ötesine çıkar ve bilimsel uzmanlık alanı olarak tanımlanır.

İllüstrasyon sanatçıları için en temel teknik karakalem ve mürekkeptir. Yüzyıllar boyu resimleme sanatıyla uğraş veren sanatçılar bu tekniği kullanmışlardır. Teknolojik gelişmeler sayesinde günümüzde bize sınırsız imkan tanınır. Ancak en temel illüstrasyon teknikleri karakalem, mürekkep ve suluboya tekniği olarak öne çıkan tekniklerdir. Bahsi geçen temel illüstrasyon teknikleri de kendi içerisinde "çizgi, ton, renk, doku, biçim, ölçü" gibi ana kriterleri barındırmaktadır (MEGEP, 2007). İllüstrasyon yapılırken bitkinin ışık-gölge ve vurgulanmak istenen detayları yumuşak ve sert uçlu kalem çeşitleriyle belirlenir. Çizimi yapılan bitkiye, karakalem tekniği ile çok sayıda ince çizgi, nokta ya da leke teknikleri uygulanarak,

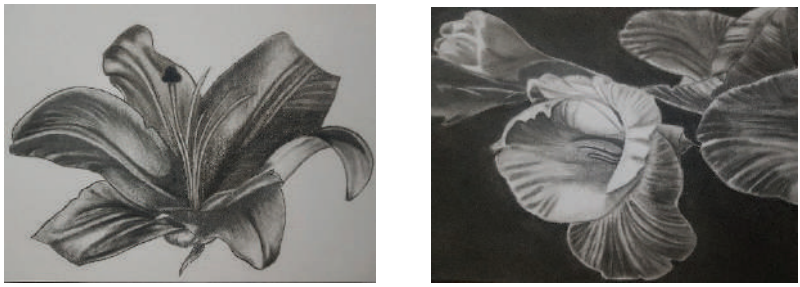
gerçeğe yakın ton geçişleri elde edilir ve üç boyutlu form kazandırılır. Her sanatçının/çizerin yorumsal ve biçimsel üslubu, malzeme kullanım biçimi değişiklikler göstererek illüstrasyon dilini zenginleştirmektedir. Burada önemli olan, oluşturulan bitki kompozisyonundaki kurgu ve tasarımın estetik gücüdür (Tepecik,2002) (Görsel 9-10).



Görsel 9. Filiz Doğan,2022, Kağıt Üzerine Karakalem.

Görsel 10. Filiz Doğan, 2022,Kağıt Üzerine Karakalem.

Çoğu sanatçı yapacağı ilk görseli resmetmek için karakalemden yararlanmaktadır. Aynı şekilde illüstratörler de çalışmaya başlamadan önce yaptıkları ilk eskizlerinde kurşun kalem ve çeşitlerini kullanmaktadırlar. Renkli kuru boya kalemler de kurşun kalem tekniği gibi istenilen renk derecesi yakalanana kadar kullanılmaktadır. (Becer,2011). Karalama çalışmalarından detaylı ve daha gerçekçi çizimlere kadar her çeşit resimleme çalışması karakalem tekniği kullanılarak yapılabilmektedir. Geçmişten günümüze kadar tüm çizerler, bu teknikle illüstrasyon yapmış, eserlerine eskiz olarak bu teknikle başlamışlardır.



Görsel 11. Filiz Doğan, 2022,Kağıt Üzerine Karakalem.

Resimlemelerde anlatım dili, çizerin kendi tekniğini kullanma becerisiyle ilişkilidir. Kendine özgün bir teknik geliştiren çizer, konuyu ele alış şekliyle başarılı sonuçlar elde edebilir. Bu nedenle illüstratörlerin kendisine en uygun tekniği belirleyen kişiler olması beklenir. Bu doğrultuda ken

Sonuç

Tarihi bir geçmişe sahip olan resimleme sanatı, tercih edilme yaygınlığından dolayı değerini ve saygınlığını daima koruduğu görülmektedir. Geçen zamana, ilerleyen teknolojik gelişmelere rağmen çağımızda da iletişim ve etkileşim kurmanın en dolaysız ve güçlü yollarından biridir. Resimlemenin dönüşüm ve gelişiminde endüstriyelleşmenin rolü büyüktür. Bunun yanı sıra toplumların sosyal ve kültürel dönüşümleri de etkili olmuştur. İllüstratif bitki çizimleri mesajın güçlü bir biçimde hedef kitleye aktarılmasını amaçlamaktadır. Birçok alanda etkileşim aracı olarak değerlendirilen illüstrasyon, çizerlerin/sanatçıların farklı özgün görsel anlatım dilini iletmesine ve geliştirmelerine katkı sağlamaktadır (Eren vd, 2018; Eren ve Yılmaz, 2020). Ancak, ülkemizde bilim insanlarının üzerinde çalışacakları konuyu tanımlayacak yeterli sayıda profesyonel çizer bulamaması büyük bir sorundur. Bu nedenle eğitim kurumlarında ilgili bölümün kurulması, eğitim programlarına illüstrasyon alanının dahil edilmesi, alanında uzman illüstratörlerin davet edilip çalışma disiplinleri hakkında bilgi vermesi, proje üretmeleri ve üretilen ürünlerin sergi oluşturulmasının sağlanması, konuya ilgi duyan kişilerin bilimsel illüstrasyon alanında uzmanlık kazanmalarının desteklenmesinin önem taşıdığı anlaşılmaktadır.

Bitki illüstrasyonu, bitkilerin sonraki çalışmalara kaynak oluşturmasının yanı sıra sanatsal ve estetik bir değer taşıması açısından da büyük önem taşıyan bilimsel gözlem ve sanatsal etkinin bir karışımıdır. Bu yöntemle fotoğrafla elde edilemeyecek ayrıntı düzeyi daha ayrıntılı

bir şekilde ifade edilir ve görsel olarak daha etkileyicidir (Düzenli vd, 2017). Bu şekilde bir disiplinli çalışmanın daha büyük kitlelere ulaşması dikkat çekmesi açısından da önemlidir. Oluşan bu ilgi, florayı bilen insan sayısının artmasının yanı sıra sadece bilim insanları değil, genel halkın da aktif bir şekilde bitkilerle ilgilenmesini sağlayabilir.

Kaynakça

Atan, U. (2013). Grafik İllüstrasyon Olarak Minyatür, Akdeniz Sanat Dergisi, 6 (11), 23-26.

Becer, E. (2011). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Yayınevi.

Brumbaugh, R. S. (1978). The Most Mysterious Manuscript: The Voynich "Roger Bacon" Cipher Manuscript. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Dağ, E., S. (2011). "İllüstrasyonda Alternatif Diller: Buluntu Nesnelerle İllüstrasyon" Grafik Tasarım Sayı:45. Kasım-Aralık 2011.

Da Vinci, L. (2019). Leonardo'nun Defterleri. Büyük Üstattan Uygulamalı Dersler, ed. H. Anna Suh, 4. Basım. Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Demiriz, Y. (2007), Yüzyıllar Boyunca botanik Ressamlığı. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.

Duzenli, T., Alpak, E. M., & Eren, E. T. (2017). Artistic plant representation techniques in landscape architecture. *Fine Arts*, *12*(3), 177-184.

EREN, E. T., Düzenli, T., & Akyol, D. (2018). Attitudes of landscape architecture students towards biomorphic and parametric design approaches in environmental design. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *8*(1), 126-143.

Eren, E. T., & Yılmaz, S. (2020). The student attitudes towards digital and conventional drawing methods in environmental design studios and the impact of these techniques on academic achievement in the course. *International Journal of Technology and Design Education*, 1-28.

Etheridge, K. (2010). Maria Sibylla Merian and The Metamorphosis of Natural History. Endeavour, 35(1)1, 16-22.

Gikonv, J. (1991). "GraphicİllustrationİnBlackAndWhite", DesingPress, Newyork.

Hentschel, K. (2012), The Stuttgart Database of Scientific Illustrators 1450–1950: Making the Invisible Hands Visible. Spontaneous Generations: A Journal for the History and Philosophy of Science, 6 (1), 182-191.

Hodges E, R. S. (1989). The Guild Handbook of Scientific Illustration, New York: Van Nostrand Reinhold.

Korkmaz, H. (2016). Bitki Ressamlığı, Röportaj, Z Dergisi, İstanbul, s. 80-85.

Kennedy, G. ve Churchill R. (2005). The Voynich Manuscript. London: Orion Books Limited.
Ketenci, H., F. ve Bilgili, C. (2007), Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı, Beta Yayınları, İstanbul.
Kılıç, L. ve diğerleri (2013), Görsel Estetik, A. Altunay (Ed). Sanat ve Teknoloji içinde s. 32.33.35.36, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
Mardi, H. Ö. (2006). Çocuk Kitapları Resimlemede Karakter Yaratma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
MEGEP (2007). Meslekî Eğitim Ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, Grafik Ve Fotoğraf: Sulu Boya Tekniği. Ankara.
Pamuklu, G., A. (2014). Sanatsal ve Bilimsel İllüstrasyonun Lisans Eğitimindeki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Eskişehir.
Tekin, E. (2009). Atılımın Yaban Çiçekleri. Ankara. Atılım yayınları.
Tepecik, A. (2002). Grafik Sanatlar, Ankara: Detay Yayıncılık ve Sistem Ofset
Teymur, A. (2017). Basın İlanlarında İllüstrasyonun Görsel İletişim Tasarımı. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Wigan, M. (2012) Görsel İllüstrasyon Sözlüğü, (Çev: M. E. Uslu), İstanbul: Literatür Yayınları.
Wood, P. (1994). Scientific Illustration A Guide to Biological, Zoological, and Medical Rendering Techniques, Design, Printing, and Display, Second Edition, America: A VNR Book.
Zweifel F. W. (2020). A Handbook Biological Illustration, Second Edition, Chicago: The University of Chicago Press.

İnternet Kaynakları

Bilimsel İllüstrasyonun Dünyadaki Tarihi ve Önemi, https://www.ktsv.com.tr/59-bilimsel-illustrasyon, Erişim tarihi: 29.09.2022
Bilimsel İllüstrasyon, https://www.ktsv.com.tr/59-bilimsel-illustrasyon, Erişim tarihi: 29.09.2022
Bitki Ressamlığının Tarihi Üzerine, https://acikradyo.com.tr/botanitopya/bitki-ressamliginin-tarihi-uzerine-i, Erişim tarihi: 29.09.2022

Georg Dionysius Ehret, https://www.zdergisi.istanbul/makale/bitki-ressamligi-16, Erişim tarihi: 29.09.2022
Bilimsel Bitki Ressamlığının Önemi, https://peyzax.com/bilimsel-bitki-ressamligi/, Erişim tarihi: 29.09.2022
Görsel Kaynaklar
Görsel 1. https://melodyandcleopatra.files.wordpress.com/2012/06/book-of-the-dead-moral-judgement1.jpg ,Erişim tarihi: 29.09.2022
Görsel 2. Leonardo Da Vinci, https://www.pinterest.com/pin/560838959827733223/
Erişim tarihi: 16.01.2021, Leonardo Da Vinci, "Bethlehem Yıldızı (Ornithogalum umbellatum)", Kâğıt üzerine kırmızı tebeşirle kalem ve mürekkep, 19,8 × 16 cm, https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/december/07/the-art-of-the-plant-leonardo-da-vinci/,Erişim tarihi: 16.01.2021
Görsel 3. https://www.zdergisi.istanbul/makale/bitki-ressamligi-16 ,Erişim tarihi: 29.09.2022
Görsel 4. http://nmwa.org/works/plate-1-dissertation-insect-generations-and metamorphosissurinam , Erişim tarihi:29.09.2022
Görsel 5. Mark Wigen, Görsel İllüstrasyon Sözlüğü, s.52
Görsel 6. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Sarayi_Album_10a.jpg Erişim tarihi:29.09.2022
Görsel 7. Hülya Korkmaz, Bitki İllüstrasyon Örnekleri, 2016 http://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/336-hulya-korkmaz, Erişim tarihi: 29.09.2022
Görsel 8. Bitki Ressamlığı Gülnur Ekşi & Işık Güner Röportaj https://www.zdergisi.istanbul/media/magazines/pdf/Turkbitkiimzabuluslar.pdf, (Erişim tarihi: 29.09.2022
Görsel 9, 10, 11 'de yer alan illüstrasyon çalışmaları tarafımdan çizilmiş ve fotoğraflanmış olup kişisel arşivimdendir.

MÜZİK EĞİTİMCİSİ OLARAK MAHİR DİNÇER ve "Cıvıl Cıvıl Şarkılar" KİTABININ İNCELENMESİ

Saniye GÜNEY[1]

Güray ÖZBEK[2]

Cevahir Selen BAYTEMÜR[3]

Ömer Bilgehan SONSEL[4]

GİRİŞ

Doğduğu andan itibaren çeşitli uyaranlara maruz kalan birey, yetenekleri ve potansiyelleri doğrultusunda "bilim, sanat, matematik" gibi insanların arzularını besleyecek birbirinden farklı disiplinler yoluyla,bireysel hedefleri doğrultusunda alabildiğine bilgi ve deneyimle ilerlemektedir. Bilgi ve deneyimle gelişen teknoloji sayesinde yapılan bilimsel araştırmalar,kişilerin disiplinler arası bağlantısallığı sağlayarak düşünme becerilerini geliştirdiğini göstermektedir (Kılıç, 2021: 17). Düşünme becerilerinde özellikle yaratıcılık üzerinde etkisi olduğu düşünülen sanat,çeşitli dallara ayrılmakta ve müzik sanatını içinde barındırmaktadır.

Latin dilinde "musica", Yunan dilinde "mousike veya mousa"dan geldiği düşünülen müzik sanatı, insan ve kültür evriminin bir parçası olarak görülmektedir. İnsanlar, yaşantılar, araç-gereç yapma ve geliştirme, dil oluşumu gibi birikimleri aktarma yoluyla, kültürel evrimlerini biçimlendirmektedir. Müzik evrimi de insan kültürünün evrimine paralel olarak ilerlemektedir (Uçan, 2018: 1).

İnsan ruhunu şekillendiren bir etken olarak görülmesi sebebiyle müzik, geçmişte insanların birbirleriyle iletişim kurmasını sağlayan bir araç olarak görülmüş, daha sonraları kutsal törenlerde dine hizmet etmiş, Rönesans ve Reform dönemlerinde aydınlanmanın gelmesiyle birlikte birey-

1 Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 0000-0002-8873-752X

2 Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 0000-0002-9393-750X

3 Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 0000-0002-8492-1135

4 Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümü Öğ. Gör., 0000-0001-5814-4363

sel zevkler ve duyguların yansıması olarak gelişim ve değişim göstermiştir.Aynı zamanda müzik, insanlık tarihinin en eski çağlarından beri hem çok kullanışlı bir eğitim aracı, hem çok etkili bir eğitim yöntemi, hem de çok önemli bir eğitim alanı olmuştur (Uçan, 2018: 41).

Eğitim, bireyde davranış değiştirme süreci (Çuhadar, 2016: 217-230), müzik eğitimi ise kişiye istendik davranışların müzik yoluyla kazandırılması süreci olarak tanımlanmaktadır (Uçan, 1990: 253-260; ed. Say, 2005: 160-164).Müzik eğitimi süresince çocuğun gelişimsel boyutları dikkate alınarak, çocuğa şarkı söyleme ve dinleme alışkanlığı kazandırmak, korolar kurmak, değer yargılarını oluşturmak onların hem davranışlarını hem de müziğe karşı arzularını geliştirmede en kolay basamak olarak görülmektedir(Sun, 2006: 8; Dinçer, 1984: 5).Ülkemizdeki müzik yaşamı bu yönleriyle "genel, özengen ve mesleki" olarak üç başlıkta ele alınmaktadır. Genel müzik eğitimi, eğitim alan her bireyin müziğe karşı ilgi ve yeteneğine bakılmaksızın verilmesi gereken bir tür olarak düşünülmektedir. Özengen (amatör) müzik eğitimi, kişinin arzu ve isteğine bağlı olarak yapılmaktadır. Mesleki müzik eğitimi ise, müziğe karşı ilgisi ve yeteneği olan kişilerin belirli sınavlardan geçerek aldıkları eğitimdir. Bu müzik türlerinden genel müzik eğitimi, amatör ve mesleki müzik eğitiminin temeli olarak görülmekte, bireyleri özengen (amatör) ve mesleki müzik eğitimine hazırlamaktadır (Öz, 2001: 101-105). Genel müzik eğitimi aynı zamanda, okullarda eğitim gören bireylerin sağlıklı ve dengeli yaşayabilmeleri için ortak bir müzik kültürü oluşturmak amacıyla bilgili, duyarlı, bilinçli bir yaklaşımla aldıkları temel eğitim olarak görülmektedir (Say, 2005: 361). Çocuk şarkıları da bu temel eğitim sürecinde vazgeçilmez bir unsur olarak görülmektedir (Göher, 2006). Bu bilgiler ışığında çocuklara müzik derslerinde şarkı öğretmenin müzik eğitiminde ve bu eğitim ile yetişen bireyler üzerinde önemli bir etkisinin olduğu düşünülmektedir. Sun (2014: 8). "Şarkı söyleme eğitimi müzik eğitiminin temelidir." ifadesiyle bahsedilen eğitimin önemine vurgu yapmış, toplu bir şekilde şarkı söylemenin bireyler arasındaki duygu, düşünce ve coşku birliğinin artmasında büyük rol oynadığını belirtmiştir Bireylere çocukluk dönemlerinde okullarda müzik derslerinde şarkı öğretimine başlanabileceği bilinmekle birlikte, öğretilen bu şarkıların söz ve müzikleriyle çocuklar için bestelenmiş olan, günlük hayatlarındaki gelişim ve eğitimlerinin bir parçası olarak bilinen müzik türüne çocuk şarkıları adı verilmektedir (Yıldız, 2002: 9). Genel müzik eğitiminde kullanılan bu şarkı türleri okul şarkıları adı altında sınıflandırılmış olarak dört başlık altında toplanmıştır. Bu şarkı türlerini;

- Anonim Şarkılar
- Aktarma şarkılar
- Öykünme şarkılar
- Türk okul şarkıları oluşturmaktadır (Sun ve Seyrek, 2002: 26-28).

Anonim şarkılar, yaşadığımız coğrafyaya ait olan kuşaktan kuşağa aktarılmış ve yaşanılan dönemlerin beğeni süzgecinden geçerek günümüze kadar gelmiş olan *tekerleme, halk türküleri, sayışmacalar, ninniler* anonim şarkı türünü oluşturmaktadır.

Aktarma şarkılar, yabancı bir müziğe Türkçe söz yazılarak oluşturulan şarkılardır.

Öykünme (taklit) şarkılar, tonal armoniden yararlanılarak yazılmış, sözleri ve müzikleri Türk bestecilere ait olan eğitim müziği türündeki okul şarkılarıdır. Şarkı sözlerinin taklit hareketleriyle harmanlanıp oyunlaştırılmasıdır.

Türk okul şarkıları, Türk besteciler tarafından eğitim müziği türünde bestelenmiş olan ve kaynağını Türk halk müziği şarkılarının, Türk müziği makamsal dizilerinin ve armonisinin oluşturduğu okul şarkılarıdır (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sistemini Güçlendirme Projesi (MEGEP), 2007: 12-13).

Genel müzik eğitiminde kullanılan okul şarkıları sadece değer yargılarının kazanılmasında değil aynı zamanda verilen eğitimin uygun olması durumunda çocukların psiko-motor, zihinsel, duygusal, sanatta yaratıcılık ve beğeni duygularının gelişmesinde de önemli rol oynamaktadır (MEGEP, 2007: 1). Sözü ve bestesi Türk bestecilere ait olan okul şarkıları ile anonim şarkıların içerisinde bulunan tekerleme, ninni, halk türküleri ve sayışmacalar genel eğitim ve müzik eğitiminden önce, çocukların oyun oynarken ve büyüklerinden duydukları ezgiler yoluyla istenilen kazanımların sağlanmasının ilk basamağı olarak düşünülebilir. Bahsedilen Türk okul şarkılarının bestelenmesi, anonim olanların notaya alınması Muammer Sun, Salih Aydoğan gibi önemli eğitimci ve besteciler tarafından yapılmakta olup bu eğitimci ve bestecilerden bir diğer önemli isim de Mahir Dinçer'dir. Mahir Dinçer birçok çalışmasının yanında ayrıca 34 parçadan oluşan "Cıvıl Cıvıl Şarkılar" adlı kitabı ile Türk okul şarkıları literatürüne önemli bir katkı sağlamıştır. Bu çalışmada Mahir Dinçer'in hayatı ile "Cıvıl Cıvıl Şarkılar" adlı kitabında bulunan 34 çocuk şarkısının prozodi, tonalite, tempo ve ölçü birimi yönünden incelemesi yapılmıştır.

Cıvıl Cıvıl Şarkıları'yla Mahir DİNÇER

Çocukluğu ve Eğitim Hayatı

26 Ağustos 1939 tarihinde Tarsus'ta doğmuştur. Babasının emniyet görevlisi olması sebebiyle çocukluğu birçok şehirde geçmiştir. İlkokula Diyarbakır'da başlasa da Urfa İnönü İlkokulu'nda bitirmek zorunda kalmıştır. Ortaokula Urfa'da başlamış fakat babasının İstanbul'a tayini çıkması nedeniyle öğrenimine üç sene ara vermek durumunda kalmıştır. Geçen bu üç yıl içerisinde marangozluk, işlemecilik, motor tamirciliği gibi birçok işte çalışmış ve genç yaşında kendini farklı alanlarda yetiştirmiştir. Üç yıl aradan sonra İstanbul Davutpaşa Ortaokulu'nda öğrenimini tamamlamıştır. Bu sırada Dinçer ilk müzik eğitimine Sami Toker'le Türk Sanat Müziği çalışarak başlamış ve aynı zamanda Aksaray Musiki Cemiyeti'nde Türk Sanat Müziği ve solfej eğitimi almıştır. Daha sonra vekil öğretmenlik yapabileceğini öğrenmiş ve Çanakkale Lapseki ilçesine bağlı Birecik köyünde bir sene öğretmenlik yapmıştır. Bu sırada Dinçer'in başarılı bir futbolcu olması, futbol oynamayı sevmesi ve çok zaman vermesi babası tarafından vakit kaybı olarak görülmüştür ve Dinçer'i müzik bölümü okumaya teşvik etmiştir. Bunun üzerine 1960 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'ne girmiştir. Dinçer'in alan değiştirmesi çalışkanlığının azalmasına sebep olmamış, bazı günler 17-18 saat çalışarak kısa sürede bölümde kendini göstermiştir. Çocukluk döneminde ağır işlerde çalışmak zorunda kaldığı için Gazi'deki öğrencilik yıllarını çok önemsemiş ve sadece müzik alanındaki çalışkanlığı değil giyim kuşamı ve temizliğine gösterdiği özenle de örnek bir öğrenci olmuştur. Çalışkanlık durumu o kadar fazla ki çocukluk arkadaşı İstanbul'dan onu görmeye Gazi Müzik'e geldiğinde konsantrasyonu bozulmaması için çalışmasını bölmemiş ve arkadaşıyla görüşmemiştir (Görüşme 2). Dinçer'in bu çalışmalarına karşılık üç senelik müzik eğitim programını altı ayda bitirdiği için kendisine özel sınıf açılarak piyano eğitiminin yanı sıra bestecilik dersleri de alması sağlanmıştır. Meslek hayatı boyunca örnek aldığı Nurhan Cangal ve Prof. Eduard Zuckwayer'le armoni, kompozisyon ve piyano çalışmıştır.Kendi gibi başarılı bir müzisyen ve Orff eğitiminin ülkemizdeki öncülerinden biri olarak bilinen eşi İnci Dinçer Baykara ile öğrencilik yıllarında tanışmışlardır ve 1963 yılında bölümden derece ile mezun olmuşlardır.

Meslek Hayatı

Mesleğine başladığı ilk görev yeri Diyarbakır Ali Emiri Ortaokulu olmuştur. Burada iki yıl ve daha sonra Ziya Gökalp Lisesi'nde beş yıl müzik öğretmenliği yapmıştır.

Fotoğraf 1 Mahir Dinçer Diyarbakır Ziya Gökalp Lisesi'nde Müzik Dersinde 1967

(Yeni Gazete 2 Mayıs 1967) (Tercüman Gazetesi 29 Mart 1968)

Fotoğraf 2 Mahir Dinçer'in Piyano ve Koro Konserlerine İlişkin Gazete Haberleri

Diyarbakır'da Ortaokul ve Lise düzeyinde yedi yıl müzik öğretmenliği yapmış ve bu kurumlarda okul korosu kurmuştur. 'Müzik Şöleni' adlı çoksesli koro konserleriyle beğeni toplarken koronun yanı sıra çeşitli bestecilerin ve kendi eserlerinin de yer aldığı piyano resitalleri vermiştir. Bu dönemde Milli Eğitim Bakanlığı tarafından planlanan İl Çocuk ve Gençlik Koroları Programı liderliğinde Diyarbakır'da çocuk ve gençlik korolarının kurulması için çalışmış ve başarılı olmuştur. Kurulan çocuk korosunu İnci Dinçer, gençlik korusunu Mahir Dinçer iki yıl boyunca çalıştırmışlar, bu sürede Diyarbakır ve yakın illerde konserler vermişlerdir.

1970 yılında TRT'den gelen bir teklif üzerine öğretmenlik görevinden ayrılarak Diyarbakır Bölge Radyosu Müzik Yayınları'nın yöneticiliğini yapmaya başlamıştır. Bu sırada folklor derlemeleri konusunda çalışmalar yaparak çeşitli bestecilerle görüşmeler yapmıştır. 18 bestecinin yaşam öyküsünü, ülkemizdeki müzik eğitiminin ve çoksesli müziğin daha iyi yerlere getirilmesine yönelik düşüncelerini alarak 1971 yılında 'Bir Türk Bestecisi' adını verdiği 21 programlık bir dizi yayınlamıştır. Bu yayınla sadece TRT'ye değil Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi

Anabilim Dalı'nın arşivine de katkı sağlamıştır. Aynı zamanda çoksesli müzik eserleri yazan bestecilerin, kendi sesleriyle hayatlarını ve yaptığı çalışmaları anlattıkları 'Öyküler ve Ozanlar' adlı 15 programlık bir dizi yayınlamıştır.

1980 yılında TRT Kurulu kararıyla Müzik Yayınları Müdür Yardımcısı olarak Ankara Radyosu Çoksesli Müzikler Servisi'nin başına getirilmiştir. Görevi boyunca kaydedilen her şeyi büyük bir önem ve titizlikle dinlemiş, kayıt yapan şarkıcı dünya çapında bile olsa temiz söylemiyorsa yayınlanmasına izin vermemiştir. Dinçer'in bu özelliği yayınlanacak eserlerin daha titizlikle kaydedilmesine sebep olmuş ve kayıt yapanların temiz söylemek için çalışmalarını arttırmasını sağlamıştır. Babası gibi başarılı bir müzisyen olan ve Fransa'da yaşayan Tayfun Dinçer, Türkiye'deki şarkıcıların çoğunun dünyaya oranla daha temiz entonasyonla şarkı söylediğini belirtmektedir.

Çocuk Korolarına Verdiği Önem ve Gerçekleşemeyen Projeleri

Dinçer 1980 yılında Bulgaristan'a davet edildiğinde, her okulda çocukları yetenek sınavı yaparak seçtikleri bir koro olduğunu ve ülke genelinde yaklaşık 6000 koro kurulduğunu gözlemlemiştir. Devlete bağlı bir komisyonun, her sene bu koroları dinleyip arasından 3-4 çocuk seçtiğini ve toplam 50 öğrencinin devlete bağlı bir radyo adı altında yüksek nitelikli bir çocuk korosu oluşturduğunu tespit etmiştir. Bu sistem, çocukların küçük yaştan itibaren müzik okulunda okur gibi eğitim alarak hazır bir şekilde gençlik korolarına geçmesi üzerine kurulmuştur. Bu devamlılık ise ülkede yüksek nitelikli çocuk ve gençlik korolarının olmasını sağlamıştır. O dönem Dinçer ülkemizde böyle bir çocuk korosu kurmak ve çalıştırmak istemiş ancak dönemin şartları uygun olmadığı için isteğini yerine getirememiştir (Görüşme 3). Bunun yanında gerçekleştirmek istediği bir diğer projesi TRT Radyo'su bünyesinde büyük bir senfoni orkestrası ve korosu oluşturmaktır fakat vefatı nedeniyle proje gerçekleştirilememiştir.

Polonya Kültür Liyakat Nişanı

1985 yılında Bydgoszcz Müzik Festivali'ne davet edilen Dinçer için Polonya neredeyse ikinci ülke olmuştur. Festival'de o dönemin büyük bestecilerinden biriyle tanışmış ve çok önemli müzikal paylaşımlarda bulunmuşlardır. Polonya kültür ateşesi ile yıllarca devam eden dostlukları olmuştur. Aynı zamanda TRT radyosunda Polonya Müziği ve Kültürü konusunda çok fazla çalışmalar yapmıştır. Mahir Dinçer'in bu çalışmala-

rı Polonya Büyükelçiliği tarafından dikkat çekmiş ve kendisine 19 Eylül 1989'da Polonya Kültür ve Güzel Sanatlar Bakanlığı'nca Polonya Kültür Liyakat nişanı verilmiştir. O dönemde Türkiye'de liyakat nişanı alan sayılı insanlardan biri olmuştur fakat buna rağmen Dinçer unvan ve ödüllere hiçbir zaman önem vermemiştir. İşini her zaman çocuğu gibi görmüş büyük bir istek ve mutlulukla yapmıştır. Dinçer'in liyakate verdiği önem, oğlu Tayfun Dinçer'in TRT'de yaptığı kayıtlarının kendisi tarafından değil de başka denetleyiciler tarafından kontrol edilmesini istemesinden anlaşılmaktadır. Dinçer bu süreçten sonra Polonya müziği üzerine kitap yazmaya başlamış fakat ömrü tamamlamaya yetmemiştir.

Fotoğraf 4. Liyakat Nişanı Töreni'nde Mahir Dinçer Lehçe teşekkür konuşması yaparken

Tek Basılı Yayını 'Cıvıl Cıvıl Şarkılar' Kitabı

Dinçer'in eğitim müziği alanında eserler yazması, bir istekten daha çok o dönemdeki çocuk şarkıları dağarındaki eksiklikten doğmuştur. Saip Egüz çocuk programında yayınlamak için zürafa konulu bir şarkıya ihtiyaç duymuş ve Mahir Dinçer'den bir gecede şarkı yazmasını istemiştir (Görüşme 1). Saip Egüz'ün isteği üzerine yazdığı Zürafa adlı şarkı, eğitim müziği alanındaki ilk eserlerinden biri olmuştur. Aynı zamanda eşi İnci Dinçer okulöncesi müzik derslerine girerken bazı ünitelerle ilgili ses aralığı, ritmik yapısı ve sözlerin içeriği gibi konularda çocuklara uygun eğitsel şarkılar olmadığını görüp büyük bir gereksinim olduğunu fark etmişlerdir. Bunun üzerine eşinin ihtiyaç duyduğu konularda da çocuk şarkıları yazmaya başlamış ve zamanla biriken bu eserler günümüze kalan Cıvıl Cıvıl Şarkılar kitabını oluşturmuştur.Kitaptaki tüm şarkılar çocukların eğitiminde uygulanarak öğreticilik yönünden etkili olduğu görülmüş-

tür (Görüşme 1).

1982 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın açtığı 'Turizm' Konulu Okul Şarkısı Yarışmasında kitabında da yer alan 'Çağrı' adlı şarkısıyla birincilik ödülü kazanmış ve 1983 yılında bir şarkının sözü dışında söz ve müziği kendisine ait 34 şarkıdan oluşan Cıvıl Cıvıl şarkılar kitabı yayınlanmıştır.Mahir Dinçer bu kitabında şarkılarla ilgili öğretmenlere ışık tutacak onlara küçük düşünceler aşılayabilecek biçimde bazı uygulamalarla ilgili yardımcı bilgilerin yanı sıra bazı şarkılarında çocukların kolayca çalabilecekleri çalgılamalara da yer vermiştir (Öylü, 2022: 9). Dinçer'in okul öncesinden lise son sınıfa kadar çocuk ve gençlerin gereksinimlerini karşılayacak biçimde planladığı beş kitaplık serinin ilk serisi yayınlandıktan sonra ne yazık ki kalan serisi kitap haline getirilememiştir.

Cıvıl Cıvıl Şarkılar Kitabı

Kitap incelemesine başlamadan önce Mahir Dinçer'e ait Cıvıl Cıvıl Şarkılar kitabında bulunan müzikal terimlerin tanımlarının yapılmasının gerekli olduğu düşünülmüştür.

Tempo: Bir yapıtın seslendirilme hızı (Baydu, 2016: 413-414).

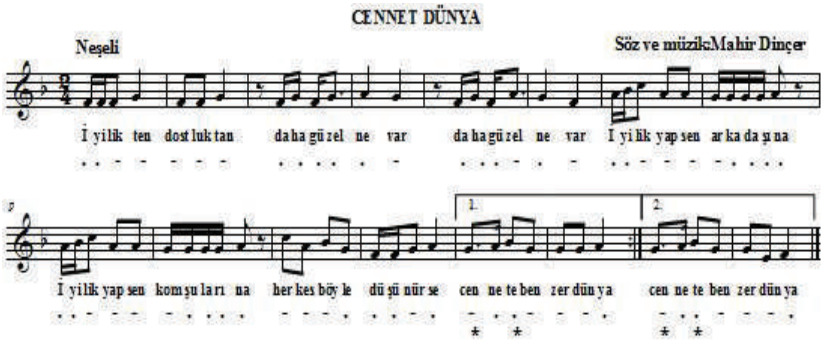
Tonalite: Belirli bir tonda yazılmış müzik parçasının niteliği (Baydu, 2016: 422).

Prozodi:Sözcüklerin, vurgu, söyleniş ve değere uyarlık bakımlarından doğru söylenmelerine ve müziklenmeleri halinde bu niteliklerin korunmasına sesle sözün güzel ve dengeli uyumuna "prozodi" denir (Bilgin, 2004: 4).

"Tartımsal uyum için; sözcük hecelerinin açık veya kapalı oluşu" açık heceye kısa ses, (.) kapalı heceye uzun ses ilkesi. (-) daima göz önünde tutulur (Bilgin,2004).

Bahsedilen bilgiler ışığında bu bölümde Mahir Dinçer'in "Cıvıl Cıvıl Şarkılar" kitabındaki şarkılar prozodi, öçlü birimi ve tempo yününden incelenmiştir. Prozodi ile ilgili farklı ritmik kalıpların yapılabileceği yerler '*' işareti ile gösterilmiştir.

Şekil 1 Tonalite: Re Majör Ölçü Birimi: 2/4'lük Tempo: -



Şekil 2 Tonalite: Fa Majör Ölçü Birimi: 2/4'lük Tempo: Neşeli

Şekil 3 Tonalite: Mi Minör Ölçü Birimi: 9/8 lik Tempo: Allegretto(112-120)

Şekil 4 Tonalite: Sol Karar Ölçü Birimi: 2/4'lük Tempo: Moderato(108-120)

Şekil 5 Tonalite: Fa Karar Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo: -

Şekil 6 Tonalite: Mi Minör Ölçü Birimi: 5/8'lik Tempo:Moderato(108-120)

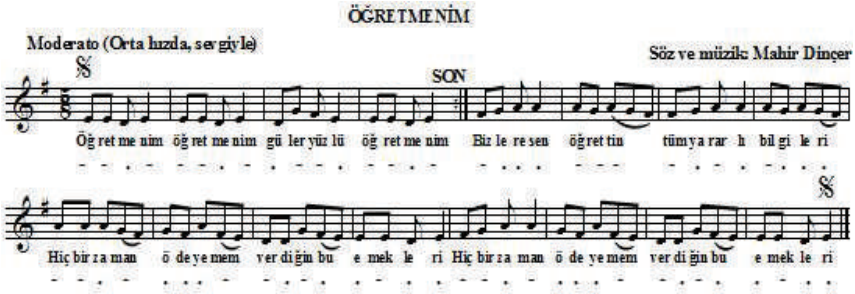
Şekil 7 Tonalite: Fa majör Ölçü Birimi: 9/8'lik Tempo: Allegretto(112-120)

Şekil 8 Tonalite: Fa Majör Ölçü Birimi: 2/4'lük Tempo: Allegro(120-168)

Şekil 9 Tonalite: Fa Karar Ölçü Birimi: 2/4'lük Tempo: Allegro(120-168)

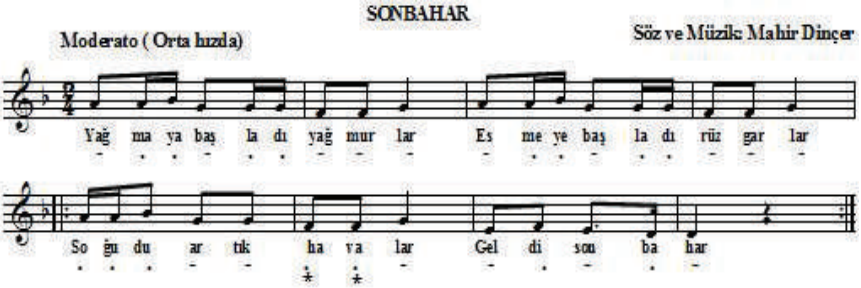
Şekil 10 Tonalite: Re Majör Ölçü Birimi: 6/8'lik Tempo: Canlı sevgiyle

Şekil 11 Tonalite: Fa Majör Ölçü Birimi: 6/8'lik Tempo: Moderato(108-120)



Şekil 12 Tonalite: Mi Minör Ölçü Birimi: 5/8'lik Tempo: Moderato(108-120)

Şekil 13 Tonalite: Re Karar Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Moderato(108-120)



Şekil 14 Tonalite:Re Minör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Moderato(108-120)

Şekil 15 Tonalite:Re Karar Ölçü Birimi: 2/4'lük Tempo:Moderato(108-120)

Şekil 16 Tonalite: Fa Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Moderato(108-120)

Şekil 17 Tonalite:Re Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Allegretto(112-120)

Şekil 18 Tonalite:Re Majör Ölçü Birim:i2/4'lük Tempo: -

Şekil 19 Tonalite:Mi Minör Ölçü Birimi:5/8'lik Tempo: Orta hızda, duygulu

Şekil 20 Tonalite:Re Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Moderato(108-120),sevgiyle

Şekil 21 Tonalite:Re Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Moderato(108-120)

Şekil 22 Tonalite:Re Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Neşeli ve esprili

Şekil 23 Tonalite:Re Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Allegretto(112-120)Çabukça,neşeli

Şekil 24 Tonalite:Fa Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Allegretto(112-120)Canlı,oynak

Şekil 25 Tonalite:Re Majör Ölçü Birimi:4/4'lük Tempo:Allegro vivace quasi presto:Çok çabuk,canlı Allegretto:(112-120)Çabukça

Şekil 26 Tonalite:Re Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Allegretto(112-120)Çabuk,neşeli

Şekil 27 Tonalite:Fa Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo: -

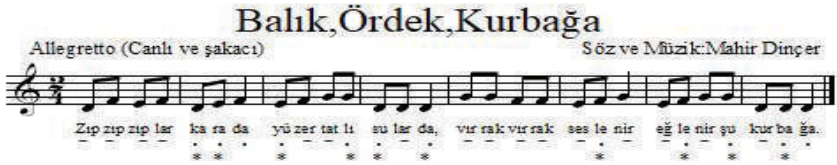
Şekil 28 Tonalite:Re Hüseyni Ölçü Birimi:5/8'lik Tempo:Moderato(108-120)Orta hızda,sevgiyle

Şekil 29 Tonalite:Re Minör Ölçü Birimi:4/4'lük Tempo:İnançla, marş tempo

Şekil 30 Tonalite:Sol kararlı Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Moderato(108-120)Orta hızda

Şekil 31 Tonalite:Mi Minör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Allegretto(112-120)Çabukça,duygulu

Şekil 32 Tonalite:Fa Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:-



Şekil 33 Tonalite:Re kararlı Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Allegretto(112-120)Canlı ve şakacı

Şekil 34 Tonalite:Fa Majör Ölçü Birimi:2/4'lük Tempo:Allegro(120-168)Canlı ve neşeli

SONUÇ

Müzik, insanların doğdukları andan itibaren etkisi altında kaldıkları önemli bir sanat olarak düşünülmektedir. Müziğin önemini Eflatun, Gençlerimiz, ta çocukluktan güzelliği sevmeye, güzele benzemeye, onunla bir olmaya, kaynaşmaya özensinler! Müzik eğitimi, bundan ötürü eğitimlerin en iyisidir. Hiçbir şey insanın içine ritim ve düzen kadar işlemez. Müzik eğitimi gereği yapıldı mı insanı yüceltir, özünü güzelleştirir. Kötü yapılınca da bunun tersi olur." düşüncesiyle müzik ve müzik eğitiminin öneminden bahsetmiştir (MÖ 470-399; çev. Eyüboğlu, Cimcoz, 2019: 94).

Bu bilgiler ışığında müzik eğitimi insanlar için önemli bir etmen olmuş, müzik eğitiminin temelinde de şarkı söylemenin önemli bir yeri olduğu düşünülmüştür. Şarkı söyleme eğitimi çocuklara değer yargılarının kazandırılmasında, dünyaya ve diğer bilim dallarına ait konuları öğren-

mesinde yardımcı olmuş aynı zamanda dil ve diksiyon becerilerinin gelişiminde de etkili olduğu görülmüştür. Bahsedilen şarkı öğretimi için çocuk şarkıları bestelenmiş olup bu konuya birçok eğitim müziği bestecisinin katkısı büyük olmuştur. "Cıvıl Cıvıl Şarkılar" kitabıyla Mahir Dinçer eğitim müziği dağarına 34 şarkı kazandırmıştır.

Yapılan bu çalışmada belirtilen bu 34 şarkının prozodi, tonalite-makamsal, ölçü birimi ve tempo yönünden incelemesi yapılmıştır. İnceleme sonucunda prozodi açısından çoğunlukla uygun olduğu , tonal-makamsal açıdan incelendiğinde ağırlıklı olarak tonal şarkıların olduğu, ölçü birimlerini genel olarak basit ritmik kalıpların oluşturduğu ve şarkıların tempo yönünden çoğunlukla orta hız ve üstünde olduğu görülmüştür. Bu analizlerin sonucunda incelenen kitabın eğitim müziği için uygun ve çocuklar üzerinde öğretici olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

BİLGİN, S.(2004). Eğitim Müziğinde Prozodi. *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi SDÜ*, Isparta, 7(10), 1-8.

BAYDU, U.(2016). *Müzik Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.

ÇUHADAR, C., H. (2016). Müzik ve Müzik Eğitimi, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , Adana: 25(1), 217-230.

DİNÇER, M. (1984). *Cıvıl Cıvıl Şarkılar*, Ankara: Maya Matbaa.

GÖHER, F. (2006). Türk ve Batı Şarkılarının Karşılaştırmalı Analizi, , Gazi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitini Anabilim Dalı, Ankara, Doktora Tezi.

Görüşme 1: BAYKARA DİNÇER, İ. (2022).

Görüşme 2: DİNÇER, T.(2022).

Görüşme 3: APAYDIN, M. (2022).

KILIÇ, T. (2020). *Yeni Bilim: Bağlantısallık Yeni Kültür: Yaşamdaşlık*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 17.

MEB (2007), *Mesleki Eğitim ve Öğretimin Güçlendirilmesi Projesi*, Ankara: Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Müzik Albümü.

ÖYLÜ, D.(1991). Mahir Dinçer'in Eğitim Müziği Besteciliği Yönü Ve Bu Yönüyle Türk Müziğine Katkıları Ankara: *Lisans Tezi*.

ÖZ, B. N. (2001). İnsanın kültürel gelişiminde müziğin önemi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* Bursa, 15(1), sayfa aralığı

PLATON, (MÖ470-399). *Politeia*, çev. Eyüboğlu, S. & Cimcoz, M.A. (2019), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

SAY, A. (ed.) (2005). *Müzik Öğretimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, (361-362)

SUN, M. (2014). *Şarkı Demeti*, Ankara: Sun Yayınevi Yayınları, (8).

SUN, M. ve Seyrek, H. (2002). *Okulöncesi Eğitimde Müzik*, Ankara: Müzik Eserleri Yayınları.

UÇAN, A. (1990). Orta Öğretim Kurumlarında Müzik Öğretimi ve Sorunları, Ankara: TED Yayınları, 253-260; ed. SAY, A. (2005) Müzik Öğretimi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

UÇAN, A. (2018). *Müzik Eğitimi*, Ankara: Arkadaş Yayınevi, (1-41).

YILDIZ, G. (2002). *İlköğretimde Müzik Öğretimi*, Ankara: Anı Yayıncılık.

AMBALAJ TASARIMINDA DENEYSEL TİPOGRAFİ YAKLAŞIMI

Hatice BAHATTİN CEYLAN[1]

İbrahim Gökhan CEYLAN[2]

Giriş

Deneysel tipografi ve ambalaj ilişkisini kurabilmek için, tipografi ve ambalaj kavramlarını bilmek ve tüketicinin bu iki kavramdan ne derece etkilendikleri hakkında fikir sahibi olmak gerekmektedir. Tipografi terimi ilk olarak Gutenberg'in metal herflerini ifade ederken, günümüzde yazı ile ilişkili tasarımların üretildiği bir sanat-tasarım dalı olarak tanımlanmaktadır (Uçar, 2014: 139). Tasarımın temeline baktığımızda, tasarım ilkelerinin etkili kullanılmasının yanı sıra, görsel imajların anlamlarını güçlendirmesi bakımından tipografik unsurlardan yararlanıldığı görülmektedir (Kahraman, 2014: 240).

Elbette ki tipografi her zaman fotoğraf, illüstrasyon gibi görsel tasarım öğelerine eşlik etmez, bazen de tek başına bir mesajı iletebilecek ve satın alma kararı aldırabilecek güce sahiptir. Bu sebeple tipografinin bir mesajı iletmesi için kelimelerin ve cümlelerin bir düzen içinde, kusursuzca yazılmasına gerek yoktur. Çünkü Ambrose & Harris'e göre kelimeleri yazmanın ötesinde yazı; içerdiği harflerin anlamlarından çok görsel temsilleri ile iletişim kuran bir grafik tasarım aracı olmuştur (Ambrose & Harris, 2012 s:164). Bu nedenle pek çok üretici firma, ürünlerinin pazarlanması noktasında kısa zamanda ürünü hakkında bilgi verecek ve hedef kitleyi duygusal olarak etkileyerek satın alma kararı verdirecek tasarımlara yönelmişler ve tipografiyi de etkili bir tasarım stratejisi olarak kullanmaya başlamışlardır.

Günümüz tasarım algısı ve yeni tipografik anlayışla birlikte deneysel tipografi; tüketici ile iletişime geçen, ürünün modern ya da gelenekselci anlatımını güçlendiren bir ambalaj tasarım unsuru haline gelmiştir. Farklı yöntemlerle çeşitlenen ve kimi zaman da illüstrastif öğe olarak kullanılan yazı karakterleri; ambalajın dikkat çekmesi, ürün hakkında informasyon

1 Doç. Dr., Sinop Üniversitesi Gerze MYO Tasarım Bölümü, ORCID: 0000-0002-4528-5180

2 Doç. Dr., Sinop Üniversitesi Gerze MYO Tasarım Bölümü, ORCID: 0000-0002-6692-8827

sağlaması ve ürünü alışılmışın dışında göstererek pazarlanması noktasında da fayda sağlamaktadır.

Bu çalışmada ambalajda kullanılan deneysel tipografi örnekleri incelenecek ve markaya sağladığı fayda ve tüketicinin satınalma kararı üzerindeki olası etkisi tartışılacaktır.

Yeni Tipografi Hareketi ve Deneysel Tipografi

Sanat tarihinde yazının bir tasarım ürünü olarak görülmesinin, Rönesans döneminde başladığı ve modern sanat hareketinin de hız kazandırdığı ifade edilmektedir. Bu süreçte birçok tasarımcı "Yeni Tipografi" yaklaşımıyla, tasarım tarihi açısından önemli gelişmelere imza atmışlarıdır (Yazar & Yılmaz, 2019:73).

İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909 yılında bir Paris gazetesi olan Le Figaro'da yayımlanan "Fütürist Manifestosu", onu dizelerinin ötesinde modern bir mücadeleye ulaştırmıştır. Bu yaklaşımı onu "grafik tasarım" olarak adlandırılan yeni yetme bir disiplinin içine çekmiş, ekonomik nedenlerle kitlelerle iletişime geçmek için basılı yayınları tercih etmiş, şiirini desteklemek için tipografinin formunu bozarak mesajının gürültü, şiddet ve süratini betimlemiştir (Armstrong, 2012 :20) Marinetti yazılarında geleneksel sayfa düzenini yıkmış, ele aldığı konuları plastik unsurları ve yazı karakterlerinin çeşitli özelliklerini ön plana çıkararak ifade etmiştir. Böylelikle imgeleri ve barındırdığı düşünceleri tipografi yardımıyla alışılmışın dışında sunmuştur. Marinetti'nin 1914 yılına ait "Zang Tumb Tumb" isimli kitabı özgür kelimelerin kullanıldığı en etkili örneklerden biridir (Görsel 1) (Kahraman, 2014 :243).

Görsel 1: F.T. Marinetti "Zang Tumb Tumb" 1914. (flomm.us)

Dadacı tipografi, süprematist ve konstrüktivist yaklaşım gibi yeni tipografiyi oluşturan bir çok modernist yaklaşım ile birlikte bu anlayışla şekillenen ifadeler tasarımcılar tarafından benimsenmiş ve "deneysel tipografi" adı altında yeni bir terim olarak kabul görmüştür. 1920'lerde Hendrik Nicolaas Werkman'ın yeni tipografi hareketi olarak ifade ettiği deneysel çalışmaları ise, deneysel tipografinin ilk ürünleri arasında yerini almaktadır (Görsel 2) (Buçukoğlu, 2020: 576-577).

Görsel 2: H.N. Werkman. "Van Voerman tot Baalschem" (museumbelvedere.nl)

Birinci Dünya Savaşına paralel olarak Dadacılar ise, geleneksel kurallara bağlı kalmadan tipografi yoluyla tasarımlara özgür bir anlatım dili kazandırmışlardır. Süreç ve malzeme arasında kurdukları bağlantıyı kolaj tekniği ile aktararak tipografiye yeni bir soluk getirmişlerdir. (Mazlum, 2017: 233).

Görsel 3: Raoul Hausmann, "Dada Cino", 1920 (artnet.com)

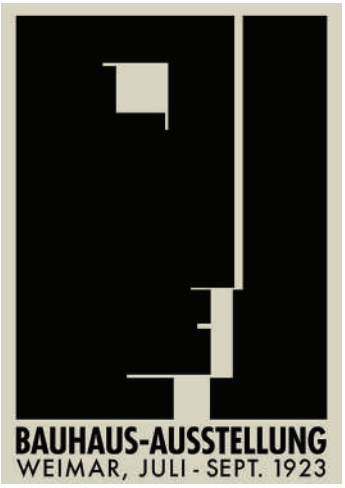
Tipografinin modernleşme sürecinin bir diğer basamağı ise Konstrüktivist Tipografidir. Sanatçılar, sanatsal deneyimlerini "Productivist Art" adı altında işlevsel tasarımlara dönüştürmüşlerdir. Yaklaşık 25 kişiden oluşan bu grupta, özellikle El Lissitzky ve Alexandr Rodchenko tasarımlarında tipografik elemanların düzen ve oluşumunda sıradışı olmayı hedeflemişlerdir. Fotomontaj tekniği ve sinema sanatını grafik tasarıma uyarlamışlardır (Sürmeli, 2013 :64).

Alexandr Rodchenko kurduğu asimetrik dengeler, kullandığı serifsiz yazı karakterleri ve yazı – imaj bütünlüğü olan çalışmalarıyla bilinmektedir. El Lissitzky ise çalışmalarında linotip baskının imkanlarından faydalanmış ve kitabı okunacak bir sayfa olmanın ötesinde bir sanat ürününe dönüştürmüştür. Metinler, harfler ve renkler baskıda üst üste bindirilmiş, yazı karakterleri ve dizgi malzemeleri figüratif ve kontrastlık ilişkisi içinde bir araya getirilmiştir.

Görsel 4: Aleksandr Rodçenko, Leningrad devlet yayıncıları için poster, 1924. (artsy.net)

Görsel 5: El Lissitzky, For the Voice, 1923 (homage-to-el-lissitzky.com)

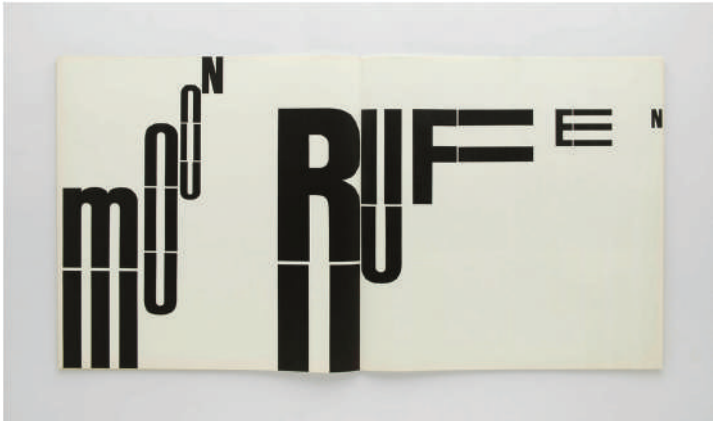
Bauhaus'un yeni tipografi ilişkisine göz attığımızda ise; yeni tipografi hareketi ile evrensel bir dil arayışına girdikleri görülmektedir. Dönemin iki ünlü sanatçısı Herbert Bayer ve Jan Tschichold yaptıkları afiş çalışmalarında tipografide Bauhaus tarzı oluşturmuştur. Tschichold 1928 tarihli "Yeni Tipografi"yi kitaplaştırmış ve Bauhaus ideallerini kurallara dönüştürerek, grafik tasarımın uygulanmasında belirli kriterler oluşturmayı hedeflemiştir (Armstrong, 2012 :54-55).



Görsel 6: Herbert Bayer, "Bauhaus Exhibition" Afişi, 1923. (moma.org)

Görsel 7: Jan Tschichold. "Die Frau Ohne Namen" Film Afişi, Almanya 1927.(moma.org)

Yapıbozumcu tasarım anlayışında ise tasarımcılar farklı stratejiler geliştirmişler ve sınırları zorlayan yeni görsel düzenlemeler oluşturmuşlardır. 1970'lerde Weingart bu felsefeden yola çıkarak ofset baskı ve film sistemlerini araştırmış, harf ve imgelerden oluşan zengin karmaşık dokular yaratmıştır. Saf tipografik yaklaşımdan uzaklaşmış ve kolaj tekniğine yönelmiştir (Meggs&Purvis, 2012'den aktaran Özel, 2018: 68). Sanatçı ayrıca, sözdizimsel yapıyı bozmuş, harf, çizgi ve kelime aralıklarının keşfinden yararlanarak deneysel tipografik çalışmalar üretmiştir (Görsel 8) (Özel, 2018: 68).



Görsel 8: Wolfgang Weingart, Moon Rufen, 1970. (eguide.ch)

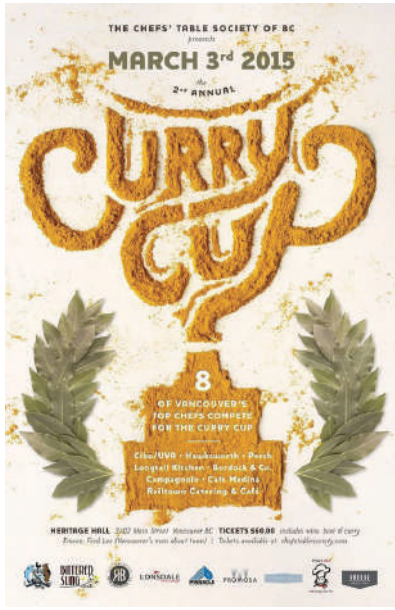
Tipografiyi kavramsal duyularla betimleyen Neville Brody ise, geleneksel tipografi kurallarının tamamına hakim olarak, tipografinin formlarını söküme uğratmıştır. Tasarıma uygun yazının, tasarımcının kendi yazı tipini üretmesinden geçtiğini düşünmektedir. Brody, bilindik yazı karakterlerinin üzerinden temellendirdiği tipografiyle, deneysel yaklaşıma kapı aralamıştır. Okunabilirliği zorlayan, dikey-yatay düzenlemeler, üst üste kullanılan yazı karakterleri, harf formlarında kopma ve eksiltmelerin olduğu tasarımlar düzenlemiştir (Çulha, 2022: 174).

Görsel 9: Neville Brody "Nike" Arena Dergisi – 1998 (twitter.com/ aaronrobbs)

Günümüzde ise deneysel tipografi; reklam sayfaları, afiş tasarımı, kitap ve dergi kapağı, broşür, katalog, ambalaj gibi bir çok grafik tasarım

ürününde karşımıza çıkmaktadır. Bir çok deneysel tipografi; tasarıma ve dolaylı olarak da ürüne modern bir imaj kazandırmakta, markayı ise pozitif yönde konumlandırmaktadır. Mesajı doğrudan izleyiciye aktaran deneysel tipografiler olduğu gibi (Görsel 11), tipografik düzenlemenin, tasarım zemini ya da lekesel bir imaj olarak kullanıldığını da görmek mümkündür (Görsel 10).

Görsel 10: Afiş Tasarımı, "What is stopping you?" 2006.



Görsel 11: Afiş Tasarımı, "Chefs Table Society Of Bc - Curry Cup 2015" (savourychef.com)

Deneysel tipografinin kullanım şekillerinden biri de, yalnızca bir yazı tipine bağlı kalmaksızın bir çok yazı karakterini bir arada kullanmaktır. Farklı katmanları bir arada kullanmak, şablon yazı karakterlerini farklı yazı karakterleri ile üst üste kullanmak, yazıların üzerine renk ve desenlerle doku oluşturmak, nokta, çizgi ve taramalarla yazı karakterlerine derinlik vermek deneysel tipografi uygulamaları oluşturmada kullanılan diğer yöntemlerdir. Ayrıca tasarımcının kendi yazı karakterini oluşturması da deneysel tipografinin sınırları içersinde örnek olarak gösterilebilir. Ancak tüm bu denemeler yapılırken dikkat edilmesi gereken en önemli husus tipografinin okunur olmasıdır (Turner, logicdesign.co, 2022).

Deneysel Tipografinin Ambalaj Tasarımında Kullanımı

Geçmişten günümüze dek tasarımcıdan beklenilen şey, tasarımlarının farklı ve yaratıcı olmasıdır. Tasarımcının hazırladığı illüstrasyonlar, seçilen renkler ve oluşturulan kompozisyon kadar kullanılan tipografi de izleyici üzerinde etkili olmak zorundadır. Tüketiciye ürünün karakteri hakkında bilgi aktarmada şüphesiz tipografinin rolü büyüktür. Örneğin; tasarımcının, hedef kitle ve ürünün yapısı göz önünde bulundurularak seçtiği tırnaksız yazı karakterleri ile modern bir yüz, tırnaklı yazı karakterleri ile geleneksel ve ciddi bir imaj oluşturulabilmektedir. Ancak yalnızca yazı karakterlerinin özellikleri, istenilen yaratıcı ve farklı tasarımı oluşturma noktasında yetersiz kalmaktadır. Tasarımcılar, tipografiyi yalnızca bilgi ileten bir tasarım unsuru olmanın ötesinde, ürüne ve markaya kimlik kazandıran bir araç olarak görmeye başlayarak farklı tipografi uygulamaları denemeye başlamışlardır.

Sarıkavak; tipografinin bu dönüşümüne yönelik olarak; geleneksel ve klasik üslubun çağın dinamiğine ayak uyduramadığından yola çıkarak, çağdaş sanatın tipografiyi teknik süreç ve zanaatten kavramsal bir tavıra dönüştürdüğünü ifade etmiştir (Sarıkavak, 2018:14).

Tipografinin ürünün özelliklerini aktarması detayını yeniden ele aldığımızda; ambalajda kullanılan tipografinin yalnızca bilgi vermesi değil, lekesel bir öğe olarak kullanılması akıllara Ambrose ve Harris'in "*Kendine mal etme – kendileme*" yaklaşımını akıllara getirmektedir. Bir tasarım aracının başka bir araç tarafından kendine mal edilmesi ve tipografi kullanımında sınırların olmadığının ifadesidir (Ambrose & Harris, 2012: s:176).

Görsel 12: Yulaflı içecek ambalajı (thedieline.com)

Bu yaklaşımla, informasyon özelliği olan ambalaj tiografisinin, renkten ve illüstrasyondan rol çalarak bir tasarım imajı oluşturduğu ve tüketici ile duygusal bir etkileşim sağladığı düşünülebilir. Ceylan ve Ceylan (2015)'a göre ambalaj, ürüne üretim-tüketici hattında eşlik eden bir grafik tasarım çıktısıdır. Ayrıca yoğun rekabet ortamlarında ambalajlar müşterilerini etkileyerek ürünün satın alınmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla ambalajlar tüketicide duygusal bir etki bırakmalı ve rekabet ortamında markaya pozitif bir değer sağlamalıdır (Ceylan ve Ceylan, 2015: 123). Bu anlamda tüketici ile duygusal bağ kurmada deneysel tipografinin kullanılması faydalı olacaktır.

Görsel 13: Deneysel tipografi kullanılmış demlenmiş kahve şişesi, "Ayık Cofi Cold Brewed" (justveganstore.com)

Satış kaygısı olan firmalar da tasarımcılarından, tüketici ile iletişime geçebilen ve satın alma isteği uyandıran ambalajlar tasarlamalarını istemektedirler. Tasarımcılar ise, deneysel tipografi ile ürünün kalitesi, modern ya da geleneksel yüzü, tadı, kokusu gibi bir çok özellik hakkında tüketiciyi kısa sürede bilgilendirecek ambalaj tasarımlarına yönelmişlerdir. Çünkü bilindik ambalajların yerini bu eğlenceli ve sıradışı ambajlar almış, tüketiciler de bu ambalajlara daha fazla ilgi göstermeye başlamıştır. Market raflarına göz gezdirildiğinde kimi zaman ürünün markasının, kimi zaman ürünün muhteviyatının, kimi zaman da markanın tüketiciye olan mesajının bu yolla aktarıldığı ambalajlara rastlamak mümkündür.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu araştırmanın alanyazın kısmında, ambalaj tasarımı, tipografi, yeni tipografi, deneysel tipografi ve ambalaj tasarımında deneysel tipografi kullanılması konularını açıklayabilmek için betimsel tarama modelinden yararlanılmıştır. Betimsel araştırma; bir durumu var olan haliyle aktarmaya yararken, tarama modeli ise, evrenin tamamı ya da evrenden alınan örnek bir gruptan yola çıkarak evrenin tamamı hakkında fikir yürütmemizi sağlayan çalışmalardır. (Karasar, 1998: 49). Bu çalışmanın evrenini "deneysel tipografi kullanılan ambalajlar" oluştururken, örneklemi evrenden seçilen iki farklı türde "deneysel tipografi kullanılan gıda ambalajları" oluşturmaktadır. Alanyazın taramasından elde edilen bilgiler ışığında, deneysel tipografinin tüketici üzerindeki etkisi ile ambalaj tasarımında deneysel tipografinin kullanım şekilleri ve tüketici tercihine ve markaya olan etkisini ortaya koyabilmek için içerik analizinden faydalanılmıştır. Söz konusu uygulama eş düzey verileri, düzenlemek ve açık bir ifadeyle yorumlamaktır (Yıldırım, Şimşek, 2006'dan akt. Selçuk, Palancı, Kandemir ve Dündar, 2014: 433). Çalışmanın bu bölümü iki adet deneysel tipografi kullanılan gıda ambalajı ile sınırlıdır.

Deneysel Tipografi ile Hazırlanan Ambalajların İncelenmesi

Bu bölümde amacı tüketiciyi ürün hakkında bilgilendirmek, ambalajı estetik görüntüsüyle farklı ve sıradışı kılmak olan deneysel tipografilerin kullanılış biçimleri ve bu ambalajların, ürün-tüketici ve marka etkileşimleri tartışılacaktır.

İnceleme 1: "Filenio" Bisküvi Ambalajı

Görsel 14: "Filenio" Bisküvi Ambalajı (packagingoftheworld.com)

Görsel 14'de el yapımı bisküvi satışı yapan Filenio adlı markanın ürünleri için hazırlatmış olduğu ambalada, kağıt esaslı ambalaj malzemesinden yararlanılmış, karmaşık renk ve dokudan uzak durularak ürünün doğallığına atıfta bulunulmuştur.

Ayrıca tasarımcı, tahıldan üretilen bisküvinin özelliğini ve sağlıklı oluşunu vurgulamak için malzeme görselinin yerine ürün adının baş harfinden yola çıktıkları deneysel tipografi düzenlemelerinden yararlandığını ifade etmiştir (packagingoftheworld.com). Markaya ait diğer ambalajlara göz attığımızda, yulaf ve ballı (oat&honey), bademli (almond) ve keçiboynuzu (carob) özlü olmak üzere üç farklı ürün için ambalajlarında deneysel tipografiden yararlandıkları görülmektedir.

Görsel 15: "Filenio" Ballı- Yulaflı Bisküvi Ambalaj Görseli (packagingoftheworld.com)

Markanın, yulaflı ve ballı bisküvi ambalajını incelediğimizde (Görsel 15) tasarımcının "O" ve "H" harflerinden yararlandığı, harfleri temsil ettikleri ürünlerle yazdığı ve bunun için tasarımcının kendini bir şablonla sınırlamadığı görülmektedir. Ürünü iki farklı muhteviyatın oluşturması sebebiyle harfler üst üste konumlandırılmıştır. Deneysel olarak oluşturulan bu tipografik düzenleme, ambalajın 3/4lük bir alanını kaplamakta, ambalajın tek başına ürünü ve markayı anlatan güçlü bir ifadesi haline gelmektedir. Tipografi açık gri bir zemin üzerine küçük bisküvi kırıntıları ile kompoze edilmiştir. Ambalajın geri kalan tipografik düzenlemesine göz attığımızda; ortadan bloklanmış, ince ve tırnaksız yazı karakteri ve az renk tercih edildiği görülmektedir. Bu minimalist düzenlemeyle deneysel tipografinin çarpıcı etkisini artırmayı hedeflemişlerdir.

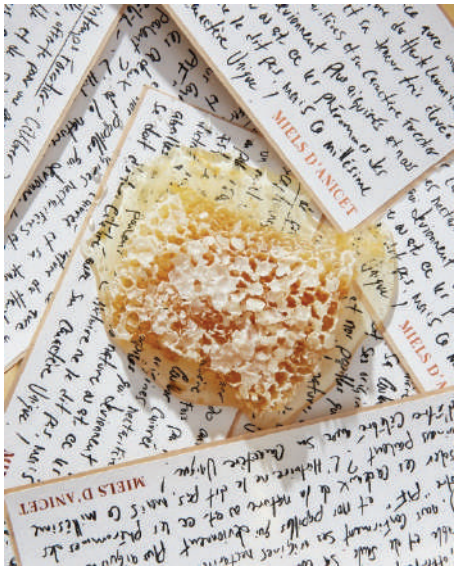
Markanın bademli ve keçiboynuzu aromalı bisküvi ambalajlarının ise aynı mantıkla hazırlandığı görülmektedir. 1/4 lik bir dilimde ortadan bloklu, zayıf, bilgilendirici tipografik düzenleme ve hemen altında 3/4 lük oranda yerleştirilmiş, ürünün kendisiyle oluşturulan ve ürünü ifade eden "A" ve "C" harfleri yer almaktadır. Sonuç olarak firma, deneysel tipografi ile hazırlanmış bu ambalajla ürünü daha önce hiç satın almamış bir tüketiciye, ürünün ve markanın diğer tüm ürünlerden farklı, eğlenceli, lezzetli, sağlıklı ve doğal olduğu mesajını iletmektedir.

İnceleme 2: "Miels d'Anicet" Bal Ambalajı

Görsel 16: "Miels d'Anicet" Firmasının 20. Yıl Dönümüne Özel Bal Ambalajı (caserne.com)

Görsel 16'da Miels d'Anicet (Anicet'in Balları) firmasının 2021 yılında 20. yıl dönümleri için özel olarak hazırlatmış olduğu bal ambalajı yer almaktadır. Caserne Tasarım Stüdyosu bu özel yıl için sınırlı sayıda karton ambalaj ve kavanoz etiketi tasarlamış, bu aşamada ürün hakkında verilen bilgiler dijital olarak değil, firmanın kendi elleriyle hazırlayıp yolladıkları fransızca bilgi metnini tasarım öğesi olarak kullanmıştır. "Arılar bizimle mi konuşuyor?"gibi samimi ifadelerle, balın doğallığına vurgu yapan ve çeşitli illüstrasyon ya da renklerden uzak hazırlanmış el yazısı, ağır ma-

kinalarla ya da fabrika ortamında değil de sanki bir çiftlik evinde sınırlı sayıda üretilen ballar, şişelenmiş ve sonrasında üzerine bir kağıt parçası yapıştırılmış hissiyatı yaratmaktadır. Bu deneysel tipografi yaklaşımı, sağlıklı gıda ürünü almak isteyen bilinçli tüketicinin zihninde, ürün ve markanın doğallık ve özen ifadeleri ile eşleşmesine sebep olmaktadır.



Görsel 17: "Miels d'Anicet" Firmasının El Yazısı İle Hazırlanmış Etiketleri (caserne.com)

Çallı ve Kılıç (2019)'a ait bir araştırmada, deneklere ürün ambalajının üzerinde yer alan "%100 organik sabun" ifadesinin düz ve el yazısı (script) olmak üzere iki ayrı tasarımı verilmiş, ambalajın üzerinde yer alan el yazısı şeklindeki yazı stilinin tüketicinin satın alma kararına etki eden faktörlerden fayda değeri en yüksek olan yazı stili olduğu ortaya çıkmıştır (Kıygı Çallı & Kılıç, 2019: 265). Bu araştırma bize el yazısının, samimiyeti yansıtan bir yazı tipi olduğu düşünüldüğünde tasarım stüdyosunun bu tercihin tesadüf olmadığının bir başka ifadesidir.

Sonuç

Günümüz değişen tüketici talepleri, artan ürün gamı ve firmalar arasında oluşan rekabet ortamı neticesinde firmalar ambalaj tasarımını bir pazarlama kozu olarak kullanmakta ve ürünlerini yaratıcı bir ambalajla piyasaya sürmek istemektedirler. Etkili bir ambalaj; tüketicide duygusal

bir etki yaratacak ve bu etki satın alma davranışına dönüşecektir. Doğru renk, doğru illüstrasyon, doğru kompozisyon kadar doğru tipografik düzenleme de bu karar üzerinde oldukça etkilidir. Sıradan bir fotoğraf ya da illüstrasyon nasıl ki tüketici üzerinde etki yaratmayacaksa, sıradan bir tipografi de tüketicinin dikkatini çekemeyecektir. Yazı biçimleri, sayı karakterleri ve sembollerin tamamı geleneksel olarak oluşturulsa da, deneysel tipografi ile alışılmışın dışında tipografik düzenlemeler oluşturabilmek mümkündür. İncelenen ambalajlarda da görüldüğü üzere, tek düze yerleştirilmiş tipografik karakterler deneysel tipografi ile birlikte yerini dinamik ve sıradışı bir dizilime bırakmıştır. Böylelikle tüketicinin dikkatini çekmek ve marka kimliğini artırmak için daha spesifik, yalnızca marka ve ürüne ait olabilecek estetik bir düzenleme oluşturulabilmesi mümkün olacaktır.

Bu araştırmada grafik tasarım eğitimi alan öğrenciler ve tasarım stüdyolarında görev alan tasarımcıların bilmesinin gerekli olduğu düşünülen, deneysel tipografinin uygulanış biçimleri ve deneysel tipografi ile hazırlanmış ambalajların tüketici satın alma kararı ile ilişkisi konularına değinilmiş ve bu konuya yönelik olarak 2 adet deneysel tipografi ile oluşturulmuş ambalaj tasarımı incelenmiştir. Bu incelemeler doğrultusunda;

- Deneysel tipografi ile oluşturulmuş ambalajların, diğer ambalajlara göre daha sıradışı görüneceği;
- Deneysel tipografide kullanılan el yazısının, tüketicide pozitif etki oluşturacağı;
- Amaç tipografi ile lekesel bir görsel imaj oluşturmak değilse, yazının muhakkak okunur olması gerektiği;
- Çalışma alanını fotoğraf, illüstrasyon gibi görsellerle doldurmaktan kaçınmak ve yazıya daha fazla alan tanımak gerektiği;
- Deneysel tipografi oluştururken bir yazı karakteri yerine birden fazla yazı karakterinin kullanılabileceği;

Deneysel tipografi oluşturulurken ise;

- Farklı yazı katmanlarının bir arada ya da üst üste kullanılabileceği;
- Yazılara renk ve desen uygulamalarıyla doku verilebileceği;
- Nokta, çizgi ve taramalarla yazı karakterlerine derinlik verilebileceği;
- Tasarımcının kendi yazı karakterini oluşturabileceği sonuçlarına varılmıştır.

Deneysel tipografi oluşturulması aşamasında bu hususların dikkate alınması önerilmektedir. Elde edilen sonuçlar ve sunulan öneriler, amba-

laj sektöründe görev yapan tasarımcılara ve grafik tasarım öğrencilerine fikir vermesi açısından oldukça önemlidir.

Kaynaklar

Ambrose, N., Harris, P. (2012). Tipografinin Temelleri. Literatür Yayınları, Birinci Basım.

Armstrong, H. (2012). Grafik Tasarım Kuramı.Espas Sanat Kuram, İstanbul.

Buçukoğlu, S. M. (2020). Üniversitelerde Grafik Tasarım Eğitimi ve Öğrenme-Öğretme Süreci İçinde "Deneysel Tipografi" Dersi. Turkish Online Journal Of Design Art And Communication, 10(4), 573-586.

Ceylan, İ. G., & Ceylan. H. B. (2015). Ambalaj Tasariminda Bilinçalti Mesaj Öğelerinin ve Nöropazarlama

Yaklaşımının Kullanımlarının Karşılaştırılması. Turkish Studies (Elektronik), 10(2), 123-142.

Çulha, D. (2022). Post Tipografinin Düşünsel Dilini, Post-Yapısalcı Teorilerle Okumak. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14(2), 159-177.

Kahraman, A. D. (2014). Fütirist Tipografi. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 13(50), 240-251.

Karasar, Niyazi. Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 1998.

Kıygı Çallı, M. & Kılıç, S. (2019). Ürün Tercihlerini Etkileyen Ambalaj Tasarım Faktörlerinin Kısmi Yarar Konjoint Analizi İle Belirlenmesi: Organik Sabun Ürünü Üzerine Bir Çalışma. Business and Economics Research Journal, 10(1):259-276.

Mazlum, H. (2017). Modernizm Sürecinde Yeni Tipografi'nin Doğuşu ve Jan Tschichold. Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 226-247.

Özel, N. (2018). Wolfgang Weingart'in Tipografi Anlayışında Yapıbozumculuk. Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi, 1(1), 62-75.

Sarıkavak, N. (2018) Gutenberg Tipografisinden Çağdaş İletişim Tasarımına. Konya Sanat, (1), 8-27.

Selçuk, Ziya. Palancı, Mehmet. Kandemir, Mehmet. Dündar, Hakan.

Eğitim ve Bilim Dergisinde Yayınlanan Araştırmaların Eğilimleri: İçerik Analizi. Eğitim ve Bilim, 39(173), 2014.

Sürmeli, K. (2013). Rus Konstrüktivizminin Grafik Tasarıma Yansımaları. İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 62-70.

Uçar, T. F., Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap, 2014.
Yazar, T. &Yılmaz, A. Sanatsal Dönüşüm ve Adaptasyon Süreçleri: Konstrüktivist Düşünce Ekseninde Yeni Tipografi Hareketi, ISAS WINTER-2019, Samsun, Turkey

Erişim Kaynaklar:

https://www.logicdesign.co.uk/blog/experimental-typography-trend-2022/ (Turner, L. (2022). The Experimental Typography Trend for 2022)

https://packagingoftheworld.com/2020/11/filenio-handmade-biscuits.html

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: https://flomm.us/italianfuturismsaysdubsteptome/

Görsel 2: https://www.museumbelvedere.nl/en/winkel/hendrik-werkman-van-voerman-tot-baalschem_307/

Görsel 3: https://www.artnet.com/artists/raoul-hausmann/dada-cino-EHAeS74Th6SfdyYzgo49pA2

Görsel 4: https://www.artsy.net/artwork/alexander-rodchenko-books-please-in-all-branches-of-knowledge

Görsel 5: https://www.homage-to-el-lissitzky.com/for-the-voice

Görsel 6: https://www.moma.org/collection/works/189328

Görsel 7: https://www.moma.org/collection/works/5754

Görsel 8: https://www.eguide.ch/de/objekt/moon-rufen/

Görsel 9: https://twitter.com/aaronrobbs/status/1390745775597051909

Görsel 10: https://in.pinterest.com/pin/530439662332619028/

Görsel 11: https://www.savourychef.com/portfolio-item/curry-cup-2015-chef-taryn-judge/

Görsel 12: https://thedieline.com/blog/2019/7/1/oatly-makes-food-science-look-oh-so-delicious?

Görsel 13: https://www.justveganstore.com/urun/ayik-cofi-cold-brewed-100-arabica

Görsel 14-15: https://packagingoftheworld.com/2020/11/filenio-handmade-biscuits.html

Görsel 16-17: https://caserne.com/en/project/miels-danicet-1

ŞEFFAF (CLEAR) ETİKET KULLANIMI ve MARKA İMAJINA ETKİSİ

İbrahim Gökhan CEYLAN[1]

Hatice BAHATTİN CEYLAN[2]

Giriş

Ambalaj; ürünleri çeşitli malzemeler yardımıyla kaplayan, koruyan, istiflenmesi ve taşınması işlevlerini kolaylaştıran materyallerdir. Becer, 2014'e göre ise;

> "Ambalaj, bir ürünü koruyan ve birçok farklı malzemeden yapılan taşıyıcıları, bu taşıyıcıların bir arada konulduğu kutuları ve bu kutuları da yine bir arada içine alarak tek birim haline getiren daha büyük paket, kutu ya da sandıkları kapsayan genel bir terimdir." (Becer, 2014: 15).

Ambalajların sadece malzeme olarak değerlendirilmesi doğru olmayacaktır. Ambalaj ürünün yanı sıra markayı da temsil etmektedir. Ambalajın bir diğer özelliği ise ürünü pazarlayabilmesidir. Bu sebeple tasarım ofisleri tüketiciye kalite algısı uyandırabilecek ambalaj malzemelerine yönelmektedirler. Çünkü seçilen kaliteli ambalaj malzemesi, tüketici de ürünün ve markanın da kaliteli olduğu algısını yaratacak ve bu yolla markanın pozitif yönde konumlanmasını sağlayacaktır. Ambalajın malzemesi kadar ambalajın tasarımı da önemlidir. Tasarımsal boyutu ile müşteriyle iletişim kurularak marka algısına olumlu katkı sağlanması hedeflenebilir. Becer 2008'de konuyla ilgili;

> "Her ambalaj, süpermarket rafında benzer markalarla rekabet halindedir. Müşteri, satın alma eylemi sırasında bu markalardan birini tercih eder. Başka deyimle, değişik tasarımcılar tarafından hazırlanan ambalajlar arasında bir seçim yapar. Her ambalaj, müşteri ile doğrudan bir ilişki içerisine girer." demektedir (Becer, 2008: 205).

Çünkü tasarım unsurları başarılı bir şekilde harmanlandığında tüketici üzerinde duygusal etki yaratma gücüne sahiptir. Bu çalışma yardımı ile

1 Doç. Dr., Sinop Üniversitesi Gerze MYO Tasarım Bölümü, ORCID: 0000-0002-6692-8827

2 Doç. Dr., Sinop Üniversitesi Gerze MYO Tasarım Bölümü, ORCID: 0000-0002-4528-5180

etiket, marka kavramları açıklanarak, ürün ambalajlarının üzerinde kullanılan şeffaf (clear) etiketlerin marka imajı algısına katkısı irdelenecektir.

Yöntem

Bu araştırmanın literatür kısmı; ambalaj, etiket, marka, şeffaf etiket ve tüketici tercihleri konularından oluşmaktadır. Bu konuları ifade edebilmek için betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Betimsel araştırma; durumun olduğu gibi aktarılmasını sağlarken tarama modeli; evrenin ya da örnek bir gruptan hareketle tamamına yönelik fikir belirtmemize yardımcı olan modeldir (Karasar, 1998: 49). Araştırmanın evreni "şeffaf etiket kullanılan ambalajlar" oluşurken, örneklemi 3 farklı türde "şeffaf etiket kullanılan içecek ve kozmetik ürün ambalajlarından" oluşmaktadır. Alan yazına bağlı kalarak, şeffaf etiket kullanılan ambalajların kullanım nedenleri ve marka imajına olan etkilerini ifade edebilmek için içerik analizinden yararlanılmıştır. Araştırmanın bu bölümü 3 adet şeffaf etiket kullanılan gıda ve kozmetik ambalajı ile sınırlıdır.

Etiket

Etiket; ürüne ait bazı bilgileri taşıyan ve farklı tür malzemeler yardımıyla üretilip ambalajlara sonradan iliştirilen tasarım/tanıtım ürünleridir. Belirlenen tarih aralığında geçerliliği olan promosyon, kampanya duyuruları, belirli gün ve haftalara ilişkin özel bilgiler, ambalajlara basılmak yerine ambalaja sonradan eklenen etiketler vasıtasıyla tüketiciye ulaştırılırlar. Günümüzde ürün hakkında dijital bilgi aktarımı sağlayan teknolojik eklentiler olan NFC ve RFID etiketler de ambalajlarda sıklıkla yer almaktadır. Ancak bu durum ambalaj maliyetini artırıp, ürünün fiyatının da artmasına sebep olmaktadır. Bu etiket türlerinin yanı sıra şeffaf etiket (clear label) ya da gömlek etiket (sleeve label) de kullanılabilir. Bu etiketler ürünlerin üzerine doğrudan yapıştırılır yada giydirilirler. Tüm bilgileri kendi üzerlerinde taşırlar ve geçici bilgiler değiştirilemezler. Ayrıca ürüne basit bir şekilde takılabilen ve ambalaj tasarımına ek olarak kullanıldığı için istendiğinde bilgileri hızla güncellenebilen ipli etiket (swing tag ya da hang tag) ve boyun etiket (neck hang tag) çeşitlerini de sıklıkla görmekteyiz. (Bahattin Ceylan, 2021: 769-770).

Görsel 1. Şeffaf Etiket Örneği (www.buzzfeed.com)

Şeffaf etiketler (clear label); genellikle şeffaf ambalajlarda ürünün görünmesi istenilen, ürün renginin zemin olarak kullanıldığı cam veya plastik ambalajlarda tercih edilmektedir. Ayrıca çevresel birçok etkiye (nem, ısı, ışık, aşınma, yırtılma vb.) karşı dayanıklı olması sebebiyle de tercih edilmektedir. Şeffaf etiketler, ambalajın veya içerisindeki ürünün rengiyle bütünlük sağlarken, doğrudan ambalajın üzerine uygulanan baskılara göre daha fazla alternatif ve daha düşük maliyetlere imkan sağlamaktadır (etisan.com.tr).

Süpermarketlerde karşılaştığımız ürün etiketleri genellikle opak olarak karşımıza çıkmaktadır. Opak etiketlerde ambalajın içerisindeki ürün görünmemektedir. Bu tarz etiketlerle etkili tasarımlar yapılabilse de daha minimal bir yaklaşım olarak şeffaf etiketlerin kullanımı ürünlerin ön plana çıkmasına yardımcı olabilir. Bu etiketler her ürün grubu için uygun değildir. Ancak etiketin ürünün sunumunun bir parçasıymış gibi görünmesine olanak tanıması başarılı tasarımlar çıkarmayı sağlar. Minimalist tasarım; tasarımın hemen her alanında son yılların trend yaklaşımıdır ve etiket tasarımlarında da sıklıkla kullanılmaktadır. Şeffaf etiket kullanımı

ile etiketi içeriğin bir parçasıylmış gibi kullanarak "etiket yok" imajı vermede etkili olabilmektedir (www.wizardlabels.com).

Görsel 2. Şeffaf Etiket Örneği (www.stickybusiness.com)

Ürünün satın alınması için, tüketicinin dikkatini çeken bir ambalaj tasarlanmalıdır. Bu süreçte renk, tipografi ve formlar açısından uyumlu bir ambalaj tasarımı önem kazanmaktadır. Tasarımın doğru ilkeler ışığında gerçekleştirilmesi ürünün kalitesini ortaya koyarken alıcısına da güven duygusu hissettirmektedir. Ambalajda, ürünün özelliklerini yansıtan veya ürüne karakteristik özellik verebilecek bir renk seçilmelidir. Çünkü tüketicisi tarafından kalite ve markası ile anılan ürün, ambalaj rengi ile de ilişkilendirilecektir (Erdal, 2009: 2).

Görsel 3. Şeffaf Etiket Örneği (www.etsy.com)

Şeffat etiketler bu aşamada devreye girerek ürünün tüketici tarafından rahatlıkla fark edilmesini sağlar. Bu durum güven duygusunun oluşmasını sağlarken, zemin renginin doğal yollarla oluşmasıyla ürünün karakteristik özelliklerini de yansıtır. Bu sayede marka konumlandırması ürünün karakteristik özelliklerine atıfta bulunurken, markaya olan güven duygusunun da artmasına sebep olmaktadır.

Görsel 4. Şeffaf Etiket Örneği (www.wizardlabels.com)

Şeffaf etiket tasarımı sırasında dikkat etmeniz gerekenlerin başında, etikette görsel kullanılmayan alanların şeffaf kalacağının unutulmaması, mürekkeplerin de tamamen opak olmamasından dolayı kullanılan görsellerin ürünün renginden etkilenebileceğinin bilinmesi gerekir. Örneğin tasarımınızda sarı renklerin olduğu bir görsel varsa ve ambalaj içerisindeki ürün maviyse görselin sarı kısımları yeşile dönecektir. Bu etkinin ortadan kalkması için tasarımda görselin geleceği yerlere ilk olarak beyaz bir zemin basılması gerekebilir. Bu sayede görseldeki renkler doğru algılanabilirken, aynı zamanda etiketin söz konusu kısmında da opaklık elde edilebilir (www.wizardlabels.com).

Marka

Çağımızın teknolojik gelişmeleri iletişim ağlarını güçlendirmesinin yanında muadil ürünler yardımıyla da rekabet ortamını artırmıştır. Teknoloji sadece bu alanları etkilememiş ambalaj sektörünün büyümesi ile de çoğu ürünün ambalajlanması süreci başlamıştır. Bu durum birçok ürünün denenemeden alınmasına sebep olmuştur. Tüketicinin yönlendirilmesi ve

ticari faaliyetler açısından akılda kalabilirliğin sağlanması markaya bağlıdır. (Uztuğ, 2002'den aktaran Can, 2007: 226). Aslında marka üretici ile tüketici arasındaki bağın kurulması sürecidir. Perry ve Wisnom III 2003'de konuyla ilgili olarak aşağıdaki açıklamayı yapmışlardır;

Marka karşılıklı ilişkiye dair bir söz ve kalite garantisidir. Marka bir firma ve bu firmanın müşterileri arasında bir ilişki kurar. Güçlü bir marka,

- ayırt etme,
- tercih oluşturma,
- bir prestij markasına hakim olma

yetisine sahiptir (Perry & David Wisnom III, 2003: 12).

Satın alma kararına katkıda bulunan marka, tüketicilerin ürünün özelliklerini anlamasına yardımcı olurken çağrışım yoluyla eski bilgileri hatırlamasını sağlamaktadır. (Uztuğ,2002'den aktaran Can, 2007: 228). Marka, tüketicisine kendini hatırlatırken, önceki ticaretlerinden gelen güven duygusunun devamını hissettirmeye yardımcı olur. Bu sayede tüketici markayı gördüğünde aklındaki soru işaretleri azalmaktadır. Tüketicilerin yoğun geçen günlük yaşantısı içerisinde onlara sağladığı güven ile ikilemden kurtaran marka, müdavimi olacak müşteri portföyünü de oluşturuyor demektir.

Tüketici açısından, satın alımdan teknik servis aşamasına kadar birçok açıdan garantörlük görevi üstlenen marka, üretici açısından ise taklitlerine karşı bir güvence olarak görülmelidir. Marka adını; tüketicisine marka kişiliği ve imajının aktarılmasını sağlayan sözel boyut olarak, amblemleri ise muadil ürünlere sahip diğer ticari markalara karşı yasal koruma sağlayan görsel unsurlar olarak düşünebiliriz. Doğru marka stratejileri ile marka imajına ve markanın algılanmasına katkıda bulunurken, tüketici tarafından ürünün satın alınmasını sağlar (Kırdar, 2003: 252). Hedef kitlenin müşteriye dönüşmesi sürecinde markanın görsel imajı etkili olurken, müşterinin sadık müşteriye dönüşme süreçlerinde daha önceki satın almalar ve sonrasında yaşanan süreçler etkili olmaktadır. Hedef kitlenin sadık müşterilere dönüşme süreçlerinin tamamında markaya olan güvenin etkisinin olduğu görülmektedir.

Marka, tüketicisi tarafından bir ürün veya hizmetin tanınmasını, kabul edilmesi veya edilmemesini sağlarken aynı zamanda o ürün veya hizmete kimlikte kazandırmaktadır. Muadil ürünlerin arasındaki rekabete ortak olmak için iyi bir marka imajına sahip olmak gerekmektedir. Doğru

planlanan marka yönetimi sayesinde başarılı bir marka imajı ve marka konumlandırması sağlanabilir (Durmaz ve Ertürk, 2016: 82). Marka imajının doğru ve güvenilir olması rekabette önde olmayı sağlayacaktır. Çağımızda hemen hemen her ürünün muadili bulunmaktadır. Bu ürünler arasındaki en büyük farklardan birisi markanın tüketicisine hissettirdiği kalite imajıdır. Daha önce kullanılan bir markayı gördüğünde tüketicinin kafasında bir şema belirir ve bu şema güven üzerine kuruluysa marka-müşteri ilişkisi devamlılık sağlar. Tüketiciler, denenmemiş alternatifler her zaman riskleri barındırması sebebiyle güvene dayalı olan markayla yoluna devam etmeyi tercih edecektir.

İnceleme 1. Uludağ Frutti Extra Ambalajı

Görsel 5. Uludağ Frutti Extra Ambalajı (www.eveuludag.com)

Marka imajı oluşturulurken güven üzerine inşa edilen markaların daha akılda kalıcı olduklarından bahsetmiştik. Şeffaf (clear) etiketlerin bu imaja destek oldukları bilinmektedir. Uludağ içecek firması yukarıdaki ürünü ile ilgili olarak *"Uludağ markasının ürettiği en başarılı içecek gruplarından biri olan Frutti Extra, piyasada en sevilen meyve sulu maden suyu olmasının yanında Türkiye'nin tek koruyucu içermeyen maden suyu olarak raflarda yerini almıştır."*(www.eveuludag.com/frutti-extra) demektedir. Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere ambalajda kullanılan şeffaf etiketler yardımıyla tüketicisine güven aşılayan, ürünün içerisinde firmanın açıklayamayacağı hiçbir maddenin olmadığını ifade eden mesajlar iletmekte-

dir. Şeffaf etiketler, ambalajın içerisindeki ürünün tüketici tarafından alınmadan görülmesini sağlamaktadır. Bu sayede alıcı alışverişini daha rahat yapabilmektedir. Firma ile arasında güven ilişkisi kurmaktadır. Kaldı ki firmanın *"tek koruyucu içermeyen maden suyu"* ifadesi ile de son derece örtüşmektedir. Bu durum tüketicisinin aklındaki koruyucu içermeyen algısının oturmasına yardımcı olmaktadır. Firma bu söylem ve etiket tercihi ile ortaya koyduğu mesajını *"Farklı meyve suları ile birleştirilmiş olan bu lezzetli içeceğin kendi segmentindeki diğer ürünlerden en büyük farkı içeriğinde hiçbir koruyucu içeriğin yer almamasıdır."* (www.eveuludag.com/frutti-extra) ifadesi ile desteklemektedir. Ayrıca şeffaf etiket kullanımı yardımıyla ürünün rengi, zemin rengi olarak kullanılmaktadır. Bu durum tasarımsal katkı sağlarken, ürünün içeriğinin de tüketici tarafından kolay anlaşılır olmasını sağlamaktadır.

İnceleme 2. Yvesrocher Go Green Bitkisel Tırnak Bakım İksiri Ambalajı

Görsel 6. Yvesrocher Go Green Bitkisel Tırnak Bakım İksiri Ambalajı (www.yvesrocher.com.tr)

Görsel 6'da ambalajını gördüğümüz ürün için markasının açıklaması *"Ürün %100 doğallık oranıyla bitkisel yağlardan oluştuğu için soğuk havalarda katılaşabilir. Ürünü hafifçe elinizde ısıtarak ya da oda sıcaklığında bekleterek kullanabilirsiniz."* (www.yvesrocher.com.tr) şeklindedir. Ürünün detayları içerisinde geçen bu ifade ürüne olan güveni artırmaktadır. Doğallık kozmetik ürünler için son derece önemlidir. Tüketicisi bakım ürününü alırken en faydalı olanını tercih edecektir. Bunun için de en doğru tercih %100 doğallık vadeden ürünler olacaktır. Doğallık vaat edilirken, şeffaf etiketlerle desteklenerek ürünün içerisinin görünmesi sağlanmaktadır. Ürünün istenirse tüketici tarafından kontrol edilebileceği algısı oluşturulmaktadır. Bu durum tüketicide güven duygusu uyandıracak ve tercihini kolaylaştıracaktır.

Görsel 7. Yvesrocher Go Green Bitkisel Tırnak Bakım İksiri Detay (www.yvesrocher.com.tr)

Kaldı ki firma bu süreçleri Görsel 3.'de yer alan açıklamaları ile destekleyerek aradaki güven duygusunu artırmaktadır. Cilt bakım ürünlerinde kullanılan herhangi bir kimyasal maddenin etkileri uzun vadede kötü sonuçlar doğurabileceği için bu ürünlerin alıcıları açısından doğallık ve ürünün içeriğini görmek güven temelli alışveriş için gereklidir. Firma ürün ile ilgili açıklamalarında *"Toluen, formaldehit, kafur ve ftalat içermez."* (www.yvesrocher.com.tr) ifadesini de geçirmektedir. Bu durumlarda şeffaf etiketin kullanılması, tüketici tarafından gerekli testler yapılıp sonucunu görmeden içeriği hakkında kesin yargıya varamayacak olsa dahi içeriği hakkındaki açıklamaları destekleyecek ve güven duygusunu aşılamaya yardımcı olacaktır.

İnceleme 3. Herbal Essences bio:renew Şampuan Ambalajı

Görsel 8. Herbal Essences bio:renew Şampuan Ambalajı (ipcdn.freshop.com)

Kozmetik ürünlerinde şeffaf etiket uygulaması ile sıklıkla karşılaşmaktayız. İçerisinde sağlığa zararlı maddelerin kullanılmadığı desteklemek adına önemli bir tamamlayıcı olduğunu görmekteyiz. Herbal Essences bio:renew şampuan ambalajın kullanılan "% 0 Paraben, Gluten, Colorants, Silicone" yazısı da bunu desteklemektedir. Ürünle ilgili Zeynep Şenolsun'un kaleme aldığı röportaja göre P&G Güzellik Kategorisi Bilimsel iletişim Direktörü Phil Marchan;

> "bio:renew serisi yüzde 90 doğal kökenli içeriğe sahip ve içerisinde paraben, parafin, gluten ve renklendirici bulunmuyor. Ayrıca, Herbal Essences, Londra'da bulunan ve dünyanın en zengin botanik koleksiyonlarının yer aldığı Royal Botanic Gardens, Kew ile önemli bir iş birliğine imza attı. Kew bilim adamları, Herbal Essences bio:-renew teknolojisinin saçın sağlığını tehlikeye atan çevresel faktörlerle savaşmasına yardımcı olduğunu onaylıyor ve bu onayı taşıyan dünyanın ilk saç bakım markası." ifadesini kullanmıştır. (Şenolsun, Z, 2018, www.lofficiel.com.tr)

Buradan yola çıktığımızda şeffaf etiketler, içeriklerinin doğal olduğu ve katkı maddesi içermediğini iddia eden ürünlerin ambalajlarında sıklıkla kullanılmaktadır. Bu sayede marka imajına olumlu katkı sağlayarak, güvenilir marka etkisi yaratılmasına yardımcı olmaktadır.

Sonuç

Ambalajlar ürünlerin korunması, taşınması gibi birçok adıma yardımcı olurken, tasarımları vasıtasıyla ürünün ve markanın reklamını da yapmaktadır. Ürünün reklamını üstlenmesi ile artık marka imajına tesir etme gücüne kavuşan ambalajların malzeme kullanımında çok çeşitlilik olduğu bilinmektedir. Günümüzde ambalajların bazı sektör ve ürün gruplarında sıklıkla şeffaf olarak kullanıldığı görmekteyiz. Bu sayede içeresindeki ürünü hedef kitlesine göstererek daha taze, organik, kaliteli algısı yaratır. Elbette tüm bunlar yapılırken şeffaf ambalajların tamamına istenilen tekniklerle, istenilen tasarımlar uygulanamamakta veya uygulansa da maliyetlerin yükselmesine neden olabilmektedir. Bu aşamada şeffaf (clear) etiketler devreye girerek hem maliyet hem de uygulama açısından büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Şeffaf etiketlerin kullanımları sayesinde ambalaj içerisindeki ürün görünerek ilgili firmaların "katkı madde içermez", "%100 doğaldır" vb. mesajlarını desteklemektedir. Şeffaf etiket kullanan markanın imajına ve güvenilirlik algısına katkı da bulunmaktadır. Tüketiciler içerisindeki ürünü görerek üründe sağlığa zararlı madde olmadığını düşünmekte ve bu sayede rahatça alışverişini tamamlayarak ürünü kullanmaktadır. Becer 2008'e göre de "Ambalaj; çekici, bilgi verici ve kaliteyi tanımlayıcı olmalı, mümkünse ürünü göstermelidir." (Becer, 2008: 205). Ürünü görerek güven duyulmasının, markanın akılda kalıcılığına da etkisi fazladır. Güven üzerine kurulan bir marka-tüketici ilişkisi sağlam bir zemine oturmaktadır. Bu sebeple şeffaf etiket, marka ile tüke-

tici arasında sadakate dayalı bir alışveriş ağının kurulmasını sağlamaktadır.

Ambalajlar içindeki ürünün, kimlik ve kişiliğini aktaran giysileridir. Tüketici bu giysi vasıtasıyla ürün hakkında bir görüşe sahip olur (Baltacıoğlu & Demirbağ Kaplan, 2007 :61). Şeffaf etiketler ürün renginden faydalanarak bir tasarım öğesi olarak kullanılabilmektedir. Bu sayede ürünün karakterini doğrudan tüketici ile buluşturmuş olur. Ürünün içeriği ile ilgili bir atıfta bulunmadan, doğrudan renginin tüketici ile temasını sağlar. Ancak şeffaf etiketlerin tasarım süreçlerinde mutlaka prova baskılar alınarak sonuçlar gözden geçirilmelidir. Bu sayede tasarım olmayan kısımların şeffaf olması dolayısıyla diğer yerlerle nasıl bir etkisi olacağına bakılmalıdır. Buna ek olarak mürekkepler şeffaf etiket üzerinde tam kapatıcı etki yaratamayacağı için ürün içerisindeki renk ile karışımının nasıl bir görüntü oluşturacağının kontrol edilmesi gerekmektedir.

Kaynakça

Bahattin Ceylan, H. (2021). Etiket Tasarımı ile "Maske–Mesafe–Hijyen" Kurallarının Çocuk Tüketicilere Hatırlatılmasına Yönelik Bir Öneri. idil, 10(81), 767–780. doi: 10.7816/idil-10-81-05

Baltacıoğlu, T. & Demirbağ Kaplan M. (2007) İyi iletişim = İyi Pazarlama. MediaCat, İstanbul.

Becer, E. (2008). İletişim ve Grafik Tasarım. Dost, Ankara.

Becer, E. (2014). Ambalaj Tasarımı. Dost, Ankara.

Can, E. (2007). Marka ve Marka Yapılandırma. Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi, XXII(1), 225-237.

Durmaz, Y. & Ertürk, S. (2016). Marka Uygulamaları ve Önemi. Internatonal Journal of Academic Value Studies, 2(1), 82-93.

Erdal, G. (2009). Etkili Ambalaj Tasarımı. Dora, Bursa.

Karasar, N. (1998). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Nobel Yayın, Ankara.

Kırdar, Y. (2003). Marka Stratejilerinin Oluşturulması; Coca-Cola Örneği. Review of Social, Economic & Business Studies, 3(4), 239-256.

Perry, A. & Wisnow III, D. (2003). Markanın DNA'Sı. MediCat, Kapital Medya, İstanbul.

Erişim Kaynaklar:

https://www.wizardlabels.com/clear-product-labels-the-pros-and-cons

http://www.etisan.com.tr/tr/urunler/ultra-clear-etiketler

https://www.eveuludag.com/frutti-extra

https://www.yvesrocher.com.tr/doganin-renkleri/bitkisel-tirnak-bakim-iksiri/p/84706

https://www.lofficiel.com.tr/guzellik/herbal-essences-bio-renew-serisi-ile-turkiye-de (Şenolsun, Z. (2018). Herbal Essences Bio:Renew serisi ile Türkiye'de)

Görsel Kaynaklar:

Görsel 1.

https://img.buzzfeed.com/buzzfeed-static/static/2013-11/enhanced/webdr02/23/14/enhanced-buzz-10810-1385234611-12.jpg?crop=408:618;16,0&downsize=200:*&output-format=auto&output-quality=auto

Görsel 2. https://www.stickybusiness.com/blog/looking-for-a-no-label-look-try-clear-custom-labels

Görsel 3.

https://www.etsy.com/listing/771786246/custom-130-set-labels-transparent?epik=dj0yJnU9OTdseGRZaUJJOHQwZ01rWlJUbkNCX0RTeVZNRzRwYUMmcD0wJm49azVNLWZRQllZeVFFYUJrZHBKZ3RGUSZ0PUFBQUFBR05xVUdV

Görsel 4. https://www.wizardlabels.com/clear-product-labels-the-pros-and-cons

Görsel 5. https://www.eveuludag.com/Data/Blog/5.jpg

Görsel 6.

https://www.yvesrocher.com.tr/medias/?context=bWFzdGVyfGltYWdlc3wyNzUxNzV8aW1hZ2UvcG5nfHN5c19tYXN0ZXIvaW1hZ2VzL2hlYy9oMDIvOTMxNzM3MTk2OTU2Nnw5Mzg5YjVmNGM1YjhmMzU3OGQxNzI3YTE5MGVmMDU1MDQ1ODkyOTQzNWM4NTQ4YTBkNGNjYjUyYWQ2M2Y1OGM5&width=550&height=550&quality=82&format=jpg

Görsel 7. https://www.yvesrocher.com.tr/doganin-renkleri/bitkisel-tirnak-bakim-iksiri/p/84706

Görsel 8.

https://ipcdn.freshop.com/resize?url=https://images.freshop.com/00190679000095/3dc4897ff867f4669bb8d33cab8b2b42_large.png&width=512&type=webp&quality=90

İLİŞKİSEL ESTETİK BAĞLAMINDA ETKİLEŞİM FİKRİNE DAYALI GÜNCEL SANAT PROJELERİ[1]

İlke İLTER GÜVEN[2]

GİRİŞ

1998'de Bourriaud tarafından sanat literatürüne kazandırılan 'İlişkisel Estetik' tanımlaması izleyiciyi pasif konumda bırakan geleneksel sanatçı-izleyici ilişkisinin geçerliliğini yitirmesine işaret etmektedir. Öyle ki; 90'lı yıllar teknolojik gelişmelerle iletişim araçlarının arttığı (televizyon, telefon, bilgisayar, internet) diğer yandan insanlar arası etkileşimin azalmaya başladığı yıllar olarak tarif edilmektedir. Aynı zamanda bu yıllar; işlerimizi makineler aracılığıyla yaparken pasifize hale geldiğimiz, özünde modernite ve kapitalist düzenin insanı geçmiş alışkanlıklarından koparak bireyciliği gündeme getirdiği, ancak bu eksende de insanların soyutlanmış bir yalnızlık duygusuna kapıldığı ve insani ilişkilerin zarar gördüğü gündemlerini de barındırmaktadır.

İlişkisel Estetik (1998), *Post Prodüksiyon* (2001) ve *Radikan* (2019) yayınlarıyla tanınan Fransız yazar ve k*üratör* Bourriaud bu noktada, sanatın bireyleri tekrar eyleme geçirebileceğini iddia ederken, özellikle İlişkisel Estetik *(1998)* kitabıyla da 1990 sonrası sanatsal örnekler üzerinden bu iddiasını güçlendirmektedir.

Bu zarar gören ilişkisellik meselesi Bourriaud'a göre 90'lardaki sanatsal eylemlerde bir nevi dile gelmekte, çözüm olarak da sanatın dili kullanılarak Abıyeva (2015) gibi söylenecek olursa "biraradalık, karşılıklı eylem hali ve ilişkisellik" korunmaya çalışılmaktadır. İlişkiselliği güçlendiren ve diri tutan şey olarak sanatsal dilin kullanılması, bu sayede de sanatsal eylemlerle toplumsal ve insani ilişkilerin dengelenmeye çalışılması gibi bir gündemdir kastedilen. Diğer yandan Bourriaud bu çalışmaların geçmiş estetik kuramlarla okunamayacağını yeni bakış açılarına ihtiyaç olduğunu dile getirmektedir. Kitapta yapmaya çalıştığı şey de as-

---

1 Bu çalışma 6-7 Eylül 2021 tarihlerinde düzenlenmiş olan "INMECS21 1. Uluslararası Medya ve Kültürel Çalışmalar Konferansı" kapsamında sunulan sözel bildiri çalışmasından geliştirilerek üretilmiştir.

2 Doç. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, ORCID: 0000-0002-9844-1298

lında budur. Bu çalışmaların anlaşılabilmesi için çalışmaların arka planını anlatmaya çalışmak. Özetle Bourriaud'a göre; "ilişkisel sanat, insanların karşılıklı-eylemlerini ve bunun toplumsal içeriğini hedefleyen" (Abıyeva) sanatsal performanslardır.

90'lı Yıllardan Sanatsal Örnekler İle İlişkisellik Meselesi

Bourriaud ilişkisel sanatın özünü, Duchamp'tan başlatarak özellikle fluxus, performans sanatı, kinetik sanat ve çevre sanatının görünürlük kazandığı 1960'lara dayandırmaktadır. Çünkü bu yıllarda eser-izleyici-sanatçı üçlüsünün geleneksel ilişkisinin kırılmaya başladığı gözlenmektedir. Aynı zamanda eser ve eserin sunum tekniklerinin, mekânın ve eserin izleyici tarafından tüketiliş şekillerinin de altüst olduğu ve yeniden yapılandırıldığı yıllardır. İnteraktiflik, disiplinlerarasılık gündemdedir. Ardından 90'lı yıllarla birlikte, özünde sanatta, izleyicinin katılımcıya dönüştüğü ve başka insanlarla bir ilişkisellik içine girdiği sanatsal eylemler izlenmeye başlamaktadır.

1960'lı yıllardan farklı bir boyut olarak sadece eserle bağ kuran izleyici yerine, bu kez eser sayesinde insanlar arası etkileşimin oluşması fikri ön plana çıkmaktadır. Örneğin; yazarın çok önemsediği sanatçılardan olan Rirkrit Tiravanija, galeride bir mutfak ortamı oluşturup pişirdiği yemekleri izleyicilerle paylaşarak izleyicileri performansının birer parçası haline getirdiği *Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green* performanslarıyla (Resim 1.) zamanın siyasi ve sosyal meselelerine dair yaratıcı bir deneyim alanı sunan bir figür, yeni bir bakış açısı olarak görülmüştür. Sergi sürecinde yemek dağıtımı gerçekleştirilirken, Tayland'daki sosyal ve politik görünüme işaret eden görseller, duvar resmi olarak galeri mekanına uygulanmış, izleyiciler yemek etrafında biraraya gelip performansın bir parçası haline getirilmiştir. Diğer yandan, izleyiciler duvar resminin ortaya çıkışını an be an izlemişlerdir. Sanatçı insanların aynı yemeği yedikleri bir ortamda, belki de yemek sonunda benzer fikirleri paylaşabilecekleri gibi bir önermede bulunmaktadır. Sanatçı bağlam her ne olursa olsun kişiler arası etkileşimin oluşmasını sağlayan bir sanatsal fikirle karşımıza çıkmaktadır.

Bir masa tasarlayarak izleyicileri hep birlikte bir yapbozu birleştirmeye davet eden, galeri mekanına yerleştirdiği ping pong masalarıyla izleyicileri adeta bir spor müsabakası içine çeken (Resim 2.), kendi evinin tadilatını izleyiciye açarak bir çay ikramı performansı sergileyen Tiravanija'nın tüm çalışmalarında benzer şeye odaklı olduğu görülmektedir. Gösteri sırasında görülenden daha çok, insanlar arasında o esnada ne olduğu.

Özünde sanatçı çağdaş sanatı erişilebilir kılmayı ve sanatçı ile izleyici arasındaki sınırları bulanıklaştırmayı amaçlar görünmektedir.

Resim 1. *Rirkrit Tiravanija, Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green, (e.a:https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/rirkrit-tiravanija-whos-afraid-of-red-yellow-and-green/ e.t:10.08.2022)* ***Resim 2.*** *Rirkrit Tiravanija, Ping Pong Table,(e.a: https://www.remaimodern.org/news-community/news-community-all/visitors-invited-to-play-ping-pong-in-remai-modern-installation/ e.t:10.08.2022)*

Bourriaud'nun çok önemsediği sanatçılardan olan Felix Gonzalez-Torres ise *Portrait of Ross* (Resim 3.) adlı enstalasyonuyla bahsedilen bu ilişkiselliğe farklı bir boyut kazandırır. Çalışma kapsamında Aids yüzünden kaybettiği sevgilisinin, hastalık esnasında kaybettiği 79 kilo'ya atıf yapmakta, onu yaşamdan ölüme sürükleyen bu kaybı temsil eden 79 kilo şekeri galerinin köşesine yığma şekilde sergilemeye sunmaktadır. İzleyiciler sergi sonuna kadar aldıkları miktarda şeker bırakma koşuluyla şekerleri tüketmekte serbest bırakılmaktadırlar. Sergi sonuna doğru hastalık esnasında kaybedilen kilolar gibi şekerlerde bir nevi erir ve kaybolurlar. Eklenen şeker ile de bir ölümsüzlük göndermesi sezilmektedir. Sonuç olarak izleyiciler bu yok oluşla birlikte hem sanatçının tuttuğu yasla empati kurarlar, hem de bağlantılı bir şekilde de Torres'e göre bu ilişkinin bir parçası olurlar. Diğer yandan da izleyiciler aslında farkında olmadan bir eseri yok edip tekrar yeni eklemelerle, sanatçıdan bağımsız kolektif şekilde yeni bir form yaratmaktadırlar. Burada etkileşim sanatçı tarafından dahil olmaya davet ve dahil olmayı kabullenme üzerinden belirmektedir.

Resim 3. *Felix Gonzalez-Torres, Portrait of Ross***, *1991,** Luhring Augustine Hetzler Gallery, (e.a:https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-portrait-of-ross-in-l-a e.t: 05.09.2022)* ***Resim 4.*** *Marina Abromoviç, The Artist is Present (Sanatçı Aramızda) (e.a: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ e.t: 10.09.2022)*

Marina Abramoviç'in sessiz bir diyalog yaratmak istercesine, yaklaşık üç ay günde sekiz saat boyunca, bir sandalye üstünde hiçbir şey yapmadan oturarak, katılım gösteren izleyiciyle göz göze gerçekleştirdiği performansları etkileşim fikri çerçevesinde düşünülebilecek önemli bir diğer örnektir (Resim 4.). Sanatçı ve katılımcı arasında kurulan sessiz etkileşimin yarattığı aura, izleyiciyi de sarmakta duygusal bir aktarım katman katman işlemektedir. Performansı izlemeye gelene kadar birbirinden başka duygular içinde olan izleyici performansla birlikte daha kolektif bir duygu durumuna çekilmekte, bir topluluk olduğunu duyumsamaya başlamaktadır. Kendini çevresine ve topluma kapatarak yaşayan kent insanı içine çekildiği yalnızlık duygusundan çıkmak zorunda bırakılmaktadır böylece. O sırada yaşanan şey empati kurmaya dair bir kışkırtmadır.

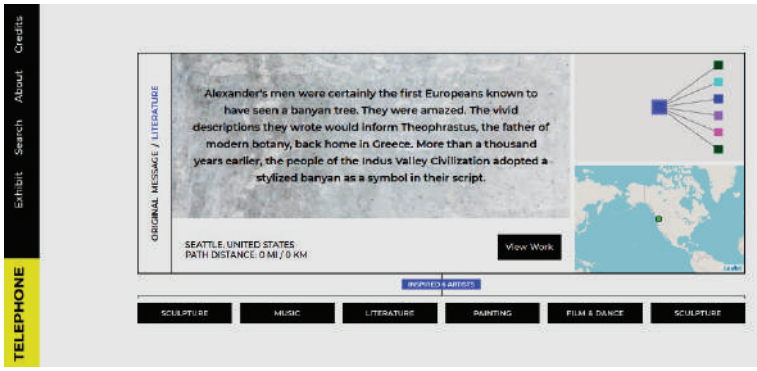
Bu çalışmalar üzerinden de izlendiği gibi "ilişkisel sanat örneklerinde, sanatçı (…) sosyalleşme ortamı sunan bir tür ev sahibi veya oyun kurucu konumundadır; ortak temalar karşılaşma, iletişim, paylaşma, komşuluk, oyun, misafirperverliktir. Sanatçı, kurallarını kendi belirlediği bir oyun kurmakta, seyircileri de bu oyunu o kurallar çerçevesinde oynamaya davet etmektedir" (Gen, 2013). Sonuç olarak Nicolas Bourriaud'un ilişkisel estetik kuramıyla ortaya koyduğu üzere, günümüzde kolektif olarak üretilebilen ve etkileşime açık bir sanat eseri ortaya konulmasının mümkün olduğu görülmektedir. İlişkisel sanatta, yaklaşık 1930 öncesi sanatsal sonuçlarda olduğu gibi bir başyapıt ortaya koymaya, sonuçlandırılmış bir eser amaçlamaya ya da üstün bir sanatsal yetenek sergilemeye ihtiyaç duyulmadığı gibi, asıl hedeflenenin de sonuçtan daha çok sanatsal sürecin kendisi olduğu görülmektedir.

Oyuna Dayalı Etkileşim ve Güncel Sanat Proje Örnekleri

Hem sanatçılar hem sanat izleyicileri için; pandemi süreciyle yaşanan izolasyonun getirdiği yalnızlık, umutsuzluk, iletişimsizlik ve amaçsızlık duyguları öylesi yoğun yaşanmıştır ki; bu durum sanatın iyileştirici gücünden faydalanarak bu duygulardan sıyrılma ihtiyacı hissedilmesi olarak karşılık bulmuştur. Bu süreç ile birlikte sanatsal üretimin hayati rolü hem de hayatın içinde ne tür işlev gördüğüne dair çok fazla düşünülmüş ve yazılıp çizilmiş, gündeme gelen motivasyon ve iletişim ihtiyaçları, sanatçıların etkileşime dayalı projeler geliştirmeleri fikrini de tetiklemiştir. Böylece sanatçılar arasında kendi yaratım alanlarının içine başka sanatsal yaratım, düşünüş ve tavır farklılıklarını da dahil ederken internet ve dijital ağları da kullanarak yeni eserler ortaya koyma fikri doğmuştur. Sanatçılar arası ilişkileri güçlü tutmak, sanatçılara manevi destek sağlamak, iletişim ve yaratıcılık imkanlarının sınırlarını genişletmek amacıyla birçok sanatsal eyleme dayalı, böylece etkileşimi hedef alan proje geliştirilmiştir.

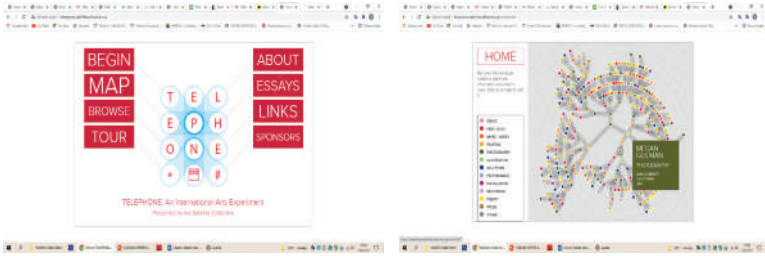
Bu bağlamda Nathan Langston küratörlüğünde geliştirilen uluslararası katılımlı ve oyun temalı Telephone Art Game, Kristine Schomaker tarafından geliştirilen *Call and Response Project* ve Sarah-Jane Mason ve Simon Turner tarafından koordine edilen *Lacuna Festivals* kapsamında yürütülen, sanatçılar arası iletişim ve etkileşime dayalı olarak şekillendirilen sanatsal projeler, sanat ve oyun ilişkisi, dijital teknolojilerin sağladığı sanatsal etkileşim imkanları çerçevesinde değerlendirilebilir.

Nathan Langston ve Satellite Collective ekibi pandemiyle birlikte üçüncüsü için motive oldukları ve önceki etkinliklere göre çok daha büyük bir başarı sağladıkları *Telephone A game of Art Whispered Around The World* adlı projelerinde bir çocuk oyunundan yola çıkmışlardır. Farklı kültürlerde de karşımıza çıkan, kulaktan kulağa oyununun prensipleriyle hareket edilen projede, küratör tarafından başlatılan mesaj (Resim 5.) bir sanatçıdan bir diğer sanatçıya sanat yoluyla aktarılmıştır. Tek bir mesajla başlayan süreç, o mesajın 70 ülkedeki 492 şehirden yüzlerce sanatçıya iletilmesi ve ardından tek bir sanatsal eserle son bulması aşamalarından geçmiştir. Oyunun doğasında bulunan sürpriz, merak, heyecan gibi tüm duygusal yoğunluğu da barındıran projenin üretim süreci yaklaşık bir yıl kadar sürmüş, tüm dünyadan ve birbirinden farklı sanat disiplinlerinde üretim yapılması ve değiş tokuşun sağlanmasıyla yürütülmüştür. Birçok sanatçı ürün vererek çok büyük bir ağ örmüş ve aslında tüm bu ağ kendi başına büyük bir tek esere dönüşmüştür. (bknz : https://phonebook.gallery/)



Resim 5. *Nathan Langston tarafından seçilerek Telephone A game of Art Whispered Around The World projesini başlatan ilk mesaj, (e.a: https://phonebook.gallery/exhibit e.t:10.10.2022)*

Edebiyattan dansa, resime, heykele uzanan alan, genişliği oldukça ilginç ve zengin bir ilişkisellik yaratmıştır. Bu çalışmalar neticesinde oluşan tanışıklıklar projeyi güçlendirmiştir. Öyle ki; proje için bir web dizaynı ve yazılımı tasarlanmış, kataloglamadan projenin tanıtımına varıncaya kadar ki tüm süreç sanatçı katılımcılar ile birlikte kolektif olarak çözülmüştür. Bu ilişkiler ağı farklı şehirlerde yeni kolektif sergiler için fırsatlar yaratmıştır. Katılımcılar iletilen sanat eserini anlayıp çözmeye çalışırken izleyici, anlaşıldığı düşünülen mesajın kendinden sonraki sanatçıya doğru aktarılması için ürün verirken tekrar sanatçı rolünü yüklenerek zengin ve öğretici bir yapının içinde kendini bulmuştur.

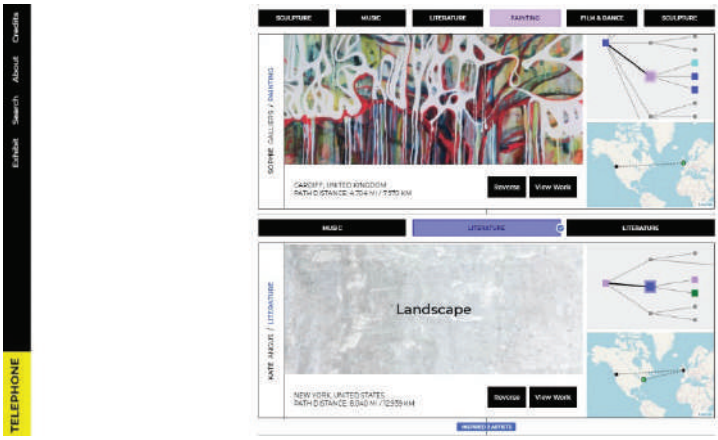


Resim 6. *Telephone An International Arts Experiment, 2015 yılında Nathan Langston ve Satellite Collective tarafından yürütülmüş ikinci projenin web sayfası görünümü, (e.a:http://telephone.satellitecollective.org e.t:10.10.2022)*

Çok katılımcılı böylesi genişleyen bir projenin üçüncü kez yeniden şekillenmesi için pandemi ve şartlarının oluşması zemin yaratmış, Langston'un bahsettiğine göre umutsuzluğun içinden sıyrılabilmek için *Telefon Projesi* ona adeta göz kırpmıştır. Yaklaşık bir yıla yayılan bu sanatsal değiş-tokuş, ikinciden daha büyük bir kitleye ve başarıya ulaşmıştır. Öyle

ki hala yayılıp çoğalmaktadır. Langston bir sanatçıyı tanımıyor olsanız bile, sanatın gerçekten bir iletişim yolu olarak işe yaradığını kanıtladığını söylediği projesinin küresel pandeminin ortasında bir sergiye nasıl evrildiği ve çalışmalarını yönlendiren entelektüel arka plan hakkında verdiği bildiri metninde (Langston, Thinking About Telephone), sanatı ve iletişimi keşfetmek için oyun kullanma fikrini André Breton ve Sürrealistler'in *Exquisite Corpse* oyunlarını oynadıkları sürece referansla örneklemekte ve projeye ilham veren süreç olarak işaret etmektedir. Sürrealistler açısından yapıyı bozmaya ve yeniden yapılandırmaya odaklı bu süreç *Telefon Projesi*yle birlikte güncel süreçte daha pozitif bir zeminden okunmaktadır.

Langston'a göre *Telefon Projesi* pandemiye büyük ölçüde doğrudan bir yanıttır. Mart 2020'de kendimizi tamamen izole ve yalnız bulduğumuz süreçte, fiziksel temas gerektirmeden yürütülebilecek, aynı zamanda açıklanması ve sonuca ulaşması görece kolay ve dünyanın dört bir yanından pek çok yabancıyı çok samimi bir şekilde doğrudan birbirine bağlayacak niteliğe sahip bir fikir olarak doğmuştur. Pek çok katılımcı, genellikle bir umutsuzluk ve sanatsal durgunluk anında karşılaştıkları bu projeyi güçlü bir uyaran olarak yorumlamış ve bu anlamda geri bildirimde bulunmuştur.

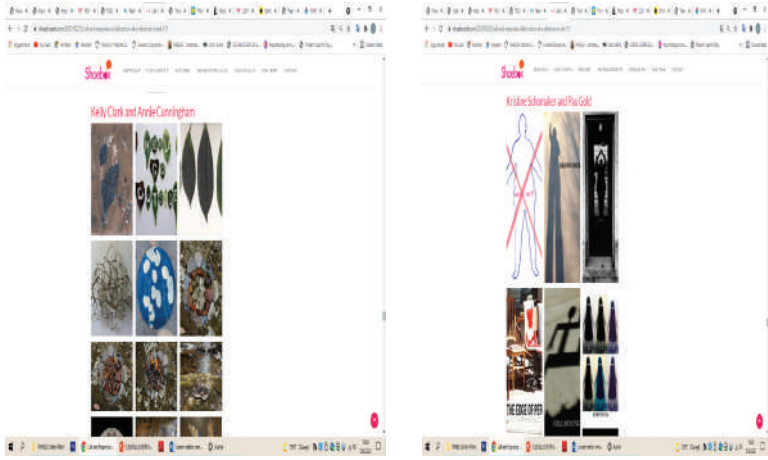


Resim 7. *Telephone A game of Art Whispered Around The World* Web sayfasından çevrimiçi sergiden bir eser görüntüsü, Sanatçı; Sophie Galliers (e.a:*https://phonebook.gallery/artists/sophie-galliers e.t:20.09.2022)*

Projenin başlangıcından bitişine kadar ki tüm süreç boyunca Langston her pazar günü tüm sanatçılara bir mail göndermiştir. Bir mektup diliyle yazılan bu metinler oldukça samimi, gündelik ve Telephone projesiyle ilgili yaşadığı zorluk ve sıkıntılardan bahsederken onun projey-

le nasıl bir savaş verdiğine de işaret etmekte, küratör samimiyete dayalı bir içtenlikle katılımcı sanatçılara kendini açmaktadır. Maillerden onun dünyasını ve gündelik sıkıntılarını okurken, vicdani bir kıpırtı hisseden katılımcılar, çalışmaların onda yarattığı yük, baskı ve sorumluluk hissini duyumsamış, kurguyu nasıl çözeceğiyle ilgili kaygılarını hissetmişlerdir. Dönem dönem anksiyeteye dönüşen bazen de heyecan ve merak uyandıran bu duygusal aktarımlar, pandemiyle birlikte yaşanılan hislerin ortaklığı duygusunu güçlendirmiş, bu hislerle başedilmesini kolaylaştırmıştır. Langston projeyle ilgili hislerinden şu sözlerle bahsetmiştir;

"Hepimizin kendi küçük yollarımızda aynı proje üzerinde çalıştığımızı düşünmek beni rahatlatıyor. Rumi'den Michelangelo'ya, Janis Joplin'e, bilinmeyen ve tanınmayan çok sayıda sanatçıya kadar hepimiz, burada mutfağımda, bir kadeh şarabı paylaşırken, hayati ve kalıcı bir şey bulmaya çalışıyoruz. (Langston, Thinking About Telephone)"



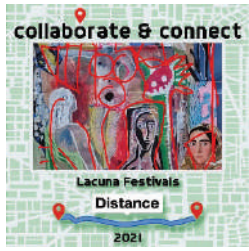
Resim 8. *Call and Response: Collaboration at a Distance, Çevrimiçi Sergi Görüntülerinden detaylar. (e.a: https://shoeboxarts.com/tag/call-and-response/#:~:text=call%20and%20response%20%E2%80%93%20Shoebox%20Arts,strategies%20and%20social%20media%20management. e.t:20.11.2022)*

Call and Response genellikle blues ya da gospel gibi müzik türlerinde karşımıza çıkan bir müzikal bir yöntemdir. Solistin bir kelime ya da kurduğu bir dizeye enstrümanla melodik bir yanıtın verilmesi gibi bir yaklaşımla doğaçlamayı da dahil ederek parçaya yön verilmesi şeklinde tarif edilebilir. Türk halk müziğinde atışma terimiyle karşılık bulan ve oldukça teknik hakimiyet, konsantrasyon ve yaratıcılık isteyen bu sanatsal tür Kristine Schomaker yürütücülüğündeki Shoebox Art ekibine ilham olmuş ve pandemiyle birlikte başlayarak en son 18. kez oynanan *Call and*

Response projesi doğmuştur. Uluslararası katılımla her yeni adımda artan bir katılımla görsel sanatlar ağırlıklı olmak üzere tüm sanat dallarını kapsayacak şekilde ilerleyen bir projeye dönüşmüştür.

Karşılıklı olarak birbirine sanatla yanıt verme şeklinde tarif edilebilecek *Call and Response* projesinde bağlantıda kalma, birbirini kontrol etme ve birbirine destek olma ihtiyacına yönelik bir uzaktan iş birliği çağrısına yanıt aranmıştır. Bu yöntemi eski yunanca da karşımıza çıkan ekphrasis terimine kadar götürerek düşünmek mümkündür. Görsel bir sanat eserinin dilsel bir esere çevrilmesi sürecine işaret eden ekphrasis bir sanat biçiminin herhangi bir sanat biçimine ışık olabileceği düşüncesine dayanmaktadır.

Shoebox Arts ekibi tarafından tamamen rastlantısal yöntemlerle eşleşen sanatçılar dünyanın dört bir yanından katılım sağlayarak projeye dahil olmakta, kendi sanat formlarıyla, eşleştikleri diğer sanatçıya ilham olmaktadırlar. Schomaker kendi küratörlük ve sanat yöneticiliği deneyimleri ve bağlantılarıyla başlattığı projeyi çok kısa zamanda geniş bir kitleye duyurmayı başarmıştır. Her yeni etkinlik bir öncekinden daha kalabalık ve nitelik olarak ivme kazanarak devam etmektedir. Üretim olarak birbirinden çok uzak tavra sahip eşleşmeler neticesinde çıkan sonuçlar çoğu zaman daha heyecan verici olabilmektedir. Kişisel deneyimlerim örneklemi üzerinden ifade edilebileceği üzere de bu tür zıtlıklar sanatçıların biçimlendirme dillerini açmak için fırsat yaratmaktadır. Bazen kendi dilinin, üretim tarzının dışına çıkıp daha sonra geriye dönüp kendine bakmak için fırsat yaratmakta, bazen de üretim için konsantrasyon arttırıcı ve motive edicidirler. Karşılıklı sağlanan uyum, empati ve üretim hakkında düşünmek için olağanüstü bir deneyim fırsatıdırlar. Özünde Bourriaud'un ilişkisellik çerçevesinde dile getirdikleriyle örtüşen bu proje ilişkisellik ağı için fırsat yaratmakta, sonuç değil süreç odaklı yürütülmektedir. Son süreçte özel temalar çerçevesinde düşünmek üzerine eşleştirmeler devam etmektedir. Yaklaşık iki üç hafta süren değiş tokuş, sonunda, çevrimiçi bir sergiyle sonuçlandırılmakta (Resim 8.) ve sanatçılar deneyim ve duygu durumlarını aktarmak amacıyla yine Schomaker tarafından organize edilen sanatçı konuşmaları toplantılarında bir araya getirilmektedir. Toplantılar düzenli olarak izlendiğinde oldukça pozitif ve verimli bir yapıya işaret eden geri bildirimlerde bulunulduğu görülecektir.



Resim 9. *Lucija Jankovec, The Travelling Sketchbook* ***Resim 10.*** *Kay Murphy, Postcard* ***Resim 11.*** *Patrick Rogiński, Collaborate and Connect (e.a: https://www.lacunafestivals.com/2021-festivals.php e.t:10.06.2022)*

Sarah-Jane Mason ve Simon Turner 2019 yılından beri Lacuna Festivallerini organize etmektedirler. Özellikle 2021 yılıyla birlikte dijital fırsatlardan da yararlanarak festival katılımcı ağını geliştirerek 328 sanatçı katılımlı ve 83 farklı ülkeyi temsil eden organizasyonu yönetmişlerdir. *Distance (Mesafe)* temalı festival proje başvurularına açılmış ve metinde bahsi geçen bağlam ile örtüşen üç farklı proje seçimi dikkatleri çekmektedir. Çok güncel ve yaşananlarla bağlantılı, samimi ve metaforik bu başlık altında çok sayıda mesafe kavramına değinen proje seçilmiştir. İlki Lucija Jankovec'in dünya üzerinde seyahat eden eskiz defteri projesi olan *The Travelling Sketchbook (Resim 9.)*. Bu proje kapsamında bir eskiz defteri birtakım çizimlerle başlatılmış ve bir ülkedeki sanatçıdan başka bir ülkedeki sanatçıya doğru yola çıkmıştır. Yaklaşık bir seneyi bulan gezinti sonucu, proje defter kolektif bir ürün olarak ortaya çıkmıştır. Bir diğer proje olan Kay Murphy tarafından planlanan *Postcard (Resim 10.)* projesinde ise; birbirinden farklı ülke ve şehirlerden sanatçılar birer posta kartı biçiminde tasarlanmış çalışmalarını yine kolektif oluşacak bir arşiv için yola çıkarmışlardır. Peter Roginski tarafından tasarlanan üçüncü proje Collaborate and *Connect (Resim 11.)* kapsamında ise; birbirleriyle rastgele eşleştirilen sanatçılar başlatıp yarım bıraktıkları sanatsal çalışmalarını değiş-tokuş yöntemiyle diğer sanatçıya tamamlatmışlardır. İki farklı sanatçının biçimlendirme ve yaratıcılığının melez ürünü olan eserler sanatçıların hem birbirlerini anlayabilmeleri, etkileşime girmeleri hem de empati kurabilmelerine vesile olmuş çok yönlü kazanım sağlamışlardır. Sanatçılar arası mesafeye ve bağlantı kurmaya odaklı olan bu projeler sayısız tanışıklık ve samimiyete dayalı işbirlikçi sanatsal düşünme biçimleri için fırsat yaratmışlardır. Sonuç olarak Mason'ın şu sözleri çalışma kapsamında ele alınan bağlamı oldukça etkili şekilde desteklemekte ve özetlemektedir;

"Bir yıl sonra, hala benzeri görülmemiş zamanlarda yaşayacağımı-

zı hayal edemezdik. Belki de benzeri görülmemiş kelimesinin tekrar tekrar kullanılmasının hızla var olan tek emsal haline geldiği zamanlar. Şimdi, bağlantı kurma, paylaşma, yaratma ve sadece akranlarımız arasında olma ihtiyacı her zamankinden daha fazla hissediliyor ve muhtemelen başlamak her zamankinden daha zor. Bu katılımcı projelerin amacı, hepimizi birbirimize yakınlaştıran şeyi, yaratmanın sihrini paylaşırken, uzak mesafeden bağlantı kurma fırsatları sağlayarak, açılma sürecine kadar geçen zamanı kolaylaştırmaktır (https://www.lacunafestivals.com/take-part-2021.php)".

SONUÇ

20. yüzyılın başlarında bir arada bulunabilmek ve dayanışma kurabilmek adına ülke değiştirerek sanat merkezi sayılan şehirlere göç eden sanatçı ve tasarımcılar, şimdilerde dijital ve teknolojik yeniliklerin yarattığı imkanlar sayesinde çeşitli bienal, sergi ve benzeri organizasyonlara mekân değiştirmeye gerek kalmadan katılım sağlayabilmekte ve dünyanın farklı noktalarıyla buluşma ve etkileşimde bulunma fırsatı yakalayabilmektedirler.

Dijital teknolojiler ve internet kullanımındaki yaygınlık; yeni bir fikri diğer sanatçılara hızla ulaştırabilmekte ve farklı bakış açılarıyla bu fikirler kısa sürede evrilebilmekte, anında beğeni ve yorumlama özellikleriyle projelere dönüşüp şekillenebilmektedir. Bir zamanlar bizi yalnızlığa ittiği gerekçesiyle suçladığımız iletişim araçları geçtiğimiz bir buçuk yıllık süreçte çok büyük artan bir ivmeyle hayatımızın ilişkisellik yaratan parçasına dönüşmüşlerdir.

Çalışma kapsamında ele alınan projeler yoluyla sanatın iyileştirici gücünden faydalanan sanatçıların, dijital teknolojilerin sunduğu sonsuz iletişim imkanlarından faydalanarak birçok sanatsal sınırın ortadan kalkmasını sağladıkları açıktır. Projelerin pandemi ile başedebilme süreci içinde motivasyon kaynağı oldukları görülmüştür. Projelerin iyileştirici gücü etkileşim ve üretmeye odaklanmak için fırsat yaratmaları, harekete ve etkileşime geçmek için motive edici oldukları nettir. Hem deneysellik hem de oyunsal yön barındıran projeler kendi içlerinde sanatçılarını tetikleyen süreçler olarak önem kazanırken, sonuçta ortaya koydukları bütün itibariyle de bir sanat ürünü adayıdırlar aynı zamanda. Kendilerine özgü bir ritim ve görev tetikleyici yön barındırırlarken, sanat ve oyunun yadsınamaz birlikteliğini tekrar gündeme getirmektedirler.

Kaynakça

1. Abıyeva, N. (2015). İlişkisel estetiğin Türkiye sanat ortamına girmesi. http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=6&articleID=1293
2. Gen, E. (2013). Etkileşim, taciz, vandalizm? Çağdaş sanatta katılımcılık ve ilişkisellik üzerine bazı sorular. E-Skop Dergi (e.a: https://www.e-skop.com/skopbulten/etkilesim-taciz-vandalizm-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-iliskisellik-uzerine-bazi-sorular/1469)
3. Bourriaud, N. (2005). İlişkisel estetik. Çev:Saadet Özen. Bağlam Yayınları. İstanbul
4. Langston, N. (tarihsiz). Thinking about telephone. Essays. (e.a:http://telephone.satellitecollective.org/pages/essay_nathan_langston/)
5. Telephone a game of art whispered around the world Project web. (e.a: https://phonebook.gallery/)
6. Telephone an international arts experiment Project web sayfası. (e.a: http://telephone.satellitecollective.org/)
7. Shoebox Arts web sayfası. (e.a: https://shoeboxarts.com/tag/call-and-response/)
8. Lacuna Festivals web sayfası. (e.a: https://www.lacunafestivals.com/take-part-2021.php)

OYUNCULUK VE PERFORMANS

Kerim DÜNDAR[1]

Tiyatro sanatıyla uğraşan oyuncular; günlük yaşamlarında, diğer tüm bireyler gibi yaşamsal süreci sağlamak için gerekli olan fiziksel eylemleri yerine getirirler. Oyuncular; sahne yaşamlarında var olan performanslarının korunması ve geliştirilmesi için ihtiyaç duydukları fiziksel eylemleri ve bu eylemlere ilişkin bedensel talepleri karşılamak durumunda kalırlar. Karşılanan tüm fiziksel eylemler hem performansları açısından, hem de fiziksel eylemlerin yaşamdaki öneminin giderek artması açısından büyük önem taşımaktadır. Sözü edilen eylemlere ihtiyaç duyan tıpkı; sporcular ve dansçılar gibi bedenle gerçekleşen tüm fiziksel hareketleri yapmak ve buna ilişkin bedensel talepleri karşılamak için büyük çaba göstermek zorundadırlar.

Tüm bu fiziksel eylemler karşılanırken; sporcular; var olan antrenman programlarına uymak dansçılar; hareket kontrolleri açısından standartlaştırılmış veya kalıplaşmış hareketlere odaklanarak çalışmalarını yapmak, tiyatro sanatçıları ise; performansları sırasında kendilerine verilmiş olan koreografiler yerine, serbest hareket yöntemlerini (çalışma metotlarına ilişkin ısınma yöntemleri vb) kullanmaktadırlar.

Sözü edilen çalışma metotlarına ilişkin, serbest fiziksel hareket yöntemleri kullanılırken, bu alanda daha deneyimli oyuncuların çalışma yöntemlerini daha verimli bir şekilde icra ettikleri de görülmektedir (Jacobs ve ark., 2016).

Oyuncuların; sporcular ve dansçıların performanslarından ve antrenman uygulamalarından etkilenebileceği iyi bilinmektedir. Ancak bunların aksine, tiyatro oyuncularının eğitim yöntemleri genellikle motor öğrenme ilkelerini dikkate almaz, aksine tiyatro pedagogları veya daha usta sanatçılar tarafından deneysel ve uygulamaya dayalı ilkeler takip edilerek eğitilirler. (Jacobs ve ark., 2018).

Konuya yalnızca fiziksel performans açısından bakmamak gerekir, tiyatro oyuncusu gündelik yaşamında hem iletişim, hem de ruhsal etkileşim açısından hayatın tüm yönlerinde farklı etkenlerle karşılaşmakta-

1 Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID ID: 0000-0003-4989-4554

dır. Yaşamın bu oldukça karmaşık ve grift etkenlerinden ve etkilerinden arınıp, akşam sahnede performansını gerçekleştirirken, yaşam deneyimi içerisinde edindiği tüm kazanımlardan kendine ve sanatına ilişkin yarar sağlamaktadır. Bu eylemi gerçekleştirirken, tam olarak çözülemeyen karmaşık iletişime, zekaya, ruhsal davranış hallerine ve duygusal farklılıklara ilişkin birçok süreçden geçmektedir.

Tiyatro oyuncularının sahne üzerinde oyunlarını oynarken ve rollerine ilişkin yaratı sürecini gerçekleştirirken özünde izleyicilere ve izleyiciler içinde ki bireylere sordurması gereken iki soru bulunduğunu düşünmekteyiz. Bunlardan birincisi, izlediğimiz

(1) Tiyatronun işleyişi hakkında ne biliyoruz?

(2) Tiyatro, insan beyni ve davranışının anlaşılmasına ne katkıda bulunabilir?

İzleyici olarak bizler soruları sorduktan sonra, oyuncunun sahne üzerindeki yaratısında, vermesi gereken mesaj ve yarattığı algının oluşumunda yatan, tüm bireysel ve sanatsal becerilerin ne olduğuna derinlemesine bir göz atmak gerekir.

Oyunculuğun prototipi, performans göstermeyen bir izleyici için, kendisinden başka birinin rolünü oynamak olarak bilinse de, hepimiz günlük yaşamımızda oynuyor ve hareket ediyoruz. Çünkü insanın doğasında var olan oyun kavramı eylem ve taklit yoluyla gelmektedir. Örneğin yatmadan önce hikayeler okurken açıkça bir karakterin kimliğine bürünebiliriz, ancak aynı zamanda ve daha dolaylı olarak bir "sosyal rol" oynarız (Jola ve Hansen, 2021).

Biliş ve sinirbilim araştırmalarının ağırlıklı olarak, deneysel duruşu göz önüne alındığında, tiyatroya ilişkin bilimsel araştırmalarda deneysel tasarımların hala yeterince temsil edilmediği konusunda fikir birliğine ulaşabiliriz. Bunun bir nedeni, bilişsel ve nöronal süreçlerin incelenmesinin bilimsel indirgemecilik çerçevesinde gerçekleşmesidir.

Fiziksel performansların etkin olduğu spor, dans ve tiyatro oyunculuğu gibi alanlarda, belirli özellikleri kaybetmeden performansı ve oyunları daha küçük parçalara ayırmak zordur. Tüm bu alanlarda ölçülebilir hareket parametrelerine odaklanmanın soyut yönleri hafifletebileceği düşünülerek sözel dil, beden dili, mimik gibi oyunculuğun unsurları karşılaştırılabilir parametreler olarak görünmektedir.

Günümüz toplumu, üretime dayalı endüstriyel bir toplumdan, kültürel içerik endüstrisinin çekirdeğini oluşturduğu hizmet endüstrisine dayalı bilgi odaklı bir topluma dönüşmektedir. 2010 yılından bu yana "Kore

Dalgası" olarak anılan fenomen tüm dünyaya yayılmakta ve kültürel içerik endüstrisindeki eğlenceleri ön plana çıkarmaktadır. Ancak, sanatçılar bu tür ortamlarda mesleklerini yaparkende ne kadar çok ilgi görürlerse, yaşadıkları stres düzeyi o kadar yüksek olmaktadır.

Bu nedenle, oyunculardа depresyon ve panik bozukluğundan muzdarip olma olasılığı daha da yükselmektedir.

Oyuncuların günlük yaşamlarında; bireylerin psikolojik olarak gerçekleştirdiği saldırgan eylemleri ilginç bir şekilde duygusal uzaklıkla izledikleri ve bu durumun bir başa çıkma mekanizması ve gözlem durumu olabileceği düşünülmelidir.

Bu konuda yapılan bir çalışmada, oyunculuk öğrencilerinin empatik yetenekleri dans ve psikoloji öğrencileri ile karşılaştırıldığında daha fazla empati gösteren oyunculuk öğrencilerinin sorunlarla kendilerine özgü bir başa çıkma mekanizması geliştirdikleri bildirilmiştir, bu durum; oyunculuk öğrencilerinin var olan sorunlara karşı bir dayanıklılık mekanizması oluşturduklarını düşündürmüştür. (Jola ve Hansen, 2021).

Sözü edilen örneklerde olduğu gibi özünde bu yaklaşımın; oyunculuk deneyimleri sayesinde, oyuncuların eylemi duygudan ayıran başa çıkma mekanizmalarını eğitimleri süresinde aldıklarının bir göstergesidir.

Tiyatro oyuncularında karşılaşılan bu tür strese dayalı sorunların tedavisi fizik tedavi, egzersiz, stres azaltma teknikleri ve bilişsel-davranışçı terapi ile başlayabilir. Kronik mesleki stres ve yorgunluk, fiziksel ve zihinsel sağlıklarını tehdit eden ana faktörlerdir.

Oyuncuların çalışma biçimleri oldukça düzensizdir ve böyle oluncada biyolojik ritimlerini değiştirirler, her ne kadar biyolojik ritimler değişmiş gibi olsada bu geçici bir süre olacağından (Tetik, 2020) sağlıkları üzerinde baskı oluşturan koşullara uyum sağlamak zorunda kalırlar.

Sahne sanatçıları işlerinde mesleki stres hissetmeye eğilimlidirler, iş ortamları, iş koşulları, işlerine karşı tutumları, stresleri gibi bireysel özellikleri sonucu psikolojik baskı ve güvensizlik yaşarlar.

Oyuncuların bu sorunları aşmaları ve aynı anda da sahnede seyirci karşısında oyunlarını sergilemeleri gerekmektedir. Tüm bunlar yukarıda bahsedildiği gibi birçok sosyal ve bilişsel özelliklere bağlı olarak ortaya koyulabilmektedir.

Chekov ve ark. (1991), oyunculuk tekniklerinden birisi olarak kabul edilen ve bedenin genişleyen ve küçülen hallerinin; yüksek algı üzerindeki etkileri incelediğinde, her iki beden durumunun farklı duyguları hissetmekle gerçekleşebileceği ve bu duygu üretiminden geçerek oluşturu-

labildiği bilinmektedir. Bu durum ise, her iki duygu biçiminin de sırayla aktörlerin ben merkezci uzamsal algısını değiştirdiği öne sürülmüştür.

Oyunculuk performansının geliştirilmesinde, yürütücü işlevlerin (Amaca yönelik karmaşık davranışları oluşturmak, çevresel değişiklik ve taleplere uyum sağlamak için gerekli olan bilişsel yetenekler kümesidir) etkilenmesi ve geliştirilmesi ile oldukça önemlidir. Sözü edilen durum, teorik olarak böyle gözükse de, ampirik (deneysel) olarak marjinal (aykırı) kalırlar, bu durumun ötesine geçebilmek için metodolojik çözümlere ihtiyaç olduğunu düşünmekteyiz.

Oyunculukta performansın arttırılması için daha öncesinde söz ettiğimiz gibi sosyal bağlamdaki tepkileri kontrol edip, bunu deneysel bir gözlem sürecinden geçirip sonrasında performanslarda kendileştirip ortaya koyan ve her türlü süreçte gereken çalışmaları yapan bireylerden bahsediyor olmaktayız.

Bilişsel sürecin ilk adımı algılama ile başlamaktadır. Algı, gelen bilgileri işleyerek belirli bir yapı ve organizasyona sokma işlemidir. Duyular yoluyla gelen uyarıcıların getirdiği bilgi ve veriler çeşitli biçimlerde işlenip depolanır, ancak bu işlemler olurken özetleme, sınıflama ve indirgeme gibi zihinsel süreçler söz konusudur (San, 2010: s.44-45).

Sanat, bireyin farklı teknik ve yöntemler kullanarak duygu yoğunluğuyla kendisini ifade etme olanağı elde ettiği çok özel bir alandır. Bu özel alanı kapsayan "oyunculuk eğitimi", bireye eğitim süreci içerisinde her türlü yöntem ve tekniği uygulama olanağını sağlayarak, bireyin kendisine uygun gördüğü teknik ve yöntemi seçmesinde, sanatın önemini kavramasında, entelektüel zevk alma düzeyinin artmasında, bireyin gelişimi ve ilerlemesinde çok yönlü bir işlevi olduğu için önem taşımaktadır. Oyunculuk eğitimi; "bireyin, bedensel, duygusal, algısal ve zihinsel gelişimi için, sanat aracılığıyla gerçekleştirdiği eğitim çabasıdır. Ayrıca; yaşam ve evreni aynı biçimde kavrayarak, yansıtma, yaratma ve bir dünya kurma sürecidir" (Timuçin, 2000).

Günümüzde sanat; çeşitli filmler, eğlenceler, reklamlar, görsel imajlar, oyunlar, gösteriler, konserler, tiyatrolar vasıtasıyla, toplumu adalete, duygusal coşkuya ve empatiye teşvik ederek çağdaş yönelişlerin güçlendiricisi, toplumsal değerlerin yansıtılmasına dönük, oldukça önemli işlevler üstlenmektedir.

Hurtwizt "Eğitimciler genel sanat türünü kinestetik ve uzamla ilgili anlayışta bulurlar, ancak, sanat genellikle öteki zekaların da kullanılmasını gerektirir. Örneğin sanatsal üretimin başında olanlar bir ürünü ta-

sarlarken önce uzamla ilgili olan düşünme ile işe başlarlar. Ancak üretim tahminleri için matematiksel yetenekleri kullanırlar. Yazarken dil yeteneğinden ve bir obje oluşturmada kişiler arası ilişki ustalığından yararlanırlar." şeklindeki açıklamasıyla sanatta hem çoklu zeka hem de duygusal zekanın uygulandığını dile getirmektedir (Hurtvizs ve Day,1991).

Oyuncuların toplumsal değerlerin yansıtılmasına yönelik bu çabalarının eğitim süreçlerinde bilişsel olarak desteklenmesinin ne derece önemli olduğunu görmekteyiz.

Psikoteknikte (Rus tiyatro kuramcısı Konstantin Stanislavski tarafından geliştirilmiş olan oyunculuk yöntemi); Oyunculuk deneyimi, rolü yaşamak olarak tarif edilir. Başka bir söyleyişle içselleştirmek. (Stanislavski, 2004: s.29). Sözü edilen Stansilavski yönteminin anlaşılabilir ve uygulanabilir olması yöntemle doğrudan ilgilidir. Yönteme göre, rolün her oynanışında aktörün aynı heyecanı duyması olanak dahilindeyken; bu heyecanın denetlenmesi kolay bir iş değildir. Sözü edilen yaratı süreci bilinçaltı tarafında geliştirilir ancak; onu bilincimizle kullanabiliriz. Bilincin devreye girmiş olması, bilinçaltının ölümü demektir. Bu durum her ne kadar karmaşık ve yaratıcı bir çalışma olarak, bir dereceye kadar; bilincin denetimi altında oluşsa da, daha çok istem dışı ve bilinçaltında meydana gelmektedir. Oyuncu; bilinçaltını sözü edilen yaratıcı durumlara hazırlamalı, bilinçaltında olanı doğasına bırakmalı, çalışma süresince ona müdahale etmemeli ve kendi yaratı sınırları içinde kalanla uğraşmayı bilmelidir. (Stanislavski, 2004: s.28).

Oyuncu her defasında bilinçaltıyla yaratamaz. Oyunculuk sanatı bilinçli, doğru olarak yaratmayı öğretir ve bilinçaltı ancak bu yolla üretmeye olanak verir. Stanislavski; Doğru oynamayı: "Rolünüzle birlikte, rolünüze uygun düşecek biçimde doğru, mantıklı, tutarlı olmak, düşünmek, çabalamak, duymak ve hareket etmektir." (Stanislavski 2004: s.29) diye tanımlar. Bu içsel yaratı süreci, oluşturulmak istenen rolün ruhsal ve bedensel yaşayışına uygun olarak geliştirilmelidir. (Stanislavski, 2004: s.29).

Oyuncu; yaratı sürecinde, sahnede role ilişkin duyguyu ve bu duygu üzerinden oluşturacağı eylemi hemen o an gerçekleştiremez. Yönteme göre; oyuncu, gerçekleştireceği bir eylemi seçerken duyguyu ve rolün ruhsal özelliklerini bir kenara bırakmalıdır. Bu süreçte oyuncu; sözü edilen örneklemeler gibi; kıskançlık duygusu için kıskanç olmaya, aşk duygusu için, aşık olmaya, acı bir duyguyu hissetmek için acı çekmeye kalkmamalıdır. Çünkü yaşamda, bütün bu ve benzer duygular daha önce olup bitmiş olayların, durumların sonucudur. Bu nedenle oyuncu; daha

önce olup biten bir şey ve o şeyin duygusu üzerine düşünmelidir. Sonuca gelince, sonuç kendiliğinden gerçekleşecektir (Stanislavski, 2004: s.62-63).

Yöntem içinde söz edilen rolü yaşama ya da hissetme, oyuncunun gerçek yaşamla ilgisinden çok da farklı bir durumdan söz etmez, yöntem içinde içselleştirme adı verilen bu durum özünde, oyuncunun yaşadığı bir duyguyu sahne üzerinde var edeceği role ya da kimliğe aktarması sürecinde, o duyguyu, o karakterin en önemli belirleyeni olarak izleyiciye estetize ederek aktarmasıdır. İzleyici, sahne üzerinde izlediği bu karakter ile olan özdeşleşmeyi sağlayarak, kendine ilişkin ya da kendi yaşamında benzeş olan durumlarla ilgili bir duygusal bağ kurar. İşte tam da bu noktada Stanislavski tarafından geliştirilmiş olan yöntem amacına ulaşmış olur. Sonuç olarak; oyuncu; sahne üzerinde varettiği karakteri bir duygu bağıyla var ederken aslında onu izleyen izleyicinin rolle empati kurmasını sağlar ve böylece karşılıklı arınma ya da farklı bir bakış açısıyla empati kurma olanağı yakalanmış olur. Böylece toplumsal paydaşlık ve ortak düşünebilme yetisi de izleyiciye aktarılmış olur.

Oyunculuk sanatı; canlı ve işleyen yaşantının yeniden yaratılması ve yaratılan durumun aktarılması üzerine kurulmuştur. Oyuncu ve yarattığı duygular, yaşayan her şeyde olduğu gibi sürekliliği olan bir gelişime ve eylem sürecine sahip olmalıdır. Örnek olarak; geçmişte iyi olan, günümüzde işe yaramayacaktır; bu örnekten yola çıkarak, şimdi gerçekleşen bir performans yarınınkinden farklı gerçekleşecektir. Genel anlamıyla, sanatın her alanı özel ve kendine özgü bir tekniğe ihtiyaç duyar – kesinleşmiş ve değişmez bir teknikle hiçbir sanat ilerlemez. Ancak; insanın yaratıcı gücünü destekleyen ve yaratı sürecine hakim olacağı bir teknikle ilerler. Bu yaratıcı güçle ilerleyen her sanat ve özellikle oyunculuk sanatı yaratı biçiminin anlaşılmasıyla yaratı alanlarını kontrol ederek, her performansta kendi yaratıcı olanaklarını, kendi sezgilerini keşfetme becerisi sağlayarak gerçekleşecektir. Bu sanatsal bir tekniktir, Stanislavski yöntemi bunu psikoteknik olarak tanımlamaktadır. (Toporkov 1998: s.154)

Oyuncunun genel anlamıyla performansını etkileyen ve Konstantin Stanislavski tarafından belirlenmiş olan yöntem, günlük yaşamı bir biçimde içselleştirme yoluyla estetize ettikten sonra izleyici ile buluşturma amacına hizmet etmektedir. Bu durum oyuncunun hem duygusal, hem fiziksel hem de ruhsal açıdan kendisini geliştirmesine, performans konusunda her bir alanda gelişmesine neden olmaktadır. Kaldı ki bunların dışında yaşam içindeki tüm bireyler gibi fiziksel anlamda da oyuncunun ses, nefes ve beden performansını sürekli olarak güçlü tutması oyuncu-

nun sahne üzerindeki varlığı ve başarısı açısından kaçınılmaz bir gerçekliktir. Bir oyuncu için elbette ki ruhsal ve duygusal performans büyük önem taşımaktadır. Ancak; oyuncu bunu sağlayabilmek için hem günlük yaşamında karşılaştığı birçok durumla bu alanlarda alışverişe girmeli ve tüm yaşadıklarını Konstantin Stanislavski'nin yönteminde belitmiş olduğu "Coşku Belleği" kavramıyla her an belleğinde taze tutmalı ve gerektiği zamanlarda bunları kendileştirerek performansına katkı sağlayacak boyutlara taşımalıdır. Bunu yanısıra; özellikle oyuncunun fiziksel performansı konusu ise bir parça spor ve hatta dansçıların geliştirdiği performans alanına dahil olmaktadır. Özellikle spor alanıyla olan bu yakınlık hem oyuncunun bireysel olarak fiziki olgunluğa ve kuvvete ulaşmasını ve sağlığını korumasını sağlayacak, hem de sahne üzerinde güç gerektiren durumlarla karşı karşıya kaldığı zamanlarda bu çalışmaların karşılığını fazlasıyla alacaktır. Bunun için önemli olan bu egzersizleri ve uygulamaları tıpkı bir sporcu ya da dansçı gibi sürekli olarak yaşam alanının içinde tutması olacaktır.

Oyunculardaoldukça önemli olan ses ve sesin gelişiminde olumsuzluk yaratan etkenler çevresel ve fiziksel olarak ikiye ayrılmaktadır. Çevresel faktörler içerisinde; içinde yaşanan havanın kalitesi, kaliteyi etkileyen farklı etken durumlar, havadaki nem oranı, çevredeki gürültü, performans anındaki konuşmacı-dinleyici mesafesi sayılabilecektir. Fiziksel faktörler arasında ise, kişinin yaşı, bünyenin alerjik etkilenimleri, bedene etki eden enfeksiyon vb durumlar, kişideki korku, kaygı, yorgunluk, kişinin bedensel hormonal değişiklikleri, ilaçlar ve alışkanlık meydana getiren çeşitli maddeler olarak tanımlanabilmektedir. (Boone 1991).

Sataloff'un (1991) yılında, profesyonel ses sanatçıları üzerinde; ses kalitesinin korunması amacıyla yaptığı bir araştırmada ortamın gürültülü, kuru, tozlu ve dumanlı olduğu yerlerde sesle ilgili kesinlikle hiçbir performansın yapılmaması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Bunun yanısıra, içinde bulunulan yerin akustik özelliklerinin degerçekeleşecek olan performansın durumuna elverişli olması, ve özellikle de performansı gerçekleştirecek olan sanatçının kesinlikle sigara içmemesi gerekliliği ortaya konulmuştur. Sözü edilen araştırmanın devamında, beslenmeye ilişkin problemlerin (reflü vb), üst solunum yolu enfeksiyonlarının ve stresin üzerinde durulması gereken oldukça önemli etkin sorunlar olduğu belirtilmiştir (Sataloff, 1991: s.1093-1124).

Oyuncuların genel olarak sahne ya da çalışma performansları sonrasında çoğunlukla yaşadıkları ses yorgunluğunun değişik ve oldukça fark-

lı etkenleri olduğu bilinmektedir. Performans sırasında kullandıkları ses ve sesin oluşumu için gereken hatalı fiziksel eylemler ile oyuncunun sesini sınırları dışında zorlaması önemli etkenlerden biridir. (Novak ve ark. 1991: s.74-78).

Hoffman-Ruddy ve ark., müzikal oyuncuları ile gösterileri sonrasında bir çalışma yapmışlardır. Bu çalışma sonrasında; yaptıkları "video laringostroboskopik" muayenede, ses tellerinde ödem, azalmış vibrasyon, azalmış mukozal dalga ve kum saati şeklinde kapanmalar gözlemişlerdir. Gözlenen bu bulguların, müzikal oyuncularının performansları sırasında; daha etkili oynamak, 'sesle karakter' yaratmak, 'karakterin' inandırıcılığı ve yeterli derecede karakterin gerçek sesini oluşturma çabasından kaynaklandığını ve sözü edilen olumsuzlukların sıklıkla görüldüğünü vurgulamışlardır. (Hoffman-Ruddy ve ark., 2002: s.497-507).

Tüm bu durumlar ve diğer sesle ilgili farklı rahatsızlıklar için kullanılan pek çok tedavi yöntemleri vardır ancak bunlardan en çok kullanılanı ilaçla tedavidir. Öte yandan sözü edilen tedavilerin ve ilaçların genel olarak, ses üzerinde yan etkileri olduğu bilinmekte ve bu yan etkilerin gırtlak mukozasında ve fonasyon sırasında ortaya çıktığı düşünülmektedir. (Colton ve Casper, 1990).

Örneğin, sürekliliği olan ve sayısal olarak fazlaca kullanılan aspirinin ses telleri üzerindeki damarlarda minik kanamalara yol açabildiği ve bu durumun, ses perdesinin düşmesine, boğuk bir ses oluşumuna ve sesin kalitesinin kaybına yol açtığı gözlenmiştir. Bunların yanısıra; Antihistaminikler, diabet ilaçları ve türevlerinin boğaz kuruluğuna neden olabileceği, ayrıca; tansiyon düşürmeye yarayan ilaçların boğazda kuruluk şikayetine yol açabildiği ve son olarak; kalp rahatsızlıkları için kullanılan ilaçların da boğaz bölgesinde spazm ve ani ses kaybı gibi bazı yan etkiler yaratabildiği bilinmektedir.

Sözü edilen tüm bu yan etkilerden başka, hormon düzenleyicilerin, nefes kontrolünde probleme, ses perde ve kalitesinde değişime sebep olabileceği bilinmelidir. Bunların dışında; sese olumsuz yönde etkisi olmayan ilaçların varlığı da bilinmektedir. Ancak bunların kullanımlarına alanda uzman olan hekimlerce karar vermesi doğru olacaktır.

Tiyatro oyuncularında ya da başka bir söylemle sesle ilgili performans gerçekleştiren sanatçılarda temel enstrümanı olan sesi olumsuz yönde etkileyen ve risk içeren durumlar farklı araştırmacılar tarafından bir çok madde ile belirlenmiştir. Bunlar arasında;

- Sigara kullanmak ve sigara içilen ortamlarda bulunmak

- Alkol almak
- Düzensiz beslenmek ve çok aşırı çay-kahve tüketimi
- Bedenin yeterli miktarda su ihtiyacının karşılanmaması
- Düzensiz ya da eksik uyku düzeni
- Sesi gereğinden fazla, hatalı kullanmak ve yormak
- Doğal gelişen sağlık problemleri (Üst Solunum Yolu Enfeksiyonu, Alerji, Reflü, Psikiyatrik, Hormonal, Kalp, Yüksek Tansiyon, Kronik Larenjit, Ameliyat)
- İlaç kullanımı (Antihistaminikler, Diüretikler, Aspirin, Hormon Düzenleyici, Psikiyatrik, Yüksek Tansiyon, Kalp İlaçları)
- İçinde bulunulan yaşam alanının toz/nem ve ısısının uygun olması
- Gerekli olan ve düzenli olarak yapılması gereken ses egzersizleinin yapılmaması
- Sanatçının ses rengine ve perdesine uygun olmayan çalışılmalarda ısrarcı olunması
- Sanatçıların performanslarını gerçekleştirdikleri ortamındaki gerginlik- ve neden olduğu stres
- Sanatçıların performans ve çalışma sürelerinin düzensizliği
- Sanatçıların öğrenim-çalışma hayatlarındaki yorgunluklar
- Kişinin sahne üzerindeki aşırı heyecanı ve gerginlik.

(Boone,1991; Sataloff, 1981, Novak ve ark., 1991; Colton ve Casper, 1990; Hoffman-Ruddy ve ark. 2002):

Görüldüğü gibi oyuncuların sanatsal performanslarını sergilemede dikkat etmeleri gereken oldukça önemli noktalar vardır. Bu noktaların ciddiye alınması, onların performansları açısından daha iyi olmalarına yardımcı olacaktır.

Oyuncuların yaşamsal alışkanlıkları üzerine yapılan araştırma sonuçlarına baktığımızda;

Tablo 1- Oyuncuların Psikolojik Strese Dayalı Riskleri (Moon-Hee ve ark., 2016: s.3047-3053).

Parametre	Sınıflama	Sağlıklı %	Potansiyel Riskli %	Yüksek Riskli %
Yaş	20'li	5 (6,5)	53 (74,2)	14 (19,4)
	30'lı	4 (4,2)	73 (78,9)	16 (16,9)
	40 ve üzeri	2 (3,6)	35 (78,1)	8 (18,3)
Cinsiyet	Erkek	5 (4,3)	66 (58,0)	43 (37,7)
	Kadın	4 (3,8)	73 (75,0)	21 (21,3)
Medeni Hali	Bekar	7 (4,3)	134 (87,0)	13 (8,7)
	Evli	2 (3,9)	43 (77,3)	11 (18,8)
Eğitim	Kolej	4 (3,3)	95 (82,5)	16 (14,2)
	Üniversite	5 (5,5)	70 (73,4)	20 (21,1)
Çalışma Yılı	6-10 yıl	4 (5,5)	53 (78,1)	11 (16,4)
	10 yıl üzeri	3 (2,8)	82 (74,1)	25 (23,1)
Sigara	Hayır	5 (3,9)	104 (82,7)	17 (13,4)
	Evet	4 (4,3)	49 (58,0)	32 (37,7)
Alkol	Hayır	5 (7,3)	48 (78,2)	9 (14,5)
	Evet	5 (3,4)	115 (77,9)	28 (18,8)
Spor	Hayır	2 (1,2)	95 (68,6)	42 (30,2)
	Evet	4 (4,9)	58 (80,9)	10 (14,2)
Kronik Hastalık	Hayır	9 (8,3)	81 (78,3)	14 (13,3)
	Evet	2 (1,7)	83 (77,7)	22 (20,6)

Görüldüğü üzere oyuncuların sanatsal etkinliklerini ve performanslarını gerçekleştirirken üzerlerinde oluşan stres, baskı vb nedenler sonucu oluşan riskler oldukça fazla olup sağlıklarını riske etmektedir.

Bu risklerin azalması ve performans açısından yüksek kaliteye ulaşmaları, sağlıklarını koruyabilmeleri adına gerçekleştirmeleri gereken önemli durumlar vardır. Bunlardan ilki; fiziksel ve ruhsal rahatlama adına alabilecekleri yardımlar ve özellikle yapacakları yada yapma sürelerini arttırdıkları fiziksel egzersizler olmalıdır.

Oyuncuların düzenli olarak egzersiz yapmaları, kendilerine zaman ayırmaları bu stresli ortamdan uzaklaşmaları ve psikolojik rahatlamaları nedeniyle oldukça yararlı olacaktır.

Yapılması gereken egzersizler daha önceki yayınlarımızda da söylemiş olduğumuz gibi aşağıda 12 istasyonlu vücut ağırlığını direnç olarak kullanan yüksek şiddetli dairesel antrenman (HICT) programı örneği verilmiştir. (Klika & Jordan, 2013) Tüm egzersizler vücut ağırlığı ile yapılabilir, en önemli yanı ise, hemen hemen her ortamda (örneğin, ev, ofis, otel

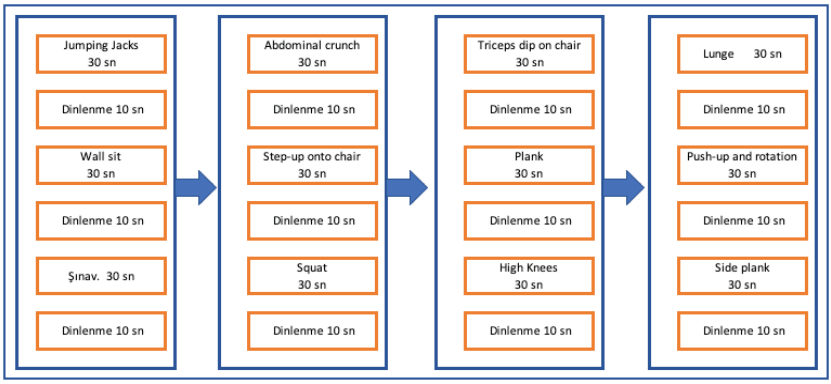
odası, vb.) ve kolayca uygulanabilir olmasıdır.

Egzersiz sırası, toplam vücut egzersizinin kalp atış hızını önemli ölçüde artırmasına izin verirken, alt, üst egzersizler güç geliştirirken artan kalp atış hızını koruma işlevini de görür.

Egzersizler, hareketler arasında 10 saniye geçiş süresi ile 30 saniye boyunca gerçekleştirilir. Tüm set toplamı için toplam süre yaklaşık 7 dakikadır. 2 ila 3 set tekrarlanabilir.

Uygulamaya bakıldığında tabata protokolünün benzeri olduğu ve HICT uygulamasının daha önceki yıllarda uygulanan circuit traning adı verilen dairesel çalışmanın bir başka yorumlama biçimi olduğu görülecektir.

Şekil 1. HICT Uygulama Örneği (Klika & Jordan, 2013).



Bu protokol oyuncuların hem fit kalabilmek, hemde sahne performanslarına yönelik beceri kazanmalarına yardımcı olacağı düşüncesiyle örnek olarak belirlenmiştir.

Oyuncuların performans kavramı içerisinde yer alan, denge unsuru da oldukça önemlidir. Dengenin, fiziksel ve fizyolojik vücut sistemleri arasında mükemmel bir uyum gerektirdiği ancak denge gelişimi veya optimal denge performansının sağlanması söz konusu olduğunda, vücut kompozisyonunu oluşturan parametrelerin kuvvet gelişimine göre daha etkili faktörler olduğu bildirmiştir (Ölmez & Akcan, 2022).

Akcan ve ark., (2021), yaptıkları araştırmada, sporcuların gözleri açık ve kapalı yaptıkları denge çalışmaları sonucu statik dengede herhangi bir gelişim olmadığını, buna karşın dinamik denge performansının iyileştiğini bildirmişlerdir (Akcan & ark., 2021).

Oyuncuların bir diğer dikkat etmeleri gereken nokta ise; yaptıkları egzersizler döneminde dışarıdan alınan amino asit, protein tozu gibi mad-

delerin sağlıkları üzerine olabilecek olumsuz etkileri iyi bilmeleri gerekmektedir.

Yapılan çalışma sonuçlarına göre; esansiyel amino asit (EAA) ve protein takviyeleri, vücut ağırlığı ve kas kütlesi artışı ile direnç egzersizlerindeki performans iyileşmesine neden olduğu belirlenmiştir. Kuvvet ve direnç antrenmanlarını desteklemek, kuvvetin korunması ve geliştirilmesi için beslenmede kontrollü ve kişiye özgü protein alımına dikkat edilmesi gerektiği düşünülmektedir (Tetik, 2022).

Unutulmaması gereken nokta genel anlamda yarar sağladığı düşünülen bu tür ek takviyelerin, vücut üzerinde yapacakları hasarları dikkate almak gerektiğidir.

Önemli olan sağlıklı bireyler olarak yaşamın sürdürülebilmesi ve bu sağlık yapısına uygun olarak, sahne performanslarının optimum düzeyde gerçekleştirilebilmesine izin verecek düzeye ulaşılması gerektiğidir. Bu noktada oyuncunun en önemli yol arkadaşının egzersiz olabileceğini düşünmekteyiz.

Kaynakça

1. Akcan, İO., Ölmez, C., Öztaş, M. (2021). Effect of dynamic training program designed based on the tabata protocol on balance and strength parameters of elite level combat athletes, European Journal of Physical Education and Sport 7(4):19-34.
2. Boone, DR. (1991). Is Your Voice Telling on You?, Singuler Publishing Group Inc, SanDiego, California.
3. Chekhov, M., Callow, S., Powers, M. (1991). On The Technique Of Acting, New York, Harper
4. Colton, RH., Casper, JK. (1990). Understanding Voice Problems, Williams&Wilkins, Baltimore.
5. Hoffman-Ruddy, B., Lehman, J., Crandell, C., Ingram, D., Sapienza, C. (2002). Laryngostroboscopic, acoustic, and environmental characteristics of high-risk vocal performers. Otolaryngology & Head & Neck Surgery. 10 (6):497-507.
6. Hurtwitz A, Day M. (1991). Children and their art; Mcthots for the elemantary school (5 th edition) New York , Harcourt; Braue Jovanord.
7. Jacobs, E., Hallemans, A., Gielen, J., LVan den Dries, L., et al. (2018). Unravelling Motor Learning Processes in Theater Performers. Motor Control, 1;22(2):134-148.
8. Jacobs, E., Roussel, N., Van Caekenberghe, I., Cassiers, E., Van den Dries, L., Rutgeerts, J., et al. (2016). Do performers' experience and sex affect their performance. Motor Control, 21(2), 227–245.
9. Jola, C., Hansen, P. (2021). Editorial: Performance in Theatre and Everyday Life: Cognitive, Neuronal, and Applied Aspects of Acting, Front. Psychol. 12:732233.
10. Klika, B., Jordan, C. (2013). High-Intensity Circuit Training Using Body Weight: Maximum Results With Minimal Investment, Acsm's Health & Fıtness Journal, 17: 3, 8-13.
11. Moon-Hee, P., Ham-Gyum, K., Hae-Kag L. (2016). Analysis of stress, musculoskeletal disorders, and fatigue among broadcasting actors, J. Phys. Ther. Sci. 28: 3047–3053.
12. Novak, A., Dlouha, O., Capkova, B., Vohradnik, M. (1991). Voice fatigue after theater performance in actors. Folia Phoniatr, 43, 74-78.
13. Ölmez, C., Akcan, İO., (2022). An investigation of physical traits and strength parameters affecting balance performance, Journal for the Study of Sports and Athletes in Education 16(2):1-11.

14. San, İ. (2010). Sanat Eğitimi Kuramları. Ankara: Ütopya.
15. Sataloff, RT. (1991). Care of the professional voice. . Otolaryngologic Clinics of North America, Vol. 24, No. 5, 1093-1124
16. Stanislavski, KS. (2004). Bir Aktör Hazırlanıyor. S. Taşer (Çev.). İstanbul: Papirüs
17. Tetik Dündar, S. (2020). *Biyolojik Ritim ve Atletik Performans*, Ankara, 80.
18. Tetik Dündar, S. (2022). *Kuvvet Antrenmanları ve Protein Alımının Miyofibriler Protein Sentez Sürecine Etkisi, Spor bilimlerinde güncel tartışmalar, Duvar yayınları, 183-202.*
19. Timuçin, A. (2000). Estetik. İstanbul: Bulut.
20. Toporkov, VO. (1998). Stanislavski in Rehearsal. New York: Routledge,

BEDEN ANLATILARI DEQLER

Laleş Uslu Azarak[1]

GİRİŞ

Dövme, *"vücut derisinin iğne gibi sivri bir araçla çizilerek içine renk veren maddelerin konulması yoluyla yapılan çıkmaz yazı ya da resim"* demektir (Çerikan, Alanko, 2016: 166-193).

Antropolojik ve sosyolojik anlamda; deriyi, çizgi ve resimlerle süsleme; veya yaşadığı topluluğun gelenek ve felsefesini derisine kazıma işlemi olarak ifade edildiği görülmektedir (Strauss, 1963: 257; 2012: 368; Çerikan, Alanko, 2016: 166-193). Bu yönüyle dövme, bin yıllarca süregelen gelenek zincirinin devamı olduğu anlaşılmaktadır. Kapsamlı diğer bir tanım ise, en basit haliyle; kız çocuğu doğurmuş annenin sütü ve "is"in karıştırılmasıyla elde edilen karışımın deriye işlenmesi şeklinde tanımlanabilmektedir. Bu karışımla işlenen motifler, deriye sonsuza dek bir işlenmeyle nazar, hastalık, büyü, doğurganlık, el lezzetinin artırılması vb. birçok amaçla yapıldığı bilinmektedir (Fırat, 2016: 20).

Çalışma, konuyu sınırlandırma adına dar bir alanda yapılmış olup bedenine "deq" yapan kadınlarla görüşme şeklinde olmuştur. Kültür taşıyıcısı olarak beden ve beden üzerindeki yazıtlar, kültürün bedenselleştirilmesini sağlamakta; ayrıca topluluk ve bireylerin kültürel geçmişi, düşünsel, estetik ve inançsal yapıları hakkında önemli bilgiler sunmaktadır (Fırat, 2016:13). Birçok toplulukta dövme yapma işlemi adeta bir ritüel niteliği taşır. Dövme, doğanın insan bedeninde ve onun yaşamında izler bırakmasıdır (Bulut, 2002: 48). Bundan dolayı dövmeyi yapan kişi, bu işlemi yaparken birtakım dinsel ve büyüsel normları yerine getirmek zorundadır; bu anlamda dövme, kadim zamanların süslü izleri, bedenlere yeni anlamlar yükleme sanatı olarak da anlaşılabilir (Bulut, 2002: 37).

Yapılan çalışmada Mardin'in Kızıltepe ilçesinin merkez ile iki köyü -Büyükdere/Bunase ile Demirkapı/Merşo), Batman ilinin ise İpragaz Mahallesi2 baz alındı. Görüştüğüm kadınların hemen hemen hepsi 65

---

1 Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, (lales.usluazarak@dicle.edu.tr. ORCID: 0000-0003-1429-4364)

2 Batman ili ve çevresinde az sayıda "deq"li kadına rastladık ve yoğunluk olarak Merkez İpragaz Mahallesinde ikamet etmektedirler; ayrıca Hasankeyf İlçesinde de yapılan araştırma sonucunda

yaş üzeriydi; yüz ve bedenlerindeki "deq"lerin çocukken ya da ergenlik çağındayken yapıldığı anlatıldı. Kızıltepe'de görüşülen "deq"li kadınlar, kendileriyle görüşülmesine ve fotoğraf çekimine izin vermiştir; fakat Batman ilinde yapılan çalışmada görüşülen kadınlarla görüşme sağlandığı halde kadınların çoğu fotoğraf çekimine izin vermemiş; sadece bir kadın fotoğraf çekimine izin vermiştir. Fotoğraf çekimine izin vermeyen kadınlar, "deq"lerin aileleri tarafından yapıldığını, bedenlerine nakşedilen motiflerin anlamını bilmediklerini; bu "deq"leri silmek istemelerinin nedenini dinsel anlamda günah sayılması ya da ayıp olması şeklinde ifade etmişlerdir. Kızıltepe'de görüştüğüm kadınlar, yüz ve bedenlerindeki motiflerin ne anlama geldiğini bilmediklerini fakat daha çok zarafet ve güzellik için yaptırdıklarını söylemişlerdir.

Deq"lerin, "Karaçi ve Mıtrıp" denilen kişiler tarafından yapıldığı; ancak çevrelerinde yapmayı öğrenip hem kendi yüz ve bedenlerine hem de başkalarına yapan kadınların da var olduğu ifade edilmiştir. Kızıltepe'de görüştüğüm Cemil Kutlu adlı kişi, annesinin (birkaç yıl önce vefat etmiş) çevresindeki kadınların yüzüne ve bedenine "deq"leri işlediğini; ayrıca ayna karşısına geçerek kendi yüzüne ve bedenine de bu desenleri nakşettiğini anlattı. Kendisi, bekar olan genç kızların evlenme isteklerini karşı tarafa bir mesaj gönderme amacıyla yaptırdıklarını; evli kadınların ise dövmeyi dudaklarına işlediklerini bu amaçla evli -bir nevi mühürleme- anlamına geldiği; ayrıca erkeklerin de "deq"i bunu tedavi amacıyla yaptırdıklarını ifade etmiştir.

Güneydoğu Anadolu'da dövme, Arapça konuşan topluluklarca "vesm" ya da "veşm" ; Arapça ve Kürtçe konuşan topluluklarca "deq"; Türkçe konuşan topluluklarca ise "dövün, döğün, döğün," olarak adlandırıldığı anlaşılmaktadır (Fırat, 2016: 20). Bu çalışmada terimsel olarak, genel anlamda kullanıldığında "dövme"; Güneydoğu Anadolu'daki kadınların bedenlerine işledikleri motiflerden söz edildiğinde ise bedene işlenen nakışın orijinal terimi olan "deq" sözcüğü tercih edilmiştir.

1. "Deq"in Kökeni ve Tarihsel Sürecine İlişkin

Dövme tarihsel süreçte, eldeki arkeolojik ve antropolojik verilere göre insanlığın ortaya çıkışıyla birlikte insan bedenindeki yerini aldığı görülmektedir. Çünkü primitif insanın yaşamının her evresi, ritüel ve büyüsel

"deq"li kadınlara rastlanmamıştır. Sorduğumuz kişilerden orada "deq"li kadınların olmadığı söylendi.

dualarla geçmiş; tüm bunlar yapılırken ise birtakım sembollerin kullanıldığı görülmektedir.

On binlerce yıl boyunca günümüze gelebilen sembollerin ilk defa ortaya çıktığı toplumların bilgi birikimleri bilinemese de bu sembollerin taşıdığı anlamlar, ısrarla tekrar ederek toplumsal hafızada yer ettiği ve günümüze kadar süregeldiği anlaşılmaktadır (Ateş, 2002: 196; Uslu Azarak, 2022: 165-172.).

Paleolitik ve Neolitik dönemlerden itibaren ele geçen kadın figürinlerinin üzerine bir takım sembollerin yapıldığı anlaşılmaktadır. Üst Paleolitik'te, MÖ 25000'lerde İsturitz'de kadın figürinin üzerine işlenen bitki dalı sembolü, Neolitik'te MÖ 6000'lerde Çatalhöyük Ana Tanrıçası'nın göbeğinden çıkar gibi işlenen bitki dalı, MÖ 3000'lerde Anadolu Kalınkaya, MÖ 2400'lerde de Türkmenistan Altıntepe'de ele geçen buluntularda kadının bedenindeki semboller (bitki dalı-Hayat Ağacı), (Ateş, 2002:139; Uslu Azarak, 2022: 165-172) ile günümüzde Güneydoğu Anadolu'da "deq" yaptıran kadınların yüz ve bedenlerine işlenen motifler, tartışmaya yer bırakmayacak benzerliktedir. Figürinlerin üzerindeki semboller, muhtemelen dövmeydi. Çünkü günümüzde hala "deq" yaptıran kadınların yüz ve bedenlerinde çok benzer motiflerin kullanıldığı görülmektedir **(Resim 1a-b-c-d-e-f-g-h).**

Mezopotamya'da gerek Halaf kültüründe; gerekse Anadolu'da Hacılar'daki kadın figürinlerinin üzerine işlenen motiflerinin de dövmeye işaret ettiği düşünülmektedir (Scheinfeld, 2007: 362, Çoruhlu, 2015: 39). Avrupa'da MÖ 4500-3900 yıllarına tarihlenen Cucuteni-Trypillia kültürüne ait «Tanrıçalar Konseyi» olarak bilinen figürinlerin yüz ve bedenlerindeki bezemelerin de Neolitik dönem beden bezeme ve dövme geleneğiyle benzerlik gösterdiği görülmektedir (C.M. Lazarovici, G.C. Lazarovici, Jurcanu, 2009: 136, 170; Bailey, 2015: 113-117; Çerikan, Alanko, 2016: 166-193), **(Resim 2a-b-c).** Cucuteni-Trypillia kültürü, Avrupa'da Neolitik dönemde yerleşik yaşama geçen ilk topluluklardan biri olduğu bilinmektedir (Klyosov, Mironova, 2013: 164; Çerikan, Alanko, 2016: 166-193). Yine Avrupa'da Ötztal Alpleri'nde ortaya çıkarılan ve MÖ 3250 yıllarında yaşadığı düşünülen "Buz Adam Ötzi"nin bedenindeki dövmeler, dövmeye dair tarihsel ve arkeolojik anlamda elde edilmiş en önemli kanıtlardandır (Çerikan, Alanko, 2016: 166-193). Ötzi'nin bedenindeki dövmelerin eklem ve akupunktur noktalarında olması, bu dövmelerin sağaltıcı dövmeler olduğunu düşündürtmektedir (Fahlander, 2015: 53-57-60; Çerikan, Alanko, 2016: 166-193).

Mısır'da I. Seti'nin mezar anıtında yer alan kabartmalardaki bazı figürlerin bedenlerindeki dövmeler de dikkat çekmektedir (Çoruhlu, 2015: 41), **(Resim 3)**.

Batı ve Güney Sibirya'da Altay dağlarının eteğinde yer alan Pazırık Vadisi'nde yaklaşık 2500 yıl öncesine ait mumyalanmış bedenlerin dövmeli olduğu anlaşılmıştır (Marczak, 2007: 9-10; Sanders, 2008: 9; Perzanowski, 2013: 517; Van Dinter 2005: 28; Çoruhlu; 2007: 92; Çerikan, Alanko, 2016: 166-193).

Güney Amerika'da MÖ 900'lü yıllara tarihlenen Maya uygarlığına ait dövmeli mumyaların olduğu anlaşılmıştır (Çerikan, Alanko, 2016: 166-193).

Yunan ve Roma'da ise dövmeler daha çok cezalandırıcı özelliğiyle ön plana çıkmaktadır. Köle ve suçlulara kızgın demirle daha çok damgalama şeklinde olmuştur (Çoruhlu, 2015: 40; Çerikan, Alanko, 2016: 166-193). Bu yönüyle aslında geleneksel yani "deq" dediğimiz dövmeden ayrılmaktadır.

Dövmenin içerdiği sembol, anlam ve yapımındaki yöntemler toplumdan topluma farklılık gösterse de Paleolitik dönemden günümüze dek toplumların; inanç, ritüel, tabu, mit, statü, korku, umut, arzu ve bedensel estetiğini ifade eden motifler olarak karşımıza çıktığı anlaşılmaktadır (Çoruhlu, 2015: 53). Halk arasında uğur getirici, sağaltıcı, nazardan ve büyüden koruyucu, tılsım işlevlerine sahip "Deq",in üç ilahi dinde -Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet'te- hoş karşılanmadığı görülmektedir. Kitab-ı Mukaddes'te "Ölüler için bedeninizde yara açmayacaksınız, dövme işareti koymayacaksınız" buyruğu yer almaktadır (Levililer: 19-28, akt. Bulut, 2002: 48). İslamiyet'te dövmeyi doğrudan yasaklayan bir ayet olmamasına karşın Hz. Muhammed'in, *"Dövme yapan ve yaptıran, dişlerini törpüleyen ve böylece Allah'ın yarattığı şekli değiştirmeye uğraşan kadınlara lanet et"* (Bulut, 2002: 49) dediği rivayet edilmektedir. Muhtemelen tek tanrılı dinler öncesi Pagan inanış olduğu için benimsenmemiştir.

Görüşme yaptığım kadınların çoğu dini anlamda yasak ve günah olduğunu ve bu yüzden yüz ve bedenlerindeki desenleri çıkarmaya çalıştıklarını ifade ederek dinin etkisiyle bu şekilde düşündükleri anlaşılmaktadır.

3. "Deq" Motiflerinin Anlamlarına Genel Bir Bakış

Kadim Mezopotamya'nın kültür taşıyıcıları olan, özellikle kadınlar arasında rağbet gören, yüz ve bedenlerde adeta birer desen atlası gibi işlenen "deq"in, farklı amaç ve anlamlarla yapıldığı anlaşılmaktadır. "Deq"-

ler yüz ve bedenin hemen hemen her yerinde uygulanabilirken daha çok alın, çene, el ve ayak bileği ile göğüsler arasına işlendiği anlaşılmaktadır (Yenipınar, Tunç, 2013: 282). Göğüsler arasında birer hayat ağacı veya başka motiflerin işlenebildiği görüştüğüm kadınlar tarafından özellikle belirtilmiştir. Hayat ağacı birçok anlamının yanında, bolluk bereketi de simgelemektedir. Lohusa kadın için süt çok önemli ve sütün kesilmesi durumunda çocuğun beslenmesi sorunu söz konusu olabilmektedir. Muhtemelen sütün bol olması için bu desen işlenmiştir göğüslere.

Kutlu'ya motiflerin anlamı sorulduğunda; sık karşılaşılan motiflerin başında gelen güneş kursunun **(Resim 4a-b)** Zerdüştlük ve Ezidilik'le yani "Güneş kültü"yle ilgili olduğunu; nazara karşı ve tedavi amacıyla yaptırdıkları; tek nokta, yan yana üç nokta ve üçgen şeklinde üç noktanın **(Resim 5a-b-c-d-e)** ise hem baş ağrısına hem de nazara iyi geldiği ifade edilmiştir.

Toplumsal hafıza günümüze yaklaştıkça silikleşip adeta sisler ardındaki birer siluete dönüşmüştü. Çünkü görüştüğüm kadınların çoğu, yüz ve bedenlerindeki desenlerin ne anlama geldiğini bilemiyordu; bazıları süs olsun, güzellik katsın diye cevapladı. Fakat elbette bu desenlerin tarihin imbiğinden geçen birer anlamı vardı. Çeşitli desen, model ve örneklere göre yapılan dövmelerin işlevlerine baktığımızda; Bedene işlenen "deq"-lerde daha çok: ay, güneş, yıldız, takımyıldızlar, gezegenler vb; Ceylan, aslan, akrep vb; ağaç, dal, çiçek vb; daire, üçgen, tek nokta, yan yana üç nokta veya üçgen şeklinde üç nokta, haç vb. motiflerinin kullanıldığı görülmektedir (Fırat, 2019:75-76).

Bu motiflerden en çok işlenen birkaç motifin anlamlarını irdeleyecek olursak; "Güneş" motifi, "Güneş kültü"yle ilgili olmalıdır. Çünkü; Fırat, Dicle ve Zap nehirlerinin suladığı Mezopotamya, sadece tarımsal mekanların değil, etnik toplulukların, kavim ve kabilelerin; farklı inanç ve kültürlerin de kadim toprağı olmuştur. Sabii, Mani, Mecusi, Zerdüşti, Mazdeki, Yahudi, Hıristiyan, İslam, Batıni, Sufi, Şii, Sünni, Harici, Ezidi, Nasturi Süryani, Keldani ve daha bir çok kültür ve din bu geniş coğrafya ve komşu bölgelerinde ortaya çıkmış ve şekillenmiştir (Bulut, 2003: 159; Uslu, 2010: 78); dolayısıyla burada çok kültürlü bir yapı söz konusudur ve bu coğrafyada işlenen "deq" motifleri de bu kültürlerin sentezlenmiş bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu topluluklardan "Güneş inancı"yla ilgili en öne çıkanın Ezidiler olduğu görülmektedir; çünkü binyıllardır Mezopotamya'nın yerli halklarından Ezidiler'de, güneş kutsaldır; Ezidiler, güneşe ve ışık kaynaklarına saygı gösterip, güneşin ilk ışıklarının üze-

rine düştüğü cisimleri öperler (Layard, 2000: 213; Uslu, 2010: 77). Ezidiler, ibadet yaparken hem kendi hem de ölülerinin yüzünü güneşe çevirirler **(Resim 6a-b-c)** (Layard, 2000: 210, Uslu, 2010: 79). Güneş Tanrısı olarak; Babil'de "Şamaş" (Taraporewala, 1980: 191; Uslu, 2010: 84), Mısır'da "Ra"-nın önemli tanrılar arasında olduğu da görülmektedir (Uslu, 2010: 77).

Güneşle ilişkilendirilen bir motif olan daire motifine bakıldığında ise; genel olarak birçok primitif topluluklarda kullanılan üç sembolün (daire, üçgen, kare) ilki ve en kutsal olanı olduğu görülmektedir. Dairenin en önemli özelliklerinden biri Güneş'e benzemesidir. Güneş ise evrenin oluşumu, doğa üzerindeki işlevi ve etkinliği sebebiyle en güçlü tanrı olarak tapınıldığı görülmektedir. Dairede bulunan benzersiz mükemmellik, onun monoteizmin de sembolü olduğu kanısına yol açmıştır (Uslu, 2010: 77). Yunanlı filozofların bazılarına göre, daire sembolü çemberdeki ışınların bir merkezde toplanmasıyla farklılıkların birleşmesi yani yekvücut olmasını -Tasuvvufta buna Vahdet-i Vücut denir-; bu şekilde güç birliği sağlayarak kusursuz bir yaşama sahip olurlar; bu yönüyle daire bir uyum sembolü olarak kabul edilmektedir. Bazı teolog ve felsefeciler daireyi kozmik göğün işleyişini temsil ettiğini ve herşeyin ondan geldiğini vurgulamış ve bu şekliyle tanrısallığı sembolize ettiğini kabul etmektedirler (Uslu, 2010: 77).

Ayrıca daire, antik çağlardan bu yana, başı ve sonu belli olmayan özelliği ve dairesel hareketlerle sürekli bir akışı sağladığından aynı zamanda bir zaman sembolü olarak da bilinmektedir. Zaman, birbirine tıpatıp eşit olan sürekli ve değişmeyen anların toplamı olarak tanımlanmaktadır (Ersoy, 2000: 72; Uslu, 2010: 78).

Bu kadim topraklarda yaşayan topluluklardan biri olan Ezidi inanışına göre; evrende olup bitenler belli bir akış ve ritimle döngü halindedir. "Daire"nin kutsal bir sembol olduğu ve "geleceği" de garanti altına aldığı, bundan dolayı dairenin önemli bir sembol olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır (Uslu, 2010: 77).

Ay, yıldız, takımyıldızlar ve gezegen motiflerine bakıldığında; özellikle Harran'da sıklıkla karşılaşılan bu motiflerin kökeni bu topraklar üzerinde yaşamış olan Sabii inancıyla ilgili olmalıdır; çünkü Kur'an-ı Kerim'de de sözü geçen Sabiiler'de (Kur'an-ı Kerim, Bakara:62, Maide:69, Hac:17) gök cisimlerinin, ışık varlıklarının -ay, yıldız, takımyıldızlar ve gezegenler- kutsal sayıldığı (Uslu, 2010: 79) görülmektedir. Ay tanrısı "Sin" önemli bir tanrı olarak yer almaktadır. Ezidiler'de ruhaniler "ay namazını" da kılmaktadırlar; bu durum ışık kaynaklarının Ezidi inancına etkisini, Ba-

bil'deki Şamaş ve Sin kültü etkilerinin ise Ezidiler üzerindeki yansıması olarak görülmektedir. Ezidiler'in, Sabiiler'le benzer inançta olmalarını bazı araştırmacılar, 13. yüzyıldaki Moğol istilalarıyla Harran'daki Sabiiler'in Sincar Dağları'na sığınması ve burada Sabiilerle Ezidiler'in kaynaştığı; bu şekilde birbirlerinden etkilendiğini savunmaktadır (Taraporewala, 1980: 185; Uslu: 2010:80).

Gezegen ve takımyıldızı motiflerine bakıldığında; bu motiflerde Mithraizm ve Ezidiliğin izlerine rastlanılmaktadır. Mithraizm'de, Tanrısal bilgi yedi derecede düzenlenmekte olup; üyelerin bir dereceden diğerine geçmeleri, -birçok dinde olduğu gibi- her dereceye özgü ritüel, cesaret ve dayanıklılık sınavları ile gerçekleşmekte olduğu bilinmektedir. Yedi bilgi derecesi, yedi gezegene karşılık gelmekte ve dereceleri tırmanmak, ruhun gezegen katmanlarını aşarak cennete doğru yükselmesi anlamına gelmekteydi. Ezidi inancında da yedi meleğin olması ve ruhun gelişmesi için çeşitli aşamalardan geçmesi söz konusudur (Taraporewala, 1980: 185-186; Uslu, 2010:80).

Bitki motiflerinden "Hayat Ağacı"na bakıldığında ise; Tarih Öncesi topluluklardan günümüze izler taşıyan "Ağaç kültü", hemen hemen bütün kültürlerde mevcut olduğu ve bin yıllar boyunca etkisini sürdürdüğü anlaşılmaktadır (Ateş, 2002: 196; Uslu Azarak, 2022: 19-21).

MÖ 4.-3. ve 2. binlerden beri Mezopotamya'da birçok sanat eserine işlendiği; Sümer, Babil, Hurri, Hitit, Geç Hitit, Asur, Frig, Mittani ve Urartular'ın da sanat eserlerine yansıdığı görülmektedir (Belli, 1982: 238; Çevik, 1999: 337; Uslu Azarak, 2022: 19-21).

İnsan yaşamında, doğum ve ölümler birbirini izleyerek sonsuz bir yaşam döngüsü oluşturur; bu döngü ağaçla sembolize edilmiştir. Ağaç sembolü aynı zamanda; insanın sonsuz yaşama isteği ile yeniden dirilme inancının da sembolü olmuştur (Çevik,1999:335;Belli,1982:237-247; Uslu Azarak, 2022: 19-21).

Hayat Ağacı motifi, ataların gücü, doğumda yaşamın yaratılışı, ölüm-ölümden sonrası, sağlık-hastalık gibi birçok işleve sahip olduğu anlaşılmaktadır; bu nedenle ağaçtan yapılmış birçok obje, dini ritüellerde ve hastalıkların tedavi edilmesinde kullanılmıştır (Frese-Gray,1987:26; Uslu Azarak, 2022: 19-21).

Ayrıca, kadınları doğurgan kılma gücünün birçok kültürde, ağaçtan geldiği inancı mevcuttur. Örneğin; Çin mitosunda "her kadının içinde bir ağaç taşıdığına ve annenin karnında bulunan bu ağaçlardan çocuklar doğduğuna" inanılmaktaydı (Frazer, 2004: 26; Ateş, 2002: 141; Uslu

Azarak, 2022: 19-21). Persler'de kadınların bedenlerinde kökü, genital organdan başlayan, yaprak ve dalları göğüslerine uzanan ağaç dövmesi yaptırdığı bilinmektedir (Chevalier-Gheerbrant; 1996: 65; Ateş, 2002: 141; Uslu Azarak, 2022: 165-172). Ki Güneydoğu Anadolu Bölgesinde, izleri hala kadınların bedeninde nakşedilen "deq" motiflerinde de "Hayat Ağacı" sembolü görülmektedir. Günümüzde de "Hayat Ağacı" izlerine; dilek ağaçlarında, özellikle çocuğu olmayan kadınlar için, bir umut kaynağı olduğu görülmektedir (Uslu Azarak, 2022: 19-21).

Görüştüğüm kişiler tarafından "haç" motifinin nazar için kullanıldığı ifade edildi. Ayrıca, "deq"in kadınlar için zarafet, soyluluk ve güzellik; erkekler için ise güç ve iktidarın göstergesi olduğuna değinilmiştir.

Bin yıllar boyunca direnerek gelen "deq" kültürü, yaşlı kadınların yaşamlarının sona ermesiyle yok mu olacaktı? Tam da bunu düşünürken, Diyarbakır Dağkapı semtinde küçük, eski bir Diyarbakır evinden bozma atölyesinde çalışan, "deq" geleneğini yaşatmak isteyen ve gençler arasında tekrar popüler kılmak isteyen Fatma Temel'le tanıştım. Kendisiyle yaptığım görüşme sonucunda annesinden gördüğü "deq" geleneğini yaşatma adına yaptığını; çevreden bu işi daha önce yapan ya da yüzüne ve bedenine işleyen kadınlardan öğrenerek ve bu konu üzerine yazılan yayınları okuyarak, öncellikle kendisinden başladığını (Resim 7a-b-c-d); ayna karşısına geçerek çenesinin altına kalemle çizdiği deseni iğneyle ve usulüne uygun olarak -kız çocuğu annenin sütü ile isi karıştırarak- yaptığını anlattı. Şimdiden gençler arasında popüler olmaya başladığını kaydetti. Bu vesileyle belki de "deq" geleneği gençler arasında yayılarak unutulmaya yüz tutulmaktan kurtulacaktır.

Sonuç

Paleolitik dönemden günümüze kadar süregelen dövme ya da "deq", nazar, büyü, dini inanç, arzu, estetik duygusunun tatmini, karşı cinse çekici görünme, insanlığın tüm korkularına karşı bir kalkan vb amaçlarla bedene tıpkı bir nakış gibi ince ince nakşedilmiş ve bedende sonsuza kadar kalma gibi özellikleriyle insanların, özellikle de kadınların vazgeçilmez tılsımlarından olmuştur. Öyle ki "deq"ler, insanı sembolik şifrelerle tıpkı bir yazıt gibi satır satır okunacak mistik ifadelerle, gizemli bir dünyaya yolculuğa çıkarmaktadır.

"Deq"in en önemli özelliği, kız çocuğu doğurmuş annenin sütü ile kutsal olarak görülen ateşte yıkanmış isle karıştırılarak bedene ilmek ilmek işlenmesidir.

Görüşme sonucunda elde edilen bilgilere göre; kadınlar, yüz ve bedenlerine nakşedilen motiflerin anlamını ne yazık ki bilmiyorlardı, sadece birkaç bilgi kırıntısından ibaretti bildikleri; "güzel görünmek için yaptırdık" diyorlardı. Hatta bazıları, önceden güzellik olsun diye yaptırdıkları "deq"leri çıkarmaya çabaladıklarını söylüyorlardı; nedeni sorulduğunda ise "dinen günah sayıldığı"ydı. Oysaki yüze ve bedene işlenen bu "deq"lerin, tarihin dolambaçlı yollarından günümüze birer siluet şeklinde gelen birer anlamı vardı.

Güneydoğu Anadolu Bölgesi kadim Mezopotamya ve komşu kültürlerinin birbiriyle kaynaştığı sentezlendiği kadim bir coğrafyadır. Bu coğrafyada, primitif dinlerden ilahi dinlere kadar birçok inanç ve kültürün kesiştiği yer olma özelliğiyle oldukça zengin bir kültür cümbüşüyle karşılaşmaktayız. Kadınların yüz ve bedenlerine nakşedilen motiflerin de bu anlamda oldukça derin anlamlarının olduğu ve burada yaşamış inanç ve kültürlerin izlerini görebilmekteyiz.

Birçok motif işlenmesine rağmen sıklıkla karşılaşılan motiflere bakıldığında; Bunların güneş, ay, yıldız, gezegenler; bitki, çiçek, hayvan ve birtakım takı modelleri şeklinde; yüzün ve bedenin çeşitli yerlerine işlendiği görülmektedir.

Daha çok alına işlenen güneş motifinin özellikle Ezidiler'de kutsal olduğu ve "Güneş kültü"yle ilgili olduğu düşünülmektedir. Aynı şekilde ay, yıldız ve gezegen gibi göksel varlıklar da yine bu coğrafyanın kadim inançlarından Sabii, Mithra ve Ezidilikle alakalı olduğu varsayılmaktadır.

"Deq" yaptıran kadınların yaş ortalaması daha çok 65 yaş üzeri olduğu ve gün geçtikçe bu sanata olan ilginin azaldığı görülmekte; fakat Diyarbakır'da eski bir Diyarbakır Evi'nden bozma atölyesinde çalışan genç bir kadın olan Fatma Temel, bu kadim geleneği yaşatmaya kararlı. Nitekim şimdiden gençlerin büyük ilgi duyduğu ve onlar da tıpkı büyük anneleri gibi yüz ve bedenlerine "deq"leri işlediğini belirtti. Bu çaba "deq" zanaat veya sanatı için şimdiden bir umut kaynağı olduğu anlaşılmaktadır.

Kaynakça

Ateş, M. (2002). Mitolojiler ve Semboller-Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri-, İstanbul: Alfa Yayınları.

Bailey, D. W. (2015). "The Figurines of Old Europe", San Francisco State University, United States.

Belli, O. (1980). "Urartular'da Hayat Ağacı İnancı", Anadolu Araştırmaları, İstanbul, VIII, 236-247.

Bulut, F. (2002). "Doğunun tenindeki Nakış, Dövme", Atlas Dergisi, Sayı 113.

Bulut, F. (2003). Ortadoğu'nun Solan Renkleri, İstanbul: Berfin Yayınevi.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1996). Dictionnaire des symboles, London: Penguin Books.

Çerikan F. U. Alanko, M. R. (2016). "Dövme"nin Çeşitli Dillerdeki Etimolojisi ve Kısa

Tarihçesi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı 25/1,

s. 166-193.

Çevik, N. (1999). "Hayat Ağacının Urartu Kült ve Törenlerindeki Yeri ve Önemi" İstanbul: Anadolu Araştırmaları XV (Ayrı Basım).

Çoruhlu, Y. (Şubat 2015). «Tendeki Desen Dövme», National Geographic Türkiye, İstanbul.

Demello, M. (December 1993). "The Convict Body: Tattooing Among Male American Prisoners", Anthropology Today, London, Vol. 9/ 6, ss. 10-13.

Douglas, M. (2005) Saflık ve Tehlike, (Çev. Emine Ayhan), İstanbul: Metis Yayınları.

Ersoy, N. (2000). Semboller ve Yorumları, İstanbul: Dönence Yayınları.

Fahlander, F. (2015). "The Skin I live in. The Materiality of Body Imagery", "Own and Be Owned". (ed. Alison Klevnâs & Charlotte Hedenstierna-Jonson.), Stockholm Studies in Archaeology/ 62, Stockholm, ss. 49-71.

Fırat, M. (2019). Kaybolan İzler, Güneydoğu'da Geleneksel Dövme ya da Dek ve Dak, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Frazer, J. G. (1949). The magic art and the evolution of King II. London: Mc. Millan.

Frese, P. R. and Gray, S.J.M., (1987). "Trees", The Ancylopedia of Religion, New York: Macmillan.

Klyosov, A. A., Mironova, E. A. (2013). "A DNA Genealogy Solution to the Puzzle of Ancient Look-Alike Ceramics across the World", Advances in Anthropology 3/3, ss. 164-172.

Kur'an-ı Kerim. (2014). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Kutsal Kitap. (2011). Yeni Dünya Çevirisi, New World Translation of the Holy Scriptures, Watch Tower Bible And Tract Society Of Pennsylvania, New York.

Layard, A. H. (2000). Ninova ve Kalıntıları, (Çev. Zafer Avşar), İstanbul: Avesta Yayınları.

Lazarovici, C. M., Lazarovici G.C., Jurcanu S. (2009). "Cucuteni: A Great Civilization Of The Prehistoric World", (ed. Lâcrâmıoara Stratulat) Palatul Culturıı Publishing House, İaşı.

Levi-Strauss, C. (1963). Structural Antropology, Translated from the French by Claire Jacobson & Brooke Grundfest Schoepf, Basic Books Inc., Publishers, New York. (2012). Yapısal Antropoloji, (Fransızcadan çev: Adnan Kahiloğulları), Ankara: İmge Kitabevi.

Lobell, J.A. ve Powell, E.A. (November/ December, 2013). "Ancient Tattoos", Archaeology Magazine, New York, ss. 41-46.

Marczak, A. (2007). "Tattoo World", The Department of Anthropology, The Faculty of Arts and Sciences, Honors Projects Overview, Rhode Island, s.29,

Perzanowski, A. (2013). "Tattoos & IP Norms", Case Western Reserve University School of Law, S. 98, Minnesota, ss. 511-591.

Scheinfeld, N. (2007). "Tattoos and religion", Clinics in Dermatology, New York, Elsevier/25, ss. 362-366.

Sanders C. ve Vail D. A. (2008). Customizing The Body: The Art and Culture of Tattooing, Revised And Expanded Edition, Philadelphia: Temple University Press.

Taraporewala, I. J. I. (2009). Zerdüşt'ün Gathaları üç Unutulmuş Din: Mitraizm, Maniheizm, Mazdaizm, (Çev. Nice Damar), İstanbul: Avesta Yayınları.

Uslu, L. (2010). Yezidiler üzerine sosyo-arkeolojik inceleme. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır.

Uslu Azarak, L. (2022). Geliye Hicrıka Örneği Işığında Ağaç Kültünün Günümüzdeki İzleri Üzerine, Ases II. InternatİonaI Conference On Social Sciences August 19-21: Kayseri.

Yenipınar, U. Tunç, M.S. (2013). Güneydoğu Anadolu Geleneksel Döv-

me Sanatı Beden Yazıtları, Editor, (Yenipınar, U), İzmir: Etki Yayınları.
Zelyck, L. (2005). "Under The Needle: An Ethical Evaluation Of Tattoos And Body Piercings". Christian Research Journal, Charlotte, 28/ 6, ss.1-8.
Van Dinter, M. H. (2005). The World of Tattoo, KIT Publishers, Amsterdam.

İnternet Kaynakçası

https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010119537
https://isaw.nyu.edu/exhibitions/oldeurope/pdf/figurines_of_old_europe.pdf
http:// mushaf.diyanet.gov.tr.

Resim Listesi ve Kaynakçası

Resim 1a. MÖ 25000'lerde İsturitz'de kadın figürinin üzerine işlenen bitki dalı sembolü.

Ateş, M. (2002). Mitolojiler ve Semboller-Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri, Fig.69, s.75.

Resim 1b. Bedenine Hayat Ağcı Motifi İşlenen Afgan tanrıçası (MÖ 2000).

https://vargagezairastortenesz.blogspot.com/2017/12/a-szekely-iras-k-jele.html

Resim 1c-d. MÖ 2400'lerde Türkmenistan, Altıntepe'de Bulunan Kadın Figürinler (Hayat Ağacı).

Ateş, M. (2002). Mitolojiler ve Semboller-Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri, Fig. 197b- c, s.139-140.

Resim 1. e-f-g-h. Kadın Bedenlerine İşlenen Hayat Ağacı Motifi.

Bulut, Atlas Dergisi, (2002), s. 36-43-44-45.

Resim 2a. Hacılar MÖ Neolitik Çağ MÖ 6. Binin İlk Yarısı, Kadın Figürini Üzerindeki Dövme (Kına)

Benzeri Desenler.

Çoruhlu, Y. (Şubat 2015). «Tendeki Desen Dövme», s.43.

Resim 2b. Halaf Kültürü, MÖ 6. Bin, Kadın Figürini Üzerindeki Dövme (Kına) Benzeri Desenler.

https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010119537

Resim 2c. Cucuteni-Trypillia kültürü, MÖ 4500–3900, Figürini Üzerindeki Dövme (Kına) Benzeri Desenler.

Bailey, D. W. (2015). "The Figurines of Old Europe", Fig. 5.2, s.116.

Resim 3. Mısır'da I. Seti'nin Mezar Anıtındaki Kabartmalardaki Dövme Desenleri.Çoruhlu, Y. (Şubat 2015). «Tendeki Desen Dövme», s.41.

Resim 4a. Alında Güneş Motifi, (Görüşme Yapılan "Deq"li Kadın).

Fotoğraf: Laleş Uslu Azarak.

Resim 4b. Alında Güneş Motifi, (Görüşme Yapılan Kutlu'nun Vefat Eden Annesi).

Fotoğraf: Laleş Uslu Azarak.

Resim 4c. Alında Güneş Motifi, (Ezidi Kadını).

Uslu, L. *(2010). Yezidiler üzerine sosyo-arkeolojik inceleme.*Levha IVc

Resim 5a-b. Burun ve Yanak Üzerine İşlenen Tek Nokta Motifi, (Kendileriyle Görüşülen Kadınlar).

Fotoğraf: Laleş Uslu Azarak.

Resim 5c. Çene Üzerine İşlenen Yan yana Üç Nokta Motifi, (Görüşme Yapılan "Deq"li Kadın).

Fotoğraf: Laleş Uslu Azarak.

Resim 5d. El Üzerine İşlenen Tek Nokta Motifi, (Görüşme Yapılan "Deq"li Kadının Eli). Fotoğraf:

Laleş Uslu Azarak.

Resim 5e. Alın Üzerine İşlenen Yan Yana Üç Nokta Motifi.

Fotoğraf: Laleş Uslu Azarak.

Resim 6a-b. Ezidiler, Güneş İnancı.

Uslu, L. *(2010). Yezidiler Üzerine Sosyo-Arkeolojik İnceleme.* Levha XIIa-b-

Levha VIII a.

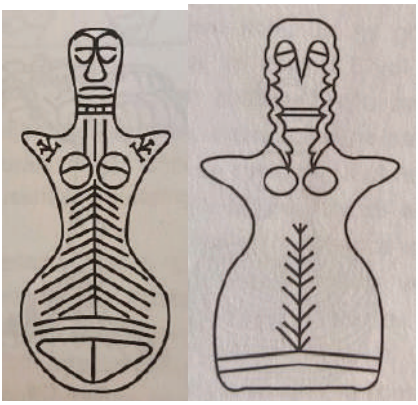
Resim 7a-b-c-d. "Deq" Geleneğini Günümüzde Yaşatmaya Çalışan Görüşme Yapılan Fatma Temel.

Fotoğraf: Laleş Uslu Azarak.

Resimler

Resim 1a. MÖ 25000'lerde İsturitz'de kadın figürinin,

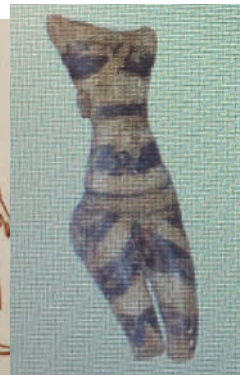
Resim 1b. Bedenine Hayat Ağcı Motifi İşlenen Afgan Tanrıçası. üzerine işlenen bitki dalı sembolü.



Resim 1c-d. MÖ 2400'lerde Türkmenistan, Altıntepe'de Bulunan Kadın Figürinler (Hayat Ağacı).

Resim 1. e-f-g-h. Kadın Bedenlerine İşlenen Hayat Ağacı Motifi.

Resim 2a. Hacılar MÖ Neolitik Çağ MÖ 6. Binin İlk Yarısı. Resim 2b. Halaf Kültürü, MÖ 6. Bin.
Kadın Figürini Üzerindeki Dövme (Kına) Benzeri Desenler.

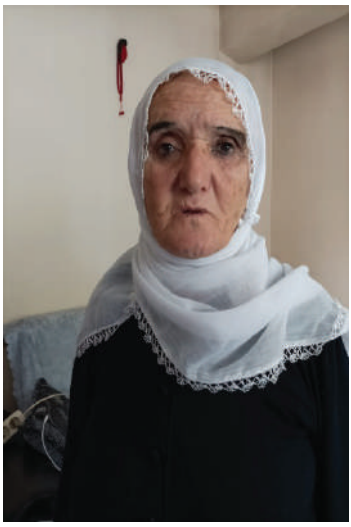


Resim 2c. Cucuteni-Trypillia kültürü, MÖ 4500–3900. *Resim 3. Mısır'da I. Seti'nin Mezar Anıtındaki Figürini Üzerindeki Dövme (Kına) Benzeri Desenler. Kabartmalardaki Dövme Desenleri.*

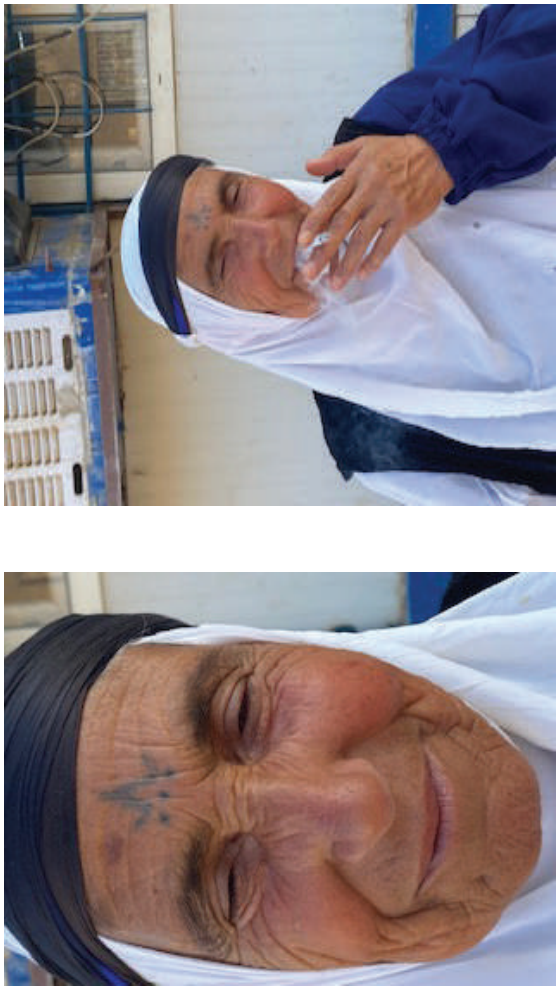
Resim 4a. Alında Güneş Motifi.
Resim 4b. Alında Güneş Motifi.

Resim 5a-b. Burun ve Yanak Üzerine İşlenen Tek Nokta Motifi.

Resim 5d. El Üzerine İşlenen Tek Nokta Motifi.
Yan yana Üç Nokta Motifi.

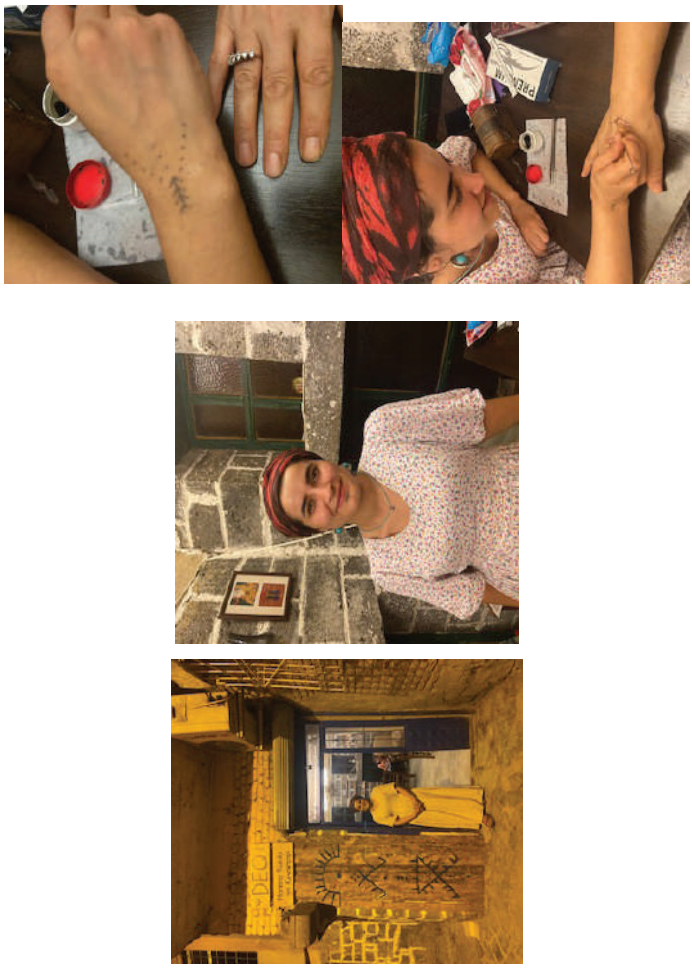


Resim 5c. Çene Üzerine İşlenen



Resim 5e. Alın Üzerine İşlenen Yan Yana Üç Nokta Motifi.

Resim 6a-b. Ezidiler, Güneş İnancı.



Resim 7a-b-c-d. Deq Geleneğini Günümüzde Yaşatmaya Çalışan Fatma Temel.

TİPOGRAFİ, RENK ve OFSET BASKI İLİŞKİSİ

Muhammed Emin Albayrak[1]

İletişim Bilginin aktarımındaki önemli unsurlardan birisi olan yazı, iletişim sürecinin de çoğu zaman yapıtaşlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. İletişimde temel hedef olan bir "mesajın aktarılması" amacıyla bazen ses, bazen resim, bazen mimikler, bazen de yazı kullanılmaktadır. Uçar'a (2019:18–19) göre, duygu, düşünce ve olayların anlatılmasında en önemli öğelerden biri dildir. Bildiği diller insanın dil yardımıyla kurduğu iletişimin sınırını oluşturur. Dil insanların kendilerini ifade etmek için kullandıkları sesli işaret sistemidir. Bu işaretler, adına yazı dediğimiz bir diğer şifreleme biçimiyle aktarıldığında yazılı bir iletişim dili ortaya çıkar. Bu bağlamda yazı, dile ait olan bilginin/mesajın harfler vasıtasıyla iletilmesini sağlar. "Yazı, birçok kültürün bilgilerini kayıt altına almak için kullandığı ve bu bilgileri gelecek kuşaklara da aktarmak için yararlandığı bir çeşit görsel kodlama sisteminin adıdır. (Özbay 2019:8)"

Yazı, dilin sahip olduğu seslerin harfler üzerinden görselleştirilmesi ile meydana gelmektedir. Alfabe ise bu seslerin toplamını temsil eden tutarlı bir bütünün adıdır. Dil ve alfabeler toplumlar arasında farklılık gösterse de, kullanım amaçları her zaman aynıdır: Bir mesajın iletilmesi.

Bir mesajın alıcıya başarılı bir şekilde iletilebilmesi için alıcının algısına uygun bir iletişim aracı kullanılması zorunludur. Okuma yazma bilmeyen birisine yazı, kulakları ağır işiten birisine ise ses ile mesaj iletmeye çalışmak, iletişim sürecinin başarısız olmasına razı olmak demektir. Bu sebeple, bir mesajın alıcıya iletilmesi sürecinde, alıcının imkan ve kabiliyetlerinin önceden bilinmesi veya öngörülmesi gerekmektedir.

İletişimi temelde "Görsel İletişim" ve "Sözel iletişim" olarak iki ana kategoriye ayırabiliriz. Görsel iletişim kendi içinde bir çok farklı (resim, sembol, mimik, yazı vb.) araç ve unsuru barındırmaktadır. Yazı, bu unsurlar içerisinde sesin toplum tarafında ortak bir algıya/kabule sahip olan sembollere dönüşmüş halidir. Tipografi ise yazılı bilginin hedef kitleye en doğru ve etkili şekilde ulaşmasını hedefleyen yazı tasarımı alanıdır. Becer'e göre (Becer 2016:14) yazı karakterlerinin ve metin bloklarının tasarlanması, dizilmesi ve düzenlenmesine ilişkin bütün sanatsal uğraşı-

1 Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

ları ve bu alandaki teknolojik gelişmeleri tipografi üst başlığı altında toplamak mümkündür.

Bakan kişiye sunulan bilginin tasarımı olarak da tanımlanabilecek olan tipografi yazının görsel öğe ve algılanabilirliği ile ilgilenmektedir. "Kısaca tipografi: harf, sözcük ve satırlarla ve boşluklama için gereksinen diğer öğelerle, belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir." (Sarıkavak 2004:1)

Yazı tasarımı yani tipografi, bilginin aktarılması sürecinde ilk önce "okunabilirlik" ile ilgilenmektedir. Bakan kişi tarafından kolayca okunamayan her yazı, temel işlevi olan "bilgi aktarımı" konusunda başarısız olmuş demektir. Okunabilirliğini kaybeden bir yazının ise tasarım içerisindeki rolü ancak grafik bir leke olmaktan ibaret olacaktır. Bir grafik tasarım çalışmasında yazıyı hem genel tasarımın bir parçası olacak şekilde uyumlu, hem de tüm tasarım öğelerinin arasından sıyrılacak kadar da "görülebilir" hale getirmek, tipografiyi kendi içinde özel olarak değerlendirilmesi gereken ayrı bir başlık haline getirmiştir. Harf, kelime, cümle, paragraf, başlık ve diğer yazı bileşenlerinin birbirleriyle uyum içerisinde olması ve bakan kişi tarafından kolaylıkla fark edilip, okunabilmesi gerekmektedir. "Yazı karakterleri bilgi vermeli ama rahatsız etmemelidir. Bir kitap kapağındaki bir font sizi içeri çeker, istenen atmosferi yakaladıktan sonra onun da, tıpkı bir partinin evsahibi gibi, gözden kaybolması gerekir. (Garfield 2020:33)"

Yazının aktarmakla görevli olduğu bilgi, mana, kavram ve duygular tipografik tercihleri etkileyen faktörlerden bazılarıdır. Bu "anlam"a dayalı sürecin bir dışavurumu olarak font ve buna bağlı diğer değişkenler üzerinde karar verilir. Özellikle kelime bazlı tipografik çalışmalarda ifadenin manası dikkate alınarak font tercihini yapmak gerekmektedir.

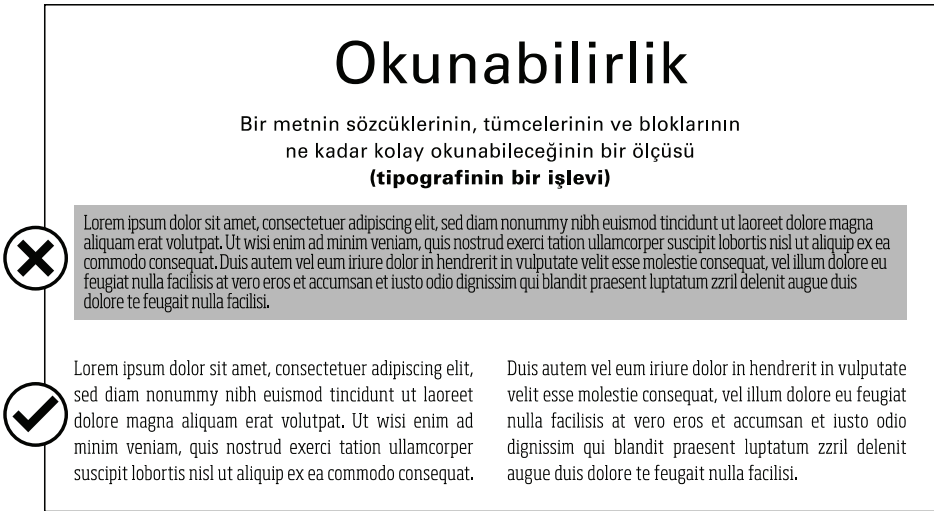
Bu iki örnek kelimede anlam ile font tercihi arasında doğrudan bir bağ kurulmuş, anatomik yapının duyguyu/kelimeyi yansıtıyor olması öncelenmiştir. Bu yaklaşım başlıklar, sloganlar ve kelime tasarımlarında kullanılabilmektedir. Fakat cümlelerin bir araya geldiği paragraflarda, metnin anlamı ve genel tasarım içindeki hiyerarşik konumu önem kazan-

maktadır.

Bir fontun anatomik yapısı itibariyle açık, berrak ve algılanabilir harflere sahip olması ile o font ile oluşturulan yazı tasarımının okunaklı olması arasında fark vardır. Harflere dair olan okunaklılık/yalınlık(legibility) ile metne dair olan okunabilirlik(readability) kavramları bu noktada birbirinden ayrılmaktadır.

"**Okunaklılık**, belirli bir yazı tipinde bir harf veya karakteri diğerinden ayırt etmenin ne kadar kolay olduğunun bir ölçüsüdür, yani yazı tipi tasarımının bir işlevidir. Bu nedenle okunabilirlik derecesi, kullanılan yazı tipinin stiline bağlıdır.

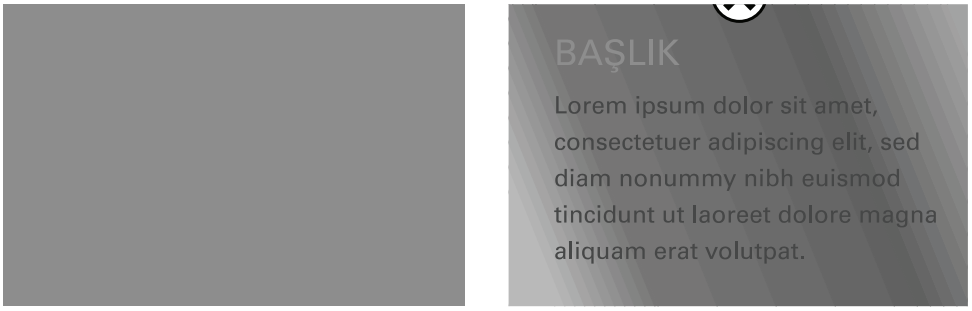
Okunabilirlik ise kelimelerin, cümlelerin ve metin bloklarının ne kadar kolay okunabileceğinin bir ölçüsüdür, yani tipografinin bir işlevidir. Bu nedenle okunabilirlik derecesi, metin bloklarının bir sayfada nasıl düzenlendiğine ve hangi yazı tiplerinin kullanıldığına bağlıdır."



(https://kazdesignworks.com/graphic-design-terms-9-10-legibility-vs-readability/)

Bir tasarımda tipografinin başarısını yükseltmek için önce doğru harf anatomisine sahip bir font seçilmeli ve devamında okunabilirliği sağlayacak bir düzen inşa edilmelidir. El yazısı fontları her ne kadar estetik bir görüntü sunsa da, özellikle, tüm harflerin majiskül olduğu durumlarda okunaksızlaşırlar. Tipografi çalışmalarının, harflere ait kıvrım, eğim ve çengellerin olduğu yazı tipleri kullanıldığında, potansiyel olarak içinde barındırdığı bu risk dikkate alınarak yapılması gerekmektedir. Benzer şekilde, çok ince çizgilere sahip Serif fontlar çok küçük puntoyla veya düşük kontrast değeri ile kullanıldıklarında, algılanmaları zorlaşacağı için okunabilirliğini kaybeder. "Yazı öğelerinin bir tasarımda sunulma biçimi sadece font seçimi meselesi değil, bir alan içerisinde şekillendirme ve yerleştirme meselesidir." (Ambrose and Harris 2018:138)

Bir grafik tasarım çalışmasında, tercih edilen font anatomisi itibariyle yalın ve algılanabilir olsa bile kendi rengi ve üstünde yer aldığı fon ile de ilişki içerisindedir. "Tipografide renk, metin içinde mantıksal ve görsel hiyerarşi sağladığı gibi zıtlık, vurgu ve canlılık yaratmak için de kullanılmaktadır. Bu nedenle renk, tipografik bir eleman olarak değerlendirilebilir. Çünkü renkler metni yeniden üretebilir, dikkat çekebilir, metne birden fazla anlam yükleyebilir niteliktedir." (Erdal 2015:127)



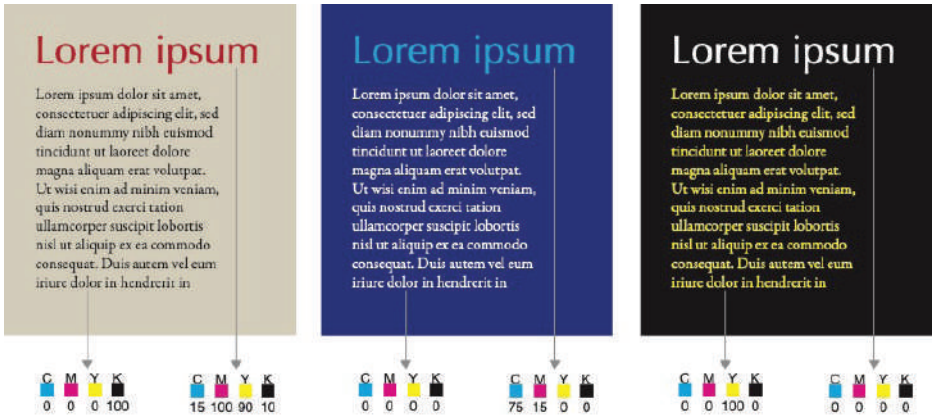
Tasarımın genel yapısına bağlı olarak tipografinin renkle olan ilişkisi matematiksel olarak formüle etmek mümkün değildir. Birden çok değişkenin bir araya gelerek oluşturduğu bir disiplin olan grafik tasarımda, her çalışma için tüm elemanların yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Fakat genel bir yaklaşım olarak zemindeki renk ile kontrast oluşturacak tonlar tercih etmek yerinde olacaktır.

"Tasarım haline dönüştürülmüş yaratıcı düşüncelerin ürünü olan özgün bir grafik tasarım çalışmasının kalıplar yardımıyla birden fazla çoğaltılabilmesi işlemine 'baskı' denir. (KINIK 2015:178)" Günümüzde ofset baskı olarak da bilinen matbaa baskısında CMYK olarak tanımlanan 4 temel renk kullanılmaktadır. CMYK baskı sürecinden geçecek olan ofset ürünlerde, yazı rengini olası baskı problemlerinden etkilenmeyecek değerlerde seçmek önemlidir. Bir başka ifadeyle, dört rengin karışımından elde edilen bir renk, ofset baskıda yazı için risk barındırmaktadır. Baskı esnasında kalıplardan herhangi birisinde meydana gelecek ufak bir kayma, dört renk atanmış yazının titremesine sebep olacak ve bu da okunaklılığı azaltacaktır.

Renklerin doğru oturtulduğu örnek

Titreme

Bu riski ortadan kaldırmak için yazı rengi tek veya maksimum iki CMYK değerinin birleşimiyle elde edilmiş olmalıdır. Yazının boyutu ve anatomik ağırlığı arttıkça birleşimdeki renk sayısı artabilir. Bu sebeple başlık gibi görece daha iri ve doygun hatlara sahip metinler birden fazla rengin birleşimiyle elde edilen ara renklere sahip olabilirler. Fakat özellikle ince çizgili veya Serif fontlar, punto değeri küçüldükçe tek renk ile kullanılmalılar. Bu noktada yapılabilecek en risksiz tercih, yazının %100 siyah olarak tanımlanmasıdır. Bu renk tercihi yazıyı açık renk zeminlerde ve beyaz kağıtta oldukça belirgin hale getirecektir. Koyu renk zeminlerde ise yazı beyaz olarak veya %100 sarı olarak tercih edilebilir. Bu tercihler de hem baskıda risk teşkil etmeyecek hem de okunaklılığı destekleyecektir.



Sesin görüntüsü olarak da tanımlanabilecek olan tipografi, yazının görsel bir bütünlük oluşturacak şekilde tasarlanmasıdır. Bu yazı tasarımı esnasında çalışmalar günümüzde bilgisayar üzerinden gerçekleştiriliyor olsa da, tasarımların birçoğu matbaada basılarak çoğaltılmaktadır. Bu süreci göz önüne almadan, sadece ekran görüntüsü üzerinden bir tipografik çalışma gerçekleştirmek, teknik sebeplere dayalı olarak okunması mümkün olmayan metinlerle karşı karşıya kalınmasına sebep olabilmektedir.

Basılı iş üretecek her grafik tasarımcının tipografik tercihlerde bulunurken özellikle bu aşamayı dikkate alması ve metnin okunabilirliği yanında problemsiz bir şekilde dört renk baskıya uygunluğunu da düşünmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Ambrose, Gavin, and Paul Harris. 2018. *Tipografinin Temelleri*. İstanbul.

Becer, Emre. 2016. *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Erdal, Gültekin. 2015. *İletişim ve Tipografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Garfield, Simon. 2020. *Tam Benim Tipim*. İstanbul: Domingo Yayıncılık.

KINIK, Mustafa. 2015. *Grafik Tasarım*. 2. baskı. Ankara: Gazi Kitabevi.

Özbay, M. Aykut. 2019. *Latin Yazısının Yazım Kuralları ve Gelişen Karakterleri*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Sarıkavak, Namık Kemal. 2004. *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

UÇAR, Tevfik Fikret. 2019. *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

BELGESEL GRAVÜRLERDE AQUATİNTA (TOZLAMA) YÖNTEMİ VE AHLAT GRAVÜRLERİ ÖRNEĞİ

Mustafa KÜÇÜKÖNER[1]

Uğur ÖZEN[2]

Giriş: Ahlat

Ahlat Şehri Türkiye'de Doğu Anadolu'da Van Gölü'nün kuzeybatı kıyısında Bitlis iline bağlı günümüzde 35.000 nüfuslu bir ilçedir. İslam dünyasında "Kubbet-ül İslam" olarak bilinen şehirlerden biridir. Ahlat'ta yer alan ve şehre damgasını vuran Selçuklu dönemi kümbetler ve mezar taşları, sanatsal olarak ve kültürel miras olarak Türk-İslam sanatlarında önemli bir değere sahiptir. Geçmişi M.Ö. 3000 yıllara dayanan Ahlat, Müslüman Türk hakimiyetine kavuşuncaya kadar değişik kavimlere ve uygarlıkların egemenliğinde kalmıştır. M.S. 1040'dan sonra kurulan Büyük Selçuklu Devleti'nin Ahlat'a alması ile beraber önemi daha da artmıştır. Selçuklu döneminde bir süre başkentlik yapmış ve o süre içinde nüfusu 300 binlere varan bir şehir olmuştur.

Selçukludan sonra bile tarihi önemi hep devam eden Ahlat, eşi benzeri bulunmayan mezar taşları ile halen günümüzde insanları büyülemeye devam etmektedir. Mezar taşlarındaki taş ustalığı, sanatsal beceri, kaligrafideki üstün sanat gücü ile günümüzde bile paha biçilmez değerde kültürel değerlere sahiptir. Ahlat kümbet ve mezar taşlarında sanatsal değerin yanı sıra manevi değer de çok yüksektir.

Ahlat mezar taşları ve kümbetlerinin bu sanatsal ve manevi değerleri saklamak ve gelecek kuşaklara aktarmak için belgesel türünde gravür resimler yapılmıştır. 2011 yılında Atatürk Üniversitesi'ne mensup bir grup akademisyen ve öğrenci ile Ahlat İlçesine gidilmiş, mezar taşları alanda etüt edilmiş, kümbetler incelenmiş ve görsel kayıtları alınmıştır. Atölye ortamında görüntüler kalıplara aktarılmış, değişik asitleme işlerinden geçirilerek yapılandırılmış, baskı aşaması da tamamlanarak gravür resimle-

1 Prof., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Konya, Türkiye. ORCID: 0000-0002-9796-0117

2Öğr. Gör. , Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Kars, Türkiye. ORCID: 0000-0002-2893-242X

re dönüştürülmüştür.

Bu gravür çalışmaları içinde özellikle Aquatinta (tozlama) tekniği sıkça kullanılmış ve özellikle açık, orta ve koyu tonlar arasında geçişlerin ortaya çıkartılması kolaylaştırılmıştır. Klasik gravürlerdeki çizgisel görünümün yerine aquatinta tekniği ile yapılan gravürlerde lekesel görünüm hakim olmuştur. Ahlat Selçuklu kümbetlerinden Emir Bayındır Kümbeti ve Ahlat Selçuklu mezarlığından iki ayrı mezar taşı kümesi bu çalışmada konu olarak ele alınmıştır. Aquatinta tekniği ile yapılan çalışmalar kümbetteki ve mezar taşlarındaki renkler ve tonlar arasındaki ilişki açısından açıklayıcı ve bilgilendirici oldukları için seçilmiştir.

1. Belgesel Gravür

15.yüzyılda özellikle Almanya'da matbaanın bulunuşu ile kitap üretimi işi artmıştır. Hızla çoğalan kitaplara resim yetiştirebilmek için ahşap ve metal malzemelere tasarım aktarılmış, oyma aletleri ile resmin harici alanlar yüzeyden oyularak çıkartılmış, geride kalan yüksek alanlara boya verilerek kağıtlara basılmış ve görüntü üretme hızı da arttırılmıştır. Zamanla kalıp üretimine bağlı olarak hızla gelişen gravür resimleme işi, kitap sayfalarını süsleme dışında tarihi olay ve yerleri gerçeğine uygun olarak resmedebilme gücüne sahih olduğu için görünümü geleceğe taşıyacak belge olarak da kabul edilmiştir.

Belge niteliğinde gravür resim çalışma toplum içinde yaygınlaşmış, ülkeler hem kendi sınırları içinde ki olayları ve tarihi yerleri hem de diğer ülkelere ait yerleri, olayları resmederek belgeleme girişimleri başlatmışlardı. Bu girişimlere benzer olarak Fransız sanatçılar 1600, 1700 ve 1800'llü yıllarda başta İstanbul olmak üzere Osmanlı Devleti'ne ait topraklara gelmişlerdir. Gezileri boyunca gördükleri yerleri, kaleleri, limanları, medreseleri, kıyafetleri ve olayları kağıtlara çizmişlerdir. Paris'e döndüklerinde bu çizimlerden yararlanarak ürettikleri görselleri kalıplara aktarmış gravür resimlere dönüştürmüşlerdir. Günümüzde Osmanlı dönemine ait en önemli görsel belge olan bu gravürler T.C. Kültür Bakanlığı tarafından değişik kaynaklarda taranarak bir araya getirilmiş ve "Gravürlerle Türkiye" adı ile 1995 yılında katalog tarzında 7 cilt olarak yayımlanmıştır. Bu belgesel gravürler sayesinde günümüzde hem İstanbul hem de Anadolu'daki yerler, mimari yapılar, sosyal hayat gibi konularla ilgili tarihi bilgiler edinebilmekteyiz.

2. Aquatinta (Tozlama) Tekniği

'Aqua' kelimesi İngilizcede 'su' anlamına gelmekte olup gravür sanatında asitli su içinde işlem görmek olarak bilinir. 'Tint' kelimesi de tonlamaya yönelik etkisinden dolayı 'aqua' kelimesine eklenmiş ve ortaya 'aquatinta' terimi çıkmıştır. Aquatinta tekniğinde reçine tozları kullanılır ve resimde lekesel değerle elde edilmesini sağlar.

Aquatinta tekniğinde önce tasarım hazırlanır. Sonra çalışmanın yapılabileceği ebatta bir çinko levha hazırlanır ve yüzeyi parlatılır. Reçine tozlarının olduğu tozlama dolabına yerleştirilir. Dolabın içerisindeki çark dışardaki kol sayesinde hızlıca döndürülerek içerideki tozların havaya kalkması sağlanır. Dolabın kapağı açılarak içindeki ızgaranın üzerine çinko levha yerleştirilir ve kapak kapatılır. Havadaki tozlar yavaşça levhanın üzerine iner. 30-60 saniye kadar bekledikten sonra kapak açılarak levha ızgara ile beraber dışarı çıkartılır. İspirto ocağının alevi ızgaranın altında gezdirilerek levhanın üzerindeki tozların levhaya yapışması sağlanır. "Alev çok bekletilirse tozlar daha fazla eriyip sıvıya dönüşerek araları da kapatabilir. Bu yüzden çok bekletmeden çekmek doğru olur. Soğuyan levha çalışma masasına alınır ve sanatçı çalışacağı resmin görselini yüzeye aktarır." (Küçüköner, 2022, 84)

Sanatçı çalışmada daha kalın toz taneleri olmasını isterse bir kavanoza reçine doldurup levhanın üzerinde silkeleyerek bu kalın noktaları da elde edebilir. "Dolap kullanılmadan önce bir kavanoz içine tozlar doldurulur, üzerine delikli bir kumaş bağlanarak kavanoz yukardan sallanır ve tozlar levhaya dökülürdü." (Akalan, 2000, 120)

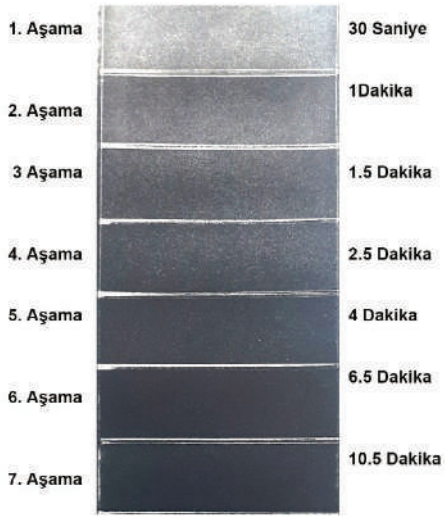
Eritme işleminden sonra tasarım levhanın üzerine aktarılır. Tasarımda beyaz kalması gereken yerler şasi boyası ve sentetik tiner karışımından elde edilen bir lak ile kapatılır. Asitli su küveti hazırlamak için bir küvetin içine on kap su ve bir kap asit koyulur ve karıştırılır. Asitleme işleminde tasarımın olduğu kağıt üzerinde açıktan koyuya doğru kalem ile numaralar yazılır. Beyaz alana 0, en açık alana 1 ve devamında en koyu alana 7 yazılır. "İlk aşamada levha küvete yatırılır ve 30 saniye sonra çıkartılır. Fırça ile vernik alınır ve tasarımda 1 no yazılı alanlar vernikle kapatılır. Çünkü ilk 30 saniye içinde 1 no yazan yerler ve bütün numaralı yerler asitte kalmış ve beyaza en yakın tonun çıkabileceği kadar derinleşmişlerdir. Şimdi ise 1 nolu alan kapatılarak sonraki asitleme aşamalarında ilave derinlik oluşması engellenmiştir. İkinci kez levha asidin içine yatırılır ve bu sefer 1 dakika bekletilir. Buna ikinci aşama denir… Süre dolunca levha çıkartılır ve bu sefer de 1 no yazan yerler vernikle kapatılır. Bu işlem

en sonunda 7 nolu yerlerin asitte kalmasına kadar devam eder (Tablo 1)" (Küçüköner, 2022, 85).

Aşamalar	Aşama süresi	Aşamalar toplamı	Genel Toplam
1. aşama	30 sn	30 saniye	
2. aşama	30+30sn	1 dakika	1.30 dakika
3. aşama	30 sn+1 dk	1.30 dakika	3 dakika
4. aşama	1 dk+1.30 dk	2.30 dakika	5.30 dakika,
5. aşama	1.30 dk+2.30 dk	4 dakika	9.30 dakika
6. aşama	2. 30 dk.+4 dk	6.30 dakika	16 dakika,
7. aşama	4 dk.+6.30 dk.	10.30 dakika	26.30 dakika,

Tablo 1. Aquatinta Tekniğinde 7 Aşamalı Asitleme İşleminde Aşama ve Süreleri Gösteren Tablo.

Asitleme işleminde son aşamadan sonra levhanın üzerindeki biriken lak katmanı sentetik ve kokusuz tiner ile temizlenir. Erime ile yüzeye yapışan reçine tozları da ispirto ile silinerek yüzeyden alınır. Böylece belli sürelerde belli derinliklere inmiş alanlara sahip bir kalıp elde edilmiş olur. Resim için ön görülen renkte boya ragle gibi malzemeler kullanılarak yüzeye yüklenir. Oluşan çukurlara iyice yedirilir ve yüzeyde kalan boya tarlatan sayesinde temizlenir. Pres makinasının tablasına yerleştirilerek üzerine nemlendirilmiş gravür kağıdı örtülür. İkisi birlikte presten geçirilerek kalıptaki boyaların kağıda geçmesi sağlanır. Asitleme işleminde yapılan 7 ayrı aşama sonucunda elde edilen ton farkları kağıt üzerine basılan resimde açık ve net olarak görülebilmektedir. Gravür teknikleri içinde tonlama yönünden en çok tercih edilen teknik aquatinta tekniğidir. Tablo 2'de asitleme aşaması tamamlanmış ve bir kağıda basılarak ton sıralaması ortaya çıkarılmış olan Tonlama Çubuğu görülmektedir.



Tablo 2. Aquatinta Tekniğinde 7 Aşamalı Asitleme İşlemi Sonunda Baskıda Çıkan Tonları Gösterir Tablo.

3. Belgesel Türde Aquatinta (Tozlama) Yöntemi ile Yapılan Ahlat Gravürleri

Çalışmanın başında Ahlat Şehri ile ilgili bilgi verilmiş, belgesel gravürden bahsedilmiş ve devamında aquatinta tekniği anlatılmıştır. Bu bölümde belgesel türde olmak üzere aquatinta tekniği kullanılarak üretilmiş Ahlat Selçuklu Dönemi yapılarından Emir Bayındır Kümbeti ve Ahlat Selçuklu mezarlığındaki mezar taşları konulu gravür resimlerin görsellerine yer verilecektir. Bu gravürler sanatsal ve teknik açıdan analiz edilerek değerlendirilecektir.

3.1. Emir Bayındır Kümbeti

Emir Bayındır Kümbeti, Ahlat'taki Büyük Selçuklu Mezarlığının kuzey tarafında yer alır. Kümbetin mimari yapısı çok beğenilmekte ve Ahlat'ın da simgesi olarak görülmektedir. Kitabesinde Emir Bayındır için yapıldığı anlaşılmakta olan kümbet kare kaide üzerinde, sütunlar ve kemerlerle ve silindirik gövde yapısı ile kendine has bir mimariye sahiptir. (Kuleli, 2018, 9)

Görsel 1. Hava Küçüköner, "Emir Bayındır Kümbeti", 2012, Aquatinta, 35x49 cm.

Görsel 1'de yer alan gravür resimde Emir Bayındır Kümbetinin daire biçimindeki açık pencereli türbe bölümü **görülmektedir.** Resimde kümbete ait 4 sütun ve bunların arasında kalan koyu boşluk alanlar dikkat çeker. Sütunların ışık alan yerleri resimdeki en açık tonu oluşturur. Mimari yapıya uyumlu olarak açık ve koyu alanlar aquatinta tekniği sayesinde uygulanmıştır. Gökyüzündeki açık ton kümbetin ana kütlesinin ortaya çıkmasına destek olmaktadır. Çalışma belgesel türde olup kümbetin günümüz görüntüsünü temsil etmektedir.

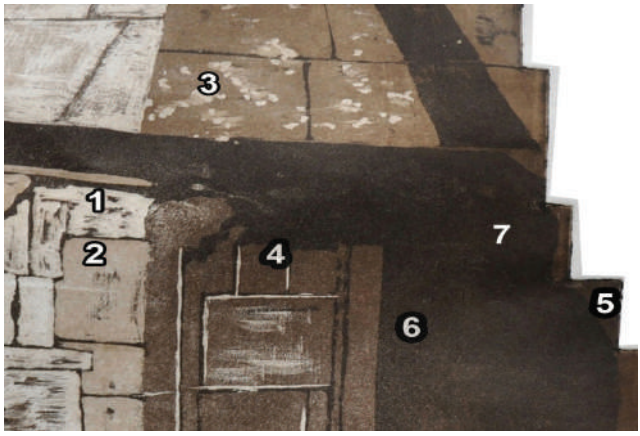
Görsel 2. Görsel 1'deki Çalışmadan Detay: Aquatinta Tekniğinin 7 Farklı Aşaması Sonucu Oluşan 7 Ayrı Ton Bu Detayda Gösterilmiştir.

Görsel 2'deki görsel detay ana resimdeki ton detaylarını açık ve net olarak gösterebilmek üzere Görsel 1'deki gravürden elde edilmiştir. Detayda gösterildiği gibi 1 numaralı alan ilk aşamada kapatma lakı ile kapatıldığı için asitleme sürecinde hiçbir işlem görmemiş ve derinleşmemiştir. Böylece yüzeyi düz kalmış ve boya verildiğinde boyayı tutmamış, sonuç olarak da beyaz çıkmıştır. 2 numaralı alan sonraki numaralı alanlarla beraber ilk kapatmada açıkta bırakılmış ve asitleme işlemine tabi olmuştur. 30 saniye boyunca asitleme işleminden sonra çıkartılarak bu alanın üzeri lak ile kapatılmıştır. Geride kalan açık alanlar tekrar asitleme işleminden geçirilmiştir. Bu aşamada 1 dakika kadar asitte bekletilen kalıp çıkartılmış ve bir öncekine göre biraz daha fazla derinlikler oluşturulmuştur. Her aşamada ne kadar derinlik oluşmakta ise kalıbın o bölgesi de o kadar yoğunlukta boya tutmaktadır. Aynı işlemler 7 aşama boyunca devam ettirilerek asitleme süreci tamamlanmıştır. Bu detay görselde aşama numaraları baskıda görülen tonları temsil etmektedir.

Görsel 3. Hava Küçüköner, "Emir Bayındır Kümbeti", 2012, Aquatinta, Aquatinta, 49x34 cm. (Ahlat Gravürleri Arşivi)

Görsel 3'deki gravür çalışmasında Emir Bayındır Kümbetine ekli olan yapı parçası görülmektedir. Bu yapı ana binadan ayrı olarak çalışılmıştır. Kümbetin taş duvar örgüsü ve düzenli işçiliği bu parçada görülebilmektedir. Sanatçı ana binaya ait bu taş işçiliğini ve estetik görünümü daha yakından izleyiciye sunabilmek için bu ek duvarı ayrı olarak çalışmış ve

aquatinta tekniğinin tonlamadaki ayırt edici özelliği kullanarak yapının görünümüne en yakın olan bir sonuca ulaşabilmiştir.



Görsel 4. Görsel 3'deki Çalışmadan Detay: Aquatinta Tekniğinin 7 Farklı Aşaması Sonucu Oluşan 7 Ayrı Ton Bu Detayda Gösterilmiştir.

Görsel 4'deki resim detayında aquatinta tekniği ile elde edilmiş 7 ayrı ton görülmektedir. Resimde de önce beyaz olması gereken yerler lak ile kapatılmış ve kalıp 30 saniye asitleme işlemine tabi tutulmuştur. Sonra 1 dakika olması gereken yerler ve diğer aşamalar sırası ile yapılarak asitleme işlemi tamamlanmıştır. 7 aşamanın sonunda duvar taşları hem ışık-gölge durumlarına göre hem de kütlesel durumlarına göre açıktan koyuya doğru tonlanarak net bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Bu gravür çalışması ile resimde yer alan yapı belgesel bir özellik kazanmış ve gelecek tarihlere günümüzün görüntüsünü doğru olarak taşıyabilme özelliği kazanmıştır.

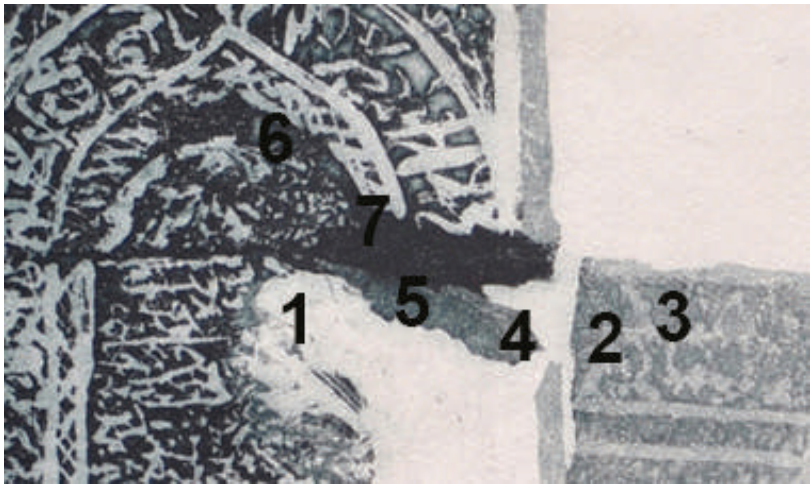
3.2. Ahlat Mezar Taşları

Ahlat'ta Selçuklu Dönemi mezar taşları sanatsal özellikleri, büyüklükleri ve usta taş işçilikleri ile eşi benzeri olmayan değerde kültürel mirastır. Ahlat Mezar Taşları Selçuklu sanatındaki taş işçiliğini en iyi gösteren yapılardandır. "Kısaca mezar taşları yapıldıkları çevrenin ve devrin inançlarının, adetlerinin, sanat geleneklerinin, tabii, iktisadi ve sosyal şartlarının müşterek mahsulüdür. Türk mezar taşları, milli kültürümüzün nesiller boyu devam edegelmiş belgeleridir. Onlar halkın duygu ve düşüncelerinin, sanat zevkinin, örf ve adetlerinin akisleridir. Mezar taşları sadece bir milletin yayıldığı ülkelerdeki kültür birliğini ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda o milletin menşeini de ortaya koyarak ona damgasını basar. Onlar bir milletin tapu senetleridir" (Karamağralı, 2018, 1).

Hava Küçüköner, "Selçuklu Mezarlığı", 2012,
Gravür, 49 x 69cm.

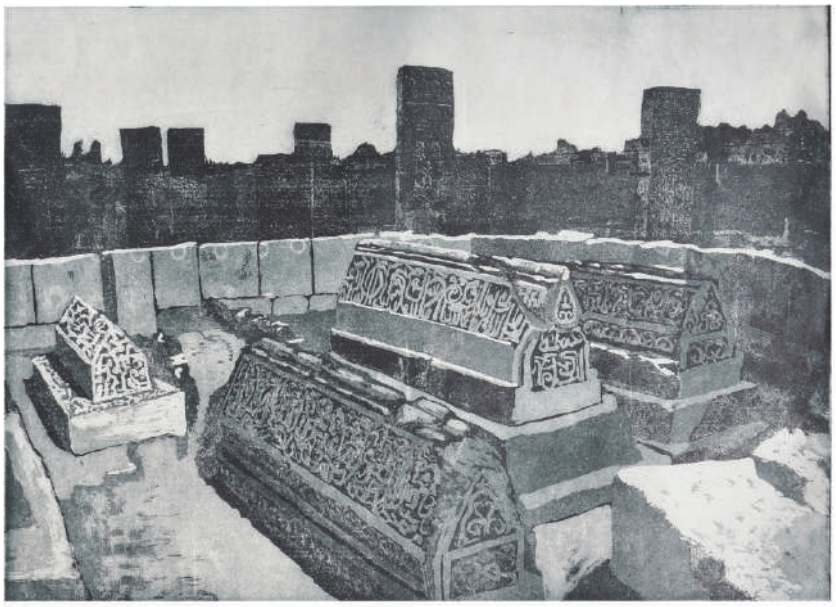
Görsel 5. Hava Küçüköner, "Selçuklu Mezarlığı", 2012, Aquatinta, 49 x 69cm.

Görsel 5'de Selçuklu Mezarlığı adı ile Ahlat'ta bulunan mezar taşlarına ait belgesel türde bir gravür resim görmekteyiz. Orta merkezde yer alan büyük ve dikey mezar taşı tüm heybeti ile resim kadrajının tamamını doldurmaktadır. Ortasında bir kırılma oluşan taş resimsel olarak estetik bir görünüm oluşturmuştur. Aynı taşın olduğu mezarın arka tarafındaki taş geride ve ileride kaldığı için hem puslu hem de küçük olarak tutulmuştur. Resmin sağında ve solunda yer alan diğer taşlar da hem flu hem de küçüktürler. Diğerlerinin flu oluşu ve küçüklüğü yanında ortadaki taşın net oluşu ve büyük oluşu ona hem öne çıkma şansı sağlamış hem de anıtsal bir görünüm sunmasına katkıda bulunmuştur. Sanatçı bu abartıyı resimde öne çıkararak Ahlat Selçuklu mezar taşlarının resimlerde bile anıtsal ve büyük olduğunu göstermek istemiştir.



Görsel 6. Görsel 5'deki Çalışmadan Detay: Aquatinta Tekniğinin 7 Farklı Aşaması Sonucu Oluşan 7 Ayrı Ton Bu Detayda Gösterilmiştir.

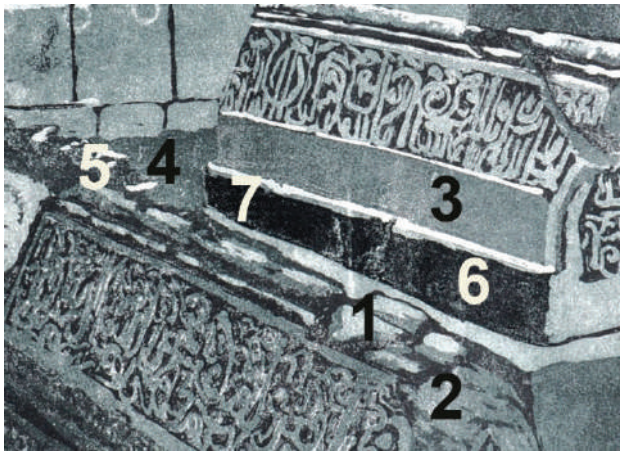
Görsel 6'da görülen detay resim çalışması Görsel 5'te yer alan mezar taşı gravür görselinden elde edilmiştir. 1 numaralı yerlerde asitte 30 saniye kalan ve beyazdan sonra en açık ton olarak resimde yer alan yerlerden oluşmaktadır. 2 numaralı alanlar ise ilk açık tona yakın bir sonraki tondan oluşmaktadır. asitleme sırasında yer alan aşamalar kalıp üzerinde bir birinden farklı derinlikler oluşturmuştur. Derinliği az olan çukurlar az boya tuttuğu için baskı aşamasında da kağıda az boya olarak geçmiştir. Böylece bakıldığında hafif bir tonda yani beyaza yakın bir değerde algılanmıştır. Derinliği çok olan çukurlar çok derinleşmiş ve çok boya tutmuştur. Çok boya ise baskı aşamasında kağıda çok boya vermiştir. Bu sayede de kağıt üzerinde koyu alanlar elde edilmiştir.



Görsel 7. Hava Küçüköner, "Ahlat Mezar Taşları", 2012, Aquatinta., 49 x 69 cm.

Görsel 7'de çok sayıda mezar taşı yapısının bir arada olduğu bir gravür resim yer almaktadır. Selçuklu mezarlığı olarak bilinen alanda yer alan bu mezar taşları kaynaklara göre aile mezarlığı olarak tahmin edilmektedir. Yan yana ve art arda sıralanmış mezar taşları arkadaki diğer mezarlardan renklerinin berraklığı ve renklerin ton farklılığı sayesinde ayrılmıştır. Geri planda onlarca taş yer almakta, anca tek bir koyu ton renk içinde yapıldıkları için detayları anlaşılmamaktadır. Bu sayede resimdeki aile mezar taşları olan geniş alan daha çok ön plana çıkmaktadır.

Resimde sol kenardan başlayıp alt ve sağ kenara doğru hareket eden mezar taşlarının uzun kenarları rahatça görülebilmektedir. Dar kenarları da sol alt kenardan başlayıp sağ üst kenara doğru hareket eden bir perspektif biçiminde sunulmuştur. Taşlardaki dikey kenarlar da rahatça görülmekte ve böylece üç boyutlu bir yapılar ağı ortaya çıkmaktadır. İzleyicinin mezarların yanına gittiğinde hemen hemen aynısı ile karşılaşacağı kadar gerçekçi bir görünüm sunan bu çalışma aquatinta tekniği ile belge türünde resim üretilebileceğinin de göstergesi olmaktadır.



Görsel 8. Görsel 7'deki Çalışmadan Detay: Aquatinta Tekniğinin 7 Farklı Aşaması Sonucu Oluşan 7 Ayrı Ton Bu Detayda Gösterilmiştir.

Görsel 8'de bir önceki Görsel 7'de yer alan gravür resimden bir detayı görmekteyiz. Bu detayda aquatinta tekniği ile yapılan çalışmadaki tonlar açıktan koyuya doğru numaralandırılmıştır. 1 nolu alanda ilk aşamada 30 saniye asitte bekleyen ve baskıda açık olarak çıkan ton yer alır. 2 numaralı alanda da asitleme işleminde 1 dakika olarak bekletilen yerler vardır. Tablo 2'den de takip edilebileceği gibi 3 nolu alanda asitte 1.5 dakika bekletilen ve baskıda orta tona yakın olarak alanlar yer alır. 4 nolu alanda 2.5 dakika, 5 nolu alanda 4 dakika, 6 nolu alanda 6.5 dakika ve 7 nolu alanda da 10,5 dakika bekletilen alanlar yer alır. Yine tablo 1'e bakıldığında 7. aşamadaki alanların önceki altı aşamada da asitte kaldığından dolayı toplamda 26,5 dakika derinleştiği anlaşılır.

Sanatçı mezar taşlarında ışık vuran yerleri ve algılamada açık ton olması gereken yerleri beyaz bırakmış, ışık-gölge durumuna göre ya da öne çıkarma durumuna göre bazı alanlarda olduğundan farklı tonlar uygulamıştır. Sanatçılar resimlerdeki ton değişikliği, açık koyu ayarlarında farklılık gibi görsel oynamaları izleyicinin konuyu daha iyi algılayabilmeleri için yapmaktadırlar.

Sonuç:

"Belgesel Gravürlerde Aquatinta (Tozlama) Yöntemi ve Ahlat Gravürleri Örneği" adlı bu çalışmada Giriş bölümünde Ahlat Şehrinin tarihine kısaca değinilmiş, Ahlat'taki Selçuklu eserleri olan mezar taşları ve kümbetlerin sanatsal ve tarihi önemleri anlatılmıştır. 1. bölümde belgesel gravürle ilgili bilgi verilmiş, Osmanlı Dönemi'nde Fransa'dan Anadolu'ya

gelen ve gördükleri olayları ve yerleri Paris'teki atölyelerde belgesel gravür tarzında resim yapan sanatçılardan ve gravürün belgesel niteliğinden bahsedilmiştir. 2. bölümde aquatinta tekniği anlatılmış, reçine tozlarının kalıba yüklenişi, eritme ve asitleme işlemlerinden bahsedilmiştir. Asitlemede kullanılan yedi aşamaya ait süreleri gösteren Tablo 1 ve asitleme sonucunda baskıda ortaya çıkan tonları gösteren Tablo 2'de bu konu başlığı altında gösterilmiştir.

3. bölümde aquatinta tekniği ile yapılan Ahlat temalı gravürler ele alınmıştır. Bunun için önce Emir Bayındır Kümbeti ile ilgili yapılan iki gravür resim incelenmiştir. Gravür resimler incelendikten sonra detay görsellerde aquatinta tekniğinin tonları gösterilmeye çalışılmıştır. Sonra Ahlat Selçuklu mezar taşlarından yola çıkılarak yapılmış iki adet gravür resim görseli konu içinde ele alınmış ve kompozisyon olarak incelenmiştir. Bu gravürlerden elde edilen detay görsellerde de aquatinta tekniği sayesinde elde edilen yedi farklı ton değeri ile mezar taşlarının gerçeklerine yakın derecede tanımlanabildiği gösterilmiştir.

Sonuç olarak görülmüştür ki, aquatinta tekniği ile ortaya çıkartılan ton katmanları belge türünde gravür resimlemede kullanıldığında neredeyse aslına çok yakın görüntülere ulaşılabilmektedir. Aquatinta tekniği ile yapılmış gravürler sayesinde Ahlat Selçuklu kümbetlerinde ve mezar taşlarında da gerçeğine çok yakın görüntüler elde edilmiştir. Böylece Ahlat Selçuklu yapıları aquatinta tekniği ile yapılan gravür resimler sayesinde belge olarak gelecek kuşaklara kalabilecek ve günümüze ait görüntüleri gelecek zamana taşıyabileceklerdir.

KAYNAKÇA

Kuleli, Esin. (2218). Ahlat Emir Bayındır Kümbetinin Mimari Niteliği ve Koruma Sorunları Üzerine Bir Çalışma. *Restorasyon Yıllığı*, Sayı 17. Sayfa Aralığı: 6-23

Karamağralı, Beyhan. (2018). Ahlat Mezar Taşları, Türk Tarihi ve Kültür Araştırmaları, Son Erişim: 10.11.2022, https://www.altayli.net/ahlat-mezar-taslari.html

Sevim, Mustafa, (1996). Gravürlerle Türkiye, Anadolu 1, (Toplam 7 Cilt), *T. C. Kültür Bakanlığı, Yayımlar Dairesi Başkanlığı*, Ankara.

Sevim, Mustafa, (1996). Gravürlerle Türkiye, Anadolu 2, (Toplam 7 Cilt), T. *C. Kültür Bakanlığı, Yayımlar Dairesi Başkanlığı*, Ankara.

Küçüköner, Mustafa. (2022). Çukur Baskı, Grafik Üretim Teknikleri, Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları (Sayfa Aralığı: 55-102), Erzurum.

Akalan, Güler, (2000). Gravür, Kalesaramik Sanat Yayınları, Çanakkale

TABLO KAYNAKÇASI

Tablo 1. Küçüköner, Mustafa. (2022). Çukur Baskı, Grafik Üretim Teknikleri, Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, S: 85, Erzurum.

Tablo 2. Mustafa Küçüköner Baskı Resim Arşivi.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Mustafa Küçüköner Ahlat Gravürleri Arşivi.

BAUHAUS'UN SIRADIŞI TASARIMCISI GERTRUD ARNDT VE KAYIP HALISI

Neslihan Yaşar[1]

Özge Özkan[2]

GİRİŞ

Bauhaus Tasarım okulunun kuruluşunun 100. yılı kapsamında 2019 yılı boyunca Almanya'nın farklı şehirlerinde pek çok etkinlik gerçekleştirilmiştir. Bunlardan biride Berlin'de Berlinischer Galeri'de açılan "Original Bauhaus" sergisidir. Sergi, o dönemle ilgili yaklaşık 700 simgesel eseri izleyici ile buluşturmuştur. Özgün, farklı zamanlara ait kopya veya seçilmiş çeşitli sanatçıların bu sergi için yeniden ürettikleri çalışmalarından oluşan eserler farklı bir kurguyla izleyiciye sunulmuştur. Bauhaus'un özellikle üzerinde durduğu ve uygulamaya geçirmek için uğraştığı seri üretime yönelik üretim modellerinin estetik ve işlevsel kaygılarla tasarlandığı eserlerle izleyici tarafından hem o döneme hem de günümüz tasarım dünyasına ilişkin güncel bağlar kurması amaçlanmıştır. Bu nedenle sergide yer alan özgün ve yeniden üretim eserlerin günümüz eğilimleriyle olan bağını kurmak ve güncel önemini vurgulamak üzere tarihsel anlatımdan ziyade 14 örnek nesne ve çalışma grubu kullanılarak farklı bölümler oluşturulmuştur. Bu bölümler arasında Walter Gropius' a ait slayt koleksiyonu, Bauhaus eğitmenleri ve öğrencilerine ait şahsi eşyalar ve eserler, temel eğitim atölyeleri ve öğrenci çalışmaları, fotoğraflar, maketler, belgeler, triadik bale materyalleri, metal, seramik, ahşap, dokuma atölyelerine ait simgeleşmiş örnekler, "Dada ve Bauhaus" bölümleri bulunmuştur. (Şekil1) (Şekil 2)

1919 yılı modern tasarım bilincinin oluşmaya başladığı ve sanatın önderliğinde tasarım eğitiminin temellerinin atıldığı önemli bir tarihtir. Almanya'nın Weimer şehrinde kurulan ve burada altı yıl eğitim verebilen Bauhaus okulu, Dessau da tasarım eğitimi ve endüstriyel üretim adına en verimli dönemini yaşamış ve Berlin'de çok kısa bir sürenin ardından kapatılana kadar üç ayrı şehirde var olmaya çalışmıştır. 14 yıl eğitim veren

1 Doç. ,DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda Giyim Tasarımı Bölümü, https://orcid.org/0000-0002-9919-150X

2 DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü YL Öğr., https://orcid.org/0000-0001-8319-2084

bu okul dünyayı mimari, endüstri, sanat, tasarım ve eğitim anlamında derinden etkilemiştir. Bauhaus öncelikli olarak tekil sanat eserlerinin yaratılmasına odaklanmamış, bunun yerine, "Walter Gropius'un okul konseptinin amacı, inşa etmek ve yaşamak için yeni yaklaşımlar geliştirmek ve deneysel uğraşlarla malzemelerden yeni çözümlere ulaşmak" (Jaeggi, 2019: 7) olmuştur. Anlaşılıyor ki Gropius aslında yeni bir yaşam biçimi tasarlamak istemiştir. Yani binalar ne amaçla tasarlanmış olursa olsun, binalarla birlikte yaşama dair içindeki her türlü eşyanın yeniden tasarlanmaya ihtiyacı vardır. Bu kapsamda Bauhaus atölyelerinin amacı temel sanat bilgisiyle oluşturulmuş estetik ve işlevsel ürünler ortaya çıkarmaktı. Bu çağrı dönemin avangard öğretmenlerinden ders almak ve modern bir yaklaşım tanımak için istekli olan pek çok öğrencinin Weimer'e gelmesine sebep oldu. Özellikle kız öğrencilerin yoğun ilgisi yöneticileri dokuma ve ciltçilik gibi atölyeleri desteklemeye yöneltti, çünkü kızların mimarlık eğitimi almaları olumlu karşılanmamıştı. Ciltçilik kısa sürede kapanmasına rağmen Dokuma atölyesi Bauhaus'un açık olduğu sürece çalışan tek atölyedir. Dönemin sosyal yaşamına ve çalışma hayatına adapte olmaya çalışan üretken kız öğrenciler dokuma atölyesini okulun en başarılı atölyesi yapmıştır.

Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir çalışmadır. Bauhaus dokuma atölyesinde sıra dışı bir tasarımcı olan Gertrud Arndt'ın ustası Paul Klee' nin suluboya çalışmalarından esinlenerek tasarımını yaptığı ve 1924 ile 1927 yıllarında iki farklı versiyonunu dokuduğu halılar üzerinden, Bauhaus'un yüz yıl önce ortaya koyduğu tasarım eğitimine, dokuma atölyesinin başarısına ve halılardan birinin de parçası olduğu 2019 yılında açılan "Original Bauhaus" sergisine, günümüz trendleri ve aktarımları bağlamında odaklanılmaktadır. Bu kapsamda araştırma geniş bir literatür taraması ve 2019 yılında gerçekleştirilen "Original Bauhaus" sergi izlenimleri ve özgün fotoğraflarla desteklenmektedir.

Şekil 1: "Original Bauhaus" sergi girişi, 2019, Berlinischer Galeri, Berlin. (N. Yaşar arşivi.)

Şekil 2: Original Bauhaus sergisinde Marcel Breuer 'in sandalyeleri, 2019, Berlinischer Galeri, Berlin. (N. Yaşar arşivi.)

Bauhaus'un Sıradışı Dokuma Tasarımcısı: Gertrud Arndt

Asıl isteği mimarlık eğitimi almak olan Gertrud Arndt dönemin toplumsal normlarından bu isteğini gerçekleştirememiş olmakla birlikte isteksizce devam ettiği dokuma atölyesinin yetenekli öğrencilerinden ve tasarımcılarından olmuş ve ismini duyuracak önemli çalışmalara imza atmıştır.

"Gertrud Arndt (Hantschk) 20 Eylül 1903'te Yukarı Silezya'daki Ratibor'da doğmuştur. On dört yaşında okulu bitirdiğinde kendi kuşağındaki pek çok kişiden farklı olarak, kendisi için özgürlük arayışına girmiş, doğa odaklı romantik gençlik hareketi olan Wandervogelbewegung'a katılmış ve Katolik Kilisesi'nden resmi olarak ayrılmıştır" (Otto ve Rössler, 2019: 57).

1923–1924 kış döneminde Bauhaus'a kaydolmadan önce Deutscher Werkbund'un1 bir üyesi olan mimar Karl Meinhardt, genç kadına Erfurt 'ta mimarlık bürosunda çıraklık yapmayı teklif etmiştir. Burada tipik ofis işlerini yaparken, aynı zamanda iç mimari tasarımlar üzerine de çalışmıştır. Ayrıca Meinhardt adına şehrin fotoğraflarını çekmiş, kitap olarak basılması amaçlanan çalışma hiçbir zaman gerçekleşmemiş, fotoğraflar günümüze ulaşmamıştır. Bu süre zarfında Gertrud Arndt (Hantschk), Meinhardt'ın yanında çıraklığına devam ederken Erfurt Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda çizim dersleri almıştır (Otto ve Rössler, 2019: 58).

Yirmi yaşındaki Arndt için belirleyici bir dönüm noktası, Erfurt'un belediye müzesi müdürü olan Walter Kaesbach'ın özel evinin inşasına dâhil olmasıdır. Bu müzede Wassily Kandinsky, Paul Klee ve Lyonel Feininger gibi sanatçıların eserleri sergilendiği için Meindhart onlara hırslı ve yetenekli çırağını tavsiye ederek Bauhaus'a kabul edilmesini sağlamıştır. Otto ve Rössler'in söylemiyle (2019) Meinhardt, Arndt'ın pratik zekasını, ritim duygusunu, biçim ve renk algısını övmüştür. Erfurt şehrinden bir burs kazanan Arndt 1923 sonbaharında Bauhaus temel eğitim sınıfına başlamıştır. 1923'ten 1927'ye kadar Bauhaus'ta öğrenci olan Arndt burada Paul Klee, Wassily Kandinsky ve László Moholy-Nagy ile birlikte çalışmıştır.

Temel eğitim sınıfına devam ettiği sırada, dokuma atölyesinin ustası Georg Muche'nin hazırlık kursu için yaptığı çalışmalarından birini ideal bir halı tasarımına dönüştürmesini önermesi, onu dokuma atölyesine

1 Deutscher Werkbund 1907'de kurulmuş bir Alman sanatçılar, mimarlar, tasarımcılar ve sanayiciler derneğidir. https://en.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Werkbund (07.12.2022)

geçmeye sevk etmiştir. Böylece atölyede dört yıl tekstil tasarımları yapmış, dokuma kumaş numuneleri ve kendisine bu alanda tanınırlık sağlayan halılar dokumuştur. Arndt bu yazının temel konusunu oluşturan iki halı tasarımı ve uygulamaları, Bauhaus adına düzenlenen önemli sergilerde yer almasını sağlamıştır. Bunlardan en önemliler 1923 Büyük Bauhaus Sergisi, 1926 Dessau Sergisi ve 2019 Original Bauhaus Sergisi dir.

1927'de Arndt, Bauhaus'taki eğitimini Glauchau'daki dokumacılar loncasında son bir çıraklık sınavıyla başarılı bir şekilde tamamlamıştır (Droste, 2002: 72). 1927'de kalfalık sınavının olduğu gün, Arndt'ın bir daha asla dokuma tezgâhına oturmamaya karar vermesi daha da şaşırtıcıdır. Daha sonra bir daha tekstil tasarımı ve dokumacılık yapmamıştır; O andan itibaren, odak noktası, tüm çalışmaları boyunca kendi kendini yetiştirerek becerilerini geliştirmeye devam ettiği fotoğrafçılık üzerinedir (Bauhaus Kooperation, 2015). Arndt yine de Bauhaus'ta öğrenciyken başarıya ulaşmış ve dokumaları ve fotoğrafları kamuoyu tarafından tanınmıştır (Otto ve Rössler, 2019: 58).

Arndt'ın Başarısını Etkileyen Faktörler

Arndt Bauhaus'a 1923 yılında mimarlık eğitimi almak üzere gelmiştir. Temel eğitim sınıfından sonra mimarlık sınıfında hiç kadın öğrenci olmaması nedeniyle Gropius ve Muche tarafından dokuma atölyesine yönlendirilmiştir. Arndt'ın atölyede ki başarısını arttıran faktörler temel eğitim sınıfında aldığı dersler ve dokuma atölyesindeki çalışma ortamıdır.

Bauhaus'un kendini halka ve şehrin yöneticilerine ilk kez tanıttığı 1923 Büyük Bauhaus sergisi ve haftasından hemen sonra okula kayıt olan Arndt dokuma atölyesinde deneysel çalışmaların devam ettiği bir döneme denk gelmiştir. Bununla birlikte atölyede battaniye, halı, duvar tekstilleri gibi ürünler dokunmaktaydı. Bu sürece katkı sağlayan ve dokuma atölyesini yönlendiren usta sanatçılar çalışmaların başarısını arttırıyorlardı. Dokuma atölyesinin, form ustası George Muche, zanaat ustası ise Helena Börner olmasına rağmen temel eğitim sınıfı usta sanatçıları olan Paul Klee ve Wasilly Kandinsky Weimer dönemi dokuma atölyesinin çalışmalarını doğrudan etkilemişlerdir. "İkisi arasındaki farklılıklar hem öğrencilerine hem de "form kuramı" nın gelişmesine katkıda bulunuyordu" (Klee, 2011: 56). Gropius'un daveti üzerine Bauhaus'a gelen sanatçılar dönemin toplumsal yapısı ve sanat görüşü olan toplumu kalkındırmak ve sanat temelinde faydacı ürünler geliştirmek üzere ortak bir fikirde birleşerek öğrencilere renk, biçim, teknik bilgi desteğinde bulundular. (Şekil 3) "Arndt,

yıllar sonra verdiği bir ropörtaj'da "Sanatsal olarak, Klee ve Kandinsky ile birlikteydik. Onlar bizim kahramanlarımızdı" (Smith, 2014: 51) demiştir.

Kandinsky, rengin ifade gücüyle ilgileniyordu. Rengin doğası ve renk ile biçim arasındaki ilişki sorusundan yola çıkarak, düzenli olarak tekrarladığı bir dizi sınıf alıştırması geliştirdi. Ayrıca analitik çizim, Kandinsky'nin öğretisinin başka bir alanını oluşturdu. Weimar öğretisinin büyük bölümünü oluşturan analitik çizimi, onun 1910-12 yıllarında soyut resimle entelektüel yüzleşmesinin bir sistemleştirmesi olarak görülebilir. Böylece öğrenciler analitik çizimlerinde Kandinsky'nin nesneden kompozisyona giden kendi yolunun izini sürdüler. 1926'da Bauhaus'un 'Nokta ve Çizgiden Düzleme' adlı kitabında, ilk 'resimsel öğelerin analizi' ni yayınladı (Droste, 2002, 67).

Gertrud Arndt ın renk kullanımları ve desen tasarımlarında özellikle Paul Klee'nin etkisi görülmektedir. Paul Klee modern resmin en büyük ustalarından biri olarak kabul edilmektedir. Read'in (2014) söylemiyle "modern sanatçıların en bireyci olanıdır" Chagall gibi kendine özgü bir dünya yaratmıştır, -acayip çiçek ve hayvanları, kendine özgü perspektif ve mantık kaideleri olan bir dünya (Read, 2014: 106). 1879 İsveç doğumlu olan ressam doğuştan gelen müzik yeteneğini resimlerine aktarabilen bir sanatçıdır. Kendini geliştirmek için çıktığı İtalya, Fransa ve Tunus seyahatlerinde yaşadığı deneyimler onun sanatında belirleyici izler bırakmıştır. 1912 yılında "Der Blaue Reiter" grubuna katılmış ve burada diğer sanatçılarla yaptığı sohbetlerle kendi renk kuramını oluşturmaya başlamıştır. Herbert Read'in dediği gibi "Klee tam olarak bu yıllarda (1912-1914) kendini gerçekleştirdi ve hedefi keskinleşti ve teknik ustalığı doruk noktasına ulaştı" (Read, 2020: 193). 1914 yılında çıktığı Tunus seyahatinde ise "ortamın ışığından, ışığın renkler üzerindeki yansımasından, renklerin birbiri içinde dağılmasından etkilenen Klee, soyutlamayı farklı bağlamda ele almaya başladı. Kendi sözleriyle 'renk ona sahip olmuştu' artık" (Erdoğan, 2019: 13).

Şekil 3: Anrnt'ın Paul Klee sınıfında yaptığı renk çalışmaları, 2019, Berlinischer Galeri, Berlin.(N. Yaşar arşivi.)

Klee'nin atölyesinde geleneksel atölye çalışmalarında olduğu gibi var olan biçim tekrarlanmıyor, öğrenciler biçim oluşturmayı öğreniyorlardı. Çizginin hareketine ton ve rengin katılmasıyla yeni biçimlendirme olanakları ortaya çıkmaktaydı. Klee çizginin ölçülebileceği gibi tonların da ağırlıkları olduğunu, yoğunluklarına, açıklık koyuluk derecelerine göre tartılabileceğini söylemektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1978: 16). Araştırmanın temelini oluşturan Gertrud Arndt'a ait iki halıda kullandığı renk ve ton değerleri Klee'nin renk kuramlarından oldukça fazla etkilendiğini göstermektedir. (Şekil 3)

Gertrud Arndt'ın dokuma atölyesinde gösterdiği üstün başarının bir diğer sebebi ise, atölyede genel olarak deneysel bir yaklaşımla tamamen öğrenmeye ve iyi bir zanaatkarlıkla üretmeye yönelik bir eğilim olmasından kaynaklanmaktaydı. Okulun Weimer yıllarında özellikle dokuma atölyesinde tezgâh ve dokuma tekniklerinin keşfedildiği ve öğrenildiği yıllar olmuştur. 1919'dan 1923 Bauhaus sergisine kadar ki süreçte Gunta Stölzl, Benita Koch-Otte gibi öğrencilerin üstün gayretleri ile atölyede malzeme bilgisini, tekstil boyama tekniklerini ve dokuma tekniklerini deneyimleme ve öğrenme dönemi yaşanmıştır. Atalayer bu durumu "çizgilerin birbirine dönüşümü-pozitif-negatif-açık-koyular, örgülerle birleştirmeler, uyumlu dönüşüm, bunun dokuma olanaklarıyla yapılması, ipliğin

ince/kalın kullanımı, tahar oyunları (çözgü iplik, düzeninde değişim sistemleri) ve örgü olanakları görsellik elemanı olmuştur" (Atalayer, 2011: 425) şeklinde ifade etmiştir.

Bu noktada temel sanat eğitim sınıfının kurulmasında fikir babası olan ve içeriğinin oluşturulmasında büyük katkıları olan Johannes Itten'in uygulamalarından söz etmek yerinde olacaktır. Itten temel sanat eğitimi derslerinde kâğıt ve boyanın dışında ağaç kabukları, teller, düğmeler, çeşitli kumaşlar ve birbirlerinden farklı dokuları olan malzemeleri yüzey oluşturmada kullandırmış, öğrencilerin gözlerini kapatarak bu "malzemelerin görsel ve dokunsal niteliklerini ve sert / yumuşak, donuk / parlak, kalın / ince, kaba / pürüzlü, pürüzsüz gibi zıtlıkları ortaya çıkarmalarını beklediği eskizler veya kolajlar yaptırmıştır" (Aközer, 2011, s.118). Öğrencilerin zamanla dokuma atölyesinin üretim nesnesi olan dokuma kumaşların malzeme, iplik ve örgü kaynaklı dokunsal özelliklerini keşfetmelerinde ve tasarım öğesi olarak kullanmalarında bu çalışmalar çok etkili olmuştur. "Gertrud Arndt dokuma uygulamaları yönünden bu olanakların ve temel bilgilerin başarıyla kullanılabildiği bir dönemde atölyede çalışmaya başlamıştır. Weimer döneminin sonu ve Dessau döneminin başında çok uzun olmayan bir süreçte hem dokuma kumaş numuneleri hem de Bauhaus arşivine giren halılar üretmiştir.

Berlin'deki Bauhaus Arşivi'nde bulunan, 1925-26 dolaylarında yapılmış on veya daha fazla kumaş numunesi içeren bir kutu, 1923'te (Anni Albers ile aynı yıl) Bauhaus'a geldikten sonra 1924'te isteksizce dokuma atölyesine giren dokuma öğrencisi Gertrud Arndt'a atfedilmektedir. Gropius'tan mimarlık eğitimi almak isterken, yapıya olan ilgisi 1927'ye kadar çalıştığı atölyede beklediğinden farklı bir ortamda, dokuma araştırmalarında ifadesini bulmuştur (Smith, 2014: 50). (Şekil 4)

Bu kumaşlar pek çok dokuma öğrencisinin yaptığı gibi küçük el dokuması kumaş üzerinde birden çok örgü türünü, iplik çeşidini ve rengini içermektedir. Herhangi bir kullanıma hizmet etmeyen bu dokuma kumaş parçaları deneysel çalışmaların veya eskizlerin bir sonucu olarak, örgü birleşimlerinin, farklı malzeme uyumlarının yada uyumsuzluklarının, renk kombinasyonlarının, olası kumaş tasarımları için ipuçları olmaktadır. Dokuma atölyesi öğrenciler bu örneklerle olası kumaş tasarımları için fikirler edindiler ve dokumanın olanaklarını keşfetmiş oldular. (Şekil 5)

Şekil 4: Gertrud Arndt'a ait dokuma kumaş numuneleri örnekleri, 2019, Berlinischer Galeri, Berlin. (N. Yaşar arşivi.)

Şekil 5: Gertrud Arndt'a ait küçük bir kumaş numunesi,1926
Yün, yapay ipek, ipek, 18 x 15 cm.
Kaynak: Wiedermeyer, 2019:118

Gertrude Arndt'ın Kayıp Halısı ve "Original Bauhaus Sergisi

Gertrud Arndt'ın eserleri iki kategoriye ayrılabilir. Bir yanda soyut desenler ve renk şemasıyla tanımlanan halılar ve kumaşlar; diğer yanda ise somut motifler, konular-portreler, natürmortlar ve mimari imgelerin odaklı olduğu fotoğraflar. (Bormann, 2019: 111) Arndt'ın ortaya koyduğu çalışmalar itibariyle yetenekli ve becerikli bir tasarımcı olduğu kabul edilmektedir. Temel sanat eğitiminde renk bilgisi, biçim oluşturma gibi usta sanatçılardan aldığı derslerden edindiği bilgiyi dokuma atölyesinde başarılı bir şekilde uygulamıştır. Weimar'da kısa sürede halı dokumacılığında ustalaşmıştır; ilk eseri 1926'da Dessau'daki Bauhaus satış sergisinde satılmıştır ve ikincisi Walter Gropius 'un Weimar'daki ofisini dekore etmek için kullanılmıştır, bu bir öğrenci için hatırı sayılır bir başarıdır (Otto & Rössler, 2019). (Şekil 5a)

Walter Gropius'un Weimer'deki çalışma odasının dekorasyonunda kullanılan 2 numaralı halının tasarımında Paul Klee'nin etkileri açıkça görülmektedir. (Şekil 6 b) Gertrud Arndt, Klee'nin sihirli kareleri olarak adlandırılan tasarımı yapmıştır. Üst üste bindirilmiş katmanlardaki şeffaf sulu boyanın narin tonlarında, bunları tekstil formuna çevirmek son derece zor olasına rağmen Arndt hayranlık uyandıracak bir şekilde zorlukların üstesinden gelmiştir (Day, 2015: 102).

a *b*

Şekil 6 a: Gertrud Arndt tasarımı kayıp halının bulunduğu Walter Gropius ofisi, Weimar. Kaynak: Wiedermeyer, 2019: 110

Şekil 6 b: Gertrud Arndt'a ait halının suluboya tasarımı, (1924)

Kaynak: Droste, 2002: 72

Halı tasarımı, sarı, mavi ve gri tonlarında belli bir düzende renkleri belirlenmiş karelerden oluşmuştur. Arndt'ın bu tasarımı, desen özellikleriyle modernizmin simgeleşmiş desenlerinden biridir. Bazı sanat yorumcuları tarafında bu desenin sıklıkla ve özellikle zanaat temelli çalışmalarda kullanılması eleştirilse de Arndt'ın halısı beğenilmiş ve "Bauhaus Atölyelerinde Yeni Eserler" adlı kitapta Gropius'un ofisindeki görüntüsüyle renkli olarak yer almış ve deseni gibi kendisi de simge eserlerden birine dönüşmüştür. (Otto ve Rössler, 2019: 59). Halı soyut deseniyle mekânda paradoksal bir derinlik yaratmaktadır. Fotoğrafta, döneminin ötesinde olan bu tasarım katı geometrik desenlere sahiptir. Gropius'un ofisinin tarihi fotoğrafı ise Arndt'ın halısı ile mekânın diğer mobilyaları arasındaki ilişkiyi, dönemin tasarım anlayışını belgelemektedir.

Gertrud Arndt'ın halısı okulun Weimer'den Dessau'ya taşınması sırasında kaybolmuştur. Ancak Arndt tarafında boyanan ve halının üretiminde kullanılan orijinal yün iplik numuneleri Bauhaus Arşiv tarafında şuan saklanmaktadır. Bir süre sonra bu tarz önemli nesnelerin kaybolmaları onların yeniden üretimlerini gündeme getirmektedir. Walter Gropius'un Weimar'daki Bauhaus ofisinin mobilyalarına ait olan ve kaybolan halının

daha sonra çeşitli yeniden üretimleri planlanmıştır. Portekizli bir üreticinin makine halısı olarak ürettiği halı, Gertrud Arndt tarafından elde dokunan halıya kıyasla rengi nedeniyle reddedildi ve bu nedenle hiçbir zaman üretilmedi. Ancak Arndt, ileri bir yaşında kaybolan halının kayıtlarda olması ve Bauhaus Arşiv tarafından saklanması için üretilmesini istedi. (Bormann, 2019:111).

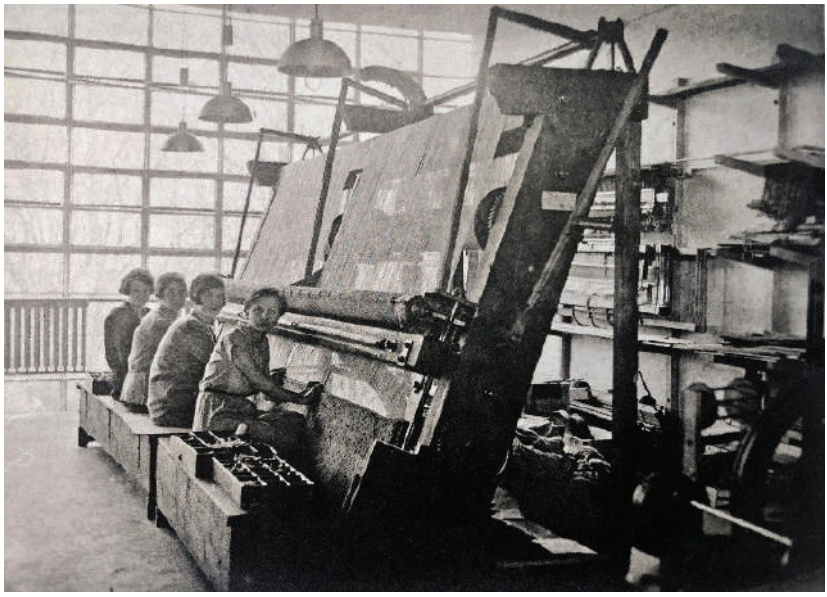
Liz Boa adlı bir şirket Arndt'ın halısında bulunan 12 renk tonunu Bauhaus Arşiv'in sakladığı numunelere bakarak çok dikkatli bir şekilde boyamış, Gertrud Arndt halının bu şirket tarafında yeniden üretilmesine izin verdiği halde Bauhaus Arşiv Bauhaus ürünleri için imrenilen üretim süreçlerinin özgün olmaması nedeniyle izin vermedi. Günümüze gelindiğinde Gertrud Arndt'ın halısı çeşitli firmalarca üretilerek satışa sunulmuştur

"Original Bauhaus" sergisi için Juliane Laitzsch, bu halıyı temel alan bir dizi çizim yaratmış ve onların rekonstrüksiyonunu orijinal bir çalışma gibi sergide sunmuştur.

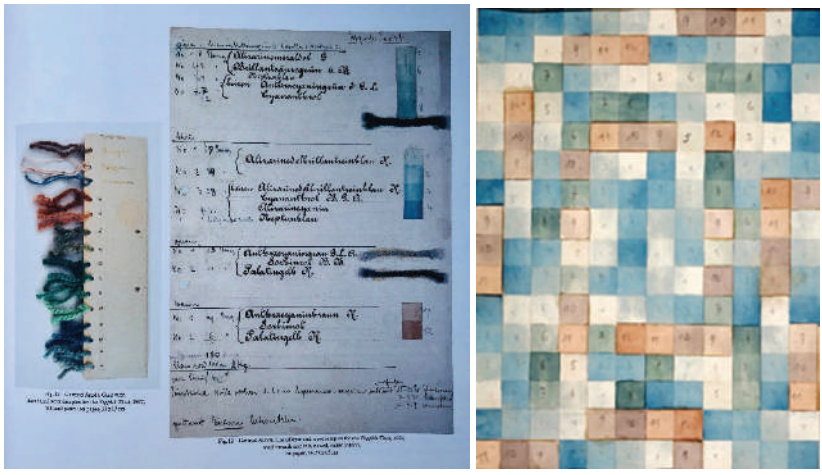
Bauhaus döneminden Gertrud Arndt'ın bir başka eseri de geniş bir belge dizisi ile Bauhaus-Arşiv koleksiyonunda saklanmaktadır. Bu halı, Hamburg'daki Thost ailesi için yaptırılan bir çalışmaydı. Arndt, birçok taviz vermesi gerektiğinden sanatsal olarak Thost adı verilen halıdan uzaklaşmıştır. Thost, "Original Bauhaus" sergisinde sergilenen tek halıdır (Şekil 7). Fotoğraflar, üretim planları, iplik renk numuneleri gibi pek çok yazılı ve basılı orijinal kaynak, halı ile birlikte sergilenmiştir. (Şekil 8, Şekil 9)

Şekil 7: Thost adlı halının sergi alanında ki görüntüsü, Orginal Bauhaus Sergisi, 2019, Berlinischer Galeri, Berlin.(N. Yaşar arşivi)

Çoğu Bauhaus tasarımlarında olduğu gibi Gertrude Arndt'ın halı tasarımı günümüz tasarım beğenilerini karşılayacak düzeyde günceldir. Bu nedenle üretildiği günden itibaren her dönemin tercih edeceği zamansız olarak tanımlanabilecek bir tasarımdır.



Şekil 9: Thost adlı halının Gertrud Arndt ve arkadaşları tarafından dokuması, Kaynak: Wiedermeyer, 2019:118



Şekil 8: Thost adlı halının renk numuneleri ve üretim hesaplamaları Kaynak: Wiedermeyer, 2019:117.

SONUÇ

Gertrude Arndt 1923 yılında Bauhaus 'a mimarlık eğitimi almak üzere başlamış, fakat çok da tercih etmeyeceği dokuma atölyesine yönlendirilmiştir. 1923-1927 yılları arasında hayatının çok kısa bir döneminde tekstil ve dokuma tasarımı ve uygulamaları yapmasına rağmen çok başarılı olmuştur. Eğitimi sırasında Paul Klee'nin sanatından çok etilenmiş, onun renk ve biçim oluşturma kuramını çalışmalarına belirgin bir şekilde taşımıştır.

Arndt, dokuma kumaş numuneleri geliştirmek konusunda oldukça üretken bir tasarımcıdır. Dokuduğu kumaş numunelerinde sayısız, doku, örgü, ve renk denemeleri bulunmaktadır. Bu denemeler tekstil tasarımı ve dokuma kumaş yapısı araştırmaları bakımından yararlı çalışmalar olmuştur. Çünkü renk, malzeme, iplik, örgü, dokuma yapısı ve bunların birbirlerinin birleşiminden doğan doku farklılıklarını bir kumaş numunesinin üzerinde görmek mümkün olmuştur. Ancak asıl başarıyı halı tasarımları ile elde etmiştir. Tasarlayıp ürettiği ikinci halısı Walter Gropıus'un Weimer Bauhaus'da çalışma odasının dekorasyonu için seçilerek okulun çıkardığı kitapta renkli yayınlanarak tarihe geçmiştir. Halı, desen özellikleri, renk kullanımları, dokuma işçiliği bakımından kendisinden sonra gelen tekstil tasarımcıları için iyi bir örnek oluşturmaktadır. Halı Weimer'den Dessau'ya taşınırken kaybolmuştur.

2019 yılında Bauhaus'un kuruluşunun yüzüncü yılı kapsamında hazırlanan "Original Bauhaus" sergisinde Arndt'ın kumaş numuneleri ile birlikte Thost adlı bir başka halı tasarımı sergilenmiştir. Bu halı 1924 yılında dokuduğu ve kaybolan halısının bir benzeridir. 1927 yılında Hamburg'lu Thost ailesi için üretmiştir. Renk kullanımları ve yerleşimleri açısından diğer halıdan farklıdır. Sergide yer alan tek halı olmasına rağmen dünyaya verdiği mesaj çok güçlüdür. Bauhaus ile başlayan tekstilde tasarımın modernleşmesi, estetik ve tekniğin, sanat ve zanaatın mükemmel şekilde birleştiği bir ürün olmuştur.

"Original Bauhaus" sergisi geneli itibariyle yüz yıl önce sanat, tasarım, ve üretimde yaşanan devrimi açıkça ortaya koymuştur. Yaşamın her alanında kullanılacak ve yaşam biçimini değiştirecek ürünlerin ortaya çıktığını ve bugünün yaşam tarzını o zamandan kurgulamaya başladıklarını kanıtlamıştır. Günümüzde hala kullanılan ve günceliğini korumaya devam edecek tasarımların yaratıcılarından biride Gertrud Arndt'tır.

KAYNAKÇA

Aközer, E. (2011). Mimarın özgürlüğü. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu (Ed.), Bauhaus: modernleşmenin tasarımı içinde (111-133). İstanbul: İletişim Yayınları.

Atalayer, G. (2011). Tekstil sanatları eğitiminde bauhaus'un izleri üzerine. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu (Ed.), Bauhaus: modernleşmenin tasarımı içinde (421-443). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bormann, H (2019). Fluid grids/drawings by Juliane Laitzsch on a carpet by Gertrud Arndt. N. Wiedemeyer (Ed.), Original Bauhaus içinde (s. 110-117). Germany: Bauhaus Archiv.

Day, S. (2015). Carpets of the art deco era. Malezya: Thames and Hudson.

Droste, M. (2002). Bauhaus 1919-1933. Italy: Taschen.

Erdoğan, C.E. (2019), Paul Klee. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar. (1978). Sanatta devrim. İstanbul: Ada Yayıncılık.

Jaeggi, A. (2019). The centenary exhibition-100 years of Bauhaus. N. Wiedemeyer (Ed.), Original Bauhaus içinde (s. 7). Germany: Bauhaus Archiv.

Klee, P. (2011). Modern sanat üzerine. (Çev: Kaan Çaydamlı). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Otto, Elizabeth ve Rössler Patrick (2019). Bauhaus women: a global perspective. London: Bloomsbury Publishing.

Read, H. (2020). Modern sanatın felsefesi. (Çev: Elif Kök, Hazal Orgun). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Read, H. (2014). Sanatın anlamı. (Çev: Nurşin Asgari). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Smith, T. (2014). Bauhaus weaving theory, from feminine craft to mode of design. Londra: University of Minnesota Press.

Weltge, S.W. (1998). Bauhaus textiles-woman artists and the weaving workshop. Singapur: Thames and Hudson.

Wiedemeyer, N (2019). Original Bauhaus. Germany: Bauhaus Archiv.

Bauhaus Kooperation. (2015). Gertrud Arndt 1923–1927 Bauhaus öğrencisi / 1929–1932 misafir öğrenci. Bauhaus Kooperation Web Sitesi: https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/biography/23/ adresinden alındı

(2002). Walter Gropius ve bauhaus. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Bill Evans'ın Doğaçlama Üslubu Üzerine Bir Armonik Analiz Örneği: Here's That Rainy Day[1]

Özgür BADOĞLU[2]

Sercan ÖZKELEŞ[3]

GİRİŞ

William John (Bill) Evans, 16 Ağustos 1929'da New Jer-sey'deki Plainfiel'de büyümüştür. Evans müzik hayatına küçük yaşlarda klasik batı müziği eğitimi ile başlamış, piyano, keman ve flüt ile ilgilenmiştir. Evans piyanoda J. S. Bach, J. Brahms, F. Chopin, Beethoven, Schumann ve Rachmaninoff'un yanı sıra Kabalevsky, Debussy, Stravinsky, Petrouschka, Darius Milhaud, Ravel, Gershwin, Villa-Lobos, Khachaturian ve Scriabin'e ait eserler üzerine de ayrıntılı bir biçimde çalışmıştır. Evans bu bes-tecileri okumayı ve araştırmayı, egzersiz ve etüd çalmaktan çok daha ilginç bulmuş ve nihayetinde bu merakı Evans'ı klasik mü-zikle ilgili teorik anlamda geniş çapta bir tecrübe etmesini sağla-mıştır. Klasik müzik ile ilgili yaptığı bu çalışmalar ilerde kendini teknik anlamda geliştirmiştir4

Evans, caz müziği ile henüz 15 yaşlarında tanışmış ve amatör olarak ilgilenmiştir. 1956 yılında ilk profesyonel caz kaydı sırasında bir piyanist ve kuramcı olan George Russell ile tanışıp öncü grubuna katılmıştır. Evans, Russell'ın "Lydian Chromatic Concept" adlı kitabı üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmayı inceledikten sonra Evans George Russell'ın iyi bir kompozitör olduğunu ve doğaçlama yapmak için müzik teorisinin tüm unsurlarının iyi anlaşılması gerektiğini belirtmiştir (Murray, 2011).

Evans'ın caz piyanoda en çok etkisi altında kaldığı piya-nistlerden biri Nat "King" Cole olmuştur. Evans'ı, onun en çok melodiye yaklaşımı, fikirlerinin açıklığı ve tonunun canlılığı etkilemiştir. Evans'ın etkisi altında kaldığı bir başka piyanist ise Lennie Tristano olmuştur. Evans onun bir-

---

1 Bu çalışma Doç. Dr. Sercan ÖZKELEŞ danışmanlığında yürütülen "Bill Evans Doğaçlamalarında Melodik ve Armonik Yapı" Isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

2 Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ASD

3 Doç. Dr. , Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, ORCİD 0000-0003-2845-5667

4 https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-1929-1980-bill-evans-by-aaj-staff.php?page=1

çok farklı yönü olmasına rağmen, onun müziğe mantıksal açıdan yaklaşımını ve yapısal sağlamlılığını anlamak istemiştir (Murray, 2011).

Bill Evans icracılığının ve besteciliğinin yanında aynı zamanda iyi bir dinleyici olmuştur. Caz piyanistliği ile ilgili birçok şeyi caz müzisyenlerini dinleyerek öğrenmiştir.

Evans, doğaçlamaları 1920'lerden 1960'lara kadar, filmler için yazılmış şarkılar veya halk ezgilerini, armoni için bir araç olarak kullanmıştır. Bunlar genellikle "Standarts" veya "The Great American Songbook" olarak adlandırılır. Diğer birçok caz müzisyeni gibi Evans'da bu standart ezgilerin armonik ilerlemele-rini, doğaçlamalarında akor yürüyüşleri olarak kullanmak üzere uyarlamıştır (Gross, 2011).

Evans'ın müzikal gelişimine bakıldığında, küçük yaşlarda klasik batı müziği ile başlayan müzik eğitimi hayatı, sonrasında caz müziği ile devam etmiştir. Evans'ın doğaçlamalarında hem caz müziğinin geleneksel öğelerini hem de çağdaş müziğin farklı tınılarını görmek mümkündür. Bill Evans üzerine yapılan akademik çalışmalar genellikle Evans'ın etkileşimli müzik (trio) üzerine olup, solo kayıtları üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olduğu görülmüştür. Bu durumun sonucu olarak Evans'ın doğaçlamalarında kullandığı armonik yaklaşımların eğitici ve sanatsal yönleri bilinmemektedir. Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi "Bill Evans'ın "Here's That Rainy Day" doğaçlamasında kullandığı armonik yaklaşım nasıldır?" şeklinde oluşturulmuştur.

Bu çalışmada Bill Evans'ın 1968 yılında yayımlanmış olan "Alone Solo" albümündeki "Here's That Rainy Day" eserinin ikinci "chorus"1'unun armonik analizi yapılmıştır. Çalışmanın amacı Evans'ın "Here's That Rainy Day" doğaçlamasındaki armonik (akor türleri, fonksiyon değişkenleri, akor konumlandırmaları) yapılarının ortaya çıkartılması ve bu öğelerin kullanımlarına ilişkin değişkenleri saptamaktır.

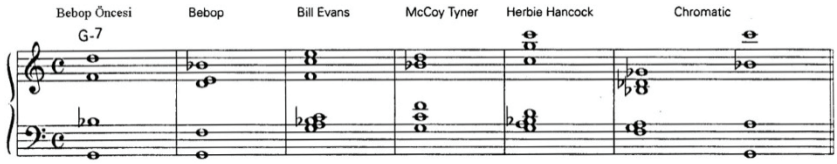
1. KURAMSAL BİLGİLER

1.1. Voicing

"Voicing", akor seslerinin konumlandırma şeklini ifade eder. Şarkılarda veya eserlerde yer alan akor sembolü gösterimleri, (Örn. "Am7") akor seslerinin hangi sırayla veya düzenle çalınacağını belirtmez. Seslendirme

1 Eserin doğaçlama yapılan bölümüdür. Caz müzisyenleri genellikle bir eserin tamamında veya birkaç bölümünde doğaçlama yapabilir. "Chorus çal" ifadesi, bir müzisyenin doğaçlama derecesini tanımlar (Wikipedia, 2022)

daha çok sanatçıya, besteciye veya düzenleyiciye bırakılmıştır. Bu kapsamda gerek belirli bir dönemden gerekse bir müzisyenin stilinden yola çıkarak, akor tınılarından farklı renkler elde etmek mümkündür (Smith, 2008). Voicing kullanmanın temel amaçlarından biri de minimum hareketlerle birçok renkli akor sesleri elde etmektir. Örneğin bir DΔ7 akoru re-fa#-la-do# sesleri ile çalınabilir ancak caz müziğinde herhangi bir şarkı veya eserde bir DΔ7 akoru, caz müzisyenleri tarafından bu akorun sadece re-fa#-la-do# sesleri ile çalınması anlamına gelmemektedir. Bir DΔ7 akoru caz müzisyenleri tarafından doğal veya altere gerilimli seslerle birlikte kullanılabilmektedir (Mullins, 2002, Sabatella, 2000).



Şekil 1: Voicing evriminin Gm7 akor üzerinde gösterilmesi (Liebman, 2015, s.32)

Caz müzisyenleri farklı dönemlerde, stil farklılıklarının da etkisiyle akorları farklı şekillerde seslendirmiştir. Şekil 1'de bir Gm7 akorunun kronolojik bir sırayla kullanım şekilleri verilmiştir. Bebop öncesi ve bebop döneminde daha sade bir armonik yaklaşım kullanılırken, Evans Gm13 ve Hancoock Gm11(b9), Tyner ise quartal armoni kullanmıştır. Son ölçüde ise akor kapalı ve açık pozisyonda Gm(9, 11) kromatik voicing olarak kullanılmıştır.

Caz armonisinin temel akorları olarak kabul edilen 5 temel akor türü, maj7, dominant7, minör7, half-diminished7, diminished7 olarak kabul edilmektedir. Bu 5 akor türü, belirli karakteristik sesleri bakımından akor bağlamında duyum açısından özel işlevlere sahiptir (Cazier, 2001).

Karakteristik sesler akorun çalışma fonksiyonunu veya niteliğini belirlemektedir. Bir akoru Δ7, Dominant7 veya Minör7 olarak ayırt eden veya "niteleyen" sesler, her akorun 3'lüsü ve 7'lisinde olan değişimlerdir (Smith, 2008, Cazier, 2001).

Bazı temel akor türlerinin karakteristik sesleri şu şekildedir;

- Minör 7 ve dominant 7akoru: 3'lü ve 7'li
- Majör veya minör altılı akorlar: 4'lü ve 6'lı
- Sus47 akoru: 4'lü ve 7'li
- Half-diminished7 akoru: Kök, 5'li ve 7'li

● Diminished7 akoru: Kök, 5'li ve 7'li
● Augmented7 akoru: 3'lü, 5'li ve 7'li

Akor seslendirmesinin birçok farklı yaklaşımı bulunmaktadır. Bu akorları çalmanın (renklendirmenin) temel yollarından biri akorların karakteristik seslerini bir caz kadansı içinde veya farklı armonik yürüyüşleri sırasında minimum hareketlerle düşürerek veya yükselterek (belirli kuramsal çerçevede) voicing yöntemlerini kullanmaktır. Bu yöntemlerden biri de 3/7 voicing tekniğidir.

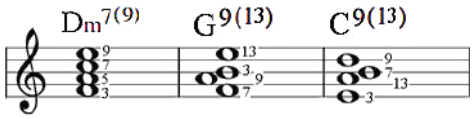
1.2. 3/7 voicing

1950'lerden bu yana çoğu piyanistin kullandığı en yaygın voicing türlerindendir. Bilinen net bir ismi olmamakla beraber "categori A/B voicing", "Bill Evans voicing" veya "left hand voicing" veya "3/7 voicing" olarak çeşitli şekillerde adlandırılmıştır. (Smith, 2008, Sabatella 2000).

3/7 voicingler ilişkili akorun karakteristik seslerini oluşturan üçüncü ve yedinci sesleri ile ilişkilidir. Bu voicing türünün temeli, akorun hem üçüncü hem de yedinci seslerinin, genellikle minimum hareketlerle gidilecek olan akorun üçlüsüne veya yedilisine gitmesi durumudur. Herhangi bir akorun üçlüsü veya yedilisi o akoru tanımlayan en önemli seslerden olduğu bilinmektedir. Ayrıca bu sesler (3/7) duyum açısından iyi bir ses iletimi sağlayabilmektedir, buda bir akor ilerlemesinde kullanılması durumunda sesler arasındaki geçişlerin kromatik veya diyatonik yaklaşımlarla daha yumuşak bir geçiş hissi yaratmak anlamına gelmektedir (Sabatella, 2000, Smith, 2008).

Şekil 2: 3/7 voicing temel kullanım örneği

Şekil 2'de C tonunda bir ii-V-I caz kadansı gösterilmektedir. Bu akor ilerlemesinde akor geçişleri için akorun üçlü veya yedili seslerinden yalnızca 1 sesi değiştirmek yeterlidir. Kırmızı çizgi ile gösterilen seslerde akor ilerlemesinde her geçiş için yalnızca 1 ses değiştirilmiştir. Bu 3/7 voicingin en önemli özelliklerindendir. Aynı şekilde akorun üçlüsü yerine yedilisi ile de başlanacak olursa yine benzer bir ses dizisi elde edilecektir (Sabatella, 2000).



Şekil 3: 3/7 Köksüz voicing altere gerilimli sesler

3/7 voicinglerde akorun üçüncü ve yedince seslerine ek olarak 9'lu veya 13'lü gibi altere seslerde eklenebilir (şekil 3).

Şekil 2 ve 3'teki akorlardan hiçbiri kendi akorlarının kök seslerini içermemektedir. Burada tercihen kök ses solo performans sırasında da çalınmayabilir. Bunun nedeni akor ilerlemesinin kök ses olmadan bile uyum bağlamı sağlamasıdır.

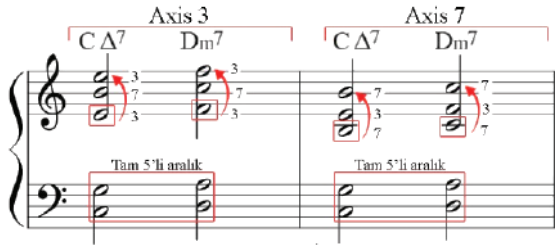
Şekil 4: 3/7 Voicing kök seslerle birlikte kullanımı

Şekil 4 caz kadansı dışında farklı akor fonksiyonları ile beraber kök ses ile birlikte kullanılan voicinglere örnek olarak gösterilebilir (Smith, 2008).

Genel olarak, 3/7 voicinglerde notaları ikiye katlamaktan kaçınılmıştır (sol el ve sağ elde aynı notaları seslendirmek). Bunun nedeni armonik zenginliği genellikle mümkün olduğu kadar farklı notalar çalarak elde etmektir. 3/7 voicingler caz müziğinin en önemli ses ailelerin biri olarak görülmektedir ve birçok varyasyon mümkündür. Her birinin birçok varyasyonu birçok farklı tonda denenebilir (Sabatella, 2000).

1.3. Axis voicing

Axis voicingleri, axis 3 ve axis 7 olarak ikiye ayrılır. Bu voicing türü, sol elde daima tam beşli aralığındadır. (Verilen akorun kök ses ve tam beşlisi) ve axis sesi daima akorun üçlüsü veya yedilisini oluşturmaktadır (Smith, 2008).



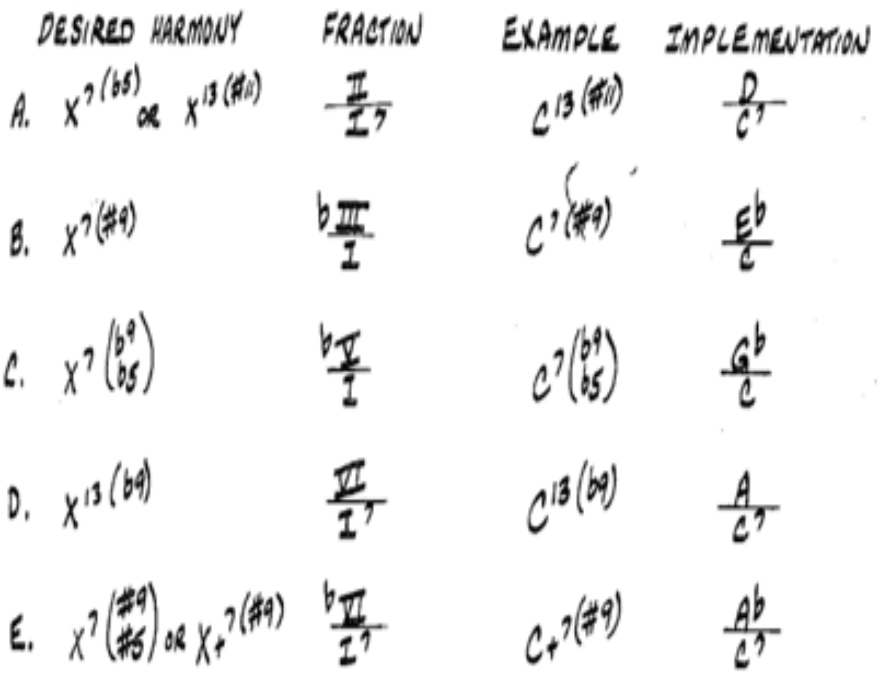
Şekil 5: Axis 3 ve axis 7 voicinglerin kullanımı

Bir axis 3 akorunda, akorun üçlüsü axisdir ve akorun 3'lüsü soprano sesine katlanır ve 3-7-3 şeklinde konumlandırılır. Axis 7 akorunda ise akorun yedilisi axisdir ve akorun 7'lisi soprano sesine katlanır ve 7-3-7 şeklinde konumlandırılır (şekil 5).

1.4. Polychord

Polychord akorlarının temeli, piyanoda, aynı anda iki farklı akor çalmaya dayanmaktadır. İki akor arasındaki ilişki, ortaya çıkan akorun karakterini belirler. Bunlar çoğunlukla bir piyanoda iki elle yapılan voicingler veya gitarda beş veya altı telle yapılan voicingler olarak da bilinmektedir. Bazı temel akorlara kıyasla daha zengin ve karmaşık ses çıkarmaktadırlar. Bir Polychord voicingin en temel şekilde C ve E akorlarının aynı anda çalınması olarak açıklanabilir. Polychordlar, yazılı müzikte, notasyonlarda nadiren açıkça gösterilmektedir, bu yüzden notaya almanın standart bir yolu bulunmamaktadır. Fakat yaygın bir şekilde bir akorun üstüne çizilen yatay bir çizgi ve onun üstünde bulunan farklı bir akor, bu akorların aynı anda çalınması gerektiği anlamına gelmektedir (Sabatella, 2000).

Polychordlar iki akorlu yapıdan oluşur. Seçilen akor dizisi üstüne kurulan farklı bir akor yüksek derecede gerginlik yaratır. Bu akorların karakterini, aynı anda seslendirilecek olan iki akor arasındaki aralık mesafeleri belirler (Nettles ve Graf, 1997).



Şekil 6: Dominant akorların polychord aralık fonksiyonları (Mantooth, 1986 s.20)

Örneğin şekil 6'da A seçeneğinde görüldüğü gibi herhangi bir dominant7 akorun (x7) tiz sese doğru büyük ikili aralığına kurulacak majör akoru, C13(#11) akorunu, B seçeneğinde küçük üçlü aralığına doğru kurulacak olan majör bir akor C7(#9) akorunu, C seçeneğinde eksik 5 aralığına kurulacak majör bir akor C7(b9, b5) akorunu, D seçeneğinde büyük altılı aralığına kurulacak majör bir akor C13(b9) akorunu ve E seçeneğinde b7 aralığına kurulacak majör bir akor ise Caug7(#9) akorunu verecektir.

Şekil 7: Polychord armonizasyonu (Nettles ve Graf, 1997, s.141).

Şekil 7 polychordlarla yapılan bir armonizasyon örneği olarak gösterilebilir. Cümlede 2. Ölçüden itibaren akorlar polychordlarla ilerler. Ayrıca, melodinin kontrpuanla ilişkisi, kök hareketleri ile ilişkilendirilebilir. Bunlar genellikle polychordların yaygın olarak kullanılan ortak özellikleri olarak bilinmektedir (Nettles ve Graf, 1997).

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, Bill Evans'ın doğaçlamalarında kullandığı müzikal dili, armonik yapıları çerçevesinde tespit etmeye yönelik genel tarama modelinde betimsel bir çalışmadır.

2.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini 20. yüzyılın caz piyanist ve bestecilerinden Bill Evans'ın solo albümleri, örneklemini ise Bill Evans'ın; "Alone Solo" albümündeki, "Here's That Rainy Day" eserinin ikinci chorusu oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Elde Edilmesi

Çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulması ve eserlerin doğaçlamalarına ilişkin verilerin toplanmasında nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi kullanılmıştır.

2.4. Verilerin Çözümlenmesi

Verilerin çözümlenmesinde görsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. Görsel analiz, doküman analizinin bir alt başlığı şeklinde ele alınabilir. Görsel analiz, görsel verilerin, simgelerin, sembollerin, işaretlerin açıklanıp yorumlanması şeklinde tanımlanabilir" (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 83-84, Akt: Barutçu, Atılgan, 502, 503, 2019, cilt 9 say 3).

Bu kapsamda çalışmada sergilenen armonik analiz modeli;

Akor tür değişkenleri, akor fonksiyon değişkenleri (vekil akorlar, triton durumu) ve akor konumlandırmaları (3/7 voicing, voicing dışı konumlandırma) olarak 3 ana boyutta analiz edilmiştir.

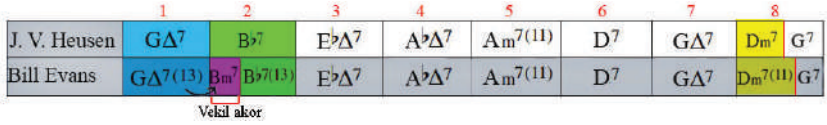
1.Akor tür değişkenleri; Ana ezgi içerisinde kullanılan minör karakterdeki (m6, m7, m7b5, m7/9, m11 vb.) akorların değişimleri sarı renk, majör karakterdeki (majör 6'lı, maj7, maj9 vb.) akorların değişimleri mavi renk, dominant7 karakterindeki (7, 7#5, 7/9, 7/#9, 7/9/b13 vb.) akorların değişimleri ise yeşil renk kullanılarak gösterilmiştir.

2.Akor fonksiyon değişkenleri: Ana ezgi içerisinde kullanılan orijinal akorların fonksiyonlarındaki (derecelerdeki) değişimler mor renkle gösterilmiştir.

3.Akor pozisyonlarının konumlandırmaları: Doğaçlamalarda akorların sol elde hangi voicing tekniğinde konumlandırıldığını göstermek için kırmızı kareler kullanılmıştır.

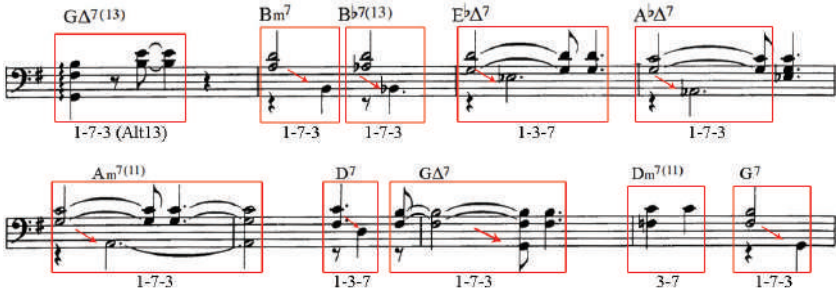
3. BULGULAR

3.1. Here's That Rainy Day doğaçlamasının armonik yapısı



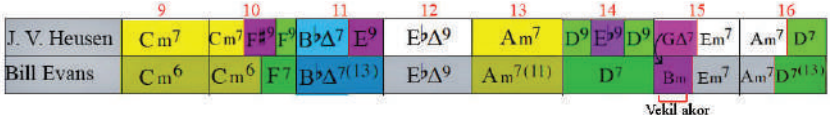
Şekil 8: 1. cümledeki akor değişkenleri

Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 8. ölçüdeki Dm7 akoru, Dm7(11) olarak kullanılmıştır. Dominant7 karakterindeki akorlarda; 2. ölçüdeki Bb7 akoru, Bb7(13) olarak kullanılmıştır. Majör karakterdeki akorlarda; 1. ölçüde GΔ7 akoru GΔ7(13) olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 2. ölçüde Bb7 akorundan önce Bm7 akorunu, GΔ7(13)'nin vekil akoru olarak kullanıldığı söylenebilir.



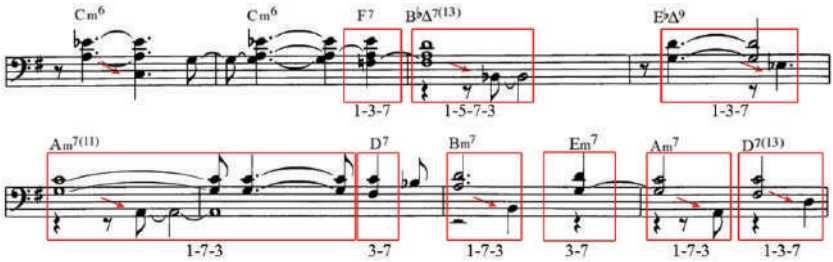
Şekil 9: 1. cümledeki akor konumlandırmaları

1. cümledeki akorların konumlandırmalarına bakıldığında Evans 8. ölçüde GΔ7(13) (Altere voicing), Bm7, Bb7(13), EbΔ7, AbΔ7, Am7(11), D7, GΔ7, Dm7(11) ve G7 olmak üzere 10 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. Bununla birlikte cümlenin 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. ölçülerinde kırmızı ok işareti ile gösterilen seslerde akorun kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler Bm7, Bb7(13), EbΔ7, AbΔ7, Am7(11), D7, GΔ7 ve G7 olmak üzere 8 akor üzerinde kullanılmıştır.



Şekil 10: 2. cümledeki akor değişkenleri

Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 9 ve 10. ölçüdeki Cm7 akorları Cm6 olarak, 13. ölçüdeki Am7 akoru ise Am7(11) olarak kullanılmıştır. Dominant7 karakterindeki akorlarda 10. ölçüde F9 akoru F7 olarak 14. ölçüde D9 akoru D7 olarak ve 16. ölçüde D7 akoru D7(13) olarak, kullanılmıştır. Majör karakterdeki akorlarda; 11. ölçüde BbΔ7 akoru BbΔ7(13) olarak kullanılmıştır Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 15. ölçüde Bm7 akorunun, GΔ7'nin vekil akoru olarak kullanıldığı söylenebilir.



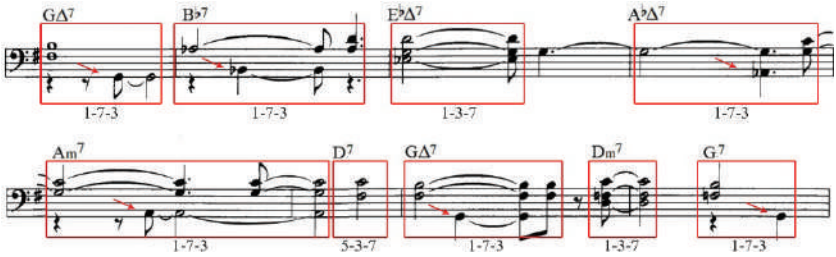
Şekil 11: 2. cümledeki akor konumlandırmaları

3. cümledeki akorların konumlandırmalarına bakıldığında Evans F7, BbΔ7(13), EbΔ9, Am7(11), D7, Bm7, Em7, Am7 ve D7(13) olmak üzere 9 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. Bununla birlikte cümlenin 9, 11, 12, 13 ve 15. ölçülerinde kırmızı ok işareti ile gösterilen seslerde akorların kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler Cm6, BbΔ7(13), EbΔ9, Am7(11), Bm7, Am7 ve D7(13) olmak üzere 7 akor üzerinde kullanılmıştır.

	17	18	19	20	21	22	23	24	
J. V. Heusen	GΔ7	B♭7	E♭Δ7	A♭Δ7	Am7(11)	D7	GΔ7	Dm7	G7
Bill Evans	GΔ7	B♭7	E♭Δ7	A♭Δ7	Am7	D7	GΔ7	Dm7	G7

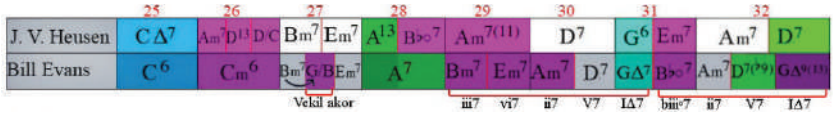
Şekil 12: 3. cümlenin akor değişkenleri

Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 21. ölçüde Am7(11) akoru Am7 olarak kullanılmıştır. Dominant ve majör karakterindeki akorlarda ise farklı bir kullanım görülmemiştir. Akorların fonksiyon değişkenlerinde Evans, Heusen'nin kullandığı akorlarla aynı akor fonksiyonlarını kullanmıştır.



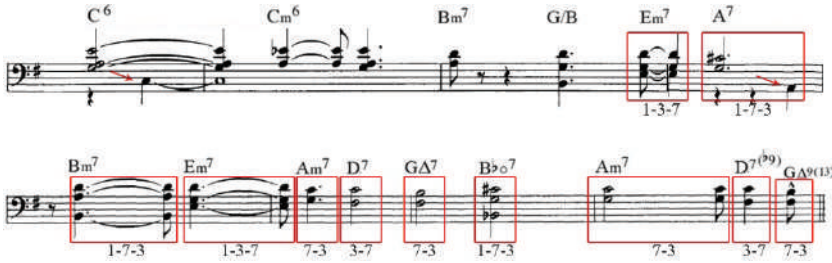
Şekil 13: 3. cümledeki akor konumlandırmaları

3. cümledeki akorların konumlandırmalarına bakıldığında Evans GΔ7, Bb7, EbΔ7, AbΔ7, Am7, D7, GΔ7, Dm7 ve G7 olmak üzere 9 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. Bununla birlikte cümlenin 17, 18, 20, 21, 23 ve 24, ölçülerde kırmızı ok işareti ile gösterilen seslerde akor kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler GΔ7, Bb7, AbΔ7, Am7, GΔ7 ve G7 olmak üzere 6 akor üzerinde kullanılmıştır.



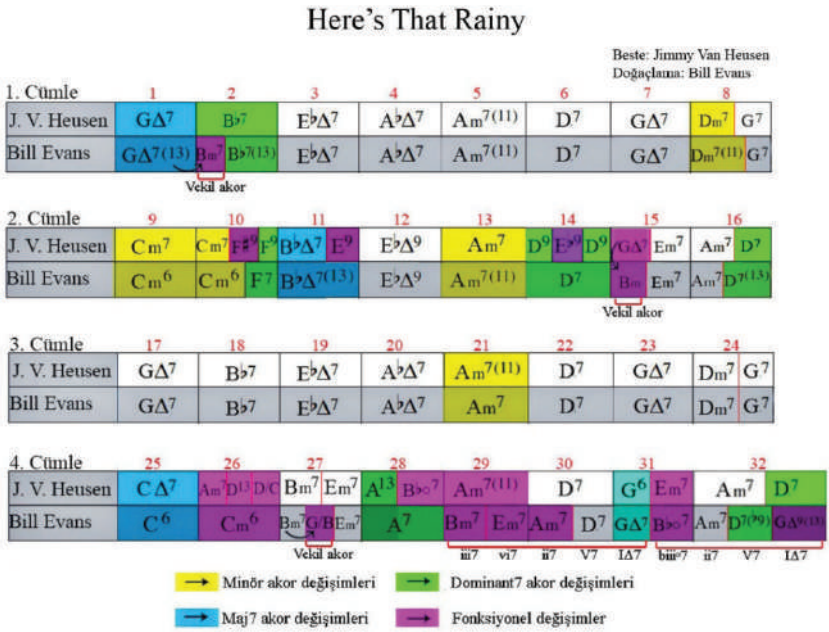
Şekil 14: 4. cümlenin akor değişkenleri

Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda farklı bir kullanım görülmemiştir. Dominant7 karakterindeki akorlarda; 28. ölçüde A13 akoru A7 olarak, 32. ölçüde D7 akoru D7(b9) olarak kullanılmıştır. Maj7 karakterdeki akorlarda; 25. ölçüde CΔ7 akoru C6 olarak, 31. ölçüde G6 akoru GΔ7 olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 26. ölçüde Am7-D13-D/C akorları Cm6 olarak kullanılmıştır. 27. ölçüde G/B akorunun Em7'nin vekil akoru olarak kullanıldığı söylenebilir. 29, 30 ve 31. ölçüde ii7-V7-I6 (Am7-D7-G6) akor yürüyüşünün yerine iii7-vi7-ii7-V7-IΔ7 (Bm7-Em7-Am7-D7-GΔ7) akor yürüyüşünü kullanmıştır. 31 ve 32. ölçüde ise ii7-v7-I7 akor ilerlemesine yerine iii-b°7-ii-V-I akor yürüyüşünü kullanmıştır.



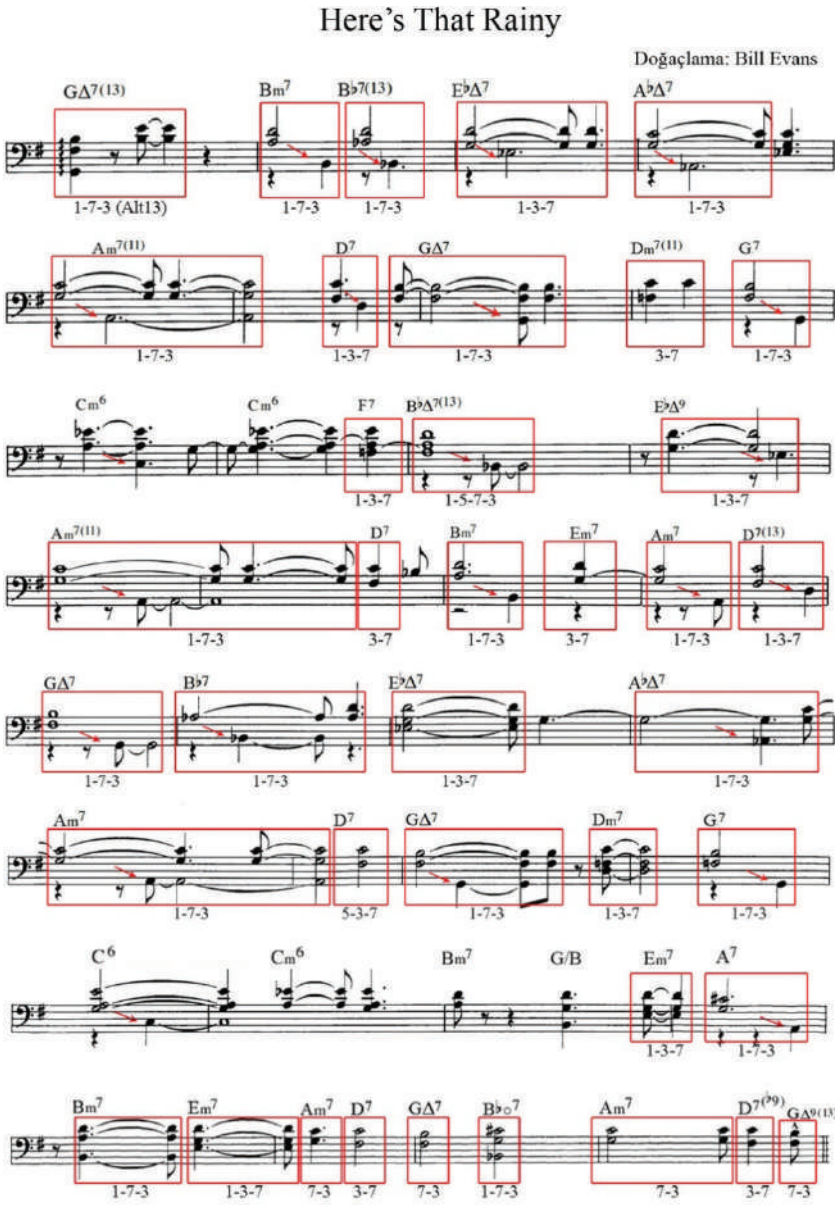
Şekil 15: 4. cümledeki akor konumlandırmaları

4. cümledeki akorların konumlandırmalarına bakıldığında Evans Em7, A7, Bm7, Em7, Am7, D7, GΔ7, Bbdim7, Am7, D7(b9) ve GΔ9(13) olmak üzere 11 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. Bununla birlikte cümlenin 25 ve 28. ölçülerinde kırmızı ok işareti ile gösterilen seslerde akorların kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler C6 ve A7 akorunda olmak üzere 2 akor üzerinde kullanılmıştır.



Şekil 16: Eserin akor tür ve fonksiyon değişkenleri

"Here's That Rainy Day" eserinde kullanılan akor değişkenleri incelendiğinde minör akorlarda beş, dominant akorlarda altı, majör akorlarda dört ve fonksiyon değişimlerinde dokuz akor değişkeni saptanmıştır. Evans, 45 akordan oluşan eserde 15 akorda tür değişkeni, 9 akorda fonksiyon değişkeni kullanmıştır. 21 akorun ise fonksiyonu veya akor türü değiştirilmeden kullanmıştır.



Şekil 17: 2. Eserin akor pozisyon konumlandırmaları

"Here's That Rainy Day" eserinde Evans kullandığı 45 akor 39'unda 3/7 voicing tekniği kullanmıştır. Bu akorların bazılarında ise akor sesleri sonradan duyurulmuştur.

4. SONUÇ

Bill Evans solo "Here's That Rainy Day" kaydı üzerindeki solo doğaçlama bölümünün armonik yapısını inceleyen bu çalışmada Evans'ın voicing kullanımlarında genel olarak 3/7 vocing türünü tercih ettiği, standart caz akor ilerlemelerinde akor tür ve fonksiyon değişkenlerini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 1: Doğaçlamalardaki armonik yapının akor değişkenlerine ilişkin sonuçlar

Akorların değişkenleri	*f*	%
Akorların tür değişkenleri	15	%33,4
Akorların fonksiyon değişkenleri	9	%20
Orijinal kullanım	21	%46,6
Toplam	45	%100

Doğaçlamaların armonik yapısındaki akor değişkenlerinin %33,4'ünde tür değişkenleri, %20'sinde fonksiyon değişkenleri, %46,6'sında ise akorları orijinal bir şekilde kullanılmıştır (tablo 1).

Tablo 2: Doğaçlamalardaki armonik yapının konumlandırmalarına ilişkin sonuçlar

Akorların Konumlandırmaları	*f*	%
3/7 Voicing	39	%86,7
Slash akor	1	%2,2
Voicing dışı konumlandırmalar[1]	5	%11,1
Toplam	45	%100

Doğaçlamaların armonik yapısındaki akor konumlandırmalarının; %86,7'sinde 3/7 voicing türü, %2,2'sinde slash akorlar ve %11,1'inde voicing dışı konumlandırmalar kullanılmıştır (tablo 2).

ÖNERİLER

•Bill Evans'ın doğaçlamalarında, armonik yapıda kullanılan değişkenlerin (Akor tür değişkenleri, triton ve vekil akor değişkenleri, 3/7 voicing, slash akorlar) teorik çerçevede öğrenilmesi gerekir.

•Doğaçlama öncesinde, referans alınacak eserin armonik yapısı kuramsal bilgiler ışığında analiz edilmeli ve sonrasında armoni özümseninceye kadar seslendirilmelidir.

1 Kuramsal çerçeve dışında kalan konumlandırmalar.

• Eserde yer alan akorlar öncelikle 1-3-5-7 sesleri ile temel düzeyde konumlandırılmalıdır. Sonraki aşamada farklı renkte akor geçişleri elde etmek için ii-V-I akor ilerlemelerinde 3/7 voicing türü kullanılabilir.

• Eserlerde yer alan akorların 3/7 voicing olarak seslendirilmesinin ardından ii-V-I ilerlemesindeki ii. ve V. derecelerde triton değişikliği veya ii7-V7-IΔ7 derecelerinin vekil akorları şeklinde kullanılabilir. Bir sonraki aşamada ise referans alınan eserdeki majör/minör/dominant7 karakterdeki akorların tür değişkenlerinden yararlanılarak daha özgür doğaçlamalar üretilebilir.

• Caz müzisyenlerinin doğaçlama stillerini tespit etmede, araştırmadaki veri analiz tekniğinden yararlanılabilir.

KAYNAKÇA

Cazier, D., Jazz Piano Voicings, Conference Columbia Basin College, Yakima and Spokane, 2001

Gross, A. A., Bill Evans and the Craft of Improvisation University of Rochester Rochester, Department of Music Theory Eastman School of Music New York

Mantooth, F., Voicings for Jazz Keyboard, Hal Leonard Corporation, 1997

Mullins, R. (2002). Jazz Piano Voicing An Essential Resource for Aspiring Jazz Musicians. Hal Leonard Press, Australia

Murray, J. W. (2011). Billy's Touch: An Analysis of the Compositions of Bill Evans, Billy Strayhorn, and Bill Murray [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Towson University.

Nettles, B., Graf, R., The Chord Scale Theory & Jazz Harmony, Alfred Music, 2015

Sabatella, M. (1996). A Whole Approach to Jazz Improvisation. A D G Productions

Smith, S. (2009). Jazz Theory, https://libguides.uwlax.edu/c.php?-g=615906&p=4283668

Sönmez, V., & G. Alacapınar, F. (2011). Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Anı Yayıncılık, Ankara.

Wikipedia. (2022) Chorus (Jazz), https://de.wikipedia.org/wiki/Chorus_(Jazz)

https://www.allaboutjazz.com/bill-evans19291980billevansbyaajs-taff.php?page=1

https://en.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Werkbund (07.12.2022)

Bill Evans'ın Doğaçlama Üslubu Üzerine Bir Melodik Analiz Örneği: Here's That Rainy Day[1]

Özgür BADOĞLU[2]

Sercan ÖZKELEŞ[3]

GİRİŞ

Doğaçlama caz müziğinin ayrılmaz en önemli parçasıdır. Caz müziğinde doğaçlama genellikle önceden var olan bir armonik çerçeve içerisinde sürekli yeni fikirler geliştirerek seslendirlmektedir (Bailey, 2001, Özkeleş, 2017).

Doğaçlama hem seslendirme hem de yorumlamaya dayalı müzikal eylemleri içerdiğinden, belirli bir ezgi modelinden hareketle yapılan doğaçlamanın temel kaynağını müzik teorisi bilgileri oluşturur (Özkeleş, 2016).

Doğaçlama alanının önemli temsilcilerinden Bill Evans, 20. yüzyılın en önemli caz piyanist ve bestecilerinden biridir. Evans klasik müzikte Debussy, Ravel, Gershwin, Villa-Lobos, Khachaturian, Milhaud ve Scriabin gibi bestecilerden gerek teknik gerekse duygu bakımından beslenmiştir. Bazı kaynaklarda izlenimci akımı bestecisi olarak da geçmektedir.

Tulga'ya göre Evans (2009)

"Debussy ve Ravel'in Empresyonizminin Evans'ı etkilediği açıktır. Evans'ın klavyeye dokunuşundaki eğitilmişlik ve işlenmişlik gibi, daha sonraları caza getirdiği yapısal bilginin kökleri de bu Avrupa geleneğinden gelir. O, caza yeni, içe dönük, gevşemiş, şiirsel Avrupa Klasiği duyarlılığını getirmiştir. Jean-Yves Thibaudet gibi klasik piyanistler Evans'ın konserlerinin nota nota suretini çıkararak, klasik bestecilerle olan bağını ortaya koymuşlardır. Mülakatlarında Evans; piyanistlerin ilhamlarını en üst seviyede kullanmak için teknik ve armoniyi baştan sona öğrenmeleri gerektiğini hep vurgulamıştır. Ashley Khan kitabında Miles Davis'in Bill Evans'tan çok etkilendiğine, Evan'ın da Ravel'in karara bağlanmayan armonilerinden etkilendiğine dikkat çeker. Evans'ın hem yalın hem de ileri

---

1 Bu çalışma Doç. Dr. Sercan ÖZKELEŞ danışmanlığında yürütülen "Bill Evans Doğaçlamalarında Melodik ve Armonik Yapı" Isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

2 Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,Müzik ASD , ORCID 0000-0001-5155-9689

3 Doç. Dr.,Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzikoloji Bölümü , ORCID 0000-0003-2845-5667

armoni yapısıyla zengin bestesi Very Early, Debussy ve Ravel etkilerinin görüldüğü eserlerinden biridir." (s.153)

Caz müziğinde ise Nat King Cole, Dave Brubeck, George Shearing, Oscar Petterson, Earl Hines ve Bud Powell gibi caz müzisyenlerinden etkilenmiştir.

Doerschuk'un çalışması (Akt., Murray, 2011).

"Nat "King" Cole'dan ritim kalıplarını alırdım, Dave Brubeck'ten scarcity George Shearing'den belirli voicinglerin yanı sıra farklı türdeki voicingleri alırdım, Oscar Petterson'dan ***güçlü*** *swingleri ve Earl Hines'den duygu yapısını alırdım. Bud Powell bunların hepsine sahipti ama ondan bile her şeyi almazdım" (s.46)*

Müziğindeki izlenimci ve caz etkileri, doğaçlamalarındaki özgün müzikal ifadeler Evans'ı caz müziğinin önde gelen icracılarından birisi yapmaktadır. Doğaçlamalarında caz müziğinin geleneksel öğelerini ve çağdaş müziğin farklı tınılarını birleştirmede ustalaşan Evans, hem klasik hem de caz müziği türü için bir sentez olup, doğaçlama alanı için son derece değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Bill Evans üzerine yapılan akademik çalışmalar genellikle etkileşim (trio-birlikte çalma) üzerinedir. Solo performansı üzerine yapılan akademik çalışmalar sınırlıdır. Bu durumun sonucu olarak doğaçlamalarında kullandığı melodik yaklaşımların eğitici ve sanatsal yönleri bilinmemektedir. Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi "Bill Evans'ın "Here's That Rainy Day" doğaçlamasında kullandığı melodik yaklaşım nasıldır?" şeklinde oluşturulmuştur.

Bu çalışmada Bill Evans'ın 1968 yılında yayımlanmış olan "Alone Solo" albümündeki "Here's That Rainy Day" eserinin ikinci "chorus"[1] 'unun melodik analizi yapılmıştır. Çalışmanın amacı Evans'ın "Here's That Rainy Day" doğaçlamasındaki melodik (geçici ses, kromatik yaklaşım, öncü ses, gerilim çözülme, gerilimli ses, modal diziler) yapılarının ortaya çıkartılması ve bu öğelerin kullanımlarına ilişkin değişkenleri saptamaktır.

1. KURAMSAL BÖLÜM

1.1. Kromatik Yaklaşım

Kromatik yaklaşım temelde dizi seslerine diyatonik olmayan bir ses ile yaklaşma biçimidir. Kromatik yaklaşımlar genellikle bir akorun 1-3-5 ses-

1 Eserin doğaçlama yapılan bölümüdür. Caz müzisyenleri genellikle bir eserin tamamında veya birkaç bölümünde doğaçlama yapabilir. "Chorus çal" ifadesi, bir müzisyenin doğaçlama derecesini tanımlar (Wikipedia, 2022)

lerine doğru yapılan yaklaşımlardır (Ligon, 2001).

Şekil 1: C tonunda akorun 1-3-5 seslerine kromatik yaklaşımlar

Şekil 2: Cm tonunda akorun 1-3-5 seslerine yapılan kromatik yaklaşımlar

Şekil 3: C tonunda akorun 3'lüsüne yapılan kromatik yaklaşımlar

Bir kromatik yaklaşım melodik çizgide yatay bir şekilde re, re bemol, do ve la, la bemol sol sesleri ile dikey, re, re diyez, mi ve fa, fa diyez sol sesleri ile dikey bir şekilde kullanılabilir (şekil.1). Minör bir tonda benzer şekilde yatay ve dikey kromatik yaklaşımların kullanılabilir. Bu tür kullanımlarda kromatik yaklaşımın nereden başlayacağı değil, akorun hangi sesine doğru gidileceği önemlidir. Şekil 1'de birinci ölçüde kromatik yaklaşım akorun kök sesine re, re bemol sesleri ile yaklaşırken şekil 2'de birinci ölçüde si bemol, si sesleri ile yaklaşım kullanılmıştır. Kromatik yaklaşımlar düz bir çizgi halinde olmayıp aynı ölçü içerisinde farklı grafikler ortaya koyabilir. Şekil 3'te birinci ölçüde fa, re diyez sesleri akorun üçlüsüne yapılan dikey-yatay kromatik yaklaşım kullanım şeklini, ikinci ölçü ise yatay kromatik yaklaşım seslerinden önce diyatonik yaklaşım kullanma şeklini gösterir.

Şekil 4: Kromatik yaklaşımın yakın aralıklarla kullanılması

Şekil 5: Kromatik yaklaşımın geniş aralıklarla kullanılması

Şekil 6: Kromatik yaklaşımın farklı ritim kalıpları ile kullanılması

Kromatik yaklaşımlar yatay, dikey, yatay-dikey olarak veya bir ve iki seslerle sınırlandırılmaz. Şekil 4, onaltılık notalarla 4/4'lük ölçü süresince kullanılan kromatik yaklaşımları göstermektedir. Bu tür yaklaşımlar yakın aralıklarla kullanıldığından sesler arasında yumuşak ve akıcı geçişler elde edilir. Öte yandan Şekil 5'te kromatik yaklaşımın daha geniş aralıklarla kullanıldığı görülmektedir. Şekil 6, kromatik yaklaşımın yatay-dikey veya geniş aralıklarla kullanılmasının yanı sıra, farklı ritim kalıpları ile kullanımına örnek olarak gösterilebilir (Liebman, 2015).

1.2. Geciken Çözülme

Bir motifte toniğe çözülmeden hemen önce, akor sesinin altında ve üstünde bulunan seslerinin her ikisinin de kullanılması sonucunda oluşan yaklaşımlardır.

Şekil 7: Geciken çözülme yaklaşım seslerinin dört farklı örneği

Şekil 7'deki örnek 1 alt derece-üst derece-akor sesi örnek 2 ise üst derece-alt derece-akor sesi geciken çözülme yaklaşımlarını göstermektedir. Bu yaklaşımların her ikisi de diyatonik veya kromatik olarak kullanılabilir. Örnek 3 diyatonik bir yaklaşımla alt derece-üst derece-akor ses, örnek 4 ise kromatik bir yaklaşımla üst derece-alt derece-akor sesi yaklaşımlarını göstermektedir (Yavuzoğlu, 2012).

1.3. Öncü ses (Anticipation)

Kuvvetli zamanlı seslerin hemen öncesinde zayıf zamanda kullanılarak duyulmasına önden gelme veya öncü ses denmektedir.

Şekil 8: Öncü ses kullanım örnekleri

Şekil 8'de gösterilen bu yaklaşımlar hem örnek 1'de ki gibi tek bir ses olarak veya örnek 2'deki gibi birden fazla ses olarak akor şeklinde kullanılabilmektedir. (Yavuzoğlu, 2012).

1.4. Gerilimli Sesler

Gerilimli sesler üst derece akor fonksiyonları olarak bilinmektedir ve aralık mesafelerine göre rakamlanarak gösterilebilirler. Gerilimli sesler doğal gerilimli sesler ve altere gerilimli sesler olmak üzere iki ana başlık altında incelenebilir.

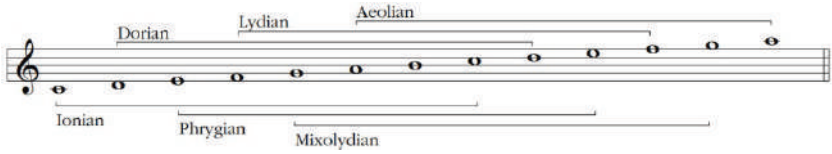
Akor türlerindeki gerilimli sesler	
Majör	**Δ7, 9, #11, 13**
Minör	**Δ7, 9, #11, 13**
Dominant7	♭9, 9, #11, 13
Minör 7	9, 11
Dominant7 #5	9, #11
Dim7	9, 11, ♭13
Dominant7	♭9, #9, ♭13, ♭5 (Altere gerilimli sesler)

Şekil 9: Gerilimli Sesler

Şekil 9'da akor türleri ve onlara karşılık gelen melodik hatta kullanılabilecek gerilimli sesler gösterilmiştir. Altere gerilimli sesler ise genellikle Dominant 7 akorlarda kullanılmaktadır (Yavuzoğlu, 2012).

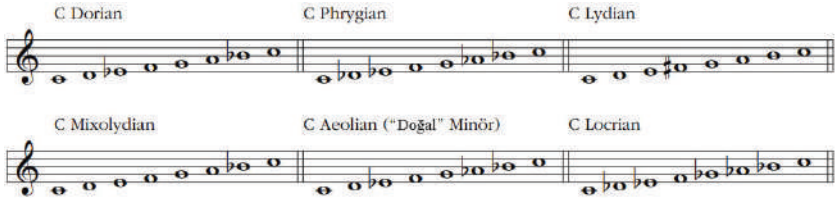
1.5. Modal Caz

Caz müziğinde modal müziğin kökenleri genellikle Miles Davis'in Kind of Blue kayıtlarına dayanmaktadır. Bu modal yaklaşımın bebopun hızlı temposuna ve karmaşık armonik yapısına yanıt olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Bir bebop ezgisi her ölçüye bir veya daha fazla akor denk gelebilecek şekilde icra edilirken, modal bir şarkıda bir akor, sekiz veya on altı ölçüye kadar eşlik edebilir. Öte yandan bazı melodiler tamamen tek bir moda dayandırılabilir (Ligon, 2001).



Şekil 10: C majör dizisi üzerinde majör ve minör modlar (Ligon, 2001 s.304).

Şekil 10'daki 6 modu gösteren grafik, teori kitaplarında ve sınıflarında sunulan mod öğretim yollarından yaygın olarak kullanılanlarındandır. Bu öğretim metodu ilk aşamada yardımcı olabilir, ancak sonraki aşamalarda kafa karıştırıcı ve yanıltıcı olacaktır. Bu öğretim yolu modlarla ilgili en önemli özelliklerden bazılarının gözden kaçmasına neden olabilir. Örneğin modların C majör dizisinden türetildiği bilinmektedir bu nedenle dorian sadece D dorian anlamına gelmektedir. Bunun aksine modlar, herhangi bir dizide olduğu gibi tonun herhangi bir derecesine aktarılabilir (Ligon, 2001).



Şekil 11: C toniği üzerinden modların gösterilmesi (Ligon, 2001 s.304).

Örneğin Şekil 11'deki gibi tüm modlar bir tonikle ilişkilendirilecek olursa sanılanın aksine bir dizi yapısı ortaya çıkacaktır. C dorian mod için tonik ise, Bb tonunun ikinci derecesi ile ilgili olmalıdır, bu nedenle C dorian için kullanılacak değiştirici işaret iki bemol olmalıdır.

Modların majör bir dizi ile ilişkilerini anlamak, modları tam olarak an-

lamaya yetmez. Örneğin C dorian, Bb majör'ün tonunda değildir; C dorian iki bemollü bir tondur. Tonik olarak C olan modların aldığı değiştirici işaretler şekil 12'de gösterilmiştir; C phrygian, dört bemol; C lydian, bir diyez; C mixolydian, bir bemol; Aeolian, üç bemol; locrian, beş bemol almaktadır (Ligon, 2001). Şekil 13: 1. Cümlenin melodik yapısı

Modlar, bir dizi ile (şekil 10) ve tek bir tonik, tonik ilişkilerine göre tanımlanabilir (şekil 11), ancak müzikal olarak kullanılacaklarsa ayrıca seslerine göre de sınıflandırılmalıdır.

	MOD İSMİ	İLİŞKİLİ OLDUĞU DERECE	KARAKTERİSTİK SESLER	C TONU İÇİN DEĞİŞTİRİCİ İŞARETLER
MAJÖR MODLAR	Lydian	4. Mod	A4	1♯
	Ionian (Majör)	1. Mod	T4, majör 7	0♯, 0♭
	Mixolydian	5. Mod	k7, B3	1♭
MİNÖR MODLAR	Dorian	2. Mod	k3, B6	2♭
	Aeolian (Minör)	6. Mod	k6, B2	3♭
	Phrygian	3. Mod	k2, T5	4♭
EKSİK 5 (DİMİNİSHED)	[Locrian]*	7. Mod	e5	5♭

Şekil 12: Modların majör ve minör olarak sınıflandırılması (Ligon, 2001 s.305).

Modlar görece olarak parlaklık ve karanlık sırasına göre sınıflandırılabilir. Tonal müziğin en önemli ses aralığı olan mediant (tonun 3'lüsü), majör veya minör modaliteyi belirler. Bir tam beşliye sahip toplam altı mod, üç majör mod ve üç minör mod olarak gruplandırılabilir (şekil 12) Ayrıca Locrian modu da adlandırılır ve sınıflandırılır, ancak tam beşli aralığa sahip olmadığı için tonal müzikte kullanılmaz (Ligon, 2001).

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, Bill Evans'ın doğaçlamalarında kullandığı müzikal dili, melodik yapıları çerçevesinde tespit etmeye yönelik genel tarama modelinde betimsel bir çalışmadır.

2.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini 20. yüzyılın caz piyanist ve bestecilerinden Bill Evans'ın solo albümleri, örneklemini ise Bill Evans'ın; "Alone Solo" albümündeki, "Here's That Rainy Day" eserinin ikinci chorusu oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Elde Edilmesi

Çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulması ve eserlerin doğaçlamalarına ilişkin verilerin toplanmasında nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi kullanılmıştır.

2.4. Verilerin Çözümlenmesi

Verilerin çözümlenmesinde görsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. "Görsel analiz, doküman analizinin bir alt başlığı şeklinde ele alınabilir. Görsel analiz, görsel verilerin, simgelerin, sembollerin, işaretlerin açıklanıp yorumlanması şeklinde tanımlanabilir" (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 83-84, Akt: Barutçu, Atılgan, 502, 503, 2019, cilt 9 say 3).

Bu kapsamda çalışmada sergilenen melodik analiz modeli aşağıdaki 3 temel boyuttan oluşmaktadır.

Melodik yapı; akor sesleri, akorsal yaklaşım sesleri ve dizisel yaklaşım olarak 3 ana boyutta analiz edilmiştir.

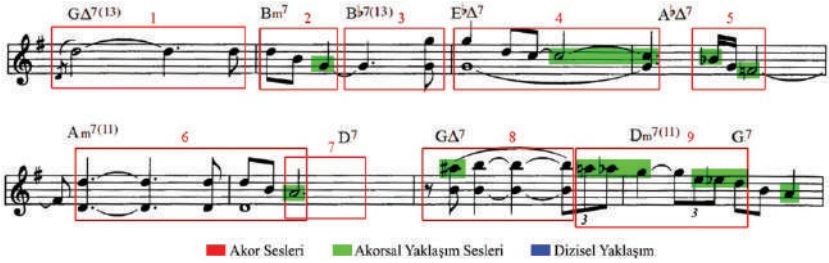
1. Akor sesleri; melodik doğaçlamada kullanılan akor sesleri kırmızı kare içinde,

2. Akorsal yaklaşım sesleri; melodik doğaçlamada akor seslerine yapılan kromatik yaklaşım, geçici ses, geciken çözülme, öncü ses, gerilimli sesler yeşil renk ile

3. Dizisel yaklaşım; melodik doğaçlamada kullanılan modal caz dizileri ise mavi kareler içinde gösterilmiştir.

3. BULGULAR

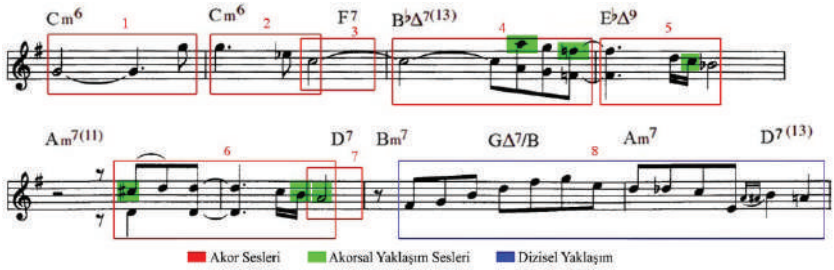
Here's That Rainy Day doğaçlamasının melodik yapısı



Şekil 13: 1. Cümlenin melodik yapısı

1. sol Bb7(13) akorunun öncü sesidir. 4. karedeki do (b13) EbΔ7 akorunun altere gerilimli sesidir. 5. fa sesi AbΔ7 akorunun doğal gerilimli sesidir. 6. la sesi bir sonraki akor olan D7'nin öncü sesidir. 8. karedeki la diyez GΔ7 akorunun üçlüsüne yapılan kromatik yaklaşım sesidir. 9. karede la, la bemol, sol, Dm7(11) akorunun on birlisine, mi, mi bemol, re ses G7 akorunun beşlisine yapılan kromatik yaklaşım sesleridir. Ölçü sonundaki la sesi 2. cümlenin ilk ölçüsündeki Cm6 akorunun öncü sesidir.

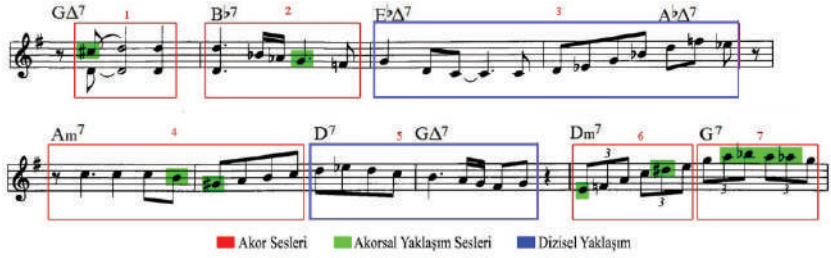
1. cümlenin melodik yapısı analiz edildiğinde, üç kromatik yaklaşım, üç öncü ses ve üç gerilimli ses ve üç akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.



Şekil 14: 1. Cümlenin melodik yapısı

4. karedeki la BbΔ7(13) akorunun geçici sesi, fa sesi ise bir sonraki ölçüdeki EbΔ9 akorunun öncü sesidir. 5. do sesi geçici sestir. 6. karede do diyez, si Am7(11)'nin geçici sesi, cümle sonundaki iki vuruşluk la sesi ise bir sonraki akor olan D7'nin öncü sesidir. 8. karede sol ionian dizisi kullanılmıştır.

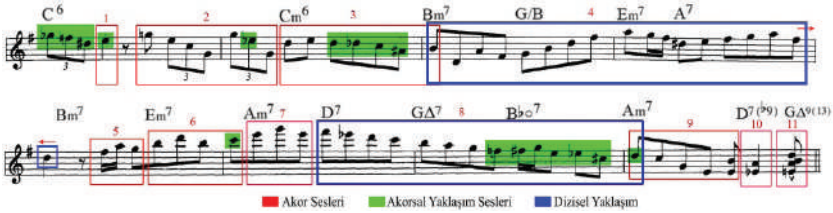
2. cümlenin melodik yapısı analiz edildiğinde, dört geçici ses, iki öncü ses, bir ionian dizisi ve üç akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.



Şekil 15: 1. Cümlenin melodik yapısı

1. karedeki do diyez GΔ7'nin geçici sesidir. 2. karede sol sesi Bb7'nin gerilimli çözülmesidir 3. karede Bb mixolydian dizisi kullanılmıştır. 4. Karede si geçici ses ve sol diyez kromatik yaklaşım sestir. 5. karede sol ionian (b6) dizisi kullanılmıştır. 6. karede mi Dm7'nin doğal gerilimli sesi ve re diyez kromatik yaklaşım sesidir. 7. karede la, si bemol, la bemol, sol G7 akorunun kök sesine yapılan kromatik yaklaşım sesleridir ve bir sonraki ölçüdeki mi sesi ile sonlanır.

3. cümlenin melodik yapısı analiz edildiğinde, iki geçici ses, üç kromatik yaklaşım, bir gerilimli ses, bir mixolydian ve bir ionian (b6) dizisi kullanılmıştır.



Şekil 16: 1. Cümlenin melodik yapısı

1. karedeki mi C6'nın öncü sesidir. 2. karede mi bemol (b10) C6 akorunun altere gerilimli sesidir. 3. karede re, mi bemol, re, re bemol, do, la diyez, si Bm7 akorunun kök sesine yapılan kromatik yaklaşım sesleridir. 4. karede sol ionian dizisi kullanılmıştır. 6. do sesi bir sonraki Am7 akorunun öncü sesidir. 8. karedeki mixolydian (b9) dizi kullanılmıştır. 8. kare sonunda Am7 akorunun gerilimli sesine fa, fa diyez, sol, mi, mi bemol, do diyez sesleri ile kromatik yaklaşım kullanılmıştır. 9. karede re, si, Am7'nin doğal gerilimli sesidir.

4. cümlenin melodik yapısı analiz edildiğinde, iki kromatik yaklaşım, iki öncü ses, üç gerilimli ses, bir ionian, bir mixolydian (b9) ve dört akor içerisinde akor sesi kullanılmıştır.

4. SONUÇ

Bill Evans solo "Here's That Rainy Day" kaydı üzerindeki solo doğaçlama bölümünün melodik yapısını inceleyen bu çalışmada Evans'ın doğaçlama melodilerin üretilmesinde dizisel yaklaşımdan çok akorsal yaklaşım sesleri kullandığı saptanmıştır.

Tablo 1: Doğaçlamalardaki melodik yapının değişkenlerine ilişkin sonuçlar

Here's That Rainy Day 1. Chorus		1. cümle	2. cümle	3. cümle	4. cümle	Toplam
Akor Sesleri		3	4		4	11
Akorsal Yaklaşım Sesleri	Geçici ses		4	2		6
	Gerilimli çözülme			1		1
	Kromatik yaklaşım	3		3	2	8
	Öncü ses	3	2		2	7
	Gerilimli ses	3		1	3	7
Dizisel Yaklaşım	İonian dizisi		1	1	1	3
	Mixolydian dizisi			1	1	2
Toplam						45

Bill Evans'ın melodik doğaçlamasında 11 akor sesi, 6 geçici ses, 1 gerilimli çözülme, 8 kromatik yaklaşım, 7 öncü ses, 7 gerilimli ses ve 5 modal dizi olmak üzere toplamda 45 kullanım tespit edilmiştir.

Tablo 8: Doğaçlamalardaki melodik yapının kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Melodik yapı	*f*	%
Akor sesleri	11	%24,44
Akorsal yaklaşım sesleri	29	%64,44
Dizisel yaklaşım	5	%11,12
Toplam	45	%100

Doğaçlamaların melodik yapısını; %24,44'ü ile akor sesleri, %64,44'ü ile akorsal yaklaşım sesleri (geçici ses, öncü ses, gerilimli sesler, kromatik yaklaşım, gerilim çözülme) ve %11,12'si ile ise dizisel yaklaşım sesleri (modal diziler) oluşturmaktadır.

ÖNERİLER

•Bill Evans'ın doğaçlamalarında kullandığı melodik unsurlara değinmeden önce melodik yapıda kullanılacak değişkenlerin (kromatik yaklaşımlı sesler, öncü ses, gerilimli ses, gerilimli çözülme ve diziler) teorik çerçevede öğrenilmesi gerekir.

•Doğaçlama öncesinde, referans alınacak eserin melodik yapısı kuramsal bilgiler ışığında analiz edilmeli ve sonrasında melodi özümseninceye kadar seslendirilmelidir.

•Doğaçlama melodilerin üretilmesine minör akorlarda; dorian, blues, majör akorlarda; ionian, blues, dominant akorlarda; mixolydian, dim7 akorlarda ise diminished dizileri veya kromatik dizi kullanabilir.

•Caz müzisyenlerinin doğaçlama stillerini tespit etmede, araştırmadaki veri analiz tekniğinden yararlanılabilir.

KAYNAKÇA

Babacan, M. D., Caz Müziği ve Piyano Eğitimi Üzerine Bir Çalışma, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2001.

Bailey, D. (2011) Doğaçlama. (A. Bucak, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık

Liebman, D. (2000). A Chromatic Aproach to Jazz Harmony and Melody. Advance Music Press

Ligon, B. (2001). Jazz Theory Resources: Volume 2. Hal Leonard, Houston Publishing.

Murray, J. W., Billy's Touch: An Analysis of the Compositions of Bill Evans, Billy Strayhorn, and Bill Murray, Towson University, 2011

Özkeleş, S. (2016). Profesyonel Müzisyen Eğitimi Bağlamında Eğitimciler İçin Doğaçlamaya Yönelik Uygulama ve Öneriler Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 16 (İpekyolu Özel Sayısı), 2393-2409.

Özkeleş, S. (2017). Müzik Sanatında Doğaçlama (Ü. İmik, Ed.) Sanat ve Tasarım Yaklaşımları, Gece Kitaplığı Yayınları, Ankara

Robert L. Doerschuk, 88: The Giants of Jazz Piano San Francisco, Backbeat Books, 2001

Sönmez, V., & G. Alacapınar, F. (2011). Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Anı Yayıncılık, Ankara.

Tulga, F. E. (2009). Müzikte Empresyonist Akım [Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi], Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi.

Wikipedia. (2022) Chorus (Jazz), https://de.wikipedia.org/wiki/Chorus_(Jazz)

Yavuzoğlu, N. (2012). Caz müziğinde akor dizileri. Pan Yayınları

KIRŞEHİR KİLİMLERİNDE KURTAĞZI MOTİFİ VE ÇEŞİTLEMELERİ

Sema ETİKAN[1]

GİRİŞ

İki iplik sistemine dayanılarak yapılan, renkli atkı ipliklerinin (çeşit ipi, yüz ipi) çözgü ipliklerini tamamen kapattığı, atkı yüzlü, tersi ve yüzü aynı olan, havsız, düz yüzeyli, dokumalara *kilim* adı verilmektedir (Deniz 1998: 1; Görgünay Kırzıoğlu 2001: 19; Soysaldı 2009: 27). Kilim, düğümlü halı dışındaki havsız dokumalar arasında, ülkemizin hemen her bölgesinde yaygın olarak üretilen bir dokuma türüdür (Acar 1975: 19).

Kilimler Anadolu kültüründe halkın öncelikle kendi ihtiyacını karşılamak amacıyla, kendi kullanımı veya çeyizi için dokuduğu dokumalardır. Birçok ihtiyaca yönelik dokundukları için çok sayıda kullanım alanı bulunmaktadır. Deniz (2000), kilim dokuma tekniğiyle üretilen başlıca dokumaları şöyle sıralamıştır: namazlık, yer sergisi, duvar kilimi, yük kilimi, sedir/divan örtüsü, yorgan kilimi, beşik kilimi, eşik kilimi, okuntu kilimi, yastık, heybe, torba, çuval, yük çuvalı, asbap çuvalı, haral, don çulu, at çulu, deve çulu, garçın, mafraş, ita/iteği, sofra bezi, savan/tırlık, arkalaç, oklavalık, tuzluk ve kaşıklık (Deniz, 2000: 83-89).

Kilimler dokunduğu yörelerin geleneksel motifleri ve desenleri ile adlandırılır ve tanınırlar. Motifler birleşerek kilimin desenlerini oluşturur. Bir kilim deseni içerisinde onlarca motif bulunabilir. Bu motifler farklı veya birbirinin çeşitlemesi ya da değişkesi olabilirler. Motifler, birbirinin aynı veya benzeri olsa bile değişik yörelerde farklı adlar almış olabilirler. Orta Asya'dan Anadolu'ya Türklerin köklü dokumacılık geçmişinden kaynaklanan tüm bu olabilirlikler Türk kilim dokuma kültürünün zenginliğinin birer göstergesidir. Kırşehir kilimleri de bu zenginlikte önemli bir payı olan dokuma çeşitlerindendir.

Kırşehir kilimleri Anadolu Türkmen kilimlerinde baskın olan bir düzenleyim anlayışı ile dokunmuş geometrik motifli kilimlerdir. Kilimler yüzey şeması itibarıyla, göbekli, ayaklı (kenar suyu olan), tek ya da çift mihraplı, ya da serpme motifli raport desenli dokumalardır. Yörede bir-

1 Prof. Dr. , Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ORCİD: 0000- 0001-5347-200X.

çok yerleşim yerinde motife *oy* veya *oyu* denilmektedir. Kırşehir dokumalarında deseni oluşturan ana motifler (oy/oyu), yöresel adları ile çıtlık, başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı), kıvrım çeşitlemeleri, *tavşan topuğu, bıçkır* değişkeleri, *parmak* değişkeleri, *ev* değişkeleri, *sandık oyu (bıçkır/parmak/ev), pıtrak, elma, kıvrım (tek dallı oy/it izi), çatal kıvrım (kurtağzı), tazı kuyruğu/ölmüş enik (çengel), seleser* ve *beş su (beşin suyu)* motifleridir. Tasarımı oluşturan bu ana motiflerin yanında da tasarımı zenginleştirmek amacıyla bazı yardımcı motifler yer almaktadır. Bu yardımcı motifler ise *eli böğründe/pençe (eli belinde), kazan kulpu (bukağı), küçük kıvrım/sevdi dolaştı/kıvrımlı oy (ying-yang), turna, yıldız* çeşitlemeleri, göz değişkeleri, *çatal dişeme, gerdan ayağı, çengel (çek oyusu/kollu oy), dökme* çeşitlemeleri, *cıngırdaklı oy/saçaklı oy (saç bağı), kaşık sapı, sıçan dişi (akıtma) ve* çarpaz motifleridir.

Kurtağzı motifi de bu motifler arasında Kırşehir kilimlerinde en çok kullanılan ana motiflerden biri olarak yöresel adlandırmalarıyla ile (çıtlık, başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı), tavşan topuğu, kıvrım (tek dallı oy/it izi), çatal kıvrım (kurtağzı)vb.) yer almaktadır.

Kurt, Türk kültüründe yer alan hayvan unsurları içerisinde önemli bir yere sahiptir ve Türk mitolojisinin de en önemli sembollerindendir. Oğuz Türklerinde kurt, diğer Türklerde börü ya da böri adını almıştır. Yırtıcı olması nedeniyle korkulan bir hayvan olmasının yanı sıra çevik, hareketli ve güçlü olması nedeniyle de saygı duyulan bir hayvan olmuş ve bu özelikleri nedeniyle kahramanlar bir kurt şeklinde tasvir edilmiştir. Türk toplumlarında türeyiş inanışları arasında kurttan türeyiş inanışı da çok önemlidir. Bu inanış zamanla Türk topluluklarında hayvan-ata kavramını geliştirmiş ve kurt, devlet, hükümdarlık simgesi olmuştur. Aynı zamanda Tanrısal bir varlık olarak kabul edilmiş gök tanrı ile özdeşleştirilmiştir. Türkler seferlerinde de kendilerine bir kurttun yol gösterdiğine inanmışlardır. Kutsal ve tanrısal olduğuna inanılan bu hayvanın adına adaklar sunulmuş, törenler düzenlenmiş ve şölenler yapılmıştır. (Artun, 2014:212; Çoruhlu, 2011:138-140, 174-176; Erbek 2002: 158; Gültepe, 2015:596; Ögel, 2014:19,144-146; Roux, 2012:56).

Kurtağzı motifi stilize edilmiş bir kurtağzı veya kurt ayak izi şeklindedir. Anadolu dokumalarında kurtağzı motifi, çeşitlemeleri ve değişkeleri, canı korumayı simgeleyen motiflerdir. Anadolu'ya göç eden Türkler beraberlerinde besledikleri hayvanlarını da getirmişler ve burada hayvancılık kültürünü devam ettirmişlerdir. Kurt bu dönemde hayvanlara saldıran, sürüye zarar veren, korkulan bir hayvan olmuştur. Kurttan korunmak için köpek evcilleştirip, özel olarak yetiştirmişlerdir. Bunun-

la beraber korkulan bu hayvandan korunmak amacıyla hayvana ait diş, kemik gibi herhangi bir parçayı üzerlerinde taşımaya başlamışlar, böylelikle kendilerini koruyacaklarına inanmışlardır. Anadolu dokumalarında da kurt motifinin yer almasının bu düşünce yapısıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Üzerinde kurt ile ilgili bir motifin yer aldığı dokumanın evde serili olmasının bu yırtıcı hayvana karşı duyulan korkuyu yenmek ve ondan korunmak için yeterli olacağı düşünülmektedir. Anadolu halklarının inançları, dokumalardaki kurtizi, kurtağzı motiflerinin anlamları ile örtüşmektedir. Bu motifler herkesin anlayabileceği simgesel bir anlatıma sahiptirler (Erbek 2002: 158).

Anadolu kilim dokumalarına bakıldığında; kurtağzı motifinin, Yozgat Boğazlayan kilimlerinde kartal kanadı (Deniz, 2000: 241), Konya Ereğli Begdik kilimlerinde pança, bacak-kanat (Karahan 1998: 161-165), Hotamış Türkmen kilimlerinde kaynak oyusu (Aytaç 2003: 20), Sivrihisar Günyüzü Türkmen kilimlerinde kurt veya kurtağzı (Durul 1987:16), Koyunlu Türkmen aşiretlerinde bukağı, kurtağzı (Durul 1987:18), Niğde Üçkapılı yaylası yörük kilimlerinde kurtağzı (Durul 1987:24), Şaröy yörük, Kayseri Afşar, Antakya Amik ovası Türkmen kilimlerinde kurt izi (Durul 1987:56, 65, 80) adlarıyla dokunduğu görülmektedir. Kurtağzı veya kurt izi motifinin Hayta yörüklerinin ve Eskişehir Alanyurt yörüklerinin bazı aşiret, oba ve ailelerinin imi olduğu da bilinmektedir (Durul 1987:45).

Yeşilbaş (2011)'ın, Diyarbakır-Karacadağ kilimleri üzerine yaptığı çalışmada tespit ettiği kurtağzı motifi çeşitlemeleri, Kırşehir kilimlerinde tavşan topuğu adıyla bilinen çeşitleme ve değişkeleri ile aynıdır ve yörede kurtağzı olarak isimlendirilmektedir (Yeşilbaş, 2011: 116).

Etikan ve Ölmez (2013), Muğla yöresi kirkitli dokumalarını inceledikleri çalışmalarında yörede tavşan topuğu motifinin Seydiler kilimlerinde koca bıyık, çatal kıvrım(kurtağzı) motifinin ise Eldirek kilimlerinde tabak adıyla bilindiğini tespit etmişlerdir (Etikan ve Ölmez, 2013:197, 203).

Karakelle ve Kayabaşı (2018), Hatay/Reyhanlı kilimlerini inceledikleri çalışmalarında yörede kurtağzı motifinin kenar suyu olarak sıklıkla kullanıldığını ve Kırşehir kilimlerinde başlı çıtlık adıyla bilinen çeşitlemenin yöre dokumalarında da kurtağzı adıyla yer aldığını ifade etmişlerdir (Karakelle ve Kayabaşı, 2018:2642).

Ortaç ve Kemer Gürsoy (2020), Niğde-Kızılca Kasabası düz dokumalarını inceledikleri çalışmalarında en çok (%70) kurtağzı motifinin dokunduğu tespit etmişlerdir. Yörede kurtağzı olarak bilinen motifler Kırşehir kilimlerinde de tavşan topuğu ve kıvrım (tek dallı oy/it izi) motifi adla-

rıyla dokunmaktadır (Ortaç ve Gürsoy, 2020: 12,13,16,18).

Şanlı vd. (2021), Eskişehir, Konya ve Sivas yörelerini temel alarak İç Anadolu Bölgesi dokumalarını inceledikleri çalışmalarında, bu dokumalarda kurtağzı motifinin birçok çeşitlemesini tespit etmişleridir. Bu çeşitlemeler Kırşehir kilimlerinde de yer almakta ve tavşan topuğu, çatal kıvrım(kurtağzı) ve çedim adlarıyla bilinmektedir (Şanlı vd. 2021:1939-1943).

Kılıçarsalan (2022), Yalvaç yöresi namazlağı dokumalarını incelediği çalışmada Kırşehir kilimlerinde *kıvrım (tek dallı oy/it izi)* adıyla bilinen çeşitlemenin yöre namazlağılarında kurtağzı adıyla dokunduğunu tespit etmiştir (Kılıçarsalan, 2022:198).

Yöresel dokumaların incelendiği çalışmalar da göstermektedir ki; kurtağzı motifi, Anadolu'nun hemen her bölgesinde kilim dokumacılığında başlıca motif olarak yer almaktadır. Motif bazı yörelerde de dokumacılar tarafından farklı adlandırılmaktadır.

Bu çalışmada Kırşehir kilimlerinde yer alan kurtağzı motiflerinin incelenmesi, motifin çeşitlemeleri ve değişkeleri ile beraber yöresel adlandırmalarının açıklanması amaçlanmıştır. Çalışmanın gerçekleştirilmesinde Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiş olan GSF.A3.17.002 numaralı ve "Kırşehir El Sanatları" isimli projenin verilerinden yararlanılarak hazırlanmış, kitap, makale ve bildiriler taranarak kurtağzı motifinin yer aldığı kilim dokumalar tespit edilmiştir. Belirlenen dokuma örneklerinde kurtağzı motifinin çeşitlemelerinin ve değişkelerinin dokuma üzerinde yer aldıkları bölümler dikkate alınarak düzenleyim içerisindeki yerleri açıklanmıştır.

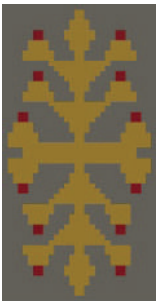
KIRŞEHİR KİLİMLERİNDE YER ALAN KURTAĞZI MOTİFİ ÇEŞİTLEMELERİ

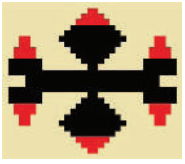
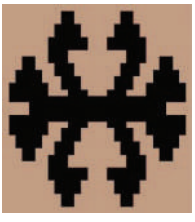
Yörede kurtağzı motifi kilim dokumalarda yaygın olarak kullanılmaktadır. Hemen her dokumada motifin bir ya da birden fazla çeşitlemesi görülmektedir. Bazen aynı dokumada çeşitlemelerden birinin yine bir ya da birden fazla değişkesinin yer aldığı da tespit edilmiştir. Yörede çıtlık, *başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı), tavşan topuğu, kıvrım (tek dallı oy/it izi),* ve *çatal kıvrım* isimleri ile bilinen motifler kurtağzı motifinin sıklıkla kullanılan çeşitlemeleridir. Bununla beraber çedim ve *börklice* motifleri ile yöresel adları tespit edilememiş diğer kurtağzı çeşitlemeleri daha az görülmektedir.

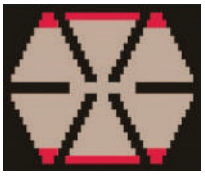
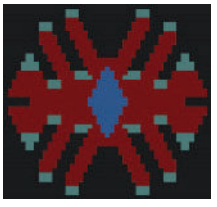
Çıtlık, başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı), tavşan topuğu ve kıvrım (tek dallı oy/it izi) motifleri genellikle yörede *Toplu kilim/Sandıklı ki-*

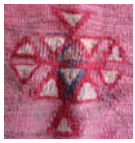
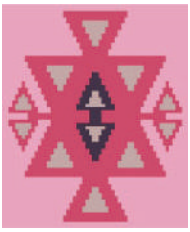
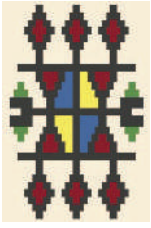
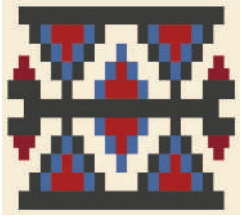
lim/Sıralı sandıklı kilim adıyla bilinen dokumalarda top/sandık motifinin içerisinde yer almaktadır. Bu motifler aynı zamanda kilimin orta zemininde, top/sandık motifinin dışında kalan alanda da görülmektedir. Çatal kıvrım, çedim, börklice ve diğer kurtağzı çeşitlemeleri ise daha çok tasarımı tamamlamak üzere orta zemine dağınık olarak yerleştirilmektedir. Bu motiflerin kenar suyunda kullanımına nadir olarak rastlanılmıştır.

Çizelge 1.'de Kırşehir kilimlerinde yer alan kurtağzı motifi çeşitlemeleri ve değişkeleri, motiflerin çizimleri ile yöreye ait adlandırmaları verilmiştir.

KURTAĞZI MOTİFİ ÇEŞİTLEMELERİ VE DEĞİŞKELERİ	MOTİFİN ÇİZİMİ	YÖRESEL ADI
		Çıtlık
		Başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı)
		Başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı)
		Tavşan topuğu

		Tavşan topuğu
		Tavşan topuğu
		Kıvrım (tek dallı oy/it izi)
		Kıvrım (tek dallı oy/it izi)
		Çatal kıvrım (kurtağzı)
		Çatal kıvrım (kurtağzı)

		Çedim
		Kurtağzı (Yöresel adı bilinmemektedir)
		Kurtağzı (Yöresel adı bilinmemektedir)
		Kurtağzı (Yöresel adı bilinmemektedir)
		Kurtağzı (Yöresel adı bilinmemektedir)
		Kurtağzı (Yöresel adı bilinmemektedir)

		Yıldız
		Kurtağzı (Yöresel adı bilinmemektedir)
		Eli böğründe
		Börklice
		Saç bağı
		Kurtağzı (Yöresel adı bilinmemektedir)

		Kurtağzı (Yöresel adı bilinmemektedir)

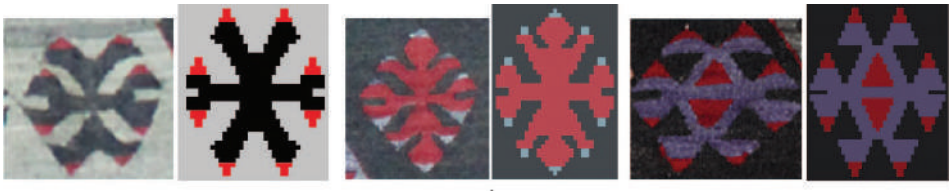
Kaynak: (GSF.A3.17.002 No'lu Proje Arşivi, 2017-2018)

Aşağıda yöreye ait bazı dokumalar ve bu dokumalarda yer alan kurtağzı motifi çeşitlemeleri ile değişkelerine örnekler görülmektedir (Şekil 1., Şekil 3., Şekil 5., Şekil 7., Şekil 9., Şekil 11., Şekil 13., Şekil 15.).

Şekil 1. Duvar kilimi (Sıralı Sandıklı kilim/Dokuz toplu kilim/Dalakçı kilimi), (Mucur-Dalakçı *Köyü*-Hanife Köksal), (Etikan vd. 2021: 118)

Şekil 1.'de bir duvar kilimi görülmektedir. Bu dokuma Kırşehir ili, Mucur ilçesi Dalakçı Köyünde tespit edilmiştir. Dalakçı köyü yörede kilim dokumacılığının yaygın olarak yapıldığı bir yerleşim yeridir. Burada ve çevresinde dokunan kilimler de Dalakçı kilimi adıyla tanınmaktadır. Şekil 1.'de verilen bu dokuma 1.82x4.55m boyutlarında olup 54 yıllıktır. Atkı iplikleri yün, çözgü iplikleri pamuktur. Atkı yüzlü düz kilim, ilikli ve sarma sınır atkılı kilim tekniği ile dokunmuştur. İki şak halinde dokunmuş ve dikilerek birleştirilmiştir (Etikan vd. 2021: 118). Orta zeminde "sandık" ya da "top" adı verilen motifler yer almaktadır. Sandık motiflerinin içerisinde yöre dokumalarında yer alan kurtağzı motifi çeşitlemelerinden çıtlık motifi görülmektedir (Şekil 2.a). Orta zeminde sandık motiflerinin dışında kalan alanda ise yine çıtlık motifi ve beraberinde bu

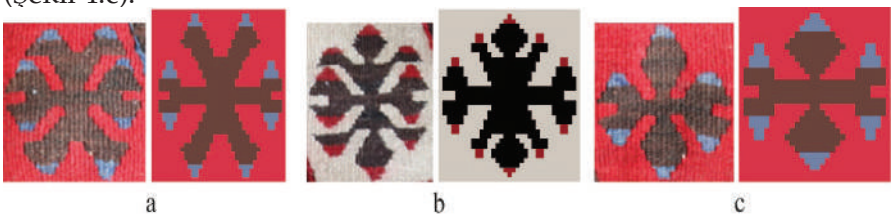
motifin değişkesi olan başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı) motifi (Şekil 2.b) ile diğer kurtağzı motifi çeşitlemelerinden tavşan topuğu motifi bulunmaktadır (Şekil 2.c).



Şekil 2. a: Çıtlık motifi ve çizimi, b: Başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı) motifi ve çizimi, c: Tavşan topuğu motifi ve çizimi

Şekil 3. Taban kilimi (Sandıklı kilim/Toplu kilim/Göllü kilim), (Merkez-Yağmurlu Büyükoba *Köyü* Cami), (Etikan vd. 2020: 107)

Şekil 3'de görülen taban kilimi ölümlük-dirimlik amacıyla dokunduğu düşünülen 1.83x4.20m boyutlarında bir kilimdir. Merkez ilçe Yağmurlu Büyükoba köyü camisinde tespit edilmiştir. Atkı ve çözgü iplikleri yündür. Atkı yüzlü düz ve ilikli kilim tekniği ile dokunmuştur. İki şak olarak dokunmuş ve ortadan dikilmiştir (Etikan vd. 2020: 107). Orta zemininde üç adet göl adı da verilen sandık motifleri sıralanmaktadır. Bu sandık motifleri kahverengi, beyaz, kırmızı ve fıstık yeşili olmak üzere farklı renklerde şeritlerin eşkenar dörtgen şeklinde birbirini çevrelemesinden oluşmuştur. Bu renkli şeritlerde de kurtağzı motifi çeşitlemelerinden çıtlık motifi (Şekil 4.a) ve beraberinde bu motifin değişkesi olan başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı) motifi (Şekil 4.b) ile diğer kurtağzı motifi çeşitlemelerinden tavşan topuğu motifinin bir değişkesi bulunmaktadır (Şekil 4.c).

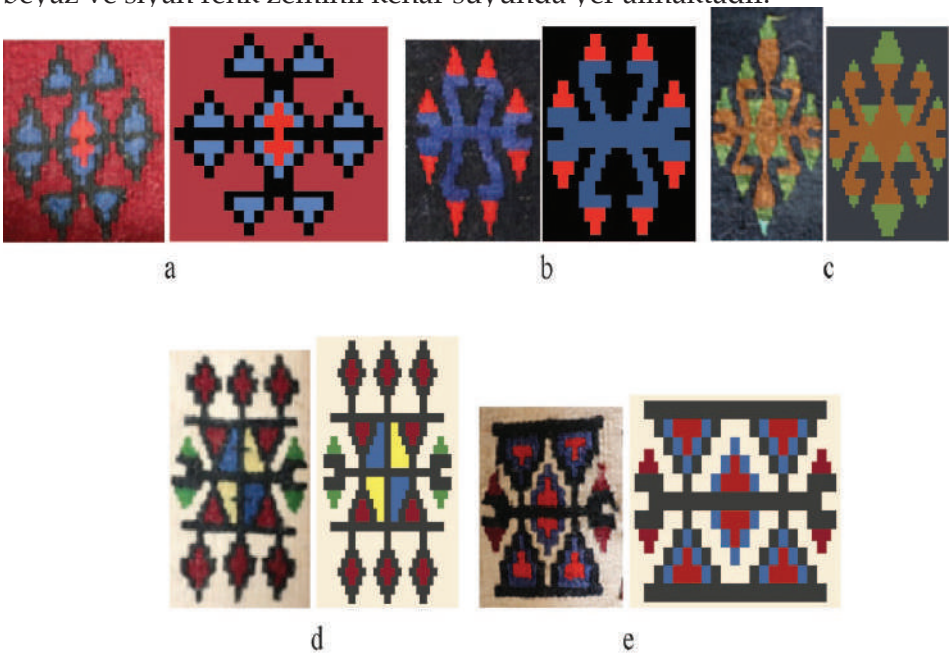


Şekil 4. a: Çıtlık motifi ve çizimi, b: Başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı) motifi ve çizimi, c: Tavşan topuğu motifi ve çizimi

*Şekil 5. Yük örtüsü (Yük çapı) (Toplu kilim), (*Akçakent-Küçükabdiuşağı köyü-Efile Çalışkan), (Etikan vd. 2019: 503)

Şekil 5'de verilen yük örtüsü Akçakent ilçesi Küçükabdiuşağı köyünde tespit edilmiştir. Yörede kırsal kesimde, Anadolu'nun diğer yerleşim yerlerinde de olan yatak, yorgan, yastık vb. eşyaların dokuma ile örtülme geleneği halen devam etmektedir. Bu amaçla evin bir odasına yapılan yer-

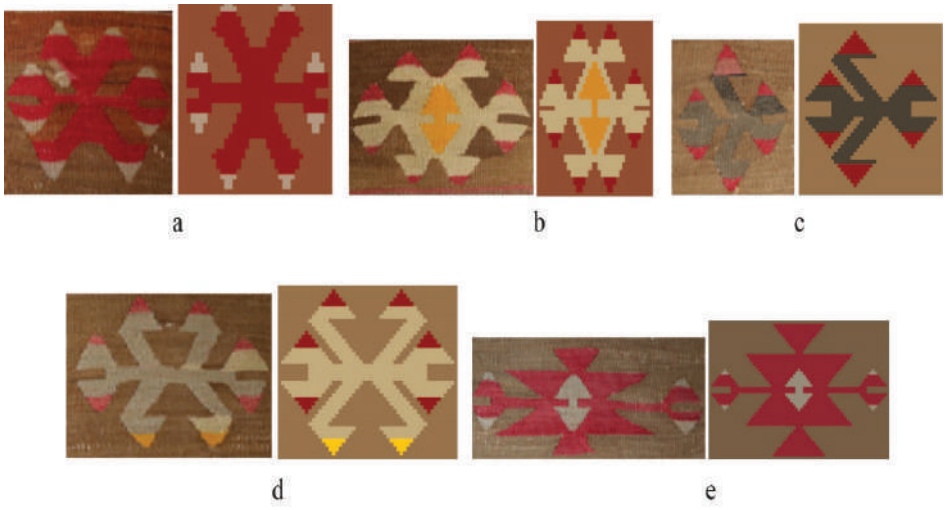
den yüksek bir mimari eleman üzerine üst üste yerleştirilen eşyanın önüne kilim bir perde gibi örtülmektedir. Örtü amaçlı kullanılan bu kilime yük ya da yüklük örtüsü adı verilmektedir. Yüklük örtüsü, Kırşehir ilinin farklı dokumacılık merkezlerine göre çapı, yük çapı, yük çalpısı, yük perdesi, şah (şahk), bar ve yük örtüsü gibi isimler almaktadır (Etikan vd. 2020: 23). Şekil 5.'de verilen örnek de bu amaçla atkı yüzlü düz kilim ve ilikli kilim tekniği ile dokunmuş bir kilimdir. Orta zemininde top motifleri sıralanmaktadır. Dokumada kurtağzı motifi çeşitlemelerinden tavşan topuğu (Şekil 6.a), çatal kıvrım ve bir değişkesi (Şekil 6.b, Şekil 6.c), saç bağı (Şekil 6.d), ve kurtağzı (Şekil 6.e) motifleri içten dışa doğru kırmızı, beyaz ve siyah renk zeminli kenar suyunda yer almaktadır.



Şekil 6. a: Tavşan topuğu motifi ve çizimi, b: Çatal kıvrım (kurtağzı) motifi ve çizimi, c: Çatal kıvrım (kurtağzı) motifi ve çizimi, d: Saç bağı (kurtağzı), e: Kurtağzı motifi ve çizimi

Şekil 7. Yolluk (Tahtalı kilim/Çubuklu kilim/Beş renk kilim), (İbrahim Özdemir Derlemi), (Etikan vd. 2018: 396)

Şekil 7'de verilen dokuma İbrahim Özdemir derleminde yer almaktadır. Mucur ilçesi Dalakçı köyünde İbrahim Özdemir'in babaannesi tarafından dokunmuştur. 1,20x3,59m boyutlarında olan dokuma 77 yıllıktır. Atkı ve çözgü iplikleri yündür (Etikan vd. 2018: 396). Atkı yüzlü düz kilim tekniği ile dokunan kilimin zemini şeritlerin sıralanması ile oluşmuştur. Kırmızı-boz (gri), sarı-boz (gri) ve sarı-kahverengi renkli şeritler beşli gruplar halinde zeminde yer almaktadır. Bu grupların her birinin arasında da yörede *tahta* adı verilen daha geniş bir şerit bulunmaktadır. Dokumanın bu tahta adı verilen enli şeridinde de kurtağzı motifi çeşitlemelerinden çıtlık (Şekil 8.a), *tavşan topuğu* (Şekil 8.b), *kıvrım (tek dallı oy/it izi)* (Şekil 8.c), çatal kıvrım (kurtağzı) (Şekil 8.d) ve *kurtağzı* (Şekil 8.e) motifleri yer almaktadır.

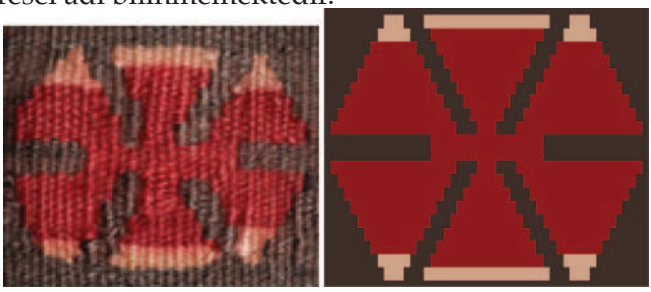


Şekil 8. a:Çıtlık motifi ve çizimi, b: Tavşan topuğu motifi ve çizimi c: Kıvrım (tek dallı oy/it izi) motifi ve çizimi, d: Çatal kıvrım (kurtağzı) motifi ve çizimi, e:Kurtağzı motifi ve çizimi

Şekil 9. Namazlağı (Gedirge kilim), (Akpınar-Alişar köyü-Serkan Buzluk), (Etikan vd. 2020: 120)

Şekil 9'da görülen namazlağı Akpınar ilçesi Alişar köyünde tespit edil-

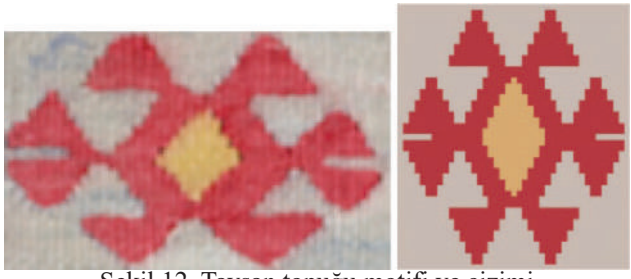
miştir. 62 yıllık olan bu dokuma 0.69x1.15m boyutlarındadır. Atkı iplikleri yün, çözgü iplikleri pamuktur. Atkı yüzlü düz kilim ve ilikli kilim tekniği ile dokunmuştur. Uzun kenarlarında ilikli kilim tekniği ile parmak motiflerinin yaygın olarak dokunduğu kilimler yörede bu motiflerin iç içe geçmiş görüntüsü vermesinden dolayı Gedirge kilim adını almaktadır (Etikan vd. 2020:25, 120). Dokumada kurtağzı motifi orta zemini çevreleyen kenar sularında yer almaktadır (Şekil 10.). Kurtağzı motifinin bu çeşitlemesinin yöresel adı bilinmemektedir.



Şekil 10. Kurtağzı motifi ve çizimi

Şekil 11. Namazlağı (Gedirge kilim), (Merkez-Değirmenkaşı Köyü/Seyfinaz Çalışkan), (Etikan vd. 2020: 126)

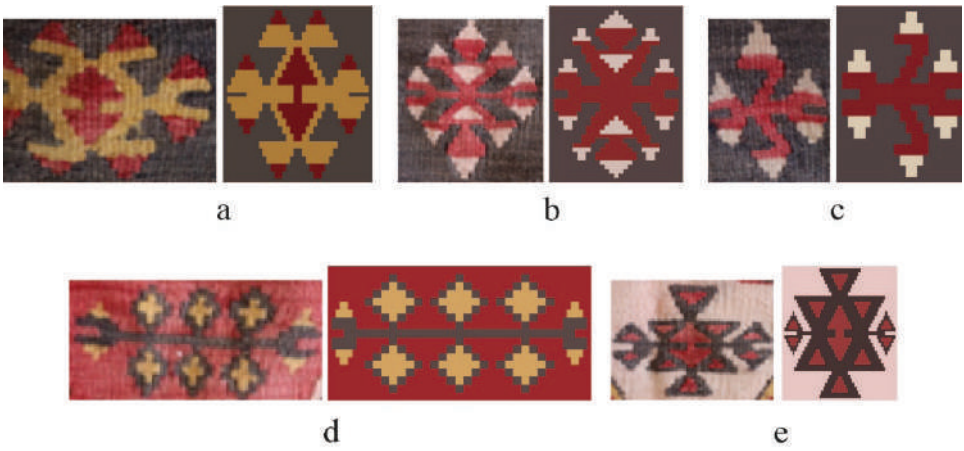
Şekil 11'de görülen namazlağı Merkez ilçe Değirmenkaşı köyünde tespit edilmiştir. 0.59x1.09 m boyutlarındadır. 70 yıllık olan bu dokumanın atkı ve çözgü iplikleri yündür. Atkı yüzlü düz kilim ve ilikli kilim tekniği ile dokunmuştur(Etikan vd. 2020: 126). Kurtağzı motifi çeşitlemelerinden olan ve yörede *tavşan topuğu* olarak adlandırılan motif namazlağının iki kenarında farklı renklerde sıralanmaktadır (Şekil 12.).



Şekil 12. Tavşan topuğu motifi ve çizimi

Şekil 13. Seccade (Gedirge kilim), (Merkez-Kartalkaya Köyü/Rukiye Kadir), (Etikan vd. 2020: 129)

Şekil 13'de görülen namazlağı Merkez ilçe Kartalkaya köyünde tespit edilmiştir. 60 yıllık bir dokumadır ve 1.03x1.94 m boyutlarındadır. Atkı ve çözgü iplikleri yün olan namazlağı atkı yüzlü düz kilim ve ilikli kilim tekniği ile dokunmuştur (Etikan vd. 2020: 129). Orta zemininde iç içe geçmiş eşkenar dörtgenlerden oluşmuş büyük bir *sandık (top/göl)* motifi bulunmaktadır. Bu sandık motifi kahverengi, beyaz, siyah, kırmızı ve fıstık yeşili olmak üzere farklı renklerde şeritlerin eşkenar dörtgen şeklinde birbirini çevrelemesinden oluşmuştur. Bu renkli şeritlerde de kurtağzı motifi çeşitlemelerinden yöresel adlarıyla *tavşan topuğu* (Şekil 14.a), *başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı)* (Şekil 14.b), *kıvrım (tek dallı oy /it izi)* (Şekil 14.c), *börklice* (Şekil 14.d).ve *yıldız* (Şekil 14.e) motifleri yer almaktadır

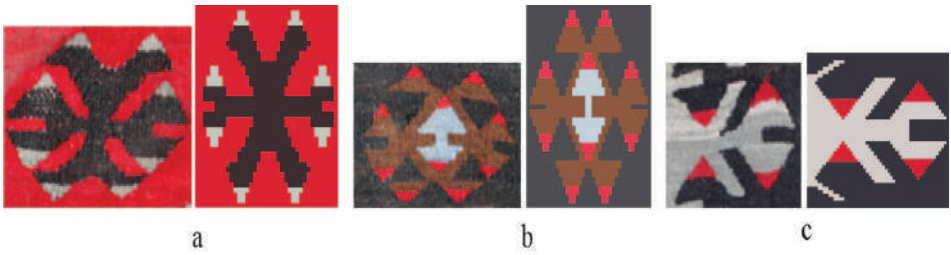


Şekil 14. a: Tavşan topuğu motifi ve çizimi, b: Başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı) motifi ve çizimi, c: Kıvrım (tek dallı oy/it izi) motifi ve çizimi, d: Börklice motifi ve çizimi, e: Yıldız motifi ve çizimi

Şekil 15. Namazlağı (*Üç toplu namazlağı*), (İbrahim Özdemir Derlemi), (Etikan vd. 2018: 393)

Şekil 15'de verilen dokuma İbrahim Özdemir derleminde yer almaktadır. Mucur ilçesi Dalakçı köyünde İbrahim Özdemir'in eşi Esma Özdemir tarafından dokunmuştur. 0,69x1,20m boyutlarında olan dokuma 54 yıllıktır. Atkı iplikleri yün, çözgü iplikleri pamuktur (Etikan vd. 2018: 393). Atkı yüzlü düz kilim tekniği ile dokunmuştur. Dokumanın orta zemininde kurtağzı motifi çeşitlemelerinden sandık ya da top adı verilen motifler üç sıra olarak yer almaktadır. Top motiflerinin içerisinde çıtlık (Şekil 16.a) ve tavşan topuğu (Şekil 16.b) motifleri yer almaktadır. Namazlağının iki

uzun kenarında ise bir başka kurtağzı motifi çeşitlemesi kenar suyu şeklinde görülmektedir (Şekil 16.c).



Şekil 16. a: Çıtlık motifi ve çizimi, b: Tavşan topuğu motifi ve çizimi, c: Kurtağzı motifi ve çizimi

SONUÇ

Anadolu kilim dokumalarında yaygın olarak kullanılan kurtağzı motifi canı koruma anlamı içermektedir. Kırşehir kilimlerinde de hem ana hem de yan motif olarak düzenleyimde birçok çeşitlemesi ve değişkesi yer almaktadır. Genellikle yöre kilimlerinde ana motif olan sandık/top motifi ile beraber kullanılan kurtağzı motifi çeşitlemeleri bunun dışında dokumanın orta zemininde de serbest olarak sıklıkla yer almaktadır. Bu motiflere yöresel olarak farklı adlandırmalar yapılmıştır. Bazılarının yöresel adları dokumacılar tarafından belirtilse de birçoğunun adlandırması tam olarak tespit edilememiştir. Kırşehir Anadolu'da dokumacılığın önemli merkezlerinden biridir. Ancak şehirde 1960'lı yıllarda Avrupa'ya işçi göçünün olması dokumacılığı olumsuz etkilemiştir. Erkekler yurt dışına çalışmaya gidince tarla, bağ-bahçe ve hayvancılık gibi tüm tarım işleri kadınlara kalmış ve dokuma üretimi azalmıştır. Aynı zamanda bu durum gelir düzeyini de arttırınca bu amaçla dokuma yapanların sayısı da azalmıştır. Moda faktörü, gençlerin okumak için büyük şehirlere gitmesi ve dokumacılığa ilgi göstermemesi gibi nedenler de eklenince zamanla yöre dokumacılığı bitme noktasına gelmiştir. Dokumacıların yaşlanması ve bazı bellek hastalıklarının olması ve bir kısmının vefat etmesi de motifler hakkında sağlıklı bilgiye ulaşmayı engellemektedir. Bununla beraber yapılan çalışma, kurtağzı motifinin zengin bir çeşitlilikle yöre dokumalarında yer aldığını ve dokumacıların kendi yaşam biçimlerine göre bu motife ve çeşitlemelerine çıtlık, başlı çıtlık (salkım oyu/kümbet çıtlığı), tavşan topuğu, kıvrım (tek dallı oy/it izi), çatal kıvrım, çedim, börklice vb. gibi adlar verdiklerini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Acar, B. B. (1975), *Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar*. İstanbul: AK Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi:2.

Artun, E. (2014), *Halkbilimi/Halk edebiyatı Sözlüğü,* Adana:Karahan Kitapevi.

Aytaç, A. (2003), *Hotamış* Türkmen Kilimleri, Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları No: 44.

Çoruhlu, Y. (2011), *Türk Mitolojisinin Ana Hatları,* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Deniz, B. (1998), *Ayvacık (Çanakkale) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Deniz, B. (2000), *Türk Dünyası'nda Halı ve Düz Dokuma Yaygılar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Durul, Y. (1987), *Türk Kilim Motifleri*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yayınları No: 62.

Erbek, M. (2002), Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Etikan, S., Ölmez, F., N. (2013), *Muğla ve Yöresi Kirkitli Dokumalarının Sanatsal ve Bazı Teknolojik Özellikleri Üzerine Bir Belgelendirme ve Katalog Çalışması*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Yayınları: 117, Rektörlük Yayınları:87, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Basımevi, 281 s.

Etikan, S., Ölmez, F., N., Kılıçarslan, H. (2018), İbrahim Özdemir Derleminde Bulunan Kırşehir Kilimleri, XI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi Sanat Etkinlikleri, 391-396, Konya

Etikan, S, Ölmez, F. N., Kılıçarslan, H., Şahin, C. (2019), Kırşehir Halk Kültüründe Yüklük Örtüsü, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt :12. Sayı: 66. s.498-508

Etikan, S., Ölmez, F., N., Kılıçarslan, H., Şahin, C. (2020), *Kırşehir El Sanatları*, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları. 261 s.

Etikan, S., Ölmez, F., N., Kılıçarslan, H., Şahin, C. (2021), Mucur Yöresi Dalakçı Kilimleri. 15. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, 21-23 Haziran 2021. ADÜ Yayın Numarası: 77, Aydın.

Görgünay Kırzıoğlu, N. (2001), *Altaylar'dan Tuna Boyu'na* Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar (Motifler), Ankara: T.C. Kültür Ba-

kanlığı Yayınları: 2753, Sanat Eserleri Dizisi: 366.
Gültepe, N. (2015), Türk Mitolojisi, İstanbul: Resse Yayınları.
Karahan, R. (1998), Konya Ereğli Yöresinde Begdik Adıyla Bilinen Bir Grup Türk Kilimi. Türk Soylu Halkların Halı, Kilim, Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri. 27-31 Mayıs 1996. Kayseri.
Karakelle, A., Kayabaşı, N. (2018), Hatay/Reyhanlı Kilimlerinde Bulunan Yaşam İle İlgili Motifler, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi-(Özel Sayı)*, s. 2633-2646.
Kılıçarslan H. (2022), Yalvaç İlçe Müzesinde Yer Alan Namazlık Dokumalar, *Hars Akademi*, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, s.188-210.
Ortaç, H. S., Kemer, Gürsoy G. (2020), Niğde Kızılca Kasabası Düz Dokuma Örnekleri, *Arış Dergisi*, Sayı:16, s.4-25.
Ögel, B. (2014), *Türk Mitolojisi*, I. ve II. Cilt, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII. Dizi-Sayı:102.
Roux, J. P. (2012), *Eski Türk Mitolojisi*, Ankara: Bilge Su Yayıncılık
Soysaldı, A. (2009) *Düz Dokuma Teknikleri ve Teknik Desen Çizimleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları No: 379.

Şanlı, H.S., Uzgidim, G., Kemer Gürsoy, G. (2021), Kültür Ve Sanat İlişkisi Bağlamında İç Anadolu Bölgesi Kilimlerinde Yer Alan Kurtağzı Motifinin Değerlendirilmesi, *International Academic Social Resources Journal*, (e-ISSN: 2636-7637), Vol:6, Issue:32; pp:1934-1944
Yeşilbaş, E. (2011), Diyarbakır Karacadağ Kilimlerinin Desen ve Motif Özellikleri, *Arış Dergisi*, Sayı:VI., s.112-117
*Motif çizimleri **Hande KILIÇARSLAN** tarafından yapılmıştır.

KAYNAK KİŞİLER

Hanife KÖKSAL, Dalakçı Köyü, Mucur, 2017
Efile ÇALIŞKAN, Küçükabdiuşağı Köyü, Akçakent, 2018
Serkan BUZLUK, Alişar Köyü Muhtarı, Akpınar, 2018
İbrahim ÖZDEMİR, Derlemci, Merkez, 2017
Seyfinaz ÇALIŞKAN, Değirmenkaşı Köyü, Merkez, 2018
Rukiye KADİR, Kartalkaya Köyü, Merkez, 2018

ESNEK GÜNEŞ PANELLERİ KULLANILARAK ENERJİ HASADI YAPAN GİYSİ VE ÇANTA TASARIMI DENEMELERİ

Çiğdem DÜZGÜN[1]

Şengül EROL[2]

GİRİŞ

Günümüz hazır giyim sektörü genellikle hızlı tüketim ve hızlı moda anlayışı ile örtüşür ürünler üretmektedir. Ancak hızlı moda kavramı, hızlı tüketimi de beraberinde getirmiş ve ne yazık ki doğa için olumsuz etkiler ortaya çıkmıştır. Tüketimin her alanda bu denli hızlanması doğaya bırakılan atıkları artırmış ve küresel bir iklim krizine yol açmıştır. Giderek bozulan ekolojik döngüyü toparlamak için hızlı modaya olan bu yönelimin yavaşlatılması ve enerji kaynaklarının daha verimli kullanılması gereği ortaya çıkmıştır. Küresel iklim kriziyle birlikte yaşanan olumsuzlukların yavaşlatılması için birçok sektör sürdürülebilir yaklaşımlarla çalışmaya başlamıştır.

Sürdürülebilirlik kavramının ilk ve en sık kullanılan tanımı 1987 yılında Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Komisyonu (Bruntland Komisyonu) tarafından hazırlanan "Ortak Geleceğimiz" (Our Common Future) başlıklı raporda yer almıştır. Bu rapora göre sürdürülebilirlik; "Bugünün gereksinimlerini gelecek kuşakların kendi gereksinimlerini karşılamalarını engellemeyecek biçimde karşılayabilmektir." şeklinde tanımlanmaktadır (Kocataş, 2008; Akt. Ayanoğlu ve Ağaç, 2017; URL-1). Sürdürülebilir yaklaşımlar ekolojik, etik ve ekonomik açılardan incelendiğinde kullanılan kaynakların kendinden sonra gelen nesillere bırakılması hedefi dikkati çekmekte; bu da tasarım, üretim ve tüketim aşamalarını bütün olarak ele almayı gerektirmektedir. Bu gereksinimler ve yeni yönelimler araştırmacılarla birlikte birçok sektörü enerji kaynaklarının en verimli nasıl kullanılabileceğini araştırmaya yöneltmiştir.

Moda sektöründe enerji kaynaklarının kullanımı teknolojinin disiplin-

1 Moda Tasarımcısı, ORCID: 0000-0001-6951-4040

2 Doç.Dr. , ORCID: 0000-0002-8254-9069

ler arası yaklaşımlarla giyilebilir ürünlere dönüştürülmesiyle mümkündür. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin giysi ve aksesuar ürünleri üzerinde kullanılması giyilebilir teknoloji ürünlerinin elde edilmesini sağlar. Giyilebilir teknoloji ürünlerinin geliştirilmesinde, teknoloji ürünü bir materyalin bir giysi veya kumaşa dâhil edilmesi en önemli hedefler arasındadır (Yetmen, 2017).

Giderek hayatımızın pek çok alanında daha sık karşılaşmaya başladığımız giyilebilir teknoloji ürünlerinde enerji ihtiyacının doğal bir yolla sağlanması için en büyük ve doğal enerji kaynağı olan güneş, ilham kaynağı olmaya başlamıştır. Birçok sektörde olduğu gibi moda sektöründe de güneş enerjisinden faydalanabilmek için disiplinler arası çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Günümüzde güneş enerjinden yararlanmayı sağlayan giyilebilir teknolojiye sahip giysi ve aksesuar tasarımları yapılmakta ve enerji sağlayabilmek için tasarlanan sistemlerde esnek güneş panelleri tercih edilmektedir.

Özellikle son yıllarda yaşanan Covid-19 pandemisiyle birlikte yaşanan çeşitli kısıtlamalarla insanların yönelimleri değişmiş, daha bireysel ve pek çok alanda teknolojiye bağımlı duruma gelinmiştir. Teknolojiye olan bu zorunlu bağımlılık, kullanılan cihazların gün içerisinde defalarca şarj edilmesini gerektirmeye başlamıştır. Bu şarj sorunu genellikle mobil olarak yaşamayı engellemekte ve kişiler için zaman ve iletişim kaybına neden olmaktadır. Yukarıda bahsedilen güneş enerjili tasarımlar bu sorun için alternatif çözüm yöntemleri arasındadır.

Dünyanın ihtiyacı olan sürdürülebilir yaklaşımlara inovatif yöntemlerle farklı çözümler arayan araştırmalara katkı sunmayı hedefleyen bu çalışmada; güneş enerjisinden faydalanılabilmesi için kadın ve erkek giysi ve çanta tasarımlarına esnek güneş panelleri dahil edilerek daha işlevsel tasarımların elde edilip edilemeyeceği araştırılmıştır.

Ülkemizde bu konuda yapılan akademik çalışmalar incelendiğinde genellikle literatür bilgisi ve yurt dışı çalışmalarda kullanılan örneklere yer verildiği görülmektedir. Yapılmış tasarım örneklerinin sunulduğu az sayıda çalışmada ise ürün tasarım boyutuyla bırakılmış, gerçek üretim yapılarak kullanım konforu ve enerji verimliliği gibi hususların test edilmediği anlaşılmıştır.

Çalışmada yapılan tasarımlar nihai ürün haline getirilmiş, kullanımı ve enerji verimliliği gibi hususlar test edilmiştir. Bu sayede enerji kaynağının her daim kişinin yanında bulunmasını ve enerjiye ulaşabilmesini sağlayarak sektörde birçok anlamda farklı alternatifler oluşturulmuştur.

Çalışma ile tasarımlara estetik ve işlevsel olarak yerleştirilen esnek güneş panellerinin kullanımı sayesinde güneş ışığını toplayarak telefon ve powerbank gibi şarj depolayan cihazları şarj edebilme imkânı bulunmaktadır.

Araştırma; sadece tasarım önerileri sunmakla kalmayıp tasarımların üretim açısından uygunluğunun ve kullanım koşullarının test edilmesi yönüyle önemli olup ülkemizde yapılan akademik çalışmalar arasında bir ilk olma özelliği taşımaktadır.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Araştırmanın ilgili olduğu genel konu başlıkları; tasarım, tasarım ve giyilebilir teknoloji, moda ve giyilebilir teknoloji, güneş enerji sistemleri, güneş panelleridir.

Tasarım; sanatsal bakış açının insanların ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak, çoğunlukla birden fazla üretilmeye uygun olacak şekilde zihinde canlandırılması yoluyla inovatif, estetik ve fonksiyonel ürünlerin ortaya çıkarılmasıdır. Tasarım ürünler, çoğunlukla sanattan farklı olarak seri üretime ve ticarileşmeye uygun olarak düşünülmekte ve bu nedenle tasarım ürünler oluşturulurken sektörün yönelimleri dikkate alınarak estetik ürünler ortaya çıkarılmaktadır.

Giyilebilir teknoloji; kullanıcının vücuduna giysi ve aksesuarlar ile temas ettirilen veri takibi veya kullanıcının yaşamını kolaylaştıracak teknolojik cihazlara verilen genel bir addır. Kısaca; vücuda ellerle desteklenmeksizin tutturulan birden fazla teknolojik ürün olarak özetlemek mümkündür (Dunne, 2014). Kullanıcıyı bir tehlikeden korumak, sağlık verilerini takip etmek, güneş veya kinetik enerji toplayarak yenilenebilir enerji kaynağı oluşturmak, yaşlılarda ve çocuklarda konum belirleme, tehlike algılama gibi amaçlarla ve genellikle vücuttan bilgi toplamak için kullanılmaktadır (Bilgi Teknoloji Ve İletişim Kurumu BTK, 2020).

Günümüzde kullanımı giderek yaygınlaşan giyilebilir teknoloji ürünlerinde ergonomikliğin yanında estetik kaygılara çözüm olması da önem taşımaya başlamıştır. Giyilebilir kavramıyla bir araya gelerek moda sektörünün yeni yönelimi olan giyilebilir teknolojiler, giysi ya da aksesuara dahil edilerek veya sadece aksesuar olarak kullanılan ürünlerdir.

Moda endüstrisinde inovatif beklentilerin artması nedeni ile birçok tasarımcı daha az gösterişli, daha sürdürülebilir ve daha teknolojik tasarımlar yapma ihtiyacı duymaya başlamıştır. Bu yönelim sonucunda giysilere entegre edilen teknoloji ürünleri ile giyilebilir teknoloji ürünleri ortaya

çıkmıştır. Giyilebilir teknoloji ürünleri ilk zamanlarda kabul görmekte ve yaygınlaşmada zorlansa da günümüzde büyük oranda benimsenmiş durumdadır. Akıllı tekstiller sınıfında yer alan akıllı giysiler ise bazı elektronik parçaların ilave edilmesiyle elde edilmektedir (Kılıç Özgüner, 2017).

İnsan hayatını kolaylaştırmayı hedefleyen giyilebilir teknoloji ürünleri inovatif ve disiplinler arası yaklaşımlarla gelişimine devam etmektedir. Yenilenebilir enerji kaynaklarının en verimli şekilde kullanılabilmesi en popüler yaklaşımlardan birisidir. En doğal enerji kaynağımız olan güneş, farklı disiplinler ve inovatif bakış açılarıyla güneş enerji sistemlerinin giysi ve aksesuarlarda kullanılması fikrini ortaya çıkarmıştır. Güneş enerjisinin kullanılması ile fosil yakıtların çevreye verdiği zarar azaltılabilmektedir.

Güneş enerjisinin farklı kullanım alanları;

- Güneş ışınlarından, su ısıtma sistemleri amacı ile elde edilen enerji,
- Güneş ışınlarından uygun hava şartlarında sağlanan güç,
- Güneşin etkisiyle hava ve suyun hareketinden elde edilen güç olarak ifade edilebilir (Bedeloğlu vd. 2010).

Güç toplama, enerji süpürme veya ortam gücü olarak bilinen enerji hasadı, güneş enerjisi, termal enerji, rüzgar enerjisi, tuzluluk gradyanları ve ortam enerjisi gibi doğal dış kaynaklardan kinetik enerji elde edilen bir süreçtir. Bu sayede enerji, cihazlar için yakalanır ve saklanır (Giyilebilir Enerji Hasadı, 2020).

Güneş panelleri; (fotovoltaik diyotlar) güneş ışığı ile temas ettiğinde güneş enerjisini doğrudan elektrik enerjisine çeviren sistemlerdir. Panellerin oluşturduğu enerjinin kaynağı; panel yüzeyine gelen güneş enerjisidir. Panelin cinsine bağlı olarak % 5 ile % 70 arasında bir enerji oluşturma potansiyeline sahiptir (Karamanav 2007).

Elektrik enerjisi üretebilmek için güneş ışığını kullanan fotovoltaik sistemin, kumaş, giysi ya da aksesuara yerleştirilmesi yoluyla oluşan ürünler genel olarak fotovoltaik tekstiller olarak adlandırılabilir (Bedeloğlu, 2009). Bu işlemde kullanılan güneş panellerinin hareket esnasında zarar görmemesi ve dayanıklı olabilmesi için sıradan panellere göre esnek yapıda olması gerekir. Piyasada esnek güneş paneli olarak isimlendirilen bu paneller giysi ya da aksesuara dikilerek eklenebilir ya da lif içine eklenerek büyük tekstil yüzeyleri oluşturulabilir (Bedeloğlu vd. 2010).

Güneş Panelleri İle Yapılmış Tasarım Çalışmaları

Henüz günlük hayatımızda yeterince yer almasa da enerji hasadı amaçlanarak üretilmiş giysi ve aksesuar tasarımları mevcuttur. Bu tasa-

rımlara Tommy Hilfiger, Solgaard Design, Sphelar Power gibi markalarla birlikte Pauline Van Dongen, Adrew Schneider ve Mae Yokoyoma gibi tasarımcıların çalışmaları örnek olarak verilebilir.

Tommy Hilfiger markası Pvilion firması ile işbirliği yaparak özel tasarlanmış tek sezonluk Güneş Enerjili ceket üretmiştir (Geyik Değerli 2019). Kadın ve erkek ceketi olarak tasarlanan ceketin alt kısımları ekose yünden yapılmış olup sırt kısmında portatif esnek panellere sahiptir. Paneller sayesinde cep telefonunu giysinin cebindeyken şarj etme imkanı vardır.

Görsel 1. Tommy Hilfiger & Pvilion Güneş Panelli Mont

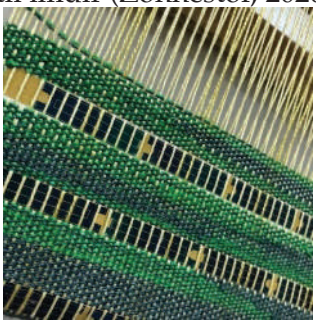
Kaynak:https://www.digitaltrends.com/wearables/tommy-hilfiger-solar-powered-jacket/ [03.03.2022]

Pauline Van Dongen, akıllı moda ve teknolojinin disiplinler arası çalışmalarını yapan; tekstiller ve akıllı giysiler konusunda uzmanlaşmış Hollandalı moda tasarımcısıdır. Güneş enerji sistemlerini giysilere entegre ederek veya tekstil lifine gömerek iki farklı şekilde kullanmıştır.

Görsel 2. Solar Dress

Kaynak: https://www.paulinevandongen.nl/portfolio/wearable-solar-dress/ [08.03.2022]

Zonnestof; sanatçı ve dokuma uzmanı Maaike Gottschal ile birlikte el dokumacılığı yöntemleriyle tasarlanan, içine mini esnek güneş panelleri dokunarak üretilen tekstil lifidir (Zonnestof, 2020).



Görsel 3. Zonnestof

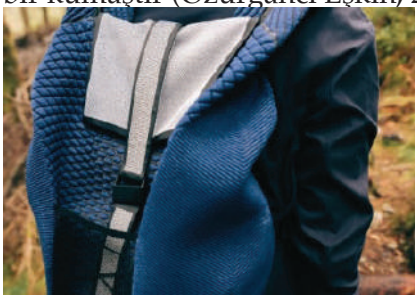
Kaynak: https://images.app.goo.gl/YhB3wXuXNSQs4hDM6 [03.03.2022]

Solgaard Design tarafından tasarlanan sırt çantası Lifepack, dizüstü bilgisayarla serbest çalışan bireyler hedef alınarak tasarlanmıştır. Çantada aynı zamanda kablosuz hoparlör olarak da kullanılabilen güneş panelli USB portlu güç ünitesi, çalınmalara karşı geliştirilen toplanabilir kilitleme kablosu, su geçirmez yağmur örtüsü, iç ve dış birçok göz ile gizli bölme yer almaktadır. Özel hayat ve iş hayatını şık bir tasarımla bir araya getiren Lifepack, her iki durumda da kullanıcıya kullanışlı çözümler sunmaktadır (Erkılıç, 2016).

Görsel 4. Güneş Panelli Sırt Çantası

Kaynak: https://bigumigu.com/haber/her-yerde-calisanlar-icin-gunes-enerjili-sirt-cantasi/ [08.03.2022]

Güneş enerjili tekstil şirketi Sphelar Power tarafından üretilen kayışla elde edilen enerji, çantanın üst cebinde bulunan manyetik tokaya erişilebilen bir şarj kablosuyla beslenmektedir. Uzaktan bakıldığında çantanın üst kapağının örneğiyle aynı gibi görünse de daha yakından incelendiğinde ışığın boncuklu bir yüzey üzerinde kırıldığı görülmektedir. Her boncuk, kumaşa dokunan küçük bir küresel güneş pilidir ve her bir güneş pili enerji üretmektedir. Şangay'daki Santoni araştırma laboratuvarında geliştirilen tekstil, aslında, örme makinesi kullanılarak farklı ipliklerden yapılmış üç boyutlu bir kumaştır (Özurgancı Eşkin, 2018).



Görsel 5. Güneş Paneli ile Üretilen Kayış

Kaynak: https://ekolojist.net/giyilebilir-teknoloji-gunes-enerjisini-depolayan-canta/ [08.03.2022]

Güneş panellerinin giysi ve aksesuarlara adapte edilmesiyle enerji üretilen tasarımlarla ilgili ülkemizde yapılmış bir tane çalışmaya rastlanmıştır. Antalya'da bulunan ve güneş enerji sistemleri üzerine çalışan CW Enerji Mühendislik Ticaret ve Sanayi AŞ, Ar-Ge departmanında bazı elektronik aletlerin şarj edilmesine de imkan sağlayan güneş enerjili mini santral geliştirmiştir. Santrali oluşturan mini paneller taşınabilir bir yüzeye yerleştirilmiş olup herhangi bir giysi ya da aksesuara eklenmemiştir (Özdemir Tosun, 2021).

YÖNTEM

Çalışma yöntemi olarak genellikle bir problemin çözülmesinin amaçlandığı tasarım tabanlı araştırma yöntemi belirlenmiştir. Tasarım tabanlı araştırmalar genellikle daha önce ele alınmamış tasarım sorunlarının

ele alındığı bir araştırma modelidir (Öz, 2020; Akt. Düzgün, 2022). Günümüzde bireylerin elektronik cihazlarda yaşadığı şarj ihtiyacına ulaşımının kolaylaştırılması amacıyla güneş panelleri kullanılarak tasarlanan ve üretilen giysiler ve çanta üzerinden denenmesinin, yapılan üretimlerin kullanım koşullarının test edilerek sistemin çalışıp çalışmadığının belirlenmesinin çalışmanın tasarım tabanlı oluşunu doğrular nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada bir adet kadın ceketi, bir adet erkek yeleği ve yelekteki panel sisteminin değişimli olarak kullanılabildiği bir adet bacak çantası tasarımı yapılmış ve üretilmiştir. Tasarımların üretimi için organik bir ürün ve atık olarak bırakıldığında doğada çözünebilir olması yönü ile sürdürülebilir tasarımlar için alternatif bir materyal olan deri kullanılmıştır (Düzgün, 2020).Deri çeşitleri arasında yapı olarak daha ince ve yumuşak olması nedeniyle panellerin dikiminin kolay olacağı düşünülerek kuzu derisi tercih edilmiştir.

Ayrıca şarj sisteminin yerleştirilebilmesi için esnek güneş panelleri, iletken bağlantı kablosu ve dişi USB kullanılmıştır. Çalışmada kullanılan esnek güneş panelleri yurt dışından temin edilmiş; dikilebilir özellikte, 21 cm x 4 cm uzunluğunda ve 1 mm kalınlığındadır.

Görsel 6. Esnek Güneş Paneli

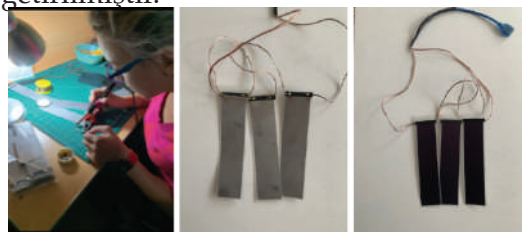
Esnek Güneş Panelleri ile Tasarım Sürecine Hazırlık Çalışmaları

Esnek güneş panelleri kullanılarak giyilebilir güneş enerjili giysi ve çanta tasarımlarının elde edilme sürecine ilişkin olarak; panellerin hazırlanması, gerekli denemelerin yapılması ve tasarımların yapılması için gerekli noktaların belirlenmesi gibi bir takım hazırlık çalışmaları yapılmıştır.

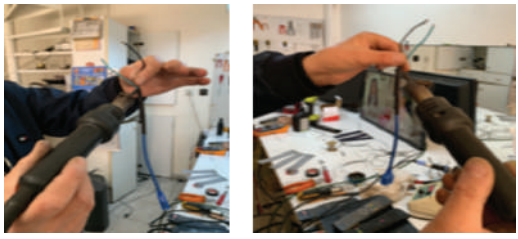
Ürün tasarımlarına başlanmadan önce esnek güneş panellerinin kullanım özellikleri ile ilgili hazırlık çalışmaları yapılmıştır. Buna göre; panellerin çalışma şekli ve şartları, dikimi ve ürünlerde nereye yerleştirileceği gibi teknik detaylar incelenmiştir.

İlk olarak panellerin tasarımlarda kaç adet ve ne şekilde kullanılacağını belirlemek için bir panelin ürettiği enerji voltmetre ile ölçülmüş ve

ortalama 2 volt enerji ürettiği görülmüştür. Yüksek enerji gerektirmeyen cep telefonu, powerbank, mini hoparlör, tablet gibi cihazları şarj etmek için 5-6 voltluk enerji gerektiğinden; planlanan enerji üretim sisteminin çalışabilmesi için 3 adet esnek güneş paneline ihtiyaç olduğu belirlenmiştir. Bu nedenle her bir ürüne 3 adet esnek güneş panelinin tasarımlarda estetik ve fonksiyonel kullanım sunacak biçimde yerleştirilmesine karar verilmiştir. Esnek güneş panellerinden enerji üretimi sağlanabilmesi için paneller birbirlerine seri bağlanacak şekilde lehimlenmiştir. Seri bağlanan paneller de iletken bağlantı kablosu ve USB ile lehimlenerek sistem kullanıma hazır hale getirilmiştir.



Görsel 7. Panel ve Kabloların Lehimle Birleştirilmesi

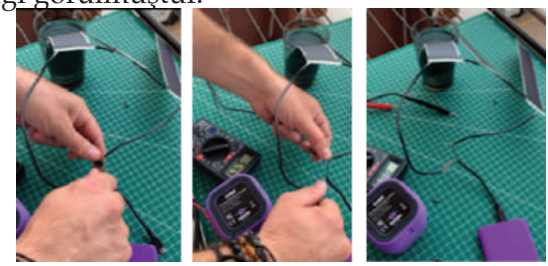


Görsel 8. İletken Bağlantı Kablosu ve USB'nin Lehimlenmesi

Panellerin hazırlık işlemi tamamlandıktan sonra gün ışığının farklı saatlerinde denenmeler yapılarak şarj sisteminin istenilen güçte çalışması için gün ışığının yeterli mi yoksa güneş ışığını direkt olarak mı alması gerektiği belirlenmiştir. Denemelere göre panellerin güneş ışığını direkt alması en üst düzeyde performans sağlarken, bulutlu ama gün ışığı olan ortamlarda da yeterli enerji ürettiği görülmüştür. Tasarımlar yapılırken panel yerleşim yerleri ve şekilleri bu duruma uygun olarak planlanmıştır.

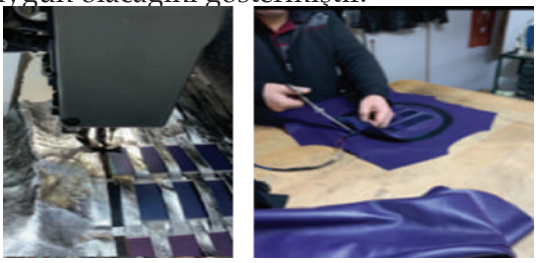
Tasarımların kullanım sırasında yağmurlu hava koşullarına da maruz kalabileceği düşünülerek panellerin su ile temas etmesi durumunda herhangi bir aksaklık olup olmayacağını tespit edebilmek için paneller su içine konularak test edilmiş ve su ile temasın enerji üretim performansını etkilemediği gözlemlenmiştir. Bu durumda tasarımlarda panellerin açık

yüzeyde kullanılması halinde sistemin çalışması için herhangi bir engel oluşturmayacağı görülmüştür.



Görsel 9. Panellerin Su ile Temas Halinde Performans Deneyi

Son olarak panellerin deri ile uyumu ve dikim sırasında başarılı olup olmayacağı yapılan denemelerle belirlenmiştir. Görselde de görüldüğü gibi paneller esnek yapısı ile deriye gerek görsel gerek dikim olarak uyum sağlamıştır. Bu deneme, tasarımların deri giysi ve çanta olarak yapılması ve üretilmesin uygun olacağını göstermiştir.



Görsel 10. Panellerin Deriye Dikim Denemeleri

Koleksiyon Temasını Belirleme Ve Tasarımların Yapılması

Yapılan hazırlık süreci ile esnek güneş panellerinin ne şekilde ve tasarımların nerelerinde kullanılabileceği hususları belirlenmiştir. Yine yapılan denemelerle tasarımların üretilmesinde deri kullanılmasının uygun olacağı da belirlenmiş olup; çalışmanın sonraki aşamasında tasarımların yapılması ve üretilmesi aşamalarına geçilmiştir. Tasarım süreci işlemleri aşağıda verilen sırada planlanmış ve uygulanmıştır.

- Tasarım teması belirlenmiş,
- Koleksiyona isim verilerek hikaye panosu hazırlanmış,
- Oluşturulan temaya ve denelerden elde edilen sonuçlara göre tasarımlar yapılmış,
- Tasarımlarda panellerin yerleşiminden sonra enerji dolanımının nasıl olacağı planlanmış,

- Tasarımların kalıpları hazırlanmış
- Üretim işlemleri gerçekleştirilmiş,
- Üretimi biten tasarımlarda şarj sisteminin çalışıp çalışmadığı test edilerek kontrolü sağlanmıştır.

Tasarımlara başlanmadan önce bir tema belirlenmiş ve temaya uygun tasarımlar yapılmıştır. İçinde bulunulan pandemi süreci ve küresel iklim krizi, ürünlerin tasarım teması için esin kaynağı olmuştur. Pandeminin verdiği psikolojik yıkım, iklim krizi ile birleşince birçok alanda kısıtlanma hissedilmeye başlanmıştır. Bu durum çoğu insanda bir kafese konulmuş hissi yaratmıştır. Tasarımlar için koleksiyon oluşturma aşamasında hem pandemi sürecinin kısıtlanma hissi hem de enerji kaynaklarına olan kısıtlı erişim gerekliliğini yansıtabilmek için, her panelin üzerine farklı şekillerde ve enerji üretimini engellemeyecek şekilde kafes görüntüsü verilmiştir.

Koleksiyonun ismi için dijitalleşen, doğaya ve doğal olana dönüş yapan hayat şartlarımız, pandemi süreci ile değişen değerler ve bakış açılarımız, kendi iç dünyamızı keşfetmeye çalışmamız ve sürdürülebilir yaklaşım ile her şeyin dönüştürülmesi görüşü ilham kaynağı olmuştur. Koleksiyon adının yaşamda tüm enerjilerin dönüştürülebileceğini anlatan ve evrensel hayat enerjisi olan "Chi" olmasına karar verilmiştir.

Görsel 11. Hikâye Panosu

Tasarım: Çiğdem DÜZGÜN

Panellerin yanardöner rengi sebebiyle bulunduğu ortam şartlarına göre renk değiştirmesi ve 2022 pantone renkleri arasında bulunan lacivert ve mor renklere yakın olması sebebiyle kullanılacak deriler için lacivert ve mor renk tercih edilmiştir.

Tasarımlara başlarken ilk olarak ürünlerin güneşi nereden ve hangi açıyla alacakları, buna göre panellerin nereye yerleştirilmesi gerektiği ve paneller yerleştirildikten sonra kullanım kolaylığı sunacak olması gibi hususlar belirlenmiştir. Yapılan tasarımlarda birçok insanın günlük ha-

yatta mobil bir şekilde çalıştığı ve yaşadığı göz önüne alınmış ve estetik olarak daha klasik ve günlük yaşama uygun ve minimal bir görüşün hakim olması tercih edilmiştir.

Yapılan tasarımların genel özelliklerine bakıldığında; tasarım teması olarak belirlenen Chi'den ilham alınarak açık havada, farklı meslek ve hobi gruplarının kullanımına hitap edecek bir adet kadın ceketi, bir adet erkek yeleği ve bir adet erkek bacak çantası yapılmıştır.

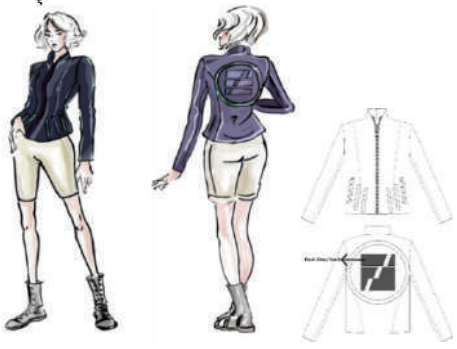
BULGULAR

Bu bölümde yapılan tasarımlara ait artistik çizimler, model analizleri, nihai ürün görselleri ile tasarımlar ve kullanım denemelerinden edinilen verilerin araştırma amacına uygun olup olmadığı ile ilgili bulgulara yer verilmiştir.

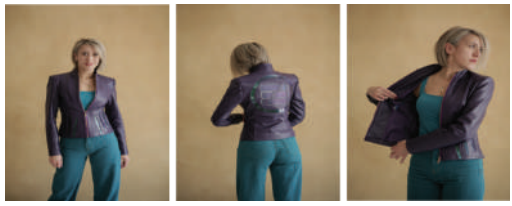
Tasarlanan bir adet kadın ceketi, bir adet erkek yeleği ve bir adet erkek bacak çantasına ait çizim sürecinden nihai ürün sürecine kadar yapılan çalışmalara ilişkin bilgiler aşağıda yer almaktadır.

Kadın Ceket Tasarımı

Ceket tasarımında kadın tüketici için estetik görünüme sahip olmasına önem verilmiştir. Paneller boyutlarından dolayı giysinin sırt kısmına yerleştirilmiş, panellerin enerjiyi aktaracağı kablo astarın iç kısmından, ceketin ön bedeninde bulunan bir iç cepte çıkışı olacak şekilde tasarım yapılmıştır. Kablo çıkışının bulunduğu iç cep bir cep telefonunun sığabileceği büyüklükte ayarlanmıştır.



Görsel 12. Kadın Ceketi Artistik ve Teknik Çizimi



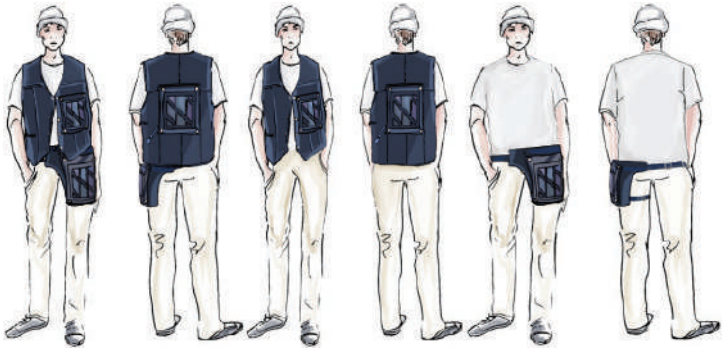
Görsel 13. Kadın Ceketi Bitmiş Ürün

Görsel 14. Kadın Ceketi Bitmiş Ürün Detayı

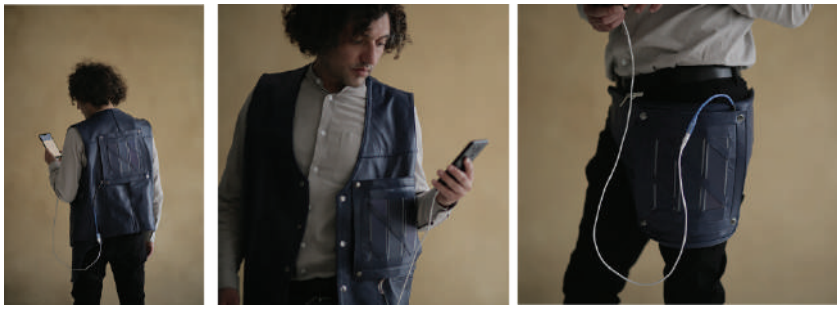
Erkek Yelek ve Bacak Çantası Tasarımı

Erkek yeleği tasarımında motosiklet ve bisiklet kullanıcıları düşünülmüş ve ilave olarak tasarımı yapılan bir adet bacak çantası ile birlikte tasarlanmıştır. Motosiklet ya da bisiklet kullanıcılarının gün ışığını aldıkları yöne göre enerji hasadı yapmaya devam edebilmeleri için panellerin giysi ya da çantanın farklı bölümlerinde fonksiyonel olarak kullanımına imkan verecek biçimde yerleştirilmesine dikkat edilmiştir. Paneller takılıp çıkarılabilecek şekilde ayarlanmış ve böylelikle hem yeleğin ön ve arkası olmak üzere iki farklı yerinde hem de çantaya takılabilecek şekilde konumlandırılmıştır.

Tasarıma ait artistik çizim, model analizi, üretim şeması ve üretilmiş nihai ürün görselleri aşağıda verilmiştir.



Görsel 15. Erkek Yeleği ve Bacak Çantası Artistik Çizimi



Görsel 16. Esnek Güneş Panelli Erkek Yeleği Bitmiş Ürün

TARTIŞMA

Kadın - erkek giysi ve çanta tasarımlarına esnek güneş panelleri dahil edilerek daha işlevsel tasarımların elde edilip edilemeyeceğinin test edilmesi amacıyla yürütülen çalışmada; tasarımların şarj sisteminin çalışıp çalışmadığının belirlenmesi için kullanım test ve denemeleri yapılmıştır. Tasarımlar açık havada giyilerek giysilere monte edilen panellerin cep telefonlarını şarj edip etmediği gözlenmiştir. Denemelerde sistemin düzgün şekilde çalıştığı ve enerji hasadının yapılabildiği, telefonun şarj edilebildiği görülmüş olup; kullanım denemelerine ilişkin görseller aşağıda yer almaktadır.

Görsel 17. Kadın Ceketi Dış Mekan Performans Testi

Görsel 18. Erkek Yelek, Bacak Çantası Dış Mekan Performans Testi

Çalışmanın tüm aşamalarında elde edilen bulguların çalışma amacına uygun olup olmadığına ilişkin tartışma görüşleri aşağıda verilmiştir.

Esnek güneş panellerinin giysi ve çanta için enerji elde edebilmesi için minimum üç adet panelin birbirine seri bağlanması gerekliliği belirlenmiştir. Paneller; görünüm, dikim ve kullanım açısından deri giysi ve çanta üretimi için uygun bir materyaldir. Yine esnek güneş panelleri giysi ve çanta üzerine dikilerek monte edilmek için uygundur. Çalışmada kullanılan paneller esnek yapısı, dikiş makinesi ile dikilebilmesi ve su geçirmez

özelliği ile birçok ürünle kullanılabilir. Ancak panellerin boyutu nedeniyle dikim alanının kısıtlı olması tasarımsal anlamda da kısıtlılık oluşturmaktadır.

Yapılan giysi ve çanta tasarımlarında kullanılan esnek güneş panellerinin güneş ışığı ile tam temasında yüksek performans sağladığı; ancak az miktarda da olsa gün ışığı olan ortamda belli bir miktar enerji üretilebildiği görülmektedir. Tam temas olmayan ışığın olduğu ortamda üretilen enerji miktarı her cihazı şarj edememektedir.

Esnek güneş panelli giysilerin yağmurlu havalarda kullanılması ihtimaline karşı yapılan su testi ile panellerin su geçirmez özelliğe sahip olduğu belirlenmiştir. Bu sayede tasarım aşamasında paneller; üzerine herhangi bir koruma yapılmadan açıkta kalacak şekilde kullanılmıştır.

Esnek güneş panelleri yurt içi pazardan temin edilememektedir. Yurt dışı pazarda da her an satışta bulunmamakta, satışı ülkemize bazen açık bazen kapalı tutulmaktadır. Bu durum panellerin temininin çok kolay olmadığını gösterse de günümüz teknoloji dünyasında internet siteleri üzerinden takip ve satışın gerçekleştirilebiliyor olması bu güçlüğü azaltmaktadır.

Esnek güneş panelleri maliyet açısından değerlendirildiğinde yurt dışından getirilen panellerin adet fiyatının yaklaşık 8-15 dolar arasında değiştiği söylenebilir. Her üründe kullanılan panellerin ortalama maliyeti 30 dolar olarak düşünülebilir. Panellerin çalışır durumda olabilmesi için iletken bağlantı kablosu ve USB girişini de panel maliyeti olarak düşündüğümüzde, ürünlerin genel maliyetinin çok da pahalı olmadığı ve tasarımların yapımında hedeflenen kitledeki tüketicilerin alım gücüne uygun olabileceği düşünülmektedir.

Ürünler test edilirken, kullanılan paneller ya da kullanılan USB çıkışından kaynaklanan bazı markalara ait cihazların şarj edilememesi sorunu yaşanmaktadır. Bu cihazların ihtiyacı olan enerji miktarı üretilmesine rağmen şarj kabloları cihazlara takıldığında şarj olmadığı gözlemlenmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Ekolojik dengenin bozulması ile birlikte hızla artmaya devam eden iklim krizi birçok enerji kaynağına daha duyarlı davranılmasını gerektirmektedir. Bu doğal ve yenilenebilir enerji üretiminde en verimli kaynağımız olan güneş enerjisini her alanda kullanabilmek, ekolojik sürdürülebilirlik açısından doğaya büyük oranda katkı sağlayacaktır. Bu durumda esnek güneş panelleri eklenerek tasarlanmış olan giysi ve çantaların bir-

çok alanda kullanılabilmesiyle kullanıcıya avantaj sağlayacak ürünlerdir.

Esnek güneş panelleri yerleştirilerek kadın – erkek giysi ve çanta tasarımlarının ve üretimlerinin yapılmasını kapsayan tasarım tabanlı bu araştırma ile giyilebilir enerji teriminin hayatımıza yerleşmesi adına yapılan çalışmalara katkı sunulmuştur. Ürünlerin üretiminde deri kullanılmasının derinin uzun ömürlü ve dayanıklı olması gibi özellikleri nedeniyle hızlı moda kavramının aksine yavaş moda akımını desteklediği düşünülmektedir.

Yapılan tasarımlarda hem verimlilik hem de estetik yön dikkate alınmıştır. Enerji hasadı yapılması amacıyla tasarlanan giysiler; kullanılacağı dış mekâna ve gün ışığı alan aydınlık ortamlara uyum sağlayacak ve hedef kitle olarak düşünülen doğa sporları yapanlar, motosiklet ya da bisiklet kullanıcıları, dış mekânda çok fazla çalışanlar ve benzeri profillerin kullanımına uyacak minimal ve ergonomik olarak tasarlanmıştır.

Çalışmada tasarımlar yapılırken her marka cihazın şarj edilebilmesi hedeflenmiş olup; android tabanlı birçok cihaz, telefon, taşınabilir şarj depoları (powerbank) ya da hoparlör enerjiyi almakta, anında kullanmakta ya da depolayabilmektedir. Ancak denemeler esnasında bazı markalarda enerji hasadı yapılabilmesine rağmen şarj edilemediği belirlenmiştir. Çalışma süresinde bu durumun neden kaynaklandığı veya nasıl giderileceğine ilişkin herhangi bir araştırma yapılamamıştır. Bu sebeple araştırmanın bu yönü detaylıca test edip araştırmak isteyen araştırmacılar için araştırma konusu olarak örneklendirilebilir.

Esnek güneş panellerinin giysilere yerleştirilmesiyle elde edilecek şarj sisteminin tasarımı ve üretimi ilk deneme olacağından anlık şarj olarak çalışması öngörülmüş olup; herhangi bir enerji depolama durumu hedeflenmemiştir. Buna rağmen uzun süreli doğada kalacak kişiler gündüz depolanabilir enerji kaynaklarını anlık şarj sistemi ile depolayabilir ve gece gibi gün ışığı olmayan zamanlarda ya da elektriğe erişilemeyen kapalı bir alanda kullanma imkanı bulabilirler.

Yurt içi pazarda güneş enerji panelleri kullanılarak yapılmış tasarım ürünlerinin sınırlı oluşu, bu çalışmanın yeni bir pazar ve iş sahası oluşturabileceğini düşündürmektedir. Yurt içi piyasasında farklı nitelikte enerji ihtiyaçları için esnek güneş panel satışı yapan firmalar için giysi ve aksesuarlarda kullanmaya uygun esnek güneş paneli satışı yapmalarının mümkün olduğu yeni bir pazar oluşması mümkündür.

Çalışma konusu ile benzerlik gösteren araştırmaların içerikleri literatür araştırmaları ve tasarım örnekleri ile sınırlandırılarak yapılmış ortaya

bitmiş bir ürün çıkartılmamıştır. Bu çalışmada tasarımların ürüne dönüştürüldüğü ve deneme testlerinin yer aldığı göz önünde bulundurulduğunda, daha somut veriler elde edildiği için alanda çalışmak isteyen araştırmacı ve tasarımcılara yol gösterici olacağı ve literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma "Moda Tasarımında Giyilebilir Teknoloji Uygulamalarına İnovatif Yaklaşımlar: Esnek Güneş Panelli Giysi Ve Aksesuar Tasarımları" başlıklı yüksek lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

KAYNAKÇA

Ayanoğlu, S. G. (2017). Sürdürülebilir Moda Kavramına Kullanıcı Odaklı Tasarım Seti Yaklaşımı. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.

Ayanoğlu, S. G. ve Ağaç, S. (2017*). Sürdürülebilir Moda Kavramına Yönelik Tasarım Fikirleri.* Art-e Sanat Dergisi, 10 (19) , 252-273. DOI: 10.21602/sduarte.285083

Bedeloğlu Çelik, A. (2009). *Fotovoltaik Etki OLuşturan Lif Geliştirilmesi.* Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Bedeloğlu Çelik, A., Demir, A. ve Bozkurt, Y. (2010). *Fotovoltaik Teknolojisi: Türkiye ve Dünyadaki Durumu, Genel Uygulama Alanları ve Fotovoltaik Tekstiller,* Tekstil Teknolojileri Elektronik Dergisi Cilt: 4, No: 2, 2010 (43-58)

Düzgün, Ç. (2020). *Sürdürülebilir Tasarım Malzemesi Olarak "Deri"*. Sanat Ve Tasarım Sempozyumu, İstanbul Aydın Üniversitesi.

Geyik Değerli, N. (2019). Moda Endüstrisinin Giyilebilir Teknoloji Tasarımları. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi* 4(1): 50–65.

Karamanav, M. (2007). *Güneş Enerjisi Ve Güneş Pilleri*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

Kılıç Özgüner, H. (2017). Giyilebilir Teknoloji Ürünleri Pazarı Ve Kullanım Alanları. *Aksaray Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi* 9(4): 99–112.

Kocabaş Atılgan, D. (2014). Giysi Tasarımında Esinlenmenin Ve Araştırmanın Yaratıcılığa Etkisi. *International Journal Of Social Science* 27, 471-487.

Özkendirci, B. (2018). Bilimsel Çalışmaların Geleceğin Giyim Tasarımına Olası Etkileri. *Inonu University Journal of Art and Design ISSN: 1309-9876*

Bilgi Teknolojileri Ve İletişim Kurumu (2020). *Giyilebilir Teknolojiler*.

Yetmen, G. (2017). Giyilebilir Teknoloji. *Ulakbilge Dergisi* 5(9): 275–89.

İnternet Kaynakları

URL-1. https://www.mfa.gov.tr/surdurulebilir-kalkinma.tr.mfa (E.T.: 15.03.2022)

Erkılıç, G. (2016). https://bigumigu.com/haber/her-yerde-calisanlar-icin-gunes-enerjili-sirt-cantasi/ (E.T.: 08.03.2022).

Giyilebilir Enerji Hasadı (2021). https://stringfixer.com/tr/Energy_harvesting, (E.T.: 07.10.2021).

Lucy E. Dunne, (2014). Wearable Technology, Published in the Britannica Book of the 2014, https://www.britannica.com/contributor/Lucy-E-Dunne/9577575, (E.T.: 25.05.2022).

Özdemir Tosun, H. (2021). https://www.aa.com.tr/tr/bilim-teknoloji/kiyafetlere-monte-edilebilen-gunes-enerjili-mini-santral-gelistirildi/2384221, (E.T.: 03.03.2022).

Özurgancı Eşkin, P. (2018). https://ekolojist.net/giyilebilir-teknoloji-gunes-enerjisini-depolayan-canta/ (E.T.: 08.03.2022).

Zonnestof, (2020). https://www.paulinevandongen.nl/portfolio/zonnestof/, (E.T.: 08.03.2022).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: https://www.digitaltrends.com/wearables/tommy-hilfiger-solar-powered-jacket/

Görsel 2: https://www.paulinevandongen.nl/portfolio/wearable-solar-dress/

Görsel 3: https://images.app.goo.gl/YhB3wXuXNSQs4hDM6 03.03.2022

Görsel 4: https://bigumigu.com/haber/her-yerde-calisanlar-icin-gunes-enerjili-sirt-cantasi/

Görsel 5: https://ekolojist.net/giyilebilir-teknoloji-gunes-enerjisini-depolayan-canta/

GİYSİ TASARIMINDA KUM SANATI

Sevil YILMAZ AYKUL [1]

GİRİŞ

İnsanlar kendilerini ifade edebilmek, bireysel ve toplumsal kültürlerini yansıtabilmek için iletişim aracı olarak giysileri kullanmaktadır. Giyim modasının tarihsel gelişim sürecinde, toplumsal normların ve kültürel değerlerin önemli bir yeri vardır. "Kültür, nesilden nesile aktarılan, tarihsel süreç içerisinde insan toplulukları tarafından üretilen bir mirastır" (Tokgöz Gün, 2020: 2882). Tarihi dönemler yaşanan olaylar, toplum için önemli olan unsurlar hayatın tüm alanlarını etkilemiştir. Modernleşme ve modernleşme sonrası dönemde insanlığın her alanda büyük gelişmeler ve değişimler yaşanmıştır(Gün, 2021: 385). Bu alanlar içerisinde sanat ta yer almaktadır. Dönemin sanatçıları toplumdan ve yaşam koşullarından kendilerini soyutlamamışlardır (Demir Parlak, 2022: 104).

Tekstil ve moda tasarımda tasarımcılar toplumun normlarını ve kültürel yapısı doğrultusunda ürünlerini şekillendirmektedirler. Giyilebilir ürünler üzerindeki sanatsal nesnelerin varlığı geçmişten günümüze tartışma konusu olmuştur. Ancak günümüzde giysi tasarımı sanat eseri olarak algılanmaktadır. Bu giysi tasarlayan sanatçıların tasarımlarında sanatsal öğelere yer vermekteki amaçlarının neler olduğu ve bunların neden bu kadar önemli olduğuna yönelik değerlendirmeler yapılmaktadır. Bu değerlendirmeler doğrultusunda giyilebilir sanat, geleneksel yöntemlerle üretilen el yapımı tekstillerle tekstil sanatçısının ürettiği bir ve tek ürün olarak tanımlanmaktadır (Günay, 2012: 51). Aslında bu konu azımsanmayacak kadar önemlidir ve teknik anlamda disiplinler arası birçok bilim dalını kapsadığını da göstermektedir(Akt, Hamamcı, 2022: 164).

Tasarımın dili güçlü bir etkiye sahip olmasından dolayı, toplumlar halkalarının yaşama biçimi ve sosyal hayatlarındaki değişimlerin oluşması için görsel iletişim tasarımından faydalanmaktadır(Özkartal ve Tokgöz Gün, 2021: 220). Bu doğrultuda tekstil ve moda tasarım ürünlerinin kullanım amacı ve yüklenen anlamlar zaman içerisinde farklılıklar göstermektedir. Farklılıklar günün koşulları ve toplumun kültürel yapısına göre şekillenmektedir. İnsanlık tarihi için yepyeni bir dönemi ifade eden sa-

1 Öğr. Gör., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-1827-1971

nayileşme süreciyle birlikte yaşanan değişim, her alanda etkisini göstermiştir (Yıldırım, 2018: 117). Teknolojik değişimlerle birlikte toplum tüm kesiminde yeni anlayışların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle Sanayi Devriminden sonra yaşanan kültürel değişim ve toplumsal yapı tekstil sektöründe de etkisini hissettirmiştir. Üretim teknolojisinde yaşanan gelişimler tekstil tasarım sektöründe de farklı malzemelerin kullanımının yolunu açmıştır. Böylece tekstil tasarımında malzeme, teknik, etki ve değer açısından tekstil ürünleri küresel ve kullanım nesnesi olmaktan çıkarak eser olarak değerlendirilerek sanatsal bir nitelik olarak görülmeye başlanmıştır. Bu durum tekstil ürünlerinin sanatsal bir şekilde değerlendirilerek işlevsel ve estetik bir yön kazandırılarak tasarım felsefesi şekillenmiş farklı malzeme seçimi ve yaratıcı fikirler sınırları zorlayan bir konuma ulaşmıştır (Gürcüm, vd., 2016: 1716).

Tasarım ve yaratıcılığı diğerlerinin göremediğini görmek olarak ifade eden Gürsoy (2010: 37), tasarımın ürün yaratmak olmadığını, uygulanabilir bir değer yaratması gerektiğini ve tasarım imalata değil pazarlamaya yönelik bir durum olduğunu ifade etmiştir. Tasarım sürecinde ortaya çıkan eserler estetik değerler doğrultusunda toplum kültürünü, estetik bakışını, ülkenin ekonomisine katkısını ve kullanılabilirliğini ortaya çıkarmalıdır. İnsanlar fizyolojimiz doğrultusunda çevremizi duyularımız ve duygularımızla kavrar ve değerlendiririz. Bu bağlamda üretilen ürünlerin tasarımı da kullanacak kişi için doğru okunması, doğru şekilde kullanmasını sağlar. Ürünlerin estetik yapısıyla birlikte işlevsel bir görünüme sahip olması gerekmektedir (Yıldırım, 2019:75).

Tasarımda Yenilikçi Yaklaşımlar

Çağımızla birlikte ortaya çıkan gelişmeler ışığında dijital teknolojiler sanat ve tasarım alanında yeni bir bakış açısına sebep olmuştur. Tasarım alanında klasik alanların dışına çıkılarak dijital teknolojilerle yeni alanlar ortaya çıkmıştır. Bu durum giysi tasarımını çok farklı bir boyuta taşımıştır (Bayburtlu, 2015:66).

Teknolojik gelişmelerle birlikte tekstil ürünleri tasarımında yenilikçi kumaşların yanında doğal malzemelerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Bu malzemelere bağlı olarak baskı tekniklerinde de teknolojinin izinlerini görmek mümkündür Yeni gelişmeler doğrultusunda dijital tekstil tasarımı ön plana çıkmıştır. Gelişen teknolojilerle birlikte coğrafi kısıtlamaların azalması, fiziksel engellerin ortadan kalkması dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla insanların hayatında sanatsal ve kültürel manada değişimleri ortaya çıkarmıştır. Bu gelişmeler biçimsel farklılığa dayalı sanatsal

ürünlerin tasarımlarına yol açmıştır (Sarı, 2017: 72). Farklılığa bağlı olarak giysi tasarımında doğal taşlardan elde edilen kumlar giysiye ısı yöntemiyle uygulanarak sanatsal bir bakış açısı kazanmıştır.

YÖNTEM

Araştırmada yenilikçi malzemelerin yaratıcılık kullanılarak giysi tasarımıyla elde edilen ürünün estetik ve sanatsal bir görünüm kazanması hedeflenmektedir. Araştırmanın örneklem grubunu Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Bucak Emin Gülmez Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Moda Tasarım programı Giysi tasarımı dersini alan 9 öğrenci oluşturmaktadır.

Öğrenciler çalışmalarında giysi tasarımının yanında kum sanatının tekstil ürünleri üzerine Anadolu motifleri ve bu motiflerden esinlenerek oluşturulan tasarımlar sanatsal bir ürüne dönüştürülmüştür. Ayrıca giysilere ek olarak tamamlayıcı aksesuarlarda da yapılmıştır.

Araştırma sürecindeki giysi tasarımı, ana malzeme olan kumaş üzerine direkt uygulanarak da yapılabileceği gibi dışarıdan farklı bir malzeme üzerine uygulanarak ta kumaşa ekleme yapılabilir. Desen çalışmasında ise tekstilde kullanılan tutkal malzemesine yer verilmiştir. Bu işlemler yapılırken ince elenmiş ve yıkanmış kullanıldığı zaman daha estetik bir görünüme ulaşılmaktadır. Kum kalınlaştıkça desen kalitesinde düşmeler meydana gelmektedir. Desen kumaş üzerine farklı yöntemler kullanılarak ta aktarılması sonucunda desenin sabitlenmesi için ısı tekniği uygulaması gerekmektedir. Desenin kalıcı olması için üzerine deri verniği yapılarak kumun dökülmesi engellenmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın bu aşamasında Giysi tasarımı dersini alan 9 öğrencinin Anadolu motifleri temasıyla ürettikleri giysiler ve motif temalarına ilişkin tasarımlarının görselleri ve bilgileri sunulmuştur.

1. **Örnek Çalışma**

Öğrenci Adı-Soyadı: Zeliha KÖSE

Seçilen Alt Tema: Gecenin Karanlığı (2022)

Su yolu(URL 1) Akrep(URL 2)

Görsel 1 Tasarlanan Ürün Görseli ve Motifler

Görsel 1'de, bebe yaka üzerine Anadolu motifleri doğal kum kullanılarak kum sanatı çalışması yapılmıştır Gecenin karanlığını vurgulamak için siyah zemin üzerine çalışma yapılmıştır. Yapılan çalışmada gecenin karanlığına karşı güneşin sarı turuncu tonları motiflerde kullanılmıştır. Orta kısımda su yeşili kullanılarak ferahlık duygusu yaratılmıştır. Motif desenlerinde akrep motifi korunma amacı ile kullanılan şeytan ruhunu temsil eder. Akrep kötü niyetinin ve kavganın sembolü olarak bilinir. Yaka kenarlarına ise su yolu motifi kullanılarak çalışma hareketlendirilmiştir. Çengel motifleri insanları tehlikelerden korumak için kullanılır.

2. **Örnek Çalışma**

Öğrenci Adı-Soyadı: Aygül TURHAN

Seçilen Alt Tema: Huzur (2022)

Görsel 2 Tasarlanan Ürün Görseli ve Motifler

Görsel 2'de kadife kumaş üzerine lale çalışması kum sanatıyla yapılmıştır. Lale çiçeği zarif, asil ve aşk temsil etmektedir. Anadolu kültüründe çini motiflerinde ön plana çıkmıştır. Bu nedenle tasarımda Selçuklu yıldız motifinden yola çıkarak çini işlerinde kullanılan yıldız motifi kullanılmıştır. Sürdürebilirlik ön plana çıkması için doğal renklerde kum çalışması tasarım uygulanmıştır. Sarı, kahverengi ve yeşil tonunda kumlar tasarı-

mın temasına uygun bir şekilde seçilmiştir.

3. **Örnek Çalışma**

Öğrenci Adı-Soyadı: Fatma ER

Seçilen Alt Tema: Annelik (2022)

Görsel 3 Tasarlanan Ürün Görseli ve Motifler(URL 5)

Görsel 3' de siyah gabardin kumaş üzerine kahverengi kum çalışması yapılmıştır. Tasarımda Anadolu motiflerinden eli belinde motifinden esinlenerek kendisi tasarlamıştır. Sert keskin deseni daha yumuşatarak farklı bir tasarım yapmıştır.

4. **Örnek Çalışma**

Öğrenci Adı-Soyadı: Hakan DEMİR

Seçilen Alt Tema: Türk ve Osmanlı Motifi (2022)

Görsel 4 Tasarlanan Ürün Görseli ve Motifler

Görsel 4'de Tasarımda Osmanlı dönemi çini sanatı, halı sanatı, kumaş motifleri ve ahşap oymacılığı örnekleri ele alınmıştır. Burdan yola çıkarak öğren kendisi tasarım motifini bilgisayar ortamında tasarlanmıştır. Motiflerle yapılan tasarım doğrultusunda etek ve büstiyer çalışması yapılmıştır. Ana malzeme bej renginde dokuma garni kumaşı kullanılmıştır. Desen oluşturmak amacı ile dört farklı doğal taş kullanılmıştır.

5. **Örnek Çalışma**

Öğrenci Adı-Soyadı: Selincan GÖZER

Seçilen Alt Tema: Hakimiyet (2022)

Görsel 5 Tasarlanan Ürün Görseli ve Motif (URL 6)

Görsel 5′ da siyah saten kumaş üzerine kahverengi tonlardan çift başlı kartal resmi kullanılmıştır. Çalışma krem renkli şifon üzerinde de uygulanmıştır. Çift başlı kartal kudret, kuvvet ve göklerin hakimliğini ifade eder. Çift başlı kartal olması ikili kuvveti temsil etmektedir.

6. **Örnek Çalışma**

Öğrenci Adı-Soyadı: Elif TUNA

Seçilen Alt Tema: Güçlü Kadın (2022)

Görsel 6 Tasarlanan Ürün Görseli ve Motifler (URL 5)

Görsel 6 'de mint yeşil jarse kumaş üzerine Anadolu motifleri kum sanat çalışması ile uygulanmıştır. Kumaşın mint yeşil seçilmesinin amacı rengin ferahlık, aydınlık ve huzur verilmesinden dolayı tercih edilmiştir. Giysi tasarımda kullanılan motifler eli belinde, hayat ağacı, muska ve nazarlık ayrıca el, parmak ve tarak motifleri kullanılmıştır. Tasarımda kullanılan motiflerin amacı güçlü kadınlardan ilham alınarak tasarımda dişiliği öne çıkarmak için eli belinde motifi uygulanmıştır. Kötülüğe sebep olan bakışlardan arınmak için göz, muska ve nazarlık motifleri kullanılmıştır. Sonsuzluğu ve kadının yaşamdaki ölümsüzlüğünü temsilen hayat ağacı motifi kullanılmıştır. İyi şans getirmesi içince el, parmak ve tarak motifi kullanılmıştır. Giysiye aksesuara olarak çanta çalışması yapılmıştır.

Motifler içerisinde en büyük ve ilgi çekici olanı eli belinde motifidir. Eli belinde motifinde ana renk toprak renklerine yakın olan kahve rengi tonları seçilmiştir. Diğer motiflerde ise kumaş rengine zıt olan turuncu rengi mutluluğu, enerji ve kararlılığı anlatmasından dolayı tercih edilmiştir. Mavi ve kırmızı renkler bir bütünü oluşturarak sonsuzluğu, verimliliği, aşk ve tutkuyu anlatmıştır.

7. **Örnek Çalışma**

Öğrenci Adı-Soyadı: Nilgün AKŞEN

Seçilen Alt Tema: Saltanat (2022)

Görsel 7 Tasarlanan Ürün Görseli ve Motif(URL 3)

Görsel 7'de Osmanlı dönemine ait laleler her rengiyle insanları büyülemiştir. Lale motifinin tasarımında geleneksel eski Türk motiflerinde kullanılan mor, lila ve kırmızı rengi tercih edilmiştir. Kumaş sarı saten kullanılmıştır. Kumaşın sarı seçilmesindeki amaç lale denildiğinde sarı rengin ön plana çıkmasından kaynaklanmaktadır. Aksesuar olarak kristal boncuk ve kum kullanılarak kolye tasarlamıştır.

8. Örnek Çalışma

Öğrenci Adı-Soyadı: Maryam SIKANDAR

Seçilen Alt Tema: Sonsuz Mutluluk (2022)

Görsel 8 Tasarlanan Ürün Görseli ve Motif(URL 7)

Görsel 8'da giysi tasarımında 2 farklı kumaş kullanılmıştır. Tasarımda ana temayı oluşturan lacivert renk olan kumaş ipek, etek kısmını oluşturan desenli kumaş ise şifon georgette kullanılmıştır. Giysi tasarımı yapan öğrenci Pakistanlı olduğu için çalışmasında kültürü yansıtan parlak renkler, desenler kullanmıştır. Kumaş seçiminde Pakistan tarzı kumaş seçimi, fırfır detayı ön plandadır. Tasarımda kullanılan koç motifi güç, erkeklik bereketi belirtmektedir. Bereket motifi sonsuz mutluluk, gezegen kavramında insanın doğumu ve ölümünü temsil etmektedir. El, parmak ve tarak motifleri kudret ve hükmetme gücünü yansıtmaktadır. Kum renkleri öğrencinin yaşam şekli ve kültüründen kaynaklı olarak parlak ve canlı renkler seçmiştir. Giysi tasarımını tamamlayıcı aksesuar olarak çanta ça-

lışması yapılmıştır.

9. **Örnek Çalışma**

Öğrenci Adı-Soyadı: Nazmiye KORKMAZ

Seçilen Alt Tema: Sadakat (2022)

Görsel 9 Tasarlanan Ürün Görseli ve Motif(URL 8)

Görsel 9 'da tasarımın cep ve sırt kısmında Selçuklu sekiz köşeli cenneti simgeleyen yıldızdan esinlenilmiştir. Sırt kısmında kahverengi, cepte gri ters üçgen çalışmaları sabretmeyi, sır tutmayı, cömertliği ve merhameti ifade etmektedir. Sırt kısmında köşelerde bulunan gri kısımlar ile ceplerde bulunan kahverengi kısımlar şefkati, doğruluğu, sadakati ve rabbine şükretmeyi ifade etmektedir. Yaka kısmında eli belinde motifinden esinlenerek kahverengi kum kullanılmıştır.

SONUÇ

Eğitim-öğretim sürecinde yapılan "Giysi Tasarımı I" dersiyle öğrencilerin tasarım yaratıcılığını geliştirmeleri hedeflenmektedir. Bu amaçla araştırmada kum sanatının moda sektörünün ana malzemesi olan kumaşla buluşmasının sonuçlarına bakılmıştır.

İnsan var olduğu sürece giyinme ihtiyacıyla birlikte estetik kaygılarının ön planda olduğu tartışmasız bir gerçektir. Bu amaçla giysi tasarımında kum sanatıyla birlikte farklı bir bakış kazandırılmıştır. Tasarım sürecinde kullanılan kumaş ve aksesuar ürünlerindeki malzemeler özenle seçilerek uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

Uygulama sonrasında tasarım ürünleri ev ortamında hassas programda yıkama testi yapılmıştır. Test sonucuna göre giysilerde herhangi bir deformasyon görülmemiştir.

Sonuç olarak kum sanatını tekstil sektöründeki giysi ve aksesuar tasarımları için kullanabilir.

Kaynakça

BAYBURTLU, I. (2015). Giyilebilir Sanatta Örme ve Dokuma Yapıların Estetik Yeri. (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi), Marmara Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

DEMİR PARLAK, S. (2022). "Giyim Modasıyla Kimliğin Temsili Üzerine", *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFMD),* 2022, 4 (2): 103-120.

GÜN, S. (2021). Öğrenmenin Geleceği Perspektifinden İngiliz Dili Öğrenme ve Öğretme Süreçlerinde 21. Yüzyıl Becerileri. Kandemir, M.(Ed.), Bayrak, T.(Ed.) ve Yiğit, Ö.(Ed.). *ELSANDER Sosyal Bilimler Araştırmaları I*. (s. 385-390). Konya: Palet Yayınları.

GÜNAY, A. (2012). "Giyside Sanatsal Yaklaşım", *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2012, 4(2): 51-54.

GÜRCÜM, B. H. vd. (2016). "Tekstil Tasarımında Yenilikçi Malzemelerin Keşfi: Ahşap Tekstiller" *İdil Dergisi*, 2016, 5(26): 1713-1742.

GÜRSOY, A. T. (2010). Giyim Kültürü ve Moda. İstanbul: Ömür Matbaacılık.

HAMAMCI, A. (2022). Arkaik Türk Topluluklarında Simya, Mesleki Bilimlerde Teorik ve Ampirik Güncel Araştırmalar, Çizgi Kitap Evi, Nisan 2022, Meram/Konya- Cağaloğlu/İstanbul.

ÖZKARTAL, M. & TOKGÖZ GÜN, F. (2021). Melez Düşünce Yöntemi ile Yapılan Sosyal İçerikli Afiş Tasarımları: Greenpeace Örnekleri, M.(Ed.), Bayrak, T.(Ed.) ve Yiğit, Ö.(Ed.). *ELSANDER Sosyal Bilimler Araştırmaları I*. (s. 219-225). Konya: Palet Yayınları.

SARI, S. (2017). Giyilebilir Sanat ve Beden Sanatında Dijital Tekstil Tasarım Uygulamaları, *Atatürk Üniversite Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 2017, 38, 69-85.

TOKGÖZ GÜN, F. & ÖZKARTAL, M. (2020). The dimension of culture in poster design. *Journal of Social and Humanities Sciences Research, 7*(60), 2881-2887.

YILDIRIM, H. S. (2019). Endüstriyel Tasarım Disiplinine Çevresel Sanat Bağlamında Yaklaşmak: Bir Oturma Birimi Tasarımı. (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi), Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

İnternet Kaynakları

YILDIRIM, H. S. (2018). Disiplinlerarası Çalışmalarıyla Bir Sanatçı-Tasarımcı Örneği: Pablo Reinoso. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Eğitimi Sanat ve Tasarım Sempozyumu, 115-128. 17.11.2022 tarihinde

https://docplayer.biz.tr/199072293-Yayinlanan-bildiriler.html internet adresinden alındı.

URL 1: https://uqusturk.wordpress.com/2011/05/09/anadolu-motifleri/ 11.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.

URL 2: https://stock.adobe.com/images/anadolu-hal-kilim-motifleri-su-yolu-motifi/249386935 25.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.

URL 3: https://pixers.ca/posters/vektorel-cini-motifi-siyah-lale-deseni-cizimi-70550283 27.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.

URL 4: https://www.cimri.com/seramik-karo-fayans/en-ucuz-armada-cini-20x20-cm-sp-101-kabartmali-turk-yildizi-kutahya-iznik-cini-deseni-modelleri-fiyatlari,98201858 24.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.

URL 5 https://www.mnghalicilik.com/motifler.html 23.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.

URL 6: https://okuryazarim.com/anadolu-selcuklu-sanatinda-cift-basli-kartal/ 27.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.

URL 7: **https://tr.pinterest.com/pin/365987907195505107/** 29.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.

URL 8: https://i.pinimg.com/564x/06/06/64/0606647e9966806b5f19b42988d04c15.jpg 29.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.

SANATTA DİJİTAL DEĞİŞİM

Sevil YILMAZ AYKUL[1]

Giriş

Modernleşme ve modernleşme sonrası yaşanılan dönemlerde insanlık büyük gelişim ve değişim süreci içerisine girmiştir. Teknoloji, sanat, kültür, günlük hayat ve bilim gibi birçok alanda büyük değişimler yaşanmış ve daha önceleri hiç yaşanmadığı kadar bilgi üretilmiştir (Gün, 2021: 385). Bu değişim ve gelişmeler doğrultusunda günümüzde teknoloji ve internet kullanımı da yaygınlaşmıştır. Sanatta bu gelişme ve değişimlerden etkilenmiştir. Sanatçılar geleneksel anlayışların yanında değişik yazılım ve donanımlarla eserlerini üretmeye başlamış ve dijital sanatın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Dijital sanat bilgisayar teknolojisi ile birlikte ilerlediği için her gelişme ve değişim dijital sanat ürünlerini de etkilemiştir. Günümüz teknolojisiyle birlikte dijital sanat tüm teknolojik alt yapıyı kullanarak üretin eserleri dijital sanat eseri olarak kabul edilmektedir. Geçmişten günümüze sanat eserlerine bakıldığında eserlerin içerik ve biçimsel olarak değiştiği rahatlıkla görülebilmektedir.

Dijitalleşen Sanat

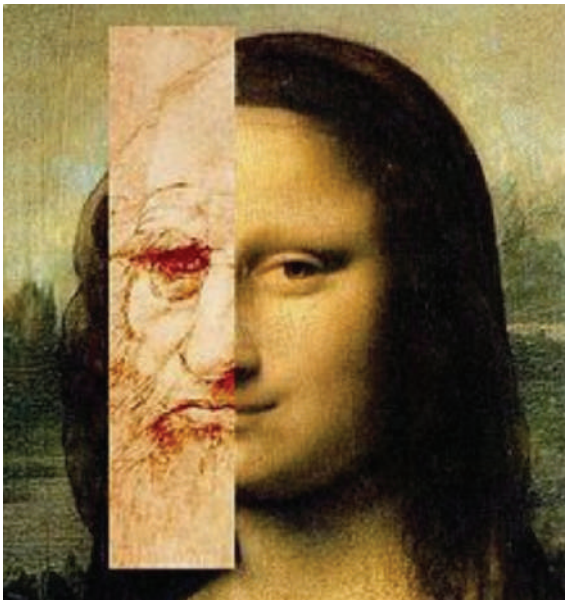
Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre sanat kavramı, "Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık" olarak tanımlanmaktadır (URL 1). Geçmişten günümüze kadar sanatın tanımı ve ürünlerine yönelik tartışmalar süre gelmiştir. Ortaya çıkan eserlerin sanat ürünü olup olmadığı veya hangi sanat türüne yönelik olduğuna ilişkin karmaşalar halen devam etmektedir. Bu tartışmalardan birisi de dijital sanatın bir sanat türü olarak kabul edilip edilmediğidir. Modern sanatın temelleri uzun ve zorlu süreçlerle, dünyadaki savaşların etkileri, gelişen teknoloji ve Rönesans'ın katı kuralları sanatı büyük ölçüde etkiledi. Bazı sanatçılar el sanatlarına bağımlı olmayı savunurken, bazı sanatçılar sanat eserlerinde teknolojinin kullanılması gerektiğini savunurlar (Tokgöz Gün, 2021:396). Bu yönden bakıldığında Türkçe sözlükte dijital kelimesi "Verilerin bir ekran üzerinde elektronik olarak gösterilmesi" şeklinde tanımlanmaktadır (URL 1).

1 Öğr. Gör. , Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-1827-1971

Sanayileşme süreci insanlık tarihi için yepyeni bir dönemi ifade etmektedir. Bu dönem sanatçıların sanat anlayışında yeni formlar üretmesine neden olmuştur (Yıldırım, 2018: 117). Bu formlar dijital sanatın ortaya çıkmasında önemli bir kaynak oluşturmuştur. Dijital sanat 21. yüzyılın sanatı olarak ifade edilmektedir. Dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte üretilen sanal çalışmaların estetik değerlerle biçimlenmesiyle ortaya çıkan sanat türüdür. 2005 yılında The Digital Art Practices & Terminology Task Force tarafından hazırlanan Dijital Sanat ve Baskı Sözlüğü'ne göre, dijital sanat, "bir veya daha fazla dijital işlem ya da teknoloji ile yaratılan sanat" şeklinde tanımlanmıştır (Özel Sağlamtimur, 2010: 220).

Teknolojinin 1980'li yıllarda bireysel kullanımıyla birlikte dijital sanat tarzı, 1990'lı yıllarda internetin evrensel düzeyde yaygınlaşmasıyla büyük bir ivme kazanmıştır (Wands ve Ballı, 2021: 377). Ses ve görüntü teknolojisinde yaşanan gelişmelerle birlikte bilgisayarın ve internetin hayatımızda kapladığı alanın artması sonucunda dijital bir dünyanın kapısı çoğu alan için açılmıştır. Toplum içerisinde yaşanan kültürel, sosyal, teknolojik ve ekonomik gelişmeleri kaynak edinen sanatçılar dijital dünyanın çıktılarını eserlerinde yer vermişlerdir (Sağlam, 2020: 57). Böylelikle dijital sanat bünyesinde üretim ve sunum yapmak isteyen sanatçılar geleneksel sanat anlayışından sıyrılarak internet siteleri vasıtasıyla daha geniş sanat sever kitlesine ulaşma imkanına kavuşmuştur. İnternet aracılığıyla insanlar sanat deneyimlerini galerilerin ve müzelerin etkisinden kurtararak okullara, evlere ve hatta taşınabilir cihazlarına kadar ulaştırmışlardır (Wands ve Ballı, 2021: 377). Müzelere ve galerilere ihtiyaç duymadan varlığını sürdüren çağdaş sanat her an her yerde karşımıza çıkabilmektedir. Teknolojik gelişmelerle birlikte sanat ve sanatçılar için sosyal ağlar ve dijital içerikler çalışma ortamı haline gelmiştir (Kayıhan, 2021: 4).

Dijital bir dosya elektronik ortamda depolandığı ve hiçbir öğesi kaybolmadan yeniden üretilebilmektedir. Sanatçılardan bazıları kendi eserlerinden yalnızca bir baskı alarak tek bir asıl eser baskısına sahip olurken, bazı sanatçılar ise eserlerinde sınırlı sayıda çoğaltma yapmışlardır. Buna bazı sanatçılar ise eserlerinden herkesin sınırsızca kullanabileceği kopyalar üretmişlerdir (Wands, 2006:12).

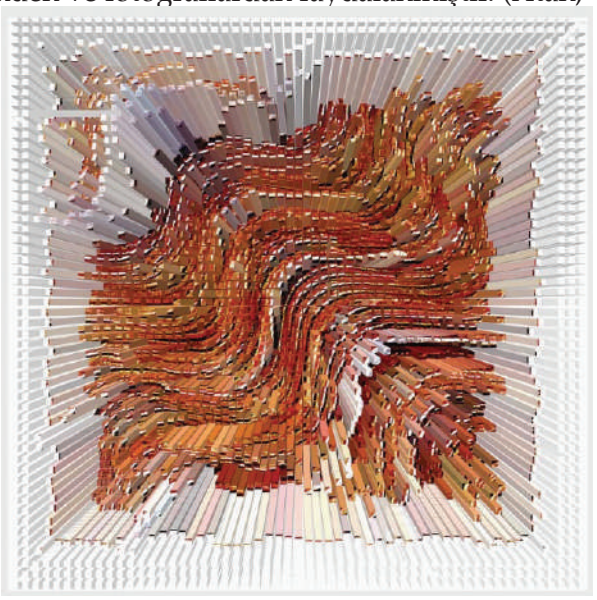


Görsel 1: Lillian Schwartz'ın Mona/Leo Çalışması (1987)

Görsel 1'deki görselde dijital sanatın en bilinen örnekleri arasında yer alan Mona Leo eseri yer almaktadır. Eseri sahibi olan Lilian Schwartz, Leonardo Da Vinci Mona Lisa eserini yaparken kendisinden yola çıkarak bir kadın çizdiğini desteklemek için bu çalışmasını yapmıştır. Günümüzde halen Mona Lisa'nın bir kadın portresi mi, Da Vinci'nin kendisi mi, yoksa bir hayal ürünü mü olduğuna yönelik tartışmaların sanat camiasında devam etmektedir (Gülsoy 2020: 222).

Ülkemizde dijital sanat alanında fotoğraf ve grafik disiplininde yer alan sanatçılar çoğunlukla ilgilenmektedirler. Ayrıca sinema, müzik, resim ve heykel alanlarında üretim yapan sanatçıların da dijital sanat alanında eserlerini görmek mümkündür. Günümüzde bu alanda eser üreten sanatçıların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Sanatçıların sayısı ve eserlerinin artmasıyla birlikte bu alanda yönelik sanatseverlerin ilgisi de yoğunlaşmaya başlamıştır. Çizgen'e göre ülkemizde dijital sanatla sanat çevresini ilk kez buluşturan Özcan Onur'dur. Özcan Onur 1960 yılında Güzel Sanatlar Akademisini tamamlayarak resim ve heykel eserleriyle çalışmasını sürdürürken Paris'te bilgisayar ortamında grafik programları geliştiren bir ekibin üyesi olmuştur (Çizgen, 2007: 68). Özcan Onur Paris'te 1986 yılında "Elektropentur" isimli sergisini sanatseverlerle buluşturmuştur. Dijital sanat alanında ülkemizde diğer önemli bir isim Hamdi Telli, son eserlerinde nesnelerin gözle görünebilen biçimlerinden hareketle bilgisa-

yar grafiklerinden ve fotoğraflardan faydalanmıştır. (Atan, vd. 2015:7).



Görsel 2: Hamdi Telli Sayıların Sanatı-Sanatın Sayısalı (2002)

Dijital Sanatın Ürüne Dönüşümü

Çağımızın teknolojik ürünleri arasında yer alan bilgisayar, video, fotoğraf, internet, çizim, yazıcı, tarayıcı, hesaplama ve ölçülendirme gibi araçlar dijital teknolojinin temellerini oluşturmaktadır. Bunlarla birlikte fotoğraf işleme ve 3 boyutlu görüntü animasyonu üretme programlarının yardımı ile de dijital ürünler elde edilmektedir. Günümüzde ise birçok sanatçı halen geleneksel yollarla ürünler üretirken bunun yanında dijital araçlarla üretilen ürünlerin çeşitliliği ve yaratıcı fonksiyonlarından dolayı birçok sanatçı bu sanat alanına yönelmişlerdir (Özel Sağlamtimur, 2010: 220).

Groys'a (2014: 92-93) göre, dijitali orijinal olarak değerlendirerek, gelenekselin bir kopyası olmadığını vurgulamıştır. Dijital eserler sınırsız olarak çoğaltılabilmesi ve sürekli olarak sanatseverler tarafından görülmesi biricikliğinin kaybolmasına sebep olup olmadığı tartışılması gereken bir konudur (Aydoğan, 2021: 73).

Dijital tasarım doğrultusunda ortaya çıkan eserler de uzaman kişiler tarafından yapılmıştır. Grafik tasarımcıları alanlarında uzman kişilerdir ancak grafik sanatçısı olarak adlandırılmamaktadır. Tasarımcılar pazara tasarımlar yaparken, sanatçılar ise eser ortaya çıkartır.

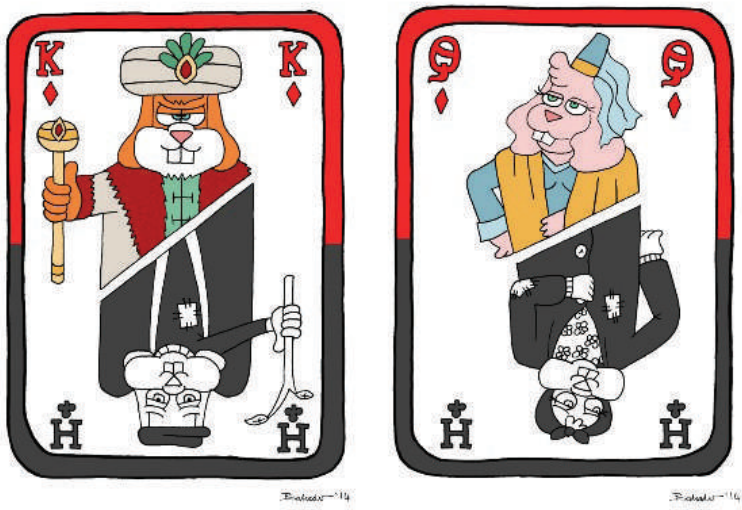
Dijital sanatla ortaya çıkan eserler ağırlıklı olarak internet vasıtasıyla

tüm dünyaya yayılmaktadır. Bu yayılma sürecinde sanat eseri her ne kadar bilgisayar teknolojisiyle yapılsa da internet ortamında yayılarak gelişmektedir. Eserler daha çok belirli bir kitle tarafından takip edildiği ve bu kitlenin özelliği doğrultusunda eserlerde kendilerinden bir parça bulmalarından dolayı sanat dalını takip etmektedirler. Bu nedenle günümüzde dijital sanat çok geniş bir çerçevede ve çok farklı uygulama alanlarında sanatseverlerin, sanatçının ve sanatın beklentilerine karşılık vermektedir.

Görsel 3: Sanatın Yeni Şekli: Dijital Sanat (2017)

Çağdaş sanat dijital sanat ile iç içe geçmiş bir konumda çalışmalarını sürdürmektedir. Çünkü günümüz yeni nesil sanatçıları dijital çağın etkisinde kalarak yetişmiş ve dijital sanat için engel olarak görülen geleneksel sanata karşı bir eğilimleri yoktur. Bu nedenle günümüz sanatçıları mevcut teknolojik araçlardan etkin bir şekilde yararlanarak üretmiş oldukları eserleri ve bu eserlerin sanatseverler ile buluşmalarında ileri teknoloji araçları kullanmaktadırlar (Wands ve Ballı, 2021: 377).

Bahadır Uçan (2014) tarafından yapılan "İskambil Kartları" eseri, iki adet iskambil kart tasarımını kapsamaktadır. Eser iki iskambil kartını hatırlatacak şekilde çalışılmıştır. Karlar iki yönlü kullanılabilecek şekilde tasarlanırken üst kısım toplumun üst kesimi (Kral, kraliçe ya da papa kızı), diğer yüzü ise toplumun alt kesimini temsil etmektedir (Atan, vd. 2015: 11).



Görsel 4: Bahadır Uçan. İskambil Kartları (2014), 50x70 cm. Tuval Üzerine Dijital Baskı (Atan, vd. 2015)

Gelişen teknolojik olanaklarla birlikte genişleyen algılarımız, sanata bakış ve sanatı görüş konusunu değiştirerek daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Yeni anlayışlar doğrultusunda sanatın düşünsel yönü üzerinde daha fazla yoğunlaşmaya başlamışlardır. Teknolojik imkanlar, insanları gerçekle sanal dünya arasında bağı kurarak sanata daha sorgulayıcı bir gözle bakmalarını sağlayarak eserleri inceleme fırsatı sunmuştur (Aydoğan, 2021: 92).

Dijital Sanat Türleri

4.1. Vektör Sanat: Çözünürlükten bağımsız, tüm nesneler matematiksel ifadelerle oluşturulan ve en önemlisi detay kaybolmadan herhangi bir boyuta yeniden ölçeklendirilebilen grafik türüdür (URL 2).

Görsel 5: Vektör Görüntü (URL 2)

4.2. Raster Sanat: Yatay ve dikey piksel sıralarından oluşan bir dijital sanat türüdür. Fiziksel bir sanat eserinin dijital kopyası olup görüntüler büyütüldüğünde görüntü kalitesi önemli oranda düşer (URL 3).

Görsel 6: Raster Görüntü (Ruşen, 2022: 58)

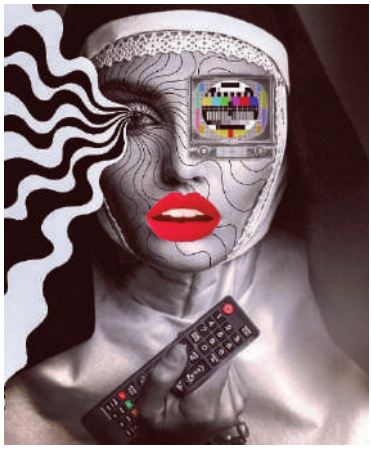
4.3.Fotoğraf Sanat: Fotoğraflardan kaynak alınarak tablolara daha fazla ifade ve ayrıntılar ekleyebilmek için boya ve görüntü düzenlemenin yapıldığı dijital sanat türüdür. Bu sanat türünün uygulanması sırasında bazı yazılımlar kullanılmaktadır.

Görsel 7: Fotoğraf Boyama Görüntü Uygulaması-Picasso'nun Portrait of Olga In An Armchair, 1917-18 (URL 4).

4.4.Pixel Sanat: Pixel boyutunda görüntülerin dijital olarak düzenlenmesini kapsamaktadır. Birçok insan pixel sanatı ile hayatının bir döneminde karşılaşma imkanı bulmuştur. Pixel sanatını oluşturmak için çeşitli yazılımlar kullanılmaktadır.

Görsel 8: Pixel Sanat ile bir elma görüntüsü

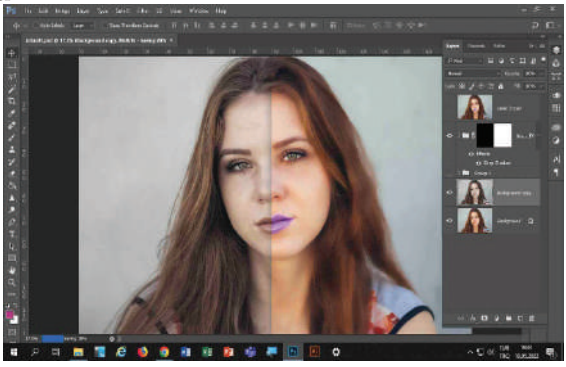
4.5.Dijital Kolaj: Standart boyama veya görüntü düzenleme yazılımları kullanılarak oluşturulan yaygın ve basit bir dijital sanat şeklidir. Bilgisayar teknolojileri kullanılarak fotoğrafların basılı kopyalarıyla kolajlar oluşturulabilmektedir (URL 4).



Görsel 9: Pırıl Kurbetçi Dijital Kolaj Tasarımı (2020).

4.6.Entegre Sanat: Aynı resim görseli üzerinde farklı yazılımlar kullanılmasına veya hibrit resimlerin oluşturulmasına entegre sanat denir. Bu sanat türü sanatçılar için dijital uygulamalar yapabilmek için sınırsız imkanlar sunmaktadır.

4.7.Dijital Fotoğrafçılık: Günümüz en yaygın olarak kullanılan dijital sanat türünden birsidir. İnsanlar özellikle teknolojik imkanlarını kullanarak çekmiş oldukları fotoğrafları üzerinde efekt ve görüntü düzenlemelerini yapmaktadır.



Görsel 10: Dijital Fotoğrafçılık Uygulaması

Sanatçı ve Dijitalleşme

Sanatçı elindeki malzemelerle düş gücü ve gerçeklik algısı doğrultusunda eserlerini ortaya çıkartır. Günümüzde teknoloji ve endüstrinin gelişmesiyle birlikte yaşamda önemli bir yere sahip olan yaşantısal, duygusal ve manevi olanı geliştiren, üreten ve dolayısıyla toplumda dengeyi

sağlayan biri konumuna ulaşmıştır.

Çağın koşullarına uyum sağlayan sanatçılar daha geniş bir kitleye hitap eden bir konuma ulaşmışlardır. Teknolojik imkanlar doğrultusunda sanatçılar eserlerini geleneksel yapılardan sıyrılarak dijital ortamda üreterek internet vasıtasıyla tüm dünyaya ulaştırabilmektedirler.

Sanatçılar üretmiş oldukları eserinin sanat severler tarafından kısa zaman içerisinde görülesi, tanınması ve alınması için yeni teknolojileri kullanması gerekmektedir. Geleneksel yöntemde sanatçılar belirli fiziksel mekanlarda kurulan müzayedeler, galeriler ve fuarlar doğrultusunda kitlesine ulaşabiliyordu. Ancak çağımızda dijital teknolojiler doğrultusunda sanatçılar küresel boyuttaki bir kitleye ulaşabilmektedirler. Bu nedenle sanatçılarda kendilerini geliştirerek çağın koşularına uyum sağlamaları kaçınılmaz bir gerçektir.

Sonuç

Teknolojinin gelişmeler doğrultusunda sanat yapıtlarının formu ve söylemleri değişmiş, sanatçılar dijital eserlerini üretirken internetten, robotlardan, yazılımlardan ve farklı disiplinlerden faydalanmaktadırlar. Teknolojinin oluşturduğu programlar ve yazılımlar sanatçıların hayal dünyasındaki düşüncelerini harmanlayıp farklı tarzlarda sunmalarını sağlamıştır. Dijital sanat çalışmalarında geleneksel sanat çalışmalarından farklı olarak sanatçının özel yeteneği olmadan da sanatsal çalışma yapma imkanı doğmuştur. Yapılan çalışmalar çevrimiçi ortamlarda daha çok kitleye ulaşarak gereken mesajı ulaştırma açısından da etkili olmuştur.

İnsanların yaşantılarında oluşan olağanüstü gelişmeler yaşam şeklinin farklılaşmasına sebep olmuştur. Tüm dünyada etkili olan COVİD-19 ile birlikte tüm yaşantımız da zorunlu olarak değişimler ortaya çıkmıştır. Pandemi sürecindeki kapanma dönemlerinde insan günlük yaşantılarındaki sosyal aktivitelerini evlerinden gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Sanatsal faaliyetleri internet ortamında takip ederek aktivitelerini gerçekleştirmişlerdir.

Teknolojik gelişmeler ve toplumların yaşamış olduğu günlük yaşantılar sanatçıların da duyarsız kalamayacağı şartlardır. Günümüzde geleneksel anlayışların yanında dijitalleşmeyi temel alan bir yaklaşımla sanatçılar eserlerini üretmeye devam etmektedirler. Bu durumun aksine halen geleneksel yaklaşımlarla eserlerini üreten sanatçılarda mevcuttur. Teknolojik gelişmelerle birlikte sanatta dijitalleşmenin öne geçmesiyle birlikte sanatçılar eserlerini küresel boyutta sanat sever kitlesine ulaştırabilmek-

tedir.

Sanatçıların tasarımlarını gerçekleştirirken teknolojik araçlardaki yazılımlarla eserlerini ortaya çıkarmaktadırlar. Bu eserlerini ise internet ortamıyla dijital dünyaya taşımaktadırlar. Sanatçılarla birlikte bu süreçte sanat severlerde dijital dünya içerisinde kendilerine yer bulmuştur.

Kaynakça

1. ATAN, A., vd. (2015). Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme. İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, 26, 1-14.
2. AYDOĞAN, D. (2021). Sanal Gerçeklik Sistemleri ile Sanatın Dijital Dönüşümü. (Yayınlanmamış doktora tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
3. ÇİZGEN, G. (2007). Sanat Köprüsü Sırat Köprüsü. İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları.
4. GÜN, S. (2021). Öğrenmenin Geleceği Perspektifinden İngiliz Dili Öğrenme ve Öğretme Süreçlerinde 21. Yüzyıl Becerileri. ELSANDER Sosyal Bilim Araştırmaları I. Konya: Palet Yayınları.
5. GROYS B. (2014). Sanatın Gücü. F. Candil Erdoğan (Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
6. KAYIHAN, B. (2021). Dijital Medya Sanatın Dönüşümü: Çağdaş Sanatçıların Instagram Paylaşımları Üzerine Bir İnceleme, *Akademik İnceleme Dergisi*, 16(1), 1-25.
7. ÖZEL SAĞLAMTİMUR, Z. (2010). Dijital Sanat, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 10(3), 213-238.
8. RUŞEN, F. (2022). Post İnternet Sanatında Yapıtların Görsel Dili**.** *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi***,** 14(1), 51-74.
9. SAĞLAM, F. (2020). Peter Kogler'ın Dijital Mekânları. *Anadolu Üniversitesi Sanat & amp; Tasarım Dergisi-Anadolu Unıversıty Journal of Art & amp; Desıgn*, 10(1), 52–67
10. TOKGÖZ GÜN, F. (2021). The Place and Importance of Hybrıdıty in Arts and Crafts and Arts Nouveau Art Movements. *Premium E-Journal of of Social Sciences,* 5(15), 394-405.
11. WANDS B. & BALLI Ö. (2021). Dijital Sanat Sergi Küratörlüğünün 25 Yılı: 1993–2018. *Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, (37), 375-382.
12. WANDS, B. (2006). Dijital Çağın Sanatı. Osman Akınhay (Çev.)., İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
13. İnternet Kaynakları
14. URL 1: https://sozluk.gov.tr/ 25.10.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.
15. URL 2: https://smartpro.com.tr/vektor-grafik-cizim-ne 27.10.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.
16. URL 3: https://www.customink.com/help_center/raster-vs-vector-art 15.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.

17. URL 4: https://www.leblebitozu.com/dijital-sanat-nedir-turleri-nelerdir-onemli-isimleri-kimlerdir/ 14.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.
18. GÜLSOY, S. (2020) *Sanat ve Dijitalleşme*, 25.10.2022 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/342902343_Sanat_ve_Dijitallesme internet adresinden alındı.
19. YILDIRIM, H. S. (2018). Disiplinlerarası Çalışmalarıyla Bir Sanatçı-Tasarımcı Örneği: Pablo Reinoso. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Eğitimi Sanat ve Tasarım Sempozyumu, 115-128. 17.11.2022 tarihinde
20. https://docplayer.biz.tr/199072293-Yayinlanan-bildiriler.html internet adresinden alındı.
21. **Görsel 1:** *Lillian Schwartz'ın Mona/Leo Çalışması*, 28.10.2022 tarihinde https://tr.pinterest.com/pin/81557443225075904/ internet adresinden alındı.
22. **Görsel 2:** TELLİ, H. Sayıların Sanatı-Sanatın Sayısalı, 29.10.2022 tarihinde https://kontrastdergi.com/en/hamdi-telli-sayilarin-sanati-sanatin-sayisali-27-sayi/ internet adresinden alındı.
23. **Görsel 3** TOKLU, M. B. Sanatın Yeni Şekli: Dijital Sanat, 02.11.2022 tarihinde https://www.gelecekburada.net/sanatin-yeni-sekli-dijital-sanat/ internet adresinde alındı.
24. **Görsel 8** https://tr.wikipedia.org/wiki/Pixel_art#/media/Dosya:PixelApple.png 05.11.2022 tarihinde erişim sağlandı.
25. **Görsel 9:** https://baskamecra.com/featured/piril-kurbetci-album-2-kolaj/ 06.11.2022 tarihinde erişim sağlandı.
26. **Görsel 10:** https://enstitu.ibb.istanbul/portal/egitim_detay.aspx?BransCode=4664 02.11.2022 tarihinde erişim sağlanmıştır.

MİTOLOJİK AVRUPA SANATINDA SOYUT KAVRAMLAR

Sibel ALMELEK İŞMAN[1*]

GİRİŞ

Soyut sözcüğü, varlığı duyularla algılanamayan anlamını taşır (www.sozluk.gov.tr). Yaşam yolculuğumuzda, beş duyu organımızla idrak edemediğimiz, maddesi olmayan pek çok kavram vardır. Soyut anlamlara, gözlerimiz, kulaklarımız, burnumuz, dilimiz ya da derimiz ile değil hislerimiz aracılığıyla ulaşırız.

Yunan ve Roma mitolojileri, geçmiş uygarlıkların yarattığı diğer mitos öbeklerinde olduğu gibi, doğayı ve insanı anlamaya yönelik çok zengin öyküleri miras bırakmıştır. Görsel sanatlar da bu anlatıların hatırlanmasında değerli bir rol oynamıştır. Avrupa'daki resim ve heykel sanatları, kendi temelini oluşturan antik dünyanın izlerini yüzyıllar boyunca canlı tutmuştur.

Yunan ve Roma mitolojilerinde, her türlü somut varlığın bir tanrısal figürle temsil edildiğini görebiliriz. Yerkürenin ve doğanın öğeleri, bir kadın ya da erkek kimliğine bürünür ve çeşitli öykülere karışır. Güneşin, toprağın, ağaçların ve pınarların ulvi varlıkların kudretinde olması mitoloji bağlamında şaşırtıcı değildir.

Bu engin öykü birikimi içinde, soyut kavramların da hayat bulduğunu görmek mümkündür. Sanatçılar, insanın yaşamı boyunca ulaşmaya çalıştığı, uğruna savaştığı ve çok önem atfettiği birtakım soyut değerleri, mitoloji dünyası ile özdeşleyip yorumlamışlardır. Bu çalışmanın amacı, Yunan ve Roma mitolojilerindeki soyut kavramları arayıp, onların resim ve heykel karşılıklarını değerlendirmektir. Alfabetik sıra gözetilerek yola çıkılmış ve şu kavramların görsel izleri aranmıştır: adalet, aşk, bellek, bilgelik, fitne ve fesat, gençlik, güzellik, kader, sağlık, şans, umut ve zafer.

Adalet

Yunan mitolojisinde, adalet kavramını karşılayan üç ilahi figür karşımıza çıkar: Themis, Dike ve Astraea. Hesiodos, Uranos ve Gaia'nın kızı

1 Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, sibel.almelek@deu.edu.tr, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4164-3662)

Themis'in, Metis'ten sonra Zeus'un ikinci karısı olduğunu söyler. Homeros ise farklı bir öykü sunar: Zeus'un tek karısı vardır; o da Hera'dır. Dişi titanlardan biri olan Themis, Zeus'a danışmanlık yapar ve yardım ederdi. Törenleri düzenler, tanrıları toplantıya çağırır, insanlar arasındaki ahlak düzenini korur ve bu nedenle de hiçbir zaman Hera'nın kıskançlığını depreştirmez. Soteira (Kurtarıcı) sıfatıyla anılan Themis, ezilenleri korurdu. Tanrısal yasayı temsil eden Themis, heykellerde ağırbaşlı ve ihtişamlı bir kadın olarak canlandırılır. Belirleyici işareti terazi olan Themis, Hesiodos geleneğinde, aynı zamanda Hora'lann annesi olarak gösterilir. Yunancada, zamanın bir bölümü demek olan 'hora' sözcüğü, günün bölümleri olan saat anlamına gelir. Hora'lar iklim ve zamanın üç tanrıçasıdır. Hesiodos'a göre bu üç Hora şunlardır: Eunomia (iyi düzen), Dike (hak ve adalet), Eirene (Barış). Olympos'un kapılarını açıp kapamak ve Hera'ya hizmet etmek gibi görevleri yerine getirirler (Cömert, 2006: 71).

Zeus ile Themis'in kızı olan bakire tanrıça Astraea da, adaleti temsil eder. Altın Çağ boyunca, yeryüzünde insanlıkla birlikte yaşamış, ancak Bronz Çağı'nın artan düzensizlik ve huzursuzluğunu görünce uzaklaşmıştır. Zeus daha sonra onu Başak takımyıldızı olarak yıldızların arasına yerleştirir. Astraia, tanrıçalar Dike (Adalet) ve Nemesis (Haklı Öfke) ile yakından görülmüştür (www.theoi.com). Hesiodos, Theogonia adlı eserinde, adaletin temsilcilerini ve onların arasındaki aile bağlarını şu sözleriyle dile getirmiştir:

Daha sonra Zeus ile Themis evlendi.
Parıldayan Kanun kraliçesi Horaları doğurdu.
Eunomia en iyi yasaların, Dike en adil olanların tanrıçasıydı.
Barış tanrıçası Eirene insanların ürünlerini de korurdu.
(Hesiodos, Theogonia, 901-904)

İtalyan Barok ressam Salvator Rosa (1615-1673), 1665 tarihli resminde Astraea'yı betimlemiştir. Romalı şair Virgil'e göre, Demir Çağı'nın sonunda, Roma adalet tanrıçası Astraea, kültürün ve terbiyenin tamamen gerilediği bu dönemde yıkık dünyayı terk eden tanrıların sonuncusu olmuştur. Atribülerini, hâkimiyeti temsil eden değnekler demetini ve teraziyiyi, adil ve barışçıl köylülerin ellerine bırakıp gider. Edebiyat ve sembolizmin bu karakteristik Barok karışımı, aynı anda hem karamsarlığı hem de umudu ifade eder. Çok eski zamanlardan beri, köylü yaşamının sadeliği, mutlu bir altın çağ için bu umudun habercisi olarak görülüyordu (www.khm.at)

Resim 1: Salvator Rosa, *Astraea*, 1665, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 267 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Aşk

Antik Yunan şairi Hesiodos, aşk tanrıçası Venüs'ün denizköpüğünden doğduğunu söyler. Venüs'ün Erotes olarak anılan, aşkın çeşitli yönlerini temsil eden ve kanatlı betimlenen oğulları vardır. Bu aşk tanrılarının isimleri, Eros (aşk), Anteros (karşılıklı sevgi), Himeros (cinsel arzu), Hedylogos (tatlı konuşma ve övgü), Pothos (tutkulu özlem) ve Hymenaios (düğün töreni) şeklinde sıralanabilir (www.theoi.com). İlkin Kıbrıs Adasına çıktığı için, Venüs ya da Yunan mitolojisindeki ismiyle Aphrodite'ye Kipris (Kıbrıslı) ve Anadyomene (su yüzüne çıkan) adları da verilmiştir. Tatlı gülüşlü, güzel çelenkli ve sevgi dolu olduğunu vurgulayan çeşitli sıfatlarla anılmıştır (Hançerlioğlu, 2004: 48). Hesiodos, sevmenin kaynağını Aphrodite'de görmüştür:

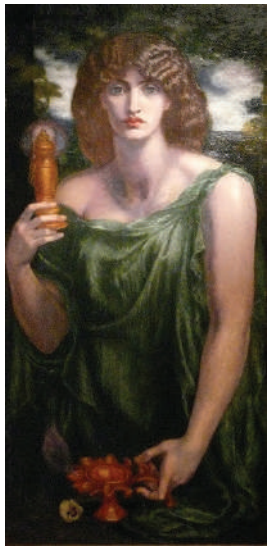
İnsanların ve tanrıların,
Gülmeleri ve oynaşmaları ondan kaynaklandı
Sevmek ve sevişmenin büyüsü de Aphrodite'den kaynaklandı
(Hesiodos, Theogonia, 204-206)

İtalyan Yüksek Rönesans sanatçısı Tiziano Vecellio'nun (1485-1576) 1520 tarihli Venüs'ü tuvali dolduruyor. Su üzerinde yüzen küçük kabuk, güzel çıplak dişiyi aşk tanrıçası olarak tanımlar.

Resim 2: Tiziano Vecellio, *Denizden Yükselen Venüs*, 1520, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 74 cm, National Galleries Scotland, Edinburgh.

Bellek

Bellek anlamına gelen Mnemosyne, kadın titanlardan biridir. Uranos ile Gaia'nın kızı olan Mnemosyne, Zeus ile olan birlikteliğinden, Musaların annesi olmuştur (Adkins & Adkins, 2005: 347). İngiliz ressam Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), hafızayı temsil bu kadın figürünü 1881 tarihli eserinde canlandırmıştır. Bu resim, Rossetti'nin daha önceki Beata Beatrix kompozisyonuna benzerdir. Geçmiş bir aşkın, bu durumda Rossetti'nin yine İngiliz bir şair ve ressam olan William Morris'in (1834-1896) karısı Jane Morris'e duyduğu hislerin hatırası olarak yorumlanabilir. Eser, 1870'lerde yaşadıkları ilişkinin izlerini taşımaktadır. Mnemosyne unvanı, hafıza tanrıçası ve ilham perilerinin annesine atıfta bulunur. Jane Morris ile olan duygusal bağının dokunaklı bir sembolüdür. Başlangıçta bu eser, İtalyanca hatırlama kelimesinin biraz arkaik bir şekli olan Ricordanza olarak adlandırılacaktı. Bu eski başlık, sol üstte zar zor görülebiliyor çünkü üzeri boyayla kaplanmış (www.delart.org).



Resim 3: Dante Gabriel Rossetti, *Mnemosyne*, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 61 x 126.4 cm, Delaware Art Museum, Delaware.

Bilgelik

Bilgelik kavramı, mitolojiden anne-kız olan iki karakteri aklımıza getirir. Zeus, Okeanos kızı Metis ile birleşir. Metis, Yunanca akıl, us ve düşünme gücü demektir. (Erhat, 65). Zeus ile Metis'in kızı olan Athena, Roma mitolojisindeki ismiyle Minerva, doğru ve haklı savaşın tanrıçasıdır. Athena, bilgelik tanrıçası olarak Pronoia (temkinli, ihtiyatlı) sıfatına da sahiptir. Atribüleri arasında baykuş sayılabilir (Cömert, 2006: 27-28)

Bir kraliyet sanatçısı olan Fransız Barok ressam Simon Vouet (1590-1649), Roma bilgelik tanrıçası, barışın koruyucusu, sanat ve bilimlerin hamisi Minerva'yı betimlediği eserinde olduğu gibi görkemli tören resimleri yaratmaya çalışmıştır. Kral XIII. Louis'nin karısı Avusturyalı Anne, Tanrıça Minerva'nın atribüleri ile sunulmuştur. Kalkan, miğfer ve Medusa maskeli metalik kemer, resmin alegorik mesajını vurgulamaya hizmet eder. Baykuş, bilgeliğin sembolü olarak kraliçenin yanında yer alır. Latince yazıt "Nullum numen abest" şöyle demektedir: "Onda tüm ilahi güç var". Resim, 1643'te meydana gelen olayları hatırlatmaktadır: XIII. Louis'nin vasiyetine göre, XIV. Louis'nin bebekliği sırasında naip olan Kraliçe Anne'nin yetkileri bir Konsey tarafından sınırlandırılmış, ancak Kardinal Mazarin'in yardımıyla bu duruma müdehale edilmiş ve Kraliçe tekrar tüm gücünü geri kazanmıştır (www.hermitagemuseum.org).

Resim 4: Simon Vouet, *Avusturya Arşidüşesi Anna'nın Minerva Olarak Alegorik Portresi*, 1640'lar, tuval üzerine yağlıboya, 172 x 202 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg.

Fitne ve Fesat

Fitne ve fesat tanrıçası Eris, "Peleus ve Thetis'in Evliliği" olarak da adlandırılan Tanrıların Ziyafeti sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. Antik Yunan'ın efsanevi kahramanı Peleus ve deniz perisi Thetis'in düğün eğlencesinde Olympus tanrıları hazır bulunurlar. Nefretin tanrıçası Eris davet edilmemiştir. Eris'in sofraya altın bir elma fırlattığı ve Truva savaşına yol açan olaylar dizisini başlattığı an ve yer tam da burasıdır. Eris, yukarıdaki bulutlardan, en güzel tanrıçaya ödül olacak elmayı aşağı atar. Juno, Venüs ve Minerva arasında seçim yapılacaktır. Tanrıların habercisi olarak, daha sonra üç tanrıçayı Paris'e götürmek Merkür'ün görevi olmuştur (Hall, 1974: 39).

Hesiodos, Eris'i Nyx'in (Gece) kızı ve kendisi kadar nahoş birçok kişileştirilmiş soyutlamanın annesi olarak anlatır (March, 2014: 183):

Kavga tanrıçası Eris de çok sayıda tanrıça doğurdu.
Sıkıntı kaynağı Ponosi, uyuşturucu Lethe,
Açlığın sorumlusu Limos,
Ağlama tanrıçası Algos
Savaş çıkaran Hysmine, Makhe ve Androktasia
Yalan dolanı yaratan Neikos, Logos ve Amphillogia
Ayrılmaz ikili Dysnomie ve Ate.
En son olarak da yeminini bilerek bozanlar için
En korkunç tanrı olan Horkos geldi

(Hesiodos, Theogonia, 226-233)

Flaman Barok ressam Jacques Jordaens (1593-1678), *Peleus ve Thetis'in* Düğünü adlı resminde, savaş tanrısı Mars'ın kız kardeşi olan Eris'in, mutlu düğün ortamının huzurunu bozduğu anı betimlemiştir. Sofranın etrafında oturan tanrılar grubu içinde, yarışmaya katılacak üç tanrıça seçilebilir: Juno, Venüs ve Minerva. Venüs arkasına yaslanıp sahte bir alçakgönüllülükle kendi şatafatlı çıplak vücudunu işaret ederken, oğlu Cupid onun dizine tutunmaktadır. Kendine özgü zırhını kuşanmış olan Minerva, Venüs'ün yanından altın ödülü almak için uzanırken, bir Romalı kadın yöneticinin başörtüsüne bürünen Juno, masanın diğer tarafından elmaya ulaşmaya çalışır. Gölgeli ve kanatlı bir figür olarak dikkat çeken Eris sahneden ayrılmak üzeredir. Kanatlı şapkasından tanınabilen, yarışma sırasında Paris'e yardımcı olacak Merkür, altın küreye hafifçe dokunurken görülebilir (www.museodelprado.es).

Resim 5: Jacques Jordaens, *Peleus ve Thetis'in* Düğünü, 1636-38, tuval üzerine yağlıboya, Museo del Prado, Madrid.

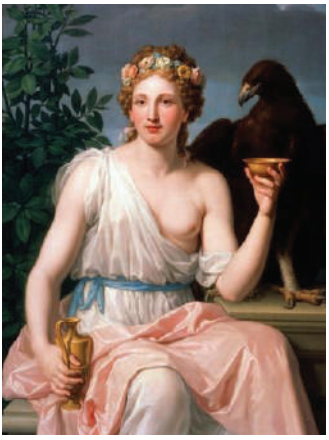
Gençlik

Gençliğin tanrıçası olan Hebe, Zeus ve Hera'nın kızı ve tanrıların sakisidir. Kahraman Herakles'in tanrılaştırılıp Olympus'a götürülmesinden sonra onun karısı olmuştur. Daha sonra Hebe, gençleştirme, yani gençliği geri getirme gücü ile de anılmaya başlar. Roma mitolojisinde Juventas olarak adlandırılır (Daly, 2009: 63-63). Homeros, İlyada adlı eserinin dördüncü kitabında, Hebe'nin tanrılara içki sunduğunu anlatmıştır:

Tanrılar toplanmıştı Zeus'un çevresinde, altın avluda.
Ulu Hebe tanrı balı döküyordu her birine,
Onlar da Troyalıların kentine bakıyorlardı tepeden,

Kaldırıyorlardı altın tasları birbirlerinin şerefine.
(Homeros, İlyada, IV, 1-4)

İspanyol ressam Francisco Javier Ramos y Albertos (1746-1817), 1784 tarihli resminde, genç ve güzel Hebe'yi, başında çiçeklerden bir taç ile betimlemiştir. Hebe'nin arkasındaki kartal bize Zeus'u hatırlatmaktadır. Hebe'nin atribüleri olarak değerlendirebileceğimiz sürahi ve kadeh, bu eserde de dikkat çekmektedir.



Resim 6: Francisco Javier Ramos y Albertos, *Hebe*, 1784, tuval üzerine yağlıboya, Arkhangelskoye State Museum, Moskova.

Güzellik

Kharitler, başlangıçta bitkilerin yeşerme gücünü temsil eden güzellik tanrıçalarıdır. Doğaya, insanların ve tanrıların yüreklerine neşe saçan Kharitler, Olympos'ta Mousalarla birlikte otururlardı (Grimal, 1997: 380). Kharitler, göze hoş gelen şeylerin simgesi olmuşlardır. Adları da parlaklık, ışıltı ve güzellik anlamına gelen "kharis" sözcüğüyle ilintilidir (Erhat, 173). Çekiciliğin simgesi olan Kharitler, güneş ışınlarını yeryüzüne toplar ve insanların yaşamlarını güzelleştirirler (Estin ve Laporte, 2002: 109). Hesiodos, genç ve zarif görünen Kharitlerin adlarını Aglaia (Güzellik), Euphrosyne (Sevinç) ve Thalia (Şenlik) olarak kaydetmiştir (Conner, 2022: 191). Sanat eserlerinde, genellikle Venüs'e eşlik ederken görünürler ve onun gül, mersin çiçeği ve elma gibi birçok atribüsünü paylaşırlar (Hall, 1974: 303).

İtalyan Yeniklasikçi heykeltıraş Antonio Canova (1757-1822), pek çok mitolojik hikâyeyi mermerin üzerinde yorumlayan bir isimdi. Üç Güzelleri işlediği eseri ise, Yeniklasikçi üslubun başyapıtlarından biri olarak

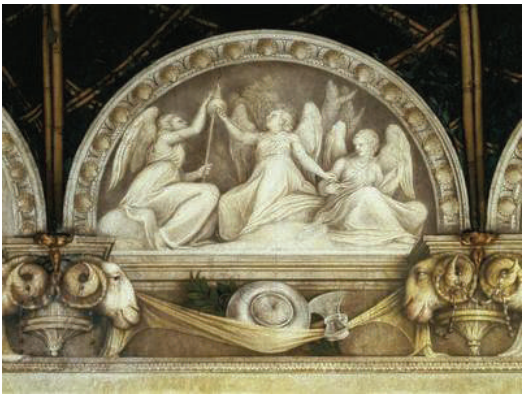
değerlendirilir. Figür grubunun özgün tasarımından Canova sorumlu olmuş; asistanları mermere ana hatlarıyla biçimini vermişlerdir. Heykeltıraşın kendisi son oyma işini tamamlamış, figürlerin yumuşak tenini ve üç güzelin başları arasındaki uyumlu ilişkiyi hissettirecek şekilde taş yüzeyinin bitirilmesini sağlamıştır (www.vam.ac.uk). Üç güzel kadının arasındaki sevgi dolu ve ışıltılı iletişim, ahenk içinde dans eder gibi görünen bedenlerine de yansımaktadır.

Resim 7: Antonio Canova, Üç Güzeller, 1814-1817, mermer, yükseklik 173 cm, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kader

Kader tanrıçaları Moiraların sayısını ve adllarını ilk kez Hesiodos, Theogonia adlı eserinde saptar. Sayıları üç olan kader tanrıçaları, insan yaşamı ile ilgili farklı karar aşamalarında görev alırlar: Klotho yaşam ipliğini eğirir. Lakhesis yaşam ipliğini ölçmekten sorumludur. Atropos ise yaşam ipliğini keser (Connor, 61).

Yüksek Rönesans sanatının Parma kentinde yetişen önemli ressamlarından biri olan Antonio Allegri Correggio (1489-1534), duvar resimleriyle ünlüdür. Parma'daki San Paolo Manastırı'nın içinde yer alan Başrahibe Odası'nda zengin bir mitolojik repertuvar dikkat çekmektedir. Sanatçının Moiraları betimlediği yarım dairesel alan (lunette), koçbaşlarından oluşan sütun süslemelerinin arasında zarif bir şekilde yer almaktadır.



Resim 8: Correggio, *Moiralar*, 1518-1519, fresk, Camera di San Paolo, Parma.

Sağlık

Adı sağlık anlamına gelen Hygeia, tıp tanrısı Asclepius'un kızıdır. Hygeia yalnız hasta insanlara değil, hayvanlara da ilgi gösterir. Hekimlikle ilgili tüm ilahi varlıklarda olduğu gibi, o da yeraltına ait simgeler ile özdeşleştirilir. Özellikle yeraltındaki yaratıklar arasında en özgürü olarak kabul edilen yılan ile birlikte betimlenir (Erhat, 2000: 147). Yılanın deri değiştirme özelliği, onun yeniden doğuş ve iyileşme ile simgesi olarak görülmesine sebep olmuştur (Hall, 1974: 285). Hygeia'nın kız kardeşleri Panacea (evrensel sağlık) ve Iaso (iyileşme) da sağlıklı yaşamı temsil ederler. Hygeia'nın karşıt gücü ise Nosoi adındaki hastalık ruhlarıdır (www.theoi.com). Roma dinindeki güvenlik ve refah tanrıçası Salus, daha sonra Yunan Hygieia ile yakın görülmüştür (www.britannica.com).

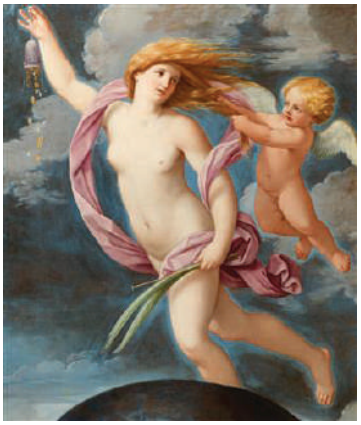
Flaman Barok ressam Peter Paul Rubens (1577-1640), sağlık ve temizliğin simgesi olan Hygeia'yı, görevine yakışır bir şekilde, sıhhatli ve canlı bir genç kadın olarak betimlemiştir. Taze ve ışık saçan teninin üzerine giydiği kırmızı pelerini dikkat çekmektedir. Hem kendinin hem de babası Asklepius'un atribüsü olan yılanı beslerken görülmektedir.

Resim 9: Peter Paul Rubens, *Hygeia*, yakl. 1615, meşe üzerine yağlıboya, 74.3 x 106.2 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit.

Şans

Şans tanrıçası Fortuna (Yunan ismiyle Tykhe), çıplak ve genellikle kanatlı olarak betimlenir. En yaygın özelliği olan, üzerinde durduğu veya oturduğu küre, başlangıçta dengesizlik ve değilkenliğe işaret ediyordu: ancak Rönesans döneminde, daha ziyade onun egemenliğinin uzandığı dünya olarak algılanmıştır. Küre aynı zamanda talihin işleyişi olarak tanımlanabilecek fırsat ya da şansın bir niteliğidir. Şans tanrıçası, Romalı lirik şair Horatius için (Kasideler 1:35), gemicilerin korktuğu denizin efendisiydi. Bu nedenle, rüzgarın değişkenliğini hatırlatan dalgalı bir yelken ya da bir yunus ile betimlendiği görülebilir (Hall, 1974: 127).

İtalyan Barok ressam Guido Reni (1575-1642), şans tanrıçası Fortuna'yı iki kere tuvaline taşımıştır. Her iki yorumunda da, tam boyda gösterdiği kadın figürü, sol elinde bir asa ve palmiye dalı tutmaktadır. Saçlarını şakacı bir şekilde çekiştiren Cupid ile birlikte dünyanın üzerinde bulutların arasında uçarken görünmektedir. Versiyonlar sadece bir ayrıntıda farklılık gösterir: birinde tanrıçanın sağ elinde bir taç, diğerinde ise bir çanta vardır. (www.christies.com)



Resim 10: Guido Reni, *Fortuna*, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 152 cm, Özel Koleksiyon.

Umut

Elpis, umudun kişileştirilmiş ruhu (daimona) idi. O ve diğer daimonlar Zeus tarafından bir kavanoza hapsedildi ve ilk kadın Pandora'nın bakımına emanet edildi. Kutuyu açtığında, insanlığı teselli etmek için geride kalan Elpis (Umut) dışında tüm ruhlar kaçtı. Elpis, kollarında çiçek taşıyan genç bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Karşıt gücü simgeleyen tanrısal figür ise umutsuzluğun ve kıyametin ruhu olan Moros'tu (www.theoi.com).

Bir Yeniklasikçi sanatçı olarak Bertel Thorvaldsen (1770-1844), genellikle Antik Çağ sanatından, daha özel olarak da natüralist klasik üsluptan ilham almıştır. Bununla birlikte, 1817'de bazı eski klasik öncesi heykelleri restore etmeyi üstlendi ve bu heykellerin oldukça katı, arkaik tarzı ondan çok uzak olmasına rağmen, o sırada üzerinde çalıştığı heykellere damgasını vurdu. Umut tanrıçasını canlandıran 1817 tarihli eseri, bu arkaik tarzın izlerini taşımaktadır. Bu heykelin statik karakteri, alışılmadık şekilde tutarlı ön cephesi, simetrisi ve yüksek derecede stilizasyonubu şekilde açıklanabilir. Umut tanrıçası Elpis'in elinde bereket ve sonsuz yaşamın sembolü olan narçiçeği dikkat çekmektedir (www.thorvaldsensmuseum.dk).

Resim 11: Bertel Thorvaldsen, *Umut Tanrıçası*, 1817, mermer, Thorvaldsens Museum, Kopenhag.

Zafer

Zaferı temsil eden tanrıçanın adı Yunan mitolojisinde Nike, Roma panteonunda ise Victoria olarak bilinir. Styx Nehri ile titan Pallas arasındaki evlilik, bir dizi güçlü yavru üretmiştir: Nike, Zelus (Şevk), Cratus (Güç) ve Bia (Direnç). Nike, yarışmalara katıldıkları zaman sporculara ve müzisyenlere ilham verirdi. Sık sık Zeus ve Athena'ya yardım eder ve yarışmalara başkanlık ederek kazananı bir taç veya palmiye dalı ile taçlandırırdı. Bir tanrıça için alışılmadık şekilde, Nike'ın kendine ait hiçbir özel gücü yoktu. Ana özelliği hız olan Nike genellikle diğer tanrılara görevlerinde yardım ederdi (Day, 2007: 53). Zeus'a titanlara karşı savaşında yardımcı olduğu için, onun yanında ya da Zeus'un savaşçı kızı Athena'ya eşlik ederken karşımıza çıkar. Genellikle kanatlı olarak, defneden bir taç ve bir palmiye dalıyla, hızla uçan bir kız biçiminde tasvir edilir (Cömert, 2006: 45).

Londra'da, altmış üç sene İngiltere tahtında hüküm süren Kraliçe Victoria'yı (1819-1901) anmak üzere 1901 yılında tasarlanan ve 1911'de açılışı yapılan Victoria Anıtı, İngiliz heykeltıraş Sir Thomas Brock'un (1847-1922) eseridir. Tahtında oturan Kraliçe Victoria'yı canlandıran heykelin etrafında çeşitli alegorik figürler yer almaktadır. Merkezi pilonun tepesinde ise, bir küre üzerinde duran ve bir elinde palmiye dalı tutan yaldızlı bronzdan kanatlı Nike bulunur.

Resim 12: Sir Thomas Brock, *Victoria Anıtı (detay),* 1911, bronz ve granit, Londra.

SONUÇ

Yunan ve Roma mitolojilerindeki tanrı, tanrıça ve kahramanların Avrupa resim ve heykel sanatlarındaki izleri arandığında, antik dünyadan sonraki süreçte özellikle Rönesans, Barok, Rokoko, Neoklasisizm ve Sembolizm gibi dönem ve akımlar karşımıza çıkmaktadır. Soyut kavramların mitolojideki karşılıkları düşünüldüğünde de aynı üslupların içinde eserlere rastlamak mümkündür. Sözünü ettiğimiz eserler, Rönesans, Barok ve Neoklasik sanatçılara aittir. Yalnızca bir tanesi, 20. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenen (Resim 12) bir anıtın parçası olarak bu seçkide yerini almıştır.

Yunan ve Roma mitolojilerindeki soyut kavramların zenginliği dikkate değer ve takdire şayandır. Alfabetik sıraya göre; adalet, aşk, bellek, bilgelik, fitne ve fesat, gençlik, güzellik, kader, sağlık, şans, umut ve zafer anlamlarını taşıyan ilahi figürleri değerlendirirken, kavramların çoğaldığı hatta dallanıp budaklandığı fark edilmiştir. Sağlığı temsil eden Hygeia, adaleti simgeleyen Dike ya da fitne tanrıçası Eris, tek başlarına tasavvur edilmemişler, çocukları ya da kız kardeşleriyle birlikte yakın ve destekleyici anlamlarla donatılmışlardır. Evrensel sağlık (Panacea) ve iyileşme (Iaso) Hygeia'nın yanında yer alıp, sağlık kavramını zenginleştirirler. Dike'ye en iyi yasaların (Eunomia) ve barışın (Eirene) tanrıçaları eşlik eder. Eris, kavgayı temsil ederken yalnız değildir; sıkıntı ve açlık da aile ağacında görünmektedir. Aşk tanrıçası Venüs'tür ancak; oklarıyla kalplere ateş düşüren oğlu Eros'un yanısıra Anteros (karşılıklı sevgi), Himeros (cinsel arzu), Hedylogos (tatlı konuşma ve övgü), Pothos (tutkulu özlem) ve Hymenaios (düğün töreni) sevginin çeşitli aşamalarını ifade ederler.

Diğer mitolojiler gibi insanı ve doğayı anlamlandırma çabasında olan

Yunan ve Roma mitolojilerinde iç dünyalarımızla ilgili böylesine zengin yorumlar bulmak, güzelliğin temsilcisi Kharitlerden Euphrosyne'nin bize sunduğu gibi sevinç vericidir. Mitolojik öyküler hayatlarımızla ilgilenir ve şöyle der: şansımız Fortuna'nın, umudumuz Elpis'in ve en nihayetinde kaderimiz Moiraların elindedir.

KAYNAKÇA

Adkins, L. & Adkins, R. (2005). Handbook to Life in Ancient Greece. New York: Facts on File.

Conner, N. (2022). Klasik Mitoloji. Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Cömert, B. (2006). Mitoloji ve İkonografi. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Daly, Kathleen (2009). Greek and Roman Mythology A-Z. New York: Chelsea House.

Day, M. (2007). 100 Characters from Classical Mythology. New York: Barron's Educational Series.

Erhat, A. (2000). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Estin, C. ve Laporte, H. (2002). Yunan ve Roma Mitolojisi. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

Grimal, P. (1997). Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Hall, J. (1974). Dictionary of Subjects and Symbols in Art. New York: Harper & Row Publishers.

Hançerlioğlu, O. (2004). Dünya İnançları Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hesiodos (2010). Tanrıların Doğuşu & İşler ve Günler. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Homeros (2005). İlyada. İstanbul: Can Yayınları.

March, J. (2014). Dictionary of Classical Mythology. Oxford: Oxbow Books.

İnternet Kaynakçası

Hermitage Museum, St. Petersburg (Erişim tarihi: 25 Ekim 2022)
https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/37067

Delaware Art Museum, Delaware (Erişim tarihi: 20 Ekim 2022)
https://emuseum.delart.org/objects/280/mnemosyne?ctx=c7dfe545065bfecddec58c5620361102391514e4&idx=16

Museo del Prado, Madrid (Erişim tarihi: 10 Ekim 2022)
https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/marriage-of-peleus-and-thetis/1e6c1c65-360e-43fb-beb5-fe1f655c6af0

Kunsthistorisches Museum, Viyana (Erişim tarihi: 31 Ekim 2022)
https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1596/

Thorvaldsensmuseum, Kopenhag (Erişim tarihi: 14 Ekim 2022)
https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en/A46

Victoria and Albert Museum, Londra (Erişim tarihi: 5 Kasım 2022)

https://collections.vam.ac.uk/item/O70425/the-three-graces-group-canova-antonio/
Christie's Auction House (Erişim tarihi 7 Kasım 2022)
https://www.christies.com/en/lot/lot-6238439
Theoi Greek Mythology (Erişim tarihi: 7 Kasım 2022)
https://www.theoi.com/Daimon/Elpis.html
https://www.theoi.com/Titan/Astraia.html
https://www.theoi.com/Ouranios/Erotes.html
https://www.theoi.com/Ouranios/AsklepiasHygeia.html
Britannica (Erişim tarihi: 3 Kasım 2022)
https://www.britannica.com/topic/Salus
Türk Dil Kurumu Sözlükleri (Erişim tarihi: 7 Kasım 2022)
www.sozluk.gov.tr

TRT TÜRK HALK MÜZİĞİ REPERTUVARINDA YER ALAN SERBEST RİTİMLİ SÖZEL EZGİLER (SİVAS İLİ ÖRNEĞİ)[1]

UMUT YAYMAK

1. GİRİŞ

Türk Halk Müziği (THM), halkın ait olduğu toplumdaki olumlu veya olumsuz olaylar karşısında hissettiği duygu ve düşüncelerini sözlerle ve ezgilerle anlattığı müzik türüdür. Konusunu ölüm, göç, ayrılık, savaş vb. olaylardan alan halk müziği geçmişten günümüze çeşitli şekillerde ulaşmış ve her daim yaşadığı dönemin tanığı olmuştur. Bilindiği üzere THM türü " Kırık Hava" ve " Serbest Ritimli (Uzun Havalar) " olmak üzere iki guruba ayrılmaktadır. Kırık havalar; belirli bir usul kalıbı ile icra edilen ritimli ezgiler olarak ifade edilirken araştırmaya konu olan serbest ritimli ezgiler ise belirli bir usul ve ritim kalıbı bulunmayan belirli dizi ve seyir özelliği taşıyan sözel ezgiler olarak tanımlanmaktadır. Yurdumuzun çeşitli bölgelerinde farklı ağız, şive ve tavır özelliklerine sahip uzun hava türleri bulunmaktadır. Bunlara " Bozlak, Gurbet, Arguvan, Çamşıhı Ağzı, Yol Havaları, Barak, Hoyrat, Maya, Divan ve Gazel vb. uzun hava türlerini örnek verebiliriz. Uzun havaları, belirli bir usul kalıbı olmaksızın sadece makamın gerektirdiği seyir ve icra edenin ustalığında dinlemeye ve ait olduğu yörenin müzik karakterini uzun havalar yoluyla tespit etmek kültürün devamı ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından önemlidir.

TRT Türk Halk Müziği repertuarı incelendiğinde yurdumuzun çeşitli bölgelerinde yaşayan halkın sosyolojik ve kültürel karakterini yansıtan farklı türlerde 1047 adet uzun havanın yer aldığı görülmüştür. THM repertuarında yer alan uzun havalara ilişkin durum tespitinin yapıldığı bu çalışmada, gerek coğrafi gerekse kültürel çeşitlilik açısından kozmopolit özelliğe sahip THM geleneği içerisinde yetiştirdiği âşıklar, sanatçılar ve repertuara kattığı sayısız eserler ile Sivas yöresine ait uzun havaların tespiti yapılmıştır. THM repertuarı incelendiğinde, Sivas'a ait 134 uzun hava eseri bulunduğu ve bu sayının genel uzun hava repertuarı içerisinde

1 Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü, Orcid: 0000-0001-6701-1132

% 8'lik bir oranı oluşturduğu görülmüştür.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Sivas'ın Türk Halk Müziğindeki Yeri ve Önemi

Tarihteki ilk yerleşimi M.Ö. 7000-5000 yıllarına kadar uzanan Sivas 28.488 km² büyüklüğü ile ülkenin 2. büyük şehridir. Sivas, gerek tarihi geçmişi gerekse bulunduğu konum itibari ile geniş bir kültür zenginliğine sahiptir. Öyle ki toplumun farklı kesimlerini oluşturan halkın bir araya geldiği ve çağlar boyu edindiği dil, din, gelenek ve göreneklerinin sosyal ve kültürel yaşamla bütünleştiği kadim bir şehirdir.

Sivas, halk müziği geleneğinin gelişip yaygınlaşmasına yönelik yetiştirmiş olduğu sanatçı, halk âşıkları ve THM repertuarına kazandırdığı birçok türkü ile halk müziği geleneğinin her daim önemli temsilcisi olmuştur. Öyle ki' Ben Türkülerden Bir Vatan Yarattım' diyerek ömrünü türkülere adayan Muzaffer Sarısözen' i ve ' Türküz Türkü Çağırırız' diyerek gönül gözüyle dünyayı anlayan, anlatan ve anlamlandıran Âşık Veysel Şatıroğlu gibi halk ozanı ve daha nicelerini THM geleneğine kazandırmıştır.

2.2. Uzun Hava ve Özellikleri

Ülkemizin farklı yörelerinde uzun havalar için kullanılan " Düz hava, avaz; havalandırmak, koşma vb. terim ve ifadeler THM çalışmalarının başladığı yıllardan itibaren kullanılmıştır. Birçok araştırmacı ve müzikolog uzun hava türüne ilişkin çeşitli tanımlamalar yapmış olup kuşkusuz bu tanımlamalardan en önemlisi ömrünü türkülerin derlenmesi, arşivlenmesi ve günümüze taşınmasına adamış şef, müzikolog Muzaffer Sarısözen tarafından yapılmıştır. Sarısözen; uzun hava türünü (1962:4) " Ölçü ve usul açısından serbest olmasına rağmen, belirli bir dizisi olan ve dizi içerisindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgilerdir" şeklinde açıklamıştır.

Anadolu'nun birçok yerinde icra edilen ve o yörenin yaşam şeklinin müzikal karaktere büründüğü ve bütün bunların icra edenin ustalığı ile birleştiği uzun havaların belli başlı özellikleri vardır. Şenel, uzun hava türünde bulunması gereken özellikleri;

- Serbest ritimli yapılara sahiptir.
- Kelime ve hecelere uygun ' Resitatif veya Parlando Rubato' tarzındadır.
- Ritimli ezgilerle birlikte kullanılabilir.
- Kırık hava özelliğinde olup, ezgilerin giriş, ara ve bitiş bölgelerinde bulunabilir.

- İçerisinde (ah, of, oy) gibi tamamlayıcı ifadeler olabilir" şeklinde ifade etmiştir. Şehrin halk müziği geleneği çeşitli devlet kurumlarında faaliyet gösteren korolar, kurs faaliyetleri ve sivil toplum kuruluşları çatısı altında açılan gönüllü koro faaliyetleri ile geliştirilip yaygınlaştırılmaya çalışılmaktadır. Ayrıca birçok yörede olduğu gibi insanların saz ile muhabbeti birleştirdiği sıra gezmeleri geleneği şehirde " Herfene" adı ile yaşatılmaya devam etmektedir.

2.3. Sivas Müzik Kültüründe Uzun Havaların Yeri

Bir yörenin müzikal karakterinin oluşmasında o yörenin tarihi geçmişi, coğrafi konumu, iklimsel özellikleri, kültürel ve sosyal yapısının etkisi önemlidir. Sivas'ın komşu şehirlere olan yakınlığı kültürel etkileşimi de beraberinde getirmiş, böylece şehir gerek müzikal gerekse folklorik açıdan zengin bir çeşitliliğe ulaşmıştır. THM repertuarı incelendiğinde Sivas yöresine ait birçok uzun havaya rastlanmış olup şehrin her noktasında farklı ağızlarda ve çeşitli türlerde uzun hava örneklerin yer aldığı görülmektedir. Yörede icra edilen kimi uzun havalar müzikal olarak (makam, ses genişliği vs.) zengin özelliklere sahipken kimi uzun havalar ise düz konuşur gibi yalın ve sade bir özellik göstermektedir. Örneğin, Sivas'ın Çamşıhı ve Malatya'nın Arguvan yöresinde icra edilen uzun hava türleri konuşur gibi uzun hava söyleme şekline örnek türlerdir. Bu verilerden hareketle Sivas; farklı yörelerle olan kültürel etkileşimi ile oluşmuş zengin kültürel mozaiğini gerek uzun havalar gerekse kırık havalarında yansıtmış böylelikle THM geleneğinin gelişip yaygınlaşmasında her daim önemli bir yere sahip olmuştur.

3. BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde, Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Sivas iline ait uzun havaların tespiti yapılarak eserlere ilişkin, genel repertuardaki dağılım oranı, kaynak kişisi, türü ve farklı bölgelerle etkileşimleri üzerine çeşitli tespitler yapılmış olup elde edilen bulgular tablolar halinde yorumlanmıştır.

3.1. Sivas Yöresine Ait Uzun Havalara İlişkin Bulgular

Araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda, TRT THM repertuarında yer alan toplam uzun hava sayısının 1047 olduğu ve bu sayıdan 132 eserin Sivas ili ve ilçelerine ait olduğu görülmüştür. Sivas uzun havalarının genel uzun hava repertuarı içerisindeki yaklaşık oranı ise % 13 olarak belirlenmiştir. Sivas ve ilçelerine ait serbest ritimli ezgilerin sayısal oranı Tablo-1 de gösterilmiştir.

Tablo.1 Sivas ve İlçelerine Ait Uzun Havaların Dağılımı

İl / İlçe	Sivas	Şarkışla	Divriği	Zara	Yıldızeli	Kangal	TOPLAM
Eser Sayısı	45	26	20	23	5	13	132
% (Yüzde)	% 33	% 20	% 16	% 17	% 4	% 10	% 100

Tabloya göre, TRT THM repertuarında yer alan Sivas yöresine ait uzun havaların en fazla Merkez, en az ise Yıldızeli ilçesine ait olduğu tespit edilmiştir.

Sivas (Merkez) Uzun Havalarına İlişkin Bulgular

THM repertuarında yer alan Sivas /Merkez'e ait uzun havalar incelendiğinde çeşitli türlere ait 45 uzun havanın yer aldığı görülmüş ve eserlere ilişkin " Repertuar numarası, Yöresi, Kaynak kişisi, Derleyeni ve Türlerine " ait bilgiler Tablo 2' de gösterilmiştir.

Tablo 2. Sivas / Merkeze Ait Uzun Havalara İlişkin Eser Dağılımı

Repertuar Numarası	ESER	YÖRE	KAYNAK KİŞİ	DERLEYEN	TÜRÜ
57	Ayrılık Badesi Tatlımı Sandın	Sivas	Osman Taş	Doğan Kaya	-
70	Bende Bilemedim Yaylanızın Yolunu	Sivas	Aşık Hüseyin Ateş	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
80	Mihrali Bey	Malatya-Sivas	Kemal Keskin	TRT Ankara Radyosu THM Md.	Ağıt
86	Benden Selam Edin O Nazlı Yare	Sivas/ Karpınar	Hüseyin Aslan	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-

87	Benim Mecnun Kim Ol Hayranı Leyli	Sivas	Sırrı Sarısözen	Muzaffer Sarısözen	Divan
106	Bize De Banaz' Da Pir Sultan Derler	Sivas	Aşık Haydar Yiğiter	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
109	Bizim Elin Koyunları Kuzular	Sivas	Sırrı Sarısözen	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
155	Dünyam Mı Değişti Bilmem Ne Oldu	Sivas	Feyzullah Çınar	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
180	Felek Şad Olacak Günün Görmedim	Sivas	Eyüp Yıldız	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
219	Gönlüm Viran Oldu Senin Elinden	Sivas	Ali Kızıltuğ	Ali Kızıltuğ	Çamşıhı Ağzı
227	Güller Bitmiş Viraneler Yurdunda	Sivas	Aşık Müslüm Sümbül	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
264	Kalkın Durnalar Van'dan Çekilin	Sivas	Selahattin Erorhan	Ömer Şan	-
274	Karşı Dağlar Karın Almış Karınan	Sivas	Mustafa Zengin	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
327	Pınara Vardım Da Ne Kanlı Pınar	Sivas	Abbas Sütçü	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
338	Seher Yeli Bizim Ele Gidersen	Sivas	Aşık İsmail İpek	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
344	Sökülün Durnalar Zamanı Geldi	Sivas	Sırrı Sarısözen	Muzaffer Sarısözen	-
347	Suna Boylum Ayrı Düştü Yolumuz	Sivas	Aşık Ali Sultan	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-

354	Şu Yaylanın Günden Yüzü	Sivas	Medine Köseoğlu	Kubilay Dökmetaş-İhsan Öztürk	-
406	Yüce Dağ Başının Bir Yanı Yoldur	Sivas	Muhlis Akarsu	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
414	Benim Yarim De Merdivenden İniyor	Sivas	Osman Şan	Ömer Şan	-
415	Geldi Güz Ayları Hava Soğudu	Sivas/ Çamşıhı	Ali Ekber Çiçek	Ömer Şan	Çamşıhı
417	Sen Bensiz Gezerken Sıla Bağında	Sivas	Selahattin Erorhan	Ömer Şan	-
533	Sabahtan Cemalin Seyran Eyledim	Sivas	Aşık Ali Sultan	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
541	Nar-I Firgat İle Hasretin	Sivas	Mahmut Erdal	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
605	Er Kalkan Aşıklar Menzile Yetti	Sivas	Ahmet Turan Doğruyol	Doğan Kaya	-
648	Hep Güzeller Derildiler Geldiler	Sivas	Osman Taş	Doğan Kaya	-
654	Kader Torbasına Elimi Attım	Sivas	Ali İzzet Özkan	Mahmut Erdal	-
843	Şu Gurbet Eline Geldim Geleli	-	Ali Doğan	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
851	Bozulmuş Havalar Kış İmiş Meğer	Sivas	Hüseyin Aslan	TRT Müzik Dai. Başk.THM Md.	-
896	Sabah Oldu Uyan Yar	Sivas	Selahattin Erorhan	Ömer Şan	-
900	Akşam Olur Gölge Düşer	Sivas	Halil Söyler	Rıfat Kaya (Plak Arşivi)	-
901	Kız Adın Hava Mıdır	Sivas	Selahattin Erorhan	Ahmet Turan Şan	-

902	Çeker Sevdamı Siler Gözünü	Sivas	Selahattin Erorhan	Ömer Şan	
908	Sarı Yarden Su Gelir	Sivas	Halil Söyler	Rıfat Kaya (Plak Arşivi)	-
911	Şu Gurbet Ellerin Yeli Sert Olur	Sivas	Selahattin Erorhan	Ahmet Turan Şan	Bozlak
912	Gül Yar Senin İle Otursam Köşke	Sivas	Ömer Şan	Ömer Şan	-
913	Yükledin Üstüme Bu Gamı Felek	Sivas	Selahattin Erorhan	Ömer Şan	-
914	Bende Bu Gurbetin Nesine Geldim	Sivas	Selahattin Erorhan	Ömer Şan	-
929	Bu Perişan Hallarımı	Sivas	Gülseren Erdağ	Gülseren Erdağ	-
936	Leyla Kalk Gidelim Yolumuz Uzak	Sivas	Muzaffer Erdem	Ömer Şan	-
957	Ah Edip Ağlama Zülfü Siyahım	Sivas	Muhlis Akarsu	Mehmet Çalmaşır	-
962	Seyyah Olup Şu Alemi Gezerim	Sivas	Ahmet Turan Şan	Ahmet Turan Şan	-
985	Bülbüller Öter Güllerde	Sivas	Aşık Emini	Süleyman Yıldız	-
986	Bana Gül Diyorlar	Sivas	Feyzullah Çınar	Süleyman Yıldız	-
1045	Bu Nasıl İşidi Bu Nasıl Hışım	Sivas	-	TRT İstanbul Radyosu THM Md.	-

Tabloda, Sivas yöresine ait THM repertuarında 45 uzun havanın yer aldığı görülmektedir. Tespit edilen uzun havaların çamşıhı, divan ve bozlak türünde, kaynak kişilerinin aynı yörede yaşayan mahalli ve TRT sanatçıları olduğu, ayrıca eserlerin TRT Müzik Dairesi Başkanlığına bağlı THM Müdürlüğü ve yöre sanatçıları tarafından derlendiği tespit edilmiştir.

- **Şarkışla Yöresine Ait Uzun Havalar**

Şarkışla, şehrin güneybatısında 2250 km² yüzölçümü ile yedinci büyüklüğe sahip ilçedir. Yörenin, diğer komşu il ve ilçelere olan yakınlığı çeşitli kültürel ve toplumsal etkileşimleri de beraberinde getirmiştir. Öyle ki yöre türkülerinin Kayseri, Kırşehir, Afyon/ Emirdağ türküleri ile müzikal benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Ayrıca yöre müzik kültüründe Âşıklık geleneği ile gelişen âşık müziğinin de önemli bir yeri vardır.

Tablo 3. Şarkışla Yöresine Ait Uzun Havalar

Repertuar Numarası	ESER ADI	YÖRESİ	KAYNAK KİŞİ	DERLEYEN	TÜRÜ
7	Ağ Deveyi Gatarlamış Gediyor	Sivas/Şarkışla/Sarıkaya Köyü	Aşık Hüseyin Gürsoy-Kemal Demir	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	Emlek Ağzı
9	Ağgül Seni Camekanda Görmüşler	Sivas/Şarkışla	Aşık Veysel Şatıroğlu	Muzaffer Sarısözen	Emlek Ağzı
12	Ağlayalım Atatürk'e	Sivas/Şarkışla	Aşık Veysel Şatıroğlu	TRT Müzik Dai.Başk.THM Md.	Ağıt
45	Aşığa Ser Vermek Dostuna Kolay	Sivas/Şarkışla	Aşık Veysel Şatıroğlu	Muzaffer Sarısözen	Avşar Ağzı
105	Bir Seher Vaktinde Gençlik Çağında	Sivas/Şarkışla	Aşık Veysel Şatıroğlu	TRT Müzik Dai.Başk.THM Md.	-
268	Kapıya Oturmuş Kurar Araba	Sivas/Şarkışla	Aşık Veysel Şatıroğlu	TRT Müzik Dai.Başk.THM Md.	-
291	Ben Giderim Adım Kalır	Sivas/Şarkışla/Sivrialan Köyü	Aşık Veysel Şatıroğlu	TRT Müzik Dai.Başk.THM Md.	-
317	Denizaltı Dumlupınar Kazası	Sivas/Şarkışla/Sivrialan Köyü	Aşık Veysel Şatıroğlu	Aşık Veysel Şatıroğlu	-

336	Sefil Baykuş Ne Gezersin Bu Yerde	Sivas/Şarkışla	Aşık Ali İzzet Özkan	Muzaffer Sarısözen	Bozlak
345	Sökün Ayı Geldi Çiğdemler Bitti	Sivas/Şarkışla/Emlak Höyük	Aşık Ali İzzet Özkan	Muzaffer Sarısözen	-
367	Vefasız Yâr Bana Gel Diye Yazmış	Sivas/Şarkışla	Ali İzzet Savaş	Ali İzzet Savaş	-
383	Yastadır Ey Deli Gönül Yastadır	Sivas/Şarkışla	Aşık Veysel Şatıroğlu	Muzaffer Sarısözen	-
390	Genç Yaşımda Felek Vurdu Başıma	Sivas/Şarkışla/Sivrialan Köyü	Aşık Veysel Şatıroğlu	Aşık Veysel Şatıroğlu	-
413	Eğer Benim İle Gitmek Dilersen	Sivas/Şarkışla	Aşık Veysel Şatıroğlu	Veysel Şatıroğlu (Küçük Veysel)	-
506	Bir Dalda Uzamış Sarmaşık Gibi	Sivas/Şarkışla/Sivrialan Köyü	Aşık Veysel Şatıroğlu	TRT Müzik Dai.Başk.THM Md.	-
653	Ne Haldayım Ela Gözün Süzenler	Sivas/Şarkışla/Sarıkaya Köyü	Aşık Veysel Şatıroğlu	Aşık Veysel Şatıroğlu	-
885	Bizim Eller Yaylasına Yürümüş	Sivas/Şarkışla	Aşık Veysel Şatıroğlu	Aşık Veysel Şatıroğlu	-
918	Uyandım Ki Ağ Bebeğim Ağlıyor	Sıvas/Şarkışla	Medine Köseoğlu	İhsan Öztürk	-
943	Garşı Ganatlının Telli Gelini	Sivas/Şarkışla	Medine Köseoğlu	İhsan Öztürk	-
944	Aç Kapıyı Emmim Kızı Ben Geldim	Sivas/Şarkışla	Medine Köseoğlu	İhsan Öztürk	-
945	Halbur Kolduğunda Höllük Eliyor	Sivas/Şarkışla	İhsan Öztürk	İhsan Öztürk	-

946	Yarimin Gapısı Dolayı Yazı	Sivas/ Şarkışla	M.Köseoğlu-Döne Arı	İhsan Öztürk	-
947	Yaylaya Doğru Da Çadırı Yeşil	Sivas/ Şarkışla	Medine Köseoğlu	İhsan Öztürk	-
948	Seklem Galdırdım Da Ağrıdı Belim	Sivas/ Şarkışla	Haydar KARAKOÇ	İhsan Öztürk	-
953	Çık Yukarı Ben Bağlayım Başını	Sivas/ Şarkışla	M.Köseoğlu-Döne Arı	İhsan Öztürk	-
1040	Behey Karlık Dağı Sana Ne Oldu	Sivas/ Şarkışla/Sarıkaya Köyü	Hüseyin Gürsoy	İhsan Öztürk	Emlek Ağzı

Tabloda, Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Şarkışla yöresine ait 26 uzun havanın yer aldığı görülmektedir. Yöre uzun havalarının Sivas iline ait eserler içindeki dağılım oranı % 20, THM repertuarında yer alan tüm uzun havalar arasında ise % 2.5'luk orana sahip olduğu söylenilebilir. Çeşitli türlerde yazılmış eserlere ait kaynak kişilerin genellikle aynı yörede yaşayan mahalli ve TRT sanatçıları olduğu, ayrıca eserlerin THM müdürlüğü ve yöre sanatçıları tarafından derlendiği görülmüştür.

- **Divriği Yöresine Ait Uzun Havaların Dağılımı**

Divriği Sivas ilinin güneydoğusunda yer alan ve 2945 km² yüzölçümüne sahip ilçesidir. Yöre, komşu il ve ilçelere olan yakınlığından dolayı çeşitli kültürel ve toplumsal zenginliğe sahiptir. Divriği ilçesi müzikal ve folklorik açıdan Kangal, Erzincan ve Malatya illeri ile benzer müzikal özellikler taşımakta olup özellikle yöre ile özdeşleşmiş " Çamşıhı" türündeki uzun havalar ile Malatya/ Arguvan uzun havaları arasında büyük benzerlikler görülmektedir.

Tablo 4. Divriği Yöresine Ait Uzun Havalar

Rep. No	ESER ADI	YÖRESİ	KAYNAK KİŞİ	DERLEYEN	TÜRÜ
15	Ahdı Vefa Ettim Yolunda Ölem	Sivas/Divriği	Aşık Ali Metin	TRT Müzik Dai. Başk. THM Md.	-
19	Akşam Olur Güneş Gider Ay Gelir	Sivas/Divriği	Nuri Üstünses	Muzaffer Sarısözen	Maya
37	Asrı Gurbet Harap Etmiş Köyümü	Sivas/Divriği/ Mursal Köyü	Ali Kızıltuğ	TRT Müzik Dai. Başk. THM Md.	Çamşıhı Ağzı
43	Çığrışır Bülbüller	Sivas/Divriği	Nuri Üstünses	Muzaffer Sarısözen	-
64	Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar	Sivas/Divriği	Mahmut Erdal	TRT Müzik Dai. Başk. THM Md.	Çamşıhı Ağzı
75	Ben De Bu Dünyaya Geldim Geleli	Sivas/Divriği	Mahmut Erdal	TRT Müzik Dai. Başk. THM Md.	-
76	Ben De Bu Yaylaya Yaylamı Derim	Sivas/Divriği	Nuri Üstünses	Muzaffer Sarısözen	-
83	Ben Pınara Vardım Annem	Sivas/Divriği	Aşık Sait Ateş	TRT Müzik Dai. Başk. THM Md.	-
103	Sir Kuzu Taş Dibinde Meliyor	Sivas/Divriği	Kemal Demir	Ali Ekber Çiçek	-
104	Bir Pınar Yaptırdım Dipten Kaynatma	Sivas/Divriği	Nuri Üstünses	Muzaffer Sarısözen	-
136	Dağlar Ağardı Kardan	Sivas/Divriği	Nuri Üstünses	Muzaffer Sarısözen	-
145	Deli Gönül Hangi Dala Konarsın	Sivas/Divriği/ Çamşıhı	Mahmut Erdal	TRT Müzik Dai. Başk. THM Md.	Çamşıhı Ağzı

146	Derin Derelerin İnce Dumanı	Sivas/Divriği/ Çamşıhı	Aziz Pala	TRT Müzik Dai. Başk. THM Md.	-
148	Derya Kenarında Kayık Değilim	Sivas/Divriği	Aşık Ali Kızıltuğ	TRT Müzik Dai. Başk. THM Md.	-
212	Gine Yolum Düştü Gurbet Ellere	Sivas/Divriği/ Çamşıhı	Mehmet Ali Karababa	TRT Müzik Dai. Başk. THM Md.	Çamşıhı Ağzı
232	Gündüz Hayallerim Gece Düşlerim	Sivas/Divriği	Mahmut Erdal	Mahmut Erdal	Çamşıhı Ağzı
283	Kement Attın Koydun Beni Tuzağa	Sivas/Divriği	Kemal Demir	Muzaffer Sarısözen	-
394	Yine Bahar Geldi Bülbül Sesinden	Sivas/Divriği/ Çamşıhı	Aşık İsmail Nar	TRT Müzik Dai. Başk. THM Md.	Çamşıhı Ağzı
973	İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar	Sivas/Divriği	Nuri Üstünses	Rıfat Kaya (Plak Arşivi)	-
954	Bir Güzelin De Sitemin-den Narından	Sivas/Divriği	Abidin Şimşek	İhsan Öztürk	-

Tabloda, Divriği yöresine ait THM repertuarında 20 adet uzun havanın bulunduğu görülmektedir. Yöre uzun havalarının, Sivas iline ait eserler içindeki dağılım oranı % 16, THM repertuarında yer alan tüm uzun havalar arasında ise % 1,5'luk orana sahip olduğu söylenilebilir. Yöreye ait uzun havaların çoğunlukla 'Çamşıhı Ağzı' olarak bilinen türde yazıldığı, eserlere ait kaynak kişilerin genellikle aynı yörede yaşayan mahalli ve TRT sanatçıları olduğu, ayrıca eserlerin THM Müdürlüğü ve yöre sanatçıları tarafından derlendiği görülmüştür.

- **Kangal Yöresine Ait Uzun Havaların Dağılımı**

Sivas'ın güneyinde yer alan Kangal, 3792 km² yüzölçümüne sahiptir. Yörede ozanlık geleneği Âşık Ruhsatı, Muhlis Akarsu ve Sefil Feryadi vb. halk ozanları ile yaygınlık kazanmış olup günümüzde de yöre âşıkları ve mahalli sanatçılar halkın kültürel yaşayışını anlatan birçok eserler ortaya

çıkarmışlardır.

Tablo 5. Kangal Yöresine Ait Uzun Havalar

Repertuar Numarası	ESER ADI	YÖRESİ	KAYNAK KİŞİ	DERLEYEN	TÜRÜ
67	Baydığın Başında Duman Irımaz	Sivas/Kangal	Muhlis Akarsu	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
102	Bir Kuş Konmuş Ziyaretin Başına	Sivas/Kangal	Muhlis Akarsu	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
189	Gel Gözümden Akan Yaşa iyi Bak	Sivas/Kangal/Yellice Köyü	Ali Baştuğ	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
199	Gene Bahar Geldi Bülbül Sesinden	Sivas/Kangal	İsmail Nar	İsmail Nar	-
273	Karlı Dağlar Karın Almış Karınan	Sivas/Kangal	Muhlis Akarsu	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	Çamşıhı Ağzı
424	Dala Mendil Bağladım	Sivas/Kangal	Zekiye Şan	Ömer Şan	-
451	Karşıki Tarlanın Ekini Seyrek	Sivas/Kangal	Ali Kızıltuğ	-	-
518	Giyinmiş Kuşanmış Ne Güzel Olmuş	Sivas/Kangal/Yellice Köyü	Aşık Ali Baştuğ	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
842	Soku Dibinde Kuzu	Sivas/Kangal/Cevizli Köyü	Fatma Erbay	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
845	Havalanmış Gökyüzünden Gelirsin	Sivas/Kangal	Mehmet Kalkan	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
933	Zalım Felek Duymadın Mı Sesimi	Sivas/Kangal	Muhlis Akarsu	Kaya Güven	-
965	Sakın Kırma Şu Garip Gönlümü	Sivas/Kangal/Çamşıhı	-	Turan Engin	-
967	Yine Mektup Aldım Gül Yüzlü Yardan	Sivas/Kangal/Çamşıhı	Aziz Pala	Turan Engin	-

Tabloda, THM repertuarında Kangal yöresine ait 13 uzun havanın yer aldığı görülmektedir. Yöreye ait uzun havaların Sivas iline ait eserler içinde % 10, THM repertuarında yer alan tüm uzun havalar içerisinde yaklaşık % 1'lik orana sahip olduğu söylenilebilir.

Kangal yöresi uzun havalarının kaynak kişileri aynı yörenin mahalli ve TRT sanatçıları olduğu, ayrıca eserlerin THM Müdürlüğü ve yöre sanatçıları tarafından derlendiği görülmüştür.

Yıldızeli Yöresine Ait Uzun Havaların Dağılımı

İlçe, Sivas'ın batısında yer alan 2645 km² yüz ölçüme sahiptir. Yıldızeli gerek deyiş türündeki ezgileri gerekse âşıklık geleneğine olan katkıları ile THM geleneğinde önemli bir yere sahiptir.

Tablo 6. Yıldızeli Yöresine Ait Uzun Havalar

Repertuar No	ESER ADI	YÖRESİ	KAYNAK KİŞİ	DERLEYEN	TÜRÜ
28	Allı Durnam Alıvermiş Alemi	Sivas/Yıldızeli/Yusufoğlan	Yusuf Erdoğan	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
48	Aşkın Ateşinde Pervane Olan	Sivas/Yıldızeli/Nallı Köyü	Ali Aksoy	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
144	Değmen Bana Yaralarım Sızılar	Sivas/Yıldızeli/Nallı Köyü	Aşık Ali Aksoy	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
156	Dünyaya Geldim De Daha Yaşıyom	Sivas/Yıldızeli/Doğanlı Köyü	Ali Doğan	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
233	Güzel Yaylam Hoyrat Olmuş Gurd'olmuş	Sivas/Yıldızeli	Aşık Ali Sultan	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-

Tabloda, THM repertuarında Yıldızeli yöresine ait 5 uzun havanın yer aldığı görülmektedir. Yöreye ait uzun havaların Sivas iline ait eserler içinde % 4, THM repertuarında yer alan tüm uzun havalar içerisinde yaklaşık % 0,5'lik orana sahip olduğu söylenilebilir. Yöre uzun havalarının kaynak kişileri aynı yörenin mahalli ve TRT sanatçıları olduğu, ayrıca eserlerin THM Müdürlüğü ve yöre sanatçıları tarafından derlendiği görülmüştür.

- **Zara Yöresine Ait Uzun Havaların Dağılımı**

Zara; 2456 km² yüzölçümü ile Sivas ilinin doğusunda yer almaktadır. İlçe her ne kadar Kangal ve Divriği müzik kültürüne ait özellikler taşımış olsa da, aynı yörenin mahalli sanatçısı Halil Söyler, gerek farklı icra özelliği gerekse geniş perdelerdeki usta icrası ile yörede ayrı bir müzik tarzı oluşturmuştur. Zara müzik kültüründe ince saz geleneği ağırlıkta olup türkülerinde Diyarbakırlı Celal Güzelses, Malatyalı Fahri Kayahan ve Urfalı Hacı Baki Yurtsever gibi icracıların müzik tarzı ile benzer özellikler görülmektedir.

Tablo 7. Zara Yöresine Ait Uzun Havalar

Repertuar Numarası	ESER ADI	YÖRESİ	KAYNAK KİŞİ	DERLEYEN	TÜRÜ
44	Aşam Dedim Aşamadım Dağları	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Halil Söyler	-
147	Dertliyim Garibim Hastadır Gönlüm	SİVAS/ Zara	Sabahattin Alparslan	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	-
164	Eridi Kalmadı Dağların Karı	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Plaktan Yazıldı	-
218	Gönül Der Ki Bir Kuş Olup Uçam Havaya	SİVAS/ Zara	Aşık Hasan Turan	Uğur Kaya	-
252	İtikatın Tam Tut Yolunu Tanı	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Halil Söyler	-
272	Karlı Dağlar Karanlığın (Bir Bulut Kaynıyor)	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Muzaffer Sarısözen	-
293	Kösedağ Yücedir Zâra Engini	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Kubilay Dökmetaş	-
359	Baba Bugün Ter Sinemi Çürüttü	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Muzaffer Sarısözen	-
366	Yaylalar Yaylalar Yüce Yaylalar	SİVAS/ Zara	Fevziye Dökmetaş	Kubilay Dökmetaş	-

396	Yola Gel Sevdiğim Yola Gel Yola	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Muzaffer Sarısözen	-
411	Üzüm Sepetini İndirdim Düze	SİVAS/ Zara	F. Dökmetaş-Servet Ünsal	Kubilay Dökmetaş	-
418	Bulut Kat Kat Olmuş Ayın Önüne	SİVAS/ Zara	Aşık Hasan Turan	Ömer Şan	-
423	Aşağıki Mahlenin Allı Gelini	SİVAS/ Zara	Aşık Hasan Turan	TRT Müzik Dai.Başk. THM Md.	Çamşıhı Ağzı
508	Ben Böyle Yaylaya Yayla Mı Derim	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Muzaffer Sarısözen	-
562	Kan Ağlıyor Erzincan'ın Dağları	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Plaktan Yazıldı	-
587	Çubuğu Asma Yârim	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Muzaffer Sarısözen	-
646	Havayıdır Deli Gönül Havayı	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Halil Söyler	-
898	Aşağıdan Geliyor Bir Kanlı Melek	SİVAS/ Zara	Aşık Hasan Turan	Rıfat Kaya (Plak Arşivi)	-
899	Bey Dağın Başında Kardır Borandır	SİVAS/ Zara	Aşık Hasan Turan	Rıfat Kaya (Plak Arşivi)	-
916	Karadır Kaşların Eymeli Değil	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Rıfat Kaya (Plak Arşivi)	-
980	Açılır Sünbüller Güle Karışır	SİVAS/ Zara	Zara'lı Baki	Rıfat Kaya (Plak Arşivi)	-
981	Gine Yükselecek Türk Hava Kuşu	SİVAS/ Zara	Zara'lı Halil	Rıfat Kaya (Plak Arşivi)	-
984	Yüce Dağ Başında Durdum Ağladım	SİVAS/ Zara	Halil Söyler	Rıfat Kaya (Plak Arşivi)	-

Tabloda, Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Zara yöresine ait 23 uzun havanın yer aldığı görülmektedir. Zara ilçesine ait uzun havaların Sivas iline ait eserler içindeki dağılım oranı % 17, THM repertuarında yer alan tüm uzun havalar arasında ise % 2.5' luk dağılım oranına sahip olduğu söylenilebilir. Yöreye ait uzun havaların kaynak kişileri ve derleyicilerinin aynı yörede yaşayan mahalli sanatçılar olduğu görülmüştür.

4. SONUÇ

Çalışmada, Türk halk müziği türünün önemli bir unsuru olan ve halkın yaşadığı olaylar karşısındaki duyguların feryatlar eşliğinde dile getirildiği serbest ritimli ezgiler olarak ta ifade edilen uzun havalar üzerine araştırmalar yapılmıştır. Bu kapsamda TRT THM repertuarında yer alan uzun havalara ilişkin uzun havalar taranmış ve çalışmanın örneklemi olan Sivas yöresine ait uzun havalar üzerine durum tespiti yapılmıştır. Konuya ilişkin yapılan çalışmalar sonucunda;

- TRT THM repertuarında farklı yörelere ait 1047 uzun hava türünün yer aldığı,
- Repertuar içerisinde Sivas yöresine ait 132 uzun hava olduğu,
- THM repertuarında yer alan Sivas iline ait uzun havaların toplam uzun havalar içerisindeki oranının % 13 olduğu,
- Yörede" Çamşıhı, Emlek, Avşar, Ağıt, Bozlak, Divan vs uzun hava türlerinin daha sık kullanıldığı,
- Yöreye ait en çok uzun havanın merkeze, en az uzun havanın ise Yıldızeli ilçesine ait olduğu,
- THM repertuarında yer alan uzun havaların, kaynak kişileri ve derleyicilerinin aynı yörede yaşayan mahalli sanatçılar veya yöreden yetişmiş TRT sanatçıları olduğu, tespit edilmiştir.

Bu verilerden hareketle; Sivas yöresinin gerek tarihi gerekse coğrafi konumundan dolayı farklı illerle olan kültür etkileşimi beraberinde müzikal ve folklorik açıdan zengin uzun hava türlerinin oluşmasına neden olmuştur. Böylece, belirli bir yöreyle özdeş olan uzun hava türlerinin ait olmadığı bölgelerde bile icra ediliyor olması, müzikte il sınırlarının değil folklorik sınırların olduğunu göstermiştir.

KAYNAK

SARISÖZEN, M. (1962). Türk Halk Musikisi Usulleri, Ankara: Milli Posta Matbaası

ŞENEL, Süleyman, 1991, "Âşık Musikisi", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 3, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.

TRT, Türk Halk Müziği Repertuarı

KINA TÜRKÜLERİNDE YER ALAN KÜLTÜR ÖGELERİNİN ETNOPEDAGOJİK BAĞLAMDA DEĞERLENDİRİLMESİ: HAVALAR AYAZ GELİN HANIM TÜRKÜSÜ

Yasemin KARATAŞ[1]

GİRİŞ

Her toplumun kendine ait gelenek-görenek, kültür, ahlak, inanç, dil gibi kültürel kimliği ve davranış biçimi bulunmaktadır. Kültürel kimlik toplumların aidiyet bilincini oluşturmakta ve kültürel aktarım vasıtasıyla nesilden nesile sirayet etmektedir. Genç kuşakların toplumlara ait olan kültür ögelerinden yaşamlarına aktardığı ve uyguladığı birçok davranış biçimi gelecek nesillere miras olarak kalmaktadır.

Ortak bir kültürel kimliğe sahip olmak ancak toplumların gelecek nesillere bu bilinci kazandırmalarıyla gerçekleşmektedir. Bireyler okul öncesi dönemden itibaren aile bireylerinin yaşam biçimine, geleneğine ve aile kültürüne maruz kalarak büyürler ve belki de bilinçsiz olarak kültürel öğrenmeleri gerçekleşir. Bu öğrenmeler, türküler, öyküler, atasözleri ve masallar gibi kültür ögeleri aracılığıyla pekiştirilir.

Çınar'a göre, sözlü kültür ürünü olan ve kuşaktan kuşağa büyüklerimiz aracılığıyla aktarılan sözlü kültürün müfredatı sayılabilecek atasözleri felsefeyi, türkü ve deyişler hikmeti, efsane ve destanlar bilgiyi, kıssa, hikâye ve masallar görgüyü, ahlakı ve adabı öğretmektedir (2018: 368).

Türküler aracılığıyla kültür aktarımı ve kültür öğretimi mümkün olmakla birlikte, türkü sözlerinde bireylerin ait olunan kültür dâhilinde nasıl davranmaları gerektiğine ilişkin kodlara ve ipuçlarına rastlamak mümkündür. Bu bağlamda türküler öğretici bir boyutta değerlendirilebilmekte ve kültürün gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

1 Arş. Gör. Dr. , Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, ORCID: 0000-0001-9148-1003

ETNOPEDAGOJİ KAVRAMI

Kavim, millet, toplum anlamına gelen "etnos" ve çocuk eğitimi olarak adlandırılan "pedagoji" kavramlarının birleşmesiyle ortaya çıkan etnopedagoji kavramı, bir etnik grubun çocuk eğitiminde ne tür bir folklorik malzeme kullandığı ve çocukları nasıl terbiye ettiğine ilişkindir. Bu bağlamda etnopedagoji kavramı, bir etnik grubun geçmişten bu güne geliştirerek ve koruyarak taşıdığı kendine özgü olan etnik-ulusal bilincinin aktarılmasını, çocuk yetiştirmede bu bilinci nasıl kullandıklarını inceleyen eğitim dallarındandır (Çınar, 2018: 371).

Etnopedagoji kavramının kullanımı 1960 ve 1970 yıllarında Volkov'un yaptığı çalışmalar tarafında bilim dünyasına kazandırılmıştır. Alimbekov (2007: 31) çalışmasında, Volkov'un 1974'te yaptığı etnopedagoji tanımını şu şekilde aktarmaktadır; "geniş halk kitlelerince yeni yetişmekte olan nesilleri eğitme ve yetiştirme hususunda elde edilen tecrübe, bakış açısı ve genel olarak yaşadığımız hayat içerisindeki sosyal denge, aile ve milletin pedagojisini araştıran ilim dalıdır" (Aktaran, Alagöz Hamzaj, 2017: 7-8).

Alagöz Hamzaj (2017: 5) gerçekleştirdiği çalışmada etnopedagoji kavramını, halk tarafından oluşturulan sözlü-yazılı eserleri, örf-adetleri, gelenek-görenekleri, kıyafet biçimlerini, yeme alışkanlıklarını, düğün törenlerini, doğum-ölüm törenlerini, müzik ve sanat çalışmalarını, bu kaynaklarda ortaya konan eğitim yaklaşımlarını, tecrübelerini nesilden nesile aktaran bilgi ve yöntemler bütünü (Volkov, Hanbikoy, Gasimov, İzmaylov, aktaran Alimbekov, 2012: 2) olarak ifade etmektedir.

Uulu ve Arabova'ya (2006: 44) göre etnopedagojinin temel unsurları şu şekilde sıralanmaktadır;

- "Etnopedagoji kapsamındaki süreçler; halkın çocuğa bakması, onu büyütmesi, koruması ve terbiye etmesi süreçleridir.
- Etnopedagojinin temel kaynakları; efsaneler, destanlar, masallar, atasözleri, bulmacalar, halk türküleri, el sanatları, anıt yazıları, şiirler, şecereler vb.dir.
- Etnopedagojinin görevi, güzel ahlâk edindirmeye, bedenin ve aklın iyi yönde kullanılmasına katkıda bulunmaktır.
- Etnopedagojide eğitim metotları; örnek verme, anlatma, inandırma, inanç, dua etme, rica etme, nasihat verme, övgü, tembihleme, sitem etme, hatırlatma, alıştırma vb.dir.
- Etnopedagojide eğitimciler; ebeveynler, büyükler, yaşlılar, ustalar, masalcılar, şairler, âlimler vb.dir" (Aktaran Şahin, 2019: 29-30).

Bahsi geçen temel unsurlar doğrultuşumda bir çocuğun terbiyesinde ve onun ait oldukları toplumların kültürlerine uygun olarak büyütülmesinde, kültürel ögeleri ve folklorik malzemeleri kullanarak güzel ahlak edindirmeye çalışmaktır. Toplumdaki büyük bireylerden küçük bireylere aktarılan, okul dışında gerçekleştirilen geleneksel bir eğitim-öğretim uygulamasıdır.

Toplumların ait oldukları kültürü folklor ürünleri ile nesilden nesile aktarma ve çocuk eğitiminde kullanma yöntemi olarak ifade edilebilecek olan etnopedagoji kavramı, bireylerde edinilmiş akıl yoluyla gerçekleşmekte ve folklor ürünleri aracılığıyla gelecek nesillere kültür aktarımı sağlanmaktadır.

Haşimov ve Sadıqov (2000) çocuk yetiştirme ve eğitiminin, etnopedagoji disiplininde halk pedagojisinin temelini oluşturduğunu, halk pedagojisinin, halkın tarih boyunca günlük gözlemler sonucunda edindiği, çalışma ve yaşam koşullarının etkisi altında biriktirdiği pedagojik bilgi, deneyim, kural, yasa ve gelenekler bütünü olduğunu belirtmektedirler (Aktaran Erişen, Kaya & Bay, 2022: 283).

Khusainov, etnopedagojinin masallarda, efsanelerde, türkülerde, bulmacalarda, atasözlerinde, ninnilerde, tekerlemelerde ve benzeri folklor ögelerinde yansıyan, çocukların eğitim-öğretiminde yararlanılan bilgiler olduğunu (Aktaran Goca Memmedli, 2020: 415) belirtmektedir.

Türkülerde yer alan etnopedagojik ögeler bireylerin küçük yaştan itibaren türküler aracılığıyla kültürlerine ve kültürel kimliklerine vakıf olmalarına yardımcı olmakta ve eğitim-öğretimlerinde yapılandırılmamış bir biçimde etkili bir biçimde kullanılmaktadır.

Bu bağlamda Goca Memmedli gerçekleştirdiği çalışmada, temelde ninnilerin çocuk yaşta okunan ve çocuk eğitiminde kullanılan temel taşlardan olduğunu, annenin ninnileri vasıtasıyla ezgilerle çocukta sakinlik ve estetik algı oluşturulduğu, sözlerle de çocukta insani özelliklerin oluşturulduğu belirtilmektedir (2020: 415).

Küreselleşme ile birlikte toplumların asimile olması kaçınılmaz bir sonuçtur ve bu durum toplumların kültürel davranışlarından uzaklaşmalarına neden olmaktadır. Bu durumu tersine çevirmek adına etnopedagoji kavramı kültürel değerlerin nesilden nesile aktarımının sağlanmasıyla toplumların kültürel özelliklerinin unutulmamasına neden olmaktadır (Kaya, Erişen & Gürol, 2019: 79). Böylece etnopedagoji uygulamalarının kültürel aktarım için oldukça büyük bir öneme sahip olduğu söylenebilir.

ETNOPEDAGOJİK BAĞLAMDA TÜRKÜLER

Türküler, Türk halkının geçmişte yaşadığı bireysel-toplumsal olayları, gelenek-görenekleri, duygu ve düşüncelerini türküler aracılığıyla ifade ettikleri sözlü kültür ürünleridir. Müzikal yapıya uygun olarak gerçekleştirilen bu kültür ürünleri toplum tarafından geçmişten günümüze kadar kabul görmüş ve gelecek nesillere de aktarılacak olan kültürel miraslarımızdandır.

Aliyeva Çınar (2022: 173), türkülerin iyiliği, güzelliği, insanın duygu ve düşüncelerini yansıtan Türk Halk Edebiyatının önemli yaratımlarından biri olduğunu, söz ve ezgisel olarak söylenen, bireylerin değerlerini en iyi biçimde yansıtan, hayallerin, beklentilerin umutların tercümanı olan anonim türler olduğunu ve aslında türkülerin sadece insanların duygularını yansıtan ürünler olmadığını ve nesilden nesile aktarılarak Türk halkının manevi değerlerini, insanların gönlündeki ruh estetiğini, güzel olan her şeye dair sevgisini aşılamak için tasarlanmış ürünler olduğunu belirtmektedir.

Öncü (2011: 8) türküleri, sözlü iletişim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan, köklü bir geleneği olan, anonim özellik taşıyan, kendisini meydana getiren ve ezgi özellikleri açısından bir folklor ürününde bulunası gereken bütün özellikleri taşıyan yapıtlar olarak tanımlamaktadır. Tanımları çoğaltılabilecek olan türkü kavramının Türk toplumundaki yerinin yadsınamayacak derecede büyük olduğunu ve toplumun yaşanmışlıklarını ifade aracı olarak türküleri kullandığını söylemek mümkündür. Türkülerin kültürel miras olarak çeşitliliği düşünüldüğünde kendi içlerinde sınıflara ayrıldıkları söylenebilmektedir.

Türküler geçmişten bugüne dek araştırmacılar tarafından çeşitli sınıflamalarla karşı karşıya kalmıştır. Bu bağlamda Mustan Dönmez ve Haşhaş (2014: 1623) gerçekleştirdikleri çalışmada türkülerin müzikal ve konularına ilişkin olarak sınıflandırıldığını, müzikal sınıflandırmalarda yöresel tavır, usul, ağız, ezgi kalıbı vb. gibi biçimsel özellikler dikkate alınırken, konularına göre yapılan sınıflandırmalarda ise söz unsurunun ön planda olduğunu belirtmişlerdir.

İçerik olarak değerlendirilen türkülerde konularına göre, gerçekleştirilme amacına göre, ortamına göre birçok sınıflandırılma biçimi bulunmaktadır. Ancak araştırma konusuna ilişkin olarak türkü sözlerinde etnopedagojik bağlamda kültürel aktarım ögelerinin tespit edilebileceği sınıflandırma biçimi konularına göre sınıflandırma biçimidir.

Yakıcı (2007) türküleri vezin bakımından, yapıları bakımından, konu-

ları bakımından ve ezgileri bakımından dört sınıfta incelemektedir. Konularına göre gerçekleştirdiği türkü sınıflamasına göre:

- "Aşk/ Sevda Konulu Türküler
- Gurbet/ Ayrılık/ Hasret Konulu Türküler
- Beşik/ Bebek/ Çocuk Türküleri/ Ninniler
- Ölüm Türküleri/ Ağıtlar
- Tören Türküleri
    - Düğün Türküleri
        - Kına Türküleri
        - Gelin Alma/ Karşılama/Kutlama Türküleri
        - Güvey Türküleri
        - Bayram Türküleri
- Asker/Askerlik Türküleri
- Hapishane Türküleri
- Olay Türküleri
    - Tarihî Olayları Anlatan Türküler
        - Savaş Türküleri
        - Yiğitlik/Kahramanlık Türküleri
        - Eşkıya Türküleri
    - Sosyal Olayları Anlatan Türküler
        - Toplum ve Aile İçi Olayları Konu Alan Türküler
        - Göç Türküleri
        - Hastalık Türküleri
- Doğal Çevre ile İlgili Türküler
    - Doğayı Konu Alan Türküler
    - Bitki ve Çiçekleri Konu Alan Türküler

    - Hayvanları Konu Alan Türküler
- Beslenme ve Yiyecekleri Konu Alan Türkü
- İş ve Meslek Hayatıyla İlgili Türküler
- Övgü Türküleri
- Yergi/ Alay/ Eleştiri Türküleri
- Şikâyet Türküleri
- Eğitici /Öğretici Türküler
- Arzu/İstek Türküleri
- Dinî/Tasavvufî Nitelikli Türküler
- Oyun Türküleri
    - Çocuk Oyunlarındaki Türküler
    - Kadın Oyunlarındaki Türküler
    - Erkek Oyunlarındaki Türküler" Aktaran Mustan Dönmez ve Haşhaş, 2014: 1625-1626).

Türkülerin sınıflandırılmasıyla ilgili çeşitli kaynaklar bulunmakla birlikte bu sınıflandırmanın çalışmaya kaynaklık edebileceği geniş bir yelpazeye sahip olduğu söylenebilmektedir. Bu sınıflamadan yola çıkılarak Türk toplumunun yaşamda karşılaştığı birçok olayı konu eden türküler yazdığı ve kendilerini türküler aracılığıyla ifade ettikleri söylenebilmektedir.

Yine türkü sınıflamalarına bakıldığı zaman türküler konuları itibariyle Türk kültürünün gelenek görenek, örf adet, dil, din, eğitim-öğretim gibi birçok konuyu yansıttığı ve önemli bir milli folklor ürünü niteliği taşıdığı söylenebilmektedir. Türküler aracılığıyla Türk kültürünün nesilden nesile aktarılması mümkündür ve yapılandırılmamış bir biçimde gerçekleştiği düşünülmektedir. Bu doğrultuda türkülerin etnopedagojik bağlamda değerlendirilmesi de kaçınılmazdır.

Etnopedagoji bağlamında türküler aracılığıyla değerler eğitiminin genç kuşaklara aktarılması kültür ögelerinin etkili bir biçimde taşınmasına ve devamlılığına yardımcı olacaktır. Kültürel aktarım ile gerçekleştirilen bu durum türkülerde yer alan ahlaki ve insani birçok değerin ve

kültürel ögenin çocuklara informal bir biçimde sirayet etmesine olanak sağlamakta ve böylece Türk kültürünün, örf-adetlerin, gelenek göreneklerin, insani değerlerin, dil ve din ögelerinin, milli değerlerin genç kuşaklara öğretilmesi sağlanmaktadır.

Vatanseverlik, milli birlik ve beraberlik, doğruluk, dürüstlük, doğa sevgisi, hayvan sevgisi, dostluk, gelenek-görenek, iyilik, kahramanlık, yiğitlik gibi birçok ahlaki kavramı öğreten türküler toplumun gerçeklerini ve gerçekliğini yansıtan folklor ürünleridir. Ayrıca ahlaki kurallara ek olarak toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin olarak da gelecek nesillerin toplum içerisinde nasıl davranmaları gerektiğine ilişkin olarakta fikirler vermektedir. Çocukların kültürel kimliğinin oluşmasında önemli bir etken olan ve gerçek bir etnopedagojik özelliğe sahip olan türkülerin kültür öğretiminde gelecek nesiller için etkili bir araç olduğu söylenebilmektedir.

ETNOPEDAGOJİK BAĞLAMDA KINA TÜRKÜLERİ

Türk kültüründe dinsel ve geleneksel olarak gerçekleştirilen kına yakma ritüelinin, dinsel uygulamalarda ve düğün törenlerinde evlenen kadın ve erkeğe, askere giden erkeğe uygulanarak adanmışlığı ve teslimiyeti temsil etmektedir (Yöntem, 2021: 60). Türk kültüründe önemli bir yeri olan düğün pratikleri içindeki kına yakma geleneği geleneksel amaçlar doğrultusunda gerçekleşen kültürel bir olgudur.

Düğün pratiklerinde gerçekleştirilen kına yakma ritüeli sürecinde kına yakılan ortamda bulunan kişiler tarafından geline ve ailesine ithafen türküler söylenmektedir. Bu türküler kına türküleri olarak adlandırılmaktadır. Genellikle gelinin ailesinden ayrılmasını konu edinen bu türküler, gelin hanımın düğün sürecinde yaşadığı olayları anlatmaktadır.

Yöntem (2021: 61) kına türkülerinin "genellikle kadınlar tarafından söylenen ayrılık, sıla özlemi, geline öğüt, teselli, evlenecek olan kızın annesine veda, gideceği evle ilgili dilek ve temenniler, gelinin duygu ve düşüncelerini içeren sözler" içerdiğini belirtmektedir. Etnopedagojik bağlamda kına türkülerinin gelecek nesillere aktarılması genç nesillerin de türkü sözlerinde yer alan kültürel ögeleri, toplumsal kuralları ve toplumsal cinsiyet rollerini istemsiz bir biçimde öğrendiği söylenebilmektedir.

Kına türkülerinde bulunan toplumsal cinsiyet rolleri ve bireylerin bu doğrultuda bilgiler edindiği türküler genç nesillerin türküler aracılığıyla geleneği öğrenmelerini sağlamaktadır. Özellikle kına türkülerinde yer alan çoğunlukla ağıt özelliği taşıyan türkülerin gelin olan genç hanımların yaşadıkları olayları ifade ettiği gibi, düğün sürecinde neler yapılması

gerektiğinden, gelinin gittiği evde neler yapması gerektiğine dair öğütler ve bilgilere yer vermektedir.

Araştırma kapsamında, etnopedagojik bağlamda kına türkülerinde yer alan kültürel aktarım ögeleri nelerdir? sorusu problem cümlesi olarak belirlenmiştir. Araştırmada gelenek ve görenekler dahilinde kına türkülerinde gelin olan kadınların ne yaşadığına ilişkin bilgiler elde etmek ve etnopedagojik bağlamda kültür ögelerini tespit etmek amacıyla Adıyaman yöresine ait olan Havalar Ayaz Gelin Hanım türküsü değerlendirilmiştir.

YÖNTEM

Araştırmada durum tespiti yapmak amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeline yer verilmiştir. Araştırmada öncelikle literatür taraması yapılarak ulaşılabilen kaynaklar taranmış ve kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Ardından kına türkülerinden Adıyaman yöresine ait Havalar Ayaz Gelin Hanım türküsünün notalarına ve varyantlarına ulaşılarak betimsel analizi yapılmıştır. Betimsel analiz ile var olan durumun olduğu şekilde ortaya konması amaçlanmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde Havalar Ayaz Gelin Hanım türküsünde yer alan etnopedagojik unsurlara yer verilmiştir. Bu bağlamda türkü sözleri değerlendirilmiş ve türkünün duyumsal analizine yer verilmiştir.

Tablo 1. Havalar Ayaz Gelin Hanım türküsünün duyumsal analizi.

Repertuvar No	Makamsal Dizisi	Ritmik Özelliği	Karar Sesi	Seyri
2630	Hüseyni	4/4	La	İnici

Havalar ayaz gelin hanım türküsünün TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Mehmet SESKE tarafından derlenen sözleri aşağıdaki şekildedir:

"Havalar ayaz gelin hanım
Bu da bir muraz gelin hanım
Yazması pembe gelinlik beyaz
Git güle güle gelin olasın
Adıyaman eline yuva kurasın
Çağırın gelinin kardaşını
Çeksin düğün atın başını
Anası silsin gözün yaşını

Git güle güle gelin olasın
Adıyaman eline yuva kurasın" (TRT THM Repertuvarı No: 2630).

Türkünün TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan ve kına türküsü olarak belirtilen türkünün sözleri incelendiğinde, evlenen kadının ailesinden ayrılmasını temel alan bir konu içeriğine sahiptir. Türkü etnopedagojik bağlamda değerlendirildiğinde ise evlenme sürecinde nasıl davranması gerektiğinde, ne giyineceğine, gelinin ailesinin nasıl bir davranış biçimi sergileyeceğinden ailesinden ayrılsa da nasıl davranması gerektiğine ilişkin öğütler yer almaktadır. Türkü sözleri eğitimsel ve kültürel ögelerin gelecek nesillere aktarılarak evlenmekte olan ve evlenecek olan kadınların nasıl davranış sergilemesi gerektiğini göstermektedir.

Türkü sözleri incelendiğinde "*havalar ayaz gelin hanım"* sözleriyle Adıyaman yöresinin coğrafi özellikleri aktarılmakta ve doğal güzellikler özelinde farkındalık yaratılmaktadır "*bu da bir muraz gelin hanım*" sözleriyle evliliğin genç kızlar için murat ve bir hayal olduğunu ifade etmekte, bu durumun aileden ayrı kalınmasına karşın kendi ailesini kurmak adına olumlu bir durum yaratacağının ifadesi olarak gelecek nesillere anlatılmaya çalışılmaktadır. "*Yazması pembe gelinlik beyaz"* sözleri ile gelin olacak kızların giyim kuşam özelliklerinin nasıl olması gerektiğine ilişkin bilgiler vermektedir. "*Git güle güle gelin olasın, Adıyaman eline yuva kurasın"* sözleri ile ailenin ve çevrenin gelin olacak genç kızlara üzülmeden evinden ayrılması gerektiğini ve başı bir şekilde yeni yerinde yuva kurması gerektiğini öğütlemektedir. "Çağırın gelinin kardaşını, *çeksin düğün atın başını, anası silsin gözün yaşını"* sözleri incelendiğinde gelinin ailesine ilişkin bilgiler yer almaktadır. Gelinin kardeşinin onu gururlu ve onurlu bir şekilde yeni evine götürmesi gerektiği, annesinin ise ağlayan kızına her koşulda destek olması gerektiğini söylemektedir.

Türk kültüründe gelin olacak bireylere ve ailelerine değerler eğitimi bu türkü vasıtasıyla aktarılmaya çalışılmaktadır. Türküde yer alan, örf-adet, gelinin uygulaması gereken kurallar, giyim kuşam geleneği, Adıyaman yöresi coğrafi özeliklerine ilişkin farkındalık, geline ve ailesine öğütler, hoşgörü ve onur gibi kavramların gelecek nesillere ve gelin olacak kızlara öğretilmeye çalışıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca toplumsal cinsiyet bağlamında da bir değerlendirme yapılacak olursa türküde yer alan sözler cinsiyet rollerine ilişkin olarak da bilgiler vermektedir. Gelinin kadın olarak nasıl davranması gerektiği, anne olarak kadının nasıl davranması gerektiği ve kardeş olarak erkeğin nasıl davranması gerektiği kültürel olarak yansıtılmaktadır. Böylece geçmişten günümüze dek yaşanmış olan du-

rumların, gelecek nesillere de benzer bir şekilde sirayet edeceği söylenebilmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada Türk kültürünün folklorik malzemelerinden olan türkülerin çocuk eğitiminde ve kültürel ögeleri gelecek kuşaklara aktarma konusunda etkili bir araç olduğu ve etnopedagoji yaklaşımının kullanılarak okul dışı ve geleneksel bir eğitim ile gerçekleştirilen kültür aktarımının edinilmiş akıl yoluyla oluşabileceği ortaya konmuştur.

Ağıt özelliği taşıyan kına türkülerinin etnopedagojik bağlamda gelinin ve ailesinin evlendiğinde ve evlilik sürecinde ne yapması gerektiğine ilişkin olarak davranış biçimi oluşturmasına olanak sağladığı belirlenmiştir. Kültür ögelerinin türküler aracılığıyla aktarıldığı bu sayede bireylerin ait oldukları kültürün özelliklerini informal ve yapılandırılmamış bir biçimde öğrendiği söylenebilmektedir.

Milli bilinç ve ortak kültürün yansıtıldığı türkülerde toplum aidiyetini sağlamak ve gelecek nesillerinde kültürel aktarım sürecine dahil olabilmesi adına türkülerin etnopedagojik bağlamda araştırmacılar tarafından detaylı bir biçimde incelenmesi önerilmektedir. Türk kültürünün gelecek kuşaklara aktarımı ve sürekliliği açısında farkındalık yaratılması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Alagöz Hamzaj, Y. (2017). Öğretmen Eğitimi Programlarındaki Etnopedagojik Ögelerin İncelenmesi: Kırgızistan Örneği. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Aliyeva Çınar, M. (2022). Ahıska Türklerinde Söylenen "Ağır Ağır Ev Süpürdüm" Türküsünün Etnopedagoji Bakımından Değerlendirilmesi. 4. Uluslararası Kültür Sanat ve Edebiyat Kongresi, 1-3 Nisan, Bakü, Azerbaycan.

Çınar, İ. (2018). Atabek Yurdu Etnopedagojisi: Ahıska Örneği. Turkish Studies, 13 (4), 363-386.

Erişen, Y., Kaya, N., Bay, E. (2022). Etnopedagojik Bağlamda Kuzey Makedonya ve Türkiye Okul Öncesi Eğitim Programlarında Karakter Eğitimi. Türkiye Eğitim Dergisi,7 (1), 281-304.

Kaya, N., Erişen, Y., Gürol, M. (2019). MEB 2013 Okul Öncesi Eğitim Programının Etnopedagojik Açıdan İncelenmesi Ve Uygulamalara Yansımaları. Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi, 6 (19), 77-101.

Muştan Dönmez, B., Haşhaş, S. (2014). Konularına Göre Yapılmış Türkü Sınıflandırmalarının Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı Açısından Değerlendirilmesi. Turkish Studies, 9 (5), 1619-1629.

Öncü, A. (2011). Trabzon Türküleri (Tasnif, İnceleme, Metin). (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Şahin, F. (2019). Hacı Bektaş Veli Felsefesine Eğitsel Bir Bakış. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gaziantep Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Gaziantep.

Yöntem, Ç. (2021). Manavgat Taşağıl Mahallesinde Tespit Edilen Kına Türkülerinin Sözel Ve Müzikal Özelliklerinin İncelenmesi. AKÜ AMADER, 7 (13), 59-74.

SUÇ VE ŞİDDET OLGULARININ TİYATRODAKİ TEMSİLİ

Yunus Emre Gümüş [1]

GİRİŞ

İnsanın yönelişlerini belirleyen temel dürtülerden biri olan şiddet kavramı genel olarak sanatın özel olarak tiyatronun gözde temalarındandır. Tiyatroda suç ve şiddet kavramlarının varlığı tiyatro tarihiyle eş zamanlıdır denilebilir. Tiyatro tarihi boyunca pek çok farklı biçimde kendine yer bulan bu temalara karşı Türk oyun yazarları da kayıtsız kalmamışlardır. Özdemir Nutku Türk Tiyatrosunda Şiddetin Konumu adlı makalesinde insan ilişkileri söz konusu olduğunda şiddetin de bir "leitmotiv" olarak sürekliliğini koruduğunu söyler (Nutku, 1988). Şiddet ve suç kavramları kimi oyunların ana temasını oluştururken kimi oyunlarda da kahramanların yönelişlerini belirleyen bir dürtü olarak karşımıza çıkar. Bu araştırmada şiddet ve suç kavramlarının tiyatro tarihindeki uygulama örneklerindeki ve kuramsal yaklaşımlarındaki izi sürülerek sanatın sosyo-psikolojik işlevi tartışmaya açılmıştır. Bu araştırmada tiyatro tarihine yön veren oyunların dramatik analizi yapılarak şiddetin kavramsal boyutu uygulamalardaki işlerliğiyle ele alınmıştır.

Tiyatro tarihinde her eğilim, toplumsal ve bireysel sorunlara kendi sanatsal görüşü doğrultusunda farklı düşünsel temellerden hareketle kendi estetik/biçimsel uygulamaları çerçevesinde yaklaşmıştır. Bu açıdan şidet ve suç kavramları tiyatro tarihi boyunca uygulayıcılar ve teorisyenler tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Modern tiyatronun başlangıcı olarak sayılan gerçekçilik akımı ve doğalcılık eğilimi içerisinde bu değerlendirmeyi daha sağlıklı yapabiliriz. Gerçekçi akımın pozitif bilimlerle olan yakınlığı tiyatro sanatında oldukça belirleyici olmuşur. Özellikle Naturalist (doğalcı) eğilim gösteren yazar ve düşünürler yazın sanatının bilimle aynı işi yaptığını savunurlar. Bu ve benzer nedenlerden bu iki akım başlarda birlikte anılmış fakat daha sonraları öne sürdükleri farklı tezlerle ayrı görüşler ifade etmişlerdir. Sevda Şener bilimsel gelişmelere koşut

1 Arş. Gör. Dr. ,Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Kars Türkiye
ORCID: 0000-0002-2707-5366

bir tiyatro devrimi yapmak isteyen Natüralistlerin insan üzerinde gözlem yaparak ve bilimsel sonuçları dikkate alarak onu çözümleyebileceğine inandıklarından ileri sürer (Şener, 1998, s. 182).

Doğalcılar için esas önem kazanan birey olmuştur. Eleştirel gerçekçiler ise toplumu temel alarak değişebilirliği üzerine bir eleştiri getirir. Gerçekçiler toplumsal koşullar belirleyici olarak görürken, doğalcılar içinde birey belirleyici unsurdur. Bu noktada bu iki akımın pratik uygulamalarında kavram ve olgulara yaklaşımlarının farklılıkları üzerinden bir genellemeye varabiliriz. Örneğin doğalcı akımı benimsemiş bir sanatçı için suç; insanın içinde olan engelleyemediği bir dürtüdür. Şiddet eğilimi içerisinde olan birey için çevresel koşullar belirleyici değildir. Doğalcılara göre böyle bir eğilim içinde olan birey, içinde bulunduğu herhangi bir koşulda suça yönelecektir.

Gerçekçi akımda ise suç gibi bir olgu ancak sosyal koşullar içerisinde değerlendirilebilir. Gerçekçiler, bireyi suça yönelten nedenleri; gelenek, töre, ahlak anlayışı, ekonomik koşullar gibi çevresel koşullar çerçevesinde değerlendirir. Bu iki eğilim de görüşlerini sanatsal pratiklerine yansıtırlar. Böylece düşünsel anlamdaki farklılıklar, uygulamacıları biçimsel alanda da yeni arayışlara iter. Bu yeni arayışlar sanatçıları öncü tiyatro düşüncesine ve deneysel çalışmalara yöneltmiştir.

Tiyatro tarihi boyunca kimi akımlarda tiyatroda şiddetin ve kanlı olayların varlığı sorgulanmıştır. Karşı gerçekçi akım içerisinde simgeci akımın tiyatrodaki en başarılı isimlerinden Maurice Maeterlinck'in şiddet konusundaki düşünceleri dikkat çekicidir. Sevda Şener Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi yapıtında Maeterlinck'in bu görüşünü şöyle aktarır:

Maeterlinck gününün tiyatrosunu büyük olaylara, kanlı işlere, öç alma, zehirleme, adam öldürme gibi olaylara yer verdiği için eleştirmiş, olaysız sakin yaşamın daha derin bir anlam taşıdığını ileri sürmüştür. Bu derin anlam Tanrıdan gelmektedir. Maeterlinck, günlük yaşamın içindeki Tanrısal haşmeti, güzelliği görmek istediğini söyler (Şener, 1998, s. 227).

Tiyatrodan yeni bir sorumluluk yüklenmesini bekleyen çağdaş tiyatrocular, geleneksel tiyatroyu toplumdaki yabancılaşmaya, parçalanmışlığa çare bulamamakla suçlamışlardır. Ve yeni tiyatronun amacını daha iyi bir dünya, daha güçlü bir insan, daha mutlu bir yaşam ülküsü olarak tespit etmişlerdir. Bu amaç doğrultusunda deneysel çalışmalara yönelerek modern çağda insanoğlunun içine düştüğü durumun sorumlusunu arama yoluna gitmişlerdir. Bu yolda insanı kendi vahşiliği ve saldırganlığıyla baş başa bırakarak, endüstri toplumunun içinde birer meta olarak var

olan bireyi kendi gerçeğiyle yüzleşmeye çağırmışlardır.

Tiyatroda Şiddet Olgusunun Ele Alınışı

Şiddet insanoğlunun tutum ve davranışlarına yön veren iki temel dürtüsünden biridir. Tiyatro sanatının insanlık tarihiyle birlikte doğduğu varsayılır. Şiddet olgusu da tiyatro sanatının doğuşundan itibaren tematik düzeyde her zaman kendine yer bulmuştur. Bu nedenle şiddetin çağdaş tiyatrodaki konumunu daha iyi anlamak için tiyatro tarihindeki gelişim çizgisine bakmak faydalı olacaktır. Bütün sanatsal yönelişlerin kendinden önceki akımlardan, yönelişlerden izler taşıdığı düşünülürse tarihsel süreci gözler önüne sermek kaçınılmaz bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmaktadır.

Dünya tiyatro tarihinde şiddetin izlerine Antik Roma'da Seneca'da rastlarız. Seneca tragedyalarının hemen hemen tümü oynanmaktan çok okunmak için yazılmış türdendir. Seneca tragedyalarında göze çarpan diğer bir özellik ise seyircide etki yaratabilmek için çok kanlı sahneler yazmış olmasıdır (Nutku, 2000, s. 77). Bu aynı zamanda onu Antik Yunan tragedya yazarlarından da ayıran bir özellik olmuştur. Çünkü Antik Yunan tragedya yazarlarının şiddet, ölüm ve her türü kanlı olayın sahne üzerinde göstermeyerek estetik uzaklığı sağlamayı amaçladıklarını biliyoruz. Buna karşın Senaca bu tür kanlı olayların hepsini sahnede geçirmekten yana bir tercih kullanmıştır. Özdemir Nutku Dünya Tiyatrosu Tarihi kitabında bu durumun Seneca tragedyalarının sahnede oynanmasını olanaksız kıldığını yazar (Nutku, 2000). Oscar G. Brockett Tiyatro Tarihi kitabında Seneca oyunlarının önemini Renaissance yazarları üzerindeki etkisi bağlamında değerlendirir. Brockett, bu oyunların Shakespeare çağının tragedyasının biçimlenmesine katkılarından dolayı karakteristik öneminden bahseder. Elizabeth Tiyatrosuna Geçiş Evresinde de yazarlar üzerinde Seneca etkisi çok açıktır. İngiliz tiyatro tarihinin bilinen en eski tragedyası Gorboduc ya da diğer adıyla Ferrex ve Porrex Thomas Sackville ve Thomas Norton adlı iki öğrenci tarafından Seneca etkisiyle yazılmıştır (Brockett, 2000, s. 171). Oyunların beş perde yazılması, intikam motifinin ciddi şekilde işlenmiş olması; uzun, ağır, felsefi sözlerin ağırlıklı olup hareketin az olması bu etkilenmenin bir parçası olmuştur. Renaissance tiyatro düşüncesi, klasik etkilenmelerin dışında ulusal özellikler ve estetik anlayışı doğrultusunda kendi estetiğini oluşturduğunu da belirtmek gerekir.

Kanlı cinayet sahneleri, intikamın alındığı şiddet içeren sahneler, vahşi öz kıyım sahneleri, Renaissance seyircisinin en çok dikkatini çeken hayalet sahneleri, Antik tragedyalarında olduğu gibi, kuliste gerçekleşse de

seyircide vahşet duygusunu uyandırmayı başarmıştır. Çünkü sahne üzerinde gerçekleşmeyen olaylar seyircinin hayal gücünü devreye sokmuştur. Böylelikle seyircide, en ustaca sahne uygulamasının bile başaramayacağı derecede etkili, vahşet duygusu uyandırılabilmiştir.

Modern tiyatro düşüncesi içinde Şiddet ve Tiyatro üzerine araştırmalara başlanıldığında Antonin Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu dikkat çekicidir. Fakat Artaud'un tiyatrosu biraz incelendiğinde görülecektir ki, onun tiyatrodaki şiddet, vahşet ya da kıyıcı anlayışı düşünsel temelli ve biçimsel uygulamalar boyutundadır. Artaud, renklerin, ışıkların ve seslerin şiddetinden, müzikal bir ritmin ya da söylenmiş bir sözün titreşiminin oluşturduğu sarsıntıdan, sahne ışıklandırmasının iletişimsel kapsamından bahseder. Akla değil duygulara yönelen, izleyicisini duygulanım yoluyla, metafizik ve büyüsel olanla etkilemeyi hedefleyen Artaud bugün bilimsel sınırlar içerisinde değerlendirilen şiddet olgusuna kavramsal olarak yaklaştığı görülür. Şiddet ve tiyatro bağlamında Artaud'un rolü daha çok günümüz öncü tiyatro eğilimini benimseyen sanatçılar üzerindeki etkisi üzerinden şekillenmektedir.

Artaud, tiyatronun yerleşik kalıplarını kırarak: İlkçağ, Ortaçağ ve Uzak Doğu geleneklerinin esiniyle konuşmayı temel öğe olmaktan çıkarıp önceliği görüntü, ışık ve harekete vermiştir (Artaud, 1993). Tiyatro ve İkizi yapıtındaki şiddet, büyü, şiir ve düş tiyatrosu önerisiyle batı tiyatrosunu derinden etkilemiş ve modern tiyatronun oluşumunda ateşleyici unsur olmuştur. Artaud'un tiyatroya getirdiği yenilik şaşırtıcı biçim ve üslup uygulamalarından ibaret değildir. Batı tiyatrosunu sarsan, onun tiyatronun tekrar ilkel büyü törenlerinin niteliklerine dönmesi gerektiğini öne sürmesiydi. Artaud'un bu önerisindeki temel amaç, tiyatronun ilkel büyü törenlerindeki etki gücünü yakalamasıydı. Artaud'a göre tiyatro ancak bu şekilde topluma karşı görevini yerine getirecek ve onu iyileştirici özelliğini devreye sokabilecektir. Sevda Şener bu durumu şöyle özetler "İlkel törenlerin temel niteliğini taşıyan bir tiyatro, acılı bir yaşam olacaktır. Yaşantıyı paylaşana acı çektirecektir. Onun için bu tiyatro 'Kıyıcı Tiyatro" olarak adlandırılmıştır' (Şener, 1998, s. 246).

Tiyatroda toplumu iyileştirebilecek metafizik ve toplumsal bir güç gören Artaud, bu yolda, tiyatroyu yine eskiden olduğu gibi, insanlar için yaşamsal bir zorunluluk haline döndürmeye çalışmıştır.

Vahşet Tiyatrosu tiyatroya tutkulu ve çırpınmalı bir hayat kavramını geri getirmek için oluşturuldu ve bu tiyatronun dayandığı vahşeti şöyle anlamak gerekiyor; şiddetli bir sertlik ve sahne elemanlarının aşırı dere-

cede yoğunlaşması (Artaud, 1989).

Bugün şiddet, bilimsel, nesnel ve somut bir olgu olarak görülmektedir. Bilinçaltı ve sanrıların sahneye taşınması gerekliliğini savunan Artaud'nun tiyatro düşüncesi bu bağlamda modern dünyadaki şiddet olgusunu birebir yansıttığı söylenemez. Daha önce de değindiğimiz gibi onun şiddeti kullanış biçimi düşünsel ve biçimsel olarak şekillenmektedir. Buna rağmen "bastırılmış duygularla yüzleşip arınmak" ve vahşilikten arınmak için vahşetin kullanılması modern tiyatroda alternatif bir yol olarak kendini göstermektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Absürd Tiyatro akımı içerisinde kimi yazarların şiddeti işledikleri gözlemlenmektedir. Kuşkusuz bu tiyatro anlayışı, diğer öncü akımlar gibi, seyirciyle kurduğu kışkırtıcı, çarpıcı, rahatsız edici ilişkide Antonin Artaud'dan etkilenmiştir. Fakat absürd tiyatroda şiddet genel olarak insanoğlunun içinde bulunduğu kaotik atmosfer bakımından doğal ve zorunlu olarak sahneye taşınmıştır. Şener, Absürd eğilim gösteren yazarların ortak biçim ve içerik özelliklerini şöyle belirler: İnsan Durumundaki Saçmalık, İletişimsizlik, Yabancılaşma, İnsansızlaşma, Gerçeğin Yerinden Oynatılması, Gerçeğe Tutulan Prizma, Karşı-Tiyatro, Karşı-Oyun, Karşı-Kahraman, Sahnenin Somut Görüntü Dili, Grotesk Ve Kara Güldürü, Sanatlı Uyumsuzluk (Şener, 1998, s. 297-305)

Absürd tiyatronun özelliklerine bakıldığında şiddeti doğuran nedenlerin sıralı listesi gibi görünmektedir. Ayrıca bu ortak özellikler, yaşanılan savaş sonrası dönemin kaotik atmosferinde insanoğlunun içinde bulunduğu 'uyumsuzluk' durumunu yansıtmaktadır. Örneğin Beckett'in oyun kişilerinden her biri bir diğerine işkence ederken aynı zamanda kendini ve diğerlerini teselli etmektedir. İletişimsizliğin hüküm sürdüğü parçalanmış dünyada bu durum bir mücadele etme biçimi olarak ortaya çıkar. İonesco insanın durumuna bakışta Beckett'ten ayrılır. Onun oyunlarında öne çıkan izlek; maddeci, burjuva toplumunun ölümcül doğası ve bireyin yalnızlığı, yalıtılmışlığıdır (Brockett, 2000, s. 578). Bireyin kendi içine kapanmış bu hali başka herhangi birinin ona uygulayamayacağı yoğunlukta bir şiddeti kendisine uygulaması anlamına gelmektedir.

İonesco ve Beckett'teki şiddet daha çok psikolojik boyuttadır. Hayatının çoğunu hapishanelerde geçiren Fransız yazar Jean Genet'de ise bu durum, bir arka plan olarak şekillenir. Genet'nin karakterleri örgütlü topluma karşı isyan etmekte ve insanoğlu dürüst olmak istiyorsa sapmanın gerekli olduğunu söylemektedir. Bu karakterler, hiçbir şeyin karşıtı

olmaksızın bir anlam ifade etmeyeceğini (Suç ve Ceza, Din ve Günah, Aşk ve Nefret) ve sapkın davranışın da en az kabullenilen erdemler kadar değerli olduğunu savunurlar. Genet, saçma görülebilecek davranışlara değişmezlik ve önem atfederek hayatı bir törenler ve ritüeller dizisine dönüştüren tüm değer sistemlerini keyfi olarak görmektedir (Brockett, 2000, s. 579).

Absürd yazarların, belli noktalarda Vahşet tiyatrosundan etkilenmiş ve ilerde de diğer öncü akımları belli oranda etkilemiştir. Absürdlerden etkilenen bu yazarlar, bireyin üzerinde hâkimiyet kuran her türlü gücün baskısını ve bu baskılar sonucunda bireyin kendine dönük her türlü eylemini şiddet saymış ve oyunlarında sorgulanmışlardır.

1960'tan sonra en çok tanınan avant-garde oyun yazarı Fernando Arrabal, ilk oyunlarında absürdistlerin de kullandığına benzer biçimde çocuksu ve düşüncesizce bir vahşete vurgu yapar. 1962'de Arrabal, "kısmen kutsal olana saygısız, kısmen kutsal, erotik ve mistik, kimi zaman öldürme, kimi zaman hayatın coşkusu, kısmen Don Kişot, kısmen Alice Harikalar Diyarında'yı içinde barındıran bir tören" olarak adlandırdığı Panik Tiyatrosu'na (Theéâtre Panique) ilgi duymuştur. Daha sonraki yapıtları arasında La Communion Solonelle (Kutsal Komünyon 1966), L'Arc Hitekte et l'Empereur de Assyrie (Mimar İle Asur İmparatoru 1967), Et ils passerent des menottes aux fleurs(Ve Çiçekleri Zincire Vurdular 1970), Jeunes barbares Le Roi de Sodome (Sodome Kralı 1979) sayılabilir. Bunlardan ikincisi özellikle en karakteristik olanıdır. Oyun, efendi-köle, adalet-suç, anne-çocuk, erkek-kadın, sadist-mazoşist ve bunun gibi insani durumları gösteren bir dizi ritüelin oynandığı, sadece iki kişilik bir oyundur. Oyunun sonunda, biri kendisinin cezalandırılması gerektiğine karar verir ve diğerinden kendisini öldürüp yemesini ister. Bu yapıldığında her ikisi de bir biçimde tek kişi olur. Fakat, şimdi de başlangıçtaki gibi yeni bir kişi ortaya çıkmıştır. Bütün bu olaylar zinciri yeniden tekrarlanır. Bu gibi oyunlarında Arrabal, var olan tüm değerlere meydan okumakla kalmaz, insan ruhunun gizli kalmış köşelerini de bulup çıkarır (Brockett, 2000).

Günümüz batı tiyatro anlayışı ise şiddet ve cinselliği kullanarak temel hedefi olan seyirciyi etkileme yoluna gitmiştir. Henüz kendi sistemli kuramını oluşturmamış olan bu öncü eğilimler daha çok sahne uygulamalarında kendini göstermektedir. Bunun yanında bu yeni tiyatro yönelişine uygun "yeni metin" yazımı da artış göstermiştir. Çağdaş tiyatro düşüncesinde şiddet ve karşı kahraman olgularının belki de en başarılı örneğini Bernard-Marie Koltes vermiştir. Çağdaş Fransız tiyatro edebiyatının en

güçlü yazarlarından biri olan Bernard-Marie Koltes'in, Rimbaud, Antonin Artaud ve Jean Genet ile karşılaştırılmasına neden olan anarşist ve şiddeti cesurca sorgulayan tavrı Roberto Zucco oyununda ete kemiğe bürünmüştür.

Koltes, 1988'de yaptığı bir söyleşide onu çok etkileyen Cezayir Savaşı'ndan 'Bir çocuğun, nedenini anlamaksızın çok etkileneceği tarzda bir şiddet yaşanıyordu' (Maisetti, 2015) diye bahseder. Koltes de Zucco'yu böylesine nedensiz bir şiddetle donatır. Oyunda, babasından başlayarak cinayetler serisine imza atan Zucco'nun annesi karakteri '24 sene boyunca öylesine uslu duran çocuk neden birden deliriverdi?' (Koltes, 2003) diye şaşırır oğlunun durumuna. Toplumsal bir travmaya dönüşmüş bu nedensiz ve olağan şiddet eğilimi Zucco'nun 'erkeklik' kavramını tanımlayışı, oyundaki diğer oyun kişilerinin (Abi) yoz 'ahlak anlayışı' gibi olgularla beslenir. Bu kaynaklarla beslenen şiddetin temeli güçlenirken nedeninin anlamsızlaştığı söylenebilir. Çünkü oyunda şiddetin mağdurları bile çözümü yine şiddette aramaktadır.

Oyunda cinayetlerle ilgili pek çok soru yanıtsız kalır. Çünkü nedenlerin anlamsızlaştığı modern çağda, kontrolsüz bir şiddetin savurduğu bir genç vardır sahnede. Koltes, Zucco'nun cinayetleri neden işlediğinden çok işlediği cinayetlerin neden olduklarına yönlendirir izleyiciyi. Çünkü ancak böyle bir değerlendirmenin bize 'gerçek şiddeti' sorgulatabileceğinin farkındadır.

Roberto Zucco'nun hikâyesinde insan üçe ayrılır; Katiller, kurbanlar ve diğerleri. Katiller, ceplerinde sıkılı yumruklarıyla birbirlerinden gözlerini kaçırarak gezen 'raydan çıkanlardır'. Kurbanlarsa sanıldığı kadar masum olmayan adam ve kadınlardır. Koltes, oyunda diğerlerini hiçbir şeye karışmayan, etkisiz ama tepkili halleriyle, duyarsızlıklarını kutsadıkları masumiyetleriyle gösterir. Onlar tüm duyarlılıklarıyla yaşananları izler, eleştirir, acır, yargılarlar ama karışmazlar. Polisten daha cesur, kurbandan daha masumdurlar. Koltes, modern insanların anlayışsızlık ve sevgisizlikten kaynaklanan ilkel dürtülerinin esiri olup bu üç insan türü arasında gidip geldiğini gözler önüne serer.

İngiltere'den dünyaya yayılan 'in-yer-face' akımı, agresif ve provokatif oyunlarla modern tiyatroda şiddetin izleri aranırken karşımıza çıkmaktadır. Seyircisini 'uyarma' biçimi olarak şiddeti ve cinselliği kullanan bu akım, seyircisine olayları göstermekten çok yaşatmayı hedeflemektedir. Artaud kadar mistik ve düşünsel temelleri olmasa da 'in-yer-face' akımı modern dünyadaki en yaygın şiddet biçimi olan psikolojik-duygusal şid-

deti konu edinmesi açısından dikkat çekici bir özelliktedir. Şiddeti işlerken seyirciyle kurduğu ilişki bu akımın dikkat çekici diğer bir özelliğidir.

2000 yılında yayımladığı 'In-Yer-Face Theatre' başlıklı incelemesiyle bu akıma adını vermiş olan İngiliz tiyatro eleştirmeni Aleks Sierz, öncü yazarlarından Sarah Kane'in, tiyatro türlerini ikiye ayırdığını söyler: İlki, 'spekülatif' (kurgusal, dolaylı) olup, izleyiciyi koltuğunda rahat rahat oturtarak, ona sahnede anlatılanlara 'ilginç, bu konuyu bir düşünmek lazım...' dedirtir; diğeri ise izleyiciye neredeyse nefes aldırtmayan, onu sahne devinimlerinin içine çeken, 'dinamik' (eylemli, dolaysız) ve bu bağlamda deneysel bir tiyatro türüdür (Schild, 2006).

Mark Levitas Avrupa'nın önemli tiyatro merkezlerinde, çağdaş oyun yazımında şiddet içerikli oyunların son on beş yıldır önemli bir yer tuttuğundan bahseder. Örneğin iki yüz elliden fazla aktif oyun yazarı bulunan Fransa'da Bernard Marie Koltes'ten sonra birçok şiddet ve suç temalı oyunun yazılıp ve bunların genç yönetmenler tarafından çarpıcı bir şekilde yorumlandığını biliyoruz. Philippe Minyana, Olivier Py, Enzo Cormann, Jean Luc Lagarce, Daniel Lemahieu gibi birçok yazar, tiyatro edebiyatına hem güncel bir yaklaşım içeren konular hem de yazın diline yeni üsluplar getiren oyunlar kazandırmıştır. Bu yazarların arasında, yazdığı 30'dan fazla oyunla Philippe Minyana, yazın diline getirdiği yeniliklerle kendisinden oldukça söz ettirmiştir. Karanlık bir dünyası olan Minyana, ölümle grotesk olanı birleştirirken bir yandan da kelimelerin müzikalitesiyle ilgilenmektedir. Şiddet unsurunu aksiyona yerleştirmekten kaçınan Minyana, parçalanmış hayatları, gerçekçi bir anlatımdan kaçınarak, sert sözcüklerle konuşan karakterler aracılığıyla bize anlatır. Bu karakterler bazen *Inventaires* adlı oyundaki uzun monologlar aracılığıyla konuşan, bazen de Anne *Laure et Les Fantômes* adlı oyundaki gibi aynı mekânda bulunup birbirleriyle konuşan ama hiçbir söz veya aksiyon alışverişi gerçekleştiremeyen rol kişileridir. Xavier Durringer ise, göçmenlerin banliyölerde yaşadığı şiddeti, toplum tarafından nasıl dışlandıklarını anlatan oyunlarla, kanayan bir başka yaraya parmak basmaktadır. Metropol şiddeti yaşanan oyunlarında, Durringer, ezilen yeni nesil Arapların ve zencilerin entegrasyon problemlerinden, yeni dünya düzeninde var olabilmek için mücadele eden kişilere kadar geniş bir dünyayı aktarır. Durringer, hayattan hiçbir beklentisi olmayan bu gençlerin elinde kalan tek şeyin şiddet olduğunu anlatmaktadır (Levitas, 2018).

Sevda Şener, çağdaş tiyatro düşüncesinin yeni tiyatro arayışının yöntemini saptamaya çalıştığını söyler. Fakat henüz kuramı oluşmamış öncü

çalışmaların ortak biçimsel özellikleri vardır. Geleneksel oyun yapısının bozulması bunların başında gelir. Oyunun otomatik olarak gelişmesi, türlerin birbiri içine girmesi ve seyircinin şaşırtılması diğer ortak biçimsel özellikleridir (Şener, 1998, s. 310-311). Bu ortak biçim özelliklerin en dikkat çekicisi seyircisiyle kurduğu ilişkidir. Çağdaş oyunlarda seyirciye saldırma, onu sarsma, şaşırtma ve onda kalıcı izler bırakma gibi hedefler vardır. Şener, bunu sağlamak için çağdaş tiyatronun çarpıcı görüntülerden, batıcı seslerden, tonlamalardan ve stilize hareketlerden yararlandığını söyler. Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Peter Brook gibi yönetmenler bu doğrultuda pratik çalışmalar yaparken bir taraftan da günümüzde bu öncü akımlardan etkilenen yazarlar yeni oyunlar kaleme almaktadırlar.

İngiltere'de bir dönem tıkanmış olan tiyatro yaşantısına yeni bir soluk getirmek amacıyla Royal Court adlı tiyatroda yeni bir oluşum başlamış ve yenidünya düzenini çarpıcı bir şekilde eleştiren oyunlar yazan genç yazarlar yetişmiştir. Trajik bir intiharla sona eren yaşamında az ama oldukça etkileyici oyunlar yazmış olan Sarah Kane bu oluşumda yetişmiş ve uluslararası bir üne sahip olmuştur. Şiddet ve ölümün iç içe geçtiği bu oyunlar kendisinden sonra gelen diğer genç yazarlara da esin kaynağı olmuştur (Levitas, 2018).

Sarah Kane'nin 28 yaşında bir akıl hastanesindeki intiharından önce yazdığı son oyun olan *4:48 Psychose (Psikoz 4:48)* sabaha karşı saat 4.48'de hayata karşı umutsuzluğunu haykıran bir kadının uzun monologudur. Yer yer Antonin Artaud'nun vahşet tiyatrosunu anımsatan çiğ ve sert üslubuyla seyirciyi zorlayan Kane, ensest, iktidar ve intikam temaları işlenen *Phaedra's Love* (Phaedra'nin Aşkı) adlı oyununda bu kez bir ailenin seksüel yozlaşmasını anlatır. *Shopping and Fucking (Alışveriş ve Seks)* adlı oyunla tüm değerleri alt üst eden Mark Ravenhill de bu tür yazarlara bir örnek teşkil etmektedir. Seks, uyuşturucu, eşcinsellik, tecavüz ve ensestle örülü bu oyunda, her türlü ahlaki değerden yoksun dört gencin, her şeyin satılık olduğu bir dünyadaki arayışları ve hayata tutunamamaları konu edilmektedir. Ellerinde uyuşturucu ve bedenleri dışında herhangi bir değerleri olmayan bu gençler, paranın hüküm sürdüğü bu dünyada her şeylerini satılığa çıkartmışlardır. Sosyal adaletsizlik, eşcinsellikle birleşince, ortaya seyirciyi rahatsız eden çiğ ve çıplak bir gerçeklik çıkmaktadır. Tüketim toplumunun yaşadığı bu şiddeti sert bir dille anlatan Mark Ravenhill'in oyunları, aynı zamanda pornografiye yaklaşan cinsel içerikli sahnelerle izleyiciyi şok etmektedir. Yazarın bu oyunla amaçladığı şey, izleyiciyi basit bir şekilde provoke etmekten ziyade izleyicinin içinde yaşa-

dığı sistemi fark ederek buna tepki vermesini sağlamaktır (Levitas, 2018).

Anthony Neilson özellikle Normal ve Penetrator oyunlarıyla, Sarah Kane ve Mark Ravenhill ile birlikte 'in-yer-face' akımının en önemli yazarlarından biridir. West End'de büyük başarı kazanan oyunu The Censor-Sansürcü hem Writer's Guild Ödülü'nü hem de Time Out'un en iyi 'Fringe Ödülü'nü almıştır.

In-yer-face akımı genel olarak seyircisinin suratına çarpan, tokat atan bir tiyatro olarak tanımlanabilir. Agresif ve provokatiftir. Ahlâki normları sorgulamasıyla, duygusal samimiyetiyle seyirciyi rahatsız eden bir tiyatro anlayışını benimsemiştir. Gösteren ve anlatan değil, deneyimleten ve hissettiren bir tiyatrodur. Dili küfürbazdır, oyuncular göz önünde yatağa girer, şiddet ve aşağıla(n)malar içerir. Tabuları yıkan, alışılmış dramatik formları alaşağı eden bir yaklaşımı benimser. Bu yolla da seyircisini tepki vermeye zorlar (Aksoy, 2005).

Avrupa'nın hemen hemen her ülkesinde uygulamalarına tanık olduğumuz bu öncü akımların kurulu düzene karşı bir tepki niteliği taşıdığını söyleyebiliriz. İnsanoğlunun içinde bulunduğu durumun sorumlusunu günün iktidarları olduğunu, yozlaşmanın ve deformasyonun yukardan aşağı doğru yayıldığını savunurlar. Öncü tiyatro akımlarının seyirciyle kurduğu ilişki Artaud'nun yöntemine yakın görünse de çağdaş oyunlar Vahşet Tiyatrosu'nun düşselliğinden ve büyülü atmosferinden uzak, gerçeğin acımasız şiddetiyle örülüdür. İçerikte ve biçimde asıl amaç seyirciyi etkilemek ve mesajını seyircinin birebir tanık olduğu kendi dünyasından yola çıkarak vermektir.

Bugünün insanına bugünün öykülerini anlatmak isteyen ünlü yazar Rodrigo Garcia ise sisteme karşı olan öfkesini İspanya'da kurmuş olduğu La Carniceria adlı tiyatro aracılığıyla tüm dünyaya haykırmaktadır. Seksüel şiddet içeren eserleri, görmeye alışık olmadığımız sert bir üslupla tiyatro sahnesinde oynanıyor. Bu oyunlardaki tahrik ve şiddet unsurları bazı seyircilerin salonu kusarak ya da söylenerek terk etmelerine neden olabiliyor. Rodrigo Garcia ülkeler arasındaki adaletsiz gelir dağılımına da dikkat çekerken Batı'nın konforlu yaşantısını sert bir dille eleştiriyor. Gerçeği sorgulamanın yolunun küfürden ve şiddetten geçtiğini savunurken, bu yolda çıplak bedenler ve sahne üzerindeki her tür kaos, yazdığı metinleri izleyiciye aktarabilmesinde önem teşkil etmektedir. Garcia, oyuncularının bedenlerinde çeşitli deformasyonlar gerçekleştirerek şiirsel bir şiddet oluşturmaya çalışır (Levitas, 2018).

Türk Tiyatrosunda Şiddet Olgusunun Yansıması

Avrupa tiyatrosunda 1990 sonrası yaygın olarak işlenen şiddet temasının Türk tiyatrosunda yeteri kadar ilgi görmediğini söylemek mümkündür. Şiddetin toplumumuzdaki yeri düşünülünce Türk oyun yazarlarının bu temaya yeterince değinmedikleri bile söylenebilir. Bu eleştiri direk olarak şiddeti işleyen, onunla yüzleşen ya da onu araç edinen oyunların eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Diğer taraftan pek çok oyunun temelinde şiddetin yattığı görülmektedir. Pek çok oyunda karakterlerin alt metinlerini oluşturan, onların yönelişini belirleyen bu temadır. Araştırmacılar yerli oyunlardaki şiddetin izini bu tip alt anlamlarda bulmuş ve yorumlamışlardır.

2000'li yıllarla birlikte özellikle metropollerde yalnız yaşayan bireylerin hikayesinin Türk tiyatrosunda öne çıktığı görülür. Kadına yönelik şiddet başta olmak üzere pek çok temanın şiddet etrafında örgütlendiği söylenebilir. 2000'li yıllarda yazılan oyunlara bakıldığında özellikle psikolojik şiddetin çağdaş Türk tiyatrosunda sıklıkla ele alındığı görülmektedir. Çağdaş Türk tiyatrosunda şiddet görünümleri üzerine çalışma yapan Esen Çamurdan, incelediği oyunlar üzerinden şu sonuca varır: 'Birbirinden oldukça farklı türlerde yazılmış olan yapıtlarımız, iki tür şiddet kaynağı gösterir. Bunlardan ilki; kurulu düzeni korumak amacıyla, daha çok dolaylı ve örtük olarak uygulanan toplumsal şiddet; öteki, toplumsal dayatmaya karşı, bireysel olarak var olma çabası içine giren kişinin başvurduğu şiddettir' (Çamurdan, 2004, s. 78).

Çamurdan, birbirinden gerek biçim gerek içerik bakımından oldukça farklı olan oyunların ortak bazı özelliklerinin bulunduğundan söz eder. Bu ortak özelliklerin en belirgini, şiddetin ana kaynağının ayak uydurulamayan veya beceriksizce uydurulmaya çalışılan dayatmacı toplum düzeni, otorite veya iktidar olmasıdır. Yerli oyunlarda genel ya da bireysel kaynaklı her türlü baskının birey üzerindeki etkisi bir şiddet biçimi olarak değerlendirilebilir ve bu etkinin izleri oyunlarda yan tema olarak gözlemlenir.

Şiddet oyunlarımızda sahnede yansıtılan, içinde yaşanılan toplumsal düzende bireysel olarak var olamama durumudur. Sıkıştırılmışlığına bir çözüm getiremeyen, "Hayır" demeyi bilmeyen, edilgenliğe boyun eğen bir kültürün kırılma noktasında duyulan suskun çığlıklardır (Çamurdan, 2004).

Güvensizlik, eril tahakküm, çaresizlik, korku, huzursuzluk, şüphe ve iletişimsizlik şiddetin çeşitlemeleri olarak oyunlara yansır. Bu çeşitleme-

ler oyunlarda kimi zaman doğrudan şiddeti doğurduğu gibi kimi zaman da örtük birer neden olarak oraya çıkmaktadır. Özdemir Nutku genel bir bölümlemeye girişerek tiyatrodaki şiddetin türlerini 5 başlık altında özetler (Nutku, 1988). Bunlar oyun biçimleri arasındaki şiddet, yazarın ya da yönetmenin oyun kişilerine getirdiği şiddet eğilimi, sahneden seyirciye yöneltilen şiddet, seyircinin sahne üzerindeki oyuncuya yönelttiği şiddet, yazarın, seyirciye karşı ortaya koyduğu şiddet. Bu başlıkları oyunlardan örneklerle açmakta fayda var.

Oyun Kişileri Arasındaki İlişkide Şiddet

Şiddetin en belirgin biçimi olarak oyunlarda karşımıza çıkar. Tiyatro tarihinin başından beri süregelen bir yöneliştir. Bir insanın başka bir insana ya da kendine karşı uyguladığı şiddet eylemi olarak değerlendirilir. Özellikle çağdaş oyunlarda, insanın kendine yaptığı bir hareket ya da kendine kıyması çok sık kullanılan bir ilişkiler zincirini var eder. Bu tiyatroda şiddetin ele alınışı konusunda en önemli olanıdır. Antik tragedyalarda Oresita üçlemesindeki cinayetler, Oidipus'un öz kıyımı ve benzeri davranışlar bu yaklaşıma örnek verilebilir. Elizabeth dönemi tragedyalarındaki düellolar, kavgalar ve öç duyguları yoluyla şiddet eğilimi var olur. Komedyalarda da görmek mümkündür Onikinci Gece'de Malvolio ile alay edilmesi buna örnektir.

Çağdaş oyunlarda fiziksel şiddetin yerini psikolojik şiddet almıştır. Başta Melih Cevdet Anday olmak üzere birçok Türk oyun yazarın oyunlarında psikolojik şiddete rastlarız. Anday'ın İçeridekiler, Mikadonun Çöpleri ve Bir Cinayetin Söylencesi ya da Ölümsüzler oyunlarında görüldüğü gibi içten içe gelişen giderek büyüyüp anlam kazanan çatışmada psikolojik şiddetin rolü büyüktür. Oktay Rıfat'ın Yağmur Sıkıntısı oyununda kadın erkek arasındaki psikolojik şiddeti, Çetin Altan'ın Mor Defter'inde toplum farklı olan bireye karşı uyguladığı şiddeti, Orhan Asena'nın Fadik Kız'ında şiddetin pek çok çeşidini, Refik Erduran- Tülay Güngör'ün Bunu Yapan İki Kişi oyunda ise şiddete karşı kullanılan şiddeti izleriz. Haldun Taner'in Bir Değirmen Dönerdi, Dışarıdakiler, Fazilet Eczanesi ve Huzur Çıkmazı No:5 oyunlarında değişen zamanın bireylere uyguladığı şiddeti görürüz. Adalet Ağaoğlu'nun Kozalar oyununda psikolojik şiddetin bir başka boyutunu izleriz.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Oyunların hepsinde fiziksel şiddet de olmakla birlikte asıl dikkati çeken olayların kişiler arasındaki psikolojik çatışma ve şiddet yoluyla gelişmesidir. Oyun kişileri çevresel et-

menlerin etkisi altında kıstırılmış ve çaresizdirler. Çağdaş oyunlardaki psikolojik şiddet kendini daha çok kullanılan sözlerle ele verir, bu sözler rahatsız edici ve serttir. Nutku bu sözlerin evrensel anlamda, insan açısından sert protestolar olduğunu söyler.

Oyun Kişilerine Getirilen Şiddet Eğilimi

Oyun kişilerinin bilinçli olarak içi boşaltılmış, etkisiz kuklalar olarak çizildiği örnekler bu başlık altında değerlendirilir. Bunların davranış ve yönelişlerinde insan sıcaklığının izleri yoktur. Yazarın oyun kişilerine getirdiği yaklaşım kimi zaman o kadar serttir ki seyirci oyun kişinin çektiği acıyla yakınlık kurması olanaksızdır. Yazarlar oyun kişilerinde maskeler kullanarak ve hareketlerini mekanikleştirerek bunu sağlar. İnsanın nesnelerle özdeşleşmesi yalnızlığının bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Adalet Ağaoğlu- Kozalar, Sermet Çağan-Ayak Bacak Fabrikası, Aziz Nesin- Çiçu, Bilgesu Erenus-Kaside, Özdemir Nutku-Söylev oyunları bu sınıflandırmaya örnek gösterilebilir.

Sahneden Seyirciye Yöneltilen Şiddet

Seyirci şiddet konusunda uyarılır hatta kışkırtılır. Bu türde değerlendirilen oyunların genel olarak propaganda amacıyla politik nedenler sonucunda yazıldığı görülür. Nazi Almanya'sındaki Yahudi katliamlarının bu tür altında değerlendirilen pek çok örneği sabittir. Seyircisini politik açıdan yarmak amacıyla çelişkilerin, bozuk düzenin, yoksul insanların ve azınlıkların içinde bulundukları zor yaşam koşulları şiddet yoluyla verilir. İsmet Küntay'ın 403. Kilometre, Bilgesu Erenus'un El Kapısı ve Nereye Payidar oyunları, Ömer Polat'ın 804 İşçi oyunu, Vasıf Öngören'in Zengin Mutfağı ve Asiye Nasıl Kurtulur oyunları örnek gösterilebilir.

Seyircinin Sahne Üzerindeki Oyuncuya Yönelttiği Şiddet

Genel olarak komedyalarda kullanılan bir türdür. Yergideki hor görü, kötü olanı sergileyip suçlama buna örnek sayılabilir. Seyircinin sahnede olup bitene acımasızca gülmesi bu şiddetin bir simgesidir. Bu şiddet türü seyircinin içindeki potansiyel şiddeti boşaltmak adına olumlu bir özelliktedir. Bu olumlu özelliği sağlayan komedya türünün kendine ait kathastasis olgusudur. Türk oyun yazarlığında bu türün en çok Haldun Taner tarafından kullanıldığı gözlemlenir. (Keşanlı Ali Destanı, Ayışığında Şamata, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı) Şiddetin tersinlemeyi sağlamak amacıyla kullanıldığı oyunların diğer bir yazarı da Turgut Özakman'dır.

Kanaviçe, Fehim Paşa Konağı, Resimli Osmanlı Tarihi, Töre, Deliler bu tersinlemenin gözlendiği oyunlardır.

Yazarın, Seyirciye Karşı Ortaya Koyduğu Şiddet

Türk oyun yazarları tarafından pek tutulmamış bir türdür. In-yer-face yönelişinde söz ettiğimiz seyirciyi rahatsız etme durumunu kapsar. Daha önce ise Absürd yazarlarda görülen bir türdür Genet'in Balkon, Ionesco'nun Kel Şarkıcı oyunlarında seyirciye yöneltilen şiddet söz konusudur.

Türk oyun yazarlarında da batı tiyatrosundaki uygulamalardaki gibi olmasa bile burjuva beğenisine, tek boyutlu düşüncesine, kalıplarına ve ikiyüzlülüğüne yöneltilmiş dolaylı bir şiddet görülür. Nutku'nun da özetlediği gibi hangi türde olursa olsun ya da hangi açıdan yapılırsa yapılsın 'şiddet' tiyatronun bütününden ayırt edilemeyecek bir estetiktir kavramıdır. Artaud'un vahşet tiyatrosunda değindiği gibi insanın kendini doğru yola sokabilmesi ve kendini yargılayabilmesi için bu estetik işkencenin gereklidir. Artaud, tiyatronun seyirciye rehavet vermek için değil, onu koltuğunda diken üstünde oturtarak onları göstermek için var olduğuna inanıyordu. Nutku'ya göre tiyatroda şiddet, insanın dünyada olan bitene uyanık kalmasını sağlayan estetik bir kavramdır. Çağdaş tiyatro, özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra, tiyatroda şiddet kavramı üzerinde bilinçli olarak durmaktadır.

Kimi zaman şiddetin sonucu, kimi zaman da nedeni olarak ortaya çıkan suç olgusu en az şiddet kadar tiyatroda yer almıştır. Suçluluğun temelinin kültür çatışması olduğu düşünülürse tiyatro sanatı için bu karşıtlık vazgeçilmeyecek bir çatışmayı bünyesinde taşır.

Tiyatroda Suç Olgusunun Ele Alınışı

Suç olgusunun, tıpkı şiddet gibi, tiyatro tarihinde başından beri hatırı sayılır bir yeri olmuştur. Antik Yunanda bireyin tanrılara ve yarı tanrılara karşı sorumluluklarını yerine getirmedikleri takdirde içine düştükleri durum ve toplum kurallarının dışına çıkan bireyin eylemi suç olarak şekillenmiştir. Daha sonraki dönemlerde de suç işleyen birey, kimi zaman komedyalarda küçük görülerek ve alay edilerek, kimi zaman da ölüme veya kendini öldürmeye mahkûm edilerek cezalandırılmıştır. Suç-ceza ilişkisinin tiyatro sanatında işlenişi, Antik Yunan da dahil olmak üzere, her zaman didaktik bir biçimde, tek yönlü olarak gerçekleşmemiştir. Örneğin Sophokles'in Antigone oyununda suçu işleyenin kimliği ve suçun niteliği-göreceliliği tartışma konusu edilmiştir.

Bilindiği gibi Antik Yunan tragedyasının karakteristik özelliklerinden birisi, gururlanma günahı ve bu günahın kaçınılmaz cezasıdır. Bu çatışma bugünün insanına yabancı gelen, modern insanın ilgisini çekmeyen bir yapıdadır. Fakat çağlar içinde değişen toplumsal özellikler ışığında kendini yenileyen tiyatro sanatı bu karşıtlığı yeni çeşitlemeleriyle konu edinmiştir. Tiyatro tarihinde İ.Ö V.yy bitiminde toplumsal özellikler kabuk değiştirmiş ve halk daha bilinçli duruma gelmişti. Tiyatro sahnesinde tanrıların, kurbanların, kahramanların, öçlerin ve heyecan verici olağanüstü olayların yerini daha gerçekçi durumlar almıştı. Toplumsal olarak yaşanan bütün değişimlere rağmen sorunların temelinde aynı temel karşıtlık yatmaktaydı. Bugün bu çatışmayı yaratacak olan karşıtlıklar değişse de özde yatan karşıtlık değişmemiştir. Çağlar boyunca değişmeyen bu karşıtlık iktidar-birey karşıtlığıdır.

Tiyatro tarihinde en çok suç olgusuna eğilen ülkenin İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya olması özellikle dikkat çekicidir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Alman Tiyatrosu'nun suç sorunuyla ilgilenmesi toplumsal ve politik konularla ilişkilendirilmiş bir biçimde gerçekleşti. Almanların suç olgusuna bu yaklaşımı onları Fransız absürdistlerinden ayıran temel nokta olmuştur. Kuşkusuz bunda Brecht oyunlarının insanla ilgili ve toplumsal vurgularının, insanın kaygılarını canlandırma eğilimi içinde olan absürd yazarlara bir seçenek olmasının da payı büyüktür.

Brockett, Alman Tiyatrosu'nu anlatırken suç olgusuna şu şekilde dikkat çeker. Ona göre Almanya'nın 1960'lı yıllarda açığa çıkarttığı önemli bir katkı da, son yaşanmış olanlar dahil, içinde güncel olayları barındıran ve kamusal eylemlerde suç, sorumluluk ile ahlaki izlekleri açığa çıkartmak adına kullanılan, 'Belgesel Oyun' ya da 'Olay Tiyatrosu' biçimini getirmiş olmasıdır (Brockett, 2000).

1946'da Zuckmayer'in Şeytanın Generali oyunuyla ilk örneğini verdiği suç teması 1960'lara kadar Alman oyun yazarlığının baskın teması olarak süregelmiştir. Kişisel suçlardan kolektif suçlara, kamu sorumluluğundan birey vicdanına kadar uzanan geniş bir yelpazede Alman Tiyatrosu 1946–1960 arası suç olgusuna özel bir önem vermiştir.

Bir tema olarak suç, adalet kavramının içinde barındırdığı çelişki nedeniyle oyun yazarlarının ilgisini çekmiştir. Suç ve şiddet kavramlarını açıklarken de bahsettiğimiz gibi günün iktidarının çizdiği sınırlar içinde kalan şiddet eylemi, erkekliğin ya da kahramanlığın sınırları dışına taştığı zamanlarda bile suç sayılmama tehlikesini taşımaktadır. Bu da gerek bireyin iç dünyasında gerekse de toplumla kurduğu ilişkide hastalıklı bir

çelişki yaratmaktadır. Bu çelişki dramatik karşıtlıklarla beslenince tiyatronun gözünden kaçmayacak bir çatışma ortamına yol açmaktadır.

Siegfried Lenz'in Suçsuzlar Çağı Suçlular Çağı oyunda başarılı bir örneğini gördüğümüz suçun "göreceli" olma durumu, tiyatro tarihinde suç temasının en çok işlendiği biçimidir (Lenz, 1974). Bugünün iktidarı tarafından çerçevesi çizilen suç kavramının kapsamına giren bir şiddet eylemi, yarın başka bir iktidarın yaptırımlarıyla kahramanlık sayılabilir. Lenz'in oyununda da olduğu gibi şiddeti uygulayan tarafın iktidar olması halinde bu eylem devletin meşru yaptırımı haline dönmektedir. Yine oyundan hareketle devlet kurumunun kendi bekasını korumak için şiddete başvurması, kendine yönelik şiddet eylemlerini suç sayması diyalektik bir karşıtlığı oluşturur.

Genel olarak yazarlarda seyircinin adalet duygusunu sarsmamak esas alınmaktadır. Ve fakat belirli bir amaç uğruna bilerek adaletsizliğin uygulandığı oyunlar da mevcuttur. Yazarların suç kavramına yaklaşımlarında belirleyici olan dünya görüşleri ve estetik anlayışları olmuştur. Örneğin gerçekçiler suçun nedenlerini çevre etmenlerinde ararken, sosyalist-gerçekçiler suçu sistemde bulmuştur.

Suç olgusu zihinlerde olumsuz bir kavram olarak belirlense de kimi zaman birey vicdanından ya da inançlarından kaynaklanan örneklerde olduğu gibi meşruluk kazanabilmektedir. Bu durum da kime göre suç neye göre suç göreceliliğini beraberinde getirmektedir. Antigone sivil itaatsizliğinde olduğu gibi devletin ve yasaların yasakladığı bir durum kimi zaman bireyin inanışları ya da başka bir adalet mekanizması tarafından suç sayılmayabilir. Bu çelişki oyun kişisini vicdanıyla girişeceği çetin bir çatışmaya yönlendirir.

Görüldüğü gibi tiyatroda şiddetin ele alınışı her dönemde beslendiği toplumun özelliklerine göre şekil almıştır. Çoğu zaman da yazarların, iktidarı sorgularken kullandıkları bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Sahne sanatlarında şiddetin evrimini ve seyircisiyle kurduğu ilişkiyi, şiddet dozu yüksek filmler çeken yönetmen Quentin Tarantino'nun sözüyle açımlamak daha doğru olacaktır. Filmlerindeki şiddet dozunu fazla bulanlara Tarantino 'Şiddet filmleri çocukları şiddete yönlendirmez, onları şiddet filmleri çeken yönetmen yapar' yanıtını verir.

Şiddetin sahne sanatlarında işlenmesi kimi zaman bir hesaplaşma kimi zaman iktidarı sorgulama aracı kimi zaman da bir çözümleme yöntemi olarak öne çıkar. Tiyatro oyunlarında şiddet ya dramatik eylemi oluşturur ya da dramatik eylemin gerçekleşmesini sağlayan ana etmenlerden biri-

dir. Sorumluluk alanını "insana ait olan her şey" olarak belirleyen tiyatro sanatı insanoğlunu yönlendiren en temel dürtülerden biri olan şiddete büyük yer vermiştir. Eylemin sanatı olarak tanımlanan tiyatro açısından şiddetin işlenişinde sahne öğelerinin kullanımı da en az içerikteki yeri kadar önemlidir. Gerek reji yaklaşımı gerekse de sahne plastiğinin kullanımı istenilen etkiyi yaratmakta oldukça önemlidir.

İşlediği her konuyu estetize ederek sahneye taşıyan tiyatro sanatı şiddeti de belirli derece de estetize etmiştir. Şiddetin etkileyiciliğinin büyüsüne kapılan pek çok yönetmen ve yazar çeşitli uygulamalarla onu "güzelleştirerek" konu edinmiştir. Bu fikre karşı olup tersi uygulamalara yönelenler de kendi yaklaşımları doğrultusunda şiddet içeren ürünler vermiştir. In-Yer-Face akımı buna örnek gösterilebilir. Onlar şiddeti tıpkı yaşamdaki gibi ürkütücü rahatsız edici yönleriyle işlemiş ve seyircisini bu yolla uyarmak istemiştir.

Bu araştırma sonucunda ulaşılan veriler özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren Türk tiyatrosunda şiddetin konumun daha belirgin hale geldiğini ortaya koymaktadır. Oyun yazarlarının toplumsal sorunları ve yapısal eşitsizlikleri eleştirel bir bakış açısıyla ele alan oyunlar yazmaya yönelmesiyle birlikte şiddet ve suç temalarının oyunlarda belirgin olarak öne çıktığı görülür. Tiyatronun tarihsel gelişimine bakıldığında oyunların toplumdaki suç ve şiddetin nedenlerini yol açtığı sonuçlarla birlikte tartışmaya açarak sağaltıcı bir işlev üstlenmeye çalıştığı görülmektedir.

Kaynakça

Çamurdan, E. (2004). *Şiddet İle Oynamak.* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Aksoy, Z. (2005, 4 12). Aşka ve Anlayışa İhtiyaç Var. *Radikal İki*.

Aristoteles. (1987). *Poetika.* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Artaud, A. (1989, Ocak). Vahşetin Tiyatrosu II. Manifesto. (E. Kolukısa, Dü.) *Mimesis Çeviri Araştırma Dergisi*(1).

Artaud, A. (1993). *Tiyatro Ve İkizi.* (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi.* (S. Öndül, B. Güçbilmez, S. Çelenk, S. Sokullu , T. Sağlam, & S. Dinçel, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Koltes, B. M. (2003). *Seçme Oyunlar Roberto Zucco.* (A. Akarçay , & I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Yayınevi.

Lenz, S. (1974). *Suçsuzlar Çağı Suçlular Çağı.* (S. Duru, Çev.) İStanbul: Soyut Yayınları.

Levitas, M. (2018). Xavıer Durrınger Ve Phılıppe Mınyana'nın Oyunlarında Şiddet Olgusu. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi .

Nutku, Ö. (1988). Türk Tiyatrosunda Şiddetin Konumu. *Milliyet Sanat*(184), 14-26.

Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatro Tarihi I.* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Schild, R. (2006, 01 22). Suratımıza bir tokat ile tiyatromuz kurtulabilir mi?". *Radikal İki*, s. 15.

Şener, S. (1997). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.* Ankara: Dost Yayınları.

FRİG DÖNEMİ SERAMİKLERİ VE GORDİON

Fatime SAVAŞ CAN[1]

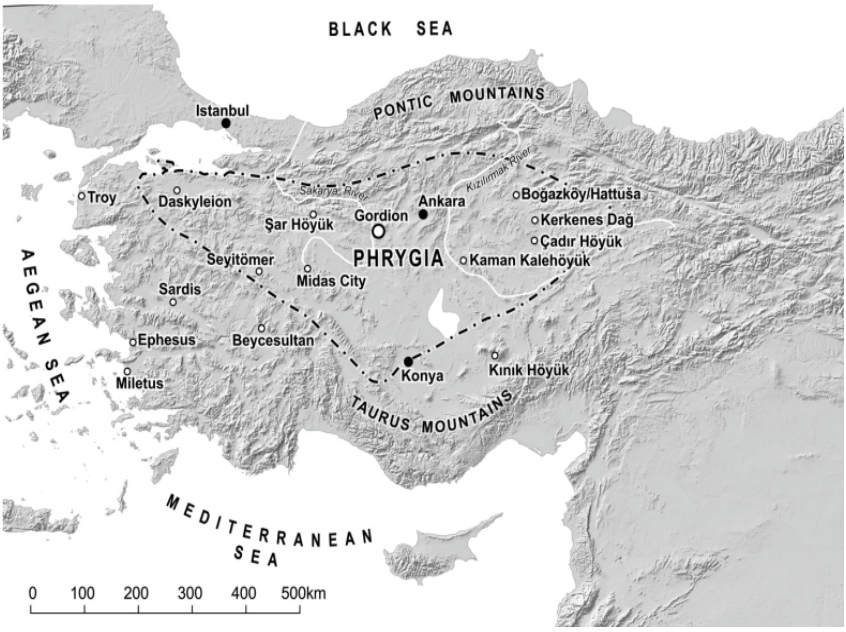
Frigler

Frigler ifadesi Gordion şehrinin başkent olduğu Anadolu'nun orta kesimleri ve aynı zamanda daha batıdaki bölgeleri de işgal eden Demir Çağı halkı için Yunanca bir terimdir. Herodotos'a göre bu halk topluluğu başlangıçta kendilerini Briges olarak adlandırmış, ancak Asya'ya geldiklerinde bu ismi Phryges (Phrygians) olarak değiştirmişlerdir. Bu bakımdan bu terimin aslen etnik bir terim olup olmadığı sorgulanabilir. Briges ifadesi Lidyalılar tarafından ''özgür bir adam'' anlamında kullanılmıştır ve orijinal olarak başka bir anlama sahip olması muhtemeldir. Yine de, kökeni ne olursa olsun veya hangi anlamlarda kullanılırsa kullanılsın, günümüzde Phryges terimi etnik adlandırma haline almıştır. Fakat günümüze ulaşan hiçbir Frig yazıtında bu terimin geçmediği ve bu nedenle Frigler'in kendilerine başka ad vermiş olabileceğini unutmamak gerekir. Ayrıca, bu etnik grubun Asur kaynaklarında muhtemelen Muşkiler olarak anıldığını ve günümüzde çoğu bilim adamının II. Sargon'un yıllıklarından bilinen Muşki kralı Mita'nın muhtemelen Frig kralı Midas'a atıfta bulunduğunu belirtebiliriz (Berndt-Ersöz, 2006).

Frigler gerçekte Anadolu'dan olmayan ve Balkan kökenli olan bir topluluktur. M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya Balkanlardan ege göçleri yoluyla boğazlardan gelip Sakarya Irmağı ile Büyük Menderes'in yukarı bölümüne yerleşmişlerdir. Fakat ilk kez M.Ö. 750 yılından itibaren siyasi bir topluluk olarak ortaya çıkmışlardır M.Ö. 725 - 695/675 yılları arasında (Midas dönemi), Güneydoğu ve Orta Anadolu'nun tamamına hakim olan friglerin çok güçlü bir krallığa eriştiği bilinir (Sevin, 2000). Friglerin gücü ve etkileri ile ilgili bilgiler, hem tarihsel hem de arkeolojik verilerden sağlanır. DeVries (2011), Roller (2011) ve Sams (2011) tarafından yapılan çalışmalarda, Friglerden ya da Kral Midas'tan bahseden Asur ve Yunan kaynakları da dahil olmak üzere birçok tarihi kayıt (belge) incelenmiştir. Belgelerin çoğu ise Frigya'nın gücünün ve etkisinin zirvede olduğu anlaşılan M.Ö. 8. veya 7. yüzyıla aittir. O sıralarda Frigya, modern başkent

1 Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Seramik ve Cam Tasarımı Programı ORCID: 0000-0002-4317-3310

Konya'ya yakın yer olan Tabal'ın kralları ile birlik halinde ve Asur'un Anadolu'ya olan müdahalesine karşı çıkıyordu. Sams (2011), Friglerin mücadele sonunda Asurlulara haraç ödediğini ve M.Ö. 7. yüzyılda Anadolu boyunca ve Asur topraklarına yayılan akıncılara (Kimmerler) karşı destek topladığı ileri sürmektedir.



Resim 1. Frigya'nın Kilit Bölgeleri ve Varsayımsal Sınırlarını Gösteren Türkiye Haritası (Kealhofer ve ark., 2022)

Frig Uygarlığının ilk kralı, başkent Gordion yerleşim yerine de ismini veren Gordias'dır. Bu kral, dağınık bir halde yaşayan Frig toplumlarının siyasal olarak tek bir uygarlık altında toplanmasını başarmıştır. Tarihçi Arianos, Frig kralı Gordias'ın Thelmessos'lu (Fethiyeli) bir kadınla evlendiğini ve Midas isminde bir oğlunun olduğunu belirtmiştir. Araştırmacılar, tüm Frig krallarının Midas olarak adlandırıldığını belirtmekte ve Midas'ın Frig Uygarlığının bilinen tek kralı olduğunu ileri sürmektedir. (Uçankuş, 2002).

Hint-Avrupa kökeninden olmalarına rağmen, çok kısa bir sürede Anadolulaşan Frigler, hem Helenist hem de geç Hitit'in etkisinde kalmıştır. Yine de Frigler kendilerine özgü bir Anadolu kültürü oluşturmuştur. Frig uygarlığının ağaç ve maden işçiliği ile birlikte dokumacılık alanında yarattığı ürünler Helen piyasasında oldukça beğenilmiş ve Helen'li ustalar tarafından taklit edilmiştir. Bronz kazanlar ve makara kulplu olan bronz

tabaklarla, frig döneminde teknolojik bir başarı olan altından, gümüşten ve bronzdan yapılan yaylı çengel iğneleri (değerli maden ürünlerinden yapılan giysi kemerleri, zengin bezemeye sahip olan tekstil ürünleri, fibulalar ve tokalar) ve geometrik desenlere sahip mobilyalar frig dönemi esnasında tasarlanan üretimler arasındadır (Sevin, 2000; Akurgal, 2005).

Seramik

Seramik; doğanın içinde var olan kilin, sulandırılınca birbirlerine yapışarak şekillendirilme özelliğine kavuşan plastik kilden, diğer ifadeyle topraktan yapılan kap kacaklara verilen isim olarak ifade edilir. Yunanca'da ''kil, killi toprak, topraktan yapılmış kap ve çömlekçi toprağı'' anlamlarına gelen ''keramos'' sözcüğü, çeşitli Avrupa dillerine ''keramik'' ya da ''ceramic'' olarak geçmiştir. Seramik oluşumunun meydana gelmesini sağlayan kildir. Kil, su ile karıştırıldığında şekillendirilmesine imkan sağlayan düzeyde yoğrulabilirliğe sahiptir. Kil, dünyanın her yerinde bulunabilecek basit ve iddiasız bir malzeme olmasına rağmen, özellikleri kilin geldiği bölgeye bağlı olarak önemli ölçüde çeşitlilik gösterir. Bazı killer çıkartıldıkları halleriyle kullanılabilirken, diğerlerinin ise saflaştırılmaları ve şekil almalarını kolaylaştırabilmek için çeşitli işlemlerden geçirilmesi gerekir. Kil, doğal şekilde doğada mevcut olan, genellikle silisli, demir oksitli, kalker, mika karışımlı yaşlı kayaların su, rüzgar gibi çeşitli etkiler ile milyonlarca yıl boyunca ufalanarak dökülmesinden meydana gelir. Yani kil yerkabuğunun yan ürünü olarak ifade edilebilir. Kil, farklı bileşim, saflıklarda ve renklerde toprak katmanlarının en az 60 cm altında bulunur ve ortalama 0,002 mm'den daha az olan tanelerden meydana gelir. Bileşimindeki yanıcı maddelerin yoğunluklarına göre sarımtırak, kahverengi veya kırmızımtırak birikinti olarak bulunurlar. Suyla karıştırılmasından sonra ince killer suyu içine alıp ve birbirlerinin üstünde kayarak kolay bir biçimde şekiller verilebilecek plastik nitelik kazandırır ve böylece yumuşak bir malzeme haline gelir. Biçimin verilmesinden sonra, kil kuruduğunda biçimlendirmesini korumakta, tekrar suyla temas ettiğinde yumuşamaktadır (Kültür A.Ş. 2017).

Frig Dönemi Seramikleri

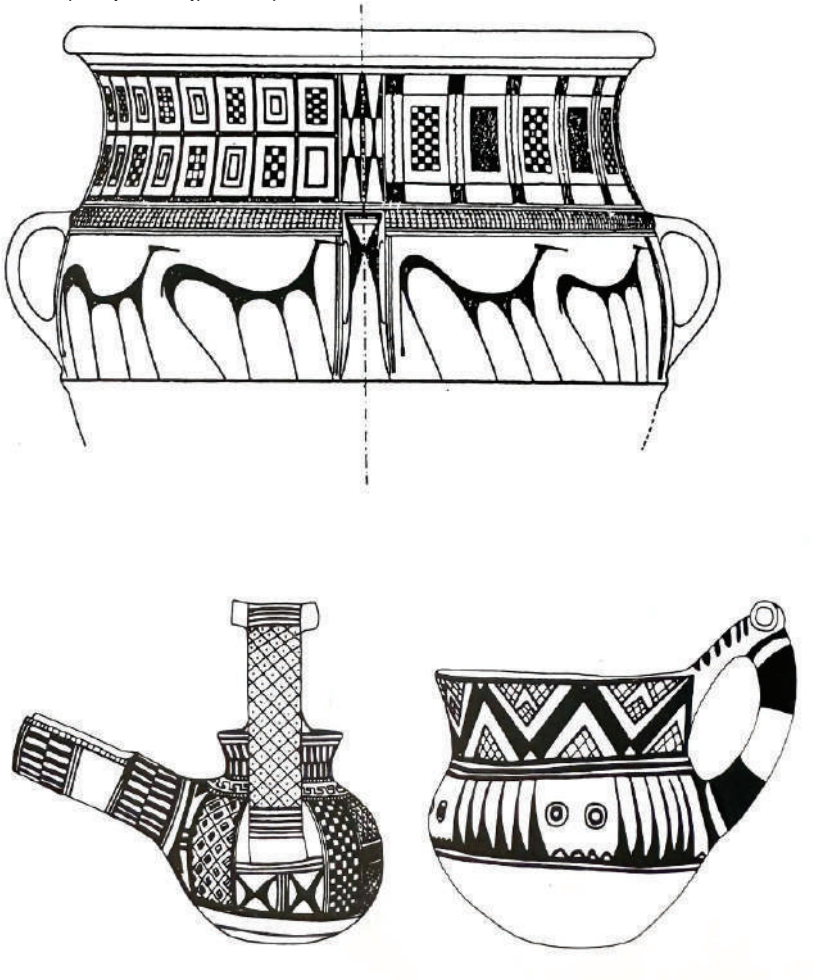
Anadolu'da yapılan detaylı arkeolojik çalışmalarda odaklanılan temel nokta M.Ö. 12. yüzyılın başında Ege göçleriyle Anadolu'ya gelip yerleşen Frig uygarlığının tarihsel konumudur. Friglerin ve kültürel birikimleri altındaki etkilerin bilinmezlikleri günümüzde hala sürmektedir. Frig uygarlığının Hitit'lerin çöküşündeki rolü, Antik Yunan sanatındaki oryantalizan ve geometrik dönemleri ile ilişkisi, batı ve doğu arasındaki bağlantı-

sı, Likya ve Lidya gibi bölgelerdeki odaklanılan köklü kültürlerin Anadolu'da yayılımı ile ilgili henüz aydınlatılmamış sorunlar da bu faaliyetlerin içinde bulunur ve günümüzde yine güncelliğini korur. Bu bilinmezlikten dolayı, çeşitli etnik öğelerinin (Tabal, Muşki, Frig gibi) meydana getirdiği Frig uygarlığının seramiklerine, sadece tek etniksel grup adı verilip Frig Dönemi seramikleri denilmesinin doğru olmadığı ileri sürülerek, günümüzde bu çalışmaların tümüne Orta Anadolu Demir Çağı Seramikleri denilmektedir (Uçankuş, 2002).

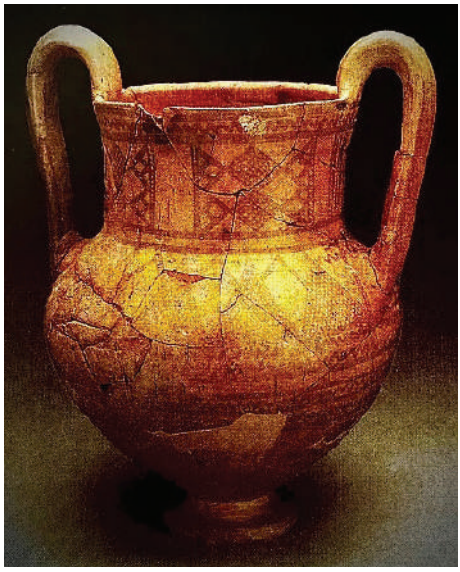
Resim 2. Uzun Emzikli ve Süzgeçli, Geometrik Bezemeli Frig Kabı (Yapı Kredi Kültür, Sanat, Yayıncılık, 2022)

Frig seramikleri, tek renkli (Batı Frig) ve çok renkli (Doğu Frig) boya bezekli seramikleri olarak iki farklı alt gruba ayrılmaktadır. Tek renkli Batı Frig seramiklerinde gri veya siyah astar kullanılır. Buna karşılık, çok renkli boyalı olan seramiklerde ise motiflerin çoğunlukla kahverengi, kırmızı ve açık renkli astarların üzerinde yapıldığı görülür. Bu geometrik bezeklerin içinde dikdörtgenlerin üçgenlerin, tek merkezli dairelerin ve zikzakların çok fazla ilgiyi gördüğü ve sevildiği dikkati çekmektedir. Ayrıca, kabın tamamını içeren geometrik bezemede olan seramikler ile birlikte panolara bölünen ve içleri hayvan figürleriyle doldurulanlar da mevcuttur Frig seramiğini şekillendirme yönünden değerlendirdiğimizde ise Erken Dönem'de cimcikleme, sucuk yöntemi ve basit biçimde el ile

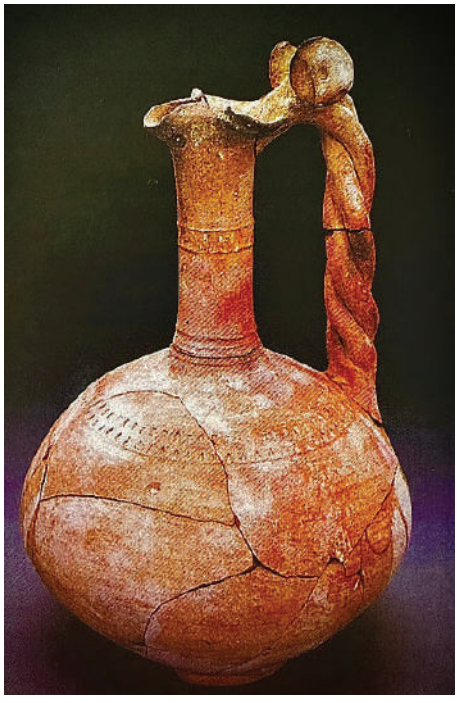
şekil verme tekniklerinin kullanıldığı, daha sonraları çömlekçi çarkının kullanılmaya başlandığı görülür (Kültür A.Ş 2007). Elde edilen son verilere göre ve Frig uygarlığının politik yayımıyla da bağlantılı olarak kuzeyde Karadeniz, güneyde Doğu Toroslar, batıda Kızılırmak ve Doğuda ise Malatya ve Sivas'a kadar uzanan bölgelerde elde edilenler Doğu Frig seramikleri; buna karşılık Kızılırmak'ın batısındaki Gordion, Midas, Ankara ve yörelerinde elde edilenler Batı Frig seramikleri diye kabul edilir (Polat, 1993; Uçankuş, 2002).



Resim 3. Kültepe/ Kaniş'de bulunan Demir Çağı Frig Seramiği Desen Çizimleri (Uçankuş, 2002).



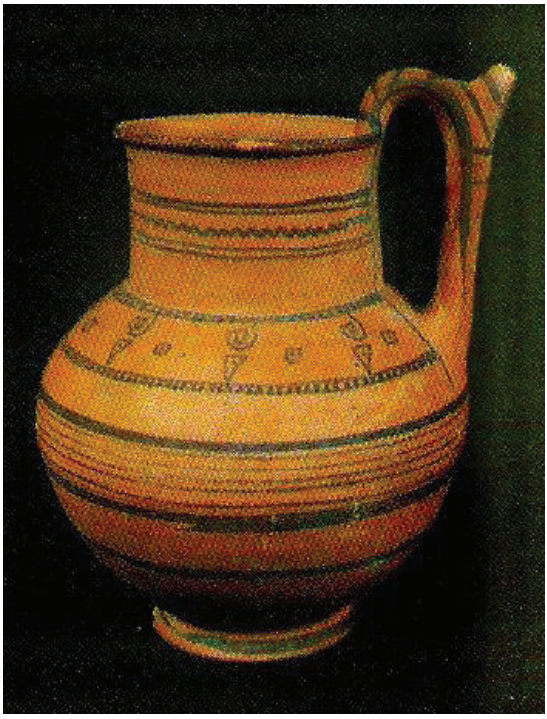
Resim 4. Gordion'da Bulunan Erken Frig Dönemi Seramik Örneklerinden Boya Bezeli İki Kulplu Vazo (Uçankuş, 2002).



Resim 5. Gordion'da Bulunan Erken Frig Dönemi Yonca Ağızlı Testi (Uçankuş, 2002).

Biçim bakımından Frig seramikleri olarak ifade edebileceğimiz çalışmaların en belirgin ve dikkat çeken özelliği, madeni kapların taklit edildiği tipte olmalarıdır. Friglerin seramiği incelendiğinde, genellikle süzgeçli kaplar, testiler, maşrapalar, kupalar, kaseler, ritonlar, tabaklar, çanaklar, çömlekler, akıtacaklı kaplar, vazolar, kraterler, arıkovanları, küpler, çift kulplu kapların olduğu görülür (Kültür A.Ş., 2017). Bu türlerdeki çanaklar ve çömleklerden yola çıkarak, Frig dönemindeki çömlek ustalarının, çoğunlukla maden işleyen sanatçı veya ustaların etkilerinde kaldığını, Frig halkının madeni kap ve kaçakları sevdiğini ve kullandığını söyleyebiliriz (Uçankuş, 2002).

Frig dönemi seramiklerinin hem monokrom (tek renkli) hem de polikrom (çok renkli) grubuna giren kaplar, genel olarak şişkin, basık gövdeye sahip olan testiler, bir çeşit yonca ve gaga ağızların birleştirilmesinden oluşan yonca - gaga ağızlıdır. Çoğunlukla düz kaideler görülür. Yarı ayaklı ve halka kaideler azdır. Kulplar şerit biçimindedir. Bazen yuvarlak, bazen de yivli olabilir. Testilerdeki kulplar çoğunlukla kenarların yassılaşıp uzamasıyla ağız kenarını aşıp yukarı uzanır. En yüksek noktada bükülerek ve o noktadan sonra kalınlaşarak devam eder omuza birleşir. Büyük çömleklerin ve küplerin ağızları dışa dönüktür ve yuvarlaktır. Kulplar omuz üzerine dikey ya da diagonal olarak oturtulur. Gövdeler büyük ve şişkindir. Çömleklerde bazen ağzın, gövdenin en geniş yeri kadar büyük tutulduğu görülür. Maşrapa ve testi olarak bilinen yuvarlak ve dışa kıvrılmış ağız kenarlı, şişkin, basık gövdeli yarı ayaklı ya da halka kaideli kaplar da vardır. Kulpların ağız kenarını aşarak yükselip büküldüğü yere yakın yerine emzik eklenmiştir. Kulplar yivlidir. Emzik kabın iç kısmında olan bir deliğe ince bir kanal ile bağlıdır. Büyük olasılıkla bu emziklerle kabın içinden bir sıvının içilmesi yapılıyordu. Kültepe'nin sonuncu yapı katında (M.Ö. 6. yy ortası) çok ilginç bir kült yapı bulunmuştur. Bu kült yapıda bir halkaya yan yana bağlı birer emzik vardır (Polat, 1993).



Resim 6.Geç Frig Dönemine Ait Kulplu Maşrapa (Polat, 1993)

Gordion Bölgesi ve Tarihi

Gordion, Orta Anadolu'nun bir Demir Çağı yönetimi olan Frigya başkenti olarak tanımlanır ve Yunan kayıtları ile Kral Midas'a (örn, Herodotus) en iyi atıfta bulunan efsanelerin olduğu bilinir (Sams, 1995). Şehir, Eskişehir ile Ankara karayolu yakınlarında Porsuk ve Sakarya (Sangarios) nehirlerinin birbirlerine yaklaştığı bölgede, Polatlı ilçesinin 18 km kuzeybatısında yer alır. Gordion şehri harabeleri, Sakarya nehrinin yakınında ve Porsuk çayı ile birleştiği noktanın yukarısında bulunur. Bu bakımdan Gordion, Batı Anadolu'yu İç Anadolu'ya, oradan doğu ülkelerine bağlayan en önemli ilkçağ yolunun, diğer ifadeyle ünlü Kral Yolu üzerinde bulunuyordu. Bu yolun, Hititler döneminde de kullanıldığı bilinir (Uçankuş, 2002). Gordion yerleşim yerinin Sangarios Nehri'nin kıyısında yer aldığına yönelik tarihi kayıtlara dayanarak, ilk kez 1890'lı yıllarda Körte kardeşler (Gustav Körte ve Alfred Körte) tarafından yerleşim yerinin Friglerin başkenti olduğu önerilmiştir (Sams, 1995). Bu kardeşler, alanı çevreleyen mezar tümülüslerini kazmışlar ve ayrıca alanda deneme hendekleri açmışlardır. 1950 yılında Pennsylvania Üniversitesi Müzesi'nden Rodney Young başkanlığında araştırmalar tekrar başlatılmış ve kendisi

de hem yakınlardaki tümülüsler hem de Kale Höyük bölgelerini kazmıştır 1974 yılında kaza sonucu ölmesinden sonra, Gordion'daki saha çalışmaları yeniden durmuştur. Young tarafından yapılan çalışma yayınlanmasından sonra, saha çalışmalarına 1988'de Mary Voigt tarafından yapılan yönlendirmeyle tekrar başlanılmıştır. Bu saha çalışmalarının temel amaçları, net bir stratigrafik (katman bilimi veya tabaka bilimi) sıralama oluşturmak, elit olmayan faaliyetlere yönelik bir anlayış kazandırmak ve Kale Höyüğü'nün ötesindeki yerleşim alanlarını belirlemektir. O tarihten itibaren Brian Rose başkanlığındaki kazı ve alan koruma çalışmaları devam etmiş ve Kealhofer tarafından bir Gordion bölgesel araştırma bitirilmiştir (Kealhofer ve ark., 2022).

Gordion'da yerleşimin Eski Tunç Çağına kadar uzandığı ve o çağdan itibaren Frig uygarlığı dönemine kadar yerleşmelerin 18 kalıntı tabakası meydana getirdiği ileri sürülmüştür. Bu kalıntı tabakalarının son dördünde ise Frig halkına özgü olan kül rengi çanak ve çömleklerin kırıkları elde edilmiş ve aniden gerçekleşen bir uygarlık değişiminin belirtilerine rastlanmıştır. Ulaşılan bu belirtilerden yola çıkarak, Friglerin yöreye yavaş yavaş ve barışçıl yaklaşımla yerleştiğini ileri sürebiliriz. Sözü edilen halkın yöreye egemen olması en geç M.Ö. 9. yy ortalarında gerçekleştiği tahmin edilir. Yine de net olarak kabul edilen bir gerçeklik vardır ki o da Gordion yerleşim yerinin M.Ö. 8. yüzyılda hayli geniş medeniyet olan ve İç Anadolu'nun büyük çoğunluğu ile Batı Anadolu'nun doğu yarısını içeren Frigya Devleti başkenti olmasıdır (Uçankuş, 2002).

Tablo 1. Yassıhöyük Stratigrafik Sıra: Dönemleri, Tarihleri ve Bölgesel Dönemselleşme (Kealhofer ve ark., 2022)

Dönem	Tarihler	**Gordion Dönemi**	**Bölgesel Dönemler**
0	1920'ler	Modern	Modern
1	M.S. 12. yy sonları - 14. yy başları	Ortaçağ	Ortaçağ
2	M.S. 1. ila 5. yy	Roma	Roma
3	M.Ö. 330 ila 1. yy	Helenistik	Helenistik
4	M.Ö. 540 - 330	Geç Frig	Aheameniş
5	M.Ö. 800 - 540	Orta Frig	Orta - Geç Demir Çağ
6 DL	M.Ö. 800 (825)	Yıkılış Seviyesi	Yıkılış Seviyesi
6	M.Ö. 900 - 800	Erken Frig	Orta Demir Çağ

7	M.Ö. 1150 - 900	Erken Demir Çağ	Erken Demir Çağ
8-9	M.Ö. 1400 - 1150	Geç Tunç Çağı	Geç Tunç Çağı
10	M.Ö. 1500 ? - 1400	Geç Tunç Çağı	Geç Tunç Çağı

Geç tunç çağı dönemindeki Gordion yerleşim yeri, muhtemelen Hitit yönetimine tabi olan küçük bir kasabaydı (hem seramik hem de epigrafik verilere göre). M.Ö. 12. yüzyılda Hitit İmparatorluğu çöküşünün ardından arkeologlar tarafından Gordion'daki maddi kültür ve ev yaşamının büyük ölçüde değiştiğini gösteren Erken Demir Çağı'nda kısa bir dönem belirlendi. M.Ö. 900'de, başkenti Gordion olan tamamen yeni bir yönetim ortaya çıktı. Bu erken Frig siyasi ve toplumsal gelişim dönemi, erken Orta Frig dönemi esnasında (çoğunlukla M.Ö. 800'den sonra) anıtsal bir yeniden inşa ve kentsel genişleme ile ve Geç Frig dönemi esnasında Lidya (geç Orta Frig) ve ardından Pers kontrolü ile siyasi ve kültürel bir dönüşümle devam etmiştir (Kealhofer ve ark., 2022). Orta Frig dönemi oldukça uzun bir dönem olarak bilinir ve günümüzde hem Asur yıllıkları hem Yunan kaynaklarına göre M.Ö. 700 civarında yaşadığı bilinen kral Midas zamanına denk gelir. Ayrıca Orta Frig dönemi özellikle 7. yüzyıl olmak üzere hakkında çok az tarihsel bilginin olduğu bir dönem olarak kabul edilir. Frig kronolojisi, yakın zamanda Gordion'da yeni araştırma sonuçlarına göre revize edilmiştir. Karbon testlerine göre Gordion'daki yıkımın M.Ö. 830 ile 800 yılları arasında gerçekleştiği elde edilmiştir. Gordion ve Frigya'nın M.Ö. 696 yılında Kimmerler tarafından yok edildiğine dair eski geleneksel görüş artık geçerli değildir ve bu nedenle Orta Anadolu'ya ilişkin bakış açısı büyük ölçüde değişmiştir (Berndt-Ersöz, 2006).

Erken Hellenistik Gordion dönemi, gelişen merkez olarak devam etti. Sonra ki Galatya ve Roma işgallerinin nüfus ve ölçek açısından daha az önemli olduğu belirtilir. Gordion'un Geç Tunç-Demir Çağı arkeolojik sıralaması yaklaşık 1.000 yılı aşar ve Orta Anadolu için siyasi oluşum ve dönüşüm konusunda benzersiz bir bakış açısı sağlar. Frig kimliğinin ortaya çıkışına ilaveten, M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren yeni komşu gruplar Friglerle giderek daha çok yakınlaştı. Gordion yerleşim yerinin tarihteki her döneminde Gordion'daki gruplar, yeni organizasyon türleri ve stilleri ortaya çıkartmak için yerel ve egzotik uygulamalardan yararlanmıştır. Lidya ve Pers fetihlerinden sonra bile, Frig kimliği tümülüsler ve seramikler gibi geleneksel unsurların yeni kombinasyonları ile inşa edilmeye çalışılmış, aynı zamanda Doğu Akdeniz dünyası ile ilişkiler genişletilmiştir

(Kealhofer ve ark., 2022).

Gordias, Frigya'nın ilk kralı ve Gordion'un kurucusudur. Ayrıca, Kybele'nin kocası ve Midas'ın babasıdır. Efsaneye göre Gordias, krallığın merkezi Gordion'u kurarken şehrin kalesine bir araba yerleştirmiş, o arabanın oku çapraşık ve öyle sağlam bir düğümle bağlıymış ki yıllarca kimse çözememiş ve çözmeye de cesaret edememiştir. Makedonya'nın Kralı Büyük İskender (MÖ. 356- 323) sadece 33 yıl yaşamış ve bu kısa yaşamın 13 yılını kral ve komutan olarak savaş meydanlarında geçirmiştir. Büyük İskender Pers İmparatorluğunu ortadan kaldırarak çok geniş bir dünya imparatorluğu kurmuş ve Eski Helen Uygarlığı'nın doğuya ve dünyaya yayılması amaçlanmıştır. Fakat sonuç öyle olmamış, Eski Doğu uygarlıklarının değerleri de batıya eklenmiş ve yeni bir sentezle Helenistik uygarlığı oluşmuştur. Batı Anadolu'nun fethinden sonra Frigya'dan geçerken sadece Asya bölgesine hükmedeceğine inanılan kişi tarafından çözüleceğine inanılan Gordion düğümünü kılıç darbesi ile çözmüştür (Uçankuş, 2002).

KAYNAKLAR

Akurgal, E. (2005). Anadolu kültür tarihi. Ankara: Başak Matbaacılık.

Berndt-Ersöz, S. (2006). Phrygian rock-cut shrines: Structure, function, and cult practice. Boston: Brill.

DeVries, K. (2011). Textual evidence and the destruction level. In Rose, CB., Darbyshire, G. (editors). The new chronology of iron age Gordion (pp. 49-58). Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.

Kealhofer, L., Grave, P., Voigt, MM. (2022). Ancient Gordion. United Kingdom: Cambridge University Press.

Kültür A.Ş. (2017). Türk sanatları seramik. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Polat, G. (1993). Frig keramiği. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Roller, LE. (2011) Phrygia and the Phrygians. In Steadman, S., McMahon, G. (editors). The Oxford handbook of ancient Anatolia (10,000-323 BCE) (pp. 560-578). Oxford: Oxford University Press.

Sams, GK. (1995). Midas of Gordion and the Anatolian Kingdom of Phrygia, In Sasson J. (editör). Civilizations of the ancient near east (pp. 1147-1159). New York: Scarles Scribner and Sons.

Sams, GK. (2011). Anatolia: The first millennium BC in historical context. In Steadman, S., McMahon, G. (editors). The Oxford handbook of ancient Anatolia (10,000-323 BCE) (pp. 604-622). Oxford: Oxford University Press.

Sevin, V. (2000). Anadolu uygarlıkları görsel Anadolu tarihi ansiklopedisi. İstanbul: Görsel Yayınları.

Uçankuş, TH. (2002). Ana Tanrıça Kybele'nin ve Kral Midas'ın ülkesi Phrygia (kültür rehberi). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/friglerin-gizemli-uygarligi#

ADIYAMAN YÖRESİ MÜZİK KÜLTÜRÜNDE GEVENDE TABİRİ VE YEREL KÜLTÜR İLE İLİŞKİLERİ

Mehmet Sadık DOĞAN [1]

1. GİRİŞ

Adıyaman, Türkiye'de Güneydoğu Anadolu Bölgesinin batı uç kısmında yer alan bir ildir. Doğusunda Diyarbakır, batısında Kahramanmaraş, güneyinde Şanlıurfa ve Gaziantep, kuzeyinde Malatya illerine komşu olan Adıyaman ili, yöresel bağlamda kadim medeniyetlere ev sahipliği yapmış önemli bir kültür merkezidir. "Tarihsel süreç içerisinde bu yerleşim yerinin arkeolojik çalışmalar sonucunda M.Ö. 40.000 yıllarına kadar uzandığı bilinmektedir. Günümüze kadar geçen dönemde; Hitit, Frig, Asur, Pers, Makedon, Kommagene, Roma, Emevi, Abbasi, Hamdani, Bizans, Memlük, Anadolu Selçukluları ve Osmanlı İmparatorluğu medeniyeti Adıyaman yerleşim merkezinde yer almışlardır" (Adıyaman İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2005: 3). Kökleri derin geçmişe uzanan bu medeniyetlerin kendi yerel kültürlerini oluşturdukları göz önüne alındığında, Adıyaman yöre kültürünün bu kadim medeniyetlerden beslenerek günümüze kadar taşınan kendine özgü kültürel öğelerinin bulunduğu düşünülmektedir. Bu kültürel öğeleri günlük rutinlerde, halk inanışlarında, el sanatlarında, müzikal unsurlarda, yerel danslarda ve mahalli kültürü oluşturan birçok unsurda görmek mümkündür.

Adıyaman yöresi, coğrafik konumuna bağlı olarak uygarlık tarihi içerisinde doğu-batı medeniyetlerinin merkezi konumundadır. Bu bağlamda jeopolitik yönü ile orta doğu ile batının köprüsü olma niteliklerine sahiptir. Buna örnek olarak tarihsel süreçte Adıyaman yöresinde varlığını sürdürmüş olan Kommagene medeniyeti (M.Ö. 69-M.S. 72), doğu ve batı kültürlerini sentezleyerek merkezi bir kültür oluşturmuştur. Kral I. Mithradetes Kallinikos tarafından kurulan bu medeniyetle ilgili günümüze ulaşmış Kahta ilçesi sınırları içerisinde yer alan Nemrut Dağı, Kommagene Medeniyetinden kalan önemli bir mirastır. Kommagene Krallığı'nın

1 Dr. Öğr. Üyesi,Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
ORCID: 0000-0001-5537-4171

hüküm sürdüğü dönem içerisinde, kendi kültürleri dahilinde müzik ve dansa çok önem verildiği hususu Nemrut Dağı yazıtlarında karşımıza çıkmaktadır. Doğu-Batı kültürünü sentezleyen Kommagene Krallığında periyodik olarak yapılan geleneksel törenlerde, müzik-dans olgularının önemli olduğu ve bu işlerle görevli olanların krallık tarafından özel yasalarla korunduğu bu yazıtlarda görülmektedir. Konu ile ilgili çalışmasında Dörner (1999: 158), Kral II. Mithradates'in bu kült törenlerinde görevli müzisyen ve dansçıların korunması ile ilgili olarak; "benim tarafımdan hierothesion için hizmete alınan kadın müzisyenler (dansçılar) ve daha sonra seçilerek onlara eklenecek olanlar, onların aynı sanatı öğrenen oğulları, kızları ve soylarından gelecek herkes, başka her türlü işlerden muaf olacaklar" şeklinde tespitler aktarmaktadır.

Günümüzde de devam eden tarımsal faaliyetlerdeki senkron hareketleri sağlayan müzikal unsurların yanı sıra harman şenlikleri, düğün, kına, asker uğurlama ve inançsal törenlerdeki müzik uygulamaları bulunmaktadır. Bulgan ve Doğan (2013: 115)'a ait çalışmada, Adıyaman yöresindeki tarımsal faaliyetlerin müzik ve dans ile olan senkron/devinimsel işlevlerine örnek olarak davul-zurna eşliğinde bazı halk danslarının varlığından bahsedilmektedir. Bu kültürel pratiklere ait müzikal uygulamaları gerçekleştiren müzisyenlerin yörede kalıcı ve köklü bir geçmişi olduğu bilinmektedir. Babadan oğula nesiller boyu devam eden müzisyenlik olgusu Adıyaman yöresinde halen devam etmektedir. Sosyal açıdan müzisyenlere ithaf edilen bazı isimlendirmeler toplumsal yönleri ile kültürle iç içedir. Bu durum göz önüne alındığında, yörede yapılan tarımsal faaliyetler, rutin işler ve geleneksel törenlerden inançsal uygulamalara kadar birçok alanda müzik-müzisyen ilişkisi görülmektedir. Bu nedenle yöreye ait yerel kültür dahilinde 'gevende' olgusunun varlığını irdelemek kültürel kimlik açısından önem arz etmektedir.

2. BULGULAR ve YORUM

Genel kullanım açısından '*gevende*' tabiri; "Sözünü sohbetini bilmeyen, her işe karışan, patavatsız" anlamı taşıyan bir sözcüktür (https://kelimeler.gen.tr/gevende-nedir-ne-demek-129640). Gevende tabiri için bu kullanım şekli, günlük konuşma dahilinde yerel müzik kültüründen uzak ve konumuzun odak noktası olan müzik-kültür ilişkisinde yer almayan bir pratiktir. Gevende olgusunun Adıyaman yöre kültüründeki varlığı, bu sözcüğe ait kavramsal ve etimolojik kökenlerin irdelenmesi ile gün yüzüne çıkacağı düşünülmektedir.

2.1. Gevende Tabiri İçin Kavramsal ve Etimolojik Yaklaşımlar

Birçok kaynakta '*gevende*' sözcüğü için farklı yaklaşımlar mevcuttur. Garnett (2009: 459)'e ait çalışmada '*gevende*' tabiri için şu bilgiler yer almaktadır; "İstanbul'un ve diğer büyük şehirlerin sokaklarında kısmen yüzleri peçeli olarak şarkı söylerken sıklıkla Çingene kızlarına *'gevende'* denir. Bu kızlar düğünler ya da başka şenlikler sırasında alındıkları Türk evlerinde şarkıların, tef ve keman seslerinin eşlik ettiği pantomim dansıyla konukları eğlendirirler. Bazıları da ayı ya da maymun oynatan erkeklerle birlikte köyden köye dolaşırlar. Bayramlarda davul, tef, tulum ve kamış düdük gibi çalgıların kulak tırmalayıcı sesleri eşliğinde çılgınca rakslarını sergilerler". Benzer uygulamalar Türkiye'de yaşayan Roman toplumunda sıkça karşılaşılan bir durumdur. Genellikle İstanbul, İzmir gibi nüfus yoğunluğunun çok olduğu şehirlerde yakın bir zamana kadar Romanlar tarafından devam ettirilen bu pratikler, günümüzde az da olsa halen devam etmektedir. Bu açıdan bakıldığında Romanlar içerisinde kısmen de olsa *gevende* kavramına rastlanmaktadır. Bu bağlamada Marsch (2008: 19-27)'a ait çalışmada, Roman veya Çingene toplumunun geçmişinde müzisyenler için '*gevende*' tabirinin kullanıldığı aktarılmaktadır. Fakat, günümüz Roman/Çingene toplumunda *gevende* tabirine pek rastlanmamaktadır. Müzik ortamındaki teknolojik gelişmeler, modernleşme ve sosyokültürel olarak müzisyenlerin toplum içerisindeki statüsü irdelendiğinde *gevende* yerine; müzisyen, çalgıcı, şarkıcı, sanatçı vb. olguların kullanıldığı anlaşılmaktadır. Konumuz açısından Adıyaman dahilinde demografik olarak Roman toplumuna yok denecek kadar az rastlanması veya bu topluma mensup kişilerin zaman içerisinde sosyokültürel kimliklerini unutması göz önüne alındığında, Garnett ve Marsch'ın tespitlerinde yer alan Roman-gevende ilişkisine ait aktarımların bu yörede kullanılan '*gevende*' tabirine uzak olduğu düşünülmektedir.

Mak ve Kurtişoğlu (2018: 328)'na ait çalışmada; Diyarbakır, Şanlıurfa, Mardin, Malatya, Gaziantep, Siirt gibi Adıyaman yöresine yakın coğrafyada yer alan yöreler dahilinde peripatetik (gezgin/konar-göçer) toplumların sosyokültürel isimlendirmelerinde "Çingene", "Dom", "Aşık", "Karaçi", "Koçer" ve "Mıtrıp" gibi isimlerin yanında "*Gevende*" tabirinden bahsedilmektedir. Bu açıdan bakıldığında gevende tabirinin alt kökeninde konar-göçerlikten yerleşik hayata geçiş unsurlarının da yer aldığı anlaşılmaktadır.

Gevende tabiri, İç Anadolu ve çevresinde müzisyenliği meslek edinmiş '*Abdal*' toplumuna verilen adlardan biri olarak da karşımıza çıkmaktadır.

"Abdal kelimesi farklı yörelerde Aşık, Teber, Carcar, Kirve, *Gevende*, Mıtrıp gibi farklı biçimlerde de adlandırılır. Fakat bu kelime zamanla anlam değişikliğine uğramış ve böylece davulcu, zurnacı, sünnetçi, sepetçi, kalaycı olarak da adlandırılmıştır (Karakuş, 2017, s. 17). Karakuşa ait bu tespitlere göre gevende tabirinin müzisyenlik bağlamında kullanılan bir olgu olduğu görülmektedir.

Başka bir yaklaşımda '*gevende*' sözcüğünün, yörede kullanılan Kürtçedeki '*govend*' veya '*govende*' den geldiği yönündedir. Büyük Kürtçe-Türkçe Sözlük (Fargînî, 2005: 717)' de *govend*; "1.Halay, 2.Oyun (müzik eşliğin yapılan hareketlerin tümü)" şeklinde tanımlanmaktadır. Bu bağlamda Adıyaman yöre Kürtçesinde halay isminin karşılığı olarak '*govend'*, halayda yer alan topluluğa da '*govende'* tabiri kullanılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, yörede kullanılan *gevende* tabirinin Kürtçe kökenli *govend* veya *govende* sözcüğünden türetildiği fikri öne çıkmaktadır (Doğan, 2019: 34). Bu yaklaşım doğrultusunda, Adıyaman yöresine komşu Şanlıurfa yöresinde de gevende tabirine rastlanmaktadır. "Şanlıurfa'daki düğünlerde davul ve zurna çalıp, '*gevende*' olarak adlandırılan müzisyenler…"[1] şeklinde aktarılan bilgiye göre, gevende kavramının yöre çevresinde de halayların karakteristik eşlik çalgısı olan davul-zurna icracıları için kullanıldığı görülmektedir. Adıyaman'a komşu Malatya yöresinde de gevende tabiri; müzisyenliğin yanı sıra geveze, boş konuşan insanlara atfedilen bir kavramdır.[2]

Gevende tabirine yakın başka bir olgu ise Farsça kökenli '*güyende*' sözcüğüdür. Farsça-Türkçe sözlükte 'güyende'; "söyleyici, muganni (şarkıcı)" şeklinde tanımlanmaktadır (Şükûn, 1984: 1721). Adıyaman ve çevresinde kullanılan yerel dil dahilinde Farsçadan geçmiş birçok sözcüğün varlığı göz önüne alındığında, 'gevende' kavramı için 'güyende' sözcüğünün terminolojisi anlam bakımından bu olguya yakın olduğu söylenebilir.

Gevende sözcüğü, Adıyaman yöresi haricinde farklı bir yerleşim yerinde yer alan mahalle isimlendirmesinde de karşımıza çıkmaktadır. Antalya'nın Gazipaşa ilçesinde '*Gevende Mahallesi*' olarak isimlendirilen mahalle, 1960 yılından itibaren 'Ilıca Mahallesi' olarak değiştirilmiştir (Küçüktuncer, 2020: 9). Ayrıca Küçüktuncer'e ait bu çalışmada '*gevende'* kav-

1 (https://www.habersanliurfa.net/urfa-li-gevendeler-2-sinif-insan-muamelesi-goruyoruz/40950/)

2 (http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=121498)

ramı için, Gevende Mahallesi adının geveze adam anlamına gelen *gevende* kelimesinden geldiği ifade edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında gevende tabirinin sadece müzisyenlik bağlamında kullanılmadığı, bu isimlendirmeye ait kavramsal boyutta bir mahalle isminin toponimi ve toplumsal bellek arasındaki ilişkilerinin olduğu da anlaşılmaktadır. Gevende-müzisyen ilişkisi yönü ile Adıyaman yöresinde de "Zurnacı" isminde bir köy bulunmaktadır. Muhtemel olarak bu yer isimlendirmelerinde, yoğun olarak müzisyen çoğunluğun yaşadığı lokasyonlar olabileceğinden dolayı bu isimlerin müzik-gevende ilişkisinden kaynaklı olarak verildiği fikri oluşmaktadır.

2.2. Adıyaman Yöresinde Gevende Tabirinin Müzikal ve Kültürel Bağlantıları

Adıyaman yöresinde, geçmişten günümüze kadar müzik işi ile iştigal herkes için genel anlamda '*gevende*' tabiri kullanılmaktadır. Yağımlı (2013: 182)'ya ait çalışmada, Adıyaman yöre kültüründe gevende tabiri için "düğünlerde müzik aleti çalan" şeklinde bir tanımlama yapılmaktadır. Özellikle müzisyenliği meslek edinmiş kişi ve aile fertleri için kullanılan *gevende* olgusu, yöre kültürü açısından sosyal statünün belirlenmesinde önemli rol oynamaktadır. Bu söylemin, müzik yapma eylemini yermek veya sosyokültürel açıdan bu eylemin ayıplı bir iş olduğunu öne sürmek bağlamında kullanıldığı düşünülmektedir. Nitekim, Adıyaman yöresinde müzik işini meslek edinmiş kişilerin gevende olarak nitelendirilmesine karşı duydukları rahatsızlıklarını; kendilerine müzisyen, sanatçı, şarkıcı veya çalgıcı olarak hitap edilmesini istemeleriyle belirtmektedirler. Hatta, yörede yaygın olarak tanınmış yaşlı müzisyenlere 'hoca' tabirinin kullanılması, bu bağlamda sosyolojik olarak gevende tabirinden uzaklaşma eğilimi çabasının sonucundaki bir durumun yansıması olduğunu düşündürmektedir. Bu açıdan bakıldığında Adıyamanlı bestekar, kaynak kişi ve Adıyaman Belediyesi Bandosu emekli şefi Aziz Çelik ile yapılan bir röportajda; "*Bir de bize bu 'gevende' kulpunu taktılar. Diyorum ki gevende nedir? Bilmiyorlar. Şimdi biliyorsunuz ki gevende ismi 'govend' yani Kürtçeden geliyor. Oynayan kişi anlamında. Bu terim sadece Adıyaman'da var. İlle de bir kulp takacaklar ya!..*"[1] ifadelerinin yer alması müzik ile iştigal olanların *gevende* tabirinden rahatsız olduklarını ve bu söylemi kabul etmediklerini göstermektedir.

Yöre-müzik ilişkisinde en önemli yapıtaşlarından biri de yöresel çalgı-

1 (http://sehirdebuhafta.com/haber/747/adiyamanin-son-50-yillik-tarihi-bu-roportajda..html)

lardır. "Çalgı olarak adlandırdığımız ses üretim gereçleri, dünyanın her yerinde, kesinlikle bölgesel müzik kültürlerine gömülüdür…" (Dawe, 2003: 274). Bu açıdan bakıldığında; "*Klasik kemençe* Rumların, *Karadeniz kemençesi* Lazların, *bağlama* Alevilerin, *duduk* Ermenilerin, *gayda* İskoçların, *tar* Azerilerin kültürel amblemidir ve bu örnekler daha da artırılabilir" (Mustan Dönmez 2008: 215). Adıyaman yöresi genelinde başat çalgılar halay bölgesinin karakteristik çalgıları olan davul ve zurnadır. Adıyaman müzik kültüründe davul ve zurna icracıları yoğun olarak bulunmaktadır. "Yörede, davul veya zurna icracılarına '*gevende*' denilmektedir" (Doğan, 2019: 33). Çalgı-müzik ilişkisinde çalgı icracılarına verilen farklı adlar, ilgili olduğu toplum içerisinde dahi farklılıklar gösterebilmektedir. Bu açıdan irdelendiğinde, Adıyaman yöresinde 'davulcu', 'zurnacı' gibi çalgısal isimlendirmeler haricinde genel olarak 'gevende' tabiri sıkça kullanılmaktadır.

Adıyaman yöresinde kullanılan '*gevende*' olgusunun birçok insana ulaşmasındaki en önemli faktörlerden biri, Adıyamanlı senarist ve yönetmen Sırrı Süreyya Önder'in 2006 yılında beyazperde 'ye aktardığı "Beynelmilel" filmidir. Bu filmde, *gevende* denilen yerel müzisyenlerden oluşan bando takımının başından geçen trajikomik olaylar anlatılmaktadır. Yerel kültür ile gevende ilişkisinin çok yönlü olarak işlendiği bu filmde, yöre dahilinde müzisyenlere *gevende* denildiği vurgulanmaktadır (Ertaylan, 2010:89). Bu bağlamda Adıyaman müzik kültüründe gevendelik olgusunun içerik bakımından değişikliğe uğradığı önemli bir gelişim Adıyaman Belediye Bandosu'nun kurulmasıdır. İlk kuruluş Aziz Çelik tarafından 1972 yılında bir araya getirilen on beş müzisyen ile oluşmuş, 1979 yılında sıkıyönetim komutanlığı tarafından bu kadro güçlendirilerek bando şefi Aziz Çelik yönetiminde otuz beş kişilik bir sayıya ulaşmış, bandoya ait bu çalışmalar şef Aziz Çelik'in 2008 yılında emekli olmasına kadar devam etmiştir (Bahadır, 2009:22). Önemli gün ve haftalar için yapılan törenlerde halk ile bütünleşmiş olan bu bando elemanları, düğün müzisyenliğinden üniformalı bandoculuğa geçerek; yerel halk tarafından bandocu, müzisyen, sanatçı, çalgıcı, hoca sıfatları ile anılmaya başlanmıştır. Bu statü değişikliği ile beraber gevende kavramının sosyokültürel açıdan Adıyaman yerel kültüründe sadece davul-zurna icracıları ve kısmen düğünlerde cümbüş, keman ve darbuka çalan müzisyenlere atfedilen bir olgu olarak devam ettirildiği görülmektedir.

3. SONUÇ

Yerel kültürlerde kullanılan birçok sözcük, yapılan iş ve eylemleri tanımlamasının yanı sıra sosyal statünün belirlenmesinde de önemli rol oynamaktadır. Adıyaman yöresinde 'gevende' tabiri müzik işi ile uğraşan amatör kişileri yerme, geçimini profesyonel olarak müzisyenlik ile sağlayan kişilerin de hem demografik hem de sosyal statüsünün belirtilmesi için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sosyokültürel bağlamda Adıyaman yöresinde gevende-müzik ilişkisinin sanatsal üretimler haricinde, daha çok yerel müzisyenliğe ait niteliksel yönlerinin ön plana çıkarıldığı görülmüştür.

Gevende sözcüğüne ait etimolojik ve kavramsal yaklaşımlarda, birbirinden farklı olgulara rastlanmıştır. Tarihsel boyut içerisinde büyük şehirlerin sokaklarında kısmen yüzleri peçeli şarkı söyleyen çingene kızlarına 'gevende' denildiği görülmektedir. Günümüzdeki Roman toplumunda kullanılan gevende sözcüğünün bu yaklaşım ile bağlantıları da göz önüne alındığında, Adıyaman yöre kültürü içerisinde bu yaklaşımı destekleyecek herhangi bir olguya rastlanmamıştır.

Konuya ait diğer yaklaşımlarda; yörede kullanılan gevende sözcüğünün Farsçada 'söyleyen, şarkıcı' anlamına gelen 'güyende' sözcüğünden veya yöre Kürtçesinde halay dansı anlamına gelen 'govend'/halay dansında yer alan dansçılar için kullanılan 'govende' sözcüğünden türetildiği hususudur. Bu tespitler dahilinde Adıyaman yerel dilinde kullanılan Farsça kökenli sözcüklerin varlığı ve yörede kullanılan Kürtçe göz önünde bulundurulduğunda, 'gevende' tabirinin orijini için bu etimolojik yaklaşımların ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Bu yaklaşımlar biraz daha irdelendiğinde, yörede davul-zurna icracıları için yoğun olarak 'gevende' tabirinin kullanılması hususu enstrümantal eşlik bağlamında müzik-dans ilişkisi yönleri göz önünde tutularak 'govend/govende' sözcüklerinin zaman içerisinde 'gevende' tabirine dönüştüğü fikri ağır basmaktadır.

KAYNAKÇA

1. Adıyaman İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, (2005). Adıyaman Turizm Rehberi, Adıyaman İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Adıyaman.
2. Bahadır, A., (2009), Bir Otodidakt Olan Aziz Çelik'in Adıyaman Halk Kültürüne Yapmış Olduğu Katkılar, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı, Malatya.
3. Bulgan, M. ve Doğan, M. S., (2013), Doğa Reflekslerinden Estetik Monotonluğa, 1. Uluslararası Halk Oyunları Kongresi Bildiriler Kitabı, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Yayını, Özel Sayı, Malatya.
4. Dawe, K., (2003), The Cultural Study of Musical Insruments, Ed. M. Clayton, T. Herbert and R. Midletton, The Cultural Study of Music, Routledge Publish, Great Britain.
5. Doğan, M. S., (2019), Adıyaman İli Kâhta İlçesi Halk Danslarının Kökenleri Üzerine Kültürel Bir Analiz Etimolojik Köken- Mizansen- Müzikal Yapı- Kültür İlişkisi, Yayımlanmış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
6. Dörner, F. K., (1999), Nemrut Dağı'nın Zirvesinde Tanrıların Tahtları, çev. Vural Ülkü, (2. Baskı), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu-Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
7. Ertaylan, A., (2010), Türk Modernleşmesi'nin Otoriter ve Metonomik Niteliğinin Sunumu: 'Beynelmilel' Filmi'nin Eleştirel Çözümlemesi, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Dergisi, Sayı 5, İzmir.
8. Fargînî, Z., (2005), Ferhenga Kurdî-Tırkî (Kürtçe-Türkçe Sözlük), Zend Bilim Kültür Eğitim Basın Yayın Ltd. Şti., İstanbul.
9. Garnett, L. M. J., (2009), The Women of Turkey and Their Folk-Lore (Türkiye'nin Kadınları ve Folklorik Özellikleri), çev. Nurettin Elhüseyni, Oğlak Yayıncılık ve Ltd. Şti., İstanbul.
10. Karakuş, İ., (2017), Allı Turnam Keskinli Hacı Taşan (1. Baskı). Keskin Kaymakamlığı Kültür Yayınları.
11. Küçüktuncer, M., (2020), Gazipaşa'da Toplulukların ve Kişilerin Kaynaklık Ettiği Yer Adları, Akademik MATBUAT Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 2.
12. Mak, M. ve Kurtişoğlu, B. O., (2018), Mardinli Koçerler. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, (18), 327-348.

13. Marsch, A. (2008). Etnisite ve Kimlik: Çingenelerin Kökeni, European Roma Rights Center Country Reports (Series: 17).
14. Mustan Dönmez, B., (2008), Anadolu Bağlamasına Ait Çoğul Anlam Havuzunun Çözümlemesi, Folklor/Edebiyat Dergisi, Sayı 55, Ankara.
15. Şükûn, Z. (1984). Farsça-Türkçe Lûgat, (Gencinei Güftar, Ferhengî Ziya), Cilt 3, Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
16. Yağımlı, A. A. (2013), Adıyaman Merkez Ağzı ve Kültürü, (4. Baskı), Adıyaman Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Yayınları, Adıyaman.

E- Kaynakça

1. https://www.habersanliurfa.net/urfa-li-gevendeler-2-sinif-insan-muamelesi-goruyoruz/40950/ (Erişim Tarihi: 01.06.2022)

2. https://kelimeler.gen.tr/gevende-nedir-ne-demek-129640 (Erişim Tarihi: 01.06.2022)

3. http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=121498 (Erişim Tarihi: 01.06.2022)

4. http://sehirdebuhafta.com/haber/747/adiyamanin-son-50-yillik-tarihi-bu-roportajda..html (Erişim Tarihi: 15.09.2022)

MODERN RESİMLERDE AĞRI DAĞI KONUSU
THE SUBJECT OF MOUNT AGRI IN MODERN PAINTINGS

Uğur ÖZEN[1]

Mustafa KÜÇÜKÖNER[2]

Eski Türklerin Eğri Dağ, İranlılar'ın Küh-i Nuh, Arapların Cebel ül Haris (Büyük Ağrı), Ermenilerin Masik, Batı toplumlarının ise Ararat adıyla andıkları Ağrı, 5137 metrelik yüksekliğiyle Avrupa ve Türkiye'nin en yüksek dağıdır. Kuzeyde Iğdır, güneyde ise Doğubeyazıt ovalarının arasında kilometrelerce uzaklıktan görülür. Doğusunda 3996 metre yüksekliğindeki kardeşi Küçük Ağrı ile birlikte Doğubeyazıt'ın karşısında heybetle yükselir. 2500 metreye kadar ortak bir taban üzerinde yükselen bu iki koniyi, yaklaşık 14 kilometre uzunluğundaki Serdabulak Geçidi (2687m.) birbirinden ayırır. Eski kervan yolu üzerindeki bu geçitte birçok yayla yer alır. Jeolojik konumu ve Büyük Tufan'dan sonra Nuh'un Gemisi'ne ev sahipliği yapma efsanesinden dolayı çok açıdan önemli bir dağdır.

Tufan olayı ve insanlığı bundan kurtaracak kahraman gemisi üzerine çeşitli kültürlerde paralellerini buluyoruz. İlki Babilonya metnindeki Nuh'un karşılığı olan Umnap Sümerce metindeki ise Ziusud. Babilonya metninde gemi bir kare biçiminde yedi katlı ve dokuz bölümdür. Tufan altı gün sürer. Sümerce metinde ise gemi çok büyüktür ve tufan yedi gün sürer (And, 2022).

Tevrat'ın tekvin kitabında Nuh'un tufan olayı uzun uzun anlatılır. Kuran'da ise 10 surede Nuh üzerine bilgi vardır. Her iki kitapta bilgiler birbirine uymakta fakat ayrıntılarda fark vardır. Kimi yorumculara göre ge-

1 Öğr. Gör., Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Kars, Türkiye. ORCID: 0000-0002-2893-242X

2 Prof., Necmettin Erbakan Ünniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Konya, Türkiye. ORCID: 0000-0002-9796-0117

minin boyutları uzunluğu 300, eni 50, derinliği 30 arşındır. Bir başka kaynağa göre ise geminin uzunluğu 1200, genişliği 600 arşındı (Serka, 2013).

Ağrı Dağı gerek yaşanan Jeomorfolojik sürecinin halen devam etmesi sebebi ile gerek devasa görüntüsü ile ve Nuh Tufanı konusu ile eskiden beri keşfedilmeyi bekler bir yapıya sahiptir. Bu mistik yapıdan dolayı olsa gerek yerli yabancı birçok ressamın resimlerinde yer almış ve günümüzde de yer almaya devam etmektedir. Bu bağlamda başlıklar altında yerli ve yabancı bazı ressamların sanat anlayışlarını ve Ağrı Dağı'nı konu alan resim kompozisyonlarını ele alıp inceleyelim.

Giovanni Benedetto CASTIGLIONE (1609, Genova, -1664, Mantova):

Castiglione, Van Dyk, Flemings Lucas ve Cornelis de Weal'ın çağdaşıdır. Ressam, resimlerinde hayvanların, natürmortların ve çoğunlukla da manzara ve dini konuların üzerinde yoğunlaşarak kendine has gerçekçi bir stil geliştirdi. Bu ustalık Nuh'un efsanesi tablosunda açık bir şekilde görülür. (https://commons.wikimedia., 2022).

Resim 1. Giovanni Benedetto Castiglione, "Nuh'un Gemisinin Önünde", 1650, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145x195 cm. Dresden (fineartamerica.com, 2022).

Resimde, Tufandan önce, Hz. Nuh, Tanrı tarafından bir gemi inşa etmek için ve bir dişi bir erkek bütün türlerden bu gemiye alınmasını buyurdu (Genesis, 2022). Castiglione geminin uçsuz bucaksız boyutunu ve muazzam derecedeki hayvan sayısının bir kısmını resme koyarak izleyiciye geri kalanların büyüklüğünü ve çokluğunu anlatmaya çalışmıştır. Hz. Nuh'un hayvanların girişini düzenleyişi resim planına iki paralel hat şeklinde tasarlanmıştır. İlginç bir biçimde hayvanların çoğu Avrupaya ait türleri içerir.

Üslup açısından değerlendirildiğinde çalışma Klasik üslupla Barok üslup arasında bir yere oturur. Işığın ve gölgenin sert kontrastlığı ve figürlerdeki teatral yapısı Barok üslubun ipuçlarını verir niteliktedir. Koyu fon üzerine ışık ve gölgenin kontrastlığı sayesinde hareket ve jestler daha ön

plana çıkarılmıştır.

Ivan Konstantinovich AIVAZOVSKY: (1817-1900)

1817 yılında Feodosiya'da doğan Rus ressam Aivazovsky küçük yaştan itibaren resme ilgi göstermiştir. Ressam, St. Petersburg'da akademi öğrencisiyken yeteneği farkedilmiş ve deniz konulu resimlere o zamandan başlamıştır (turkishpaintings.com, 2022).1844'de Petesburg'da donanmanın resmi ressamlığına atanan Aivazovsky osmanlı Devleti'nin batılılaşma süreci içinde 1845'te Sultan Abdülaziz'in daveti üzerine İstanbul'a gelmiş ve saray ressamı olmuştur. Dolmabahçe Sarayı ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde de resimleri bulunan sanatçı genel olarak deniz konulu re simler çalışmıştır (wikipedia.org, 2022)

Resim 2. Ivan Konstantinovich Aivazovsky, "Ağrı Dağı",1885, Tual Üzerine Yağlı Boya, 22,5 x 34 cm. Saint Lazarus Manastırı, Venedik (istanbulsanatevi.com, 2022).

Resim 2'de sanatçının 1885 tarihinde yapmış olduğu Ağrı Dağı isimli çalışmayı görmekteyiz. Sanatçı Ağrı Dağı'nı resim kompozisyonunda engin bir perspektifin hemen arkasında zirvesi göklere yükselen bir görünümle ele almıştır. Deniz manzaralarından da alışık olunduğu gibi resim kompozisyonunun en büyük kısmını manzara oluşturur bu çalışmasında da. Dağın haşmetini ve devasalığını öndeki kervan görüntüsü ve figürlerin küçüklüğü destekler biçimdedir. Figürler günümüz yaşantısından uzak bir çağın ve yapıldığı tarihin izlerini bünyesinde barındırarak belgesel bir nitelik taşır.

Bu resim kompozisyonunda ele alınan figürler Ağrı Dağı'nın konumu itibari ile ticaret kervanlarının uğrak yeri olan bu bölgeyi de temsil eder. Geçmişteki iklim şartlarıyla günümüzde bu coğrafyadaki iklim şartlarını da mukayese etmemize imkan sağlayan bu resim kompozisyonunda Büyük Ağrı ve Küçük ağrı zirvelerinde karı barındırmakla beraber günümüzdeki gibi eteklerinde yazı yaşamaktadır. Uzaklarda belli belirsiz fırça vuruşları ile ele alınan yerleşim yerleri de yine gözden kaçmamaktadır.

Sıcak ve pastel renk atmosferinin hakim olduğu bu resimde tek soğuk alan dağların zirvelerindeki karı temsil eden beyaz alanlardır. **Aivazovsky** bütün resimlerinde olduğu gibi Ağrı Dağı'nı konu alan bu resminde de muazzam renk yüklemeleri ve boya dokusuyla kompozisyonunu zenginleştirmiştir diyebiliriz.

Resim 3. Ivan Konstantinovich Aivazovsky, "Nuh Tufanı", 1864, Tual Üzerine Yağlı Boya, 247 x 369 cm. Hermitage Museum, St. Petersburg (www.istanbulsanatevi.com, 2022).

Resim 3'de sanatçının bir diğer çalışmasını görmekteyiz. Resimde Nuh'un Gemisi Ararat (Ağrı) Dağı'na oturmuş ve içindeki yaşayanlar karaya çıkmaya çalışmaktalar. Sanatçı özellikle bize kayalıklarda çaresiz kalan insanların telaşlı hallerini ve acziyetlerini vurgulamaktadır. Kasvetli ve bulutlu karanlık bir atmosfer içerisinde insanlar atmosfere nazaran daha açık bir renk tonlamasıyla ele alınarak nasıl bir ruh halinde oldukları vurgulanmak istenmiştir.

Nuh Tufanı'nı imgesel bir us gücü ile yansıtan ressam yine figürleri alabildiğince küçük tutarak tufanın vahşetinin ve dehşetinin büyüklüğünü izleyene hissettirmek kaygısı gütmüştür. Sanatçının aslında tarzı konusu ve alışık olduğu deniz manzarası ve dalgaların ustaca ele alınması resimde kendini göstermektedir.

Resim kompozisyonunda insanlar açıkta kalan kayaların üzerinde öbek öbek toplanmış ve tanrının gazabını ve ölümü tatmaktan hoşnutsuz bir ruh halini yansıtır vaziyette pozlar takınmışlardır.

Efsaneden yola çıkacak olursak bu insanlar tufanda ölen ve Tanrı'nın gazabıyla yüzleşen insanlardır.

Turan EROL (1927-…)

1927 yılında Muğla Milas'ta doğan sanatçı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nü 1951 yılında bitirdi. Farklı illerde resim öğretmenliği yaptıktan sonra Akademik kariyeri ile fakültelerde de hocalık yaptı. Sanatçı On'lar Grubu kurucu üyesi olup; halen Ankara ve Bodrum'daki atölyelerinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Turan Erol'un çalışmaları yoğun bir içerik çeşitliliği sergilemektedir. Erken dönem resimlerde geometrik bir stilizasyon egemendir. Bu resimler batı anlayışının klasik tavrını temel olarak almasına karşın, Anadolu kültürünün bir parçası olan köy yaşantısından kesitler yansıtmaktadır. Sert çizgilere sahip geometrik temelli yaklaşımın ardından doğaya bağlı olarak çalışmaya başlayan Turan Erol, doğayı işlerken çağdaş bir anlatım biçimi sergilemiştir (istanbulsanatevi , 2022).

Resim 4. Turan Erol, "Ağrı Dağı", 1999, Tual Üzerine Yağlı Boya, 120x100 cm (artam.com, 2022).

Resim 4'te Turan Erol'un Ara Gürel'in fotoğrafından etkilenerek yaptığı bir Ağrı Dağı konulu resim görülmektedir (Hızlan, 2022). Ressam, Anadolu'nun yaşam tarzına mistisizmine ve naifliğine olan hayranlığını yansıtıyor olsa gerekki Ara Gürel'in günün belli saatlerinde fotoğrafladığı Ağrı Dağı'nın görüntüsünü bir akşam üstü atmosferi olarak resmine konu almıştır. Ara Gürel'e ait olan bu fotoğrafı kendi çalışma tarzı ile resimleyen sanatçının resminde Büyük Ağrı Dağı bütün haşmeti, devasallığı ve mağruriyeti ile resim kompozisyonuna hakimdir. Resmin geneline hakim olan kasvet ve soğuk renk ağırlığı karla kaplı olan Büyük Ağrı'nın bu soğuk zirvelerini ve ulaşılamazlığını destekler niteliktedir diyebiliriz. Kompozisyonun ön kısmında ele alınan kerpiç evler ve bu evlerin pencerelerinden dışarı yansıyan sarı ışık resimdeki tek sıcak ve yaşamın olduğunun ipucunu veren renksel değerlerdir. Geniş fırça vuruşları ve lekeler

yine ressamın empresyonist bir üslupla resmi ele aldığını göstermektedir.

Hasan RASTGELDİ (1945-…)

1945'de Urfa'nın Tülmen Köyü'nde doğan sanatçı, 1970 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nü Hamza İnanç ve Turan Erol atölyelerinde tamamladı. Resim çalışmaları yanında Halk Bilimleri Dalı'nda araştırmaları ve derlemeleri oldu. 1982 yılında Buca Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'ne öğretim görevlisi olarak atandı. 1987 yılında Sanatta Yeterlilik aldı. 1989 yılında Slazburg Yaz Akademisi'nde resim çalışmalarına katıldı. Çok sayıda kişisel sergi açan sanatçı yurt içinde ve yurtdışında da çok sayıda sergiye katıldı. Birçok ödül kazanan sanatçının eserleri devlet kurumlarında, yurtdışında ve özel kolleksiyonlarda bulunmaktadır (sanat.burada.com.tr, 2022).

Resim 5, Hasah Rastgeldi, "Ağrı Dağı Efsanesi", 2015, İpek Yazma Üzerine Akrilik Karışık Teknik, 110x100 cm , Sehat Kalkınma Ajansı Koleksiyonu, Kars (www.serka.gov.tr, 2022).

Resim 5'te Hasan Rastgeldi'nin 2015 yılında SERKA (Serhat Kalkınma Ajansı) 'nın destekleri ile Türkiye ressamlar ve heykeltraşlar birliğinden ve akademisyenlerden oluşan 11 kişinin katıldığı "Tuvale Düşen İlk Işık" adlı çalıştayda yaptığı "Ağrı Dağı Efsanesi" isimli çalışma görülmektedir. Resimde figüratif ekspresyonist bir yaklaşımla Ağrı Dağı'nı hemen ön tarafında Nuh'un gemisi ve gemininde önünde ise ağzında zeytin dalı ile gelen güvercini tasfir edilmektedir. İfadeci renk coşkusunun göze çarptığı resimde sanatçı bu tufanı ve efsanesini canlı ve çeşitli renk tonları ile ortaya koymuştur.

Resim yapılırken birebir modelden veya fotoğraf ve benzeri materyallerden faydalanmayan sanatçı tamamen us gücü ile imgeleyerek kompozisyonunu oluşturmuştur. Yani kısacası sanatçı bu resmi ve konuyu ele alırken konunun kendi üzerinde uyandırdığı etkiyi izleyenle paylaşmaya çalışmıştır diyebiliriz. Tuval zemininde ipekli yazma kullanan sanatçı bu yazmadaki motif ve figürlerin üzerini canlı renk tonları ile kapatıp çok renkli ve dokulu bir resim yüzeyi elde etmiştir. Resimde Tufan olayının yıkımından ziyade bir renk cümbüşü ve lirik bir anlatım dili kullanan sanatçı olayı vehameti büyük bir olgu olmaktan çıkarıp coşkulu renklerin yer aldığı bir resim kompozisyonuna dönüştürmüştür.

Mecit YOLCU (1958-…)

1958 yılında Iğdır'da doğan sanatçı resim yapmaya annesi ve ev kadınlarının yaptığı kilimlerin motiflerini çizerek başladığını söyler. Para kazanma ve ihtiyaçlarını karşılama amaçlı resimler ve tabelalarla başlayan resim serüveni 5000 den fazla resim üretmesiyle devam eder. 40 yılı aşkın süredir hem öğretmenlik mesleğini icra ettiği memleketlerin, hemde emekli olduktan sonra döndüğü memleketi Iğdır'ın resimlerini yapan ressam naif bir üslupla resim anlayışını sürdürmüştür. Yöre insanını ve yaşantısını konu aldığı resimlerde Ağrı Dağı'nın hemen hemen bütün kompozisyonlarında ele almasını "Ağrı Dağı, Iğdır'ın kentsel kimliğidir ve onu görmeden veya görmezden gelerek yaşamaya çalışmak mümkün değil bu yüzden resimlerimde Ağrı Dağı muhakkak vardır ve bu dağ yaşayan bir dağdır" diyor. Yurt dışında ve yurt içinde çeşitli kolleksiyonerlerde ve devlet kurumlarında çalışmaları olan sanatçı memleketi olan Iğdır'da yaşamını sürdürmüş ve çok sayıda sergi yapmıştır. (Yolcu, 2022).

Resim 6, Mecit Yolcu, "Reyhan Sokak ", 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x60cm, (Yolcu, Reyhan Sokak, 2006).

Resim 6'da sanatçının Iğdır'da yıkılacağını duyduğu bir sokağa ait yaptığı bir resmi görmekteyiz. Resim devam ederken sokak yıkıldığından resmin bir kısmını çektiği fotoğraftan tamamladığını söyler Mecit Yolcu. Kerpiçten yapılma evler ve çamur sıvalarla kapanmış duvarlar karla kaplı ve daha henüz tekerlek izlerinin oluştuğu gözlemlenen resimde Iğdır'ın kış aylarına ait bir an dondurulmuş gibidir. Evlerin dizilimi ve yolun kıvrılarak gittiği noktada tam merkezde atmosferle bütünleşmiş bir biçimde Ağrı Dağı görselleştirilmiştir. Toprağın türlü tonları, karın beyazının tonları ile buluşmuş ve detaycı bir işçilikle naif bir bakışla bütün ayrıntılar tek tek ele alınmıştır resimde. Duvarlardaki çatlaklar zamanın yapılar üzerinde bıraktığı izlerin ipucunu verirken. Günümüz teknolojisi çanak antenlerde yine bu eski yapıların içerisinden günümüze taşır zamanı.

Mistisizmi ve vakur duruşuyla Ağrı dağı sanki bütün efsanelerden kurtulmuş ve günümüze kadar ulaşmıştır bu resimde. Sokak derin perspektifi ile Ağrı Dağı'nı desteklerken sokağın içerisinden geçen yol günümüzden geçmişe doğru sanki Ağrı Dağı'na yapılan bir yolculuk hissini uyandırır izleyende. Ayrıca sokaktaki tekerlek izi de bizden geriye doğru kıvrılarak giderken sanki yolumuzu ve bakışımızı da Ağrı Dağı'na doğru yönlendirmektedir.

Nuri ABAÇ (1926-2008)

1926 yılında İstanbul'da doğdu. 1950'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. 1969'da Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulmasına öncülük etti. Yurtiçinde ellinin üzerinde kişisel sergi açan Abaç, bir çoğu yurtdışında olmak üzere yüz yirmi kadar karma sergiye ve bienallere katıldı. Çeşitli yarışmalarda onun üzerinde ödülü olan sanatçıya 1988'de "Ellinci Sanat Yılı" ödülü verildi (turkishpaintings.com, 2022).

Nuri Abaç'ın resimleri, 1970 öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönem altında incelenebilir. İlk dönem resimlerinde, Anadolu mitolojisinden kaynaklanan iri yapılı figürler, insanüstü yaratıklar, gerçeküstü varlıklar görülür. Fantastik dönem olarak da adlandırılabilecek bu resimlerin arkasından, geleneksel Karagöz tasvirlerindeki biçim anlayışının güncel yaşama uygulandığı daha yöresel bir beğeni, ağır basmaya başlar. İki dönemi birleştiren ortak özellik, fantastik yorumun temel aks olarak benimsenmesidir (www.ressamlardernegi.com, 2022). Onun geleneksel gölge oyunundaki tasvirlerde görülen düz ve renklendirilmiş siluet figürlerle yakınlık kurduğu resimleri, daha çok yandan çarklı vapurları konu aldığı ve kendine özgü bir form anlayışı içinde değerlendirdiği çalışmalarıdır (Özsezgin, 1998).

Resim 7, Nuri Abaç, "Nuh'un Gemisi", 1987, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x115 cm. (Özsezgin, 1998).

Resim 7'de Nuri Abaç'ın Nuh Tufanı'nı konu aldığı bir çalışması görülmektedir. Resimde sanatçının kendi geleneksel kültürden beslenen sanat anlayışını Nuh'un gemisiyle nasıl sentezlediğini görme şansı buluruz. Coşkulu figürlerin ve bir o kadarda ritimsel ve lirik bir üslupla oluşturulmuş resim yüzeyinde sanatçı bir tufandan ziyade sanki neşeli coşkulu

teatral bir hava estirmektedir. İmgelere dayalı yaptığı çalışmalarında sanatçının perspektif resminden uzak daha çok içsel duygu ve düşüncelerle geleneğe dayalı yorumları çarpıcı bir biçimde izleyenle buluşur. Sanatçı bilinen tufanı değil tufanın kendindeki sanatsal birikimile yoğrulmuş öyküsünü paylaşır resim yüzeyinde.

Nilüfer İNALTONG: (1957-…)

Nilüfer İnaltong, Akademi kökenli olmayan ressamlarımızdandır. Yurtiçi ve yurt dışında birçok kişisel sergi açan, aldığı davetlerle çeşitli etkinliklere ve uluslararası platformlarda organizasyonlara katılmıştır. Nilüfer İnaltong yabancı sanatçılarla canlı performanslar sergilemiş, kataloglarda yer almıştır. Sanatçı, UPSD (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği), AKRD (Ankara Kadın Ressamlar Derneği), GESAM (Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği), SESAN (Serbest Sanatçılar) ve The Original Turkish Paintings Gallery üyesidir. Sanatçının yurtiçinde ve yurtdışında kamu ve özel kişilere ait çeşitli koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Çalışmalarına halen İstanbul'da kendi atölyesinde devam etmektedir. (turkishpaintings.com, 2022).

Resim 8, Nilüfer İNALTONG, "Ağrı Dağı", 2009, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x60 cm (shoptr7.yomyatriadia.com, 2022).

Resim 8'de sanatçının sıcak - soğuk renk ilişkisi içerisinde ele aldığı Ağrı Dağı isimli çalışamayı görmekteyiz. Sanatçı resim düzlemini zengin bir pentür anlayışı ile harmanlamıştır. Spatülle ve fırça ile oluşturduğu dokusal resim yüzeyi, geniş ve ritimsel renk alanları ile alabildiğine canlıdır. Renk seçimleriyle sanatçı sanki Sönmüş bir volkanik dağ olan Ağrı'nın bünyesinde barındırdığı bütün toprak çeşitliliğini, floryasını ve faunasını plastik bir düzenleme ile adeta yeniden yorumlamış ve de bu yorumu izleyenlerin beğenisine sunmuştur. Bu renk zenginliği ve dokusal renk pasajları bu dağın yaşayan devinim halinde olan bir varlık olduğunun kanıtı niteliğindedir. Zirvelerindeki soğuk hava yine soğuk bir renk

olan mavinin tonları ile temsil edilirken dağın etekleri bu soğukluğun aksine bütün yaşam belirtileri ve sıcaklığı ile sıcak renk pasajları kırmızı turuncu ve de kahverenginin tonları ile ele alınmıştır.

Mustafa KÜÇÜKÖNER: (1971- .....)

1971 yılında Gümüşhane'de doğdu. 1991 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu. 1992-94 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak resim öğretmenliği yaptı. 1994 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Araştırma Görevlisi oldu. 1998'de Atatürk Üniversitesi'nde Yüksek Lisansını, 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Sanatta Yeterlilik Eser/Metin çalışmasını tamamladı. 2005 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Yardımcı Doçent, 2008 yılında da Doçent oldu. 2010-2011 yılları arasında 25. Dünya Üniversiteler Kış Oyunları Erzurum 2011 Kış Oyunları Genel Koordinatörlüğü altında Kültür Sanat Komite Başkanlığı yaptı. Hala Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Profesör Olarak görevine ve sanatsal çalışmalarına devam etmektedir (KÜÇÜKÖNER, 2013)

Resim 9, Mustafa Küçüköner, "Ağrı Dağı", 2010, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80 cm.

Resim 9'da sanatçıya ait Ağrı Dağı konulu bir çalışma görmekteyiz. Resimde toprağın rengi olan kahverenginin çeşitli renk varyanslarını dağın zirvesindeki bulutları temsil eden beyazın tonlarıyla buluşturmuştur. Resim yüzeyini renk pasajları ve spiral döngülerle bölümleyen Küçüköner kendi sanatsal özgün biçim ve kurgularıyla Ağrı Dağı'nı yeniden inşa etmiş ve kendi dağını yorumlamıştır. Adeta kendi yaşadığı coğrafya olan Karadeniz'in sarp yamaçlarını Ağrı Dağı isimli bu çalışmasında kavuştu-

ran sanatçı dağın haşmeti ve heybetini gökyüzünden bir yerlerden izlettirir ve paylaşır sanatseverlerle. Ağrı Dağı'nı adeta bir Semazen gibi gördüğü bu kompozisyonu sanki izleyeni davetkar bir biçimde kendine çekip dingin bir ruh haline sokmaktadır. Zirveleriyle gökyüzünün dinginliğini zorlayan bir dağ çıkarır sanatçı bu resmiyle karşımıza. Ve bu ulu koca dağın gökyüzüne başkaldırdığı semanın enginliğini ve dinginliğini bir çivi gibi deldiğini gözlemletir izleyene.

Doğa ve nesne karşısında kişisel sezgileri, algları, us gücü, düşünsel yapısı, yaşama bakışı, nesneyi yorumlama ve nesneye karşıt olarak, ondan ayrı nesnesini, biçimini vareden, deneyen, kavrayan yönünü bilmeye dönen, modern resim yüzeyini kendi kimliği, kişiliği ve yaşamsal sezgileriyle kişiselleştiren, kimlikleştiren ve alımlayıcılarla paylaşan sanatçı Mustafa KÜÇÜKÖNER…

Uğur ÖZEN* (ÖZEN, 2013)

UĞUR ÖZEN: (1978-….)

Uğur Özen 1978 yılında Sivas'ta doğdu. 1998 yılında Atatürk Üniversitesi Resim Bölümünü kazandı. 2008 yılında "Modern Sanatta Ekspresif Yüzey Hareketleri ve Çağdaş Türk Resmine Yansımaları» isimli tez konusu ile mezun oldu. 2011 yılında Üniversitelerarası Erzurum Kış Oyunları (Erzurum Winter Universidade/EWU)'nda kültür sanat komite başkan yardımcısı olarak görev yaptı. 2012 Yılında Kafkas Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim Anabilimdalı'nda Öğretim Görevlisi olarak göreve başlayan sanatçı, mimari geometrik soyutlamaları ile modern resim yüzeyini kimlikleştirerek ve çağdaş Türk resim yüzeyini irdeleyerek deneysel çalışmalar yapmakta, resimlerinde boyanın yanısıra kolaj, asamblaj ve karışık teknikler kullanmaktadır. Ulusal ve Uluslararası birçok sergiye katılan sanatçının yurt içi ve yurt dışındaki kolleksiyonerlerde ve birçok resmi kurumda eserleri bulunmaktadır. Sanatçı halen Kafkas Üniversitesinde Öğretim görevlisi olarak akademik ve sanatsal çalışmalarına devam etmektedir (Inter Art Batumi 2013 Resim Kataloğu , 2013)

Resim 10, Uğur Özen, "Soğuk Ağrı'nın Sıcak Eteği Iğdır", 2012, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65X50cm.

Resim 10'da sanatçıya ait bir çalışma görmekteyiz. 2012 yılında yaklaşık olarak 4 ay Iğdır'da yaşamış olan sanatçı, bu süreç içerisinde Ağrı Dağı ve Iğdır'a olan hayranlığını tuvale dökme isteği ile olsa gerek "Soğuk Ağrının Sıcak Eteği Iğdır" isimli bu çalışmayı yapmıştı. Ağrı Dağı'nın geri planda kaldığı resim kompozisyonunda sanatçı Iğdır'ın yeşil bahçeleri içerisindeki evleri, kaysı ağaçlarını beraber ele almıştır. Spatula ve fırçalarla oluşturduğu pentürünü Ağrı Dağı'nın karlı beyaz zirvelerindeki soğuk renklerden, sıcak renklerle ve yeşilin farklı tonlarıyla ayırmıştır. Birbiri ardınca tasniflenmiş evleri ve en arka plandaki Ağrı Dağı kompozisyonun derinliğini oluşturur niteliktedir. Renklerin Lirik bir biçimde ve pastel tonları ile kullanımını amaçlamış olan sanatçı aslında dağla kentin zıtlığını ve aynı zamanda bu zıtlıktan türeyen ilişkisini gözler önüne sermeye çalışmıştır diyebiliriz.

SERDAR AKKILIÇ: (1981-....)

1981 yılında İstanbul'da doğdu. Resim yapmaya beş yaşındayken başladı. Otodidakt olan sanatçı, resim eğitimini özel davet üzerine gittiği Oslo National Academy of the Arts; Norveç'te aldı. Resimlerinde iç dünyasını müdahale olmaksızın tuvale aktaran Serdar Akkılıç, konu olarak insanın Dünya üzerinde bazen kendisiyle, bazen de doğayla olan mücadelesini göstermeye çalışmakta. Genel olarak kuzey ülkeleri sanatından etkilenen sanatçının eserlerindeki bu farklılık çağdaşlarından hemen ayrılabilmesini sağlamaktadır. Sanatçının eserleri önemli kişi ve kurumların koleksiyonlarında yer bulurken, katıldığı çeşitli uluslararası sanat organi-

zasyonlarının haricinde karma ve kişisel olmak üzere birçok sergide yer almıştır (www.turkerart.com, 2022).

Resim 11, Serdar Akkılıç, "Nuh'un Gemisi Serisinden", 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 200x150cm (turkerart.com, 2022).

Sanatçı Nuh'un Gemisi konulu bir seri resim yapmış ve bu resimlerinde mistik ve ilahi bir konu olan bu olay ve olguyu günümüz kavram ve kuramlarıyla nasıl algılıyorsa o şekilde izleyenle buluşturmuştur. **Resim 11'**de *Serdar Akkılıç'ın* bu *seriden bir çalışma görmekteyiz. Tüm çalışmalarında Sürrealist bir resim üslubunu benimseyerek bir resim dili ile paylaşımlarını gerçekleştiren ressamın bu çalışması da Sürrealist tavırdadır.*

Nuh'un Gemisi konulu serinin bir parçası olan bu çalışmada sanatçı günümüz yaşamı ve teknolojisinden görsellerle kompozisyonunu anlamlandırmaya çalışmış ve kompozisyonundaki savaş araçlarından biri olan helikopterle günümüz insanının çatışmasına dikkati çekmiş, yunus balığı ile hümanizmi, barışı ve insanların birbirleri ile olan çatışmasını eleştirel bir resim tavrı ortaya koymuştur. En üstte duran gemi yakın tarihe ait bir yelkenli olarak tufanda belirtilen gemi imajından çok uzaklaşmış ve günümüz teknolojisiyle özdeşleşmiştir. Diyebiliriz ki sanatçı geminin cismani imajından ziyade insanoğlunun varlığı ile ilgili ve de kavimlerin birbirleriyle kurduğu beşeri sosyal, kültürel, siyasal ilişkileri ile ilgili daha insancıl bir imaj ve misyon yüklenerek resim yüzeyinde kendini göstermektedir. Geminin bu misyonu parçalanan gövdesiyle sanki insanoğlunun birbiri ile ilişkilerinin parçalandığını ve geçmişe dair hatırlanması gereken değerlerinin zarar gördüğünü anlatır bir poz takınmıştır. Bu anlamda sembolik bir tutumda sergileyen sanatçı ortaya koyduğu imajlarla Nuh'un gemisini güncellemiş ve sanki insanlara hatırlamaları gereken değerler olduğunu göstermeye çalışmıştır.

SONUÇ:

Sonuç olarak diyebiliriz ki asırlardır varlığını sürdüren Ağrı Dağı ve onunla özdeşleşmiş olan Nuh Tufanı geçmişten günümüze, sadece arkeologların, tarihçilerin, seyyahların, dağcıların, turistlerin, müzisyenlerin, din alimlerinin veya bu coğrafyada yaşayan insanların değil, ressamlarında ilgi odağı olmuş, geçmişten günümüze birçok ressam Ağrı Dağı ve etrafındaki yaşamı, kurulan ve yıkılan medeniyetleri, tarihi ve kültürel dokuyu, burada cereyan eden vakaları, halk destanlarını, her şeyi ile devinim halinde olan ve yaşayan, ve de yaşamaya devam eden bu dağı sanatlarına konu edinmişlerdir. Gerek modern resim anlayışı içerisinde ele alınan eserlerle gerekse daha eski sanat üslupları ile ele alınan eserlerle, Ağrı Dağı ve Nuh Tufanı sanat dünyası içerisinde farklı sanat anlayış ve disiplinleri ile yaşamakta ve görünen oki yaşamaya da devam edecektir.

KAYNAKÇA:

And, M. (2016, 03 02). http://www.antikalar.com/v2/konu/konu0706.asp adresinden alındı

And, M. (2022, 10 11). *https://www.antikalar.com*. www.antikalar.com: https://www.antikalar.com/tarihin-en-eski-gemisi-nuhun-gemisi adresinden alındı

artam.com. (2022, 09 07). *artam.* artam.com: https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/resimlerimde-ancak-dusunduklerime-yer-var adresinden alındı

fineartamerica.com. (2022, 09 07). *CASTIGLIONE ART PRINTS.* fineartamerica.com: https://fineartamerica.com/shop/prints/castiglione?page=2 adresinden alındı

Genesis. (2022, 09 13). Tekvin / Yaratılış (Genesis) VII, (1,2,3).

Hızlan, D. (2022, 09 10). *www.hurriyet.com.tr*. hurriyet.com.tr: https://www.hurriyet.com.tr/turan-erolun-kedisi-117573 adresinden alındı. *https://commons.wikimedia.* (2022, 08 07). wikimedia commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Benedetto_Castiglione_-_In_Front_of_Noah%27s_Ark_-_WGA04548.jpg adresinden alındı

Inter Art Batumi 2013 Resim Kataloğu . (2013). *Inter Art Batumi*, 88. BATUMİ, Georgia.istanbulsanatevi . (2022, 09 07). *TÜRK RESSAMLAR » Turan Erol Hayatı ve Eserleri (1927.* istanbulsanatevi.com: https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/turan-erol-hayati-ve-eserleri/ adresinden alındı. istanbulsanatevi.com. (2022, 09 07). *ÜNLÜ RESSAMLAR LİSTESİ » Soyadı A » Ivan Konstantinovich Aivazovsky » Ayvazovski Ağrı Dağı.* https://www.istanbulsanatevi.com: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-a/aivazovsky-ayvazovski-ivan-konstantinovich/ivan-konstantinovich-aivazovsky-agri-dagi-3191/ adresinden alındı

KÜÇÜKÖNER, M. (2013). *Güngellenen İmgeler BABİL.* Erzurum: ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI .

ÖZEN, U. (2013). Güngellenen İmgeler BABİL MUSTAFA KÜÇÜKÖNER. M. KÜÇÜKÖNER içinde, *Güngellenen İmgeler BABİL MUSTAFA KÜÇÜKÖNER* (s. 161). Erzurum: ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI .

Özsezgin, K. (1998). *Nuri Abaç.* Ankara, Çankaya, Türkiye: Necef Antik Yayınları.

sanat.burada.com.tr. (2022, 09 10). *sanat.burada.com.tr*. sanat.burada.com.tr: https://sanat.burada.com.tr/sanatcilar/hasan-rastgeldi adresinden alındı

Serka. (2013, 05). Ağrı Turizm ve Keşif Rehberi . *Ağrı Turizm ve Keşif Rehberi*. Kars, Türkiye: Serka.

shoptr7.yomyatriadia.com. (2022, 09 15). *https://shoptr7.yomyatriadia.com/*. shoptr7.yomyatriadia.com: https://shoptr7.yomyatriadia.com/content?c=nil%C3%BCfer%20boya%20konya&id=40 adresinden alındı

turkerart.com. (2022, 11 20). *www.turkerart.com*. turkerart.com: http://www.turkerart.com/nuhun-gemisi/nuhungemisi-11/ adresinden alındı

turkishpaintings.com. (2022, 09 15). *https://turkishpaintings.com*. turkishpaintings.com: https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=84 adresinden alındı

turkishpaintings.com. (2022, 11 09). *www.turkishpaintings.com*. turkishpaintings.com: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=59&modPainters_artistDetailID=377 adresinden alındı

turkishpaintings.com. (2022, 06 11). *www.turkishpaintings.com*. turkishpaintings.com: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=33&modPainting_artistDetailID=75 adresinden alındı

wikipedia.org. (2022, 09 07). *tr.wikipedia.org*. Vikipedi Özgür Ansiklopedi: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0van_Ayvazovski adresinden alındı

www.istanbulsanatevi.com. (2022, 09 07). *ÜNLÜ RESSAMLAR LİSTESİ » Soyadı A » Ivan Konstantinovich Aivazovsky » Ayvazovski Nuh Tufanı.* istanbulsanatevi.com: http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-a/aivazovsky-ayvazovski-ivan-konstantinovich/ivan-konstantinovich-aivazovsky-nuh-tufani-7583/ adresinden alındı

www.ressamlardernegi.com. (2022, 09 15). *www.ressamlardernegi.com*. ressamlardernegi.com: https://www.ressamlardernegi.com/ressamlarimizdetay.asp?id=58 adresinden alındı

www.serka.gov.tr. (2022, 10 09). *serka.gov.tr*. www.serka.gov.tr: https://www.serka.gov.tr/serka-yayinlari/usta-ressamlar-serhat-illerini-tuvale-cizdi/ adresinden alındı

www.turkerart.com. (2022, 11 20). *www.turkerart.com*. turkerart.com:

http://www.turkerart.com/sanatcilar/serdar-akkilic-2/ adresinden alındı
Yolcu, M. (2006). Reyhan Sokak. *Reyhan Sokak.* Mecit Yolcu Koleksiyonu, Iğdır.
Yolcu, M. (2022, 05 11). Mecit Yolcunun Sanat Serüveni. (U. Özen, Röportaj Yapan)

WALL-E ANİMASYON FİLMİ ÜZERİNDEN ÜTOPİK VE DİSTOPİK KURGUSAL MEKÂN KAVRAMI

Turgut KALAY[1]

Çağrı YALÇIN[2]

Elif ÖZDOĞLAR[3]

Wall-E filmi, Vol-i olarak ülkemizde adapte edilmiş, ABD'de 2008 yılında vizyona girmiş, Pixar Animasyon Stüdyosu tarafından üretilmiş ve Walt Disney Pictures tarafından dağıtımı yapılmış, renkli, uzun metrajlı bir animasyon filmidir. Filmin yönetmeni ise animasyon sineması alanında tecrübeli, pek çok önemli animasyon filmine imza atmış, Andrew Stantondur. Bacasız endüstri ve yedinci sanat olarak anılan sinemanın; yüksek maddi getirisi, sanatsal ve kültürel değeri ve kitlesel etkileri bir alt türü olan animasyon sineması içinde geçerlidir. Özellikle yeni bin yılın başından itibaren, küresel salgının, sıcak çatışmaların ve iklim krizinin de etkileriyle distopik mekân kurguları nicelikçe artmış ve nitelikçe çeşitlenmiştir. Bu çalışmanın amacı; ütopik ve distopik mekan kavramlarını Wall-E filmi üzerinden incelemek ve analiz etmektir. Bu bölüm kapsamında ütopya ve distopya kavramlarının tanımları yapılacak ve sanattaki yerleri belirlenmeye çalışılacaktır. Bu bilgiler ışığında bilim kurgu türünde bir animasyon sineması eseri olarak Vol-i distopya- ütopya ekseninde analiz edilecektir. Çalışmanın son bölümünde ise Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölüm'ünde verilen Korku ve Mekân, Sinema ve Mekân ile Bilim Kurgu ve Kurgusal Mekân isimli derslerde bu filmi izleyen öğrencilerin görüşlerine yer verilecektir.

1 Arş.Gör., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, turgut.kalay@dpu.edu.tr

2 Dr.Öğr.Üyesi., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, cagri.yalcin@dpu.edu.tr

3 Dr.Öğr.Üyesi., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, elif.ozdoglar@dpu.edu.tr

1.Giriş

Kurgusal mekânlar, içinde bulunulan zamanın koşulları içerisinde deneyimlenmesi mümkün olmayan mekânlardır. (Özdoğlar, 2015) Bilim kurgu alternatif zaman dilimleri de dâhil olmak üzere hedeflenen zamanda kullanılmayan ya da var olmayan bilimsel gelişmelerin ve teknolojilerin yüklendiği sanat yapıtlarıdır. (Yalçın, 2017) Bilim kurgu ürünlerinde izleyici tarafından görülmemiş, deneyimlenmemiş ya da terk edilmiş bilimsel ve teknolojik gelişmeler hikâyenin gövdesini oluşturur. Bu nedenle bilim kurgu ve kurgusal mekân ilişkisinde genellikle bilim ve teknolojiyle ilişkilendirilen alışılagelmiş mekân formlarının dışına çıkan özgün mahaller oluşturulur ya da düş gücünden beslenen orijinal mekânlar kompoze edilir. Teknolojik imgelerden yararlanılırken, bugünden ilham alınarak, geleceğin teknolojik düzeninin bilim kurgu sineması üzerinden kurgulandığını söylemek mümkündür. (Kavut, 2019)

Ütopya ve distopya sözcükleri etimolojik olarak Yunanca'dan gelmektedir. (Çelik, 2015) Ütopya kavramının ortaya çıkışı Platon'un hiçbir zaman fiziki olarak uygulanmayan ideal devlet modeline ve tanımına dayanır. Thomas Moore ise bu sözcüğü aynı adlı eserinin isminde net bir biçimde kullanarak kavrama daha çağdaş bir yorum getirir. (Yüksel, 2012) Platon ideal devletin oluşması için gereken prensiplerin arayışındayken, Moore bu arayışa girmeden canlı bir profil çizer. (Atakan, 2016)

Avrupa'da Bacon'un Yeni Atlatis'i ve Campanelle'in Güneş Ülkesi/Devleti gibi ütopyaya dair çalışmalardan söz etmek mümkündür. Adarno ise estetik anlayışının temelini kurarken ütopyayı kavramış bir tutum benimser. (Bal, 2011) Erdemli olmayı merkez alan benzer bir toplum tanımlaması İslam felsefesi içerisinde Farabi tarafından yapılır. Ayrıca Osmanlı'nın son döneminde ve Servet-i Fünun edebiyatı içerisinde de ütopyaya dair çalışmalar bulunmaktadır. (Yumuşak, 2012) Huxley, Atwood, Zamyatin ve Orwell gibi yazarlar için ise Dünya distopik bir yerdir. Distopya terimi, modern çağın düşünürlerinden ve kadın üzerine çalışmalarıyla bilinen aykırı filozof Mill tarafından ilk kez kullanılmıştır. (Fatih&-Lekesiz, 2019)

Animasyon filmlerinin hedef kitlesi sıklıkla geniş bir skaladır. Dünya klasiklerinin, yerel halk masallarının, toplumsal gelişmelerin ve değişimlerin, başarı öykülerinin, gerçeküstü kurguların ve süperkahraman hikâyelerinin, tarihi dönemlerin ve daha pek çok temanın küresel bir zemine oturtulmasıyla oluşturulur. Dijital ve manuel tekniklerle oluşturulduğundan sinemanın diğer dallarına göre daha özgün biçimlerde üretilirebilir-

ler.

2.Ütopik ve Distopik Kurgusal Mekân Kavramı

Ütopya, pozitif olan herşeyi nitelemeye gayret gösterirken insanları eşitlik ve adalet üzerinden sınırlandırır. Distopya'da hedef hayatta kalma olduğundan eylemlerin sınırları zayıflar ve daha fazla eylem kabul edilebilir hale gelir. Bu tür ütopyanın zıttı olarak kurgusal bir dünyayı üretirken, sosyal bölünmenin de söz konusu olduğu, kötümser ve kaotik bir toplumu yansıtır. (Serttaş, 2018) Ütopyanın yalnız zıttı değil aynı zamanda tamamlayıcısı olan distopya, sosyolojik ve politik anlamda eleştirel bir antitezdir. (Fatih&Lekesiz, 2019)

Ütopya ve distopya kavramı algısal-kavramsal sanat ürünlerinde yer bulabilmek için kurgusal mekâna ihtiyaç duyar. Ütopya genel bir tanım ile gerçek olmayacak kadar iyi, erdemli ve adil bir kurguyu, distopya ise gerçek olmayacak kadar kötü, faziletsiz ve adaletsiz bir kurguyu betimler. Bu kurgu mekân kurgusuyla bütünleşerek, sinema eserinde fon olarak hizmet eder. Bu bağlamda ütopik mekanlar, estetik değerlere sahip, sistematik ve güzeli betimlerken, distopik mekanlar estetik değerleri yıkan, kaotik ve çirkini betimleyen bir karakteri benimser.

2.1 Ütopya Kavramı ve Kurgusal Mekân

Ütopya kavramı ilk kez Platon tarafından Antik Çağ'da tanımlanan, üç sosyal sınıftan oluşan bir toplum modeli ve gerçekleşmesi ve bu toplumun yaşayacağı bir devlet modeli üzerinden okunabilir. Platon'un Aristo'dan en belirgin farkı uygulanması güç adalet temelli bir toplum modeli ortaya koymasıdır. (Topakkaya, 2008) Ütopya'nın sanatla ilişkisi de Antik Yunan'dan günümüze uzanan bir serüveni tanımlar. (Kavukçu, 2016) Ütopyalar Antik Çağ toplumlarında mitlerden güç almış ve onları güçlendirmiştir. Dinlerin doğuşu ile beraber dini anlatılar ve cennet tasvirleri de hayalî anlatımlar olarak sanat eserlerinde evrensel düzeyde yer bulmuştur. Çağdaş sanatta halen sıklıkla konu edilen ütopya barındırdığı düş gücü ile görsel sanatlar ve edebi sanatlar için ideal bir temadır.

Ütopya kavramının, mekân ile ilişkisi irdelendiğinde gücünü geçmişten almaya çalışan gerici, gücünü teknolojiden alan teknotopya, özgünlük üzerinden hareketle tanımlanan heterotopya ve doğadan etkilenen ekotopya gibi alt türlerden söz etmek mümkündür. (Sekman, 2017) Ütopyalar, kurgusal mekân bağlamında ülküsel toplulukların ürettiği ya da böyle toplulukların oluşumuna katkı sağlayan mekânlar olarak tanımlanabilir. (Yüksel, 2012) Hangi türde olursa olsun ütopik mekân kurgula-

rında, estetik anlayışın bir düzene oturması gerekmektedir. İdeal olan bir düzen içerisine oturtulmuştur.

Baharın gelişini müjdeleyen mitolojik karakterleriyle Boticelli "İlkbahar" isimli eserinde, baharı bir mevsim olarak ütopyalaştırmıştır. Carnavale'nin zamanda donmuş gibi duran "İdeal Şehir" isimli çalışmasında, insan yoğunuluğundan arınmış, pek çok farklı mimari üsluptan eserler barındıran bir kent meydanını tanımlar. Boucher'in "Resim Alegorisi" eserinde bir genç kız bulutların üzerinde otururak bebek meleklerin resimlerini çizmektedir. Jlilati'nin "Ütopya" isimli çalışmasında ise islam kentlerini andıran bir mimariyi canlı ve neon renklerle tanımlamıştır. Bu çağdaş sanat eserinin hem yağlıboya tablosu hem de baskı için grafiksel biçimi mevcuttur. Klebes eğlence temelli bir ada üzerinden pek çok farklı varyasyon üretmiştir. Hill ise fütüristik bir dünyayı çizgisel olarak tanımlarken kullandığı canlı renklerle ütopyayı anlatır. Bu sanatçıların çalışmalarının ortak özelliği realiteden uzak, gerçek dünyada kurgulanması mümkün olmayan mekânlar ve karakterleri bütünleştirmesi ve karakter-mekân ilişkisi ve fon konusunda alışılagelmiş anlayışları yıkmasıdır.

Res 1: Resim Alegorisi-Boucher (Url-1) Res 2: Ütopya Jlilati (Url-2)

Ütopya kavramı edebiyat dünyasında da önemli bir yere sahiptir. Platon'un ideal yaşam formu modelini anlattığı "Devlet" eserinde ve benzer anlayışlarla yazılmış pek çok felsefik yazında, Wells'in Modern bir ütopya tanımladığı aynı adı taşıyan eserinde olduğu gibi çok çeşitli romanlarda ütopya temel alınmıştır. Le guin, Morris, Callenbach, Cavendish, Bellamy bu konuda eserler üreten sanatçılardan bazılardır.

Sinema da kurgusal mekan kavramı üzerinden ütopik mekanlar kurgulanmıştır. Avatar, Gökteki Kale, Kara Panter, Köy, Yarının Dünyası gibi yapımlarda bilinmeyen iyiye, adile ve eşite haiz dünyalar betimlenir. Ütopyalar, düşsel ürünler gibi görünseler de üretildikleri dönemin eleştirisini yaptıkları için önemli eserlerdir. (Öztaş, 2019) Shymalan'ın en ba-

şarılı yapıtlarından biri olan Köy filminde, modern dünyada kötülüklere maruz kalan varlıklı bireylerin satın aldıkları arazi üzerinde kurdukları primitif düzene sahip bir köy ve koloni konu edilir. Bu bağlamda filmde bir köy kurgusu söz konusudur. Ütopyayı ifade etmede kullanılan kurgusal mekânlar; iyicil, barışçıl, düzenli ve sistemlidir. Açık veya canlı pozitif renklerden oluşan fonlar mevcuttur. Doğa ile birebir uyum veya adaptasyon söz konusudur. Karakter ve mekânın bağı kuvvetlidir. Mekân tanımlıdır ve karakter mekânın bir parçasıdır.

2.2 Distopya Kavramı ve Kurgusal Mekân

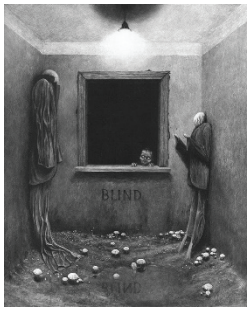
Distopyalar genellikle bilim kurgu türünde karamsar bir bakış açısı taşıyan ürünlerdir. (Baritçi&Fidan, 2018) Mekân- distopya ilişkisinde yapay zekânın dominant olduğu, transhumanist, makineleşme tabanlı siber sözcüğü ve başkaldırma ve isyanla özdeşleştirilen sahip punk sözcüğünün birleşiminden doğan cyberpunk (siberpunk) isimli alt tür son yıllarda ön plana çıkmıştır. (Çiftçi&Demirarslan, 2020) Cyberpunk bir tasarım anlayışı olarak pek çok tasarım disiplininde yer bulurken, fütürizmden ve alt türlerinden beslenir. (Çiftçi&Demirarslan, 2022) Distopya'nın da içerisinde umut, cezalandırma ve hayatta kalma temalarını barındıran ümitvar distopya (Atasoy, 2020), tek tip mimariye sahip, sınırları olan, doğal ve kültürel yıkıma uğramış bir profilin çizildiği kent distopyası (Demir, 2019), ekolojiyi ve insan ile iletişimini konu edinen ekolojik distopya (Ergeç, 2020) gibi alt türleri mevcuttur.

Stuart Mill ise distopyayı, Moore'un ütopya kavramından yaklaşık 350 yıl sonra kullanır. Bu da ütopyanın, distopyanın temelini oluşturduğunun bir göstergesidir. Nietzche'nin insanların iyiliği için çabalayan bir bireyin sarp yolları, üstün insan tanımı, iyi ve kötünün ötesini irdeleyiş biçimiyle distopya fikrinin temel düşünleri arasındadır. Nietzche'nin felsefesinde kuşkucu bir bakış açısı vardır. (Booker, 2012) Orwell, Huxley, Atwood, Collins, Butler, Burges edebiyatta bu türün temsilcileri arasındadır.

Distopik sanat, hayali, nahoş ve dehşet verici bir yerin temsili olarak tanımlanır. (Url-3) Listfield'in astronot figürlerini doğa ve özellikle kaya ile ilişkilendirdiği çalışmaları, Creese'in Mısır mitolojisinde öte dünyanın bekçisi olarak kabul edilen, çakal başlı tanrı Anubis'i betimlediği Anubis resmi, Bainchi'nin Aşk Ve Erdem Alegorisi isimli eseri, çağdaş sanatçı Beksinki'nin deforme figürleri ve ürkütücü mekanları, Openshaw'un siberpunk çalışmaları distopik eserlere örnek gösterilebilir. Bu anlayışla kurgulanan ürünlerde; sınırlar, kargaşa, yıkım, sınıflandırma, yabancılaş-

ma ile tanımlanan mekânlar konu edilmektedir. Bu kurgu mekansızlığa kadar gidebilir. (Demirarslan, 2020) Gotik, karanlık, kaotik mekanlar ve koyu ve pesimist renklerden oluşan, karmaşık ve üst üste binmiş fonlardan faydalanılır.

Res. 3: Beksinki'nin bir çalışması (Url-4) Res. 4: Andreev'in bir çalışması (Url-5)



Bilim Kurgu sinemasının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen Metropolis filmi distopiktir. (Erol&Ünal, 2013) Collins'in kitabından uyarlanan açlık oyunları genç bireylerin hayatta kalma mücadelesi üzerine bir mekân kurgusu önerir. Elysium 2154 yılında tahrip olmuş bir Dünya'yı anlatır. Bir başka edebiyat uyarlaması olan Uyumsuz serisinde bölünmüş toplum duvarlar içerisinde yaşamakta, sistem karşıtları ise bu duvarın dışında kaderlerine terk edilmiş bir biçimde yaşam savaşı vermektedir. "%3", "I-Land", "The Rain", "Better than Us", "The Barrier" , "Into the Night" ve kesişimi "Yakamoz S-245" gibi diziler ise sektörde yer bulan distopyalarla ilgili seriler arasındadır.

2.3 Ütopya Ve Distopya'nın Mekân Kurgusu Bakımından Karşılaştırılması

Hieronymus Bosch'un eserinde Dünyevi zevklerin konu edildiği eserinde ütopyadan distopyaya bir yolculuk söz konusudur. Hem ütopya hem de distopyada *içinde bulunulan zaman dilimine aykırı bir* mekânsal betimleme mevcuttur. Bu yönüyle her iki türde de kurgusal mekânlar gerçeküstüdür. Her ikisinde de mekân tasvirinde sanatçının düş gücüne ve dünya görüşüne yer verilir. Buna ek olarak özgün ve bağımsız eserlerdir. Bunun yanı sıra Dünya'nın mevcut durumu da önem taşımaktadır. Toplumda eğer kaygı seviyesi yüksek ise distopyalara, eğer kaygı seviyesi düşük ise ütopyalara kayan bir izleyici kitlesi ve üretici ekipten söz edilebilir. Sürrealizm gerçeği reddetme eğiliminde olan her iki anlayışın ortak paydasıdır.

Bu kavramlar zaman ve zamanın mevcut politik ve sosyal düzeniyle doğrudan ilintilidir. Ancak bugün distopya olarak tarif edilen bir mekânın sosyal ilerleme ve gelecek dünya düzeni üzerinde ütopya olarak kabul edilmesi, bugün ütopya olarak tarif edilen bir mekânın ise gelecekte geri dönülmek istenmeyecek bir distopyaya *dönüşmesi ihtimali vardır. Bu bağlamda hem ütopya hem de* distopya değişkendir. Distopya, ütopyadan çok sonra ona anti tez olarak doğduğundan ve yeni bin yılın riskleri ile rağbet gördüğünden bugün keskin olarak belirlenen sınırlar, gelecekte şeffaflaşabilir veya değişebilir.

3. Wall-E Filmi: Ütopik Ve Distopik Kurgusal Mekân

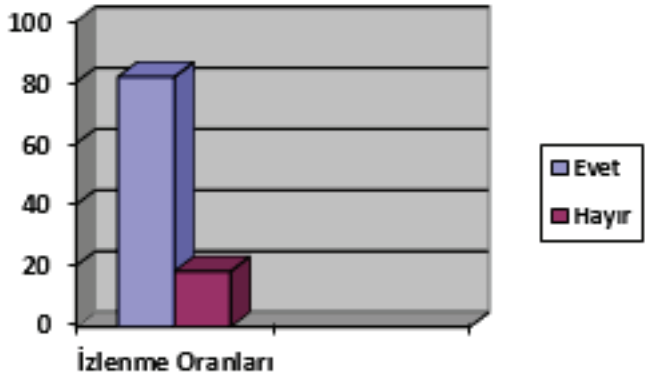
Filmde ana kurgusal mekânlar; Dünya gezegeni, Uzay, Wall-e'nin evi ve Axiom Uzay Gemisidir. Axiom aynı zamanda ilk özel uzay istasyonu projesin de adı geçen firmanın adıdır. Wall-e filminde, ana karakter 1980'lerde üretilen Rus yapımı robotları andıran, çölleşen dünyayı çöplerden temizleme işlevi için tasarlanmış, türdeşleri arızalanmasına rağmen görevine sadakatle devam eden duygusal robot olan Wall-e ve Uzay'a kolonizasyon için hareket etmiş Axiom Uzay Gemisi'nde yaşayan ve Dünya'da yaşam belirtisi bulmakla görevlendirilen son teknoloji ürünü ve sert bir robot olan Eve'dir. Yan karakterler, VAQ-M isimli temizlik robotu, Auto isimli yardımcı pilot, Kaptan B. ve Axiom Gemisi yolcularıdır. Çölleşmiş ve çöplerle kaplanmış Dünya ekolojik bir distopya tanımlamasıdır. Bu mekânın tanımlanmasında tüm renklerin karışımı olan kahverengi tercih edilmiş, dünya toz ve kum ile kaplanmış, robotlar tarafından küp haline getirilen çöplerden oluşan geometrik formlar yükselerek yapısal nitelik kazanmıştır. Atıkların karıştığı kirli sular da ekolojik distopya görünümüne katkıda bulunur. Wall-E' nin rubik küp, atari, televizyon, video kaset, çakmak, ışık gibi 1960-1980 arası popüler pek çok ürünü içerisinde biriktirdiği hareketli rafların bulunduğu konteyner ise bu distopya içerisinde özelleştirilmiş ütopik bir mekandır. Bu ürünlerin Dünya'nın insanlar tarafından terk edilişinin üzerinden 800 yıl geçmesine rağmen halen bozulmamış olması da bu kısımdaki ütopik yaklaşımı destekler niteliktedir. Uzay gemisi Axiom içerisindeki yüksek refah düzeyi ve tüm yolcuların eşit haklara sahip olması ile ütopik kolonize bir yaşamı anlatır. Ayrıca gemi yolcularına bir insanın günlük yaşamdan beklediği hareket dışındaki tüm aktiviteleri ve her tür olanağı yüksek teknoloji üzerinden sınırsız sunmaktadır. Gri ve neon renklerin hâkim olduğu, uzun koridorlardan, led yönlendirmelerden, renkli dijital reklam panolarından, kent

meydanından oluşan fütüristik bir uzay gemisi görüntüsü çizer. Ancak yüksek teknolojinin getirdiği hareketsizlik insanları obez yapmıştır ve gemide yaşayan insanlar sadece koltuklar üzerinde bir bantta ilerleyebilmektedir. Bu anlamda bir eleştri de barındırır. Bu bu eser üzerinden yapılan ekolojik eleştirinin amacı doğaya yönelik ciddi tehditler oluşturan meselelere, insanlığın ilgisini çekmek için geniş bir izleyici kitlesine hitap eden animasyon sinemasından faydalanmaktır. (Güngör, 2015) Eve'in dünya'nın yaşanır olup olmadığını kontrol etme görevi ve mevcut yaşam formunun değişebilmesi olasılığı bakış aynı zamanda bir ümitvar distopyasına gönderme yapmaktadır. Axiom gemisinin ütopya-distopya üzerinden tanımlanması bu bağlamda biraz da izleyicinin yorumuna bırakılmıştır.

4. Wall-E Filmi Üzerine İzleyici Görüşleri

Öğrencilerin dersler kapsamında filmi izlemelerinin ardından kendilerine film ile ilgili görüşleri sorulmuş, öğrenciler bu soruları gönüllülük esasına dayalı olarak cevaplanmıştır. Öğrencilere animasyon türünde eserler izleyip izlemedikleri sorulduğunda %81,8'i evet %18,2'si hayır yanıtını vermiştir. Grafikte de görüldüğü üzere, animasyon sineması tür olarak 18-25 yaş arası öğrenciler tarafından tercih edilmektedir.

Grafik 1: Wall-E Filmi İzlenme Oranları



Öğrenciler distopik karakter olan Wall-E ve Ütopik karakter olan Eve'nin iletişimini sorgularken, arkadaşlık ve aşk gibi pozitif kavramları tercih etmişler, negatif bir ilişki biçimi olan rekabeti tercih etmemişlerdir. Bu çıkarım distopya ve ütopya arasındaki tamamlayıcı ilişkiye örnek olarak gösterilebilir. Karakterlerin farklı dünyalarda aynı erim ve amaç üze-

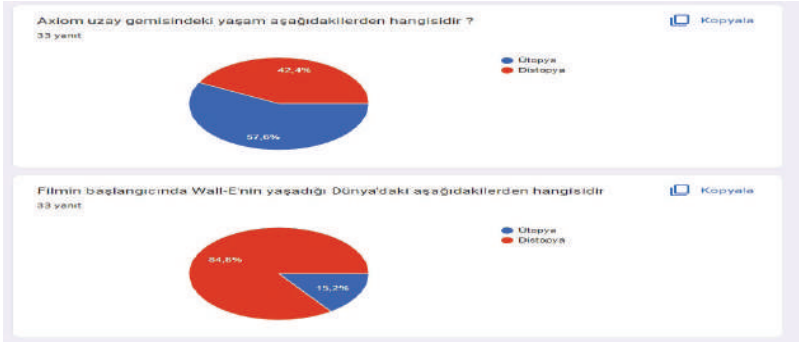
rinde olmaları da bu yaklaşımı kuvvetlendirmektedir. Bu filmde hem axiom gemisi hem de dünya gezegeni için diyar kurgusu mevcuttur.

Grafik 2: Wall-E ve Eve Arasındaki Bağ

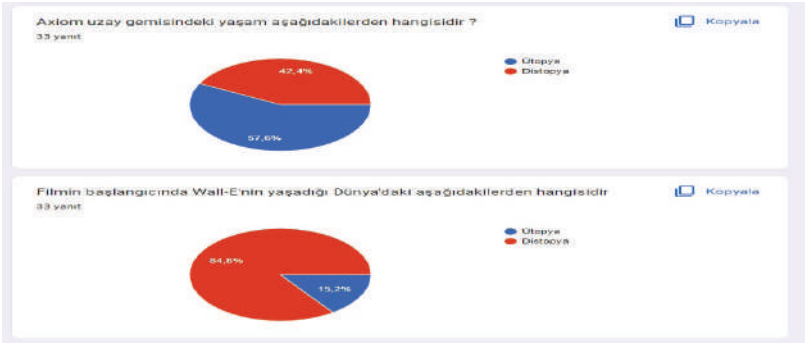
Öğrenciler Wall-E'nin yaşadığı Dünya gezegeni kurgusunu distopik bulmuşlardır. Ancak Axiom gemisinin distopik mi *ütopik* mi olduğu konusunda kararsız kalmışlardır. Bunun ilk nedeni uzay gemisinin distopik ya da *ütopik* oluşunun anlatım sırasında tasarımcılar tarafından izleyiciye bırakılmış olmasıdır. Bir di*ğer nedeni küresel toplum için U*zay'ın, Uzay'da yaşamanın, bir ulaşım aracı ve mekân olarak Uzay gemisinin halen deneyimlenmemiş olmasıdır. Ayrıca Uzay'da yaşam bilinmeyen yönleri nedeniyle sosyal toplum tarafından yeterli kabul düzeyine ulaşmamıştır. Bir diğer neden ise yüksek teknolojinin olumlu ve olumsuz sonuçlarının halen hem otoriteler hem de sosyal toplum tarafından halen irdelenmesidir. *Yüksek teknoloji özellikle bin yılın başında yükselen bir ivme ile* artış göstermiş, pandemi *döneminde ise oldukça yaygınlaşmıştır. Ancak halen yakın ve uzak sonuçları araştırılmaktadır.*

Kurgusal mekânın tematik aktarımı sırasında, distopya ve ütopya konumunda, dış cephesinde, kabuk tasarımında, tavan, duvar ve döşeme yüzeylerinin tanımlanmasında, aydınlatma sistemi ve elemanlarının seçiminde, mobilyaların tercihinde, dekoratif objelerin eklemlenmesinde, diğer tüm detaylarla üslup ve tarzın belirlenmesinde etkin kavramlardır. Malzeme seçimi de bu aktarımı desteklemelidir. Ütopyada sakin ve geniş bir panaroma varken, distopyada *kümeleşmiş, yığın bir* panaroma *söz konusudur. Ütopya zarif ve ince detaylara sahipken* distopyada yalın ve kaba hatlar kullanılır.

Grafik 4: Wall-E'nin Dünyası



Grafik 5: ve Axiom Uzay Gemisi



5. Sonuç

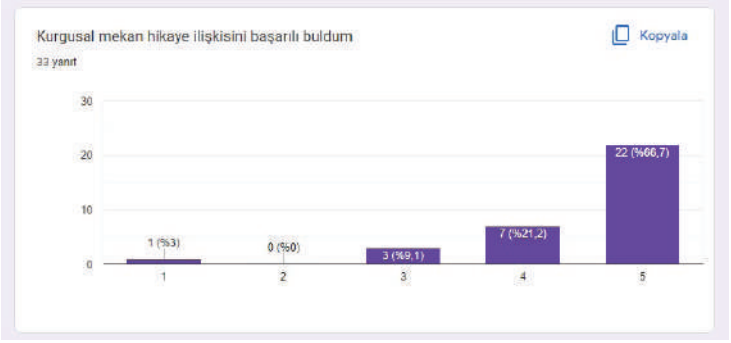
Kurgusal mekân kavramı ve karakter ilişkisi üzerinden Wall-E ve evi hakkında görüşleri sorulmuştur. Görüşlerini bildirirken, Wall-E ve evi arasında bir form benzerliği olduğuna, karakterin tekerlekli formuna uygun bir rampa ile konuta giriş yapabildiğine, rafların tuş yardımı ile dönerek yer değiştirmesine ve Wall-E'nin uzayabilen uzuvları sayesinde depolama alanının doğru çözümlendiğine, mekânın çoğu bileşeninin karakter gibi metal malzemeden yapıldığına dikkat çekmişlerdir. Ayrıca evin karakterin zevkine ve tercihlerine uygun şekilde dekore edildiğine, Wall-E kendini evinde tamir edebildiği için mekânın aynı zamanda bir tamirhane vasfı taşıdığından bahsetmişlerdir. İnsanlığın gelişimine dair motiflerin (tekerlek, çakmak (ateş), televizyon) konuta yerleştirildiğine, dünya düzenindeki cansızlık ögesine, dış mekân ve iç mekân arasında çöpler üzerinden bir bütünlük sağlandığına dair çıkarımlarda da bulun-

muşlardır.

Axiom gemisi ile ilgili olarak da mekânda yoğun olarak yüksek teknoloji kullanıldığına, teknolojinin yaşamın bir parçası olduğuna, gemi içerisinde robot karakterlerin yoğunluğuna ve çeşitliliğine dair tespitlerde bulunmuşlardır. Ayrıca hareket edebilen koltukların ve yüksek teknolojini kullanımının insanları obezleştirdiğine ve tembelleştirdiğine dikkat çekmişlerdir. İlgilerini en çok çeken ise hareketli koltuklar olmuştur.

Filmin ana teması sorulduğunda öğrenciler didaktik bir yaklaşımdan bahsetmişlerdir. Doğa hakkında duyarlılık geliştirmenin önemine, katı atık yönetiminin doğru yapılmasının gerekliliğine ve bireysel düzeyde çevre felaketleri için önlem alınmasının anlamına değinmişlerdir. Aksi taktirde doğanın kirlenerek Dünya'yı yaşanmaz hale getirebileceğine, yüksek teknolojinin yanlış kullanıldığında insan doğasına aykırı düşebileceğine dair uyarılarda bulunan eko-fütüristik bir yaklaşım tanımlamışlarıdır.

Grafik 5: Kurgusal Mekân ve Hikâye İlişkisi

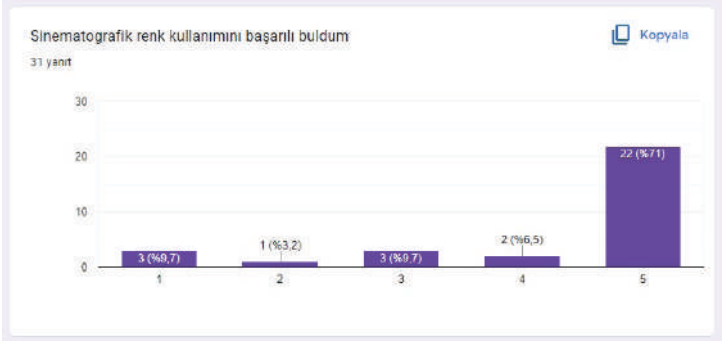


Bu grafiğe göre öğrencilerin % 87,9'u eseri kurgusal mekân ve hikâye bakımından başarılı bulmuş, %9,1'i ortalama olarak tanımlamış ve %3'ü başarılı bulmamıştır. Kurgusal mekân tasarımı hikâyeyi dayanak olarak aldığından filmin bu anlamda başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Distopyayı kuvvetlendiren ütopyanın varlığıdır. Ütopyanın uzun ömürlü filozofisi, bir antitez olarak distopyanın doğmasına yol açmıştır. Bir sinema yapımında ister ütopya, ister distopya baskın olsun diğerinden izlerin bulunması seçilen ana temanın gücünü arttıracaktır. En iyinin yok olması riski ve en kötünün iyileşebilmesi ihtimali ve bunların mekânla aktarılabilmesi sinema yapıtının enstrümanları arasındadır. Bunları girift bir şekilde ve doğru dizilimle sunulmasının kurgunun gücü üzerinde etkisi büyüktür.

Grafik 6: Kurgusal Mekânlar Arasındaki Zıtlık

Film kurgusal mekânlar üzerinden ütopya ve distopya kavramlarının oluşturduğu zıtlığa dayalı bütüncül bir anlam taşıdığından, filmde verilmek istenen zıtlığın meslek profesyoneli olmayan izleyiciler tarafından da anlaşılır olması önemli bir sonuçtur. Bu bağlamda %87,8 oranında izleyici eserde verilmek istenen mekânsal karşıtlığı sezinlemiş ve başarılı bulmuştur.

Grafik 7: Sinematografik Renk Kullanımı



Sinematografik renk kullanımı, distopya-ütopyayı vurgulamada etkin bir unsurdur. Mekânın büründüğü renkler, anlatılmak istenen duygunun pozitivist veya negativist anlamını tamamlamakta etkin, iç mekânın algılanmasını belirleyen faktörler arasında yetkin bir enstrümandır. Bu minvalde çölsü dünyanın kahverengi ve tonlarından oluşan tasviri, çöpler ve onlardan oluşan yapay tepelerin renkleri bugün arzu edilmeyen bir geleceği aktarmaktadır. Axiom gemisinin metalik ve neon renklerdeki paleti ise fütürizmi ve bilim kurguyu kurgularken içerisinde distopik riskleri de ifade eden bir ütopyayı tasvir eder.

Distopya ve ütopya görsel sanatlarda kendini gelecekte de göstermeye

devam edecektir. Süregelen ekolojik sorunlar, salgın hastalıklar, makineleşme, yapay zeka ve yüksek teknolojinin hızlı gelişimi, artan kentleşme gibi gelişmeler, bir süredir popüleritesi artmakta olan distopik senaryoların ve kurgusal mekanların ilgi çekmeye devam edeceğini göstermektedir. Ancak bir müddet sonra da özlenen ve arzulanan dünya hissinin tezatlarından beslenerek kuvvetlenmesi ve ütopik anlatımlarında sayıca artması ve nitelikçe çeşitlenmesi mümkün görünmektedir. Ütopya-distopya kavramları arasında yin-yang felsefesi gibi ayrıştırılamaz karşılıklı bir bağ söz konusudur. Bu bağ sinema sanatında kurgusal mekân üzerinden kendini ifade edecek alanı rahatlıkla bulabilmektedir.

Kaynakça

Atakan, A. (2016). Beşyüzüncü Yıldönümünde Ütopya. *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, *22*(2), 63-114.

Atasoy, E. (2020). Distopik kurgu ve ümitvar distopya bağlamında ütopyacılık geleneği. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, *19*(3), 1135-1147.

Bal, M. (2011). Geleneksel Estetik Anlayışın Bir Eleştirisi Olarak Adorno'nun Estetik Teorisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, *3*(1), 71-76.

Baritci, F., & Fidan, Z. (2018). Sosyal ağlarda benlik sunumuna dair bir distopya: Black Mirror dizisi örneği. *Connectist: Istanbul University Journal Of Communication Sciences*, (54), 37-63.

Booker, M. K. (2012). Ütopya, distopya, toplumsal eleştiri. *çev: Oğuz Tecimen. Notos, sy*, *36*, 35-46.

Çelik, E. (2015). Distopik romanlarda toplumsal kurgu. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, *18*(1), 57-79.

Çiftci, S. K., & Demirarslan, D. (2020). Cyberpunk Türü ve Örnek Filmlerin İç Mekân Analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 62-83.

Çiftci, S. K., & Demirarslan, S. Cyberpunk Mekân Oluşumuna Etki Eden Başlıca Üsluplar: Minimalizm, Fütürizm Ve Retro-Fütürizm. *Avrasya Sosyal Ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, *9*(4), 345-364.

Demir, R. (2019). Bir Kent Distopyasi Olarak Tahsin Yücel'in Gökdelen'i ve Romanın Distopya Edebiyati İçindeki Yeri. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, *4*(2), 446-467.

Demirarslan, S. (2020). Mimar Distopik Algı Mekânda Mekânsızlık Ve Aidiyetsizlik: The Platform/El Hoyo Filmi Üzerinden Mekan Çözümlemesi. *Turan-Sam*, *12*(47), 328-332.

Ergeç, Z. (2020). Oya Baydar'ın" Köpekli Çocuklar Gecesi" Adlı Romanı Üzerine Ekoeleştirel Bir Okuma. *Söylem Filoloji Dergisi*, *5*(1), 176-189.

Erol, V., & Ünal, G. T. (2013). *Bilimkurgu Sinemasında Distopya ve Siberpunk Çerçevesinde Dönüşen Gelecek Tasvirleri* (Doctoral dissertation), Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Fatih, S. E. T., & Lekesiz, F. (2019). Sinemada Distopya Ve "Şarküteri" Filminin Distopya Kavrami Çerçevesinde İncelenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, *9*(1), 117-125.

Güngör, A. C. (2015). Animasyon sinemasına ekoeleştirel yaklaşım:"Wall-E"

filminin incelenmesi. *Tojdac,* (5),1
Kavukçu, E. (2016). Ütopya Ve Sanat. *Sanat Dergisi*, (27), 29-37.
Kavut, İ. E. Kurgusal Mekânlarda Akıllı Teknolojilerin, Bilim Kurgu Filmlerinin İç Mekân İncelenmesi. *Mimarlık Ve Yaşam*, *5*(1), 123-132.
Öztaş, A. (2019). Siyaset Ütopyalarında Devlet. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *6*(11), 1009-1042.
Özdoğlar, E. (2015) Fantezi ve Korku Kurguda Kurgusal Karakter ve Kurgusal Mekan İlişkisi, MSGSÜ, Fen Bilimleri Enstititüsü, İç Mimarlık Ana Bilim/Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik, İstanbul
Sekman, A. (2017). Kentsel formların ütopya ve distopya kavramları bağlamında irdelenmesi. *Toplum ve Demokrasi Dergisi*, *11*(23).
Serttaş, A. (2018). Sinemada yabancılaşma ve teknoloji temalı distopya: Siberpunk anlatı. *TRT Akademi*, *3*(5), 344-360.
Topakkaya, A. (2008). Adalet Kavramı Bağlamında Aristoteles-Platon Karşılaştırması. *FLSF Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (6), 27-46.
Yalçın, Ç. (2017) 1980 sonrası bilim kurgu filmlerinin kurgusal mekân üzerinden örneklerle analizi, MSGSÜ, Fen Bilimleri Enstititüsü, İç Mimarlık Ana Bilim/Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik, İstanbul
Yumuşak, F. C. (2012). Ütopya, karşı-ütopya ve Türk edebiyatında ütopya geleneği. *Bilig, S*, *61*, 47-70.
Yüksel, Ü. D. (2012). Antikçağdan günümüze kent ütopyaları. *İDEALKENT*, *3*(5), 8-37.
Url-1 https://fineartamerica.com/art/paintings/utopia
Url-2 http://www.jlilati.com/
Url-4https://www.demilked.com/gothic-dystopian-postapocalyptic-surreal-paintings-zdzislaw-beksinski/
Url-5https://www.thisiscolossal.com/2012/10/a-separate-reality-new-paintings-of-dystopian-worlds-by-alex-andre

EVALUATION OF URBAN PARKS WITHIN THE SCOPE OF SUSTAINABLE LANDSCAPE DESIGN APPROACHES

Özlem Candan CENGİZ HERGÜL[1],

Parisa GÖKER[2]

Introduction

As a crucial part of the cities, urban parks are the focal points that meet the social and physical needs of people. They are also the factors that lead the recreational tourism for world cities. To give an example, the tourism potential created by the Central Park for New York and Park Guell for Barcelona provides a crucial input to these cities. Planning such areas as eco-friendly, thus ensuring the required steps to be taken within this perspective, will sure to ensure great transformations in terms of urban ecology.

The concept of sustainability refers to the use of today's natural resources by providing a balance of protection that will allow future generations to use them. The term "sustainability" can be defined as the ability to make use of today's resources and reserves in a manner that enables the next generations to use the same for their own needs. In addition to be a subject that is analyzed within the scope of social, economic and environmental aspects, sustainability is also studied through various subjects like sustainable improvement, development, sustainable environment and design, etc. Within the framework of this subject, the concept of "Sustainable Park" gains more importance. Such parks are to have unique properties in order to ensure sustainability.

1 Bilecik Şeyh Edebali University, Faculty of Fine Arts and Design, Interior Architecture and Environmental Design, Bilecik, Turkey. ORCID: 0000-0001-7140-0149

2 Bilecik Şeyh Edebali University, Faculty of Fine Arts and Design, Interior Architecture and Environmental Design, Bilecik, Turkey. ORCID: 0000-0001-8876-2621

Significant increase in the need for sustainable development worldwide, and integration between landscape ecology and landscape architecture in theory and practice is a must for landscape ecology to achieve its interdisciplinary goals (Chen and Wu 2009). The growing need for sustainable development worldwide and the integration of landscape ecology between landscape ecology and landscape architecture need to be considered interdisciplinary goals widely accepted in theory and practice. (Chen and Wu 2009). In the historical process, landscape and environmental design started in prehistoric times by settling in nature and using its environment according to its needs in order to prepare a living space for himself. Small-scale landscape design, which started with the birth of humanity, left its place to larger-scale landscape designs as a result of the increase in social settlements and the environmental destruction caused by ignorance and excessive use. (Yaşar ve Düzgüneş 2013).

Parks are areas that provide socialization in cities and contain various equipment where people engage in recreational activities. Today, alternatives are offered to users in parks with many different accessories and various configurations. In addition to the parks with green areas and planting, parks for different themes (entertainment, therapy, etc.) are among the new era design applications. At the same time, ecological and sustainable park design comes to the fore with both conceptual and application details.

Ecological parks are different from traditional city parks. In this context, the main difference between these two concepts is that it adopts ecological approaches in landscape planning, design and management. The ecological approach in the design process in ecological parks requires bringing solutions that are compatible with the natural processes and the structural and ecological characteristics of the area by modeling the nature itself. The main goal is to develop a self-sufficient sustainable system that can be a part of the urban ecosystem. (Onur ve Demiroğlu 2016). In green space design, the focus should be on the protection of human and ecological values at the highest level, rather than seeing profit as the primary goal. Green facilities provide long-term environmental gain. Therefore, they benefit from energy-efficient processes in order for their use to be continuous. The negative effects of recreation areas on the environment are listed as water pollution, air pollution, noise pollution, waste problem, ecological degradation, environmental hazards, destruction of archaeological and historical sites, land use problems. (Balcı ve Koçak 2014). Ensuring sustainability in the

parks will be possible by realizing the basic principles of sustainability through a series of practice to be implemented from the construction of the park to its operation. In this sense, first of all, sustainability and sustainable design concepts should be examined.

Sustainability

In the world that has been shaped since the Industrial Revolution began, rapid mechanization had various benefits, as well as harms the ecosystem to a great extent and this process continues. The use of non-renewable energy resources and the toxic gases emitted by them to the environment, the use of energy resources more than in the past, the endangered creatures and the damage to nature have brought up the problems of environmental consciousness. Accordingly, the concept of sustainability has been comprehensively discussed.

Sustainability can be described as a concept that takes into account today's demands and the needs of future generations, considering the balance of ecology / natural life and economic values, foreseeing the balanced use of natural resources, and prioritizing social sensitivity (Oğuz ve Külekci, 2010).

Sustainability and sustainable development concepts came to the fore in the World Environment and Development Commission's Our Common Future report in 1987. The main recommendation of this document, also known as the Brundtland report, was to support sustainable development - an approach that centers on competitive needs for environmental protection and economic development. Sustainable development has been defined in relation to equality between generations as well as equality across generations (Dresner, 2008).

With sustainable development, it is aimed to ensure environmental quality of life, social life quality and economic practices. With this aspect, sustainable development is also integrated with the concept of urban development. Because human actions and thoughts are directly shaped in the cities where people live and also continue in a mutual interaction with urban development. For this reason, the condition for the implementation of sustainable development policies is to reflect these policies to the space. In other words, policies and practices that will ensure sustainable urbanization should be implemented in order to achieve sustainable development (Tosun, 2009).

Sustainable Design and its relationship with landscape architecture

The concept of Sustainable Design develops in a way that is applied in line with the basic principles in all design disciplines and differentiates in details according to the design and product type. Sustainable design basically includes eco-friendly solutions such as reducing energy consumption and utilizing renewable resources, using natural and recyclable materials, and designing with zero waste awareness. It is possible to talk about different sustainable design principles. However, all of them are based on protecting nature and using resources effectively.

Design can contribute to the changes necessary for society to move towards a sustainable type of development. (Cucuzzella 2016). Sustainable design is a complex and important issue that basically represents irreversible changes in production and consumption and thus, the way people interact with nature through the environments, buildings, as well as products. Considering the ecological footprint of the developing World, it is crucial to develop significant differences emerge on the environment regarding consumption of renewable and non-renewable resources. Sustainable design can be defined as the intersection point of social, environmental and economic goals that challenge social and technical innovation globally. (Deniz 2016). Solutions are offered to problems arising from the artificial environment created with architecture. The physical continuity of the existing ecosystem is ensured and exemplary studies such as the restoration of degraded living environments and the rehabilitation of abandoned areas are carried out. Reducing or completely eliminating fossil fuel consumption and turning to renewable energy sources is the most effective solution, spreading recycling and integrating with nature (Gökşen vd. 2017).

Basically, some design principles for sustainable studies to be carried out in a city or outdoors are determined with different criteria by different scientific circles, basically pointing to the same philosophy.

McLennan (2004) in his book "The Philosophy of Sustainable Design" basically expressed the principles of sustainable design as follows: (Öç, 2013).

- To respect natural life,
- To respect people,
- To respect the space,
- Respecting the cycle of life,
- To respect energy and natural resources,

- To respect the process,

Some cities are developing their own sustainability indicators to experience and measure their quality of life issues in a meaningful way. Here, besides environmental criteria (protection of water and energy, waste management and transportation, etc.), quality of life issues are at the center of all sustainable city definitions (Chiesura, 2004).

Summarizing briefly the duties of all landscape architects and the relevant work team in the formation of sustainable cities; environmental protection, analysis and management of ecosystems and resources, planning of rural and urban spaces, coordination of environmental impact assessment studies, planning, design and land use decisions of recreational areas, cultural areas, urban open spaces, pedestrian areas, highways, industrial and agricultural areas evaluations (Yaşar ve Düzgüneş 2013). In addition to the basic sustainable design principles, there are criteria determined for the professional discipline and field of research area. Accurate perception and application of sustainable landscape design principles lie behind the concept of sustainable park.

According to a definition, sustainable landscape design principles are listed as follows: (Gürbüz ve Arıdağ, 2013):

- Use of regional facilities: Climate conditions, sun-shade conditions (protection from summer sun, benefiting from winter sun), wind condition (protection from cold winds, benefiting from hot winds), precipitation situation, regional and / or recycled materials,
- Minimal destruction of existing landscape: Minimum excavation-fill, existing vegetation, surface waters,
- Restoration of deteriorated landscape: Soil improvement is foreseen as harmful substances and unsuitable plants.

While creating an outdoor space in landscape design, it is primarily considered that it serves people, produces social solutions, and is ergonomic and comfortable. In outdoor designs, human actions like different design disciplines should be centered. The most important difference from other design disciplines is that it is in nature, directly affected by natural conditions and acts together with nature (Gürbüz ve Arıdağ, 2013).

Concept of Sustainable Park

Urban parks have a strategic importance in providing environmentally, aesthetic, recreational, psychological and economically important ecosystem services and quality of life in today's rapidly urbanizing society. Finding natural assets such as city parks and forests, green belts and their components contributes to the increase of the quality of life in the urban context (Asımgil, 2012).

When defining the concept of sustainable park, it is necessary to choose the correct expressions in order to establish a relationship between two very broad or very specific perspectives. As a different model, there are features that distinguish sustainable parks from typical parks. These characteristics include the use of local plants, restoration of rivers or other natural systems, protection of wildlife, integration of appropriate technologies or infrastructures, recycling and sustainable construction and maintenance practices. Although this definition emphasizes the ecological value of parks, it also includes social values too. (Cranz ve Boland, 2004).

Sustainable parks are basically systems developed with basic concerns similar to ecological parks. In this context, it can be said that systems related to ecological parks actually include sustainable parks.

Cranz ve Boland (2003), It has revealed 4 fundamental characteristics that distinguish ecological parks from traditional city parks. These; (Onur ve Demiroğlu, 2016);

- They are designed as a part or complement to the existing urban green space system and thus integrate with the urban structure and contribute to the solution of the environmental, social and economic problems of cities.

- They constitute a model for the creation of the ecological / aesthetic concept by emphasizing the ecological value of the landscape that we define culturally. In addition, it creates a new concept of aesthetics and form in terms of harmony of landscape and architectural structures with the surrounding urban texture.
- It plays an active role in the education and development of the society by following policies that encourage the society to participate in the planning and management processes. Thus, they contribute to the strengthening of the social bond and the establishment of the connection between society and living space.
- They have a more effective and self-sufficient structure in terms of

the material used.

The main features of Sustainable Parks are listed as follows. (Cranz ve Boland 2004);

- Sustainable parks differ from other urban park models in that they emphasize the self-sufficiency of their material resources.
- Sustainable parks undertake a function to increase their ecological health, despite funding cuts and changing recreational expectations.
- Sustainable structures built in the park will occur in both the construction and the use phase to be designed and located to minimize ecological costs.
- In sustainable parks, local, non-invasive and environmentally compatible plants should be preferred.
- Sustainable parks can be used as a therapeutic method for aesthetic and ecological resources instead of using rainwater and gray water as waste.
- When sustainable parks are integrated with the urban fabric, they also play a role in solving major urban problems outside the parks. It provides the emergence of new aesthetic forms for other parks and urban landscapes.
- Sustainable parks: They also support the increase in the quality of life by alleviating conflicts related to land use in areas close to each other.
- The sustainable park model both offers diversity in terms of parks and establishes a comprehensive relationship between the park and the surrounding urban fabric.

Evaluating the sustainability of the park design and implementation process in Turkey

In recent years, urban design competitions have been held in line with various concepts in Turkey. In this regard, park designs that emphasize environmentally friendly activities are often encouraged. But even in some large-scale projects, sustainability is far from being a prime demand.

While making a general evaluation on the parks made in Turkey, it is necessary to consider the municipalities and the tender system within it. Because in the park construction practices, local governments work with

the tender procedure and certain regulations are adhered to. Teams offering the lowest budget win tenders. In addition, municipalities work with certain companies determined by them. Here it is useful to consider the following important point: In parks supported by sustainable practices, it creates a financial obstacle to the preference of systems that store renewable energy resources such as solar and wind energy or systems that convert rain water during the design phase due to their high budget profile. These types of systems provide positive financial input by compensating themselves over the years. For this reason, although there is no park that can be defined as a completely sustainable park, it is possible to see applications with environmentally friendly designs in Turkey.

RESULT

The concept of sustainability and its environmental implications are among the frequently questioned concepts in different disciplines in recent years. Sustainability debates in architectural disciplines find their place in urban life differently. The importance of the concept of sustainability as a phenomenon will be understood more clearly when the unconscious use of non-renewable resources and the damage caused by fossil fuels to the nature is considered.

Cities are organic structures that mostly meet the needs of urban people such as nutrition, shelter and socialization. Urban parks are important areas that meet the transportation and recreation needs of individuals in cities that are becoming more concrete with each passing day. Scientific studies investigating the effects of green spaces on people's physical and psychological health show that the presence and density of green spaces in cities has positive effects on individuals and societies. Ensuring sustainability in city parks will make these types of parks more eco-friendly and will provide resource and energy transformation within themselves. At the same time, supporting methods that ensure sustainability in both structural and vegetative practices in urban parks will bring the concept of sustainable park to a sustainable city point, the quality of life and welfare of individuals who prefer to live in nature and ecology friendly cities will increase.

REFRENCES

Asımgil, B. (2012). Sustainable Planning of Urban Parks - The Case of Balıkesir, Turkey. MEGARON 2012;7(ek 1):1-14

Balcı, V., Koçak, F. 2014. Spor ve Rekreasyon Alanlarının Tasarımında ve Kullanımında Çevresel Sürdürülebilirlik. Spor ve Performans Araştırmaları Dergisi, 5(2): 46-58.

Chen, X., Wu, J. 2009. Sustainable landscape architecture: implications of the Chinese philosophy of "unity of man with nature" and beyond. Landscape Ecol (2009) 24:1015–1026.

Chiesura, A. (2004). The role of urban parks for the sustainable city. Landscape and Urban Planning, 68(2004); 129-138.

Cranz, G., Boland, M. (2004). Defining the Sustainable Park: A Fifth Model for Urban Parks. Landscape Journal 23(2–04): 102-120.

Cucuzzella, C. 2016. Creativity, sustainable design and risk management. Journal of Cleaner Production, 135(2016): 1548-1558.

Deniz, D. 2016. Sustainable Thinking and Environmental Awareness through Design Education. Procedia Environmental Sciences, 34(2016): 70-79.

Dresner, S. (2008). *The Principles of Sustainability.* United Kingdom: Earthscan.

Gökşen, F., Güner, C., & Koçhan, A. (2017). Sürdürülebilir Kalkınma İçin Ekolojik Yapı Tasarım Kriterleri. *Akademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi, 3(1): 92-107*, 92-107.

Gürbüz, R., & Arıdağ, L. (2013). Sürdürülebilir Peyzaj Tasarımı için Asla ve Leed Kriterlerinin Karşılaştırılması. Beykent üniversitesi fen ve mühendislik bilimleri dergisi, cilt 6(2): 77 - 92.

Oguz D., Külekci Cengiz Ö.C. 2010. The Tourism Potential of Slow City Movement: Seferihisar Case, The 5th World Conference for Graduate Research in Tourism, Hospitality and Leisure, 25-30 Mayıs 2010 Kapadokya,Türkiye.

Onur, B.E., Demiroğlu, D. (2016). Kentsel sürdürülebilir mekânlar: Ekolojik parklar. Journal of the Faculty of Forestry Istanbul University 2016, 66(1): 340-355.

Öç, B. (2013). Sürdürülebilir Tasarım: Ürün Tasarımı ve Üretimi Temelinde Malzemelerin Geri Dönüştürülmesi Bilinci. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Tosun Karakurt, E. 2009. Sürdürülebilirlik Olgusu ve Kentsel Yapıya Etkileri. PARADOKS, Ekonomi, Sosyoloji ve Politika Dergisi, ISSN 1305-7979, 5(2).

Yaşar, Y. and **Düzgüneş, E. 2013.** Peyzaj Tasarımına Sürdürülebilirlik Kavramının Entegrasyonu: Bir Stüdyo Çalışması. **İnönü University Journal of Art and Design, 3(7): 31-43**.